



Marek Zaleski
Intensywność
i rzeczy pokrewne

Marek Zaleski
Intensywność i rzeczy pokrewne

Marek Zaleski

Intensywność i rzeczy pokrewne



Instytut Badań Literackich PAN
Warszawa 2021

<http://rcin.org.pl>

Recenzent Andrzej Skrendo

Redaktor prowadząca Krystyna Kiszelewska-Kotyńska

Redakcja Magdalena Szczepańska

Indeks Ryszard Kotyński

Korekta Anna Tłuchowska

Opracowanie graficzne i skład Robert Oleś /d2d.pl

Na pierwszej stronie okładki wykorzystano zdjęcie

Rogera Mayne'a pt. *Futbol uliczny* (1956);

© Roger Mayne Archive / Mary Evans Picture Library, 2021

© Copyright by Marek Zaleski, 2021

© Copyright by Instytut Badań Literackich PAN, 2021

ISBN 978-83-66898-38-7

Druk i oprawa BookPress

Spis treści

- 7 Wstęp
- I. Historyczne, więc terażniejsze
- 17 Świadcstwo *versus* wydarzenie.
W czerwonej Hiszpanii Ksawerego Pruszyńskiego
- 36 Historyczna terażniejszość, czyli przestrzeń afektu
- 103 Natręctwo niepamięci naszej o Zagładzie
- 124 Czarny sekret
- II. Nienormalne, więc normalne
- 143 Linoskoczek nad otchłanią normalnej nienormalności
- 159 Niczym mydło w grze w scrabble
- 182 Ekstazy Jana Błońskiego
- 195 Herbert *trickster*
- 211 Estetyka zmańczonych emocji, czyli estetyka zwykłości –
o Dorocie Masłowskiej dwukrotnie
- 263 A jednak
- 272 Podróżny media-światów

III. Anachroniczne, więc żywe

- 289 Alaryk *ante portas*, czyli korzyści z anachronizmu
- 314 Katastrofa jako metafora, czyli historia afektywna
- 347 W zniewoleniu szczęśliwi.
Raz jeszcze o *Zniewolonym umyśle* Miłosza
- 366 Wstyd jako katastrofa Innego
- 384 Kłaniając się okolicznościom
- 410 Słowo zapomniane?

- 431 Summary
- 435 Indeks nazwisk

Wstęp

Szkice i rozprawy tu pomieszczone opowiadają o spotkaniach – dobrych i złych – ze światem. Spotkaniach, które umożliwia literatura, sprawiając, że własne życie możemy przeżywać w sposób zwielokrotniony: możemy bezkarnie wystawiać się na sztych niespodziewanego, na chwilę zanurkować w nieobliczalne albo kontemplować coś, co odziera rzeczywistość z sensu; możemy też poczuć czułość dla tego, co codziennie przecieka przez palce, a po latach okazuje się czymś więcej niż tylko epitafium dla niegdysiejszych emocji.

O tym, że życie bywa intensywne, nie trzeba nikogo przekonywać. To, co się przydarza, przyprawia nas o dreszcz albo – nie rzadko – o mdłości, potęguje siłę naszego istnienia bądź ją osłabia, wprawia w zachwyt albo poraża martwą perspektywą, wznieca niepokój lub trwogę. Właśnie intensywność istnienia literatura ma na uwadze od zawsze i – począwszy od modernizmu – jest próbą zapisu owej intensywności, a lektura jest szukaniem jej śladów. Aż do czasów późnego modernizmu intensywność kryptonimowały namiętności i emocje. Pod koniec ubiegłego stulecia, wraz z renesansem filozofii postspinozjańskiej i za sprawą Gilles'a Deleuze'a oraz Felixa Guattariego, intensywność zaczęła być utożsamiana z afektem. Tradycyjnie w dobie nowoczesności doświadczenie intensywności lokowano po stronie „ja” konfrontującego się z bezmiarem tego wszystkiego, co je konstytuuje albo stanowi dlań zagrożenie,

a wreszcie z tym, co przesądza o iluzoryczności podmiotowości. Fredric Jameson zapowiadał nadejście świata, w którym afekty – silne uczucia i emocje, zaczną zanikać. Autor *Postmodernizmu, czyli kulturowej logiki późnego kapitalizmu* nie twierdził bynajmniej, że ludzie przestaną czuć i wyrażać swoje emocje, ulegać nastrojom, albo że proces ten będzie równoznaczny z rugowaniem form indywidualnej ekspresji. Utrzymywał jedynie, iż nowy kształt życia *affluent society* sprawi, że pod naporem intensywności wytwarzanych w łonie cywilizacyjnej infrastruktury, w której życie toczy się na co dzień, to, co przynależne tylko do domeny indywidualnych uczuć i emocji, straci na znaczeniu. Przed jednostkę wysunie się świat jako afektywne sensorium. Upierając się, że afekty tworzą system nerwowy nie jednostek, ale całych światów, Jameson powiada coś, o czym kilka lat później napiszą Deleuze i Guattari¹. Humanistyka po zwrocie afektywnym potwierdziła trafność tych intuicji. Podkreśliła autonomię afektu jako intensywności pozbawionej intencjonalności, tyleż niezależnej, co indyferentnej. Trudno orzec, na ile trafne okaże się rozpoznanie o postępującym zaniku prymatu perspektywy podmiotowej, niemniej filozofia afektów dostarczyła narzędzi pomocnych w rozumieniu podmiotowości, cielesności, intymności, polityczności etc. Dostarczyła ich przede wszystkim do wytyczania map sensorycznego pejzażu, w jakim przychodzi nam żyć, albo do badań atmosfery, która nastraja masy, czyni jednostki instrumentami w filharmoniach codziennego życia. Do niedawna żywiliśmy przeświadczenie, że rzeczywistość jest tworem naszego o niej dyskursu, dziś godzimy się, że jest ona obecnością ulotnych intensywności, które nie zawsze znajdują swoje zrozumiałe reprezentacje. Do niedawna też umieszczaliśmy się w „kulturze

¹ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Afekt, percept, koncept* (1991), w: ciż, *Co to jest filozofia, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2000, s. 180 i n.

znaczenia”, dziś bardziej skłonni jesteśmy rozważać swoją przynależność do „kultury obecności”². W perspektywie w niej zarysowanej jądro kondycji ponowoczesnej stanowi wychylona w przyszłość wszędobylska terażniejszość³. Zamieszkać w t e r a z było marzeniem wielu piszących, ale w stuleciu brzemienym w „historyczne” wydarzenia przysługująca istnieniu temporalność sprawia, że nasze światoodczucie jest ciągle również tworem przeszłości: schyłek wieku XX i początek obecnego zapewne przejdą do historii jako lata, w których szczególną wagę przywiązywaliśmy do świadectwa i do pracy w archiwum. Dziś bardziej niż kiedykolwiek jesteśmy skłonni traktować tekst literacki czy kultury wizualnej jako coś przynależnego do archiwum egzystencji. Teraźniejszość panosząca się jako medium naszego światoodczucia szczególnie doniosła okazuje się w tych momentach, w których granice między przeszłością a naszą terażniejszością ulegają zatarciu. To poprzez ten afektywny moment w owym zatarciu zyskujemy poczucie własnej historyczności i nawet jeśli nie odnajdujemy pełni sensu przeszłych wypadków i naszych zachowań, to nabierają one znaczenia stopione w anachronii, dalej jawią się nam jako dotkliwe, idiosynkratyczne.

Zyskujemy poczucie, że stanowią część naszej przeszłości, niezbywalny depozyt, z którym wkraczamy w przyszłość. Stają się okruchami żyjącej przeszłości na podobieństwo „obrazu dialektycznego” u Waltera Benjamina, porównanego przez filozofa do obrazu utrwalonego przez świat na światłoczułej płytce – rozbłyska, popadając w zapomnienie, jeśli terażniejszość w nim się nie rozpozna. Może jednak dostać drugą szansę: to przyszłość – powiada

² Por. Hans Ulrich Gumbrecht, *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać*, przeł. Krzysztof Hoffmann, Weronika Szwebs, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.

³ Por. Harry Harootunian, *Remembering the Historical Present*, „Critical Inquiry” 2007, nr 33, s. 471–494.

Benjamin – jest w posiadaniu wywoływacza zdolnego wyświetlić materiał na płycie. Podobne rozpoznanie daje się wywieść z naszej wiedzy o traumatycznych doświadczeniach i o sposobach dochodzenia do rozpoznania urazu.

W przypadku każdego z nas – o autorach i czytelnikach nie wspominając – owa przeszłość teraźniejsza, zapisana chociażby w opowieściach o rajach dzieciństwa, o inicjacjach w tajemnice albo zakazane przyjemności, o rozkoszach lektur w wygodkach wakacyjnych letnich domów, okazuje się obsadzona afektywnie. Po końcu „stulecia skrajności”, jak został nazwany wiek xx, zwracają uwagę badaczy wydarzenia urazowe – te, które latami pozostawały w niepamięci. Literackie świadectwa pozwalają na wgląd w dotkliwość xx wieku. Właśnie za sprawą ładunku afektywnego owej „teraźniejszości” historycznej przeszłość daje się uobecnić. Ale staje się to możliwe również dlatego, że jej literackiej czy wizualnej reprezentacji właściwy jest anachronizm: przeszłość odbierana jako historyczna ma to do siebie, że w swoim przedstawieniu uobecnia się poprzez nagromadzenie chwytów i okoliczności – wszystkie one mają własną historię i, co więcej, pozostają uplątane w historię wzajemnych odniesień, przynależnych przecież do różnych porządków temporalnych. Reprezentacja przeszłości jest więc konstrukcją wieloczasową:

W opowieści o przeszłości moment historyczny jawi się jako anachroniczny, okazuje się czymś tranzytywnym, czymś w przełamaniu: jawi się jako coś z przeszłości i z teraźniejszości pisania, które jest czymś, co się wydarza. Ta żonglerka anachronizmami w obrębie tych dwóch teraźniejszości [przeszłości opisywanej i aktu pisania o niej – m.z.] zyskuje estetyczny wymiar poprzez osadzenie narracji historycznej w afektywnej intensywności życia będącej medium, za sprawą którego „historyczne” to przestrzeń czasu ciągle nie w pełni obciążonego

znaczeniem i doświadczana, zanim uzyska swój ostateczny kształt. Jednak mimo idiosynkratyczności afektu powieść historyczna wskazuje na jedność doświadczenia właściwego chwili, którą historycy mogą później nazwać epokową, choć w czasie swego wydarzenia staje się przedstawionym w tekście literackim wspólnym system nerwowym owej przeszłości, będącym projektem powieściowym podsuniętym czytelnikom.⁴

W swoich szkicach zajmuję się właśnie takimi przedstawieniami terażniejszości historycznej. Są one częstymi stacjami wyznaczającymi trajektorie w naszych spotkaniach ze światem. Zarówno tych dobrych, jak i tych złych, podminowujących nasze wyobrażenia o „normalności” i „zwykłości” jako potocznych wymiarach egzystencji. Dlaczego pisząc o intensywności, jaką pozostają naznaczone, anachroniczność albo okolicznościowość, których dopatruję się w owych przedstawieniach, uznaję za coś pokrewnego? Skłania mnie do tego przekonanie, że intensywność, anachroniczność, normalność, okolicznościowość i wszystkie inne „ości”, których używamy, skwapliwie instalując się w świecie, mają wspólne to, że stają się, dzieją się, są w ruchu. „Pojęcia są zdarzeniami w trakcie stawiania się. Zdarzenie w procesie tworzenia jest myślą na koniuszku języka, wstępnie wyartykułowanym ruchem” – powiada Erin Manning⁵. Dodam, że zadłużając się przecież u Deleuze’a, który pisze coś podobnego w rozprawie *Afekt, percept, koncept*. Nie ma

⁴ Lauren Berlant, *Intuitionists: History and the Affective Event*, „American Literary History” 2008, nr 4, s. 847 (doi:10.1093/alh/ajno39). Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty w przekładzie Autora.

⁵ Erin Manning, *Relationscapes. Movement, Art, Philosophy*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts – London, England 2009, s. 5. Podobne przeświadczenia znajdujemy wypowiedziane w książce Ryszarda Nycza *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018.

niczego takiego jak beznamiętna wiedza. Zawsze obcujemy z nią jako z figurą unieruchomionego ruchu, figurą *pathos* uwięzionego w *stasis*. Zawsze tylko na chwilę.

*

Teksty tu zamieszczone powstawały na przestrzeni ostatnich lat w rozmaitych okolicznościach. Niekiedy ich wcześniejsze wersje były prezentowane na konferencjach, dzięki zaproszeniom kilku miłych mi osób, wszelako nie od rzeczy będzie tu napisać, że stanowią w znacznej części pokłosie grantu realizowanego przeze mnie wraz z moimi koleżankami i kolegami z Zespołu do Badań nad Literaturą i Kulturą Późnej Nowoczesności w Instytucie Badań Literackich, dzięki czemu mogliśmy dokonać wielu „afektywnych lektur” tekstów artystycznych (nie tylko literackich) naszego czasu. Wiele zawdzięczam tym naszym spotkaniom i chciałbym przyjacielom tu podziękować – robię to także w samych tekstach; w naszym zawodzie nie możemy poprzestać na słowach poety: „Moje? Twoje? Te obce, zimne słowa, nigdy nie padły między nami”.

Dodam jeszcze, że niektóre z tekstów zostały poddane przeze mnie rewizji i uzupełnione. A oto miejsca pierwodruków:

- „Świadectwo *versus* wydarzenie. W *Czerwonej Hiszpanii* Ksawerego Pruszyńskiego”, po polsku ukazuje się w tej książce. Pierwodruk: *Zeugnis versus Ereignis: “Ksawery Pruszyńskis Reportagen aus dem Spanischen Burgerkrieg”*. W: *Testimoniale Strategien. Vom Dokumentarismus zwischen den Weltkriegen hin zu medialen Assemblagen der Gegenwart*, Magdalena Marszałek, Dominika Herbst (Hg), Kulturverlag Kadmos, Berlin 2019, s. 127–142.
- „Historyczna terażniejszość, czyli przestrzeń afektu”, w: *Ciała zdruzgotane, ciała oporne*, red. Adam Lipszyc i Marek Zaleski,

- Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015, s. 308–364.
- „Natręctwo niepamięci naszej o Zagładzie”, „Teksty Drugie” 2016, nr 6, s. 90–105.
 - „Czarny sekret”, „Czas Kultury” 2020, nr 1, s. 131–137.
 - „Linoskoczek nad otchłanią normalnej nienormalności”, „Prze-strzenie Teorii”, nr 20, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2013, s. 37–47.
 - „Niczym mydło w grze w scrabble”, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 33–48.
 - „Ekstazy Jana Błońskiego”, „Wielogłos”. Pismo Wydziału Polonistyki UJ 2014, 4(22), s. 7–14.
 - „Historia jako katastrofa”, w: *Katastrofizm polski w XIX i XX wieku: idee, obrazy, konsekwencje. Le catastrophisme polonais aux XIX et XXe siècle*. Colloque international à l’Université de Fribourg, 15–16 mars 2013 (en langue polonaise), red. Jerzy Fiećko, Jens Herlth i Krzysztof Trybuś, Poznań 2014, s. 269–289. Do tego tekstu włączyłem też obszernie partie szkicu „Dzieci nowoczesności”, „Literatura na Świecie” 2009, nr 9–10, s. 388–397.
 - „Herbert-trickster”, w: *Nagła wyspa. Studia i szkice o pisarskie Zbigniewa Herberta*, red. Paweł Próchniak, Wydawnictwa Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, Lublin 2015, s. 7–25.
 - „Estetyka zmaconych emocji, czyli estetyka zwykłości – o Dorocie Masłowskiej dwukrotnie”, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. Elżbieta Wichrowska, Anna Szczepan-Wojnar-ska i Ryszard Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015, s. 95–139.
 - „A jednak”, w: *Piteczka. Studia o ruchu i melancholii*, red. Violetta Bojda i Aleksander Nawarecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 21–29.
 - „Podróżny media-światów”. Wersja angielskojęzyczna tego

tekstu drukowana była jako „The Mediascape’s Drifter”, „Open Cultural Studies” 2018, vol. 2, s. 574–580.

- „Alaryk *ante portas*, czyli korzyści z anachronizmu”, w: *Sam początek. Lata 1944–48 w literaturze okresu Polski Ludowej*, red. Hanna Gosk i Bożena Karwowska, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2017, s. 188–207.
- „W zniewoleniu szczęśliwi. Raz jeszcze o *Zniewolonym umyśle*”, „Teksty Drugie” 2018, nr 4.
- „Wstyd jako katastrofa Innego”, „Teksty Drugie” 2019, nr 2, s. 289–303.
- „Kłaniając się okolicznościom”, „Teksty Drugie” 2020, nr 5, s. 377–398.
- „Słowo zapomniane?”, w: *Nowe Dwudziestolecie. Szkice o wartościach i poetykach prozy i poezji lat 1989–2009*, red. Piotr Śliwiński, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań 2011, s. 6–19.

Szkice „Historyczna terazniejszość, czyli przestrzeń afektu”, „Natręctwo niepamięci naszej o Zagładzie”, „Linoskoczek nad otchłanią normalnej nienormalności”, „Niczym mydło w grze w scrabble”, i „Ekstazy Jana Błońskiego” powstały dzięki środkom Narodowego Centrum Nauki przyznanym na podstawie decyzji nr DEC_2011/03/B/HS2/05729.

i. Historyczne, więc terażniejsze

Świadeictwo *versus* wydarzenie.
W czerwonej Hiszpanii Ksawerego Pruszyńskiego

Wydarzenie a świadeictwo

Na początku nieco informacji. Ksawery Pruszyński był gwiazdą polskiego reportażu w latach trzydziestych i czterdziestych ubiegłego stulecia, a jego książka napisana po pobycie w ogarniętej wojną domową Hiszpanii stanowi niewątpliwie literacki *tour de force* i nie ma przesady w stwierdzeniu, że warto ją stawiać obok klasycznych dziś książek Orwella, Koestlera, Dos Passosa, Saint-Exupéry'ego, Hemingwaya, Erenburga czy wysyłanych przez nich korespondencji prasowych. Jest również bardzo ciekawym przykładem konstruowanego świadectwa z czasów, o które pytają dziś wnuki bohaterów tamtych zdarzeń. Po latach książka Pruszyńskiego ukazała się w tłumaczeniu hiszpańskim jako *En la España roja. Trayectos Supervivencias* w barcelońskim wydawnictwie Alba w roku 2007, a sam Pruszyński był jednym z bohaterów wystawy „Korespondenci zagraniczni z wojny w Hiszpanii” zorganizowanej przez hiszpański Instytut Cervantesa, jeżdżącej po świecie w roku 2009. W czerwcu 1936 roku Pruszyński, niespełna dwudziestodwuletni dziennikarz krakowskiego katolicko-konserwatywnego „Czasu” i ścisły współpracownik warszawskiego „Buntu Młodych”, dwutygodnika młodych konserwatystów redagowanego przez Jerzego Giedroycia, dzięki stypendium Związku Dziennikarzy przyjechał do Hiszpanii jako wysłannik „Wiadomości Literackich”, liberalnego pisma warszawskiej inteligencji. Znalazł się na terenach kontrolowanych

przez republikanów. Jak pisze jeden z badaczy prasy międzywojennej, przyszedł autor reporterskiej książki *W czerwonej Hiszpanii* „zamierzał pierwotnie udać się do strefy kontrolowanej przez frankistów. Wybór, dokonany za namową przyjaciół lub przypadku, aby jechać do Madrytu, okazał się trafny”¹. Jego korespondencje zaczęły się ukazywać od 8 listopada 1936 roku, a w rok później wyszły w formie książkowej. „Może przejdę przez tę wojnę nie widząc prawie trupów” (s.159) – zapisze po blisko trzech miesiącach². Wkrótce jednak wojna pełna ofiar stanie się czymś naocznie obecnym w dniu pracy reportera.

Od razu chcę też wytłumaczyć się z umieszczenia w tytule mojego tekstu kategorii „świadcstwa” oraz „wydarzenia”. Obie te kategorie są używane w humanistyce ponowoczesnej od trzech

¹ Wojciech Opiola, *Instrumentalizacja obrazu hiszpańskiej wojny domowej w polskiej publicystyce politycznej w latach 1936–2009*, Uniwersytet Opolski, Opole 2011, s.154. Cyt. za: https://www.researchgate.net/profile/Wojciech_Opiola/publication/325361809_Instrumentalizacja_obrazu_hiszpańskiej_wojny_domowej_w_polskiej_publicystyce_politycznej_w_latach_1936-2009/links/5b07fc2ba6fdcc8c252d11eb/Instrumentalizacja-obrazu-hiszpańskiej-wojny-domowej-w-polskiej-publicystyce-politycznej-w-latach-1936-2009.pdf?origin=publication_detail, dostęp: 20 czerwca 2017. Jak pisze dalej Opiola, „istnieją trzy wersje tłumaczące, dlaczego Pruszyński zdecydował się na stronę republikańską: pierwsza: w Paryżu, przez który publicysta podążył do Hiszpanii, nie było misji dyplomatycznej frankistów tylko ambasada Republiki Hiszpańskiej, Pruszyńskiemu udało się więc zdobyć wizę do Madrytu. Druga: do takiej decyzji przekonał go Adolf Bocheński – redaktor »Buntu Młodych«, w którym wspólnie pracowali. Trzecia: wg Jerzego Giedroycia, trafił do strefy republikańskiej przez pomyłkę”. Na pierwszą wersję jako najbardziej prawdopodobną powołuje się Piotr Sawicki w artykule *Między dwoma totalizmami. Hiszpańska wojna domowa 1936–1939 w oczach jej polskich świadków*, „Ruch Literacki” 1993, z.1–2, s.121. Na ten temat por. też Jerzy Jaruzelski, *Posłowie*, do: Ksawery Pruszyński, *Podróż po Polsce*, Warszawa 2000, s.141.

² Cyt. za: Ksawery Pruszyński, *W czerwonej Hiszpanii*, Warszawa 1997, s.159. Dalsze cytaty lokalizuję w tekście, opatrując numerem strony.

z górą dekad, niekiedy w odniesieniu do opisu i interpretacji kwestii lokujących się w podobnym obszarze problemowym i stwarzających okazję do stawiania podobnych pytań badawczych. Świadcstwo, zdaniem Shoshany Felman, „stało się dla nas niezastąpionym sposobem budowania relacji ze zdarzeniami w dzisiejszym świecie; sposobem kontaktowania się z różnymi rodzajami traumy we współczesnej historii: drugą wojną światową, Holocaustem, tragedią bomby atomowej oraz innymi okrucieństwami konfliktów zbrojnych”³. Akurat wymienione przez Felman wydarzenia należą do zdarzeń historycznych szczególnego rodzaju. Często są takimi zdarzeniami, którym – każdemu z osobna – przysługuje charakter wydarzenia (pisanego niekiedy wielką literą), tak jak opisują je Alain Badiou, Hayden White czy ostatnio Slavoj Žižek. Wydarzenie na gruncie ponowoczesnej teorii i filozofii (co unaczniają próby opisu Zagłady – dziś traktowanej jako figura paradygmatyczna wydarzenia) jest czymś, co kwestionuje swój „historyczny” charakter, nie daje się opowiedzieć i zrozumieć, a jeśli już, to z trudem. Jeśli zdarzenie historyczne rozumiemy jako coś, co „wykracza poza to, co jest”⁴, to wydarzenie jest czymś, co z kolei nie daje się łatwo opisać za pomocą kategorii, których używamy do opisu zdarzenia historycznego. Nie daje się w taki sposób opisać jako coś, co nie mieści się w horyzoncie naszych oczekiwań, nie daje się przedstawić

³ Cyt. za: Shoshana Felman, *Nauczanie i kryzysy*, przeł. Michał Lachmann, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2 (343–401), s. 348. Esej ten to pierwszy rozdział książki: Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature*, Routledge, New York – London 1992.

⁴ Alain Badiou cytowany przez Haydena White’a w jego rozprawie *Zdarzenie historyczne*, zamieszczonej w zbiorze artykułów White’a *Proza historyczna*, przeł. Rafał Borysławski, Universitas, Kraków 2009, s. 251. White opisuje zdarzenie historyczne jako „poważne zaburzenie historycznego (społecznego) systemu, wywołujące chaos we wszystkich instytucjach, praktykach, przeświadczeniach” (s. 276).

za pomocą języka, jakim dysponujemy, który to język ściąga nas ku temu, co już znane, kategorialne i dające się uogólnić, nazwać, czyli umieścić w horyzoncie tego, co oswojone. Wydarzenie jest więc czymś, co wymaga nowych zasad wyjaśniania i kontekstualizacji.

Świadectwo, w przekonaniu Felman, jest taką próbą użycia języka, które zdaje sprawę z tych trudności: może właśnie ono, bardziej niż inny rodzaj opowieści, stanowi odpowiedź na kryzys, jakim jest niemożność zdania sprawy z wydarzenia. Zdaniem Felman, „zdaje się składać z rozrzuconych okruchów pamięci, która rozpadła się pod naporem wydarzeń nieujętych w formy rozumienia lub wspominania, z przedmiotów zdolnych do stworzenia wiedzy lub zasymilowania w formie całkowitego poznania, a więc zdarzeń przekraczających ramy naszego pojmowania”⁵. Może właśnie ten jego aspekt przesądza o tym, że Felman uznaje, iż świadectwo jest „czymś więcej aniżeli tylko relacją, sprawozdaniem z czyjejś prywatności albo zdarzeń będących udziałem zbiorowości”, że jest „punktem przecinania się tekstu i egzystencji” (i odpowiednio tekstu i historii), dokumentem „zdolnym wchodzić w nas jak autentyczne życie”⁶. Co może nawet najważniejsze, ma charakter gestu performatywnego: świadectwo ma to do siebie, że „akt pisanie łączy się z czynnością dawania świadectwa oraz z doświadczaniem tego jako procesu”⁷. Podkreślam ten jego aspekt, bo to właśnie przydarza się Pruszyńskiemu, a właściwie jego reporterskiej relacji. W trakcie swojej podróży staje się kimś innym jeszcze, aniżeli tylko dziennikarzem. Czytając relację Pruszyńskiego stopniowo widzimy, jak dokonuje się ta przemiana: bezstronny obserwator (jak sam to deklaruje) przestaje być bezstronny, co nie znaczy, że angażuje się

⁵ Sh. Felman, *Nauczanie i kryzys*, s. 148. Zarazem wydarzenie, jakim była Zagłada, Felman nazwała w *Testimony* „wydarzeniem bez świadków” (s. 75).

⁶ Tamże, s. 344 i n. ⁷ Tamże, s. 345.

politycznie i opowiada się po stronie republikanów. Pod koniec swej relacji reporter cytuje słowa prezydenta Kraju Basków: „Pan niech przejedzie przez nasz kraj, zobaczy i z a s w i a d c z y [podkr. m.z.]. Po prostu, co pan widział. Po prostu, że jak wy, chcemy mieć prawo do życia i jednak to prawo mamy” (s. 383). Notując je i zachowując w swojej relacji, niejako przyznaje, że przyjmuje na siebie tę rolę, swoją pracę zaś zaczyna traktować jako zobowiązanie, a może nawet misję. W rozmowie z prezydentem wykracza też poza zakres zawodowych powinności: występuje z prośbą o ułaskawienie dwóch skazanych na śmierć. Wojna, którą relacjonuje, staje się nieoczekiwane także jego wojną, choć chroni go immunitet dziennikarski i nie walczy po żadnej stronie. Przestaje być dziennikarzem: staje się autorem literatury świadczącej. Literatura świadcząca, jak to podkreśla Felman, stwarza wspólnotę świadków. Ustanawia zatem pewien sposób życia, a nie tylko pisanie (i czytania). Tym właśnie okazuje się pisanie Pruszyńskiego: jest formą zaangażowania, w grę zaczynają wchodzić nie tyle zawodowe powinności dziennikarza, ile przede wszystkim postawa etyczna świadka zdarzeń.

À la guerre comme à la guerre?

Rzeczywistość wojenna istnieje w szczególnym przesunięciu w stosunku do tej z czasu pokoju. To niejako oczywiste. Trzeba tu jednak zapytać, czy ta rzeczywistość wojenna, jaką zastaje Pruszyński, nie istnieje przypadkiem w jakimś przesunięciu w stosunku do tej wyobrażanej sobie zwykle jako rzeczywistość wojenna. O ile „każde nowe zdarzenie historyczne wydaje się pozostawać w obrębie, jak i poza sferą »historyczności«”⁸, to wydarzenie musi jednak

⁸ H. White, *Zdarzenie historyczne*, s. 265.

być rozpoznawane jako coś, co lokuje się poza sekwencją dotychczasowych zdarzeń zakwalifikowanych jako historyczne, stanowi do niej trudny do oswojenia suplement.

Jak jest z tym w przypadku wojny hiszpańskiej widzianej oczami Pruszyńskiego? Pruszyński stara się sprostać sytuacji i wywiązać ze swego zadania korespondenta. Opisać coś, czego jest świadkiem. Dobry reporter, nie inaczej niż każdy dobry pisarz, musi się wystrzeżać pisania, które zbyt łatwo oswaja rzeczywistość. Musi zabiegać o taką reprezentację rzeczywistości, która zawiera elementy świadczące o jej znieswojeniu, musi też zadbać, aby jego pisanie nie wyrzekło się bez reszty „efektu rzeczywistości”, by posłużyć się kategorią wprowadzoną przez Rolanda Barthes’a. Efekt rzeczywistości, powiada Barthes, to efekt, jaki wywierają pojawiające się w tekście zapisy tego, co niekonieczne, bo strukturalnie nieistotne⁹. „Tego rodzaju zapisy są skandaliczne (z punktu widzenia struktury [tekstu], lub też, co jest jeszcze bardziej niepokojące, zdają się odpowiadać swego rodzaju narracyjnemu zbytkowi”; przynoszą pozornie „bezużyteczne szczegóły” „oderwane od semiotycznej struktury narracji”¹⁰. Każda narracja zawiera pewną ich ilość, wszelako, według Barthes’a, stanowią często w tekście manifestacje „konkretnej rzeczywistości” jako ślady Lacanowskiego Realnego (przynależą do tekstu, ale niejako wystają z niego, stawiają „swoisty opór wobec sensu” tekstu: „opór ten potwierdza wielką, mityczną opozycję przeżytego [...] i poznawalnego (*l’intelligible*)”¹¹. Przez to, można by tu dodać (co nie jest bez znaczenia), efekt rzeczywistości zaznacza afektywny wymiar wypowiedzi. Sygnalizuje obecność czegoś, co niepokoi, trwoży, budzi irytację czy lęk albo znieswaja, sprawia, że mimetyzowana przez tekst rzeczywistość zaczyna istnieć

⁹ R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 119–126. ¹⁰ Tamże, s. 120. ¹¹ Tamże, s. 123.

właśnie w jakimś znaczącym przesunięciu. Ale to świadczy o tym, że autor nie jest wolny od dylematu, z jakim boryka się każdy, kto dokonuje opisu i interpretacji zdarzeń historycznych, zdających się, jak powiada White w cytowanym artykule, „pozostawać w obrębie, jak i poza sferą »historyczności«”¹². Aby oswoić to, z czym ma na miejscu do czynienia, Pruszyński stara się ulokować zdarzenia w kontekście, jaki tu niejako sam się narzuca: *à la guerre comme à la guerre*. „Tak, rewolucja hiszpańska w niczym nie odbiega od norm wszystkich rewolucji świata” (s. 325) – powiada. Tłumaczy więc genezę konfliktu, wdaje się w erudycyjne analizy sytuacji, skądinąd świadczące o świetnej znajomości historii Hiszpanii. Znamienne, że jedna z części jego książki nosi tytuł „Aby zrozumieć”. Autor wystawia sobie świadectwo bardzo dobrego analityka sytuacji międzynarodowej. „Ktoś powiedział, że ta wojna będzie początkiem przyszłej europejskiej – walki między dwoma światami, komunizmem i faszyzmem. Tak się w istocie stało” (s. 237). Chętnie sięga po analogie: do rewolucji rosyjskiej, ale i francuskiej. Nie tylko. Oblężony przez frankistów Madryt porównuje do miasta obleganego przez wojska kozackie Chmielnickiego¹³. Dba więc o swojego czytelnika i robi bardzo wiele, aby ulokować to, co opisuje, w zrozumiałym dlań kontekście.

Pruszyński zresztą pozostaje niechętny fetyszyzowaniu nawet nie wyjątkowości zdarzenia, ile samego momentu historycznego, a więc kategorii, która wydobywa zdarzenie z *continuum* tego, co jest. Już na wstępie swej książki przywołuje Miguela de Unamuno,

¹² H. White, *Zdarzenie historyczne*, s. 265.

¹³ W roku 1649 wojska zbuntowanego kozackiego atamana Bohdana Chmielnickiego, wcześniej hetmana wojsk na służbie polskiej, obległy Zbaraż, miasto znajdujące się na Podolu. Za sprawą najpopularniejszego chyba do niedawna polskiego pisarza Henryka Sienkiewicza, który uczynił obronę miasta epizodem powieści *Ogniem i mieczem* (1883), Zbaraż stał się w polskiej wyobraźni i pamięci zbiorowej symbolem heroicznej obrony spraw beznadziejnych.

w którego przekonaniu (przekonaniu podzielanym przez reportera) historyczne momenty to jedynie epifenomeny „życia podhistorycznego” (s.30) – jak je określa – ruchy tektoniczne, „świata poniżej historii” (s.30). „Podhistoria” Unamuno i Pruszyńskiego to trop, który niedługo po II wojnie uczynni się także w koncepcji francuskiej szkoły historyków z grupy Annales jako sprzeciw wobec absolutyzowania zdarzenia historycznego. W tej perspektywie im więcej w zdarzeniu historycznym wydarzenia, tym mniejsza szansa na świadectwo o nim, tym bardziej czyni ono uczestnika wydarzeń bezradnym. Tymczasem dla Pruszyńskiego świadectwo jest ważne jako praca na rzecz rozumienia, czyli osławiania zdarzeniowej historii, na rzecz dezawuacji wyjątkowości i wzniosłości dziejowej zdarzeniowości.

W charakteryzowanej tu perspektywie wojna w Hiszpanii jest oczywiście tylko kolejną wojną: jej groza i nieszczęścia są czymś naturalnym. Ale ta perspektywa okazuje się nie do utrzymania – wojna, którą relacjonuje, wydaje się jakoś inna niż wszystkie, i ta jej odmienność nie tyle przykuwa uwagę, co budzi zmałowane emocje jako coś, co nie mieści się w dotychczasowym horyzoncie oczekiwań i spodziewań. Jak powiada Pruszyński:

[dzienniki i agencje informacyjne] wojnę przyszłości rekonstruują sobie z 1914 roku, fantastycznych powieści czy manewrów lotniczo-gazowych. Rzeczy patetyczne i groźne stały się naraz codziennością: jakby na ironię patetykom zaczęły przypominać rzeczy zgoła niegroźne i niepatetyczne. Madryt to wie, wy zaś jeszcze, czytelnicy, o tym nie wiecie. Że to jest takie inne, niż się myślało, że będzie. [podkr. m.z.] Nie wiecie więc, nie wiedzielibyście, co to jest, gdy nad ulicą rozkłaszcze się nagle, w biały dzień grzechotanie kastanietów. Tak, po prostu kastanietów, tylko jakichś niezwykle głośnych, jakby to puste orzechy leciały na pusty blat stołu [...]. Więc to jest

właśnie tak, gdy nalatują samoloty nad miasto, gdy na poły do niewidocznych jeszcze zaczyna walić artyleria przeciwlotnicza [...]. Jeśli potem zobaczymy na ulicy gruz, wyłom w murze, rozbite szyby, jeśli – lepiej – zobaczymy piasek starannie wysypany na parę plam ciemniejszych na jezdni, znak, że tu właśnie stali w ogonku, po mleko czy węgiel [...], i że tu właśnie padł pocisk, ludzi poszarpał, plamę krwi zostawił. Prostota piątego dnia wojny wokoło wielkiej stolicy europejskiej – oto co najwięcej uderza. Nie ma w tym ni krzty batalistycznego patosu. (s. 216–217)

Wszystko to pisze Pruszyński, czytelnik Lwa Tołstoja, Henryka Sienkiewicza, Józefa Wittlina, Ericha Marii Remarque’a, ale jego reportaż nosi znamiona pęknięcia: ślady znieswojenia i zagrożenia świata w relacji reporterskiej są widoczne, choć sama opowieść stanowi próbę opisanego i wytłumaczenia, a więc i uratowania go dla przyszłości. „Przez całą książkę odsuwałem [podkr. m.z.] grozę, krew, śmierć. Były dla mnie koniecznością, naturalnością rewolucji. Nie ma przewrotów bez przelewów krwi, bez krzywdy. Trzeba patrzeć ku temu, co z tej krwi użyźniającej wyjdzie. Czy wyjdzie? Oto teraz pytanie bez wątpienia najgorsze” (s. 414–415) – pisze w zakończeniu swojej książki.

Czytając relację Pruszyńskiego, nie można oprzeć się wrażeniu, że chce on przekonać swego czytelnika, iż wojna hiszpańska to symptom nierozpoznanej choroby dzisiejszej Europy, choroby, na którą nie mamy lekarstwa. Ta wojna – zdaje się mówić – jest też naszą wojną, choć toczy się daleko od naszych granic.

Zakażona czymś nienormalnym normalność

Naoczne świadectwo długo uchodziło za kluczowy czynnik w stanowieniu autorytetu relacji świadka (dziś ten autorytet został podważony). Naoczność oddana poprzez język: na tym polega dobry reportaż. Dobry reportaż radzi sobie z przyrodzoną językowi łańcuchowością maskowania, zacierania efektu rzeczywistości, realność bowiem jest tym, co wprawia nas w przerażenie i konfuzję. Język podsuwa nam eufemizmy, zagaduje to „coś”, co kwestionuje bezpieczną definicję rzeczywistości, pojawia się jako „nowy rodzaj wdzierającego się do naszego świata zdarzenia, które mogłoby stanowić dowód na istnienie innego, alternatywnego – całkowicie odmiennego od naszego – systemu egzystencji”¹⁴. Jak Pruszyński radzi sobie z ową siłą języka, trzymającą na dystans niechcianą rzeczywistość? Nowatorstwo Pruszyńskiego (i jego tytuł do chwały) polega na tym, że nie szuka specjalnej formuły dla wyrażenia grozy i okrucieństwa wydarzeń, których jest świadkiem. Nie sięga po hiperbole. Pozostaje na poziomie werystycznej relacji, sprawozdania. Neutralnym tonem i bez komentarza przytacza wypowiedzi rewolucjonistów o uwięzionych i pracujących na polach „wrogach ludu”: „Kiedy ich zatłuczecie? – pyta Pedro. – Mamy czas, niech popracują do żniw. Teraz jeszcze potrzebne są siły robocze” (s. 96); odnotowuje prozaiczną zwyczajność ekonomii działań frontowych, jak w obrazku z paleniem zwłok poległych wrogów:

Oficer pokazuje nam miejsce spalone jak od ogniska: tu mówi, tydzień temu zaciągnęliśmy zwłoki Maurów leżące tuż przed okopami i spaliśmy. Na mój odruch dodaje: Trudno tu okop wygrzebać, a co dopiero grób, a w tym skwarze by się zaśmierdziały i zaraza gotowa! – Nic

¹⁴ H. White, *Zdarzenie historyczne*, s. 260.

nie znać na tym miejscu: można by pomyśleć, że paliła się tu trawa, a tu spopielały się ciała ludzkie. Pytam, jak to się dzieje, że zwłoki tak płoną łatwo, a oficer odpowiada, że przecież polano je benzyną. Ciało – objaśnia – byle się zaczęło palić, pali się już potem dobrze. Idziemy jakoś w milczeniu, które znowu przerywa oficer. Okazuje się, że zna Polaków. Tu nawet walczy jeden Polak, ochotnik. (s. 84)

U Pruszyńskiego, który przecież nie tylko relacjonuje to, co dzieje się na froncie, ale daje obrazki rodzajowe z miast i wiosek, niekiedy żywo przypominające te z literatury podróżniczej, znaczący staje się właśnie nadmiar realiów codziennych, pośród których, od czasu do czasu, zjawia się to, co niecodzienne i szokujące. Zdawałoby się, że jako korespondenta wojennego zajmą go głównie *desastres de guerra*, tymczasem koncentruje się na codzienności stanowiącej akompaniament dla dziejącego się wydarzenia. Owszem, autor robi wycieczki na linię frontu, ale równie ważne, a może nawet ważniejsze niż teatr wojny, w którym aktorzy odgrywają swe malownicze role, są jego kulisy i cała obsługa techniczna, wszyscy zaangażowani weń statyści i ich gesty, zachowania, przypadkowe i ulotne słowa, używane rekwizyty, wszystko jednak naznaczone owym wydarzeniem. W efekcie wojna przenika wszystko, jest niczym powietrze, którym oddychamy. Staje się codzienną normalnością, która wszelako pozostaje ekscysem i raz po raz objawia swoją nieznaną do tej pory złowrogość. „Czaszka ludzka opalona w żarze, ale tak, żeby skóra i włosy pozostały zachowane, przypięta jako mascotte do batalionowego auta w Pozuelo. I owa noc w Madrycie bombardowanym, gdy dopiero wróciwszy do domu, dostrzegłem że mam buty na nogach stapiane obficie w krwi” (s. 413) – notuje Pruszyński. I migawkowość tych makabrycznych zdarzeń jest zrównana z migawkowością opisywanych detali codziennego życia.

Owa zakażona czymś niespodziewanym normalność stanowi istotny wymiar wydarzenia, ale nie mniej ważnym parametrem okazuje się właśnie jego totalność. To, co się dzieje, dotyczy wszystkich. Całościowy wymiar wojennego doświadczenia złowrogo wzmaga jeszcze i to, że to wojna domowa – pierwsza w historii Europy wojna totalna, w której mimowolnymi uczestnikami, żołnierzami i ofiarami są wszyscy (choć nie w stopniu jednakowym), a uczestnictwo w wydarzeniu określa bardziej to, co irracjonalne, niż to, co podległe racjonalnemu tłumaczeniu. Te właściwości wydarzenia manifestują się raz intensywnie, jak w bombardowanym przez buntowników Madrycie, innym razem znowu – jak w ustępie o pobycie w Walencji czy wizycie w Baskonii – mającą na dalekim horyzoncie. Jednak przytłaczają wszystko inne. Owo wszystko inne wydaje się przy nich doskonale redundantne, choć zarazem wypełnia kadry rzeczywistości. Parafrazując Barthes'a, można powiedzieć, że dopiero za sprawą przywołanych redundantnych szczegółów – elementów codzienności, stan wyjątkowy wojennej rzeczywistości staje się kluczowym odniesieniem w narracji reportażowej, której zadaniem jest sprawozdanie z tego, co się naprawdę zdarzyło, i „która nadaje znaczenie niefunkcjonalnym szczegółom, jeśli tylko denotują one to, co miało miejsce: ich konkretna rzeczywistość staje się wystarczającym uzasadnieniem wypowiedzi”¹⁵. Owe szczegóły stanowią bowiem konieczne dopełnienie, na którego tle jawi się dopiero to, co pozostaje odkształceniem potocznej normalności; dopełnienie, w którym zdarzeniowe nabiera rysów wydarzeniowego. „Zatarła się granica między frontem i nie frontem” (s. 81) – notuje Pruszyński w Madrycie. Jego datująca się z czasów pokoju definicja rzeczywistości utraciła ważność. We wszystko wkrada się nieoznaczoność:

¹⁵ R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, s. 123.

„Najgorzej, że nie układało się to w żadne proste szablony, że nie dzieliło wyraźnie na winnych i niewinnych, zbawionych i potępionych” (s. 110) – dopowie.

Można więc powiedzieć, że najbardziej liczy się tu pisarska strategia gospodarowania materiałem, tak aby wydobyć pożądany efekt rzeczywistości. W reportażu wybór tematu, dobór materiału, selekcja faktów oraz umiejętność ich dozowania i syntezy okazują się sprawą zasadniczą. W roku 1938 sprawozdawca „Rocznika Literackiego” napisze o książce *W czerwonej Hiszpanii*: „W wyborze faktów i ich układzie uderza wielka doskonałość konstruowania tego, co można by nazwać duchowym przekrojem poznawanego w tych wyjątkowych chwilach kraju. Są przecież ludzie-symbole i fakty-symbole. Umieć je rozeznac w powodzi wrażeń, oświetlić przez postawienie ich we właściwej perspektywie – to dopiero świadczy, że ktoś posiada talent pisarza podróżniczego”¹⁶.

Trudno nie zgodzić się z krytykiem, że poprzez ten zabieg manifestuje się strategia pisarska Pruszyńskiego jako reportażysty (jak widać, termin „reportażysta” nie mieścił się w wokabularzu krytyka jako zbyt nowinkarski czy deprecjonujący)¹⁷. Zasadza się ona na realizmie (Pruszyński wybiera to, co w jego przekonaniu reprezentatywne), ale zarazem i na figuratywności, co w połączeniu składa się na coś, co za Erichem Auerbachem i Haydenem

¹⁶ Konrad Górski, *Rocznik Literacki 1937*, Warszawa 1938, s. 208.

¹⁷ Reportaż stawał się coraz bardziej popularny, ale traktowany jako gatunek raczej dziennikarski niż literacki i bardziej usługowy aniżeli artystyczny nie cieszył się jeszcze wielkim prestiżem w latach trzydziestych. Był twórczością, która – w przekonaniu jej krytyków – była ersatzem literatury, a zarazem fabrykacją rzeczywistości i syciła ciekawość uczestników masowego społeczeństwa, którym światopogląd gazetowy zastępował potrzebę samodzielnego i krytycznego myślenia. Por. Ignacy Fik, *O reportażu*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 4. Cyt. za: tenże, *Wybór pism krytycznych*, Kraków 1961, s. 3–9.

White'em można by określić jako realizm figuralny¹⁸. Figuratywność pisarstwa Pruszyńskiego nie polega na stosowaniu tropów retorycznych, choć oczywiście je stosuje: sięga raz po raz po rozmaite figury retoryczne, ucieka się do porównań, metafor, analogii etc. Najistotniejsze jest, że dokonując wyboru tego, co stanie się przedmiotem opisu, traktuje wybrane obiekty jako metonimie wydarzenia, domagając się ich odczytania figuratywnego raczej aniżeli literalnego – a więc traktując je jako wielkie metafory. Metaforycznie rozumiane są zatem wybrane postaci, ich opowieści, miejsca i całe prowincje, sytuacje, w jakich się znalazł, krajobrazy, stare i nowe obyczaje. Dające się stematyzować przez czytelnika kwestie poruszane w reportażu implikują pewne zachodzące aktualnie bądź na przestrzeni lat, a nawet stuleci, wydarzenia, obejmują narracje dotyczące działań postaci¹⁹. Imiona własne ze swoimi historiami, jak Rosa (dziewczyna uliczna), Katalonia, Durruti – legendarny dowódca wojsk republikańskich, albo opisane zdarzenia dające się przywołać w formule znominalizowanej jako „palenie zwłok poległych” czy „bombardowanie”, są metaforami wojennej Hiszpanii. Łańcuch tych metaforycznych figur tworzy w książce Pruszyńskiego pola afektywne, gdzie empatia pisarza, ale nie tylko: również i cały szereg innych emocji, ujawnia się w sposób dyskretny – są one

¹⁸ H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, w: tenże, *Proza historyczna*, s. 212.

¹⁹ Tak opisuje Mieke Bal metafory rzeczownikowe wychodzące od czasownika (np. gwałt, tajemnica) lub tożsame z pojęciami czy nazwami własnymi zawierającymi w sobie historię oznaczanych przez nie bytów, które jej zdaniem nie tracą swego „czynnego charakteru”. „Narracyjna analiza rzeczownika” przekonuje, że „podmiot posługujący się tym słowem jest, powiedzmy, narratorem owej opowieści [story]”, a „podmiot, którego widzenie implikuje samo słowo [np. gwałt – m.z.] jest jego zogniskowaniem. Mamy tedy aktorów. Proces, w którym te wszystkie postaci wchodzi w interakcje, fabuła, jest dynamiczna: dotyczy zmiany”, Mieke Bal, *Śmiertelna groza*, przeł. Krzysztof Kłosiński, „Teksty Drugie” 2008, nr 6, s. 103.

pseudonimowane poprzez metafory właśnie. Metafory – powiada Mieke Bal – mogą mieć i najczęściej mają afektywne właściwości: „mogą poruszać, dawać przyjemności estetyczne, nawet ranić czyjeś uczucia”²⁰. Taka metafora to – na przykład – „najsympatyczniejszy chłopak spotkany na froncie” (s.154), ze swoją opowieścią dwudziestoletniego żołnierza plutonu egzekucyjnego zabijającego bez sądu. Spotkanie z nim to do tej pory najsilniejsze doświadczenie, przyznaje narrator, gorsze od bycia pod ostrzałem nadlatujących samolotów. Podobnie samo słowo Madryt, które ogniskuje w sobie nie tylko historię desperackiej obrony, ale i emocje autora.

Praca świadectwa

Świadectwo ma moc transformującą. W zakończeniu swej książki autor wyznaje, że inaczej teraz czyta to, co polska literatura ma do powiedzenia o Hiszpanii. Dziewiętnastowieczna Mickiewiczowska ballada o obronie Grenady i wodzu muzułmanów, Maurze Almanzorze z *Konrada Wallenroda* rezonuje z jego hiszpańskim doświadczeniem, oddaje bowiem tragizm wyborów uczestników wojny domowej. Hiszpański epizod powieści *Popioły* Stefana Żeromskiego, osadzony w realiach wojny, jaką toczyły w Hiszpanii wojska Napoleona, już nie – walczący u boku Napoleona Polacy przedstawiani są zbyt jednowymiarowo: albo jako bohaterscy żołnierze, uczestnicy brawurowej szarży kawaleryjskiej, albo jako okrutni oprawcy, gwałciciele mniszek z klasztoru. Ale jeszcze bardziej trafia mu do przekonania Sienkiewiczowski *Pan Wołodyjowski*, powieść o wojnie, jaką w XVII wieku toczyła Rzeczpospolita Polska na ziemiach wchodzącej w jej skład Ukrainy. Tu istotne jest

²⁰ Tamże, s. 96.

dla Pruszyńskiego rozumienie przyczyn tamtej wojny, odzywających się na Ukrainie w czasie wojny polsko-bolszewickiej w roku 1920, a i później. Wcześniej zauważy, że Hiszpania, podobnie jak i Polska, to „dziwoląg feudalizmu przedłużonego w nowoczesność” (s. 303). Istotny dla niego jest też opisany przez Sienkiewicza, a właściwy dla wojny domowej festiwal bratobójczego okrucieństwa i zemsty za upokorzenia i krzywdy zarówno na tle klasowym, jak i narodowościowym.

Aby uczynić bardziej zrozumiałym rosnący opór Pruszyńskiego wobec toposu *à la guerre comme à la guerre* i aby uwyraźnić to, co stara się podpowiedzieć swoim czytelnikom, warto przywołać uwagi Haydena White’a ze wspomnianego już kilkakrotnie artykułu. Pisze on o podobieństwie rozumienia relacji pomiędzy przeszłością historyczną a terażniejszością, i Freudowskiej koncepcji związku między traumatycznym wydarzeniem w życiu jednostki i jego „powrotem”, w czego efekcie dotknięty traumą przestaje normalnie funkcjonować. Pojęcie traumatyzującego zdarzenia pozwala Freudowi wysunąć „teorię »ukrytej historii«” ofiary traumatycznego zdarzenia i – analogicznie – „historii całego narodu bądź ludu, w której oficjalna wersja jego przeszłości musi być rozumiana jako alibi bądź sublimacja, która się pojawiła w odpowiedzi na poczucie winy wzbudzone przez pierwotny akt”²¹.

Pruszyński na przestrzeni niemal całej swojej książki przedstawia rewolucję i będącą jej następstwem wojnę domową jako kolejny, tym razem cynicznie dyskontowany przez europejskie potęgi, powrót zgoła po Freudowsku rozumianego „tego samego”: jako odtwarzaną wciąż na nowo i traumatycznie przeżywaną pamięć ludowych krzywd i upokorzeń, pamięć społeczeństwa, które nigdy się nie zmodernizowało, społeczeństwa ciągle feudalnego.

²¹ H.White, *Zdarzenie historyczne*, s. 278.

To powrót pamięci-niepamięci, która szuka swoich artykulacji. Zdarzenie, jakim jest rewolucja (oraz kontrewolucja), jest w istocie powrotem traumatyzujących przez wieki zdarzeń i doświadczeń, zapisanych w głębokiej, „podhistorycznej” (właśnie!) nieświadomości ludowej, dziś znowu zjawiających się w pamięci zbiorowej. Tam pogrzebane leżą przyczyny tego, z czym mamy dziś do czynienia i co odgrywane jest teraz w formie, która wyjawia i zarazem ukrywa swój pierwowzór. „[...] wielu chłopaków pociągnęło na wojnę. Po czyjej stronie? O, to ma mniejsze znaczenie” (s. 63) – powiada nauczyciel z Toboso. Rozstrzeliwani „faszyści”, podobnie jak z równym zapałem mordowani „komuniści”, to zdemonizowane figury nienawistnej wrogości, usprawiedliwiające rozlubowanie się w przemocy i przemoc napędzające:

Słowo faszyzm powtarzano ze szczególną lubością, trochę tak jak jakieś bardzo miejskie słowa, jakieś „ewentualnie” czy „absolutnie” u nas na wsi. Może przyjmowało się jeszcze dlatego, że zwalniało w sposób magiczny od wszelkich wyjaśnień i usprawiedliwień. Myślałem, że bardzo często ludzie zabici za swój faszyzm i ludzie zabijający innych za faszyzm nie potrafiliby pod grozą śmierci i wszelkich możliwych kar wytłumaczyć, czym jest ów faszyzm naprawdę. Słowo to przypominało tu wspólny dół, do którego pospołu i po prostu wrzuca się ciała wszystkich rozstrzelanych. Niestety, czuło się na każdym kroku, że ten dół posiada otchłanie większe od przepaści Sierry Moreny. Bez trudu mogliśmy sobie wyobrazić, że po drugiej stronie linii bojowej jest drugi taki sam dół wspólny, o dnie i sensie równie ciemnym dla tych, co weń wpadają, i którzy weń wtrącają, że tamten z kolei nazywa się komunizmem, tak samo jest jedyną rzeczą wspólną wszystkich, których się weń wtrąca, i wreszcie tak samo przerasta przepaście. (s. 112)

Traumatyczny fatalizm nie pozwala zaangażowanym po obu stronach na odkrycie prawdziwego znaczenia tego, z czym mają do czynienia, a co dodatkowo jest zniekształcane i zacierane ideologią pompowaną do głów przez ośrodki zaangażowane we współpracę z siłami komunistycznej (sowieckiej) i faszystowskiej (niemiecko-włoskiej) interwencji. Hiszpańska wojna domowa ma więc dla Pruszyńskiego wymiar dziejowej *nemesis*, wypełnienia się kary za dawno popełnione zbrodnie, których pamięć wtrąca – niczym na ukraińskich ziemiach dawnej Rzeczypospolitej – w błędne koło wzajemnej przemocy: „Nie było najmniejszej wątpliwości, że wina i zbrodnia szczepiły się tu w jakiś gordyjski węzeł, że ogarnęły całą ludność wszystkich puebli, że wszędzie mordowano się wzajemnie, a także że wszędzie krewni ofiar czekali chwili swojej pomsty” (s. 112). Dlatego Pruszyński kończy swoją książkę obrazem dwóch Hiszpanii, skazanych na trwanie w kredowym kole nienawiści, obrazem dwóch kobiet z wrogich obozów, wyczekujących na wiadomości z frontu w przygranicznym hoteliku: „I ostatnim obrazem Hiszpanii stają się te dwie co dzień widziane kobiety, młode, piękne, w czerni żałoby, w milczeniu zaciętości, pod jednym dachem, u jednego stołu, a przecież wrogie już sobie na śmierć i na zawsze” (s. 415). Jest to, dodajmy, ostatnie zdanie książki.

Dzisiaj – po lekcji psychoanalizy, po lekcji wyniesionej ze studiów nad traumą, po lekcji wyniesionej ze studiów nad wydarzeniem, jakim była Zagłada, jako kluczowym doświadczeniu XX wieku – dopiero dzisiaj jesteśmy w stanie przyjąć świadectwo Pruszyńskiego i oddać mu sprawiedliwość, wydobyć sensy, które skrywa. A brzmią one tak: rozejm, choć jeszcze nie pokój, zapanuje dopiero wtedy, kiedy wydarzenie, jakim jest wojna domowa, zostanie przyswojone; ofiary będą mogły rozpocząć pracę żałoby i zarazem pracę wychodzenia z traumy dopiero wtedy, gdy rozpoznane zostanie to, co skazuje na fatalność powtórzenia. Jak sądzę, niewczesność

świadczenia Pruszyńskiego leży w tym, że wojna hiszpańska, rozumiana jako pierwsza w Europie konfrontacja sił międzynarodowego faszyzmu i komunizmu, przesłoniła to, co stanowiło u niego jej diagnozę. Dziś chyba można ocenić, na ile trafną. Na korzyść Pruszyńskiego przemawia fakt, że nie tylko sam upływ czasu, ale i głęboka demokratyzacja, polityczna i społeczna, były warunkiem koniecznym, by wojna powróciła w wieloletniej debacie, by świadectwa historyczne zaczęły pracować na nowo, a Hiszpania zaczęła wychodzić z kredowego koła traumy.

Historyczna terażniejszość, czyli przestrzeń afektu

W napisanej w roku 1915 rozprawie *Aktualne uwagi o wojnie i śmierci* Freud szukał odpowiedzi na pytanie, dlaczego historia naznaczona jest przemocą. W ocenie możliwości jej wyeliminowania był – jak wiadomo – pesymistą. Przemoc na scenie dziejów jest czymś nieuchronnym, spełnia się w fatalizmie powtórzeń, jej źródło bowiem „leży we właściwych najgłębszej naturze ludzkiej pobudkach popędowych”, mających charakter elementarny i zmierzający do zaspokojenia potrzeb pierwotnych. „Te pobudki popędowe jako takie, nie są ani dobre, ani złe: my tylko klasyfikujemy je i ich przejawy w taki sposób, w zależności od tego, jak odnoszą się do potrzeb i wymagań społeczeństwa ludzkiego”¹ – czytamy. „Tak naprawdę nie może dojść do żadnego wytępienia zła” – pisał Freud, jego komentatorzy zaś podkreślają, że naturalna skłonność do przemocy nie jest pochodną popędu destrukcyjnego, a tym bardziej popędu śmierci, ale funkcją naturalnego popędu życiowego, który we Freudowskiej teorii popędów odpowiada popędowi samozachowawczemu.

Jest mu właściwe to, co Freud uznał wcześniej za rodzaj „okrucieństwa wyobrażeniowego” i które opisał w tekście *Popędy i ich losy* (1915) jako

¹ Sigmund Freud, *Aktualne uwagi o wojnie i śmierci*, przeł. Robert Reszke, w: tenże, *Pisma społeczne*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 32.

coś wspólnego ludziom i zwierzętom. Zasadniczym celem popędu samozachowawczego jest przede wszystkim ochrona życia i narcystycznie strzeżona integralność podmiotu, niezależnie od tego, jakie może to mieć skutki dla obiektu, który w wyobraźni podmiotu jest funkcją jego narcyzmu. Instynktowna przemoc nie ma nic wspólnego z agresywnością, sadyzmem, nienawiścią, których libidalne komponenty, jak pokazał Freud, są skierowane na obiekt, który skądinąd zyskuje status edypalny.²

Swoją rozprawę pisał Freud w drugim roku wojny. Podkreślał, że gorsze niż ona sama będą jej następstwa: nie czyniąc rozróżnienia między żołnierzami i cywilami, wychodząc poza ograniczenia prawa międzynarodowego, rozrywając wszelkie więzi pomiędzy walczącymi stronami, ta wojna grozi, że „pozostawi po sobie taką gorycz, iż przez dłuższy czas nie będzie ich można nawiązać”. W przekonaniu Freuda wojna była teatrem „mrocznego poczucia winy”: jest ono generatorem autoagresji oraz rozmaitych form przemocy. W późniejszej rozprawie *Kultura jako źródło cierpień* dowodził, że poczucie winy (ale i mechanizmy psychiczne zaangażowane w walkę z nim) nie tylko trwale naznacza relacje, w jakie ludzie wchodzi z sobą, ale nawet formuje styl kultury. Ma to kapitalne znaczenie, sposób bowiem, w jaki ludzie zarządzają poczuciem winy, przesądza o tym, jak radzą sobie z wrodzoną ambiwalencją pobudek popędowych, czyli – potocznie mówiąc – z ambiwalencją uczuciową, oraz o tym, jak konstruują swoje poczucie odpowiedzialności w obliczu presji afektów.

Bieg wydarzeń potwierdził najgorszy z przewidywanych przez Freuda scenariuszy. To przede wszystkim historia okazała się

² Jean Bergeret, http://nosubject.com/index.php?title=Instinct_of_Violence. Jean Bergeret jest autorem prac *La violence fondamentale* (1984) i *La violence et la vie* (1994).

w XX wieku źródłem cierpień. Jej dokuczliwość dała się we znaki nie tylko bezpośrednio, poprzez ogromniszczeń i cierpień, jakie stały się udziałem ludzi żyjących w „najokrutniejszym stuleciu w historii ludzkości”³. Sprawdziła się także przepowiednia Freuda o dewastacji poczynionej w życiu psychicznym jednostek i całych społeczeństw, i to w wymiarze, który i dziś jeszcze ma swoje następstwa: długi cień historycznych wydarzeń naznaczył życie tych, którzy nie byli jej bezpośrednimi ofiarami. Również zarządzanie niszczycielskimi emocjami (w tym poczuciem winy) bardziej niż wtedy, kiedy pisał o tym Freud, stało się przedmiotem, jeśli nie domeną, polityki państwa na niespotykaną wcześniej skalę.

Dla literatury i sztuki wszystkie te kwestie nie straciły na aktualności – przy czym okazały się tyleż ważne, co trudne. Jak ocalić wymiar jednostkowego doświadczenia, jak opowiadać o przeszłości, by nie powielać zbanalizowanych klisz czy gestów oskarżycielskich i jak sprostać zwycięskiej, aroganckiej pewności siebie dnia dzisiejszego, która pracuje na rzecz zapomnienia? Jak w sposób wolny od resentymentu mówić o brzemiennej przeszłością terażniejszości? Jak uwolnić ją od tego, co ją nawiedza, ale nie wpaść w syndrom narcyzmu ofiary? Pytanie o to, jak ocalić rzeczywisty wymiar historycznych doświadczeń w artystycznej reprezentacji, nie wyczerpuje problemu. Nie mniej ważne, a może nawet ważniejsze, staje się uwzględnienie naszej własnej perspektywy, z jakiej dokonujemy oglądu przeszłości. Jest to w istocie pytanie o to, jak afekty transmitowane w przestrzeń dzieła filmowego czy tekstu literackiego stają się materiałą zdarzenia, którym jest dzieło w interakcji z widzem czy czytelnikiem. Afekty są czynne w naszej terażniejszości, nawet jeśli są efektem retroaktywnej ich materializacji.

³ William Golding, cyt. za: Eric Hobsbawm, *Wiek skrajności*, przeł. Marcin Król i Julia Kalinowska-Król, Świat Książki, Warszawa 1999, s. 9.

Lauren Berlant, pisząc o historii jako wydarzeniu afektywnym, zwraca uwagę, że „teoria afektów na pozór nie ma zastosowania w historii czy w dziele literackim”⁴. Nie ma bezpośredniego zastosowania, jako że to, co afektywne, uchyla się reprezentacji, odbywa się poza kontrolą naszej świadomości. Wszelako według Berlant nie ulega wątpliwości, że dla udziału tego, co afektywne, trzeba znaleźć stosowny język opisu. Sama proponuje definicję afektu jako czegoś, co czyni podmiot funkcją pola jego własnej historyczności (nazywa je „historycznym sensorium”⁵). To ono wyznacza przeżywanie własnej terażniejszości („historical present”⁶). Berlant powiada, iż dociekania nad charakterem owego pola skłaniają do wyróżniania „historycznego momentu” i objaśnienia warunków jego powstawania jako czegoś „instynktownego” i poza progiem świadomości. Przysnaje, że najłatwiej „historycznymi momentami” stają się zdarzenia traumatyczne bądź sytuacje kryzysowe, w których dokonują się zmiany naszych przyzwyczajzeń czy wyobrażeń „zwyczajności” i „normalności”. Ale cała nasza codzienność ma wymiar afektywny, a co więcej – zbiorowo przeżywany. W tym względzie Berlant chętnie odwołuje się do ustaleń Kathleen Stewart, autorki książki *Ordinary Affects*⁷.

Dlaczego coś wspólnie przeżywamy jako „coś”? I dlaczego artystyczne czy powieściowe reakcje na jakies wypadki mają tak wiele wspólnego z tym, co jest kodyfikowane jako „wiedza” na temat

⁴ Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Duke University Press, Durham–London 2011, s. 14.

⁵ Tamże, s. 17.

⁶ Berlant na poparcie swojej tezy przywołuje artykuł Harry’ego Harootuniana, *Remembering the Historical Present*, „Critical Inquiry” 2007, nr 33, s. 471–494, i rozwija jego wywód w swojej książce (por. L. Berlant, *Cruel Optimism*, s. 67–68).

⁷ Kathleen Stewart, *Ordinary Affects*, Duke University Press, Durham–London, s. 133.

jakiegoś historycznego zdarzenia? – zapytuje Berlant. Nie byłoby to możliwe, gdybyśmy nie żywili wspólnie dzielonych emocji – odpowiada. I deklaruje, że interesują ją te techniki analizy, które nad wyjaśnianie systemowych czynników w reprodukowaniu historycznej rzeczywistości oraz nad badania sprawczości działających podmiotów przedkładają inną perspektywę: koncentrują się na tym, jak osadzeni w sensorycznym *habitus* ludzie dokonują swych życiowych improwizacji i rozstrzygnięć i pozwalają badać „trzewne” imaginaRIA („visceral imaginaries”), czynne w adaptowaniu się do rzeczywistości. Uznaje zatem afektywny stosunek do historii nie tylko za uprawniony, ale i za jedyny właściwy. Tropi więc jego obecność w przedstawieniach przeszłości. O doniosłości momentu afektywnego przesądza jej zdaniem to, że opowieści o przeszłości – Berlant używa określenia *historical novel*, choć ma również na myśli narracje o przeszłości – właściwy jest nieuchronny anachronizm, prezentystyczna perspektywa, szczególnie w opowieści, która odwołuje się do pamięci wydarzeń.

W powieści historycznej chwila z przeszłości jawi się anachronicznie jako poddana transformacji. To żonglowanie anachronizmami w konstruowaniu momentu historycznego zyskuje estetyczną sygnaturę poprzez osadzenie opowieści w intensywnościach życia afektywnego, w której to, co historyczne – ciągle bardziej doświadczane aniżeli ustalone [podkr. m.z.] – stanowi przestrzeń temporalną z niezakodowanymi finalnie znaczeniami. Jednak mimo nieokreśloności afektu opowieść historyczna zmierza ku scaleniu owych intensywności w wydarzenie, które historycy nazywają potem chętnie „epokowym” i które w swoim czasie tworzyło wspólne wszystkim sensorium nerwowe, przedłożone potem czytelnikom.⁸

⁸ L. Berlant, *Cruel Optimism*, s. 66.

Zdaniem Berlant prezentystyczna perspektywa pozostaje w zgodzie z rozumieniem gatunku powieściowego jako luźnego, afektywnego kontraktu z czytelnikiem i zarazem estetycznej transakcji – rozumieniem czynnym na gruncie kulturowej teorii literatury (szczególnie – zdaniem Berlant – z tym wywodzącym się z tradycji marksistowskiej). A także w zgodzie z rozumieniem powieści określanej mianem „historyczna” nie tyle ze względu na pełnienie przez nią roli archiwum niegdysiejszej terażniejszości, ile ze względu na estetyczne konwencje rządzące formami komunikowania swojego bycia „tu i teraz” – czyli „konwencje, których respektowania domaga się każda terażniejszość, po to aby przeszłość dawała się poznać w zgodzie z jej charakterem, zatem jako doświadczenie afektywne”⁹. Jakkolwiek owa tradycja i owo rozumienie, redukując afekt do „residuum”, do „uczucia” czy „cielesnej ludzkiej realności” – dodaje Berlant – nie precyzuje ani nie przesądza, czym jest materialność, struktura bądź aura afektu.

Można zatem powiedzieć, że historyczność czy nawet historycyzm traktuje Berlant jako zmysł historyczny, a na pewno jako rodzaj afektywnej epistemologii, której pole stanowi „spotkanie z historyczną terażniejszością *via* intensywność jej odcieni wynurzających się z tła – chaotycznych i zanikających”¹⁰. Berlant czyta więc jako „historyczne” powieści o terażniejszości trochę tak, jak to zaleca Fredric Jameson, autor *Political Unconscious*, a historyczność i sama historia bliska jest preposteryjnemu jej rozumieniu zaproponowanemu przez Mieke Bal. Dzieło w taki sposób rozumiane

⁹ L. Berlant, *Intuitionists: History and the Affective Event*, „American Literary History” 2008, vol. 4 (20), s. 847. Zob. <https://lucian.uchicago.edu/blogs/politicalfeeling/files/2009/01/berlant-intuitionists.pdf>. Artykuł stanowi zapowiedź jej książki *Cruel Optimism*.

¹⁰ L. Berlant, *Cruel Optimism*, s. 65.

zawsze jest „historyczne” i stanowi archiwum gromadzonej afektywnej substancji historycznej terażniejszości.

Paradoksalnie, jak powiada Berlant, owa historyczna terażniejszość jest często deprecjonowana nawet przez tych, którzy obsadzają się w roli kultuwujących zmysł historyczny:

Jest zazwyczaj traktowana nonszalancko albo romantyzowana, jako coś ulotnego i fantomicznego [...] Albo – jak w przypadku Slavoja Žižka – jako afektywnie ahistoryczna, chaotyczna przestrzeń bezładnej krzątaniny, mogącej trwać jedynie w drodze wyparcia, które powstrzymuje ataki Realnego, więc tego, co na co dzień nie do zniesienia; albo – jak w przypadku autorów zajmujących się traumą – jest traktowana jako symptom, resztką przeżytego i pamiętanego stojąca na przeszkodzie w instalowaniu się w przyszłości.¹¹

To, co proponuje Berlant, stanowi szczególną formę rehabilitacji prezentyzmu (do dziś jeszcze *bête noire* historyków hołdujących „naukowemu”, a w istocie postpozytywistycznemu nastawieniu). Sama autorka *Cruel Optimism* zastrzega się, że perspektywa ogniskująca się na terażniejszości nie ma zgoła nic wspólnego z płytkim postpozytywistycznym prezentyzmem ani z „narcyzmem tego, co teraz”: w istocie jest perspektywą krytyczną, związaną z afektywnym wymiarem zdarzeń. Taki wymiar mają z pewnością zdarzenia przynależne do pamięci traumatycznej. I właśnie fakt owej przynależności w sposób szczególny czyni terażniejszość przestrzenią kluczową, obrazy wywoływane w pamięci traumatycznej są bowiem nie tyle efektem zdarzeń minionych czy przypomnieniem z pamięci, ile wiążą się z terażniejszym doświadczaniem owej przeszłości. Jak się wydaje, tak zarysowana perspektywa definiuje

¹¹ L. Berlant, *Intuitionists: History as Affective Event*, s. 848.

przestrzeń interakcji, bez której nie sposób wejść w kontakt z historycznym doświadczeniem, a szczególnie doświadczeniem traumatycznym. Zdaniem Jill Bennett, autorki książki *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art*, to właśnie ona staje się przedmiotem uwagi afektywnej estetyki: „wydarzenia zapamiętane są reprezentacjami”, natomiast kluczowe jest to, co umyka reprezentacji i sytuuje się w emocjach, które „są odczuwane tylko wówczas, gdy się ich doświadcza jako coś teraźniejszego”, ponieważ „możliwe jest inscenizowanie afektów, a tym samym ożywianie przeżywanych niegdysiejszych emocji”¹². Dodajmy, że wiedzą o tym wszyscy czytelnicy Marcela Prousta (zwłaszcza jeśli byli również czytelnikami książki *Proust i znaki Gilles’a Deleuze’a*). Niniejszy tekst będzie próbą interpretacji, która sytuuje się w perspektywie zarysowanej przez Berlant.

Asumpt do jego napisania dał mi: film Michaela Hanekego *Biała wstążka* (2009) oraz powieści Magdaleny Tulli *Włoskie szpilki* (2011) i *Szum* (2014). Są dziełami utrwalonymi w różnym materiale znakowym, ale wspólne im jest to, że opowiadają o dotkliwosciach historii i przynoszą próbę wglądu w postaci przemocy na historycznej scenie. W jednym i w drugim przypadku stanowią artystyczne eksploracje historycznej teraźniejszości. Owa teraźniejszość wszakże okazuje się *continuum* o zatartych granicach, *continuum* będącym rezerwuarem tropów, z których powstają konstrukcje „historyczne”. W przypadku zarówno filmu, jak i powieści historia, a zwłaszcza ta „wielka” i „oficjalna” historia znaczone „przełomowymi” zdarzeniami, lokowana jest na peryferiach świata przedstawionego. Także i w jednym, i w drugim wypadku „mała” historia stanowi metonię „wielkiej” historii, a bieg zdarzeń figuruje afektywną dynamikę

¹² Jill Bennett, *Wnętrze, zewnątrz: trauma, afekt i sztuka*, przeł. Anna Kowalczyk-Pawlik i Tomasz Bilczewski, w: *Pamięć i afekty*, red. Zofia Budrewicz, Roma Sendyka i Ryszard Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014, s. 145.

stawania się historycznej terażniejszości: również i przez to, że nie ma porozumienia między pokoleniami, dzieje się historia¹³. Akcja *Białej wstążki* rozgrywa się w Echwald, fikcyjnej wsi gdzieś w Prusach Wschodnich, w przededniu wybuchu I wojny światowej, a sam film opowiada o edukacji do przemocy, która swoje apogeum znalazła ćwierć wieku później. Z kolei akcja powieści Tulli rozgrywa się w nienazwanym z imienia mieście (realia jednoznacznie wskazują na Warszawę) w latach sześćdziesiątych, ale dociągnięta jest do naszej terażniejszości. Choć powieści te mają charakter paraautobiograficzny i opowiadają o trudnościach uporania się z dziedzictwem Zagłady (narratorka opowiadań Tulli dzieli los dzieci ofiar Holokaustu), są także diagnozą traum polskiego społeczeństwa po wojnie. Zarówno w jednym, jak i w drugim wypadku równie ważny jak przeszłość jest wymiar historycznej terażniejszości. Wypowiadając się na temat swego filmu, Haneke podkreślał, że interesuje go fenomen trwałej obecności zła i stałej reprodukcji przemocy. Powieści Tulli są literacką odpowiedzią na afektywne doświadczenia bycia tu i teraz kogoś, czyja biografia jest nieodłączną częścią rodzinnego archiwum, doświadczenia „historycznego”, które stało się integralną częścią biografii własnej. Nie tylko: także formą autoterapii, pracą żałoby po utraconym za sprawą „historii” dzieciństwie, poszukiwaniem tożsamości wolnej od kondycji ofiary. Mówiąc słowami Berlant, zarówno film, jak i powieści tworzą figurę sensorium swej historycznej terażniejszości, ale i uświadamiają ruchomość i względność jego granic. Rzeczywistość filmowa *Białej wstążki* odsyła do *vorgeschichte* historii XX wieku rozpoczętej z chwilą wybuchu I wojny. Dla reżysera i widza filmu (ale i dla czytelnika powieści Tulli) owa data to *terminus ad quem* dwudziestowiecznej historii

¹³ Na tę ostatnią prawidłowość zwróciła mi uwagę Karolina Sendecka w dyskusji seminaryjnej.

brzemiennej II wojną i Zagładą; to ostatnie zdarzenie w biografii bohaterki i narratorki powieści stanowi z kolei *terminus ad quem* katastrofy przesądzającej o jej własnych kłopotach, a dla czytelników *terminus post quem* epoki datowanej wybuchem I wojny. Dla uczestników i obserwatorów zdarzeń granice historycznej terażniejszości i jej przełomowe momenty są więc nie tyle umowne, ile pikują, by sięgnąć po metaforę tapicerskiego guza, rozmaite rodzaje historycznej materii. Obecność diegetycznego narratora, a zatem kogoś zdystansowanego do przedstawianych wypadków, a zarazem przeżyć najgłębiej własnych – to zarówno narrator Hanekego, jak i Tulli – jeszcze wyraźniej wydobywa i podkreśla ową ruchomość historycznej terażniejszości, *de facto* więc nieostateczność „historycznej” perspektywy, będącej za każdym razem czyjąś rekonstrukcją właściwego jej kontekstu.

Zanim jednak spróbuję prześledzić, jak owo sensorium znajduje swoje artystyczne i literackie reprezentacje w filmie i powieściach, chcę napisać o powodach zestawienia tych dzieł. Traktują o przemocy w historii XX wieku. Trudno nie dostrzec klamry, jaką tworzą: wczesna dorosłość dziecięcych bohaterów *Białej wstążki* przypada, co przyznał sam reżyser, na lata II wojny¹⁴. To oni są pokoleniem wykonawców nazistowskiej polityki, pokoleniem oprawców. Wśród ich ofiar znalazła się matka narratorki powieści Tulli, ale i bohaterka powieści, dziewczynka, córka kobiety, której emocje pozostały za drutami obozu. Przypadek córki to po trosze przypadek narratora komiksu *Maus* Arta Spiegelmana: jak on był mimowolną ofiarą swego kiedyś uratowanego z Zagłady ojca, tak ona jest mimowolną ofiarą własnej matki, byłej więźniarki obozu. Dopiero od coraz bardziej nieobecnej, bo pogrążającej

¹⁴ Por. *Unsentimental Education: An Interview with Michael Grundman*, w: *A Companion to Michael Haneke*, red. Roy Grundman, Wiley-Blackwell, London 2010, s. 591 i n.

się w chorobie Alzheimera matki dowiaduje się o przeszłości rodziny i o jej losach. Z kolei jej własna opowieść to seans psycho-terapeutyczny, odczynianie traumy z pomocą literatury, choć to zdanie nie oznacza, że jej teksty zostaną tu potraktowane jako transkrypcje stanów psychicznych autora.

Niepokojąca monochromatyczność

Biała wstążka zaczyna się od wyciemnienia (*black-out*) i kończy się wyciemnieniem. Na otwierającym wyciemnieniu słyszymy głos staro-rego człowieka:

Nie wiem, czy historia, którą chcę wam opowiedzieć, jest całkowicie prawdziwa. Część tej historii znam tylko ze słyszenia. Po tylu latach wciąż sporo rzeczy jest niejasnych i na wiele pytań nie ma odpowiedzi. Mimo to sądzę, że muszę opowiedzieć o dziwnych zdarzeniach, które miały miejsce w naszej wsi. Być może rzucią one nieco światła na niektóre sprawy tego kraju.

Wraz z ostatnim zdaniem z ciemności wyłania się pierwszy kadr filmu: widok bramy wjazdowej na posesję doktora, a z dalszej opowieści narratora dowiadujemy się o pierwszym tajemniczym zdarzeniu z całej serii, mianowicie o spowodowanym przez nieznaną sprawców incydencie, po którym miejscowy doktor trafił do pobliskiego szpitala ze złamanym obojczykiem. Co zwraca uwagę w tej stanowiącej przedakcję filmu wypowiedzi? Chyba najbardziej to, że owo zastrzeżenie zawarte w wypowiedzi o historii jako o wypadkach, które zaszły w lokalnej społeczności, równie dobrze można odnieść do „wielkiej” historii. Mówiąc słowami Jacques’a Rancière’a,

„mamy historię z pewnego czasu, czyli opowieść z czasu historii”¹⁵, molekułę historycznego strumienia bytującą w formie opowieści, ocaloną przez kogoś, spod czyich powiek wynurza się obraz zdarzeń z przeszłości. Ten gest narratora jest zarazem gestem historyka: dokonuje on czegoś więcej niż stanowienia samej opowieści, bo zaświadcza o tym, że zmienia się status przypisywany niegdyś tak zwanym twórcom historii. Dziś – powiada Rancière – jej twórcą, a na pewno uczestnikiem jest każdy, kto ma z nią do czynienia, bowiem dziś czas historii jest czasem demokratycznym: nawet ci, co nie mają równego statusu z tymi, którzy oficjalnie uchodzą za postaci „historyczne”, stają się częścią obrazu, gdzie mieszczą się wszyscy. Ale to znaczy, że wszyscy też mają prawo zostać osądzeni. Nie chodzi tu o to, że oko kamery zrównuje rangę uczestników zdarzenia, ale o to, że kamera jako narzędzie wydobywa z anonimatu, stwarza opowieść, każe myśleć zarówno o jej operatorze, jak i o tym, kto jedynie figuruje w kadrze. Obu zaczyna przysługiwać etyczna zdolność, obaj stają się częścią świata historycznego. To pierwszy z serii metaforycznych sensów *Białej wstążki*, a zarazem pierwszy sygnał nieoczywistości świata przedstawionego. Drugim byłby zabieg pewnego znieswojenia, jakim jest wybór – uznawanej dziś w kinie za anachroniczną – narracji diegetycznej.

Trzecim takim sygnałem jest wybór konwencji filmu czarno-białego. Film został zrobiony na taśmie monochromatycznej. Jego elektroniczna fabrykacja byłaby, jak powiedział Haneke, oszukiwaniem widza. „Piętnaście lat temu czarno-biały film uznany by został za anachroniczny. Dziś ten wybór jest radykalnym gestem” – mówi

¹⁵ Jacques Rancière, *Figures of History*, Polity Press, Cambridge 2014, s. 22 i n. Rancière w swojej książce porównuje oko dzisiejszego historyka do oka kamery filmowej, dokumentującej zdarzenia historyczne. Film Hanekego, jako opowieść o „dziwnych zdarzeniach”, dokumentuje je – jak o tym będzie mowa – na tyle, na ile to możliwe.

krytyk¹⁶. Dziś to policzek wymierzony powszechnemu smakowi, dopowiada sam reżyser. Ale nie chodzi tu jedynie o przekorę wobec mainstreamowej estetyki, o manifestację własnych w tym wglądzie przekonań czy warsztatowy popis oraz o zabawy filmową intertekstualnością: krytycy zwracali uwagę na podobieństwo kadrów reżysera do fotografii z epoki, do fotogramów scen rodzajowych, zwłaszcza do „antropologicznych” portretów Augusta Sandlera, i to czyni – można by dodać – film Hanekego ukłonem w stronę Siegfrieda Kracauera, autora słynnej książki *Od Caligariego do Hitlera*, w której została opisana estetyka kina niemieckiego między wojnami. W rozmowie z krytykiem reżyser podkreślał, że wybrał film z postacią narratora oraz monochromatyczność, aby uniknąć „fałszywego naturalizmu” i zbudować „dystans”. Ten argument był podnoszony przez wielu krytyków, którzy w takim wyborze upatrywali Brechtowskiego „efektu obcości”. Reżyser twierdził też, że łatwiej jest robić film „historyczny” jako czarno-biały, ponieważ, jego zdaniem, w taki właśnie sposób „widzimy” przeszłość: znamy ją głównie z czarno-białych fotografii. Kolor, mówił Haneke, zawsze wydobywa w tym, co chce uchodzić za historyczne – ahistoryczne [resp. anachroniczne – m.z.], choć przyznawał, że niektórym, jak Luchino Visconti czy Patrice Chéreau, udało się zrobić dobre filmy historyczne w kolorze.

Wybierając monochromatyczność, Haneke gra efektem obcości: świat w kinie nie jest już dziś światem czarno-białym. Ale nasze zdziwienie jest tu raczej reakcją intelektualną. Przywykło się uważać, że biało-czarny kadr jest bardziej wyrazisty, bardziej materialny i zarazem bardziej metaforyczny¹⁷. Jak pisze Vilém Flusser, „wielu

¹⁶ Alexander Horwath, *Haneke Code. Interview with Michael Haneke*, „Filmcomment”, November–December 2009, s. 30, cyt. za: <http://www.filmcomment.com/article/michael-haneke-interview>, dostęp: 10 kwietnia 2015.

¹⁷ Por. R. Calkins, *The Unlikely Survival of Black-and-White Films in the 21st Century*,

fotografów przedkłada czarno-białe fotografie nad barwne, gdyż w nich wyraźniej objawia się właściwe znaczenie fotografii, mianowicie świat pojęć”¹⁸. Zastanawia to faworyzowanie pojęcia, ale czy nie dzieje się tak dlatego, że w dalszej instancji zostanie ono poddane zatrwożonemu i krytycznemu spojrzeniu widza? Należałoby uznać, że monochromatyczność kadrów *Białej wstążki* jest auratyczna nie tylko dlatego (nie przede wszystkim dlatego), że przywodzi na pamięć znane nam już kadry i obrazy (wieczny powrót tego samego!), ale dlatego, że niepokoi jako dziś nieoczywista i zmusza do myślenia, staje się zagadką zadaną widzowi.

Tu jesteśmy już na dobre w sercu estetyki Hanekego. Filmowe obrazy, podobnie performatywne jak akty mowy, nie pozostawiają widza obojętnym i zmuszają go do poszukiwania znaczeń, których w nich niejako „na wierzchu” nie ma; obrazy są znakami spowodowanymi przez swoje znaczenie, które pozostaje nieobecne, ukryte. W kinie Hanekego to, co najbardziej afektuje, ale i stanowi ośrodek zdarzenia fabularnego, co napędza stawanie się świata przedstawionego, dzieje się poza domeną reprezentacji. Widz stara się zapełniać owe puste miejsca w swojej wyobraźni, niejako czyniąc się współodpowiedzialnym za swoje projekcje, także i te, których by się wstydził, gdyby przyszło mu się do nich głośno przyznać. Mówiąc inaczej, przylapuje się na aktach mimowolnego „wyobrażeniowego okrucieństwa”. W największym stopniu dzieje się tak w przypadku scen przemocy. Krytycy zwracają uwagę, iż sceny przemocy u Hanekego często rozgrywają się poza filmowym kadrem

<https://static1.squarespace.com/static/50ef2b69e4b07ac9a3e48bb1/t/50f36b22e4b07e77c4683100/1358129954611/Thesis.pdf>, dostęp: 11 kwietnia 2015.

¹⁸ Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki, Aletheia, Warszawa 2015, s. 88. Skądinąd Flusser definiuje historię jako „linearnie postępujące przekładanie przedstawień na pojęcia” (s. 147), a posthistorię jako „retranslację pojęć w wyobrażenia” (s. 148).

(a tak jest akurat w *Białej wstążce*). Ten sposób budowania siły afektywnej reprezentacji przemocy odwołuje się do tego, co poza reprezentacją, i niewiele ma wspólnego ze spektakularnymi jej postaciami¹⁹. By sięgnąć po przykład: nie widzimy sceny wymierzenia kary przez pastora synowi, tylko zamknięte drzwi, zza których dobiegają odgłosy tej sceny. Zdaniem krytyków, postępując w ten sposób, reżyser umieszcza widza w pozycji voyeura, albo raczej w pozycji mimowolnego współnika autora. Przyprawia go o dyskomfort, jako że pozycja kogoś, kto wyobraża sobie rozwój wydarzeń, to już coś więcej aniżeli pozycja postronnego świadka odrażających wypadków, pasywnego w obliczu dziejącego się zła. Fingując sytuację bycia współodpowiedzialnym za to, co stanie się za chwilę, wzbudza zarazem jego poczucie winy²⁰.

Nic więc dziwnego, że kino autora *Funny Games* – zresztą za jego własną podpowiedzią – nazywane jest chętnie *cinema of disturbance*, a jego estetyka „estetyką zakłócenia”²¹. Zakłócenia rozumianego

¹⁹ Na podobny zabieg zwracał uwagę Gilles Deleuze w przypadku przedstawiania tematu przemocy wojennej przez Francisa Bacona czy Antoine’a Artaud. Rzadko kiedy przemoc przedstawiana jest *explicite*: „Bacon podkreślał, że kiedy mówimy o gwałtowności tego, co namalowane (*violence of paint*), mówimy o czymś zupełnie innym niż przemoc wojenna. Gwałtowność doznania jest przeciwstawiona gwałtowności przedstawionego (kliszy, sensacyjnemu). Pierwszej nie sposób oddzielić od jej bezpośredniego wpływu na system nerwowy, od poziomów emocji, na których jest czynna: będąc figurą, nie ma nic wspólnego z naturą przedstawianego. Podobnie u Artaud: okrucieństwo nie jest tym, za co uchodzi, i w o wiele mniejszym stopniu polega na tym, co jest przedmiotem przedstawienia”. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. The Logic of Sensation* (1981). Cyt. za wydaniem Continuum, London – New York 2003, s. 39.

²⁰ Henri Parens, *A Contribution from Film to a Psychoanalytic Explanation of Large Consequence – Haneké’s Affirmation of Historical Antecedents to Nazism*, „International Journal of Applied Psychoanalytic Studies” 2011, nr 2, s. 133–146.

²¹ Por. Konrad Wojnowski, *Estetyka zakłócenia*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012, s. 40 i n.

jako wprowadzenie do świata przedstawionego (i opowieści o nim) czegoś, co go znieswaja – elementu niepewności, irracjonalności, zagadkowości i tajemnicy, który – nawiązując do słów Berlant – zmienia nasze wyobrażenia i przyzwyczajenia dotyczące zwykłości i normalności, wywraca więc naszą definicję rzeczywistości i wprowadza w stan niepokoju i poznawczego zamętu. Takie „zakłócenie” odnajdujemy „w dramatycznej strukturze dzieła, w procesie identyfikacji z obrazem i wreszcie w samej wierze w spójność świata przedstawionego”²².

Istotnie, diegetyczna narracja jest tutaj pełna luk i nie wyjaśnia sekwencji dziwnych zdarzeń. Kolejne wyciemnienia to przerwy w ciągłości dyskursywnie oswojonej rzeczywistości. Oko kamery wprawdzie widzi więcej niż wie narrator, nauczyciel w wiejskiej szkole²³, ale i ono nie pokazuje „więcej”, gdy chodzi o zdobywanie wiedzy widza o świecie przedstawionym. Przeciwnie, co najwyżej komplikuje tylko wersję wydarzeń serwowaną przez nauczyciela. Haneke (we wspomnianej rozmowie z Horwathem) wskazuje na Theodora Fontane jako swego ulubionego narratora, ale owym inicjalnym wyciemnieniem narracja odwołuje się do konwencji zawieszanej pewności, często stosowanej w powieści grozy czy powieści detektywistycznej. Narrator *Białej wstążki* stosuje podobny chwyt co narrator *W kleszczach łęku*²⁴: nie dowiesz się, czytelniku, jak było naprawdę i opowieść, bezradna wobec niejasnych i trudnych do wytłumaczenia zdarzeń, może jedynie

²² Tamże, s. 40. Omawiana przez autora filmografia Hanekego nie obejmuje *Białej wstążki*.

²³ Postaci wiejskiego nauczyciela nie należy lekceważyć: w rozmowie z Alexandrem Horwathem Haneke przypomniał, że i Ludwig Wittgenstein był w swojej karierze prowincjonalnym nauczycielem.

²⁴ „Opowieść nie wyjawia dosłownie – powiedział Douglas – nie wyjawia tego w zwyczajny, pospolity sposób”. H. James, *W kleszczach łęku*, przeł. Witold Pospieszala, Prószyński i S-ka, Warszawa 2012, s. II.

z tego właśnie zdawać sprawę – chwyt powtarzany potem wielokrotnie, niedawno chociażby w powieści W.G. Sebald *Austerlitz*. Nauczyciel jest w powieści figurą detektywa, a my jesteśmy świadkami fiaska jego poczynań. Skądinąd warto przypomnieć, że wydobywające silne kontrasty między czernią a bielą oświetlenie planu filmowego (oświetlenie typu *chiaroscuro*) jest typowe dla detektywistycznego filmu *noir*.

Dopowiedzmy: oko kamery, choć widzi więcej niż narrator, również pracuje na rzecz potęgowania efektu obcości. Widz, na co zwracali uwagę krytycy, „ma silne uczucie pozostawania na zewnątrz świata filmowego”²⁵. Owo doznanie u Hanekego zapewnia statyczne ustawienie kamery. Warto może dopowiedzieć, że Stanley Cavell uznał skądinąd takie kadrowanie za sprawdzian rzetelności i wiarygodności sztuki filmowej, która nie powinna zastępować, czyli fabrykować, rzeczywistości wystarczająco wyposażonej w nieoczywiste, a nawet zawrotne znaczenia²⁶.

Narracja filmowa, a zwłaszcza to, co stanowi jej filmowy sjużet, wprawia w konfuzję. Montaż filmu nie stwarza syntagmy, za której sprawą znaczenia filmowych zdarzeń układają się w figurę sensu i uzyskują spójność, ale przeciwnie, czyni luki i znaki nieciągłości punktami zwrotnymi fabuły. Swego rodzaju atonalność zachowań filmowych postaci odwzorowuje niejako atonalność samej rzeczywistości²⁷. Niewiadome w *Białej wstążce* niczym Freudowskie *Unheimliche* przeziera z kadrów opowiadających

²⁵ John David Rhodes, *Haneke. The Long Take Realism*, „Framework 47” 2006, nr 2, s. 20. Cyt. za: Martin Blumenthal-Barby, *The Surveillance Gaze: Michael Haneke’s ‘White Ribbon’, ‘October’*, zima 2014, s. 112.

²⁶ Por. Stanley Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts – London 1979, s. 146–147.

²⁷ Ten paralelizm Fredric Jameson skądinąd uznaje za typowy dla nowoczesnej powieści europejskiej. Por. Fredric Jameson, *Antinomies of Realism*, Verso, London 2014, s. 42.

o zwyczajnym życiu mieszkańców Echwaldu. Jest blisko spowinowacone z tym, co swojskie i codzienne. Ów mroczny rewers domowej zacności, bogobojności i autorytetu jest czymś, co normalnie pozostaje wyparte, cenzurowane i tabuizowane, ale powraca i skutkuje erupcjami zła. Czasem jest ono upostaciowane: figurą zła jest doktor, który znęca się nad położną, osobą mu oddaną, i który molestuje seksualnie swoją córkę. Jest nią również pastor, oschły moralny absolutysta, który sadystycznie stosuje pedagogikę winy i kary wobec własnych dzieci, a także będący uosobieniem władzy baron, który despotycznie traktuje subtelną żonę jako swoją własność.

Ale dla widza, pozostającego w fabularnym porządku, jaki proponuje narracja nauczyciela, zło jest przede wszystkim złem, które zbija z tropu, znieswaja i niepokoi. Nie wiadomo, kto jest reżyserem owych „dziwnych zdarzeń” i zarazem, jak powiada diegetyczny narrator, „występków”, które burzą spokój małej społeczności. Kto rozpiął cienki drut między brzoźami, o który potknął się koń doktora? Kto podpalił stodołę barona? Kto znęcał się nad paniczem Sigim, jego synem? Kto torturował Karliego, opóźnionego umysłowo synka położnej? Co się stało z położną po tym, jak zabrała nauczycielowi rower, oświadczając, że musi jechać na policję do miasteczka, bo jest w posiadaniu prawdy o „tych wszystkich zbrodniach”? Jaką prawdę zataił, jej zdaniem, zarządca majątku barona? Dlaczego nagle wyjechał doktor? I dlaczego znika zarówno łajdak (mroczny sadysta, doktor), jak i Karli, niewinna ofiara? Dlaczego znika nagle Maria, córka doktora? Oczywiście, możemy domniemywać sprawców niektórych z tych zdarzeń i przyczyn niewyjaśnionych zachowań (sam narrator w zakończeniu filmu podaje wersje, jakim hołduje lokalna społeczność, ale to domysły snute w karczmie wieczorową porą). Nie poznamy prawdy o nich i tajemnica Echwaldu nigdy nie zostanie wyjawiona.

Najbardziej prawdopodobnymi sprawcami większości tajemniczych zdarzeń są dzieci. Ten trop sufluje sam reżyser, kiedy komentuje użycie biblijnego cytatu na skrawku papieru znalezionym przy okaleczonym Karlim („Bowiem ja, Pan, wasz Bóg, jestem zazdrosnym Bogiem, który każe dzieci za grzechy ich rodziców, aż po trzecie i czwarte pokolenie”). Haneke mówi: „Użyłem biblijnego cytatu, bo jest on szczególnie bezwzględny w swojej wymowie. Dzieci biorą te nauki dosłownie, tak są uczone przez rodziców. Ta pedagogika legitymizuje przemoc wobec najsłabszych. Tak postępują fanatycy”²⁸.

Film Hanekego opowiada o fatalizmie powtórzeń i reprodukcji przemocy w historii. Dodajmy: o przemocy w świecie oficjalnym, czyli w świecie hipokryzji – Echwald to świat gloryfikowanych ewangelickich cnót (tu emblematyczną figurą jest pastor i jego pedagogika) oraz patriarchalnego ładu (uosobianego z kolei przez barona). Hipokryzja nie jest jedynym jej pasem transmisyjnym. Drugim jest idealizm, który w historii nie raz okazywał się ojcem ekstremizmów. Obsesja czystości moralnej, jaką żywi pastor, prowadzi do przemocy w czystej postaci. Biała wstążka, którą Klara i Martin muszą nosić przez czas odbywania pokuty i zarazem kary, jest stygmatem i znakiem perwersyjnego wyniesienia. Naznacza ich i piętnuje jako przestępców, lecz zarazem predestynuje do przyszłej kondycji dziecka bożego, powróconego na łono Kościoła. Podobnie jak odbywana przez Martina (krępowanego na noc w łóżku białymi bandażami) kara-pokuta za grzech onanizmu. Czystość to fetysz. W *Psychologii mas wobec faszyzmu* Wilhelm Reich podaje liczne przykłady tego, jak ideał „czystości” konstituuje system moralności wpajanej od najmłodszych lat. Reich stawiał tezę, że społeczeństwo autorytarne reprodukuje się za pośrednictwem rodziny

²⁸ A. Horwath, *Haneke Code*, s. 30.

i Kościoła. Zdaniem Klausa Theweleita, autora *Männerphantasien* (1977), postfreudysty, inspirującego się pismami wczesnego Wilhelma Reicha, Melanie Klein, Mary Douglas, Gilles'a Deleuze'a i Felixa Guattariego oraz Michaela Balinta, obsesyjna afirmacja czystości – jak zresztą wszystkie nasze najgłębsze pragnienia i poczucia, na których zależy nam najbardziej – należy do tych, których do końca nie rozumiemy, które wymykają się naszej kontroli i kognitywistycznej psychologii.

W patriarchalnej, mizoginistycznej kulturze stosunek do cielesności, ideały macierzyństwa, kobiecości, w tym czystości, zwłaszcza czystości seksualnej, są pochodną nieudanej indywidualizacji, nieprzeprowadzonej separacji od ciała matki, którego późniejsza ekspozycja (a jest nią ciało kobiece) jest traktowana abjektnie jako źródło zagrożenia, siedlisko wstrętu i lęku. Fantazmat czystości konstytuuje „pancerz”, psychotyczną konstrukcję instalującą się zamiast prawidłowo uformowanego „ja”. Theweleit analizował ją jako konstrukcję mentalną członków niemieckich organizacji militarnych i paramilitarnych, ojców przyszłych zwolenników Hitlera. Film Hanekego nosi podtytuł *Historia dzieci niemieckich*. Reżyser w wywiadach chętnie dopisywał do niej swoich rówieśników, ludzi z pokolenia Rote Armee Fraktion²⁹.

Benjamin Noys w artykule o *Białej wstążce*, w którym zwraca uwagę na wkład Theweleita w studia nad psychopatologią faszyzmu, wypukła wątek przemocy rodzicielskiej w formowaniu się psychologii dzieci, które potem stały się wyznawcami, funkcjonariuszami

²⁹ W rozmowie z Horwathem Haneke mówił o Gudrun Ensslin i jej towarzyszach jako sympatycznych idealistach zarażonych przemocą. Filmowy bunt dzieci przeciwko hipokryzji rodziców prefiguruje motywacje, które odnajdujemy wśród członków RAF. Por. Hans-Jürgen Wirth, *Próba zrozumienia przelomu 1968 roku i problemu przemocy*, przeł. Ewa Płomińska-Krawiec, w: *Języki przemocy*, wyb. i wstęp Łukasz Musiał, Poznańska Biblioteka Niemiecka, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2014, s. 307 i n.

i żołnierzami Hitlera. Theweleit wskazuje na czynne w tym wszystkim „podwójne wiązanie”³⁰: rodzina odgrywała tu zasadniczą rolę w kształtowaniu się osobowości autorytarnej, lecz zarazem była instytucją kontestowaną, przeciwko której się buntowano. „To, co w filmie możemy nazwać desperacką akcją dzieci, potem zostanie skanalizowane przez państwo, bowiem dzieci – jak o tym pisze Theweleit – zostaną zachęczone do zwrócenia się przeciw rodzicom, jako informatorzy w służbie nowego reżimu”³¹. Theweleit powiada: „Ich celem jest zniszczyć wszystko, co postrzegają jako fałsz i zło, aby w odbudować swoje »ja« w lepszym świecie”³².

Noys wychodzi poza interpretację budowaną z pomocą kategorii Theweleita i zwraca uwagę na możliwości, jakie w interpretacji psychopatologii nazizmu i samego filmu dostarcza zaproponowana przez Ericha Santnera lektura klasycznego w literaturze psychoanalitycznej przypadku sędziego Schrebera, jurysty, który zapadał okresowo na psychozę paranoidalną. Zdaniem Santnera, psychoza sędziego Schrebera to kryzys inwestytury, a jego choroba odzwierciedla schorzenia samych wilhelmińskich Niemiec – Santner zatytułował swoją książkę *My Own Private Germany*³³. Cytowany przez Noysa Santner, który posługuje się narzędziami analizy lacanowskiej, stwierdza, że mamy tu do czynienia z perwersyjną *jouissance* dokazującą w sercu symbolicznego autorytetu:

³⁰ Por. polskie tłumaczenie książki Theweleita, *Męskie fantazje*, przeł. Mateusz Falkowski i Michał Herer, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2015, s. 737. Cyt. za: Benjamin Noys, *My Own Public Germany: Notes on Michael Haneke's 'The White Ribbon' (The White Ribbon Screening, University of Brighton, 15 April 2013)*. Por. <http://eprints.chi.ac.uk/994/>, dostęp: 12 maja 2015.

³¹ Cyt. za: B. Noys, *My Own Public Germany*.

³² K. Theweleit, *Męskie fantazje*, s. 738. Haneke mówi o tym w rozmowie z Horwathem: „stały się nieludzkie po tym, jak przyszło im być sędziami tych, którzy nie żyli zgodnie z zasadami, które głosili”.

³³ Eric Santner, *My Own Private Germany: Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity*, Princeton University Press, Princeton 1979.

„Schreber odkrywa, że w warunkach zagrożenia autorytet i porządek symboliczny jest podatny na transgresje, zlewa się niemal ze strukturą podmiotową i domaga się rozkoszy”. Zdaniem Noysa, Santnera interesuje transgresja, „zanim stanie się częścią oficjalnej ideologii”: film Hanekego pokazuje, jak odbywa się owa transgresyjna rewolta w łonie porządku symbolicznego. Haneke daje do zrozumienia, że transgresja w wypadku dzieci polega na ich obscenicznym posłuszeństwie. Obscenicznym, wystawia ono bowiem na szwank stabilność porządku społecznego. Czyli, jak chyba można by powiedzieć (pomijając sceny „narcystycznej wściekłości”), na ich perwersyjnej hipokryzji. Ta zbytnia uległość owocuje tu scenami deprawacji – molestowania, przemocy i zamętu. Są tak realistyczne, że aż przesadne i fantasmagoryjne.

Ograniczę się do skromniejszego rozpoznania w zaproponowanej przez Noysa interpretacji, na którą łatwiej się zgodzić. Nagła eksplozja przemocy w Echwaldzie zdaje się efektem liminalności, jaka staje się udziałem porządku symbolicznego. Można by rzec, że ciała dzieci są nazbyt posłuszne i zarazem nazbyt wywrotowe w obliczu dyscyplinującego je reżimu. Nijak nie stosują się do reguł. „Faszyzm jest stanem ciała”, powiada Theweleit w posłowie do książki Jonathana Littella *Suche i wilgotne*, popularyzującej koncepcje Theweleita (posłużyły one Littelowi do zbudowania profilu psychologicznego esesmana dandysa Maximiliana Aue w powieści *Łaskawe*)³⁴. Film Hanekego – do czego zachęca zakodowana w nim jego „historyczna terażniejszość” – bardzo często określany jest mianem opowieści diagnozującej narodziny faszyzmu. Ta interpretacja jest interpretacją prawdziwą, ale redukcyjną.

³⁴ Jonathan Littel, *Suche i wilgotne. Krótka wyprawa na terytorium faszysty*, przeł. Magdalena Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 130.

Film jest raczej opowieścią o mechanizmach, które zawsze czynią przemoc regulatorem stosunków międzyludzkich. Dzieci są ofiarami przemocy, w tym reżimu poddającego ich cielesność szczególnej obróbce: poprzez rytuały socjalizacyjne wciągane w spiralę przemocy, zostają mimowolnymi jej współnikami i egzekutorami. Haneke odsłania mechanizm tego zjawiska. W świecie *Białej wstążki* dokonuje się gwałt na dziecięcym narcyzmie. „Ja” i „nad-ja” dziecięcych bohaterów zostaje podporządkowane „nad-ja” grupy, czyli moralności zacnych podpór społeczeństwa Echwaldu³⁵. Na tym zasadza się toksyczna pedagogika ukazana w filmie. Rana, jeśli się nie zasklepia, skutkuje albo auto-destrukcyjnym, depresyjnym poczuciem winy, albo narcystyczną wściekłością. W tym pierwszym wypadku znamieną jest scena, w której Martin, syn pastora, chodzi po poręczy mostu nad leśnym jarem, jakby prowokując Boga do wymierzenia mu kary („Bóg chce, żebym umarł” – mówi Martin zdumionemu nauczycielowi, który domaga się od chłopca, by natychmiast zaprzestał ryzykownego spaceru). W drugim – scena, w której córka pastora, Klara, zakrada się do ojcowskiego gabinetu i morduje kanarka: pozostawiony na biurku ptaszek nadziany na nożyczki przypomina figurę ukrzyżowanego. Wilhelm Reich uważał, że skłonności autodestrukcyjne wynikają z lęku przed byciem ukaranym, a nie jak Freud – z pragnienia bycia ukaranym. W świecie *Białej wstążki* obie te interpretacje znajdują swoje potwierdzenia i zastosowanie. Patologie narcyzmu mogą przybrać formę agresji zwróconej przeciwko sobie albo przeciwko innym, a więc formę zawstyżonego wycofania, samoponiżenia, bądź zachowania

³⁵ Mamy tu niemal modelową ilustrację procesu podporządkowywania jednostki grupie, opisaną przez Freuda w rozprawie *Psychologia zbiorowości i analiza „ja”*. Por. Sigmund Freud, *Pisma społeczne*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 51–121.

perwersyjnego, niszczycielskiej furii „ja” obdarzonego przekonaniem o swej omnipotencji.

Można odnieść wrażenie, że w świecie *Białej wstążki* dzieci grają z dorosłymi w grę trochę podobnie jak Martin gra z Bogiem na moście: rzucają wyzwanie, ale i wystawiają się na łaskę instancji karzącej, a nawet domagają się kary dla siebie. Freud utożsamiał potrzebę kary z nieświadomym poczuciem winy, które narasta, im bardziej tracimy niewinność, to znaczy im bardziej jesteśmy świadomi przewagi, jaką świat ma nad nami. Gestem zranionego narcyzmu jest gest Rudiego, synka doktora, który na wieść, że wszyscy kiedyś umrą, a więc i on także, zrzuca ze stołu talerz na podłogę. To jakby gest dziecięcego Iwana Karamazowa: oddaje swój bilet z powrotem. Represjonowany narcyzm jego dużo starszej siostry i jej rówieśników posługuje się sztuką mimikry i szuka już sobie zastępczych form gratyfikacji.

Dzieci mają więc powody, które widzowi pozwalają, zdawałoby się, racjonalnie wyjaśnić ich „zbrodnie”. Ale oprócz sceny z synkiem barona wrzuconym do stawu przez swoich wiejskich kolegów nigdy nie jesteśmy ich świadkami. Film dopuszcza taką możliwość interpretacji, w której owe zbrodnicze zachowania są raczej efektem kompulsywnie odgrywanych, a nieświadomych afektów i wewnętrznych konfliktów. Georg i Ferdinand, synowie rządcy, jednocześnie ruszają bez słowa, by wrzucić do stawu Sigiego, jakby kierowały nimi niewidzialne ręce. Czy Erna, która w swoim proroczym śnie widziała, że coś złego przydarzy się wkrótce Karliemu, komunikuje się z tymi siłami, czy tylko jako osoba ze spisku powodowana wyrzutami sumienia nie może się z tym uporać? Dzieci zachowują się dziwnie: chodzą stadem niczym Freudowska horda³⁶,

³⁶ Por. przypis wydawcy *Pism* Freuda: „Przez hordę Freud rozumie względnie małe grupy”. Zob. Sigmund Freud, *Totem i tabu*, w: *Pisma społeczne*, s. 347 oraz przyp. 268 ze s. 232.

zjawiają się nie wiedzieć czemu właśnie tam, gdzie powinny się zjawiać, jakby sterowane przez jakąś wyższą instancję, siły, nad którymi nie panują. Krytycy wychwycili podobieństwo w tym względzie *Białej wstążki* do horroru *Village of the Damned* Wolfa Rilli, gdzie w angielskim miasteczku dzieci powodowane promieniowaniem z kosmosu konspirują przeciwko dorosłym, by wreszcie ich zaatakować. Haneke nie wyparł się podobieństwa gatunkowego: zależało mu na stworzeniu atmosfery jak z thrillera³⁷. Co więcej, atmosfera wszędobylskiej przemocy ze świata dorosłych zdaje się przenikać ten świat, wciągając dzieci w swoją orbitę, doprowadzając do czegoś na podobieństwo wyładowań elektrycznych. To wszystko dzieje się poza czyjąkolwiek kontrolą i nie sposób tego pokazać, czyli wyjaśnić, bo nie ma tu nic do pokazania. Tu Haneke – który w wywiadach często podkreślał, że nad scenariuszem pracował dziesięć lat i że bardzo zależało mu na tym, by pieczołowicie odtworzyć realia z epoki – mógłby powołać się na popularne i traktowane z całą naukową powagą w owych latach prace niemieckich witalistów o postaciach dobrej i złej energii w przyrodzie – potem skądinąd rozwinięte w teorii orgonu Wilhelma Reicha³⁸. Można byłoby pójść jeszcze innym tropem i powiedzieć, że estetyka zakłócenia, pełna luk narracja w *Białej wstążce* stanowi *post factum* prefigurację impasu właściwego dla przedstawień przyszłej Zagłady,

³⁷ Haneke zastrzega jednak, że i w tym wypadku łamie konwencję gatunkową. Gra z konwencjami, bo wiernie stosowana konwencja derealizuje, czyli upraszcza rzeczywistość – zawsze wielowymiarową i trudną do uchwycenia. Por. A. Horwath, *Haneke Code*, s. 31.

³⁸ Wilhelm Reich zaczerpnął swoją teorię orgonu, teorię czynnych w przyrodzie postaci dobrej i złej energii uaktywnianych za sprawą ludzkich poczyznań, z pisma witalisty Hansa Driescha (1886–1941). To do jego prac odwoływał się w swojej książce *Die Funktion des Orgasmus: Zur Psychopathologie und zur Soziologie des Geschlechtslebens*, wydanej po raz pierwszy w Wiedniu w roku 1927. Baronowa w filmie powiada: „Odchodzę, bo nie chcę, żeby Sigi i bliźnięta

spowodowanego rozziwem pomiędzy prawdą faktów a niemożnością ich przedstawienia. Trochę to wykoncypowane, ale przecież we właściwej nam afektywnej perspektywie „teraźniejszej historyczności” do pomyślenia.

Niewątpliwa za to pozostaje niepokojąca ambiwalencja wartości znaków świata przedstawionego, widoczna przede wszystkim w portretowaniu bohaterów. „Musisz być bardzo nieszczęśliwym, żeby być tak podłym” – położna zwraca się do doktora w scenie, gdy ten dokonuje na niej brutalnego psychicznego gwałtu. „Według mnie – powiada Haneke – nie ma tam całkowicie pozytywnych albo negatywnych postaci. Pastor także nie jest wcielonym złem. Naprawdę kocha swoje dzieci. Jest przekonany o słuszności swego postępowania. Na tym polega groza tego wszystkiego”³⁹.

Film nie przynosi *katharsis* – i w tym sensie także nas niepokoi: jako widzowie jesteśmy rozczarowani, że sprawcy zła, doktor i pastor, pozostają bezkarni. Ale Haneke chce w swoim filmie powiedzieć, że moralny ekskluzywizm, a więc myślenie zmierzające do uznania ambiwalencji dobra i zła za defekt ontologiczny, skutkuje moralnym rygoryzmem prowadzącym do katastrofy. Moralny ekskluzywizm jest czymś równie nierzeczywistym, jak świat czarno-biały. W istocie świat monochromatyczny, powiada Flusser, jest światem szarości. „Czerń i biel są tylko skrajnymi idealnymi przypadkami, [...] to tylko teoretyczne pojęcia optyki [...] Czerni i bieli nie ma, chociaż być powinny, bo gdybyśmy mogli

dorastali w miejscu przesiąkniętym złą wolą, zawiścią, tępotą i brutalnością”. Pastor, przyjmujący nauczyciela w swoim gabinecie, by za chwilę usłyszeć oskarżenie wypowiedziane pod adresem swoich dzieci i wypowiedzieć groźby pod adresem nauczyciela, zamyka szczelnie okna gabinetu i zasłania firanki, jakby pragnął odgrodzić się od niebezpieczeństwa. To zdanie i to zachowanie, potocznie rozumiane, zyskują dodatkowe sensory w świecie *Białej wstążki*.

³⁹ A. Horwath, *Haneke Code*, s. 28.

widzieć świat czarno-biało, to byłby on analizowany logicznie”⁴⁰. Rzecz w tym, powiadają Freud i Haneke, że nawet nasze myślenie nie da się do końca zanalizować logicznie, a przynajmniej tak, aby nie pozostała jakaś czynna w nim afektywna „resztką”. Że moralny ekskluzywizm jest etycznym manicheizmem. Czarno-białe zdjęcia istnieją wprawdziwie realnie, ale są artefaktem, i jak powiada Flusser, objawia się w nich przede wszystkim świat pojęć. Czarno-biały film Hanekego porusza nas właśnie jako fiasko pojęciowej analizy dokonanej na żywym obrazie spektralnie zmieniających się stanów rzeczy. Ambiwalencja okazuje się sercem materialnie obecnej rzeczywistości, zawsze dotkliwie nadmiarowej wobec porządku symbolicznego.

Czy nie zastanawia nas tajemne powinowactwo, jakie łączy w filmie demona przemocy jako banalnego zła – doktora – z ucieleśnieniem bezbronnej niewinności (i zarazem figurą zawsze represjonowanej Inności, kozłem ofiarnym), Karlim? Dlaczego Karli trzyma doktora kurczowo za rękę w scenie opatrywania ran, dlaczego reaguje krzykiem na odejście doktora? Dlaczego znika doktor i jednocześnie znika też Karli? Czy nie są obojną figurą: jeden paradoksalnie nie może istnieć bez drugiego? Jeden wykonał już swoją pracę: wprowadził zamęt w porządek symboliczny, stawiając go na progu bankructwa. Ale i drugi ją wykonał: to za sprawą tego, co mu się przydarzyło, ów porządek staje się właśnie porządkiem symbolicznym – i ład zostaje ponownie przywrócony. Dokończyło się! – i teraz oko kamery, ślepe oko opaczności, już te postaci porzuca: atonalny, nieokreślony świat, łożysko afektów, wessał ich z powrotem, niewidzialne siły skierowały ich ku nowym zadaniom. Uosabiają w swej podwójności jakby figurę pierwotnego *sacrum*, budzącego trwogę w swej ambiwalencji.

⁴⁰ V.Flusser, *Ku filozofii fotografii*, s. 86.

Owa ambiwalencja jest obecna także w poczynaniach pastora. W rozmowie z Martinem masturbacja wtłoczona w porządek obcego *ratio* staje się uświadomioną winą. Pastor kieruje się perwersyjną logiką religijnego fundamentalizmu: upadek potrzebny jest do wzniesienia. Zło jest zarodnikiem dobra, stwarza warunki po temu, by mogło zostać zainicjonowane zbawcze działanie. W istocie nie ma jakiejś rzeczywistości „upadłej”, w której instalując się czy przebywając, stajemy się grzeszni. Upadek i wyniesienie są tożsame z rzeczywistością, w jakiej żyjemy: to w niej „upadamy” i to z niej „wznosimy się”. Stwarza to perspektywę, w której zło i jego obecność stają się usprawiedliwione. Jeśli wiemy, że zło jest koniecznym etapem na drodze do dobra i jego ostatecznego triumfu, to angażując się w czynienie zła, jesteśmy usprawiedliwieni jako stwarzający perspektywę realizacji dobra⁴¹. Upadek jest przejściem z na poły zwierzęcej egzystencji do życia duchowego i ojciec wymusza owo przejście. Ale brutalne zakłócenie libidinalnej relacji z rzeczywistością może skutkować psychozą. Martin również testuje ową logikę na swój sposób: Bóg nie strąca go z poręczy w dół jako potępionego grzesznika. Twarz Klary w scenie przepytywania jej przez nauczyciela, uporczywie nieprzenikniona, nieporuszona, więc obscenicznie niewinna, zdaje się mówić, że jej właścicielka świetnie radzi sobie z budowaniem całkowicie zgodnej z pragnieniami „ja”, alternatywnej rzeczywistości. Martin, ofiara pedagogiki wstydu jako techniki wzbudzania poczucia winy pod wszystkowiedzącym okiem Boga, domaga się kary. Skoro Bóg nie interweniuje, chłopiec uznaje,

⁴¹ Ta logika, zdaniem Slavoj Žižka, pozwala obronić rozumowanie, zgodnie z którym Bóg najpełniej objawił się w Auschwitz. Por. Slavoj Žižek, *Event. A Philosophical Journey Through the Concept*, Melville House, Brooklyn–London 2014, s. 40. Sam Žižek sprzeciwia się owej logice jako obscenicznej i własnie perwersyjnej.

że jest niewinny: nie ma się więc i czego wstydzić⁴². Klara i Martin bezwstydnie patrzą nauczycielowi w oczy: nie jest już instancją, w obliczu której należy się wstydzić. Wstyd, jak pisze Renata Salecl, jest pochodną niepewności, ale i desperacką próbą ukrycia niewiary w autorytet Innego:

Kiedy się wstydzę, nie tylko staram się uniknąć pełnego dezaprobaty spojrzenia Innego, przed którym stoję upokorzony. Odwracając wzrok, próbuję również nie dostrzegać i tego, że sam Inny jest pełen mankamentów albo, dopowiadając do końca, próbuję ukryć przed sobą to, że nie istnieje.⁴³

Zatem można powiedzieć, że również biała wstążka wystawia ich na spojrzenie Innego jako winowajców, ale i stanowi środek, by odwrócić uwagę od jego niedomagań, jeśli nie wręcz bezsilności, w jego wysiłkach na rzecz zapobieżenia złu. W efekcie więc filmowe „niemieckie dzieci” działają już jako autonomiczna instytucja, wolna od więzi społecznych i norm wartości wspólnoty⁴⁴. Konfirmacja notorycznych „winowajców” jedynie usankcjonuje ten stan rzeczy, jakkolwiek wiemy to my – widzowie. „I nigdy więcej już ich nie widziałem” – powiada narrator w zakończeniu filmu, co oczywi-

⁴² Można by uznać, że Boga wyręcza (albo jest jego wysłannikiem) nauczyciel, który przerywa tę próbę. Ale nauczyciel, jako *go-between* między światem dzieci i dorosłych, ma za słaby autorytet, by Martin jego interwencję uznał za znak z nieba. Zresztą nauczyciel niejako „zdradza” świat dzieci, stając po stronie dorosłych, denuncjując Ernę i potem bezwzględnie asystując przy jej brutalnym przesłuchiowaniu, w którym inspektorzy policji zachowują się jak funkcjonariusze gestapo obsadzeni w roli śledczych ze świata *Procesu*.

⁴³ Renata Salecl, *Nobody home*, „Cabinet”, Fall 2008, nr 31: *Shame*, <http://cabinetmagazine.org/issues/31/salecl.php>, dostęp: 15 czerwca 2015.

⁴⁴ Tę dokonującą się w filmie emancypację dzieci do roli instytucji w świecie Echwaldu zauważyli uczestnicy dyskusji seminaryjnej w Zespole do Badań nad Literaturą i Kulturą Późnej Nowoczesności.

ście prowokuje nas do postawienia sobie pytania, kim mogli zostać Martin, Klara i wszyscy inni, jak odnaleźli się w latach następnej wojny, która była już ich wojną, jako dorosłych.

Lekcja *Białej wstążki*, jeśli można posłużyć się tu niezbyt w tym wypadku stosowną metaforą, jest może taka właśnie: dobro i zło, prawda i kłamstwo, przemoc i miłość (tę uosabiają w filmie młodzi zakochani, nauczyciel i Eva, z dnia na dzień zwolniona z pracy opiekunka dzieci barona) należą do tego samego porządku – do właściwego światu porządku nieoznaczoności i afektywnej aleatoryczności. To lekcja, mówiąc językiem René Girarda, o „rzeczach ukrywanych od założenia świata”, czyli o tym, co na co dzień wypierane z naszej wiedzy jako niepokojące i wprowadzające zamęt.

Film zaczyna się wyciemnieniem i nim się kończy. Ale zanim do tego dojdzie, widzimy puste, pozbawione ludzi przestrzenie⁴⁵, letnie pola przed żniwami, fotografowane w długim, statycznym ujęciu, zastygającym nieomal w stop-klatkę. Ta konwencja – zatrzymanie kadru niczym w fotografii, jest często stosowana w filmie. U Hanekego stop-klatki niejako „wyskakują” z filmu, uporczywie narzucają się widzowi, jakby kryły szczególne znaczenie. Czemu to służy? Fotogram, według Barthes’a, jest manifestacją „filmowości”: z nią utożsamia Barthes fenomen *signifiance*, czyli fenomen stawania się filmowego znaczenia, i w nim umieszcza afektywne „trzecie znaczenie”⁴⁶. Znaczenie, które – jak

⁴⁵ Dziękuję Adamowi Lipszycowi za zwrócenie mi uwagi na intrygujący charakter kadrów pustych, pozbawionych ludzi przestrzeni w filmie Hanekego.

⁴⁶ Pochodzący z roku 1970 tekst Barthes’a z ukazał się w lipcowym numerze „Cahiers”, potem przedrukowany w *Lobvie et l’obtus, Essais critiques III*, Ed. Seuil, Paris 1982. Korzystam z ang. przekładu w: Roland Barthes, *The Third Meaning: Research Notes on Some Eisenstein Stills*, w: *Image – Music – Text*, Fontana Press, London 1977, s. 52 i n. Po polsku w przekładzie Romana Wyborskiego, tekst Barthes’a ukazał się jako *Trzeci sens. Poszukiwania na*

powiada – jest „mobilne i zarazem uparte”, „oczywiste, a zarazem mylące”, „tępe”, czyli niewyraźne (*obtus*)⁴⁷, „męczące przez swą uporczywość”, znaczenie, którego „nie sposób nazwać”. Znaczenie, które wprawia w konfuzję, które jest „potencją znaczenia” i jedynie – zdaniem badacza – odwołuje się do tego, co w percepcji cielesne („sens, ale wytwarzany zmysłami”)⁴⁸. Ten *flux* „znaczącości” (*signifiance*), owo wrzenie znaczącego istnieje przez okamgnienie (dlatego Barthes lokuje je w fotogramie): zatrzymany kadr rusza – wypełniając się filmowym działaniem i nowymi sensami, jakby zmazuje owo wrażenie.

Owo „trzecie” znaczenie – mówiąc po deleuzjańsku – czyni z fotogramu „napotkany znak”: zwraca się do widza, czyniąc go uczestnikiem procesu ustanawiania się znaczeń, zmuszając do kontaktu z dziełem⁴⁹. Ale też dodajmy: apelując do naszej uwagi – jak to jest w przypadku stop-klatki, szczególnie czarno-białego fotogramu (*vide* cytowany wcześniej Flusser) – umieszcza nas także w świecie wprawionych w ruch, przemieszczających się pojęć,

podstawie kilku fotogramów z filmów S. N. Eisensteina, „Kino” 1971, nr 11, s. 3–41. Trzecie znaczenie – obecne obok pierwszego komunikacyjnego, czyli zdaniem Barthes’a „informacyjnego”, i drugiego – retorycznego, które Barthes nazywa nieco myląco „symbolicznym”. „Obecność trzeciego sensu, dodatkowego, otwartego – choćby występował tylko na kilku obrazach, ale jako niezniszczalny podpis, jako pieczęć potwierdzająca całe dzieło – i każde dzieło! – modeluje na nowo i głęboko teoretyczny statut anegdoty”, pisze Barthes (*Trzeci sens*, s. 39).

⁴⁷ Roman Wyborski, tłumacz polskiego tekstu, przekłada *obtus* jako „otwarty” (por. tamże, s. 37).

⁴⁸ Krzysztof Kłosiński, *Signifiance. Wstęp do pism Rolanda Barthesa o muzyce*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 141.

⁴⁹ Gilles Deleuze, *Proust i znaki*, przeł. Michał Paweł Markowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 97. Deleuze mówi o „przemocy” takiego znaku wobec czytelnika. Ernst van Alphen z „napotkanego znaku” uczynił główną kategorię lektury afektywnej. Por. Ernst van Alphen, *Affective Operations of Art and Literature*, „RES”, Spring/Autumn 2008, vol. 53/54.

zyskuje bowiem także znaczenie alegoryczne⁵⁰. Pozostajemy więc zarazem w porządku dociekania tajemnicy Echwaldu.

Pusta, nieprzenikniona twarz Klary i nieprzenikniony, pusty krajobraz mają ze sobą coś wspólnego. Pierwsza jest jak ekran nieświadomości kogoś, kto został odłączony od swoich emocji: jest „znakiem bez znaczenia (*signifiant sans signifié*)”, jak powiada Barthes; stąd bierze się trudność, bądź wręcz niemożliwość, jego odczytania. Drugi, jak scena *theatrum*, opustoszałe dekoracje na chwilę przed tym, zanim staną się pieleszami historycznego momentu. „Pozostaje w stanie wiecznego niewidzialnego wzrostu (*érotisme*)” – powiada Barthes, uchyla się na razie od „przekształcenia się w spazm znaczenia (*signifié*)”. To ekran „zewnętrzności”, tutaj funkcjonującej jak Lacanowska ekstymność, swojska, choć istniejąca na zewnątrz ekstensja „ja” – przestrzeń, która za chwilę wypełni się znakami i wreszcie eksploduje przemocą, ale i pozwoli bohaterom filmu ujrzeć samych siebie, choć już naszymi oczami, jak w zwierciadle.

W jednym i w drugim wypadku to pustka brzemienna znaczeniem – pustka, z której prześwituje na razie nieuchwytny *kairos*, zmiana, nowy czas i zarazem kolejny świat, który nadchodzi – co nie znaczy lepszy: przeciwnie, przyszłość jego bohaterów, którą już znamy, jako poddana przymusowi powtarzania, nie pozostawia nadziei.

⁵⁰ Pisałem o tym w swojej książce *Formy pamięci*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1996, s. 68. W tekście Barthes'a o „trzecim znaczeniu” czytamy: „Fotogram jest [...] cytatem”; „Film i fotogram znajdują się w pewnym stosunku palimpsestowym” (s. 41).

Ucieczka z monochromatycznego świata

W powieściach Tulli „pustka”, która „rozpościera się we wnętrzu każdej rzeczy i przenika wszystko na świecie” (taką jej apoteozą kończą się *Sny i kamienie*) – w istocie dający się zinterpretować po lacanowsku brak napędzający teksty tej autorki, iście deleuzjańskie „maszyny pragnące”⁵¹ – wypełnia się pragnieniem wyjścia ze świata naznaczonego fatalizmem powtórzeń. Póki co, wszystkie jej następne powieści: *W czerwieni*, *Tryby i Skaza*, *Włoskie szpilki* i *Szum* tworzą sensorium cierpienia⁵², budują opresyjny porządek świata, którego architektoniką jest przemoc. Powieści to figury owej przemocy, zarówno symbolicznej, jak i *stricte* fizycznej, jej paraboliczne i zarazem historyczne scenariusze, próby odpowiedzi na pytanie, jak rodzi się przemoc. I wreszcie odpowiedzi na pytanie o własne miejsce w rządonym przez przemoc świecie. W ostatniej powieści, zatytułowanej *Szum*, jest nie inaczej. I tu pada pytanie o jej trwanie w historycznej terażniejszości, a także o jej mechanizm, którego rozpoznanie czyni ją przedmiotem etycznego namysłu:

A kiedy się zaczynało, jeszcze nie było widać nic. Chwila obecna nie ma perspektywy i zawsze jest mgłą, w której trzeba szukać drogi po omacku. Dopiero po wszystkim, kiedy mgła opadła, każdy mógł sobie przypomnieć, że ta chwila, od której się zaczęło, miała już w sobie ciemny punkcik, mały jak pierwsza plamka zgnilizny, która potem rosła i rosła, aż rozwinęło się z niej to, co w końcu wszyscy mogli zobaczyć gołym okiem. Lecz jeśli spojrzeć przez lupę, okaże

⁵¹ Pisałem o tym w tekście *Niczym mydło w grze w scrabble*, który można znaleźć w niniejszym tomie.

⁵² „Przynajemy Gryfię Magdalenie Tulli, ponieważ *Włoskie szpilki* bołą” – czytamy w uzasadnieniu przyznania nagrody. Por. <http://www.institutksiazki.pl/pl,ik,site,6,4,27518.php>, dostęp: 12 października 2012.

się, że ten początek wcale nie był początkiem. Prawdziwy początek ginie w kłębowisku wątków, w którym się zagnieździła tamta chwila. Żeby do niego dotrzeć, szarpie się za te wątki, próbując wyciągnąć swój, uwolnić go i oddzielić od innych, i to okazuje się niemożliwe, i tylko supłów przybywa przez to coraz więcej. Do niektórych wątków uwiązane są grzęznące w ciemnych zwałach gruntu kamienie win, gdzie indziej lżejsze od powietrza balony krzywd szamocą się na uwięzi. Kamienie to balast, bez nich wiatr porywałby balony w pustkę przestworzy. Dzięki balonom kamienie nie opadają ku wnętrzu ziemi, pełnemu wrzącej lawy. Masa spadkowa jest wspólna i nie w naszej mocy wymienić ją na inną.⁵³

Po raz kolejny, ale tym razem nie tyle po to, by szukać dróg wyjścia z kręgu przemocy – to niemożliwe, ile by radzić sobie z fatalizmem niezawinionej winy naznaczającej ofiary przemocy.

Jak o tym była już mowa, w powieściach Tulli, podobnie jak w filmach autora *Funny Games*, wiele się dzieje poza domeną reprezentacji – a więc właśnie w przestrzeni afektywnej. Sama Tulli, komentując poczynania swego powieściowego narratora, powiada: „Ze szczelin narracji, ze sprzeczności, z wykołejonej logiki jego wywodu wyziera nie dopowiedziane dopowiedzenie. Autor próbuje

⁵³ Magdalena Tulli, *Szum*, Znak, Kraków 2014, s. 76 (dalsze odniesienia w tekście jako S z numerem strony). Zapisane tu zostało wywodzące się od Bergsona przekonanie o tym, że praca pamięci nadaje kształt terażniejszości, i o tym, że nasza terażniejszość, jako pozostająca do naszej dyspozycji „tu i teraz” wiedza, przesądza o wyborze z pamięci. „To wyposażona przez pamięć intuicja decyduje o naszych afektywnych zachowaniach i wyznacza sensorium pozwalające dostrzegać historyczne w tym, co terażniejsze, za sprawą nie tylko zresztą samej pamięci, ale i nabytej wiedzy. Rozróżnienie pamięć/wiedza pojawia się nieuchronnie, kiedy w grę wchodzi afekty i emocje, z jakimi mamy do czynienia w wywodzeniu uczuć podmiotu z doświadczenia historycznego”, Lauren Berlant, *Thinking about Feeling Historical*, „Emotion, Space and Society” 2008, nr 1, s. 4 (cyt. za: www.elsevier.com/locate/emospa, dostęp: 15 lipca 2015).

porozumieć się z czytelnikiem za plecami narratora”⁵⁴. Skądinąd autorka finguje tu obecność autorskiego narratora: w swojej diegetycznej narracji chętnie dokonuje ironicznej parabazy, wychyla się zza horyzontu świata przedstawionego, komentuje poczynania narratora i postaci oraz sam rozwój wypadków. W *Skazie* autorka odwołuje się do metafory sceny i kulis: świat przedstawiony jako scena wydarzeń to zaledwie tandetne dekoracje w dramacie, który naprawdę rozgrywa się za kulisami, „na zapleczach”, „w przestrzeni manewrowej”, jak czytamy, ta zaś przypomina organizm-mechanizm, „pragnącą maszynę”. Przy tym jej pragnienie „maszynowe” nie ma wymiaru uczuciowego: to jedynie wola stawania się i zaplecza, jak pisałem, przypominają Lacanowskiego Wielkiego Innego. Mapują i projektują losy postaci dramatu. Zdają się wyznaczać pole sił, na którym poruszają się one niczym marionetki. Wszystko zatem dzieje się w przestrzeni metaforycznej, która jest właściwszym miejscem zdarzeń aniżeli to, co tworzy przestrzeń reprezentacji. Liczą się raczej sposoby figuracji tego, co usiłuje zaistnieć jako wyrażone i nazwane. Afekt, jak starałem się pokazać, inicjuje w tekstach Tulli stawanie się świata przedstawionego, jest więc sprawą stylu, w jakim toczy się opowieść, a ten z kolei zasadza się na tym, że teksty posługują się „składnią afektywną”⁵⁵. We wcześniejszych powieściach ową składnię wyznaczał retoryczny mechanizm opowieści: epizodyczna „historyjka” jako wyprodukowany przez „maszynę pragnącą” scenariusz zdarzeń i zarazem instrukcja jej obsługi, wespół z innymi „historyjkami” napędzająca mechanizm opowieści, to często zabawa retorycznym chybił/trafił, podążanie torem wyznaczanym przez figury mowy, które przedstawiają

⁵⁴ *Za plecami narratora. Z Magdaleną Tulli rozmawia Marek Zaleski*, „Res Publica Nowa” 1999, nr 5–6, s. 81.

⁵⁵ Marek Zaleski, *Niczym mydło w grze w scrabble*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 43 i n.

zwrotnicę toku opowieści, trochę jak w niegdysiejszych Peiperowskich „poematkach rozkwitających”. W opowiadaniach z *Włoskich szpilek*, a i w *Szumie* narracja przybiera przebieg bardziej kontrolowany i bardziej linearny porządek, przyjmuje bowiem postać narracji pseudoautobiograficznej. Narratorka operuje formą pierwszoosobową, ale autorka gra – o czym za chwilę – jej okazjonalnością. Śledzi perypetie swojej bohaterki, niezdarnej kukły, pałuby, która znajduje wreszcie drogę do samej siebie.

Zapoczątkowana we *Włoskich szpilkach*, a kontynuowana w *Szumie* wędrówka po prywatnym „pałacu pamięci” ma swoje mityczne odniesienie. To *Il mio primo „Palazzi”*, leksykon z dzieciństwa, książka-talizman, która świat czyni domem. O ile jednak tamten pałac był azylem, gwarancją istnienia świata przyjaznego i atrakcyjnego, o tyle pałac pamięci restaurowanej po latach jest izbą tortur. Spacer po niej to błędzenie po udręczającym krajobrazie, czyli inwentaryzowanie bolesnej „masy spadkowej”: „Chciałabym zapamiętać, że zginęłam w Auschwitz” (s, 74) – powiada o sobie narratorka. Jest kimś trafianym przez t a m t o rykoszetem, raz po raz – za sprawą matki cierpiącej na zaburzenia pamięci i biorącej ją za kogoś, kto zginął w obozie, za sprawą okrutnych żartów przedszkolnych rówieśników („Do spalenia!” , s. 14), półśłówek nauczycielek i szkolnych koleżanek i kolegów, dziwnych spojrzeń, które przypomniane po latach zyskują nową, złowrogą wymowę – wszystko to utwierdza w poczuciu, że jej miejsce jest t a m. Znamienne, że przeafotografowana i wklejona w okładkę *Włoskich szpilek* okładka książeczki z dzieciństwa jest jedyną barwną plamą w tej monochromatycznej książce: czarno-białe stają się nawet wzięte z niej piktogramy, które pojawiają się na kartach tytułowych poszczególnych rozdziałów-opowiadań.

Wybór porządku autobiograficznego sprawia, że porzucana zostaje arcyliteracka składnia afektywna. Wcześniej

stosowana strategia kamuflażu tego, co autobiograficzne, nie jest już potrzebna – była czymś zastępczym, pochodną oporu traumatycznego doświadczenia. Nie znaczy to, że porzucona zostaje sama zasada afektywności jako fundamentu sensorium świata przedstawionego. Jeśli można bowiem powiedzieć o książce Tulli, że to książka, która „boli”, to dlatego, że w tym błędzeniu po labiryncie pamięci czynne pozostaje stale obecne na gruncie tej twórczości poczucie braku: stawaniu się świata przedstawionego towarzyszy rosnące uczucie niepewności co do interpretowania pragnienia Innego, a więc stan rzeczy, który rodzi lęk. Narratorka *Włoskich szpilek*, podobnie jak narratorka *Szumu*, nie znajduje oparcia w swojej terażniejszości. Wyzierający z niej brak okazuje się ontologiczną dźwignią świata podmiotu, wszelako nie służy nawiązaniu dobrej relacji ze światem, ale wtrąca podmiot w pozycję depresyjną: pustkę wypełniają poczucie winy i jej trwożne fantazmaty. Dlatego lęk staje się afektem wszędobylskim i towarzyszy poczynaniom narratorki niczym cień, a doświadczana historyczna terażniejszość zamienia się w niereczywistość.

U źródła znajduje się to, co traumatyczne, choć stanowiące niebezpośrednie doświadczenie konfrontacji z urazem: „Nie przywieźli mnie do obozu. Sama mnie tam wtrąciła” – powie o sobie narratorka⁵⁶. „Nosila pod sweterkiem jakąś straszną ranę. [...] odziedziczyła ją po matce” – powie ktoś o niej (s, 91). Ale to, co jest ogniwem pośredniego tylko kontaktu z przemocą, wystarcza, by znaleźć się w przestrzeni przez nią oznaczonej:

Tak, zginęliśmy. Oto dlaczego żyję tylko na pół gwizdka, w każdej minucie wątpiąc w grunt pod nogami, chmury, trawę i wszystko

⁵⁶ Magdalena Tulli, *Włoskie szpilki*, Nisza, Warszawa 2011, s. 36. Dalsze odniesienia w tekście jako Ws z numerem strony.

inne. Stąd skrywana niechęć do planowania na dłuższą metę. Stąd ironia – ostatnia deska ratunku. Stąd nieufność wobec rzeczywistości, która – co może się okazać w najmniej oczekiwanym momencie – przy pozorach solidności zrobiona jest z łatwopalnej tektury. Najbardziej przeszkadza brak dostatecznie silnej wiary w istnienie świata. To choroba, która przenosi się na potomstwo przez spojrzenia, przez westchnienia i przez dotyk. Nauczyłam moich chłopców czegoś innego, niż było trzeba, a stało się to, zanim zaczęli stawiać domki z klocków. (Ws, 73)

„Ja” narratora inkorporuje „my”, tych najbliższych i wszystkich bezimiennych, którym przypadł w udziale los ofiar t a m t e g o zdarzenia i doświadczenia. To, co traumatyczne, jest bezwiednie transmitowane w przestrzeń ciała stającego się nosicielem piętna, które trzeba starannie ukryć, aby uniknąć stygmatyzacji. Stąd we *Włoskich szpilkach* tak często pojawia się obraz ciała, które jest nieprzyjacielem, czymś, co staje swej właścicielce na przeszkodzie: metafora skóry i ciała jako nośnika zakażenia, które „nielezione [...] przenosi się z człowieka na człowieka, z dorosłych na dzieci” (Ws, 13), i jako ekranu dla tego, co bolesne, wypierane i niechciane. „Nie chciałam być ofiarą” (Ws, 37) – powie o sobie, ale żeby być ofiarą, wystarczyło już to, „że na czole miała wypisane zbyt wiele” (Ws, 116).

Jej własna terażniejszość, doświadczane na co dzień, a zarazem historyczne sensorium, które stanowi źródło wiedzy i które definiuje – by uciec się do Goffmannowskiej metafory – rzeczywistość i zarazem sytuację komunikacyjną w teatrze życia codziennego, wcale nie pomogą w przepracowywaniu urazu. Łatwo tu o antologię cytatów: książki Tulli mówią więcej o powojennej Polsce i Europie niż wiele prac historyków czy socjologów. „Miejsce, w którym żyły nasze rodziny, było z pozoru spokojne, lecz podminowane strachem i gniewem, pełne nieokreślonej nerwowości,

mniej lub bardziej wyczuwalnego napięcia, które łatwo znajdowało ujście w agresji i poniżeniu” (Ws, 8). „Wszędzie wokół unosiły się niewidoczne i bezwonne opary przymusu” (s, 43)⁵⁷. W tej sytuacji, ze swoją sprawiającą kłopoty dwujęzycznością, ze swoim dziwnym, nieodmieniającym się nazwiskiem, w zaniedbanym, choć lepszym ubraniu, nieumiejętnością nawiązywania kontaktu i brakiem pewności siebie, staje się łatwym celem dla swoich rówieśników. Zostawiona samej sobie przez włoskiego ojca, który kursuje między Mediolanem a Warszawą, i przez matkę, która również ma silne poczucie wyobcowania i stosuje strategię mimikry⁵⁸ (w jej

⁵⁷ Powojenna Polska w prozie Tulli to pole minowe afektów. To przede wszystkim kraj ludzi sfrustrowanych, bo „wykluczonych ze wspólnego zwycięstwa” (Ws, 12): „Po wojnie nasz kraj był jeszcze przez długie lata pełen pokątnej przemocy. Złe wspomnienia osiadły na nim jak szlam i wcześniejsze wyobrażenia o tym, co można i co należy, stały się naraz trochę naiwne, a trochę żałosne. Nasz kraj długo nie mógł zrozumieć, że przegrał wojnę i dostał się do niewoli. Oficjalnie mówiło się o miazdzącym zwycięstwie [...]” (Ws, 13). W zbrutalizowanej Polsce dobroć, empatia i zrozumienie są towarami deficytowymi. „Wychowałam się w kraju, w którym poniżanie obywateli było głównym sposobem komunikowania się z nimi w szkołach, w zakładach pracy, w urzędach i na ulicy” (Ws, 31). Obraz szkoły, a nawet przedszkola w tej prozie to obraz instytucji totalitarnej i jest on metaforą życia polskiego społeczeństwa w dobie zimnej wojny. Przemoc jest reprodukowana i jest to wątek stale tu obecny: „Jak wiadomo z podręczników fizyki, żadna forma energii nie znika bez śladu, co najwyżej zmienia formę, czasami po drodze przewracając to i owo. Energia przemocy przekształciła się w błędzącą bez celu i kierunku energię cierpienia, żalu i nienawiści. I w tej właśnie postaci przechodzi na własność następnym pokoleń, czy tego pragną, czy nie. Można jej nawet użyć, ale zakres zastosowań wydaje się ograniczony. Na przykład można ją zamienić w siłę – zamiast w pracę, jak sugerowałby program nauczania fizyki. Nikt nie jest jej panem. To ona, energia żalu i nienawiści, pamięć poniżenia, bierze nas w obroty i nie wiemy już sami, za kogo mamy się uważać. Wiemy tylko, że jesteśmy na minusie. I tak już zostanie, jeśli nie liczyć najbardziej rozżalonych, którzy ruszą odebrać innym to, co im odebrano. Jak ci w czarnych głanach idący z przeciwną całą szerokością chodnika” (Ws, 65).

⁵⁸ „Nie życzyła sobie kłopotów. A ja byłam fabryką kłopotów. Nie życzyła sobie mojego towarzystwa. Ani mojej miłości” (Ws, 32). Drastyczna scena, w której

skutecznym stosowaniu „była wzorem rzetelności” – Ws, 34), emocje dla niej to „przeszkoda” (Ws, 28) – jest naprawdę sama.

Pełen złowrogich zagadek i zasadzek świat wydaje się matnią. Świat jako matnia to wielki topos literatury oraz kina xx wieku i na tym polu autorka *Skazy* spotyka się z autorem *Kodu nieznanego*. Postrzegana rzeczywistość to ćwiczenie się w radzeniu sobie w „sytuacji bez wyjścia” (Ws, 8). To ponad siły, więc żyje w chronicznej depresji⁵⁹. Rodzice nie rozmawiają z nią o jej kłopotach, nic dziwnego więc, że Inny jest dla niej pełen luk, szczelin i miejsc pustych. Nie wie, że ma rodzinną tajemnicę do ukrycia. Nie wie, na czym polega ta tajemnica i kłopot jej inności, znamię, które w powojennej Polsce jest – choć niby nie jest – piętnem. „Wyjaśnienie, którego nie znałam, miałam wypisane na czole – lecz nie dość czytelnie, by zasłużyć na łagodne traktowanie” (s, 98). W tym względzie kierowany przekaz jest arcyniejasny, bo wewnętrznie sprzeczny: „nakaz wstydzienia się został połączony z zakazem. Trudno o gorsze upokorzenie” (s, 87). A tym samym trudno o większą dezorientację i bezradność. „Skąd miała wiedzieć, że kłopoty, z którymi nie potrafi się uporać, są starsze od niej?” (Ws, 120). Klucz, który nosi w kieszeni i który często gubi, to klucz do jej pragnienia, które kierowało się ku czemuś, dla czego w jej świecie (resp. uniwersum symbolicznym) nie było nazwy. Na pytanie, co z nią jest nie tak, znajduje więc

matka policzkuje córkę za niepełnione przewinienie (Ws, 94–95), ilustruje klasyczną psychotyczną reakcję kogoś, kto za wszelką cenę musi panować nad sytuacją. Matka po wojnie żyje „w szafie”: „Konieczność ukrywania tajemnicy uczyniła dla niej ze zwykłych trudów życia ciężar ponad siły. Tajemnicą mojej matki była szkoła, przez którą przeszły. Nie chciałyby mieć wypisane na czole, co to była za szkoła i gdzie się mieściła” (s, 10).

⁵⁹ Kłopoty z rannym wstawianiem i dzienne ucieczki w sen, sny, w których „śni, że ucieka”, szkolna dysfunkcjonalność, skrywana agresywność i poczucie gorszości, chęć zniknięcia (w istocie dziecięce życzenie śmierci), późniejsza niemożność bohaterki *Szumu* nawiązania relacji w przewidywaniu jej nieuchronnej porażki – to typowy syndrom osobowości depresyjnej.

mylne odpowiedzi: nie jest w stanie rozpoznać i przekroczyć fantazmatu własnej gorszości i zarazem fantazmatu ofiary. Rana na dziecięcym narcyzmie, poczucie porzucenia przez matkę i odrzucenia przez grupę rówieśników mogłyby stać się fundamentem aplikowanego sobie poczucia winy i w ślad za tym przekonania, że wina leży w niej samej. Tak się jednak nie dzieje. „Wstyd zastępował poczucie winy, które jakoś nie chciało się uruchomić” – czytamy (s, 45). Dziewczynka nie zrobiła niczego złego, nie posiada więc wiedzy o popełnionych czynach, która mogłaby ją przyprawić o poczucie winy. Ale zarazem raz po raz doświadcza tego, że jest obsadzona w roli kogoś, kto jest winien jakiegoś wykroczenia. „Założenie, że coś jest przedmiotem spektaklu wstydu, jakiś aspekt naszej osobowości czy tożsamości, leży u podstaw rozróżnienia między winą a wstydem. Zgodnie z nim, wstyd dotyczy naszego »ja«, tego kim jesteśmy, gdy tymczasem wina naszych czynów, tego co robimy” – pisze Ruth Leys⁶⁰. W opowieści Tulli poczucie winy zostaje odrzucone i z innego powodu: nie dlatego, że jako realizowany scenariusz (nie)radzenia sobie z własnym fantazmatem pozostawało w świecie bohaterki nieuświadomione (bo tak bywa często), ale dlatego, że powieści Tulli stanowią pracę nad przekroczeniem własnego fantazmatu albo zmianą fantazmatu, a to oznacza – jak się okaże – etyczny (więc uświadomiony) wybór samej autorki. „Szukałam pomysłu, jak ją stamtąd zabrać” (Ws, 36) – powiada narratorka.

Praca nad przekraczaniem fantazmatu u Tulli dokonuje się w pamięci inscenizującej ślady traumatycznych zdarzeń i dzieje się poprzez grę zaimków osobowych. Jako wyrażenia okazjonalne, semantycznie puste, nabierają znaczenia dopiero za sprawą swego kontekstu. Prowadząc narrację, Tulli gra ową okazjonalnością

⁶⁰ Ruth Leys, *From Guilt to Shame. Auschwitz and After*, Princeton University Press, Princeton 2007, s.130.

zaimków „ja” i „ona”, a pustka semantyczna nabiera u niej znaczenia metaforycznego: to „ja”, które ciągle na nowo napełnia się treścią, aby wreszcie z sylleptycznego podmiotu stać się osobą. Wykorzystując okazjonalność zaimków, a tym samym ich semantyczną nieoznaczoność, nieustannie zaciera tożsamość tego, kto występuje tu jako „ona”, utożsamia dawne „ja” narratora, i tego, kto po latach mówi „ja”. Staje się tamtą dziewczynką, mówi w jej imieniu, solidarna z nią komentuje bieg zdarzeń. Teraźniejszość umieszcza się w przeszłości albo przeszłość zaraża teraźniejszość. Dzieje się to często na przestrzeni tej samej sekwencji fabularnej, a nawet tego samego akapitu:

– Po co za nami chodzisz? – pytały dziewczynki z mojej klasy. Pytanie było trudne, nie znałam odpowiedzi.

– Po nic – uciinałam. Bo wcale nie pragnęłam chodzić za nimi. Z nimi, owszem, tak. Ale na to były zbyt czujne. Kiedy próbowałam, wszystkie jednocześnie zauważały moją sztuczkę, wymieniały spojrzenia i w mgnieniu oka zostawałam z tyłu. Miałam nadzieję, że może ktoś o tym nie wie – ale wiedział każdy. A najbardziej wstydziłam się tego, że jej tak bardzo zależy. Byłam gotowa z miejsca wywiesić białą flagę. Mogłabym oświadczyć, że rozumiem ich wszystkich, tych, którzy nie chcą obok niej stać ani siedzieć. Wcale nie byłam do niej tak bardzo przywiązana, mogłam porzucić ją w każdej chwili, żeby stanąć po ich stronie. Ale stając po ich stronie, wywróciłabym zasady naszego współlistnienia. Te zasady nie przewidywały możliwości kolaboracji, uniemożliwiały ucieczkę. Byłam uwięziona w jej skórze.

Inaczej niż cała reszta, nie mogłam zażądać od niej, żeby się odczepiła. Nie mogłam jej odepchnąć ani ręką, ani nogą, ani ostrym słowem. I to, że byłam zmuszona trzymać się z nią razem na swoją własną zgubę, wydawało mi się największą, najboleśniejszą niesprawiedliwością.

[...]

Śni mi się czasem, że znowu jestem w jej skórze. Pani wytrząsa zeszyty z mojego tornistra razem z mokrymi chustkami do nosa i nadgryzione kasztany toczą się po stole. Łapię je ukradkiem, chowam do kieszeni, usuwam z widoku. – Co tam masz? Pokaż! – woła pani, szarpiąc mnie za łokieć. (Ws, 99–100)

Gra zaimków sprawia, że dziewczynka nieustannie wychyla się zza ramienia narratora trochę jak dybuk (bo dziecko jest tutaj ojcem dorosłego, tyle że ojcem, spod którego kurateli trzeba się uwolnić, wypędzić go z siebie, a co najmniej porzucić – co zresztą dokonuje się w jednym z opowiadań *Włoskich szpilek*⁶¹). Sprawia, że tamte zdarzenia i narracja o nich zostają usytuowane w „teraźniejszej przeszłości”, zastosowany chwyt wpisuje się bowiem w poetykę reprezentacji traumy, poetykę określaną przez Jill Bennett jako ta, która „ewokuje możliwość bycia kimś oglądającym własne uczucia”⁶². Akurat w przypadku grającej formami zaimkowymi Tulli prowadzi to do efektu, w którym coś, co zawiera się w narracyjnym przedstawieniu, „nie wiąże się jedynie z jakimś minionym wydarzeniem czy przedmiotami pamięci, ale z jej teraźniejszym doświadczeniem”⁶³. Nie mamy więc tu do czynienia z *mimesis*, ale (zgodnie z zaleceniem Deleuze’a) z *modus operandi*: „Doświadczenie afektywne nie jest przywoływane za pomocą referencji, lecz aktywowane czy w pewien sposób inscenizowane”⁶⁴. Ta inscenizacja uruchamia „pamięć zmysłową” – będącą zawsze domeną teraźniejszości! – jako pamięć traumatyczną, rejestrującą fizyczny

⁶¹ Narratorka wie, że musi porzucić siebie t a m t a : „Kiedy spytała, czy jutro też przyjdę, pokręciłam głową. – Chciałabym, ale nie będę mogła” (Ws, 122).

⁶² Tę strategię charakteryzuje Jill Bennett w tekście *Wnętrza, ze wnętrza: trauma, afekt i sztuka*, s. 147 i n. Dalej referuję jej ustalenia, cytaty pochodzą z tego tekstu. ⁶³ Tamże, s. 147. ⁶⁴ Tamże.

śląd tamtego doświadczenia. W narracji Tulli doświadczenie tamtej dziewczynki jest własnością jej innego „ja”, zatem niegdysiejsze „ja” „utrzymuje zdolność dotykania i wywierania wpływu, wywoływania emocji w terażniejszości”⁶⁵.

Ten zmysłowy charakter pamięci zdarzeń eksponuje we *Włoskich szpilkach*, jak widać chociażby z przytoczonego powyżej cytatu, podkreślona cielesność doświadczenia jako uwięzienia „w jej skórze”. Gra zaimków zainscenizowana na rzecz „bycia kimś oglądającym własne uczucia” to gra na takie narzucenie ramy czasowej, która pozwoli na ewokację pamięci głębokiej. Jej dostępność czy też obecność w reprezentacji jest jednak czymś innym od tego, czym była ona w istocie. Rejestruje się ją raczej „jako proces aniżeli przedmiot pamięci: jako próbę odnalezienia języka”⁶⁶. Reprezentacja jest kompromisem: kwestią doprowadzenia do kontaktu wnętrza (resp. emocji jednostkowego doświadczenia) z zewnątrz (resp. scenariuszami społecznych interakcji przewidywanych przez symboliczne uniwersum). Kompromisem, w którym chodzi o ocalenie doświadczenia odczuwanego, „zarejestrowanie i wytworzenie afektu; afektu postrzeganego [...] jako środek, dzięki któremu pojawia się pewien rodzaj rozumienia”⁶⁷ (Bennett odwołuje się tutaj do estetyki Deleuze’a i jego koncepcji „napotkanego znaku”). Ciągłe jest to jednak dwuznaczny kompromis, polegający na doświadczaniu ustanawiania afektywnego znaczenia jako „procesu, którego nie doświadczają się poprzez pamiętanie o przeszłości, lecz poprzez ciągłe negocjowanie terażniejszości, mającej nieokreślony związek z przeszłością”⁶⁸. Dochodzi zatem

⁶⁵ Tamże, s.150. ⁶⁶ Tamże, s.159. ⁶⁷ Tamże, s.166.

⁶⁸ Tamże, s.168. „Poetyka pamięci zmysłowej obejmuje nie tyle mówienie o, ile mówienie wewnątrz konkretnego wspomnienia lub doświadczenia – ujmując rzecz inaczej, mówienie z wnętrza ciała, które doznaje”, dopowiada Bennett.

do głosu zwycięski prezentyzm: chodzi o raczej o „odgrywanie stanu lub doświadczenia pamięci posttraumatycznej” niż „przedstawienia traumy pierwotnej”⁶⁹.

Trzeba też zauważyć, że literackie reprezentacje doświadczenia złożonego w pamięci zmysłowej, także w przypadku tych, których dostarcza Tulli, „ukazują pewien rodzaj prawdy wymykający się moralnemu porządkowi tej pamięci”⁷⁰. Gdyby się przy nim upierać, w wypadku tekstu Tulli musielibyśmy zwrócić uwagę na dwuznaczność moralną gestu: zaopiekować się, ale i porzucić. Tymczasem narratorka może uratować się tylko razem z dziewczynką i dlatego, obok gry zaimkami, ironia, a właściwie sarkazm stanowi najbardziej wyraźny wykładnik afektywnej organizacji tekstu. Sarkazm zazwyczaj ma w *Szumie* funkcję autoironiczną. Przypomina rodzaj śmiechu stanowiący – zdaniem Simona Critchleya – istotę humoru: *risus purus*, który nie oszczędzając niczego i nikogo, nie oszczędza samego siebie⁷¹. Skądinąd *risus purus* podług Becketta, jak pisze on w *Watcie*, to: „śmiej, który się śmieje – cisza prosię! – z nieszczęśliwego”⁷². Critchley nie objaśnia, co miałyby to znaczyć. Można chyba przyjąć, że sam śmiejący się jest owym nieszczęśliwym. Beckettowski śmiej „z nieszczęśliwego” nie jest nihilistycznym grymasem: powoduje go raczej ponura desperacja kogoś, kto wiedząc, że zawsze stoi na przegranej pozycji, nie czyni z tego cnoty, ale się z tego śmieje. Tym zdaje się Beckettowska kondycja „nieszczęśliwego”: w ostateczności polega na dystansowaniu się wobec samego faktu bycia podmiotem, jako warunku

⁶⁹ Tamże, s. 171. ⁷⁰ Tamże, s. 161.

⁷¹ To „śmiej, który wyraża ekscentryczność kondycji ludzkiej usytuowanej między zwierzęcością a anielskością, między »być« a »mieć«, między tym, co fizyczne, a tym, co metafizyczne”, powiada Critchley i sięga po przykłady z Becketta. Por. Simon Critchley, *O humorze*, przeł. Tomasz Mizerkiewicz i Iwona Ostrowska, Aletheia, Warszawa 2012, s. 165. ⁷² Tamże, s. 5.

transcendentalnego umożliwiającego doświadczenie samego istnienia. *Risus purus* w takim ujęciu, będąc rodzajem humoru eks-terytorialnego, sam stawałby się warunkiem transcendentalnym, zasadą rzeczywistości. W przypadku Tulli „śmiej z nieszczęśliwego” to trochę humor przypominający ten unoszący się znad tekstów Franza Kafki, śmiej kogoś, kto przyjmuje za swoją dewizę: „W walce ze światem, sekunduj zawsze światu”⁷³, ale jej nie może brać do końca poważnie, bo odziedziczył pewną istotną przypadłość: brak wiary w istnienie świata. W pozagładowym świecie, który dla ocalańców i ich bliskich nadal jest budzącą dezorientację fantasmagorią, szyderczy śmiej wydaje się pracą żałoby po rajach utraconych tragedii i komedii. Trudno taki śmiej uznać za coś podtrzymującego *élan vital*. Jednak ironia, nazwana przez Tulli „ostatnią deską ratunku” (Ws, 73) – co *nota bene* zostaje powtórzone i w *Szumie* (s, 188) – jest ważna; chyba nie tylko dlatego, że świat będący matnią pozwala wziąć w ontologiczny nawias. Ironia staje się swoistym logopedycznym ćwiczeniem się w umiejętności mówienia, w sztuce bycia panem swego ciała jako panem swego języka, który jej bohaterce raz po raz odmawia posłuszeństwa, spychając w zakłopotane milczenie, albo każe jąkać się nieporadnie lub wrzeszczeć nieskładnie ku ucieście prześladowców. Jest najpierw rehabilitacją, a wreszcie sztuką doskonalenia języka. Język musi wykształcić głos, którym można wypowiedzieć uwięzione w matni pragnienie, a więc i wyrazić, a także zrozumieć swoje doświadczenie. To znaczy – nie tylko zamieszkać albo opuścić jakieś uniwersum (tu: opuścić uniwersum lęku), ale fizycznie, somatycznie doświadczyć uczucia ulgi: „[...] ten strach tak wrósł w jej serce, że na co dzień wcale go nie czuje, tylko czasem coś ją

⁷³ Franz Kafka, *Rozważania o grzechu, cierpieniu, nadziei i słusznej drodze*, w: tenże, *Nowele i miniatury*, przeł. Roman Karst, PIW, Warszawa 1961, s. 377.

zaczyna dławić, jakby w gardle utkwiło obce ciało, które wzięło się tam nie wiadomo skąd” (Ws, 142).

W przekraczaniu fantazmatu rozróżnienie między winą a wstydem okazuje się nie bez znaczenia, a nawet odgrywa kluczową rolę. Oba te pojęcia wydają się leżeć u podstaw fantazmatu, żywiąc go poniekąd. Rozróżnienie stanowi oczywiście sygnał dochodzący z terażniejszości przeszłości. Sytuuje bowiem i autorkę, i nas, czytelników, nie tylko w świecie powieściowym, którego powojenne realia – a zatem sytuacja, w jakiej znajduje się jej bohaterka – niejako „mają rację” i przesądają o jej zachowaniach. Sytuuje także w toczącym się od lat dyskursie nad poczuciem „winy” i „wstydu” jako wyznaczników kondycji ofiar-ocalenców. Owe pojęcia użyte w tekście powieściowym zyskują dodatkowe znaczenie. Narratorka *Włoskich szpilek* i *Szumu* identyfikuje się bowiem nie tylko z losem swojej bohaterki. Musi skonfrontować się także z losem ofiar tamtej przemocy: tych, którym – jak jej matce – udało się przeżyć. Taka konfrontacja okazuje się pytaniem o identyfikację, a w każdym razie zaprasza do współodczuwania z ich losem, pyta się tutaj o granice empatii, o prawo do posiadania własnego losu. W *Szumie* ta konfrontacja jest czymś oczywistym: matka jest tutaj w nie mniejszym stopniu bohaterką aniżeli córka. We *Włoskich szpilekach*, które są opowieścią o agonicznym utożsamianiu się z ofiarą, przeczytamy: „Nie, nie chciałam być ofiarą” (Ws, 37). Wynik owej konfrontacji znajdujemy w metaforycznym opowiadaniu finalnym *Ucieczka lisów*: tłusta jak plama sadzy „chmura żałobnej czerni”, która nawiedza świat dorosłej już córki i zostaje tego świata częścią, jest już czymś więcej aniżeli posłańcem ze świata umarłych. Staje się to zrozumiałe zwłaszcza w kontekście skomentowanej przez narratorkę wcześniejszej wypowiedzi jednej z prześladowczyń: „Miała własne wyobrażenie o tym, gdzie jest moje miejsce” (Ws, 138):

Tym razem ukazała mi się we śnie, jeszcze czarniejsza niż przedtem. Najpierw w górnym rogu okna pojawił się jej obły przód. Patrzyłam na to z niedowierzaniem, choć rozpoznałam ją w mgnieniu oka. Ilustrowany leksykon dla dzieci, „Il mio primo Palazzi”, znowu ześliznął mi się z kolan i z hałasem upadł na podłogę. Tymczasem chmura powoli opuściła się trochę niżej, niemal ocierając się o szybę. Wśród kłębow gęstego jak sadza dymu widziałam jakieś szmaty, pojedyncze buty, puste walizki. Coś dużego oddzieliło się od mojego serca, ruszyło do góry i boleśnie utknęło w krtani. Wtedy wszystko zrozumiałam. W tej czarnej chmurze, niesionej wiatrem ponad łądami i morzami, płynęła po niebie moja rodzina. Trudno uporać się z zamętem, który wniosło do mojego życia to pokrewieństwo. Chmura czarnego dymu unieważnia całe moje życie, odbiera prawo do własnego losu, czyni ze mnie kropkę na końcu zdania, w którym nie o mnie mowa. Urodziłam się, kiedy było dawno po wszystkim, i dlatego moje pragnienia i starania, jeden czy drugi akt desperackiej odwagi, romanse, porody i rozwody obracają się w fakty bez znaczenia. Nie chcę na to pozwolić. Mam prawo do własnego losu, jak inni. (Ws, 140)

Giorgio Agamben w swojej książce *Co zostaje z Auschwitz*. *Archiwum i świadek* pisał o tym, że wina „ocalenia” stanowi *locus classicus* literatury obozowej. Jej najobszerniejszą – jak dotąd – dyskusję podsumowującą dotychczasowe rozważania nad traumą będącą udziałem tych, którzy przeżyli doświadczenie obozowe, przynosi cytowana już książka Ruth Leys *From Guilt to Shame*⁷⁴. Leys dyskutuje w niej dwie jej zasadnicze wykładnie: pierwsza nich bazuje na Freudowskiej interpretacji, która podkreśla relację między ofiarą a oprawcą. Uwypukla przede wszystkim mimowolną, podświadomą skłonność do powodowanego poczuciem winy regresyjnego

⁷⁴ R. Leys, *From Guilt to Shame*, s. 200.

utożsamiania się ofiary ze swoim prześladowcą, który staje się dla niej perwersyjną figurą ojcowską. Ową częściową i wymuszoną identyfikację należy rozumieć szeroko: to także pozostawanie we współnictwie z tymi, którzy przeżyli, zostali więc w świetle oprawców. Przeżywane poczucie winy jest skutkiem mimowolnego umieszczenia w centrum uwagi relacji z oprawcą. Takie traktowanie winy czyni ofiarę nadal zakładnikiem prześladowcy. Co więcej, ubezwłasnowolnia ofiarę jako świadka – o czym za chwilę. Druga wykładnia dominantą przeżywanej traumy czyni uczucie wstydu, a wraz z nim samoponiżenia, do jakiego prowadzi przeżywanie – zwłaszcza publiczne – faktu bycia widowiskiem: ofiarą właśnie.

Wedle pierwszej wykładni, określanej przez Leys mianem „mimetycznej”, przeżywana trauma może być rozumiana jako swego rodzaju hipnotyczna imitacja, nieuświadomiane odgrywanie zachowań prześladowcy, sceny czy zdarzenia urazowego – tyle że ostrze tych działań skierowane jest przeciw podmiotowi. Ofiara jest na tyle ubezwłasnowolniona w swoim przeżywaniu traumy, że nie potrafi ani się wobec niej zdystansować, ani zdobyć się na refleksję. Odgrywa kompulsywnie sceny gwałtu w swoich snach albo w działaniach, nad którymi nie sprawuje kontroli. To, co znajduje się w jądrze traumy, nie jest dostępne ani świadomości, ani pamięci ofiary. Trudno więc na gruncie teorii mimetycznej dociekać wiarygodności wspomnień ofiary jako świadka.

Druga wykładnia, nazwana „anty-mimetyczną”, w którą wpisuje się teoria czyniąca wstyd dominującym czynnikiem przeżywania traumy, sednem doświadczenia traumatycznego czyni również zależność od prześladowcy, ale owa zależność rozumiana jest inaczej. Mimetyczne założenie, że ofiara traumy jest w jej przeżywaniu ubezwłasnowolniona, ponieważ nadal znajduje się w szoku, jest odrzucone na rzecz poglądu, że podmiot pozostaje oddzielony od doświadczenia o tyle, że nie jest ciągle uczestnikiem, ale już tylko

widzem tamtych wydarzeń, które może sobie wyobrazać i przedstawiać. Mimetyzm nie odgrywa tu roli, utrzymany pozostaje rozdział między zdarzeniem a ciągle integralnym podmiotem. Źródło traumy jest lokowane na zewnątrz, w obcym podmiotowi porządku. Można zaleczyć traumę, jakkolwiek to proces wymagający wielu wysiłków: ofiara wini się za to, że przeżywa wstyd. Aby wyjść z roli ofiary, musi się z tym uczuciem uporać.

Obie te teorie, powiada Leys, często są stosowane w opisie przypadków, wina i wstyd są sprzęgnięte w afektach będących udziałem ofiar – i tekst Tulli zdaje się kontaminować obie wykładnie traumy⁷⁵. W przypadku kogoś ranionego rykoszetem łatwiej o wstyd niż o poczucie winy. Tekst stanowi próbę przezwyciężenia niemożności skonfrontowania się ze źródłem cierpienia: „Obawiam się, że ta scena musi trwać, dopóki ból pozostanie ukryty poza kadrem, martwy, stężyły, odcięty od niej, ode mnie i od świata” (Ws, 101). Ale póki co uczucie wstydu pozostaje uczuciem prymarnym, a wina

⁷⁵ W *Szumie* esesman, związany i karmiony przez dziewczynkę podawanym łyżeczką cukrem, jak niegdyś jej matka w transporcie pędzona z obozu do obozu, nakarmiona przez jednego z konwojujących, rywalizuje z lisem o zajęcie pozycji opiekuna i mentora bohaterki, należy do „rodziny”, co wielokrotnie jest w tekście podkreślane. Por. s. 66: „– Od lisa niczego się nie nauczysz! Umie tylko czaić się w krzakach i przemykać chyłkiem. Trzeba być twardym, a nie miękkim. – Doganiał nas, jego oddech dmuchał mi w kark razem z wiatrem. – Przecież raz już zrobiłaś coś naprawdę okropnego. I co? Poczulaś ulgę, więc zrobisz to znowu. Chyba żebym się mylił? Pomyślałam, że mówi o tych nogach od krzesła, którymi rzucałam w szkole i cudem tylko obyło się bez rozbitych głów. Jeśli o tym wiedział, być może naprawdę należał do rodziny”. Albo s. 95, gdzie pisząc o pokorze, z jaką poddawała się przemocy swoich prześladowców, narratorka dodaje: „Gniew przychodził dopiero nazajutrz i tylko jeśli w nocy esesman miał okazję mi przypomnieć, że wszyscy mi wchodzą na głowę, że sama ich od tego zachęcam, w czym nie ma żadnej zasługi i po prostu nie da się na to spokojnie patrzeć. Wtedy emocje zmieniały bieg, domagały się, żebym przy następnej okazji odpłaciła pięknym za nadobne”.

staje się kategorią nieadekwatną i zironizowaną, bo zawędrowała do zbanalizowanego słownika szlachetnej gadaniny, w której dobre intencje nie mają szans na realizację:

W końcu przecież jesteśmy ulepieni z tej samej gliny. Czy nie powinniśmy żądać równych udziałów w pasywach? Wszyscy mamy prawo czuć się jednakowo winni wobec martwych żołnierzy, bezdomnych uciekinierów, opuszczonych dzieci. Czy nie powinnam prosić siebie samej o przebaczenie za tę kolumnę, która odeszła do gazu? Czy nie mam prawa sięgnąć po moją porcję winy? Potrzebuję solidnego balastu winy, żeby zrównoważyć przechył, który nadała mojemu życiu przekłeta kasetka [kasetka zawiera prochy skremowanej matki – m.z.]. (Ws, 76)

Zresztą ofiary w świecie żywych budzą nie tyle współczucie, ile trwogę i przerażenie, jak o tym czytamy w opisie imaginacyjnej sceny rozgrywającej się w podziemiach sądu, po latach.

Tulli opowiada się za kategorią wstydu jako bardziej stosowną i bardziej użyteczną do opisu kondycji ofiary. I jak się zdaje, czyni to z dwóch powodów. Po pierwsze, uznaje ją za historycznie (a za tym i obiektywnie) rzeczywistą, jako że podsuwaną (a *de facto* wymuszaną) przez Innego:

Ale nie wypadało dramatyzować. Było, minęło – należało powiedzieć, wzruszając ramionami. Kto zamiast rozpamiętywać to, co utracone, zabrał się szybko do roboty, mógł mieć nadzieję, że prędzej zapomni. Człowiek to brzmi dumnie, człowieka nie można złamać – powtarzano. Nawet odbierając mu wszystko, nawet posyłając go do samego piekła. Piekło było więc miejscem, w którym także należało umieć się znaleźć. Przypadki ludzi zrozpaczonych i wykolejonych, którzy chwalili się na każdym rogu, kwitowano wzgardliwą ciszą. Żałoba na nikim już nie robiła wrażenia, słabość budziła zażenowanie, w cenie

była nienawiść i pogarda, zaciśnięte pięści sugerowały godną szacunku siłę charakteru. Ale nie sposób rozstrzygnąć, kto się wykazał większą siłą charakteru: ci, którzy poddając się presji, opuścili w nieszczęściu samych siebie, czy tamci, chwiejący się na rogach i trwający niezłomnie w cierpieniu, o którym świat – idący naprzód, jak zawsze – nie chciał już słyszeć. (Ws, 23)

Rozpacz ofiary i wstyd przed piętnem ofiary stanowią afekty o różnych wektorach i utrudniają moralną ocenę własnej sytuacji jako sytuacji ofiary. Podobnie sprzeczną strategią budowania definicji rzeczywistości jest pozostawanie przy prywatnej pamięci ran albo porzucenie jej i „przyswojenie sobie języka pamięci zewnętrznej czy też wspólnej, języka przeznaczonego do tego, by uczynić swoje doświadczenie kwestią publicznego zapisu”⁷⁶, jak to ujmuje Jill Bennett. Zdobycie się na mówienie tym językiem oznacza wymazanie swojego doświadczenia albo zafałszowanie, zgodę na to, by ów publiczny język ukradł to, co było materią indywidualnego doświadczenia. Owo wynegocjonowanie i wypracowanie warunków przekładu doświadczenia z języka „wnętrza” na język „zewnątrza” Jill Bennett uznaje za sprawę kluczową w komunikowaniu się z ofiarami traumy.

Po drugie – a może przede wszystkim – Tulli wskazuje na wstyd jako emocję silniejszą w ekonomii pragnienia podmiotu i tym samym afektywnie silniejszą (resp. silniej przeżywaną) i niszczycielską. Pisząc o przewadze swoich bliskich z Mediolanu, ludzi z innej, bo nieobciążonej historycznym pechem Europy, którzy nie musieli się wstydzić, że byli niewinnymi ofiarami, powiada: „[...] nie ma nic bardziej poniżającego niż los niewinnej ofiary [...] Nam mediolańczykom przysługiwał ten bezcenny przywilej, że sami sobie byliśmy winni” (Ws, 54). Status niewinnej ofiary (a więc

⁷⁶ J. Bennett, *Wnętrza, zewnątrza*, s. 153.

publiczny wizerunek ofiary) prowadzi do tego, że „nienawidzi się samego siebie, sobą samym się pogardza. Tak to się kończy” (Ws, 27). Wstyd jest więc traumatyczną reakcją ofiary, reakcją, która najgłębiej określa jej kondycję: która czyni ofiarą, naznacza głębokim uczuciem niepewności, uzewnętrznionym i czytelnym dla innych. Pisząc o „wspólnych fotografiach krzywdzicieli ze skrzywdzonymi”, powiada o czynnym w nich fałszu pedagogicznym; fałszu, który każe jej ponownie przeżywać ich wstyd:

Gdybym mogła, zabrałabym te zdjęcia do domu. Lecz one, podobnie jak hasło „Arbeit macht frei”, skradzione i odzyskane pewnej wiosny, nie należą do mnie. Jedyne, co w nich podlega dziedziczeniu i w czym mam swój udział, to wstyd. A z tym trudno się pogodzić. Nawet poniżenie powinno mieć swoje granice. Oni na pewno woleliby zostawić po sobie inne zdjęcia. Te, na których widać, że kiedyś żyli inaczej. Zdjęcia z raketą tenisową. Z psem. Pech chciał, że rodzinne albumy przypadły. (Ws, 74)

Narcyzm, albo inaczej popęd samozachowawczy, każe poszukiwać dróg ucieczki z uniwersum wstydu. Pozostawanie w nim bywa rekompensowane kompulsywnymi napadami „narcystycznej wściekłości”: taki właśnie charakter nosi reakcja bohaterki, w ataku furii rzucającej nogami od krzesła w szkolnej sali w swoich prześladowców, ale to jedynie utwierdza jej pozycję ofiary. Ofiara zresztą, nie mniej, a może bardziej niż inni, narażona jest na przeżywanie resentymentalnych seansów nienawiści: „A przy tym wcale nie była niewinną ofiarą” – powie o dziewczynce narratorka. „Żałowała, że nie ma na kim się odegrać. [...] Ona także znalazłaby sobie ofiarę, tylko jakoś nie mogła trafić na nikogo słabszego od siebie” (Ws, 120). W *Szumie* – przyłapaną na tym, że swojemu bratu cioteczemu życzy śmierci, nie czuje skruchy.

Włoskie szpilki kończą się ucieczką z uniwersum wstydu: wielką ucieczką „lisów”. Słowo lis ma tu na razie przewrotną konotację (skądinąd sugerującą identyfikację z ofiarami): „Farbowane lisy. Maskują się, wredne” (Ws, 132) – słyszy od swoich prześladowców. To ona jest tutaj lisem, kimś, kto uosabia kondycję „uciekającego” u Lévinasa, która w świecie po wojnie zyskała nowe, złowrogo realne konotacje⁷⁷.

Pozostawiona samej sobie „dziewczynka, która połamała krzesło, wyprowadziła się do lasu” (s, 50). Tam zaprzyjaźniła się z wyimaginowanym lisem, postrachem kurników, obiektem nienawiści każdej społeczności, w której, podobnie jak i ona, jest wiecznym outsiderem. Obok okładki dykjonarza *Il mio primo „Palazzi”* lis stanowi jedyną kolorową plamę w monochromatycznym świecie tych powieści, a więc w istocie świecie szarości, niczym dziewczynka w czerwonym płaszczku w Spielbergowskiej *Liście Schindlera*. W *Szumie* lis wychodzi z kart włoskiego leksykonu i już nie tyle jest czymś, ile kimś więcej. Czy nie jest afektywną metaforą, symptomem, rezultatem nawyku i przymusu, fatalizmu i wolności mimetyzowania, szukania koniecznych utożsamień, mitycznej fabulacji jako losu? Można by rzec, jest „jakby obiektywnym ideogramem realizującym w świecie zewnętrznym wirtualne tendencje sfery uczuć”⁷⁸ (dziś powiedzielibyśmy: afektów). Ta afektywna

⁷⁷ W ostatnim zdaniu *Włoskich szpilek* czytamy: „I tak to jest z nami, lisami. Będziemy przez pokolenia przemykać z jednego snu w drugi, z drugiego w trzeci” (s. 143). Esej Emmanuela Lévinasa pochodzi z roku 1935 i opisuje kondycję podmiotu nowoczesnego, u której sedna leży nieukontentowanie płynące z deficytu jego „samowystarczalności”, czyli inaczej mówiąc, jego poczucie braku. Por. *O uciekaniu*, przeł. Agata Czarnačka, postł. Jacek Migasiński, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 2007, s. 47. Tulli powiada w rozmowie z Dorotą Wodecką („Gazeta Wyborcza” z 20–21 października 2012): „zrozumieć i wybaczyć to drobiazg. Przede wszystkim przestałam być kimś, kto ucieka”.

⁷⁸ Roger Caillois, *Modliszka*, w: tenże, *Odpowiedzialność i styl*, przeł. Krystyna Dolatowska, PIW, Warszawa 1967, s. 144.

strona jego natury czyni go fantazmatem, opiekuńczą instancją bohaterki.

Ma w sobie coś ze szlemiela: na świat patrzy z pobłażliwym rozbawieniem, może polegać jedynie na własnym sprycie, na dobroci i człowieczeństwie przygodnych znajomych. Ktoś taki, „ponieważ jest podejrzany, musi ponosić konsekwencje za wszystko, czego nie zrobił”, i jako ktoś, „kto jest tak podejrzany”, nie powinien się dziwić, że „nie zachodzi zatem żaden związek między popełnionym wykroczeniem a ceną jaką płaci”⁷⁹. Za kradzież „głupich jajek” z kurnika ustrzeli go z dwururki leśniczy. Zarazem przysługująca mu ambiwalencja („Że nie duszę kur? – zdziwił się lis. – Jasne, że duszę, przecież jestem lisem”, s. 97) czyni go figurą trickstera, kogoś o wieloznacznej kondycji, chodzącego własnymi drogami, pogardzanego i podziwianego zarazem, kogoś, kto bywa kozłem ofiarnym, ale i przewodnikiem do nowych światów⁸⁰.

Lis w *Szumie* to totemiczna figura z prywatnej mitologii: w tej ekonomii afektywnej stanowi figurę „dobrego obiektu”, przesuniętego na pozycję zwierzęcia. To pocieszycielskie „nad-ja” dziecka, nad-ja, które stało się jego rodzicem i opiekunem, trochę ojcem – jako ułomnym bogiem. Przypomina figurę, którą Simon Critchley w swoim eseju o humorze w rozumieniu Freuda nazywa „nad-ja II” i uznaje za przyjazną mutację „nad-ja” – czyli „ja idealnego”, będącego instancją krytyczną „ja”, a nawet niekiedy wobec niego wrogą. „»Ja idealne« okazuje się spadkobiercą tego, co Freud nazwał »pierwotnym narcyzmem«, czyli infantylną iluzją wszechmocy wraz z towarzyszącym jej uczuciem błogiego samozadowolenia”, które

⁷⁹ Hannah Arendt, *Żyd jako parias – ukryta tradycja*, przeł. Piotr Kołyszko, „Literatura na Świecie” 1982, nr 12, s. 18.

⁸⁰ Por. Paul Radin, *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich z komentarzami K. Kerenyiego i C. G. Junga oraz wstępem S. Diamonda*, przeł. Anna Topczewska, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

można utożsamiać z „boskim majestatem dziecka”⁸¹, a co często owocuje złowrogimi fantazjami pierwotnego narcyzmu: manią, perwersją, afirmacją nad-człowieka, poczuciem wybraństwa. Zdaniem Critchleya, według Freuda, u którego humor stanowi wyraz ustępstwa ze strony „nad-ja”, koncesję na rzecz śmieszności „ja” i prawa do tej śmieszności, właśnie „humor czyni z »nad-ja« mniej srogiego pana”. W nim bowiem „spotykamy profil nad-ja II, które nie rani »ja«, lecz kieruje doń słowa pocieszenia”⁸². Lis jest właśnie taki: sardoniczny czy sarkastyczny humor, tak właściwy dla narratorki, jest mu bliski, choć w jego wydaniu mniej desperacki. Humor, jaki reprezentuje, daje się świetnie opisać słowami charakteryzującymi humor dostrzegany w eseju Freuda: nie jest to humor heroiczny, desperacki i szyderczy, czyli „maniakalny”: wyniosły, infantylny, „perwersyjny i bliski szlochowi”, będący paroksyzmem mizantropijnego i wyniosłego „nad-ja”, ale „humor, który głosi, że życie nie jest czymś, co należy ekstatycznie afirmować, lecz komicznie poznawać”⁸³. Jest – jak wspomniałem – mniej desperacki, płynący ze zgody na własną śmieszność i z „namacalnego doznania niezdolności, niemocy i nieautentyczności”⁸⁴, podszyty batosem (tak jak tamten – patosem).

Na rysunkach w szkolnych zeszytach dziewczynki lis jest zawsze uśmiechnięty. Uśmiech, jak powiada filozof cytowany przez Critchleya, to „oznaka podziwu dla ukrytych niezliczonych

⁸¹ S. Critchley, *O humorze*, s. 158.

⁸² Tamże, s. 156–157. Critchley cytuje Freuda z jego eseju o humorze: „Jeśli naprawdę »nad-ja« tak czule, tak pocieszająco przemawia w humorze do zastraszonego »ja«, to pragniemy tu zwrócić uwagę, że niejednego musimy się jeszcze nauczyć, jeśli chodzi o istotę owego »nad-ja«” (Sigmund Freud, *Humor*, w: tenże, *Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 269).

⁸³ Tamże, s. 160. ⁸⁴ Tamże, s. 161.

przyjemności dobrego istnienia”⁸⁵. „Nauki lisa”, które wspomina narratorka, wypływają z takiego właśnie afirmacyjnego stosunku do siebie i świata. „Uważał, że nie warto się odgryzać ani walczyć”, „nie bał się niczego”, „był przekonany, że uciekając, radzi sobie lepiej, niż gdyby walczył, po prostu od razu wygrywa”, „Nie czuł się winny, sumienie miał czyste, przecież był lisem. To nie on wymyślił kurnik, jajka i dwururkę”, „Nauki lisa przydawały mi się każdego dnia” (s, 51).

Co może najważniejsze: lis uświadamia narratorkę, kiedy powstaje owa „ciemna plamka”, czyli kiedy tracimy majestat dziecka, wrodzoną, naturalną świętość. Dzieje się to w chwili, gdy po raz pierwszy tracimy „bezkarność” i powtarza się za każdym razem, kiedy zostajemy poddani symbolicznej, a często zaraz potem fizycznej przemocy⁸⁶. „Kto utraci bezkarność – mówi lis – z miejsca staje się dorosły. A dorosłość to równia pochyła, wiadomo dokąd prowadzi” (s, 158)⁸⁷.

Nauki lisa są bezcenne, ale i one mają wadę. W imaginacyjnym lesie, czyli w świecie fantazji, bezkarność traci już swój powab, jest czymś powszednim. Poza tym świat fantazji musimy w końcu

⁸⁵ Friedrich Nietzsche, *Wędrowiec i jego cień*, przeł. Konrad Drzewiecki, Wydawnictwo Jakuba Morkowicza, Warszawa 1910, s. 330.

⁸⁶ Według Melanie Klein dokonuje się to nieuchronnie i bez niczyjej winy: niemowlę także miłości matki doświadcza jako przemocy. Por. Melanie Klein, *Kilka wniosków na temat emocjonalnego życia niemowlęcia*, w: taż, *Zarwiść i wdzięczność. Pisma*, t. 3, Gdańskie Towarzystwo Psychologiczne, Gdańsk 2007, s. 64 i n.

⁸⁷ Sama narratorka epizod, w którym w szkole rzuciła krzesłami i została przykładnie ukarana, tak komentuje: „Właśnie w ten sposób przedwcześnie utraciłam nieśmiertelność w ciągu jednego popołudnia. Trudno sobie teraz wyobrazić, jak potoczyłyby się sprawy, gdyby uszło jej płazem to, co wtedy zrobiła. [...] Bezkarność nie zawsze szkodzi, czasem bywa wprost przeciwnie. Trochę bezkarności – mówił mi dawno temu lis – to najlepsze lekarstwo, lepsze niż to, które nam kazali łykać” (s, 157).

opuścić, a przynajmniej pogodzić się z tym, że możemy w nim tylko bywać – nigdy zostać; jeśli zostaniemy w nim na stałe, czeka nas w końcu psychoza. Może dlatego lis na długo odchodzi, by raz jeszcze w końcu powrócić, jak na totemicznego opiekuna przystało – w chwili kryzysu, na okoliczność sprawy rozwodowej podczas wizyty w sądzie, gdy poprowadzi ją do sądowych „podziemi”, gdzie weźmie udział w psychodramie, teatrze nieświadomego. Zjawiając się raz ostatni, nauczy ją, jak żyć, aby poczucie wstydu nie zamieniło się w paraliżujące poczucie winy. Lakoniczny i ironiczny ton prozy Tulli zostaje tu doprawiony fantasmagorią. Ale fantasmagoria pracuje na rzecz afektywnej metafory mającej wymiar realistycznego argumentu.

Lis jest nauczycielem etyki. Uczy dziewczynkę, jak radzić sobie w trudnych sytuacjach w nieprzyjaznym i nieprzejrzystym świecie, a przy tym nie stracić szacunku do samego siebie. Fantazjowanie uruchamia proces indywidualizacji, a w jego wyniku „ego” respektujące życie zgodnie z zasadą rzeczywistości. Z wolna bohaterka zyskuje nowe rozpoznanie samej siebie i wydostaje się z matni:

Za każdym razem, kiedy przyglądałam się lisowi i dziewczynce, miałam wrażenie, że na moim obrazku kogoś jeszcze brakuje. Kogoś trzeciego, gdzieś z tyłu, za ich plecami. Mógł być nawet sporo wyższy od nich. To by pomogło kompozycji. Z dwururką, jak leśniczy? Domalowałabym tego kogoś, gdybym tylko wiedziała, kim jest. (s, 57)

[...] we mnie oprócz dziewczynki i jej lisa mieszkał jeszcze ktoś, kogo nie znałam za dobrze. Ktoś twardy, na wszystko gotowy, kto miałby siłę stanąć do walki i otwarcie przeciwstawić się [...]. (s, 62)

Po latach dorastania nauki lisa pozwolą bohaterce powieści wydobyć się z opresji, znaleźć zrozumienie dla matki, której była

mimowolną ofiarą, wybaczyć nie tylko swoim prześladowcom, ale także tym, którzy kiedyś byli odpowiedzialni za wojenną katastrofę, a dziś zaludniają imaginarium europejskiej pamięci. Należy wybaczyć, bo życie wystawione na „przemoc litościwych spojrzeń” (s,188) nie jest godnym życiem. Należy wybaczyć, bo ofiary i ich prześladowcy – jak powiada narratorka w zakończeniu powieści – „to wszystko rodzina” (s,182).

Świat: afektywna metafora

Biała wstążka jest fantazmatem w systemie pedagogiki obowiązującym w świecie Hanekego. Jest nim także lis w świecie dziewczynki w prozie Tulli. Pierwszy okazuje się rekwizytem w spektaklu wstydu, ma charakter opresyjny i skazuje ofiarę przemocy na akceptację kondycji ofiary i przymusu powtórzeń (u jego sedna znajdujemy figurę *imitatio Christi*: przez cierpienie [resp. pokutę] do zbawienia). Ale karzące oko boskiej i ludzkiej opatrności winowajcę czyni „widzialnym” i każe mu wstydzić się za jego postępkę. Czyni go również kozłem ofiarnym: jego pokuta ma przysłonić niewygodne fakty i kryć prawdę o tym, że oko opatrności jest ślepe, a wysoka instancja nie tylko okazuje się niezdolna do wyeliminowania zła, ale czyni je racją swego istnienia.

Drugi fantazmat ma charakter emancypacyjny. Uczy, jak przetrwać w kulturze winy i wstydu i pozostać sobą. Czy można jednak wybierać swoje fantazmaty? Zdaniem psychoanalityków można: jesteśmy odpowiedzialni za własną *jouissance*.

Istnieje powszechna zgoda co do tego, że wina może być odnoszona jedynie do efektów naszego działania, a więc do czynów albo do zamierzeń, a nawet do fantazji, skoro wedle Freuda nieświadomość

nie rozróżnia między czynem a intencją, między tym, co rzeczywiste, a co jedynie wirtualne. Stawiając znak równości między czynem i intencją, psychoanaliza afirmuje związek między czynem i intencją będący skądinąd niezbywalnym warunkiem w orzeczeniu winy.⁸⁸

Zdaniem filozofów dyskontujących teorię afektów, za własną *jouissance* jesteśmy odpowiedzialni jedynie do pewnego stopnia, co jako ferującym wyroki moralne powinno nam dawać do myślenia, choć absolutnie nie zwalnia nas od odpowiedzialności⁸⁹. W analizowanym tu przypadku można powtórzyć za Ruth Leys, że

wstyd odnosi się nie tyle do naszych działań, ile do tego, kim jesteśmy, to jest do naszych słabości i braków jako osób tak, jak one się jawią w zawstydzającym nas spojrzeniu pozostałych [albo inaczej mówiąc spojrzeniu Innego – m.z.] – to przeniesienie uwagi z naszych postępów na własne „ja” z kwestii tożsamości osobowej czyni kwestię nadrzędną (niezależnie od tego, czy tożsamość jest tu rozumiana esencjalistycznie, czy – za Freudem, Lacanem, dekonstrukcjonistami – jako fragmentaryczny i nietrwały konstrukt).⁹⁰

⁸⁸ R. Leys, *From Guilt to Shame*, s. 11. Nie inaczej sądzą lacaniści: „Jeśli o ofierze jakiejś społeczności można powiedzieć, że jest jej symptomem, staje się wówczas oczywiste, że społeczność trzyma się razem poprzez silne przywiązanie do intensywnej negatywnej przyjemności – do *jouissance*. Psychoanaliza zawsze traktowała podmiot jako odpowiedzialny za własną *jouissance*. Już Freud pisał przecież o wyborze nerwicy” (Renata Salecl, *(Per)wersje miłości i nienawiści*, przeł. Łukasz Mokrosiński, Subversion, Warszawa 2009, s. 192).

⁸⁹ „[...] brak wyrazistej linii demarkacyjnej między fizycznym, biologicznym, ludzkim i ponadludzkim; nierozstrzygalność między immanencją a transcendencją – ma także implikacje dla myśli etycznej”, Brian Massumi, *Autonomia afektu*, przeł. Adam Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 127.

⁹⁰ R. Leys, *From Guilt to Shame*, s. 11–12.

Można zatem powiedzieć, że narratorka Tulli dokonuje wyboru fantazmatu, a zarazem wyboru tożsamości – i że ten wybór jest aktem etycznym. Jego doniosłość polega na tym, że zarazem wychodzi z monochromatycznego świata – świata, w którym obowiązuje logika dwuwartościowa. Tytuł jej książki zdaje się zaświadczać o tym geście. Szum jest tutaj afektywną metaforą⁹¹, porównaniem, po które sięga zmarła przyjaciółka w rozmowie telefonicznej:

– Nie narzekam – odpowiedziała. Dźwięk był stłumiony, czuło się, że dochodzi z daleka. – Mam mnóstwo pracy. Pracuje mi się wspólnie. Właściwie wszystko tu jest takie samo jak tam, tylko bez tego szumu. Bez niego łatwiej rozumiem.

– Co rozumiesz?

– Wszystko – odpowiedziała miękko.

Życie nazwała szumem! Lecz jeśli tak, czym miało być „wszystko”?
(s,160)

Być może wiedza dostępna po tamtej stronie jest wiedzą wolną od afektów. Jednak tutaj jest wiedzą, której konieczność daje się wprawdzie wydedukować *in modo geometrico*, ale na co dzień równie o nią trudno, jak o spotkanie z jednorożcem. Zgoda na „szum”, czyli na zakłócenia znaczenia, a w praktyce na jego nierozstrzygalność, oznacza zgodę na aporię jako zasadę rzeczywistości. To trudna zgoda, ale jakiego rodzaju wyjście oznacza w tym wypadku niezgoda? Jak powiada Leys, odwołując się do książki Waltera Benna Michaela, z sytuacją konfliktu interpretacji (jako

⁹¹ Jako pojęcie zawiera wartość dodatkową, nadmiarową resztkę, implikuje (co często zdarza się w przypadku rzeczowników utworzonych od czasowników) jakieś działanie się i jakąś historię, wobec których podmiot nie pozostaje obojętny. Por. Mieke Bal, *Śmiertelna zgroza*, przeł. Krzysztof Kłosiński, „Teksty Drugie” 2008, nr 6.

konfliktu przekonań) możemy mieć do czynienia jedynie wówczas, gdy założymy istnienie świata wartości uniwersalnych, inaczej znajdziemy się w obliczu nieuzgadnialności jako nieprzekładalności perspektyw⁹². Tylko założenie, że prawda istnieje, czyni niezgodę czymś zasadnym. Zatem nasze spory mają sens jedynie, gdy zakładamy, że mamy dostęp do uniwersalnych znaczeń. Nawet etnocentryczne, kulturowe standardy w ustanawianiu tego, co uniwersalne, nie podważają zasadności uniwersalistycznego myślenia. Przeciwnie: „powód, że nie możemy odwołać się do prawd uniwersalnych jako legitymizujących naszą niezgodę, leży w tym, że idea prawdy uniwersalnej jest niczym innym, jak tylko konsekwencją naszej niezgody. To, co uniwersalne, nie wymaga zgody, raczej nasza niezgoda je poświadcza, i odwołujemy się do niego nie po to, by rozstrzygnąć spór, ale by wyjaśnić, że jesteśmy w sporze”⁹³.

Leys zwraca uwagę, że dziś dla – jak ich nazywa – „posthistorycznych” myślicieli alternatywą dla różnicy sądów jest różnica podmiotowych perspektyw: legitymizowanie własnej opinii poprzez odwołanie się do jej subiektywności czyni różnicę zdań bezzasadną. Powiada, iż filozofia afektów, na przykład ta zaproponowana przez Silvana Tomkinsa i Eve Kosofsky Sedgwick, jako że zakłada, że afekt jest czymś nieintencjonalnym i materialnym, odrzuca uniwersalizm (podobnie jak odrzucają go filozofowie dekonstrukcji czy literaturoznawcy tacy jak de Man). Tym samym uniemożliwia jakikolwiek spór czy debatę: nie możemy nie zgadzać się co do tego, jak coś czujemy, albo co do tego, jaką zajmujemy perspektywę

⁹² Walter Benn Michaels, *The Shape of the Signifier. From 1967 to the End of History*, Princeton University Press, Princeton 2004, polskie wydanie: *Kształt znaczącego od 1967 do końca historii*, przeł. Jan Burzyński, korporacja Ha!art, Kraków 2011.

⁹³ W.B. Michaels, cyt. za: R. Leys, *From Guilt to Shame*, s. 155.

podmiotową⁹⁴. Perspektywa afektywna legitymizuje więc nierozstrzygalność, tym razem nie jako efekt gry różnicujących się znaczeń, niezależnych od intencji autora, ale jako efekt różnic perspektyw podmiotowych czy tożsamościowych.

W takiej perspektywie kategoria winy oparta na intencjonalności staje się kategorią anachroniczną: bliższa naszemu stylowi myślenia wydaje się kategoria wstydu, jako że nie odnosi się, jak w przypadku winy, do rzeczywistego bądź imaginowanego postępku, do tego, co zrobiliśmy albo o czym fantazjowaliśmy, ale oznacza indywidualne i unikalne doświadczenie, to, kim jesteśmy. Pozwala nam zatem postrzegać się jako niepowtarzalne istnienie i czyni ową różnicę istnienia tego fundamentem. Pozwala również odstąpić od moralistycznej wykładni naszego doświadczenia. Tym tłumaczy Leys karierę kategorii wstydu, zastępującej dziś w naukach społecznych czy w filozofii kategorię winy, postrzeganą jako anachroniczna ze względu na jej uwikłanie w kategorię intencjonalności jako anachroniczną właśnie. Ale zauważmy: jeśli ktoś czyni ową jednostkowość ontologicznym fundamentem, przywołuje zarazem myślenie niegdyś posługujące się takimi kategoriami jak *principium individuationis*, *haecceitas* bądź *essentia* (by w tym ostatnim wypadku odwołać się do szacownej kategorii reaktywowanej przez Deleuze'a)⁹⁵ – nawet jeśli ową jednostkową podmiotowość postrzega, jak Tomkins i Kosofsky Sedgwick, jako spluralizowaną, przygodną i zmienną. Czy rezygnuje z kategorii odpowiedzialności? Leys poprzestaje na wsparciu, jakiego w kwe-

⁹⁴ Por. R. Leys, *From Guilt to Shame*, s. 155 i n.

⁹⁵ Deleuze, rezygnując z rozumianego po kantowsku uniwersalizmu i umieszczając się w tradycji spinozjańskiej, zdaje się uchylać charakteryzowaną tu aporię nierozstrzygalności. Wszystkie rzeczy pozostają we wzajemnym związku i ich relacjom przysługują esencje. Afekt to pobudzenie esencji. Możemy mieć wgląd w prawdę, kiedy bowiem mamy wiedzę o stosunkach sił między mną i światem, jesteśmy najbliżej swojej istoty, swojej *haecceitas*, swojej „esencji”, jak powiada Deleuze.

stii odpowiedzialności dostarcza jej myśl psychoanalityczna, ale na marginesie referowanego sporu o przekładalność perspektyw zaznacza: „w moim przekonaniu nie ma znaczenia, czy traktuje się podmiot jako coś stabilnego i trwałego, czy jako coś, czemu przysługuje zmienność i wielość, bowiem w obu wypadkach jest poddany prymatowi tożsamości i różnicy”⁹⁶. Stanowisko Leys, tak jak je rozumiem, to próba szukania wypadkowej sił o zmiennych wektorach. To, nazwijmy je tak, dialektyczny oscylator: nie unieważnia tradycyjnych pojęć, raczej wydobywa ich wirtualność, ich potencjalność, ale jako pojęć zasadnych, bo lepiej zostać przy słabych kategoriach, które umożliwiają spór, aniżeli się ich wyrzec. Ale można też myśleć o nich jako maskach czegoś innego, sygnaturach popędów, które znalazły swoje zmitologizowane inskrypcje.

Leys poszukuje dróg wyjścia z impasu, w jakim znalazło się myślenie rezygnujące z kategorii intencjonalności znaczenia, czyniące je funkcją gry autonomicznych *signifiants*. Dla Lacana figurą ostatecznego znaczenia (i zarazem domkniętej tożsamości) była śmierć, negatywność wcielona⁹⁷. Posthistoryczni i postkrytyczni klasycy dekonstrukcji uznali uniwersalizm za matriks filozoficznej i politycznej przemocy. Leys próbuje nie tyle odwojować utracone pojęcie uniwersalizmu, ile myśleć, umieszczając się w zarysowanej tu aporii. Filozofia afektów jako narzędzie w wydobywaniu się z impasu krytyczności – zmory myślenia postkrytycznego – nie jest jej zanadto pomocna, jako że zakłada prymat perspektywy jednostkowej, choć jej stanowiska mogą zostać spożytkowane i przez obrońców nowego uniwersalizmu⁹⁸.

⁹⁶ R. Leys, *From Guilt to Shame*, s. 186.

⁹⁷ Por. Mikkel Borch-Jacobsen, *Lacan. The Absolute Master*, Stanford University Press, Stanford 1991.

⁹⁸ Por. Katarzyna Bojarska, *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 8 i n.

Traumatyczne zdarzenie nie ma jednego znaczenia. Ci, których było udziałem, nie tyle żywią różne przekonania na jego temat, ile różnie nań reagują, niezależnie od jego znaczenia. Nie interpretują w różny sposób tego, co się wydarzyło, ale w różny sposób doświadczają. Afekty czynią więc nas funkcją pola naszej własnej historyczności, ale owa historyczność jest doświadczana afektywnie tylko wtedy, gdy jest żywym depozytem, tożsamym z terażniejszą historycznością. Znaczące spotkanie z przeszłością, a szczególnie to, które daje szansę, by uwolnić nas od powracającego cyklu relacji ofiara–oprawca, dokonuje się zatem między nieokreślonością zdarzenia historycznego a jego niejasnym znaczeniem. Można więc powiedzieć za Berlant i Felman, że w epoce posttraumatycznej nasza wiedza o przeszłości, jeśli ma pozostać tym, co kiedyś nazywano wiedzą prawdziwą, musi się potwierdzać w owym rozstępie i do tego potwierdzać nie centralnie (wtedy staje się zadekretowana), ale na własnych peryferiach, również, a może zwłaszcza, na tych, które stanowią rezultat działań literackich czy artystycznych, sytuują się na granicy konwencjonalnej definicji wiedzy i stanowią jej indywidualne kontrsygnatury.

Spróbujmy podsumować: film Hanekego opowiada o świecie konstytuowanym przez przemoc kulminującą „historycznymi” katastrofami. Wina jest w nim pojęciem ze słownika, który „dzieciom” z jego opowieści staje się już obcy. Łączy się z upokorzeniem, a więc ze wstydem, a odrzucany w buntowniczej reakcji gwałconego pierwotnego narcyzmu wstyd zostaje porzucony przez tych, którzy zaczynają żyć poza dobrem i złem, poza pojęciami definiowanymi przez zdetronizowanego Innego. Haneke respektuje historyczną perspektywę swojej filmowej opowieści, ale chyba nie bez znaczenia jest to, że wina i wstyd pozostają udziałem jedynie widza: te uczucia

towarzyszą nam, kiedy film kończy finalny *black out*. Owa afektywność okazuje się więc performatywnością: zaczynem empatii, współczuciem dla ofiar historycznej przemocy i dla jej sprawców, teraz postrzeganych jako aktorzy w teatrze przemocy, jakim jest życie. W słowach filmowego narratora emocje pozostaną w niedomówieniu, ukryte w eufemistycznie przywołanej przeszłości jako temacie pożądaney rozmowy o „niektórych sprawach tego kraju”. Tajemnica Echwaldu do końca pozostaje niewyjawiona, ponieważ trauma nieprzepracowana, a więc nadal pozostająca urazem, nie znajduje swej reprezentacji. Może zresztą reżyser *Białej wstążki* uznaje owo niedomówienie za pojemną metaforę fatalizmu naszego losu. Przeszłość i nasza terażniejszość kryją w sobie treści ciągle tabuizowane, „ukrywane od założenia świata”, i wszyscy mamy w tym swój udział. Ale zawieszając odpowiedź, Haneke zdaje się na nowo aktualizować kategorie wstydu i winy. A raczej: posługując się wstydem widza obsadzonego w roli aktywnego podglądacza, pyta o nasz współudział, o odpowiedzialność, tym razem nie za nasze czyny, ale za nasze fantazje i nasze strategie obronne, jakich używamy, by wyprzeć niewygodne treści.

Powieści Tulli opowiadają o czymś, co działo się wiele lat po katastrofie. Podobnie jak filmom Hanekego właściwy jest im wymiar performatywny – jak już zostało powiedziane, *Włoskie szpilki* i *Szum* to książki, które boją. Oznacza to tyle, że czynna jest tu afektywność tekstu literackiego jako świadectwa – czytaj: przekazu doświadczenia traumatycznego. Wydarzenie językowe, którym jest świadectwo, okazuje się interwencją w świat – dzieje się ono jako akt mowy i zarazem ewokuje ciągle niewygasłą sprawczość historycznych zdarzeń. Świadectwu właściwe jest również i to, że będąc czyimś, jest jednocześnie doświadczeniem czegoś obcego i wyobcowującego, ale zarazem odnowicielskiego: stanowi ponowne

narodziny, które dokonują się dzięki procesowi dawania świadectwa⁹⁹. Nie przypadkiem, jak powiada Felman, wiek xx przechodzi do historii jako wiek świadectwa i odzwierciedla „kryzys prawdy”, która straciła swój „obiektywny charakter”.

W świadczących tekstach Tulli fantazmat ofiary zostaje przekroczony, wina i wstyd zostają odrzucone jako trucicielski depozyt. Ale podobnie jak u autora *Ukrytego*, również u autorki *Szumu* dokonany wybór sprowadza się do czegoś, co jest tym samym. Jest nim akceptacja niepokojącego świata nadmiaru skonfliktowanych znaczących: obrazów, metafor, symboli. Lektura książek Tulli skłania nas do pomyślenia, że trzeba raczej godzić się z owym kłopotliwym i dotkliwym nadmiarem, aniżeli go redukować w imię ekonomii samozachowania „ja”. Świat bez „szumu”, ku któremu narratora *Snów i kamieni* popychało oskarżycielskie i skazujące na heroizm „nad-ja”, to próba redukcji napięcia, świat grawitujący ku upragnionej silnej tożsamości, realizującej się jako wzniosłe, kamienne *stasis* śmierci, to „wolne od nazwy trwanie”. Świat „szumu” to – nie inaczej niż świat Hanekego – świat pełen ambiwalencji, zakłóceń i tajemnic, budzący poczucie dyskomfortu, które raczej trzeba znosić, aniżeli uśmierzać, bo świat, któremu ambiwalencja staje się obca, czyli świat absolutyzowanego uniwersalnego znaczenia – to dominium przemocy. Nie znaczy to, że godząc się na ambiwalencję, zyskujemy gwarancję wolności od przemocy, bo jeśli wskazówka oscylatora zanadto wychyli się w drugą stronę, możemy znaleźć się w innej pułapce: w świecie nieprzekładalnego doświadczenia, czyli w niewoli zabsolutyzowanej perspektywy podmiotowej, która skądinąd łatwo spełnia się w grymasie nienawiści wobec innych.

⁹⁹ Por. Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony. The Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, oraz też, *Nauczanie i kryzys albo meandry edukacji*, przeł. Michał Lachman, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 343 i n.

Natręctwo niepamięci naszej o Zagładzie

Niepamięć kontrolowana

Chciałbym wyjaśnić sformułowanie użyte w tytule. Natręctwo niepamięci rozumiem jako przymus konstruowania zapomnienia. Owo zapomnienie jest formą niepamięci kontrolowanej – niepamięci, która pojawia się jako reakcja obronna. Nie jest więc zwykłym zapominaniem, ale spychaniem w milczenie, często „wspomnieniem przesłonowym”, które służy zbiorowej pamięci o przeszłości. Wszelako służy w sposób szczególny – w takim jej wymiarze, w jakim pamięć jest znakiem tożsamości etnicznej, rzekomo zagrożonej. Dopowiem też bez zwłoki: zastrzeżenie, że można mieć wątpliwości, czy służy jej dobrze, uznaję w tym wypadku za eufemizm. Jest katastrofą tejże pamięci i jej mechanizmem patogennym. Z kolei czynny tutaj przymus (resp. kompulsja) jest reakcją afektywnie wymuszoną, ale zarazem dopełnioną całą gamą zabiegów reżyserowanych, przedsięwziętych w imię manipulacji pamięcią. Zresztą w procesie pamiętania dokonują się nieustanne transfery między nieświadomością a świadomością i redystrybucja znaczeń powstających w obu tych porządkach. Owo natręctwo kompulsywnej, ale i świadomie fabrykowanej niepamięci interesuje mnie jako mechanizm aktywny w konstruowaniu pamięci polskiej o Zagładzie, a więc o zagładzie współobywateli, polskich Żydów, która dokonała się w latach ostatniej wojny.

Rozbrajając ów mechanizm, warto mieć na uwadze słowa Freuda o celu i szansach postępowania terapeutycznego. Freud był pesymistą i kierował się przekonaniem, że jego pacjenci lepiej poradzą sobie z własną nerwicą, jeśli przekształcą ją w zwyczajne poczucie nieszczęścia¹. Dlaczego warto mieć na względzie ową powściągliwość Freuda jako terapeuty? Analiza przynosi samopoznanie, które bywa gorzka wiedzą, podobnie jak badanie historycznej przeszłości. Od szukania powodu do dumy ważniejsze jest takie potraktowanie własnych klęsk i nieszczęść, które spowoduje, by związane z nimi urazy nie powracały. Lepiej istnieć we współczesnym świecie na prawach suwerennego, choć nieszczęśliwego podmiotu, niż kompensować sobie nieszczęścia za cenę życia w fałszywym imaginariu.

Aleksander Hertz w swoim studium *Żydzi w kulturze polskiej* (1961) analizował „kwestię żydowską” jako „kwestię polską”, czyli jako problem, który polska społeczność miała i ma, jego zdaniem, ze sobą. Ten sposób podejścia wydaje się nadal właściwy. Emocje czynne w słowie „Żyd” zdają się poświadczać, że wraz z jego użyciem do głosu dochodzą silnie wypierane treści tworzące spłot przywodzący na pamięć niesławny kołtun – *plica polonica*. Jak z takimi zasupłaniami zazwyczaj bywa, poradzić sobie z nimi można jedynie nie wprost.

¹ Rozprawę *Psychoterapia hysterii* (1895) kończy Freud wyimaginowanym dialogiem z pacjentem, w którym pada zdanie: „Niewątpliwie zmiana twojego losu [chodzi tu o okoliczności i warunki życia pacjenta – m.z.] przyczyniłaby się do uzdrowienia cię z twojej choroby bardziej niż moje staranie. Ale wiele zdołamy osiągnąć, jeśli uda nam się przekształcić twoje historyczne schorzenie w zwyczajne nieszczęście”. Cyt. za: Sigmund Freud, *The Complete Works*, ed. Ivan Smith, 2000, 2007, 2010, s. 269 (pdf-ebook). Jay M. Winter tę uwagę Freuda wykorzystuje do polemiki z koncepcją „pamięci fortunnej” Paula Ricoeura jako pamięci wolnej od urazu wrogości wobec dawnego oprawcy. Por. Jay M. Winter, *O milczeniu*, w: *(Kon)teksty pamięci. Antologia*, red. nauk. Kornelia Kończal, przeł. Ewa Bağlajewska-Miglus, Agniewszka Grzybowska, Kornelia Kończal, Kaja Poprawska, Agata Sylwestrzak i in., Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, s. 394.

Jeżeli o ofercie jakiejś społeczności można powiedzieć, że jest jej symptomem [jak jest nim „Żyd” dla Polaków – m.z.], staje się wówczas oczywiste, że społeczność ta trzyma się razem poprzez silne przywiązanie do intensywnej negatywnej rozkoszy – do *jouissance*

– zauważa Renata Salecl². Tymczasem „psychoanaliza zawsze traktowała podmiot jako odpowiedzialny za własną *jouissance*. Już Freud pisał przecież o wyborze nerwicy”³. Polską rozkoszą jest obsadzanie się w roli ofiary. Nie tylko ofiary obcej przemocy, ale także ofiary spisku. I dziś Polacy są zakładnikami swojej fantazmatycznej kondycji bardziej niż powinni, bo ciągle są na uwięzi swojej ciemnej *jouissance*. Aby się od niej uwolnić, muszą nie tylko rozpoznać swój symptom (który szyfruje ich *jouissance*), ale i wziąć zań odpowiedzialność. Uświadomić sobie zatem, z jakiego powodu wybierają „Żydów” jako swój symptom, dlaczego pozostają we władzy takich, a nie innych reakcji i zachowań, mówią o tym w sposób, w jaki mówią⁴.

² Renata Salecl, *(Per)wersje miłości i nienawiści*, przeł. Łukasz Mokrosiński, Subversion, Warszawa 2009, s.192.

³ Tamże, s.193.

⁴ Socjologowie wskazują tu na rywalizację Polaków w wyścigu ofiar. Antoni Sułek zauważa, że „niedoceniając martyrologii Żydów nie jest sprawą ignorancji, bo Polacy dobrze wiedzą, że prawie wszyscy Żydzi zostali zamordowani. Polacy – jest to znana już teza Ireneusza Krzemińskiego – mają rywalizować z Żydami o pierwszeństwo w cierpieniu, ma im ono dawać poczucie moralnej wyższości. Być może Polacy nie tyle chcą być pierwszymi, ile nie chcą być drugimi, ale w każdym razie własne męczeństwo czasu wojny należy do ich tożsamości społecznej. »Europa powinna uznać nasze prawo do tej osobnej ofiary, bez mówienia o niej w języku konkurencji« – napisał niedawno Paweł Śpiewak po przeczytaniu *Powojnia*, tworzącej opinię świata książkę Tony Judta; z jej epilogu wynika, że »Żydzi byli głównymi i niemal jedynymi ofiarami wojny w Europie«. Antoni Sułek, *Zwykli Polacy patrzą na Żydów*, „Nauka Polska” 2010, nr 1, s. 20–21.

A owe reakcje w stosunku do żydowskich współobywateli wydają się niezmiennie od końca wojny. Składają się na nie wypierana i zacieraną od samego początku pamięć o Zagładzie⁵, mająca swój symboliczny epilog w postaci rozprawy z autorami hasła w encyklopedii PWN, łatwość, z jaką społeczeństwo polskie uległo propagandzie w Marcu '68, oburzenie, z jakim spotykały się kolejne książki Jana Tomasza Grossa i skandalizowanie jego wystąpienie⁶, i cała historia reakcji na zbrodnię w Jedwabnem, zakończona wybrykiem, jakim były niedawne wystąpienia dyrektora Instytutu Pamięci Narodowej i Minister Edukacji Narodowej, kwestionujące ustalenia historyków⁷. Nie wspominam już o mowie nienawiści

⁵ Zob. książki: laureatki Nagrody Historycznej „Polityki” Zofii Wóycickiej *Przerwana żałoba: Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944–1950*, Trio, Warszawa 2009 (w jęz. ang. *Arrested Mourning. Memory of the Nazi Camps in Poland, 1944–1950*, Peter Lang Publishing House, Frankfurt am Main 2013); Grzegorza Niziołka *Polski Teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, czy artykuł Barbary Törnquist-Plewy *The Use and Non-use of the Holocaust Memory in Poland*, w: *Painful Pasts and Useful Memories Remembering and Forgetting in Europe*, ed. Barbara Törnquist-Plewa and Niklas Bernsand, The Centre for European Studies (CFE), Lund University, Lund 2012 czy zupełnie ostatnio Henryka Grynberga *Przewodnik po kłamstwie*, dwutygodnik.com, nr 195, wyd. 09/2016 (<http://www.dwutygodnik.com/artukul/6769-przewodnik-po-klamstwie.html>, dostęp: 20 października 2016).

⁶ Szczególnie znamienita jest polska recepcja felietonu Grossa (zamieszczonego na stronie ProjectSyndicate i przedrukowanego m.in. przez „Die Welt”), w którym pojawiło się przypuszczenie, że Polacy w czasie wojny zabili więcej Żydów niż Niemców, por. <http://www.newsweek.pl/polska/jan-tomasz-gross-o-tym-dlaczego-polacy-nie-chca-uchodzcow-debata-w-kp,artykuly,370968,1.html>, dostęp: 19 lipca 2016.

⁷ Por. *Kandydat na szefa IPN o Jedwabnem: Wykonawcami tej zbrodni byli Niemcy, którzy wykorzystali pod przymusem grupkę Polaków*, <http://wyborcza.pl/1,75398,20424470,kandydat-na-szeffa-ipn-o-jedwabnem-wykonawcami-tej-zbrodni-byli.html>, dostęp: 19 lipca 2016; Anna Zalewska w „Kropce nad i”, 13 lipca 2016, <http://www.tvn24.pl/wiadomosci-z-kraju,3/>

zalewającej fora internetowe, rządzące się szczególną pragmatyką, ale warto wspomnieć, że i w epoce przedinternetowej sytuacja nie wyglądała inaczej: po publikacji eseju Błońskiego *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* redakcję „Tygodnika Powszechnego” zalała fala nienadających się do druku listów od oburzonych czytelników. Jeśli wierzyć sondażom, w społeczeństwie polskim antysemita stanowią mniejszość⁸, zarazem respondenci deklarują, że Żydzi nie bardziej ucierpieli w czasie wojny aniżeli Polacy⁹. Żeby wyznawać taki pogląd, nie trzeba być antysemitą, jednak obserwatora dyskursu publicznego w Polsce może zastanawiać, dlaczego reakcje

anna-zalewska-w-kropce-nad-i-o-jedwabnem-i-pogromie-kielckim,660799.html, dostęp: 19 lipca 2016. Owe wystąpienia odnowiły debatę polityczno-medialną na temat pogromów w Jedwabnem i Kielcach i ich upamiętniania, a wystąpienie min. Zalewskiej także protest grupy historyków i nauczycieli (por. <http://wyborcza.pl/7,75398,20437437,wybitni-historycy-zajmujacy-sie-zaglada-protestuja-szokujace.html> oraz <http://wyborcza.pl/1,75398,20483524,nauczyciele-przeciw-manipulowaniu-historia-ostry-list-po-slowach.html>, dostęp: 19 lipca 2016).

⁸ Z raportu z badań przeprowadzonych przez CBOS w roku 2015 wynika, że w ostatnich 20 latach poprawił się stosunek Polaków do Żydów. O ile w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych ponadtrzykrotnie więcej osób deklaroowało niechęć do nich niż sympatię, o tyle od kilku lat odsetki te są zbliżone. „Mimo poprawy stosunku do Żydów, nadal nie należą oni do grona najbardziej lubianych przez Polaków narodów” – dodano. Dziś 32% respondentów odnosi się do Żydów niechętnie, a 28% z sympatią. Cyt. za: Joanna Guzik, CBOS: *Żydzi w czasie II wojny światowej doznali od Polaków więcej dobrego niż złego*, Rzeczpospolita z 14.08.2015, <http://www.rp.pl/Historia/308149916-CBOS-Zydzi-w-czasie-II-wojny-swiatowej-doznali-od-Polakow-wiecej-dobrego-niz-zlego.html#ap-1>, dostęp: 13 lipca 2016.

⁹ Jak czytamy w styczniowym numerze tygodnika „Wprost” z roku 2008, „dyskusja wokół kontrowersyjnych książek prof. Jana T. Grossa pomaga w zrozumieniu historii trudnych relacji polsko-żydowskich – wynika z badań opinii publicznej. Pentor na zlecenie »Wprost« zapytał Polaków o wojenne doświadczenie obu narodów. Wyniki porównaliśmy z podobnym sondażem, który w 1995 r. przeprowadził Demoskop. Trzydzieści lat temu aż niemal

agresywnej „neurotycznej mniejszości” nie spotykają się z bardziej zdecydowaną dezaprobatą.

połowa badanych (49%) była zdania, że Polacy zrobili wystarczająco dużo, by pomóc Żydom w czasie II wojny światowej, 26% twierdziło, że zrobili tyle, ile mogli w tamtych warunkach. Obecnie proporcje się odwróciły. Jednoznacznie pozytywnie skalę pomocy Polaków dla Żydów ocenia tylko 24% ankietowanych przez Pentor. [...] Przez 13 lat niewiele zmieniła się odpowiedź Polaków na pytanie, kto bardziej ucierpiał w czasie wojny: Polacy czy Żydzi. Podobnie jak w 1995 r. najczęściej z nas uważa, że oba narody ucierpiały po równo (w 1985 r. – 40%, w 2008 r. – 52%)”, <https://www.wprost.pl/forum/121842/16642/Pan-Gro-nomen-omen.html>, dostęp: 13 lipca 2016. Jak wynika z przeprowadzonych w 2015 r. badań CBOS, „obecnie 26% uważa, że Żydzi doznali od Polaków więcej dobrego niż złego. 44% jest zdania, że Żydzi doświadczyli równie dużo dobrego co złego, a 11% – że więcej złego niż dobrego. 19% nie ma opinii. [...] Dominowało i nadal dominuje przekonanie, że Polacy doświadczyli od Żydów tyle samo dobrego co złego – uważa tak dziś 49% [...] CBOS pytał też o reakcje na „doniesienia o zbrodniach popełnionych przez Polaków na Żydach”. Było to: współczucie dla ofiar (36% wskazań); potępienie sprawców (34%); poruszenie, że „ludzie ludziom zgotowali taki los” (29%); „wstyd, że doszło do takich zbrodni” (26%); oburzenie, że „tyle mówi się o zbrodniach Polaków na Żydach, a za mało o Polakach, którzy ratowali Żydów” (25%); oburzenie na „tych, którzy szkalują dobre imię Polski i Polaków” (13%); oburzenie, że „tyle mówi się o zbrodniach Polaków na Żydach, a nic się nie mówi o zbrodniach Żydów na Polakach” (13%); wątpliwość, „czy rzeczywiście Polacy byli sprawcami takich zbrodni” (11%) oraz niewiedza, „że w czasie okupacji Polacy mordowali Żydów” (9%). 5% wyraziło opinie: „nie obchodzi mnie to”. Większość badanych, 55%, jest przekonana, że w czasie wojny więcej było „przypadków ukrywania Żydów przez Polaków i pomagania im, niż donoszenia na nich i mordowania”. 22% uważa, że obie postawy były tak samo częste. O tym, że więcej było „donoszenia i mordowania”, przekonanych jest 7%. 15% nie ma zdania. Jak podaje CBOS, w ocenie 71% ankietowanych nie można zapominać o „mordach i pogromach dokonywanych przez Polaków na Żydach w czasie wojny i tuż po niej”. Zarazem przeważa jednak pogląd (48%), że były to incydenty, których „nie należy uogólniać”. 23% uważa, że takie przypadki trzeba ujawniać i nagłaśniać, „tak, byśmy znali całą prawdę o sobie”. 22% uważa, że to „zamierzchła historia” i „nie ma co rozgrzebywać starych ran”. 7% „nie ma opinii”. Cyt. za: J. Guzik, CBOS: *Żydzi w czasie II wojny światowej*.

Nerwica ofiar

Powtarzalność reakcji każe myśleć o ich kompulsywnym charakterze, właściwym nerwicy natręctw: w tym wypadku odruch oburzenia zdaje się wynikiem wewnętrznego przymusu. Podmiot czuje się przymuszony do takiego właśnie działania lub do myślenia i nawet jeśli walczy z tą siłą, „karze się za swój brak oburzenia”, odczuwany jako „wywołujący w nieunikniony sposób lęk”¹⁰. To nerwica ofiary żyjącej w lęku przed oskarżeniem o bycie oprawcą, wstyd zamieniony w agresję. Afektywność reakcji stymuluje upajanie się fatalizmem polskiego losu (losu ofiary, zмовы obcych), wzmacniając strukturę obsesyjną i pracując na rzecz autowiktymizacji. Wszelako wiktymizacji perwersyjnej, bo patos zapewnia gratyfikację. Rola ofiary i poczucie krzywdy uwzniośla. Obecne tu racjonalizacje i zachowania obronne ulegają rytualizacji zwłaszcza w chwilach domniemanego zagrożenia. Właśnie czynna tu kompulsywność wymusza nieprzyjmowanie do wiadomości ustaleń historyków i spełnia się w repetycji sprzeciwu wobec nich jako nieprawdziwych i oszczerczych.

Freud w rozprawie *Przypominanie, powtarzanie, przepracowanie* (1914) za główny powód trudności w przywoływaniu traumatycznych doświadczeń uznaje blokowanie wspomnień: wyparcie, które realizuje się poprzez przymus powtarzania, czyli pochodzący z nieświadomości proces, w wyniku którego „podmiot naraża się na przykre sytuacje, powtarzając w ten sposób dawne doświadczenia, lecz nie przypominając sobie pierwowzoru, przeciwnie – ma on nieodparte wrażenie, że jego sytuacja jest całkowicie

¹⁰ Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Natręctwo*, [hasło w:] *Słownik psychoanalizy*, przeł. Ewa Modzelewska, Ewa Wojciechowska, Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996, s. 149.

uwarunkowana aktualnymi okolicznościami”¹¹. Freud powiada, że pacjent zamiast pamiętać i tym samym przepracowywać treści doświadczenia urazowego, powtarza je tylko, fiksując się na pozycji patologicznej. W przypadku oburzonej neurotycznej mniejszości wyparte „probuje powrócić w terażniejszości” w klasycznej, podręcznikowej formie: nie tylko w formie udręczających myśli i obrazów, ale i w formie acting-outów, działań – na przykład w formie dyskursywnego zaangażowania w traumatyzujące treści, w mowie nienawiści, w wystąpieniach w obronie rzekomo znieważanego dobrego imienia Polski etc. Te zachowania mają typowy charakter powtarzania urazu w „przeniesieniu” (rolę analityka pełni tu Inny, wszelako selektywnie utożsamiany z afirmowaną przez siebie wspólnotą, albo z – tyleż demagogicznie, co prostodusznie rozumianym – wysokim trybunałem opinii publicznej, który nie pozostanie głuchy na krzywdę niesprawiedliwie oskarżanych). Bardziej są więc symptomem trwania w chorobie, niż przynależą do procesu terapeutycznego, czyli prawdziwego przeniesienia, utożsamienia z przepracowaniem urazu. Tym bardziej że czynna jest tu ciągle ekonomia afektywna, w myśl której – jak Freud pisał także w późniejszych pracach – pod manifestującym się publicznie cierpieniem „niesłusznie” oskarżanych kryje się spełnienie pragnienia (tu: ciemna rozkosz bycia ofiarą).

Obsesyjnie ponawiany rytuał dawania odporu zmienia się w patologiczny mechanizm, który paraliżuje komunikację, utrwała syndrom ofiary i fantazmat krzywdy. Na rzecz tej niemożności pracuje dodatkowo polityka pamięci, jaką defensywnie wybiera zbiorowość za sprawą agresywnej, neurotycznej mniejszości. Oficjalna wersja pamięci zbiorowej promuje partykularne wykładanie przeszłości i zaciera prawdę historycznego doświadczenia.

¹¹ Ciż, *Przymus powtarzania*, [hasło w:] *Słownik psychoanalizy*, s. 266–267.

W tym względzie zwłaszcza ostatnio w Polsce inscenizowana i forsowana jest służąca narodowym interesom etniczna interpretacja pamięci Zagłady. To, z czym mamy do czynienia, to polonizacja pamięci Zagłady, wpisująca się w „szaleństwo upamiętniania” prowadzące do „konfiskaty pamięci” i nadużyć sprzyjających „dążeniu do utwierdzenia się w pozie ofiary” – by sięgnąć po sformułowania Paula Ricoeura, które dla nas nabierają znajomej treści¹². Tymczasem w Europie i na świecie akurat gdy chodzi o pamięć Zagłady, obserwujemy – zdaniem badaczy – tendencje odwrotne: partykularne polityki historyczne słabną, a „nowa przestrzeń pamięci Zagłady staje się powoli przestrzenią kosmopolityczną” i uniwersalną¹³. W przypadku Polski tak jednak się nie dzieje. Jak czytamy w książce Michaela Rothberga, historie wiktyimizacji rozmaitych grup etnicznych, w których do głosu dochodzą rywalizujące ze sobą pamięci zbiorowe, często – zwłaszcza tam, gdzie mamy do czynienia z zależnościami postkolonialnymi (a z taką sytuacją mieliśmy do czynienia w PRL, w państwie pod obcą dominacją) – „przyjmują formę walki o prymat”¹⁴.

Wielokierunkowa pamięć, o którą zabiega Rothberg, polega na tym, że reprezentacje Zagłady przekraczają czas i przestrzeń tego, co reprezentują, zaczynają żyć własnym życiem, stają się podstawą zdominowanego przez postpamięć zbiorowego pamiętania, są pluralistyczne i konstytuują wielogłos wspólnot interpretacyjnych, gdy tymczasem w Polsce, nie licząc akademickich ośrodków takich Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN,

¹² Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, Universitas, Kraków 2006, s. 114.

¹³ Por. Daniel Levy i Natan Sznajder, *Holocaust jako polityka historyczna* [2001], w: *(Kon)teksty pamięci*, s. 171.

¹⁴ Michael Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. Katarzyna Bojarska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015, s. 15.

Żydowskiego Instytutu Historycznego, Muzeum Żydów Polskich czy do niedawna Instytutu Pamięci Narodowej, w dyskursie publicznym przeważają repetycje rywalizujących narracji. Po okresie spluralizowania dyskursu o Zagładzie, z kulminacją w roku 2002, kiedy to z udziałem ówczesnego prezydenta Polski oficjalnie upamiętniono ofiary mordów jebwabińskiego, zaczyna więc to niepokojąco przypominać nie tylko zapoczątkowane już zaraz po wojnie „oddzielne” i „nacjonalizowane porządki pamiętania” (żałobę „polską” i „żydowską”), o których pisała Wóycicka, ale i grozi powstaniem międzypokoleniowej luki pamięciowej, meblowanej przez wysłużone fantazmaty.

Pamięć zbiorowa zamieszkuje krajobraz kontrolowanego zapomnienia. Ale nie znaczy to, że stanowi przestrzeń poddaną kontroli całkowitej. Nakaz niepamięci nie usuwa traumatyzujących zdarzeń z nieświadomości, w której według Freuda przebywa pamięć. Zapomnienie więc nie wymazuje tego, co oburza członków zbiorowości, którzy pamięć dziedziczą, nabywając tożsamość w procesie identyfikacji z narodową przeszłością. Co najważniejsze, nie jest wcale istotne, czy są to doświadczenia przeżyte osobiście, czy tylko treści przyswojone wtórnie, w procesie uczestnictwa w życiu wspólnoty. Jak bowiem dobrze wiadomo, reprezentacje pamięci traumatycznej nie wiążą się z minionymi zdarzeniami bądź przedmiotami pamięci, ale z jej terażniejszym doświadczaniem. Biorący udział w rozmowie na temat budzącej emocje przeszłości są w sytuacji uczestników spektaklu, którzy, jak powiada Jill Bennett, „odgrywają wobec siebie swoje uczucia”¹⁵. Właśnie z uwagi na to pamięć tych z drugiego i trzeciego pokolenia jest równie

¹⁵ Jill Bennett, *Wnętrze, zewnątrz: trauma, afekt i sztuka*, w: *Pamięć i afekty*, przeł. Anna Kowalcze-Pawlik i Tomasz Bilczewski, red. Zofia Budrewicz, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014, s. 149.

afektywna jak pamięć pokolenia uczestników i świadków. Dlatego i oni również poddani są przymusowi kompulsywnych repetycji¹⁶.

Wstyd zamieniony w agresję

„Regułą w historii wydaje się to, że po klęskach chroni się własną dumę”, zauważa Christian Meier¹⁷. Dlaczego jednak wiedza o niechwalębnej i budzącej uczucie wstydu przeszłości jest tak trudna do przyjęcia? Pamięci indywidualnej nikt z nas sobie nie wybiera, ale do pamięci zbiorowej dokonujemy akcesu. Wszelako dokonujemy go na warunkach najczęściej nie przez siebie ustalonych.

„Pamięć zbiorowa – podkreśla Wulf Kansteiner – zdaje się zamieszkiwać nie w postrzegającej świadomości, ale w tym, co materialne, w praktykach i instytucjach życia społecznego i psychicznego, które w nas funkcjonują, ale, co dziwne, nie wydają się potrzebować ani naszego uczestnictwa, ani naszej lojalności”¹⁸. Można by rzec, że owe praktyki i instytucje wyposażające pamięć zbiorową ucieleśniają Innego. Do pamięci zbiorowej dokonujemy akcesu właśnie w taki sposób, że nasze zaangażowanie jest odpowiedzią na interpelację Innego i próbą udzielenia odpowiedzi na pytanie o to, kim jestem. Atak na treści sankcjonowane przez pamięć

¹⁶ „Tak zwana pamięć traumatyczna przynosi ze sobą do teraźniejszości i przeszłości doświadczenie, w ramach którego wydarzenia są ponownie kompulsywnie doświadczane tak, jakby między przeszłością a teraźniejszością nie istniała żadna odległość ani różnica”, Dominick LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. Katarzyna Bojarska, Universitas, Kraków 2009, s. 76.

¹⁷ Christian Meier, *Pamiętanie – wypieranie – zapominanie* [2001], w: *(Kon)teksty pamięci*, s. 153.

¹⁸ W. Kansteiner, *Szukanie znaczeń w pamięci: metodologiczna krytyka pamięcioznawstwa* [2002], w: *(Kon)teksty pamięci*, s. 236.

zbiorową budzi lęk i zgrozę, bo jest poniekąd atakiem na Innego. Jeśli my zostajemy oskarżeni i zawstydzeni, to tym samym Inny w nas zostaje oskarżony, to Inny w nas się wstydzi. Wstyd, jak zauważa Renata Salecl, jest nie tylko efektem niepewności i zmieszania samego podmiotu, ale i efektem podważenia czy krachu autorytetów, widmem mankamentów Innego.

Kiedy się wstydzę, nie tylko staram się uniknąć pełnego dezaprobaty spojrzenia Innego, przed którym stoję upokorzony. Odwracając wzrok, próbuję również nie dostrzegać i tego, że sam Inny jest pełen mankamentów albo, dopowiadając do końca, próbuję ukryć przed sobą to, że Inny nie istnieje.¹⁹

Nic więc dziwnego, że bronimy się przed oskarżeniami i staramy się nie dopuścić do siebie uczucia wstydu. Wraz ze wstydem pojawia się lęk, który – jak podkreśla Salecl – dotyczy spraw dla nas najbardziej istotnych: podmiot przestaje doświadczać siebie jako spełnienia pragnienia Innego, staje się więc bezradny i opuszczony: to, co meblowało jego świat, wali się w gruzy. Pociąga to za sobą istotne konsekwencje. Jakkolwiek kwestia odpowiedzialności rozpatrywana na gruncie pamięci zbiorowej nie abstrahuje od indywidualnej sprawczości, dla wspólnoty pamięć własnych zbrodni staje się dotkliwa w sposób skrajny, dotyka bowiem kwestii tożsamości narodowej. Oskarżony o zbrodnie uczestnik wspólnoty, daleki potomek winnych tamtej zbrodni, odtąd depozytariusz winy zbiorowej, zostaje postawiony w sytuacji, która zmusza do zakwestionowania własnej tożsamości, a w interesującym nas tutaj wypadku – tożsamości wspólnoty niewinnych ofiar historii.

¹⁹ R. Salecl, *Nobody home*, „Cabinet”, Fall 2008, nr 31: *Shame*, <http://cabinet-magazine.org/issues/31/salecl.php>, dostęp: 20 lipca 2016.

Konfrontacja z oskarżeniem zmusza do „rozbicia fantazmatycznego scenariusza podtrzymującego tożsamość”²⁰ osoby oskarżanej. Obiektem zagrożonym jest „niemożliwe do usymbolizowania jądro w Innym: *obiekta* [tu: wiecznie zagrożona przez historię polskość jako fundament tożsamości – m.z.]. To wokół niego podmiot kształtuje swój fantazmat, swój scenariusz tymczasowej całościowości” – powiada Salecl. Jego jądrem pozostaje więc to, co trudne do usymbolizowania i artykulacji, odsyła do niekończącego się szeregu swoich substytucji, będących kolejną osnową argumentowania, raz mniej lub zgoła wcale (w obiegu prasowym), raz bardziej (w akademickim) rafinowanego. Rozmowa jest tak trudna właśnie dlatego, że „tożsamość każdej osoby zakorzeniona jest w *obiekcie a*, więc oskarżana osoba nie może się bronić poprzez odwołanie się do »prawdy« lub poprzez krytykę ideologii stanowiącej fundament w jej mniemaniu oszczerczego, oskarżycielskiego ataku”, bo to dwa różne porządki: afektywny i racjonalny. *Obiekta* wytwarza pole afektywne, argumenty w istocie przestają się liczyć, a dyskusja jest utrudniona. Salecl podkreśla, że mowa oskarżycielska godząca w *obiekta* jako fundament tożsamości dlatego jest tak krzywdząca i w przekonaniu oskarżonego tak podstępna, bo wykorzystuje jego strukturalną niejako bezbronność: czuje się ugodzony w tym, co dla niego najdroższe i trudne do wysłowienia. Tak zdają się przyjmowane argumenty tych, którzy dokonują opisu sytuacji nie po myśli rzeczników wspólnoty – *vide* reakcja na książki i artykuły Jana Tomasza Grossa, którego tezy znajdują przecież poparcie części historyków²¹. Ale właśnie – części. Znaleźli się natychmiast inni

²⁰ R. Salecl, *(Per)wersje miłości i nienawiści*, s.188 i n.

²¹ Marcin Zaremba, autor *Wielkiej trawgi*, pisał: „Autorzy szacują, że po 1942 r. kilkadziesiąt tysięcy Żydów zostało zamordowanych przez Polaków. Wiemy na pewno i jest to udokumentowane, że zabili oni co najmniej tysiąc Żydów, kilka tysięcy wydali Niemcom. Środowisko polskich historyków

historycy (o publicystach nie wspominając), którzy potraktowali jego książki jako tendencyjne, naukowo bezwartościowe i pisane z obcej inspiracji, co polskiej minister pozwala powiedzieć, że udział Polaków w zbrodni w Jedwabnem to tylko „liberalna interpretacja”. Równie istotna jest reakcja na książki tych, którzy dokonując opisu, starają się dostarczyć narzędzi pomocnych do rozbrojenia urazu i zarazem fantazmatu. Mam na myśli Andrzeja Ledera, który w swojej książce *Prześliona rewolucja* i w udzielanych wywiadach podkreślał, że z przyczyn historycznych w społeczeństwie polskim poczucie krzywdy, zarówno to mające swoje źródło w niepodległościowej kulturze postszlacheckiej, jak i to wywodzące się z kultury popańszczyźnianej, jest czynnikiem budującym tożsamość i stanowi

Holocaustu podziela przekonanie, że te liczby to jedynie wierzchołek góry lodowej. Badania trwają. Wiemy, że około 200–250 tysięcy Żydów udało się zbiec z gett i wagonów jadących do obozów zagłady. Przeżyło około 40–60 tysięcy. Co zatem stało się z resztą? Czy wszyscy zginęli z rąk Polaków? [...] Jakis procent trzeba złożyć na karb naturalnej przyczyny zgonów. [...] Nawet gdyby aż połowa (co jest nieprawdopodobne) ukrywających się Żydów zmarła na skutek wycieńczenia, chorób, braku leków, nie zmieni to wymowy zbrodni. [...] Przyjmijmy jednak, że Grossowie mają rację i rzeczywiście kilkadziesiąt tysięcy Żydów Polacy uśmiercili widłami, siekierami bądź wydali Niemcom. Liczba ta przewyższa niemieckie straty osobowe w kampanii wrześniowej (17 tys. zabitych) i – znacznie – liczbę poległych żołnierzy Wehrmachtu w powstaniu warszawskim (ponad 2 tys.). Nie znam szacunków mówiących o stratach poniesionych przez Niemców na terenie okupowanej Polski od października 1939 do lata 1944 r., czyli do rozpoczęcia akcji „Burza”. Niemożliwe jednak, by przekroczyły one 3 tys. Jakie są zatem implikacje liczb przytoczonych przez Grossów? Ni mniej, ni więcej takie, że byliśmy, a przynajmniej chłopska część naszego społeczeństwa, nie po tej stronie, po której nam się wydawało, że byliśmy, skoro zabilismy więcej Żydów niż Niemców [...]. Grossowie zmuszają nas tym razem do przyznania, że Polacy mieli w czasie wojny krew na rękach. I to w imię czego? Złoty zębów. Dyskredytuję naszą heroiczną opowieść o ofierze”, *Biedni Polacy na żniwach*, „Gazeta Wyborcza” z 17 stycznia 2011, http://wyborcza.pl/1,76842,8951226,Biedni_Polacy_na_zniwach___Recenzja___Zlotych_Zniw_.html, dostęp: 20 lipca 2016.

główną emocję polityczną, a „dwa wydarzenia, z których na dodatek duża część społeczeństwa profitowała”, to znaczy zagłada Żydów „nieprzepracowana pozycja świadka zagłady Żydów” (które to doświadczenie „było o wiele powszechniejsze niż na przykład udział w ruchu oporu”), podobnie jak przeprowadzona odgórnie rewolucja społeczna i doświadczenie „bycia świadkiem tego, co stało się po 1945 roku, czyli rozbitcia dawnej struktury społecznej przez komunistów i Rosjan, wojny domowej, unicestwienia ziemiaństwa, terroru”, „pozostawiły osad poczucia winy, paradoksalnie napędzający poczucie krzywdy”²². Mechanizm tych traumatyzujących zdarzeń, przesłonięty snem o sprawiedliwości dziejowej, tłumaczy, dlaczego zapomniane akty fizycznej i symbolicznej przemocy zbierają po dziś dzień swoje żniwo w postaci uporczywego trwania prześladowczego antysemitckiego fantazmatu. U jego podstaw – zdaniem Ledera – znajdujemy odesłaną w niepamięć przeszłość dużej części dzisiejszej polskiej klasy średniej: wyparcie udziału w Zagładzie, przeżywanie go jako transpasywnego i stąd odrealnionego (doświadczenie własnego działania jako dokonującego się za pośrednictwem kogoś innego, działania przedsięwziętego nie w swoim imieniu)²³. Zatem znowu inni szatani byli tam czynni: odpowiedzialność za aktywne uczestnictwo w mordowaniu, zakazana przyjemność i zarazem zgroza (*jouissance*), była cedowana na Niemców, co łagodziło poczucie winy. Charakter tego

²² *Nasze krzywdy i winy. Andrzej Leder o polskiej duszy i poczuciu skrzywdzenia*, „Polityka” z 06.10.2016, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/1635741,1,prof-andrzej-leder-o-polskiej-duszy-i-poczuciu-skrzywdzenia.read>, dostęp: 10 sierpnia 2016.

²³ Doświadczeniu temu „towarzyszy jednocześnie swoiste poczucie pasywności i przypomina sytuację podmiotu we śnie. Wszystko dzieje się, ale jakby samo, poza podmiotową władzą, która polega na poczuciu sprawstwa swoich czynów, które nazywa się wolą”, Andrzej Leder, *Prześniona rewolucja*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 21–22.

udziału określiło doświadczenie przeżywania swego pragnienia przez rodzimych sprawców przemocy jako pragnienia delegowanego na Niemców jako prawdziwych sprawców i beneficjentów Zagłady, a zarazem na Innego, będącego instrumentem sprawiedliwości dziejowej, bo przeżywana pasywnie prawdziwa pozycja mimowolnych współsprawców i świadków pozostawała funkcją afektów zdeponowanych w fantazmacie Żyda – figurze złowrogiej inności. Z obcego nadania weszliśmy w posiadanie tego, co nam się niejako należało, a z czego zostaliśmy podstępnie wyrzuci. Najpełniej tę postawę wyrażało powiedzenie, po wojnie przytaczane przez wielu: „Cośmy się wycierpieli to wycierpieli, ale Hitler przynajmniej uwolnił Polskę od Żydów”. W tym procesie historycznej korekty rachunków krzywd nasza przygoda została zakwalifikowana jako mimowolna i marginalna („margines przestępczy”), ale ciągle wypierana pamięć o niej nie przestała być problemem. Ta oczekiwana zamiana została przesłonięta inną, czyli powojennym przejściem własności niemieckiej i zajęciem miejsca Niemców, co było uznane przez ogół społeczności polskiej za akt sprawiedliwości dziejowej, słuszną karę za wywołanie wojny.

Czytelnicy Ledera z obozu pretendującego do reprezentowania narodowej większości na ogół nie wdawali się w uczoną polemikę, po prostu zbagatelizowali książkę jako bałamutną, mętny wywód podejrzanego autoramentu polegający na wmówieniach²⁴.

²⁴ Por. Andrzej Horubała, *Nieświadome zbrodnie Polaków*, „Do Rzeczy” 2014, nr 3, <http://dorzeczy.pl/kultura/id,3482/Nieswiadome-zbrodnie-Polakow.html>, dostęp: 10 sierpnia 2016. Recenzent „Teologii Politycznej” książkę Ledera, „której prawicy brakuje” – jak napisał, uznał zarazem za „bełkotliwą” i „niewolną od ideologicznej tendencyjności”. Por. Paweł Rzewuski, *Na marginesie. Andrzej Leder, Przeźniona rewolucja*, „Teologia Polityczna” 2014, nr 6, s. 20. Ukazała się także bardziej wnikliwa polemika, ale dotyczyła ona nie kryminalnego, a ekonomicznego aspektu przewłaszczenia opisanego przez Ledera. „Leder nie zauważył słonia w salonie, nie dostrzegł, że przyłączenie

Nie stała się ona przedmiotem rozmowy w prawniczych gazetach i na portalach.

Jak z tego wyjść?

Czy z sytuacji bez wyjścia istnieje zatem jakieś wyjście? Czy można wyjść z zakłętego koła kompulsywnych powtórzeń? Zakłętego, bo „przymusowe powtarzanie sytuacji nieprzyjemnych czy wręcz bolesnych, uznawane za niepodważalny fakt widoczny w doświadczeniu analitycznym ma swoje niewyczerpywalne źródła w życiu popędowym”²⁵. Co więcej, jak powiadają lacaniści, powtarzaniu nie ma końca, choć wypada dodać, że zalecenie *Enjoy your symptom* brzmi tu cokolwiek niestosownie i zgoła w niezgodzie z linią myślenia samego Freuda, który we wspomnianym tekście o przypominaniu pisał: „W szczególności ludzie niedojrzali i dziecinni w trakcie postępowania terapeutycznego ową konieczność traktowania swej choroby z powagą skłonni są przyjmować jako wymówkę dla delektowania się swymi symptomami”. W swoim artykule Freud za warunek pomyślanej kuracji uznawał ni mniej, ni więcej tylko „odwagę”, z jaką pacjent gotów jest przeciwstawić się swojej chorobie. Łatwiej wyjść z zakłętego koła powtórzeń jednostce decydującej się na bezwzględną wobec siebie, pracochłonną (nie mówiąc już: kosztowną) terapię, aniżeli zbiorowości napędzającej

niemieckich ziem wschodnich, przymusowe, dokonane z użyciem przemocy, wysiedlenie 10 mln Niemców i uwłaszczenie na ich majątku było wielką narodowo-społeczną i geograficzno-przestrzenną rewolucją! I nie była to »prześląta rewolucja«. Por. Tomasz Gabiś, *Polish middle class erwache!, albo co przesnił Andrzej Leder*, <http://nowadebata.pl/2016/07/29/polish-middle-class-erwache-albo-co-przesnil-andrzej-leder/>, dostęp: 10 sierpnia 2016.

²⁵ J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, s. 267.

się lękowo swoim gniewem i fiksującą się na pozycjach ofiary²⁶. W tym wypadku chodzi o leczenie poprzez dyskurs publiczny. Ale i tu wymogiem koniecznym jest fortunne terapeutycznie „przeniesienie”: w przełożeniu na realia i warunki debaty oznacza to, co najmniej, wolę rozmowy i wspólne uznanie standardów do oceny użytych w niej argumentów. W tym wypadku publiczny dyskurs terapeutyczny wydaje się pracą na miarę prac Heraklesa: przyjmowany dziś jako atak i kłamstwo, niemający ostatnio zupełnie wsparcia w instytucjach państwowych, wręcz przez nie dezawuowany jako szkalowanie narodowej wspólnoty, wydaje się skazany na porażkę. Mamy dziś do czynienia z odrzuceniem dyskursu jako płaszczyzny uzgadniania perspektyw i argumentacji. Czy dlatego, że „nie godzi się rozmawiać z ludźmi, którzy nazywają się Polakami, ale nie są już Polakami”²⁷?

Tymczasem dyskurs ma tu znaczenie zasadnicze, jako że jest on instrumentem wprowadzania zmian w społecznej pamięci. Jest uznaną przez badaczy prawdą, że „publiczne obchodzenie się z pamięcią wpływa także na pamięć indywidualną, wyparcie może więc przyczynić się do zapomnienia”, a nawet „narody mogą

²⁶ Psychologowie społeczni zwracają uwagę na trwanie niezaleczonej w Polsce wieloletniej psychicznej traumy wojennej, związanej z zagrożeniem życia i konfrontacją ze śmiercią (w niej upatrują karierę myślenia paranoicznego, społecznego braku zaufania, łatwości, z jaką ujawnia się mowa nienawiści). Por. Paweł Holas, Maja Lis-Turlejska, *A w głowach wojna trwa*, „Gazeta Wyborcza” z 14–15 maja 2016, s. 38. Rozpoznania psychologów nie znalazły i nie znajdują w Polsce żadnego przełożenia na program terapii w skali społecznej (podobnie jak deklarowana przez historyków polskich znajomość zbrodni jedwabieńskiej przed publikacją książki Grossa nigdy nie przełożyła się na debatę przez nich zainicjowaną).

²⁷ Jarosław Marek Rymkiewicz w rozmowie z Joanną Lichocką, <http://wpolityce.pl/kultura/280770-rymkiewicz-w-bardzo-waznej-rozmowie-z-lichocka-polacy-zrozumieli-ze-sa-wynaradawiani-ze-to-wszystko-zmierzadolikwidacji-polski-calosc>, dostęp: 20 sierpnia 2016.

bezkarnie wypierać przeszłość, ich zbiorowa pamięć może być zmieniana bez »powrotu wypartego«²⁸ – choć ta ostatnia teza budzi już wątpliwości. Niewątpliwie też pamięć publiczna, niezależnie od jej nieświadomych uwikłań, zależy od reprezentacji przeszłości konstruowanych przez ośrodki władzy w taki sposób, by jednostki „postrzegały je jako własne”. Rola instytucji, zwłaszcza publicznego zaufania, jak choćby naukowe czy edukacyjne, jest tu zatem ogromnie ważna, tym bardziej że partykularne reprezentacje przeszłości, które przenikają do sfery publicznej, „uosabiają społeczną, polityczną czy instytucjonalną intencjonalność, która ją wspiera bądź umożliwia”²⁹.

W swoim dziele *Pamięć, historia, zapomnienie* Paul Ricoeur wiele uwagi poświęcił rozwiązaniu afektywnego konfliktu, jakim jest zablokowana i zmanipulowana pamięć, oraz warunkom, na jakich może dokonać się przyswojenie wypieranych treści, tak aby ten proces służył zażegnaniu sporu zwaśnionych pamięci. W centrum jego rozważań znalazła się zdolność do zapomnienia, wszelako stanowiącego finalny już efekt całego procesu. W miejsce pamięci zinstytucjonalizowanej i przez to często wystawianej na ryzyko nadużyć Ricoeur proponuje instaurację pracy pamięci rozumianej tak, jak rozumiał ją właśnie Freud. Owej pracy pamięci, narażonej na pozostawanie niewolną od nacisków i manipulacji, towarzyszyć musi – jeśli ma osiągnąć swój cel – praca żałoby, utożsamianej tu z pamiętaniem, żałoby, która jest akceptacją utraty drogiego nam obiektu (także w tym sensie można rozumieć przywołane wcześniej słowa Freuda o akceptacji poczucia nieszczęścia). Dokonując własnej pracy żałoby, winniśmy zatem wypracować w sobie zdolność empatycznego traktowania naszych oponentów, tak aby zmierzać do pojednania, kulminującego w – jak je nazywa – „fortunnym

²⁸ W. Kansteiner, *Szukanie znaczeń w pamięci*, s. 233.

²⁹ Tamże, s. 235.

zapomnieniu”. Zatem zapomnienie nie jest amnezją, niepamięcią. Jest amnestią, „wybaczeniem puszczającym w niepamięć”, ale istotne są warunki, na których się dokonuje. Praca pamięci/żałoby winna przynieść wymierne rezultaty. „Kwestia wybaczenia występuje tam, gdzie było oskarżenie, wyrok i kara” – powiada Ricoeur³⁰. Ważny jest też „zbowienny kryzys tożsamości, który umożliwia świadome przejście przeszłości i jej traumatycznego balastu”, co dokonuje się właśnie poprzez pracę pamięci, „zwieńczoną przez pracę żałoby i prowadzoną w duchu wybaczenia”³¹. Jest to więc zapomnienie niebędące zapomnieniem krzywdy, ale „wyrażaniem jej w sposób pokojowy, bez gniewu”, zapomnienie będące wolą pojednania.

Niewątpliwie tego rodzaju proces byłby łatwiejszy, a i miałyby większe szanse powodzenia, gdyby Polska otrzymała moralną rekompensatę za ogrom cierpień i strat, jakie poniosła w II wojnie światowej³². Niestety ignorancja i zapomnienie, z którymi mamy do czynienia w przypadku Zachodu w tym względzie – cytowane wcześniej zdanie Tony’ego Judta, znaczącego przecież historyka i intelektualisty, jest tu symptomatyczne – nie zapowiadają tego. Ale też skądinąd nie jest wcale pewne, czy gdybyśmy stanęli wreszcie w blasku jupiterów, nie wzmocniłoby to tylko polskiego syndromu ofiary.

Nie trzeba być chyba aż Freudowskim pesymistą, żeby stwierdzić, że w warunkach, w jakich toczy się dzisiaj w Polsce dyskurs

³⁰ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 596. ³¹ Tamże, s. 600.

³² Polska straciła 17,1% swoich obywateli, liczba ofiar polskich Żydów jest mniej więcej równa liczbie pozostałych polskich ofiar. W tym względzie, a także jeśli idzie o zniszczenia materialnego majątku, Polska zajmuje drugie, po ZSRR, miejsce wśród krajów zaangażowanych w wojnę. Na Polskę oraz ZSRR przypadło aż 71% zniszczeń na kontynencie. Por. Mirosław Maciorowski, *Ile milionów zginęło?*, „Gazeta Wyborcza – Ale Historia” z 4 maja 2016, s. 13, http://wyborcza.pl/alehistoria/1,121681,17844725,Ile_milionow_zginelo_Ofiary_II_wojny_swiatowej.html, dostęp: 26 sierpnia 2016.

na temat pamięci, projekt filozofa, podobnie jak projekt Micha-
ela Rothberga, okazuje się niemożliwy. Jako czytelnicy filozofów
jesteśmy przyzwyczajeni do porażek. Gorzej, że Polak pozosta-
nie chorym człowiekiem Europy; jeszcze gorzej, że będzie z tego
czerpał rozkosz.

Czarny sekret

Siódmego marca 2018 roku w warszawskim Teatrze Powszechnym odbyła się premiera spektaklu „Sprawiedliwość” w reżyserii Michała Zadary. Był to sfingowany przewód sądowy, w którym zostały przedstawione argumenty na rzecz tezy, że szykany i represje, jakie spotkały obywatele polskich pochodzenia żydowskiego, były w istocie „wypędzeniem” dokonany przez państwo polskie i tym samym, w świetle prawa obowiązującego i wtedy, i dziś w Europie pozostają ciągle nieosądzoną krzywdą, dającą się zakwalifikować jako „zbrodnia przeciwko ludzkości”. Z taką kwalifikacją owego wydarzenia zetknęliśmy się chyba po raz pierwszy. Dramatyzmu oskarżeniu przydawał fakt, iż pięćdziesiąta rocznica Marca '68 zbiegła się w czasie z towarzyszącą obchodom debatą na temat skandalicznej – trudno to inaczej nazwać – ustawy o Instytucie Pamięci Narodowej i zaproponowanej tam penalizacji wypowiedzi o współudziale obywateli polskich w popełnionych przez III Rzeszę zbrodniach nazistowskich, w tym w zagładzie Żydów, jako wypowiedzi zniesławiających dobre imię narodu polskiego. Budując wywód o konieczności osądzenia tamtych zdarzeń, występujący w przedstawieniu Zadary posłużyli się historią króla Edypa przedstawioną w dramacie Sofoklesa. Jak pamiętamy, mimo że wyroczenia oznajmiła, iż głód i zaraza będą pustoszyły miasto, dopóki nie znajdzie się morderca poprzedniego króla, Lajosa, zbrodnia przez

pewien czas pozostawała w Tebach domowym sekretem i, co istotne, sekretem strzeżonym. „Dlaczego nikt nie szukał sprawcy?” – pada pytanie ze sceny. „Bo przeczuwają, że prawda zaburzy status quo, ich małą stabilizację. Bo przeczuwają, że ich państwo jest zbudowane na zbrodni. I nikt nie chce tej prawdzie spojrzeć w oczy”. „Ale dopóki nie znajdą i nie osądzą sprawcy, nic się w tym kraju nie zmieni. Zawsze będzie tak samo”. W zakończeniu przedstawienia słyszymy: „Było warto opowiedzieć o Marcu ’68 i o tym, że sprawców nigdy nie pociągniemy do odpowiedzialności karnej. I że nie będzie tak jak w *Edypie*, tylko ta sprawa już zawsze będzie nad Polską wisieć”. Tymczasem w dzisiejszej Polsce „jest jak w *Edypie*, wszyscy to wiedzą, ale nikt nie podejmuje żadnych działań”. Może tak jest lepiej? „Na końcu król jest ślepy, a jego żona wisi na lince od sukienki w ich sypialni. Po tym śledztwie Teby będą pogrążone w wojnie przez kolejne pokolenie. Co oni z tego mają, z tego całego śledztwa Edypa?”. „Sprawiedliwość” – pada odpowiedź.

*

Mowa tu będzie o roli sekretu w życiu wspólnoty i o tych, którzy sekrety wyjawiają. Sekret jest zawsze skrywaną wiedzą, a o tym, jak skrywaną, możemy się dowiedzieć, kiedy odwołamy się do etymologii. Słowo sekret jest związane ze słowem ekskrement. Sekret i ekskrement pochodzą od łacińskiego czasownika *cernere, crevi, cretum* – i czynny pozostaje tu indoeuropejski źródłosłów *krei*, oznaczający ‘oddzielanie, przesiewanie, rozróżnianie’. Przedrostek *se* odnosi się do zabiegu ‘separacji, wydzielania, odwodzenia, odkładania na bok’ (łac. *secernere*) i jest tym, co łączy sekret czy tajemnicę z oddzielaniem. Sekret jest więc czymś, co łączy proces dzielenia, decyzję o jego dokonaniu oraz rozdzielony element. Do tego przyjdzie mi jeszcze wrócić.

Będąc utajeniem tego, jak się rzeczy mają, sekret nie jest więc kłamstwem, ale zabiegiem wykonywanym na dystrybucji naszej wiedzy o świecie, a zarazem często dokonywanym na prawdzie. W kulturze europejskiej prawda jest ideą regulatywną funkcjonowania społeczeństw, ale oprócz definiowania samej idei i natury prawdy europejska filozofia, zwłaszcza filozofia społeczna i polityczna, od początku poświęcała wiele uwagi właśnie kwestii dystrybucji i ekonomii zarówno wiedzy, jak i prawdy. Wielu etyków i filozofów polityki stało na stanowisku, że prawda winna być przekazywana z troską i poszanowaniem interesów oraz uwzględnieniem dobra jednostki i wspólnoty (przy czym te dwa ostatnie kryteria okazywały się jeśli nie sprzeczne, to często wzajemnie do siebie niesprowadzalne). To stanowisko oznaczało reglamentację wiedzy i ograniczanie prawdomówności. W jego praktykowaniu istotną rolę odgrywa zasada dyskrecji, zasada zachowywania tajemnic i komunikowania prawdy ze względu na interes jednostki bądź wspólnoty. To zasada postępowania znana z dawien dawna. Spotykamy się z jej stosowaniem i w rodzimej kulturze: „Są prawdy, które mędrzec wszystkim ludziom mówi / Są takie, które szepce swemu narodowi; / Są takie, które zwierza przyjacielom domu; / Są takie, których odkryć nie może nikomu” – czytamy u Mickiewicza¹. Trzydzieści lat później Nietzsche w tomie *Ludzkie, arcyłudzkie* poszerzał pole jej stosowania i pisał, iż „przekonania są bardziej niebezpiecznymi wrogami prawdy niż kłamstwa”². Poszerzał, bo przecież zazwyczaj przekonania żywymy przeświadczeni o ich prawdziwości.

W sukurs poetom i filozofom przyszli wkrótce przedstawiciele nauk społecznych. Georg Simmel czyni sekret istotną komponentą

¹ Adam Mickiewicz, *Zdania i uwagi*, w: tenże, *Dziela*, t. 1: *Wiersze*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1993, s. 379.

² Fryderyk Nietzsche, *Ludzkie, arcyłudzkie*, przeł. Konrad Drzewiecki, Nakładem Jakuba Mortkowicza, Warszawa 1908, s. 395.

sfery zarówno prywatnej, jak i publicznej³. Sekret pełni znaczącą, wręcz kapitalną funkcję w procesie indywidualizacji tak jednostki, jak wspólnoty, a więc w procesie tworzenia jej tożsamości. Nasze przekonania, wyobrażenia i spodziewania na temat relacji, które nas łączą, czynią nasz wspólny świat zrozumiałym i budują wzajemne zaufanie. Ale nasze rozumienie świata definiuje zarazem charakter tych relacji. Skądinąd Simmel wskazuje na dwojaki charakter owych relacji: zgoda, harmonia, współdziałanie muszą być równoważone przez dystans, akcentowane formy ignorancji, figury obcości, konkurencję, a nawet pewne formy dyskryminacji, te czynniki bowiem są niezbędne, aby stworzyć właściwą konfigurację społeczeństwa. Warunkiem dobrych relacji z innymi okazuje się zasada poszanowania wzajemnej nietransparentności i zaślona niewiedzy. Silne więzi są pochodną niewiedzy sankcjonowanej jako stan naturalny, efektem intencjonalnego zatajenia i czuwania nad bezpieczeństwem tego, co stanowi ów niejawny depozyt. Ale to oznacza, że Simmlowski sekret nierzadko jest publiczną tajemnicą, a jej respektowanie jest zachowaniem konstytuującym społeczny habitus. Dochowywać sekretu to stawać się godnym zaufania. Nasza wiedza i dobrowolna niewiedza na równi pracują na rzecz naszego poczucia bezpieczeństwa we wspólnocie. Dla Simmła wzajemne zaufanie jest najsilniejszym spoiwem wspólnoty i zarazem czymś, co zabezpiecza porozumienie. Zaufanie, powiada Simmel, czyni nas wzajemnie przewidywalnymi i spolegliwymi. Pośredniczy między naszą wiedzą i niewiedzą. Ten, kto ma wiedzę pewną, nie musi polegać na swoim zaufaniu; ten, który niewiele wie albo nie wie zgoła

³ Referuję tu tekst Georga Simmła *Tajność i tajny związek*, w: tenże, *Socjologia*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, PWN, Warszawa 2005, s.227–283. Owe kwestie przedstawione w różnych obszarach życia społecznego zostały również omówione w książce Sisseli Bok, *Secrets. On the Ethics of Concealment and Revelation*, Pantheon Books, New York 1982, s.333.

niczego, polega na swoim zaufaniu i nie szuka racjonalnych uzasadnień. Poprzestaje na nim tym bardziej, im bardziej poczucie bezpieczeństwa, uczucie zadowolenia i identyfikacji kulturowe więź intymnego porozumienia co do wspólnie adorowanych imponderabiliów, owych „rzeczy mglistych”, regulujących afektywną ekonomię macierzystej wspólnoty. Imponderabilia również spowija zasłona dyskrecji i to skądinąd bardziej niż rzeczywiste tajemnice, to znaczą zatajone fakty i informacje. I dzieje się tak nie bez przyczyny, jak bowiem wiadomo, rzeczy mgliste wyposażają fantazmatyczny scenariusz podtrzymujący tożsamość osoby i wspólnoty. To właśnie one tworzą „niemożliwe do usymbolizowania jądro w Innym: *obiekt a* [na przykład: powab niewinnej polskości wiecznie zagrożonej przez historię – m.z.]. To wokół niego podmiot kształtuje swój fantazmat, scenariusz [swej] tymczasowej całościowości” – powiada Renata Salecl⁴. Jego jądrem pozostaje więc to, co trudne do usymbolizowania i artykulacji, co odsyła do niekończącego się szeregu swoich substytucji, będących kolejną osnową tworzonych reprezentacji i wyobrażeń. Rozmowa o rzeczach intymnych jest trudna właśnie dlatego, że *obiekt a* wytwarza pole afektywne: argumenty w istocie są tu sprawą drugorzędną.

Naruszenie sfery spowitej zasłoną dyskrecji traktowane jest jako złamanie umowy społecznej; w przypadku indywidualnym – jako uszczerbek na godności i honorze jednostki, w zbiorowym – jako zamach na dobre imię wspólnoty. Sekret staje się tym silniej strzeżony, im bardziej jest zagrożony wyjawieniem, zwłaszcza że jego obronę napędza energia popędowa zbiorowego narcyzmu: odruch obronny wymierzony jest przeciwko „obcemu”, który zostaje uznany za demonicznego nieprzyjaciela wspólnoty. To w jego imieniu

⁴ Renata Salecl, *(Per)wersje miłości i nienawiści*, przeł. Łukasz Mokrosiński, Subversion, Warszawa 2009, s.188.

działa ten, kto wyjawia domowe tajemnice, przede wszystkim te, które budzą wstyd i trwogę, jako że dotyczą mało chwalebnych bądź wręcz haniebnych epizodów w historii wspólnoty. Tym samym sekret, zyskując znaczenie jako coś, co trwale konstytuuje zbiorowość, staje się częścią świata intymnych przywiązań, owych wspomnianych „rzeczy mglistych”. Trzeba ich wiernie strzec, bo ich pogwałcenie oznacza katastrofę wspólnoty.

Dynamika społecznego konstytuowania tego, co jawne i niejawne, i dziś nie straciła na wartości, choć – rzecz by można – dokonały się tu istotne zmiany. I tak na przykład zalecenie „wieszli co, to zmilcz...” z *Doktora Faustusa* rezonuje już przewrotnie i złowrogo z Simmlowską zasadą dyskrecji formowaną w czasach wilhelmińskich Niemiec. Cytowane wcześniej napomnienie Mickiewicza ze *Zdań i uwag* czy Simmlowska zasada dyskrecji w naszej bliższej współczesności nie tyle się zdewaluowały, ile zostały zawłaszczone przez nowoczesne państwo. Nie tylko przez państwo totalitarne – nowego Lewiatana, ale także liberalne demokracje dogorywające w globalnej *oikumene*, jaką tworzy postkapitalistyczne imperium opisane przez Michaela Hardta i Antonia Negriego. Kiedy władzę sprawują ci, którzy kontrolują informację, sekret bardziej może niż kiedyś – jak powiada Giorgio Agamben – staje się szyfrem i *arcantum* władzy, ukrytą formą suwerenności, a więc tym samym postacią przemocy⁵. Suwerenność, w przekonaniu Agambena, to właśnie zawiadywanie misterium dzielenia i wydzielenia się.

W ponowoczesnym społeczeństwie mamy do czynienia z prawidłowością, na którą zwrócił uwagę już Simmel: to, co publiczne, staje się coraz bardziej publiczne; to, co prywatne, coraz bardziej ulega poszerzeniu i też coraz bardziej staje się w społecznym

⁵ Alysia E. Garrison, *Agamben's Grammar of the Secret Under the Sign of the Law*, „Law and Critique” 2009, vol. 20, nr 3, s. 285.

odczuciu prywatne. To efekt niespotykanej do tej pory roli udziału informacji w naszym życiu, ale także odgrywającego coraz większą rolę w życiu społecznym narcyzmu małych różnic: im bardziej zanikają w debacie wielkie różnice społeczne (albo przynajmniej im mniejszą wagę przypisuje się im w debacie), tym bardziej języczkiem u wagi stają się sprawy w makroskali życia społecznego i politycznego drugo- i trzeciorzędne, a za to obsadzone wielkim ładunkiem afektywnym i uznane za symboliczne. W Polsce, znajdującej się dziś w okresie gorącej wojny kulturowej i w stanie pełzającej rewolucji ustrojowej, jak się wydaje, czynne są wszystkie wymienione tu wektory sił. Dlatego nie ma tu prawdziwej debaty i ostracyzmowi w zawłaszczonych mediach publicznych poddawani są ci, którzy – zdaniem strażników wspólnoty – zdradzając domowe sekrety, dokonują profanacji imponderabiliów. Budzi to święte oburzenie, tym bardziej że – jak już wspomniałem – owe imponderabilia są łatwo wystawiane na szwank jako treści z gruntu tak intymne, że aż „ekstymne” (znajdujące się poza kompetencją dyskursu). Dokonują więc najpotworniejszej zbrodni, bo na bezbronnych i czystych emocjach wspólnoty. Są nie tylko dysydentami, ale i świętokradcami: zwracają się – o zgrozo! – przeciwko wspólnotocie symbolicznej, zawiązującej się rzekomo poza podziałami⁶.

Jakkolwiek dotkliwe byłyby sankcje administracyjne, akcja obrońców domowych sekretów od początku skazana jest na klęskę. To, co jest wynikiem dzielenia, istnieje niejako podwójnie: wymaga co najmniej dwóch zaangażowanych stron. „Szczególna ekonomia sekretu zasadza się na tym, że musi być podzielany, jeśli ma pozostać sekretem”⁷. Członkowie podzielonej wspólnoty

⁶ Działa tu uludna obietnica, a w razie czego straszak: „Bo wszyscy Polacy to jedna rodzina”.

⁷ Joseph J. Kronick, *Jacques Derrida and the Future of Literature*, State University of New York Press, New York 1999, s. 18.

zachowują zastrzeżone informacje dla siebie, ale mówienie o tajności czy poufności informacji najczęściej oznacza, że informacji nie udało się utrzymać w tajemnicy i została już uzyskana przez drugą stronę⁸. Napięcie między zatajaniem a wyjawianiem sekretu od początku było też przedmiotem uwagi psychoanalizy jako hermeneutyki, która figury obcości i inności, ale także niewiedzy (a co za tym idzie, konfrontowanie się z nimi) uznawała za nieuchronne i pożądane: współuczestniczą one bowiem w wypracowywaniu jednostkowej i zbiorowej tożsamości. Fascynacja sekretem, o której pisał Simmel, sprawia, że im bardziej jest on strzeżony, tym mniej pozostaje bezpieczny. „Kto ma oczy do patrzenia i uszy do słuchania, ten przekona się, że śmiertelnicy nie zdołają ukryć żadnego sekretu. Jeśli więc czyjeś usta milczą, mówią jego palce; zdrada sęczy się wszystkimi porami” – pisał Sigmund Freud w swojej analizie przypadku Dory⁹. Nieco uwagi poświęcił sekretowi w słynnej rozprawie *Niesamowite* (1919). Wskazywał w niej na efekt znieswojenia wywołany przez ujawnienie sekretu, ale zapoczątkowane przez niego rozważania znalazły znaczące dopełnienie i rozwinięcie w pracach jego kontynuatorów, przede wszystkim w pochodzących z lat siedemdziesiątych pracach pary węgierskich psychoanalityków, Márii Török i Nicolasa Abrahama, i w komentarzach ich następców. Według nich pracę zatajania i strzeżenia sekretu łączy powinowactwo z pracą popędu śmierci oraz rolę, jaką w życiu psychicznym żyjących odgrywa widmo, fantom umarłego, obecność traumatycznego doświadczenia¹⁰. Popęd

⁸ Gary T. Marx, Glenn W. Muschert, *Simmel on Secrecy. A Legacy and Inheritance for the Sociology of Information* (2008), s.7, za: <http://web.mit.edu/gtmarx/www/marx-muschert-simmel.pdf>, dostęp: 18 marca 2018.

⁹ Sigmund Freud, *Fragment analizy pewnej hysterii; przypadek Dory*, w: tenże, *Histeria i lęk*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 127.

¹⁰ Na tropy wskazane przez Török i Abrahama zwraca uwagę anonimowy autor hasła *secret* zamieszczonego na stronie NoSubject.com. Tej podpowiedzi

śmierci, widmo i sekret pozostają tym, co zakryte: spowija je zasłona milczenia, przebywają poza słowami. Popęd śmierci kierowany do wewnątrz podmiotu, istniejący więc w utajeniu, bywa przekierowany na zewnątrz i wyraża się w formie niszczycielskiej agresji. Co ważne i co Török i Abraham podkreślają: to, co powraca widmowo, często jest „szczególną postacią nieświadomości; jej postacią niebędącą nigdy tym, co świadome, i pozostającą ciągle do opisanego, bo stanowiącą wynik przejścia z nieświadomości rodziców do nieświadomości dziecka”¹¹. Tu trzeba dodać, że Török i Abraham zapoczątkowali badania nad transpokoleniowym dziedziczeniem urazów i traumatycznych przeżyć, w tym – co dla nas tu, w Polsce, szczególnie interesujące – międzypokoleniowym przekazywaniem sobie rodzinnych czy zbiorowych sekretów. Badacze ci uważają, że praca, jaką w życiu psychicznym osoby żyjącej wykonuje widmo, dokonuje się w podświadomości skrywającej sekret innym niedostępny. Widma, które nas nawiedzają, to „dziury, które w nas pozostawiają cudze sekrety”¹². Wynika z tego tyle, że widma, fantomy, duchy są częścią naszego życia, są zagadkami, sekretami naszego istnienia, do którego w pełni nie mamy dostępu, bo są one transmisją urazowości poprzednich pokoleń. Duchy to fantazmaty naszej niewiedzy o nas samych. Albo – gdy już coś przeniknie do naszej świadomości – fantazmaty wiedzy gorzkiej, traumatyzującej nas, więc niechcianej. Zjawiają się jako coś, co pozostaje wyparte; pochodzą z wymiaru tego, co minione, ale niepogrzebane albo pogrzebane nie do końca – ze świata

zawdzięczam swoje inspiracje lekturowe w tej części artykułu i samą interpretację statusu fantomu-widma-ducha.

¹¹ Nicolas Abraham, Mária Török, *The Topography of Reality: Sketching a Metapsychology of Secrets*; ciz, *The Shell and the Kernel. Renewal in Psychoanalysis*, transl. by Nicholas T. Rand, Chicago University Press, Chicago 1994, s. 162.

¹² Tamże, s. 107.

nieodbytej żałoby. Nie powinno więc dziwić, że wzrost zainteresowania tym, co w dziedziczeniu międzypokoleniowym pozostaje sekretne, i wzrost badań z tym związanych datuje się na lata siedemdziesiąte XX wieku. Na ten sam okres przypada intensyfikacja badań nad Zagładą, a i samo pojawienie się tematu Zagłady w kulturze masowej. W Polsce to wszystko opóźniło się o blisko dwie dekady, ale obecnie zapis transpokoleniowej traumy znajduje swoje, nie tylko akademickie, lecz także literackie realizacje nawet w obiegu mainstreamowym – dość wspomnieć nominowane do nagród literackich powieści takie jak *Noc żywych Żydów* Igora Ostachowicza, *Czarne liście* Mai Wolny czy *Duchy Jeremiego* Roberta Rienta.

Widmo kryptonimuje więc to, co niedopowiedziane albo obłożone zakazem pojawienia się w międzypokoleniowym dyskursie. Stephen Frosh, współczesny nam komentator i kontynuator badań zapoczątkowanych przez Török i Abrahama, powiada, że widmo objawia się niczym mowa brzuchomówcy: nawiedzony przez duchy zaczyna mówić o przemilczanych zbrodniach poprzedniego pokolenia¹³. Można by rzec, że widmo kryptonimuje sekret i wstyd z nim związany. Na wstępie szóstego rozdziału wspomnianej wcześniej książki, zatytułowanego bardzo znacząco *'The Lost Object – Me': Notes on Endocryptic Identification* i poświęconego pracy widma i niewiedzy, Török i Abraham stwierdzają: „widmo to praca w nieświadomości jako siedlisku zakazanego sekretu Innego (dokonanego ostentacyjnie kazirodztwa, zbiorowej zbrodni, nieukaranego występku). Wymusza niewiedzę, manifestuje się jako lęk, dziwaczna mowa i także czyny (fobiczne, obsesyjne zachowania

¹³ Alexandra Campbell, *Hauntings: 'Psychoanalysis and Ghostly Transmissions' by Stephen Frosh* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), „The Kelvingrove Review” Issue 12, cyt. za: https://www.gla.ac.uk/media/media_298320_en.pdf, dostęp: 18 marca 2018.

itd.). Widmowe uniwersum może się materializować poprzez nie-
rzadko odrealnione opowieści. Wówczas pojawia się odczucie, które
Freud określił mianem »niesamowitego«.

Opisana tutaj praca widma jest wywołaną przez afekty pracą na
symbolach, pracą fantazji nawiedzonego podmiotu. Török i Abra-
ham wskazują na dwa możliwe rezultaty tego procesu. Pierwszy
polega na inkorporacji widma (i przypominam – zarazem sekre-
tu), inkorporacji fantazmatycznej, będącej efektem „zachowawcze-
go wyparcia”: widmo zostaje otorbione obronnymi znaczeniami
w pracy fantazji podmiotu, sprowadzającej się do odmowy iden-
tyfikacji z widmem jako obiektem i podtrzymującej „metapsychicz-
ne” *status quo* podmiotu. Oznacza to brak rozszyfrowania sekretu
widma. Ale dzieje się tak też na przykład w przypadku nieudanego
introjektowania utraconego obiektu, fiaska pracy żałoby lub odm-
wy żałoby. Inkorporację obiektu Török i Abraham nazywają iden-
tyfikacją „endokryptyczną”: wewnątrz *ego* (ja) podmiotu powstaje
instalowana w nieświadomości podmiotu sceneria zwana „kryp-
tą”; to w niej zamieszkuje widmo, rezydując tam na prawach szkie-
letu w szafie albo czasami na prawach „wybornego trupa” (jak za
Török nazywa ów obiekt Jacques Derrida w swoim wprowadze-
niu do wcześniejszej książki węgierskich autorów)¹⁴. Krypta jest
także sceną szczególnego mówienia: „jej ściany budują przeciw-
stawne uczucia miłości i nienawiści kryptonimowane [czyli szy-
frowane – m.z.] przez słowa, jakie w niej zamieszkują”¹⁵. Podczas
gdy introjeksja asymiluje afektujący podmiot obiekt, inkorporacja

¹⁴ Jacques Derrida, *Fora. „Kanciaste” słowa Nicolasa Abrahama i Márii Török*, przeł. Barbara Brzezicka, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 129. To przedmowa do francuskiego wydania książki N. Abrahama i M. Török, *Le Verbier de l’homme aux loups*, Flammarion, Paris 1976. Derrida odnosi się do melancholijnego utraconego obiektu, a nie do obiektu traumatycznego, jak w przypadku ofiar masowych zbrodni.

¹⁵ N. Abraham, M. Török, *The Topography of Reality*, s. 130.

jest jego „połknięciem”. Uciekając się do kolokwialnych metafor, można powiedzieć, że tak „połknięty” obiekt staje w gardle. Tak potraktowany obiekt przechowywany jest w krypcie (przynależnej topografii psychicznej podmiotu) jako żywa, choć obca obecność. Oznacza to oczywisty dyskomfort, podobny do raniącej tęsknoty za niepowrotnie utraconą ukochaną osobą albo do sąsiedztwa z ciągle zagrażającym wrogiem czy z kimś będącym dla nas powodem wyrzutów sumienia. Nieodbyta żałoba albo niezaleczone poczucie winy wznoszą sekretnie tajemniczy grobowiec wewnątrz podmiotu. Korelat straty bądź urazu, inscenizowany z powracających słów, scen czy emocji, złożony jest w krypcie niczym osoba wraz z przynależnym jej dobytkiem. Krypta jest zatem miejscem, gdzie przebywa to, co nas traumatyzuje i niepokoi. Pozostaje miejscem kwarantanny wirusa infekującego podmiot, miejscem odosobnienia, dzięki któremu „ja” nawiedzanego podmiotu znajduje poczucie bezpieczeństwa. Jednak – jak na to wskazuje historia miejsc odosobnienia – to dość prowizoryczne i dwuznaczne rozwiązanie. Izolacja w miejscu odosobnienia, jak wiemy z historii praktyk penitencjarnych, jest jedynie środkiem doraźnym, pożądana jest reedukacja osadzonego. Podobnie i w tym przypadku. Krypta istnieje dzięki wyparciu, tymczasem pożądana jest introjekcja, przepracowanie urazu, asymilacja utraconego bądź budzącego lęk obiektu umożliwiająca kohabitację z nim, uczynienie go częścią topografii własnej pamięci. Istnieje jeszcze jeden powód, dla którego inkorporacja okazuje się rozwiązaniem prowizorycznym, a to za sprawą obronnych funkcji *ego* i języka czynnego w organizacji „psychicznej kryptonośności” (*cryptophore*), na co zwraca uwagę Derrida we wspomnianej już przedmowie:

Ego: strażnik cmentarza. [Kryptą jest w nim] miejsce obce, zakazane, wykluczone. Nie jest właścicielem tego, czego strzeże. Robi

obchód niczym właściciel, ale to tylko obchód. Krąży wokół i przede wszystkim wykorzystuje całą swoją znajomość tych miejsc, żeby zwozić odwiedzających. „Tkwi tam, żeby nadzorować wejścia i wyjścia najbliższej rodziny, która udaje – na różne sposoby – że ma dostęp do grobu. Jeśli zgodzi się na wejście ciekawskich, szkodników, detektywów, to tylko po to, żeby przygotować im fałszywe ścieżki i podrobione grobowce”. (s. 153–154)

Jak widać, taki rodzaj oswojenia traumatycznego nie jest jedynie rodzajem dokonywanej na samym sobie i na innych manipulacji. Manipulacji, która może łatwo stać się kłamstwem popełnianym w imię wyższej konieczności, konfuzja bowiem, o której mówią filozof i psychoanalicy, jest wykorzystywana przez tych, którzy usurpują sobie rolę strażników domowych sekretów. Wzniesany przez nich protest, najczęściej jako dyskurs paniki moralnej, redukuje wstyd „niesprawiedliwie” oskarżonych, ożywia i zaspokaja drętwiejące w chłodzie krypty pragnienie. Jak powiadają Török i Abraham, krypta może być przekazywana następnym pokoleniom. I zwykle bywa. Nieswoje nostalgie, melancholie, fobie i neurozy dziedziczymy jako własne.

Fantazja inkorporacji ożywiająca pragnienie podmiotu martwiejące w obliczu trwożących go figur Realnego działa niczym analgetyk, ale jak to już zostało powiedziane, jest środkiem doraźnym. Zamienić kryptę w miejsce pamięci można dopiero po wykonaniu pracy, która pozwoli uwolnić się od widm przez nas samych obsadzonych jako nasze upiory. Dopiero po wyrzeczeniu się i rozbrojeniu trujących sekretów – tu może aktualizuje się etymologiczne pokrewieństwo sekretu i ekskrementu, który jeśli zalega niewydalony, stanowi dla organizmu śmiertelne zagrożenie – możliwe jest uzyskanie poczucia bezpieczeństwa.

Można więc powiedzieć, że ci, którzy wyjawiają czarne, trujące sekrety bądź domagają się ich ujawnienia i rozszyfrowania, ci, którzy pragną obłaskawić nawiedzające wspólnotę duchy i upiory, robią to, by wspólnotę przywrócić do zdrowia, pogrzebać to, co dotąd niepogrzebane, odprawić żałobę i uzyskać odpowiedź na pytanie, kim dziś jesteśmy i jak wyglądają nasze rachunki w rodzinie ludzkiej. Te ostatnie wydają się niemożliwe do przeprowadzenia, jeśli nie występuje się z pozycji wiarygodnego kontrahenta. C. Fred Alford, filozof od lat zajmujący się badaniami nad *whistleblowers*, czyli „sygnalistami”, demaskatorami ujawniającymi niewygodne sekrety instytucji państwowych i korporacji, pisze, jak bardzo go uderzyło, że odpowiedzi „sygnalistów” pytanych o ich motywacje pokrywają się z odpowiedziami ludzi, którzy w czasie wojny angażowali się w ratowanie Żydów. Mówią oni zazwyczaj o tym, że nie mieli innego wyboru; mówiąc tak, jakby sami sięgali po zasłonę niewiedzy, odwoływali się do zasady dyskrecji.

„Nie mógłbym żyć sam ze sobą, gdybym tego nie zrobił” – po prostu. To uniwersalna odpowiedź udzielana zarówno przez demaskatorów, jak i ratujących. Sedno udzielanych tak wyjaśnień stanowi jego zdaniem nie empatia, nie przestrzeganie uniwersalnych zasad, nie etyka troski i zaangażowania, ale rodzaj powagi w stosunku do samych siebie i świata.¹⁶

Tu wracam do Simmla: „Pierwszym warunkiem koniecznym do tego, aby w ogóle mieć z kimś do czynienia, jest wiedza, z kim się ma do czynienia” (s. 227). Można by rzec, że ów rodzaj powagi

¹⁶ C. Fred Alford, *Whistleblowers and the Narrative of Ethics*, „Journal of Social Philosophy”, vol. 32, nr 3, Fall 2001, s. 415–416.

wyróżnionej przez Alforda to rodzaj uczciwości, na której ufundowane jest zaufanie, o którym pisał Simmel, czyli poczucie przynależności do wspólnoty jako rodziny ludzkiej i związane z nią poczucie bezpieczeństwa. Dramat demaskatora, czyli „złytoptaka” – by skorzystać z licencji, jakiej udziela nam *Słownik języka polskiego*, to dramat zaufania. Potwierdza Freudowskie przypuszczenie, że żaden sekret nie jest do utrzymania, zwłaszcza gdy jako „czarny” sekret wpycha nas na afektywne pole minowe, pole konfliktu lojalności wzajemnie sprzecznych, co nie znaczy równoważnych, za to często skonfliktowanych z doraźnymi składami zasad moralnych.

Alford w swoim eseju przywołuje dialog Platona, w którym Sokrates mówi o tym, że lepiej jest cierpieć zło, niż je czynić; lepiej cierpieć niesprawiedliwość, niż być jej przyczyną. I dalej powiada: „lepiej posługiwać się rozstrojoną i fałszywie brzmiącą lirą i kierować źle dobranym chórem lub znaleźć się w niezgodzie z większością ludzi i mówić coś przeciwnego niż oni, raczej niż być w niezgodzie z jednym jedynym człowiekiem – z sobą samym i przeczyć samemu sobie”¹⁷. Sokrates zdaje się mówić, że życie w samopogardzie jest najgorszym z możliwych. Alford powiada, że takie właśnie przekonanie przesądza o wyborach demaskatorów. Ale nie chodzi im jedynie o wierność tylko sobie – tu Sokrates czyniący ją najwyższą cnotą, zdaniem Alforda, myli się (łatwo ją pomylić z *hybris*); chodzi o to, że nie można zbudować dobrej wspólnoty, jeśli nie zaczyna się od siebie.

Wyjawiający sekret, demaskator, „złytoptak”, sygnalista wyłamuje się ze wspólnoty jedynie w przekonaniu tych, którzy uzurpują sobie prawo do nieomylnego orzekania, czym ona jest. W istocie, mówiąc po Rancière’owski, jest on „częścią bez miejsca” (*la part*

¹⁷ Platon, *Gorgiasz. Menon*, przeł. Paweł Siwek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1991, s. 63.

des sans-part). Ale jego działanie (i jego kondycja) oznacza zniesienie opozycji między tym, co partykularne i uniwersalne (jest on partykularnością identyfikującą się z uniwersalnością), otwiera więc drogę przejścia do świata rodziny ludzkiej. Ostracyzowany przez nią, wyświadcza lokalnej wspólnotie przysługę: to za sprawą właśnie takich jak on lokalność ciągle ma szansę konfrontować się z uniwersalnością, a nawet stać się legalną postacią uniwersalności. To on jest jej akuszerem. Ci, co relegują „złytoptaka” z własnej zbiorowości, otwierają wrota własnemu nieszczęściu: skazują się na życie we wspólnotie popsutej.

II. Nienormalne, więc normalne

Linoskoczek nad otchłanią normalnej nienormalności

Jak doskonale wiemy, Gombrowicz jako autor *Pamiętnika z okresu dojrzewania* i *Ferdydurke* cieszył się sławą pisarza nie dość że ekscentrycznego, to jeszcze dziwaka błędzącego na granicach potocznie rozumianej normalności. Artykuł Ignacego Fika o literaturze „choromaniaków” i westchnienie bratowej po lekturze *Pamiętnika*: „jaka szkoda, żeś więcej nie polował”, są dostatecznie wymowne¹. Ale właśnie także i w tym objawia się rewelatorstwo Gombrowicza: w redefinicji pojęcia normalności, jaką przynoszą jego książki.

Cóż to znaczy, kiedy Gombrowicz w *Ferdydurke* powiada ustami swego narratora, iż „normalność jest linoskoczkiem nad otchłanią anormalności” (F, 223)²? Aby odpowiedzieć na to pytanie, odwołam się do pochodzących z tego samego czasu (wszelako, zważywszy datę publikacji, o kilka lat późniejszych) rozważań Georges’a Canguilhema, francuskiego lekarza i filozofa, w przyszłości promotora doktoratu Michela Foucaulta (chodzi, jak wiadomo, o *Historię*

¹ Por. Ignacy Fik, *Literatura choromaniaków*, w: tenże, *Wybór pism krytycznych*, oprac. i wstęp Andrzej Chruszczyński, Książka i Wiedza, Warszawa 1961, s. 126 i n. oraz Witold Gombrowicz, *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*, Instytut Literacki, Paryż 1982, s. 53.

² Cyt. za: W. Gombrowicz, *Pisma zebrane*, t. 2: *Ferdydurke*, oprac. Włodzimierz Bolecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007. W tekście przy cytatach podaję skrót F i numer strony.

szaleństwa w dobie klasycyzmu). W swojej rozprawie wydanej w roku 1944 i zatytułowanej *Normalne i patologiczne* sformułował on tezy, które znajdujemy także w pierwszych utworach Gombrowicza³. Canguilhem pokazuje, że normalności nie da się zdefiniować obiektywnie, a zatem w sposób naukowy. Jest ona konstrukcją, czyli niczym innym jak tylko wyrazem normy ustanowionej przez żyjący organizm, „zakorzenionej w pierwotnej normatywności życia ludzkiego” (c, 273). Ale cóż by owa pierwotna normatywność miała znaczyć? Otóż normatywne jest to, co nam pozwala istnieć i dobrze funkcjonować w naszym naturalnym środowisku, czyli to, co sprzyja naszemu samozachowaniu. Stan odczuwany jako patologiczny nie wyraża wcale braku normy, a jedynie normę inną (zarazem jedyną możliwą) w warunkach braku, to znaczy w okolicznościach, które ograniczają organizm w jego możliwościach. To znaczy, że w środowisku niekorzystnym, zubożonym, organizm ustanawia swoją normę, która zmusza go do przystosowania się doń. Rzecz by można zatem, iż osobnik patologiczny z konieczności czyni cnotę. Przeciwnieństwo tego, co „patologiczne”, stanowi nie to, co „normalne”, ale to, co „zdrowe”. „Zdrowie” to dyspozycja pozwalająca naruszać zastane normy i ustanawiać nowe w zmieniającym się środowisku. Zdrowie, jak powiada Canguilhem, oznacza dla człowieka poczucie bezpieczeństwa w życiu, które nie zna żadnych granic. „Łacińskie słowo *valere*, od którego pochodzi słowo wartość (franc. *valeur*), oznacza »czuć się dobrze«” (c, 165).

Nasuwa się oczywiście od razu pytanie, cóż jest zdrowe i dla kogo? Jeśli zdrowie – jak czytamy w posłowie do polskiego wydania prac Canguilhema – jest „marginesem tolerancji wobec nieokreśloności środowiska”, a zdrowy osobnik jest kimś zdolnym

³ Georges Canguilhem, *Normalne i patologiczne*, przeł. i posłowie Paweł Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000. W tekście przy cytatach podaję skrót C i numer strony.

do plastycznej kreacji nowych norm, to pojęcie normy nie jest pojęciem obiektywnym, ale przeżywanym w doświadczeniu naszej egzystencji. Pojęcie normy ma zatem znaczenie w odniesieniu do oceny stanu rzeczy przez sam organizm, wyraża jedynie pierwotne doświadczenie życia jako zdolności ustanawiania norm i w tym sensie jest ono „subiektywne” (c, 274). Wszakże już stoicy, a także święty Paweł i Spinoza nauczali: żyj w zgodzie z własną naturą i zarazem normatywnie określali, czym jest owa nasza natura. Tymczasem wartości przez nas ustanawiane są w istocie wartościami immanentnymi samego życia, gdyż – jak potem powie już Gombrowicz w *Ślubie* ustami jednej ze swych postaci – życie przebiegające „w ciemnej wieczystej rui”, życie pozbawione odniesienia do wymiaru transcendentnego jest matecznikiem naszych wartości. Mówiąc słowami Canguilhema, „jest zarazem podmiotem i celem aktywności” (c, 276). I chyba narrator *Ferdydurke* nie sądzi inaczej, kiedy – zmuszany do nieustannej ucieczki – ucieka w końcu „z gębą w dłoniach”? Czy forma, którą sławi i na którą pomstuje, nie jest podmiotem społecznym, więc zarazem podmiotem normatywności? Czy nie przypomina Freudowskiego nad-Ja albo dyskursywnej, skonkretyzowanej postaci Lacanowskiego Innego? Jest wytworem Innego raz jako pajęczyna formy, „wątka budowa nad żywiołem anarchii, który raz po raz rozsadza układ konwencji kulturalnych”⁴, innym razem jako pancierz formy: pancierz dyskretnego systemu symbolicznego. To, co społeczne, ma jednak swoje zakorzenienie w tym, co biologiczne. Wiadomo, w zgodzie z zasadą samozachowania, „w zdrowym ciele zdrowy duch”, ale też wiadomo, że „nic tak nie wpływa na ducha jak ciało” (F, 36), a fakt, że tę złotą myśl ze skarbcza naszej normatywności wypowiada profesor Pimko,

⁴ W. Gombrowicz, *Aby uniknąć nieporozumienia*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 47, cyt. za: tenże, *Ferdydurke*, s. 594.

ma – o czym za chwilę – znaczenie podwójne i jest dwuznaczne, jak wszystko, co w *Ferdydurke* pochodzi ze świata normalności. Ma zatem zakorzenie w tym, co biologiczne. Czyż nie mają do nas przystępu afekty i ciemne siły? Znajdując się pod ich ciśnieniem, wyprawiamy najdziksze brewerie, ale też pod ich to wpływem dokonujemy duchowych wlotów! Czyż wypracowana przez nas norma nie jest ich wytworem? „Wzburzenie pcha mnie do papieru” (F, 16) – wyznaje narrator *Ferdydurke* i w przedmowie do „Filidora dzieckiem podszytego” przestrzega przed lekceważonym i cenzurowanym faktem, jakim jest bycie „stwarzanym od dołu przez siły, których dotąd nie dostrzegał” (F, 77). Nie jest dla niego tajemnicą, że to, co społeczne, ma zakorzenie w tym, co biologiczne. Ale w teatrze życia codziennego społeczne z dawna sprawuje nad tym, co biologiczne, swoją władzę, czyniąc je częścią porządku, w którym – poddane już presji kultury, przepada w przekładzie na język naszych zachowań: reprezentacja międzyludzkiego zawsze okazuje się niepełna i tylko częścikowa. Stąd narrator *Ferdydurke* żywi „wstręt do wszelkiego wyrazu” (F, 62), jako że zawsze jest on jedynie ułomną częstką tego, co powinno znaleźć się w reprezentacji. Jest nędzną „resztą”, która – jak napisze skwapliwie – „jest milczeniem” (F, 66)⁵. Wszelako częstką, która doskwiera, boli! Częstką, która pretendując do tego, by się uobecnić, zwraca się do nas z niemym wyrzutem, więc tym bardziej dotkliwie. Póki co, narrator

⁵ Zaczynając mówić, pisać, tworzyć reprezentacje, składamy ofiarę z siebie i ze świata na ołtarzu, na którym święci się władza porządku symbolicznego. Na jego straży stoi pragnienie. „Jouissance jest wzbroniona, każdemu kto mówi”, powiada Lacan (Jacques Lacan, *Écrits. A Selection*, translated by Alan Sheridan, W.W.Norton, New York 1977, s. 319). Ta realizacja pragnienia w grze symboli broni przed byciem uzależnionym od tego, co nie ma dobrej nazwy (od bycia niewolnikiem „rozkoszy”). Por. <https://www.lacanonline.com/2015/07/what-does-lacan-say-about-jouissance/>, dostęp: 12 września 2020.

(i jego postaci) starają się radzić sobie z tym, co „częściowe”. Tym bardziej że będąc tym, co rzeczywiste, bądź tym, co imaginacyjne, żąda dla siebie uwagi, jako że to poprzez nie przejawia się popęd, który domaga się zaspokojenia. Częściowe staje się obiektem libidalnie obsadzonym przez podmiot i podporządkowanym zaspokojeniu. Mówiąc językiem psychoanalizy, narrator i jego postaci próbują uporać się z obiektem częściowym, dokonać jego reintegracji, uczynić elementem całości.

I polecam wam moją metodę nasilania przez powtarzanie, dzięki której powtarzając niektóre słowa, zwroty, sytuacje oraz części, nasilam je potęgując zarazem wrażenie jednolitości stylu do granic niemal maniackich. Przez powtarzanie, przez powtarzanie najsmadniej tworzy się wszelka mitologia! Zważcie jednak, że taka cząstkowa konstrukcja nie tylko jest konstrukcją, jest właściwie całą filozofią, którą tu przedstawię w formie piankowej i lekkiej beztróskiego felietonu. (F, 65)

Metoda „nasilania poprzez powtarzanie” – czy to nie język powracającego popędu? Metoda okazuje się jednak zawodna: mniemana całość zawsze przegrywa z częścią! W *Ferdydurke* roi się od takich obiektów częściowych. „Przeraźliwe części! Na to konstruuemy całość, aby cząstka części czytelnika wchłonęła cząstkę części dzieła, i to tylko częścią?” (F, 65). Jako obiekt popędowy to ona rządzi ekonomią libidinalną podmiotu. Zaburza i wprowadza w zamęt. Tak rozumiem utyskiwania narratora:

O przekłete części! Przeraźliwe części, a więc znowu mnie ucapiłyście [...], przysięgam, że w następnym rozdziale już nie będzie cząstek, bo otrząsnę się z nich i zrzucę je, i wyrzucę je na zewnątrz, pozostając na wewnątrz (częściowo przynajmniej) bez części. (F, 79)

„Pozostawianie na wewnątrz” odpowiadałoby może kondycji Leibnizjańskiej monady, ale w świecie Gombrowicza (i Lacana) oznacza narcyzm, autyzm, psychozę. Żartobliwe wtrącenie w nawiasie sprowadzające w cytacie rozumowanie do absurdu (owo „częściowo przynajmniej”) mogłoby oznaczać tyleż zawieszenie powagi rozumowania, ile brak zgody autora na takie rozwiązanie.

Dopowiedzmy jednak, że z kolei to, co społeczne, zyskuje w powtórzeniu (w imitacji) swoją dynamikę, wcale nie mniejszą niż to, co biologiczne (i popędowe). I również czyni nas niewolnikiem – niewolnikiem rytuałów i wzorów kultury. Ale tutaj, na gruncie kultury, powtarzamy „z różnicą” bardziej aniżeli na terenie biologii. Stąd wielość norm (wielość form) będących ze sobą w konflikcie, stąd też presja dyskursu stabilizującego, dyscyplinującego i korygującego, presja silniejszej, czyli wyższej formy na formę niższą i słabszą – *vide* uwagi o wyższości europejskiej, „francuskiej”, „angielskiej”, „niemieckiej” formy nad „polską” w późniejszych komentarzach samego Gombrowicza do *Ferdydurke*.

Tym, co upodabnia do siebie „biologiczne” i „społeczne” – zaznacza autor posłowia do książki Canguilhema – jest ich kruchość. Kruchości naszej biologicznej kondycji odpowiada kruchość normy społecznej (i formy): „Każda norma jest tylko tymczasowa, jej działanie może ustać, może ona zniknąć, może zostać zastąpiona przez inną”⁶. Nie ma twardego wzorca, zdeponowanego w jakimś Sèvres czy Greenwich. Inaczej mówiąc, nie ma tożsamości zdefiniowanej:

⁶ G. Canguilhem, *Normalne i patologiczne*, s. 276. I Gombrowicz w *Ferdydurke* mówi to samo, tyle że bardziej radykalnie: „Przekleństwem ludzkości jest, iż egzystencja nasza na tym świecie nie znosi żadnej określonej i stałej hierarchii, lecz że wszystko ciągle płynie, przelewa się, rusza i każdy musi być odczuty i oceniony przez każdego, a pojęcie o nas ciemnych, ograniczonych i tępych jest nie mniej doniosłe niż pojęcie bystrych, świątłych i subtelných. Gdyż człowiek jest najgłębiej uzależniony od swego odbicia w duszy drugiego człowieka, chociażby ta dusza była kretyniczna” (F, 9).

Inny jest pełen dziur, wstydy, pokus, szczelin i pęknięć. Rzecz jednak w tym, że kultura okazuje się dla nas naturą. Norma (i forma) narzuca nam się jako „naturalna”, czyli jedynie funkcjonalna, jak bowiem utrzymuje Canguilhem, „w przeciwieństwie do normatywnej autoregulacji organizmu, społeczeństwo jest zarazem organizmem i maszyną”, to znaczy „zarówno podmiotem regulacji społecznej, jak przedmiotem”. I „właśnie ta wola stania się maszyną upodabnia je do organizmu” (c, 276). To bardzo spinozjańskie, ale i bergsonowskie podejście. Kultura, świadomość jako inżynieria norm/form, wybiera jedne przeciw drugim, starając się wypracować najlepsze warunki adaptacji do ludzkiego środowiska. Dlatego centralną kategorią staje się kategoria błędu, „błądzenia – zakorzenionego w plastyczności normatywności ludzkiej” (c, 276), kategoria błędu, czyli mówiąc językiem Lacana, braku jako inherentnego uposażenia Innego. Wedle Lacana brak jest konstytutywnie wpisany w strukturę Innego jako jego możliwość. Jest wirtualnie obecny jako błędna, bo zawodna i nieostateczna reprezentacja językowa, ciągły proces suplementacji, gdzie figura ostatecznego sensu jest niemożliwa. Z tego powodu język w tym samym stopniu instaluje nas w Innym, co odwleka jego rozumienie.

Jeśli „zdrowo żyć” znaczy prawdziwie, czyli w sposób sprzyjający samozachowaniu rozpoznawać i testować warunki życia, to „prawda jest tylko rodzajem błędu, w znaczeniu iluzji życiowej, bez której pewien gatunek istot żywych, człowiek, nie mógłby żyć” (c, 276). O prawdzie jako o sposobie doświadczania przez nas rzeczywistości pisze Clement Rosset, „podawanie się w wątpliwość leży w naturze prawdy”, jako że zawsze prawda stanowi jedynie przybliżenie do prawdy⁷.

⁷ Clement Rosset, *Zasada okrucieństwa*, przeł. Marek Zaleski, „Res Publica Nowa” 2005, nr 2, s. 140.

Jeśli więc przyjmujemy, że „nie ma faktów normalnych i nienormalnych [resp. patologicznych – m.z.] samych w sobie” (c, 113), to zdanie o linoścokczku nad otchłanią nienormalności zyskuje nowe znaczenie. „W doświadczeniu antropologicznym – dalej cytuję Canguilhema – norma nie może być pierwotna. Reguła staje się regułą dopiero wówczas, gdy służy jako zasada postępowania, ta jej funkcja regulatywna bierze się właśnie z możliwości jej naruszenia” (c, 203). Jak wygląda wówczas ekonomia zdrowia, czyli normalności? „Możliwość trwonienia zdrowia sama jest składnikiem zdrowia” (c, 164), tak jak u „podstaw żądy władzy leży nadużywanie władzy” (c, 108) – powtarza za Paulem Valéryem Canguilhem. Sparafrazujemy: „U podstaw pragnienia leży nadużycie pragnienia” – co jest zgodne z tezą Lacana, iż pragnienie to różnica między żądaniem a potrzebą. Ekonomia pragnienia jest kluczowa w moich rozważaniach, skoro – jak już wcześniej zaznaczałem – kategoria błędu resp. braku jest w filozofii normatywności kategorią centralną.

Perwersja w psychologii potocznej ciągle uważana jest za dewiację i uznawana za patologiczną strukturę osobowości, a tymczasem jest jedną z funkcjonujących struktur poznawczych w ludzkim świecie, jedną z form „normalnej” seksualności⁸, jedną ze strategii służących samozachowaniu. Strategii polegającej nie na wypieraniu obecności Innego, ale na zaprzeczaniu temu, co go konstytuuje, czyli brakowi. Perwersja jako negacja braku (stałe obecnego w Innym i przez to umożliwiającego zmianę, adaptację, rozwój) byłaby zatem formą zachowania, która nie respektuje pragnienia

⁸ Por. Bruce Fink, *Perversion*, w: *Perversion and the Social Relation*, ed. Molly Anne Rothenberg, Dennis A. Foster, Slavoj Žižek, Durham–London 2003, s. 38 i n.; Kristen Hyldgaard, *The Conformity of Perversion*, „The Symptom”, nr 5, Winter 2004, cyt. za: <http://www.lacan.com/conformperf.htm>, dostęp: 12 września 2012; Joël Dor, *Structure and Perversions*, Other Press, New York 2001. Charakterystyki struktur zachowań osobowości perwersyjnej i neurosteniczej czerpię z tych prac.

Innego. Byłaby odrzuceniem pragnienia Innego (a jak wiemy od Lacana – i jest to jeden z jego aksjomatów – „pragnienie jest pragnieniem Innego”⁹). Porządek symboliczny dla osoby perwersyjnej nie ma błędów i szczelin, chodzi o to, że dla niej Inny nie polega na braku: nie ma tajemnic, dziur i pęknięć, bo w przeciwieństwie do neurotyka osoba perwersyjna nie szuka pragnienia Innego, ale utożsamia je z własnym pragnieniem. Nie zadaje sobie zwykłego pytania: „czego pragnie Inny?”.

Czym zatem jest w *Ferdydurke* pragnienie będące zawsze, jak o tym wiemy od Lacana, „pragnieniem pragnienia Innego”? I jak narrator odpowiada na pytanie: czego pragnie Inny? Jak wiemy, nie jest pragnieniem „dojrzałości”, aspirowaniem do pozycji zajmowanej przez poważnego, słowem, szanowanego członka społeczeństwa „biorącego rozbrat z fermentem” (F, 8), z tym, co niepewne i amorficzne, niewydarzone, głupie i wstrętne. Czyli pragnieniem zgodnym z powszechnie przyjętą normą. Takie pragnienie jest mistyfikacją „ciotek kulturalnych”, czyli osób perwersyjnych podszuwających się pod „normalne”. Nie dość tego: za takich, normalnych właśnie ludzi, uchodzą! Jak podpowiada narrator, dużo lepiej się stanie, gdy pragnienie będzie wobec normy subwersją:

⁹ „Psychoanaliza pojęcie pragnienia lokuje w polu nieświadomości [...]. Nowatorstwo Lacana sprowadza się do tego, iż pragnienie i brak lokuje w Innym, a nie w podmiocie. Wedle Lacana cała sprawa tkwi w odpowiedzi na pytanie, co to znaczy pragnąć pragnienia innego. Czy znaczy to, że »ja« pragnę, aby inny »mnie« pragnął, że »ja« pragnie być obiektem pragnienia innego? Dla Lacana inny (*other*) jest Innym przez wielkie O, i owo wielkie O oznacza, iż powstaje pytanie: co jest obiektem pragnienia Innego? Pragnienie nie jest warunkowane przez innego pragnącego mnie, ale przez Innego stawiającego pytanie: czego pragnie Inny, co jest brakiem Innego”. K. Hyldgaard, *The Conformity of Perversion*.

[...] co będzie, jeśli ja do nich wystąpię dojrzałe, a oni po staremu ujmą mnie niedojrzałe, jeśli ja do nich z mądrością, a oni z głupotą? Nie, nie, w takim razie wołę pierwszy zacząć niedojrzałe, nie narażać mądrości mej na głupoty, wołę głupotę przeciw nim wystawić! A zresztą, nie chcę, nie chcę [...] Kocham, Kocham te pączki, te kiełki, te krzaczki zielone, o! (F, 14)

Narrator intonuje „nieprzyzwoitą” piosenkę, a w końcu deklaruje: „ach, stworzyć formę własną... Niech kształt mój rodzi się ze mnie, niech nie będzie mi wmówiony” (F, 16). Zarazem, jak pamiętamy, jego pragnienie koliduje z niechęcią „do wszelkiego w ogóle wyrazu” (F, 62) – bo żaden nie jest satysfakcjonujący i ostateczny. Zachowuje się więc nie jak osoba perwersyjna, ale jak neurotyk, którego zawsze udręcza niepewność, czy dobrze odpowie na pragnienie Innego.

W *Ferdydurke* bohaterowie manipulują pragnieniem kogoś drugiego, pożądamy cudzego pragnienia i chcą być pożądanymi przez obiekty swego pożądania. Ich działania są powodowane fantazjami na temat cudzego pragnienia, naśladowaniem pragnienia osób, którymi chcą zawładnąć. Wszelako różni ich fundamentalnie stosunek do braku inherentnie wpisanego w Innego. Gdy neurotycy – jak Józio-narrator – brak uznają, osoby perwersyjne – jak Pimko¹⁰, Młodziakowa, Filidor i anty-Filidor czy zacny wuj Kocio – zaprzeczają istnieniu braku. Pozostają zadufani w sobie

¹⁰ Pimko jest postacią niejednoznaczną. Janusz Margański dowodzi, że w poemacie – jak nazywał Gombrowicz *Ferdydurke* – wobec Józia-Dantego odgrywa rolę Wergiliusza, „przewodnika i strażnika tradycji”, a szkoła, do której odsyła swego podopiecznego, jest „metaforą świata”. „Wielkość tych odniesień – pisze Margański – streszcza się w jednym lapidarnym zdaniu »Świat się skurczył w belfra«” (por. Janusz Margański, *Gombrowicz, wieczny debiutant*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 149) Z kolei Michał Paweł Markowski interpretuje jego postać „jako nieświadomość Józia”, a więc jako

i zaprzeczając, bluźnią przeciw enigmie Innego. Aby pragnienie mogło się wzbudzić, musi powstać pytanie, czego Inny (i inny, drugi człowiek) pragnie. Bez zapytania o to nie zrodzi się nasze pragnienie. Osoba perwersyjna jest więc w istocie pozbawiona pragnienia (funkcjonuje na poziomie żądania, a nie pragnienia): nie pyta, bo zawsze wie, czego pragnie Inny i co jest dobre dla kogoś drugiego. Inny jest obiektem w jej teatrzyku manipulacji, jest tylko środkiem do spełnienia żądania. Jeśli ktoś nie spełnia jej żądania, ponosi klęskę, jej przedstawienie okazuje się fiaskiem. Osoba perwersyjna domaga się od bliźniego bezbłędnego spełnienia przedłożonego mu scenariusza zachowań (to skądinąd definicja profesjonalizmu). Osobie perwersyjnej jej scenariusz dyktuje naiwna iluzja omnipotencji: jest niczym dziecko, Kajtuś Czarodziej, który powiada: „chcę, żądam, rozkazuję!”. Sama sprawa autentyczności zachowań nie zaprzęta jej uwagi; przedmiotem zainteresowania osoby perwersyjnej mogą być, co najwyżej, obawy, podejrzenia albo uczucia zawodu, że wyczekiwane zachowania realizowane są nie dość dobrze, czyli w sposób prawidłowy. To głównie zaprzęta uwagę Fildora oraz anty-Fildora. Obaj są maniakami swoich *idées fixes*. Jedyne neurotyk zamartwia się, czy pragnienie bądź pożądanie, jakie on sam żywi wobec Innego, albo inny – kochanek czy kochanka – wobec niego, są autentyczne. Dla osoby perwersyjnej ważne jest to, że – w swoim przekonaniu – zdobyła prawdziwą wiedzę o tym, czego pragnie Inny/inny. Osoba perwersyjna uzurpuje sobie wiedzę Innego i czyni się jego mandatariuszem. Wie, czego ona sama pragnie i czego pragnie Inny. Wierzy, że sama wypełnia to, co jest brakiem Innego. Pimko, zafiksowany na realizacji swojego pragnienia siebie-belfra, wielkiego mentora, domaga się od Józia, by działał

postać Innego (Michał Paweł Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 254).

w strukturze jego oczekiwań. Osoba perwersyjna sytuację (a sytuacja, jak uznaje Włodzimierz Bolecki, autor krytycznego wydania *Ferdydurke*, to jedno z kluczowych pojęć u młodego Gombrowicza) musi mieć pod swoją kontrolą i na własnych warunkach. Dlatego sadysta nigdy nie stworzy udanego związku z masochistą¹¹.

Neurotyk w Prawie (choćby w prawie moralnym) upatruje wyraz pragnienia Innego, tymczasem osoba perwersyjna twierdzi, że reprezentuje Prawo. Oskarżana o wykroczenie, sięgnie po dyskurs władzy. Niczym Pimko przyłapany w pokoju pensjonarki będzie się upierała, że działała w imieniu prawa i autorytetu, wykonywała jedynie swój obowiązek, realizowała swoje powołanie. Rozszczępione ja osoby perwersyjnej i – w efekcie – dwa typy samoobrony przez nią stosowane pozwalają jej bez przeszkód naruszać prawo, a jednocześnie mienić się jego obrońcą i egzekutorem, jako że swoje pragnienie utożsamia ona z Prawem właśnie. Jest strażnikiem moralności, który czerpie sekretną rozkosz z łamania (własnego) Prawa. Ale granica między postępowaniem osoby perwersyjnej a postępowaniem neurotyka zaciera się: pierwsza doskonale „wie”, czego pragnie, ale i dla drugiego pragnienie Innego staje się najbardziej pożądanym przedmiotem wiedzy, tyle że zawsze będzie to wiedza niepełna – neurotyk jest zawsze niepewny, czy dobrze zrozumiał pragnienie Innego, i zadręcza się, że został źle zrozumiany przez drugiego.

Jeśli inny (i Inny) stawia mnie na cenzurowanym, jeśli pod wpływem spojrzenia drugiego czuję się nieswojo, to dlatego, że drugi jest antagonistą, a Inny jest „dziurą w świecie”: spojrzenie Innego niekoniecznie jest spojrzeniem skonkretyzowanego innego, jest ono raczej supozycją, czystą możliwością. Nie jest sprawą wiedzy, bo wiedza zakłada istnienie przedmiotu wiedzy: jest zawsze

¹¹ Por. K. Hyldgaard, *The Conformity of Perversion*.

wiedzą o czymś. Inny jest raczej bezpośrednim doświadczeniem aniżeli poznaniem – jak w owym sławnym przykładzie doświadczenia wstydu, gdy nas – podglądających przez dziurkę od klucza, zaskoczą czyjeś kroki za naszymi plecami. Bycie przyłapanym *in flagranti* – oto czym jest doświadczenie bycia obiektem spojrzenia Innego. Spojrzenie Innego jest pośrednikiem, który odsyła mnie do samego siebie. Bierze mnie w posiadanie i każe odpowiedzieć na pytanie, co widzi we mnie Inny, jak widzi mnie przyłapanego z paluchami w pudełku z łakociami¹². Tak przyszpilony, jestem na widelcu Innego. Swobodna i suwerenna dotąd Młodziakówna, z chwilą gdy zaczyna zdawać sobie sprawę, że jest podglądana, czuje się na cenzurowanym i dekomponuje się¹³ aż do chwili, gdy podejmuje wyzwanie i zaczyna grać siebie, jeszcze bardziej „wyzwoloną”. Jeśli jestem neurotykiem, drugiego stawiam w pozycji Innego. Spojrzenie innego wprawia mnie w popłoch. I nie mam dobrej odpowiedzi, bo nie wiem, co wie o mnie Inny i czego ode mnie oczekuje. Ale „ontologiczny solipsyzm jest pokusą nie do odparcia”¹⁴. Józio zaczyna postępować perwersyjnie wobec Pensjonarki i Młodziaków, zaczyna ich reżyserować i to dość bezwzględnie: tak przynajmniej działa wobec swej ziemiańskiej rodziny, a w końcu i wobec Zosi.

Czy Gombrowicz powiada, że kłopot zaczyna się, gdy nasze niejako ze swej istoty neurotyczne pragnienie staje się pragnieniem perwersyjnym? Czy też, że jest rzeczą nieuniknioną, że staje się takie? (Nie ma ucieczki przed gębą własną i narzucaną nam przez innych). Perwersja jest więc może czymś normalnym, bo wszyscy są pod władzą formy. Ba, stwarzają sobie niesłuchanie mocną formę:

¹² Tamże.

¹³ „Mentalnie profil jej przestał istnieć sam dla siebie, skutkiem czego nagle i wydatnie wyzionął wszelką zjawiskowość” – czytamy (F, 133).

¹⁴ K. Hyldgaard, *The Conformity of Perversion*.

stąd mowa o „żelaznym pancerzu Formy”, w który on, Gombrowicz, wymierza „miękką ludzką ręką” „potężny cios” (F, 78). Ludzie, którzy stwarzają aż tak silną formę, że tworzą realną, substancjalną, konkretną postać Innego (co dla Lacana jest właściwe psychopatii), nie wiedzą, że będąc w swoim przekonaniu normalni, są perwersyjni, bo nie respektują symbolicznej rzeczywistości, która będąc czymś niestałym, nieobliczalnym i niedocieczonym, stale podszyta jest brakiem. I nasze życie, teatr naszych zachowań to zawsze zmaganie się z brakiem, „bój dyktowany innością i obcością – innością ciała i obcością ducha” (F, 204).

Ontologiczny solipsyzm zwykle więc zwycięża. Drugiego staram się zawsze zdominować, sprowadzić do mojego o nim wyobrażenia albo uciekam przed nim „z głębi w rękach”. Sławne finalne zdanie, „uciekam z głębi w rękach”, należałoby czytać jako zalecenie: mimo wszystko lepiej pozostawać neurotykiem niż osobą perwersyjną. Można by je tak potraktować, gdyby nie koda powieści: „Koniec i bomba, kto czytał, ten trąba”. Bo przecież to zdanie przewrotnie odsyła do modelu lektury, który zakłada, że czytać warto, wynosi się z tego bowiem korzyści „wymierne”, właściwe dla kulturalnej publiczności. Ale tak grając czytelnikowi na nosie, autor zapuszcza się w rewiry, w których oczekiwania kulturalnej publiczności przestają się liczyć, bo nijak się mają do pragnienia piszącego i czytającego: jest ono zawsze „poza” nim samym. Jeśli na grunt naszego rozumienia literatury przeniesiemy rozumowanie wczesnego Freuda (który powiada, że każde zachowanie seksualne, które służy czemuś innemu aniżeli reprodukcji, jest perwersyjne – co oznacza pogodzenie się z faktem, iż większość zachowań seksualnych okazuje się perwersyjna) i powiemy, że każde działanie językowe, które ma za cel coś więcej aniżeli tylko komunikację, jest dewiacją, to literatura jest niewątpliwie dewiacją. Zarówno w swoich zachowaniach seksualnych, jak i literackich jesteśmy

polimorficznie perwersyjni: to znaczy, jesteśmy istotami poszukującymi przyjemności dla niej samej, służącej czemuś innemu aniżeli tylko rozmnażaniu czy komunikowaniu się.

Jeżeli neuroza to zespół strategii, za pomocą których ludzie przeciwdziałają złożeniu „ostatecznej” ofiary ze swojej „rozkoszy” (*jouissance*) i próbują realizować swoje pragnienie, respektując odniesienie do Prawa, to perwersja stanowi próbę takiego rozepchnięcia Prawa (takiej manipulacji wobec Prawa), aby *jouissance* zmieściła się w jego granicach (co Lacan określa mianem triumfu „woli rozkoszy”)¹⁵. Tu przychodzi na myśl Derridiańska definicja literatury, czyli takiej *techné*, takiego sposobu bycia w języku, który pozwala rozepchnąć język i „wszystko powiedzieć w dowolny sposób”¹⁶. O ile w przypadku psychozy, powiada Fink, możemy mówić o całkowitej nieobecności Prawa, a w przypadku neurozy o całkowitym zaprowadzeniu Prawa (przekraczającego jedynie w fantazji: w fantazji, czyli w literaturze, bezkarnie możemy być perwersyjni!), w przypadku perwersji podmiot stara się zaprowadzić Prawo, słowem, stara się sprawić, żeby Inny przez jego działanie konkretnie zaistniał. Osoba perwersyjna, zawsze pozostając *au-delà*, traktuje innego jak przedmiot, obiekt swojej rozkoszy. Wobec siebie pozostaje nieustannie w afekcie: idzie w ślad za swoim marzeniem. I pakt komunikacyjny jest w istocie kontraktem: nie będziesz miał bogów cudzych przede mną. Tak pisarz traktuje swego czytelnika, powiada Witold Gombrowicz,

¹⁵ B. Fink, *Perversion*, s. 38. *Nota bene*, w *Testamencie Gombrowicz* zaznacza: „w samym zakończeniu zarówno idea Wyższej Syntezy, jak i idea Wyższej Analizy, stają się pretekstem dla samej rozkoszy działania” (*Rozmowy z Dominikiem de Roux*, Paryż 1968, s. 65).

¹⁶ *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacquesem Derridą rozmawia Derek Attridge*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 180.

cokolwiek miałyby tu do powiedzenia Profesor Pimko i jego nawet najbardziej subtelni spadkobiercy¹⁷.

¹⁷ „Narzucić siebie ludziom! [...]. Gdyż rzeczywistość (myślałem) ta ogólna, obiektywna, nie jest żadną rzeczywistością. Prawdziwa rzeczywistość to ta własna, prywatna. [...] Och, wie pan, mogę nie bez przyjemności powiedzieć majestatycznym moim kolegom po piórze, co to piszą dla Ludzkości i w imię Ludzkości, że nie napisałem jednego słowa w innych celach, jak tylko najściślej egoistyczne; ale zawsze utwór mnie zdradzał i odrywał się ode mnie. Tak też się stało z *Ferdydurką*”, W. Gombrowicz, *Testament*, cyt. za: tenże, *Ferdydurka*, s. 624, 626.

Niczym mydło w grze w scrabble

Afekt jest czymś, co niepodległe władzy reprezentacji, ale jeśli nawet w tekście literackim umyka reprezentacji, to istnieje za jej pośrednictwem i często z reprezentacją, która stanowi tylko jego artystyczne bądź tematyczne opracowanie, jest utożsamiany. Tak dzieje się najczęściej, tak dzieje się zazwyczaj. Afekt jest opakowany w doznanie, które jest naszym udziałem, w emocję, której doświadczamy, nastrój, który nam się udziela. Reprezentacja jest cieniem, który wyłącza swego pierwszego poruszydela z bytu. Tak więc afekt w swoim przekładzie na znaczenie jest pochodną zwodniczej reprezentacji. Czy to nie przychodzi na myśl sposobu, w jaki żyje sama literatura? I ona, podobnie jak afekt, okazuje się czymś paradoksalnym: intensywnością perwersyjnie skonstruowanych reprezentacji, które odraczają swoje znaczenia. I czy literatura, podobnie jak afekt, nie jest czymś, co sytuuje nas w samym centrum doświadczenia bycia w świecie?

Uważa się, że afekt jest manifestacją zmienności siły istnienia – zawsze czyjegoś, przejściem od jednego progu intensywności istnienia do drugiego, czymś, co zwiększa lub osłabia siłę naszego istnienia. Tekst literacki nieraz wprawia nas w stan pobudzenia i zawsze jest miejscem interakcji (literatura, jak dowcipnie zauważył Tzvetan Todorov, jest piknikiem, na który autor przynosi słowa, a jego czytelnicy znaczenia) – można więc rzec, że

stanowi poligon dla niejednej namiętności. Ten piknik wielokrotnie przeradzał się w tragedię, zabawę w masakrę, pogrzeb i co tam chcemy jeszcze. Życie i świat to strumień afektów – afektowanie i bycie afektowanym. *Cogito* jest iluzją, ponieważ poznanie jest stawaniem się. Myślenie jest w ruchu. Gdybyśmy znali wszystkie możliwe relacje, w których rzeczy ze sobą pozostają, świat nie miałby przed nami tajemnic, stałby się dla nas jednością (którą *de facto* w filozofii Spinozy jest). W myśl zaleceń postspinozjańskiej filozofii Gilles’a Deleuze’a, kiedy mam wiedzę o stosunkach sił między mną i światem, jestem najbliżej swojej „takości”, swojej *haecceitas* (swojej „esencji”, jak powiada Deleuze – zwodniczo, bo przecież jako filozof różnicy nie jest tradycyjnym esencjalistą)¹. Mam też wtedy najwięcej władzy nad intensywnością mego istnienia. Wszystkie rzeczy pozostają we wzajemnym związku i ich relacjom przysługują właśnie esencje. Esencje są wieczne, ale rzeczy, które wchodzą w relacje, są zmienne. Mamy więc – dalej referuję tu Deleuze’a – do czynienia z paradoksem: esencja jest poza czasem, ale zarazem to, co się na nią składa (co ją reprezentuje), jest żywiołowe i ulotne. Wieczność i żywiołowość to awers i rewers esencji. Wieczność i żywiołowość to zarazem modalność afektu: każde pobudzenie jest doznaniem esencji. To ona stanowi ową *haecceitas* bytu. Namiętność jako afekt jest pobudzeniem esencji. Wieczność i żywiołowość, wzmoczenie i osłabienie siły istnienia – to diapazon, na którym żyjemy. Na pytanie, czym jest owa esencja, którą objawia dzieło sztuki, Deleuze odpowiada: to różnica, która tworzy byt i pozwala go pojąć². Różnica jest utożsamiana

¹ Por. Gilles Deleuze, *Lecture on Spinoza's Concept of Affect*, http://www.gold.ac.uk/media/deleuze_spinoza_affect.pdf, dostęp: 4 stycznia 2014.

² G. Deleuze, *Proust i znaki*, przeł. Michał Paweł Markowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 43 (dalej w tekście cytowane jako D, z numerem strony).

przez Deleuze'a z figurą „rozmaitości” (D, 43), a więc potencjalności. Deleuze powiada enigmatycznie: „w podmiocie jest czymś, co przypominałoby obecność ostatecznej jakości w sercu podmiotu” (D, 44). W przedmiocie z kolei Deleuze lokuje ją w jego reprezentacji, „w obrazie, w jakim ukazuje się nam świat”, najchętniej w obrazie artystycznym (D, 44). Różnica jest więc indywidualną perspektywą, a zarazem emanacją tego, co wieczne.

Czy to czegoś nie przypomina? Czy język, w którym znaczenia ustanawiają się w grze różnic, nie jest matrycą takiego poznania? Każde użycie języka partycypuje w jego systemowości, ale systemowość manifestuje się przez użycie. Jednak użycie użyciu nierówne. Zdaniem Deleuze'a to literatura jest właśnie taką manifestacją języka, w której esencje (i różnice) najbardziej intensywnie dochodzą do głosu za sprawą indywidualnego stylu. Wykład tego rozumowania znajdujemy w jego książce *Proust i znaki*. „Gdyby nie sztuka, [różnica – m.z.] pozostałaby wieczystą tajemnicą każdego z nas” (D, 43). To dzięki niej manifestują się „różne punkty widzenia świata, który przecież jest jeden [...] Nasze jedyne okna i drzwi to okna i drzwi ducha: jedynie sztuka umożliwia intersubiektywność” [...]. Tylko dzięki sztuce możemy wyjść poza siebie, dowiedzieć się, co widzą inni z tego świata, który jest nie ten sam co nasz...” (D, 43). „Dzięki sztuce, zamiast widzieć jeden świat, nasz, widzimy, jak świat się pomnaża, ilu jest bowiem oryginalnych artystów, tyloma dysponujemy światami” (D, 44); „styl to sama esencja” (D, 49). „Wielki pisarz, tak jak wielki artysta, wymyśla nieznane lub zapoznane afekty i ukazuje je jako stawanie się jego postaci” – powiada Deleuze gdzie indziej³ i daje przykład: „Brontë wymyśla afekt (braterstwo między dwoma

³ Gilles Deleuze, Bruno Guattari, *Co to jest filozofia?*, przeł. Paweł Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 193.

wilkami) na określenie relacji między Heathcliffem a Katarzyną. Proust wymyśla afekt – zazdrość, jako znaczenia znaków swojej powieści”. Owo stawanie się świata przedstawionego jest polem manifestacji afektów.

Pomysły i metafory Deleuze’a jeszcze powrócą, chciałbym, aby oświetlały mi prozę Magdaleny Tulli. Akurat w jej tekstach wiele dzieje się poza domeną reprezentacji. Świat przedstawiony to jedynie dekoracje dla czegoś, co rozgrywa się niejako za kulisami i co dochodzi do głosu przez sposoby organizacji samej reprezentacji, ale nie daje się łatwo wyróżnić i nazwać. Sama Tulli, komentując poczynania powieściowego narratora, powiada:

Ze szczelin narracji, ze sprzeczności, z wykolejonej logiki jego wyводу wyziera nie dopowiedziane dopowiedzenie. Autor próbuje porozumieć się z czytelnikiem za plecami narratora.⁴

Znaczy to, że w prozie autorki *Trybów* dużo ważniejsze jest *diegesis* aniżeli *mimesis*, a to, co retoryczne i afektywne, ważniejsze od tego, co referencjalne. Tulli przerzuca na czytelnika większy ciężar niż zwykli opowiadacze fabuł. Autorka chętnie dokonuje ironicznej parabazy: wychyla się spoza świata przedstawionego przez narratora, komentuje rozwój wypadków i poczynania postaci. Czytelnik musi zrekonstruować świat kryjący się za fasadą tak ustawionych dekoracji. Niepowieściowe powieści Tulli czytane są jako parable, a jej krytycy, jakby niepomni ewolucji, którą przeszła proza XX-wieczna, mają autorce za złe niedomiar realizmu, nadmierną metaforyzację fabularnych zdarzeń, pretekstowe traktowane postaci niczym marionetki⁵. Jeśli nawet tak jest, to wszystko dzieje

⁴ *Za plecami narratora. Z Magdaleną Tulli rozmawia Marek Zaleski*, „Res Publica Nowa” 1999, nr 5–6, s. 81.

⁵ Dopiero ostatni zbiór opowiadań, *Włoskie szpilki* (Nisza, Warszawa 2011),

się zgodnie z zamysłem autorki. Literacka maszyna, którą Tulli wprawia w ruch, pracuje na usługach afektu. Czym jest tutaj afekt? Najkrócej można odpowiedzieć, że jest czymś, co inicjuje stawanie się powieściowego świata przedstawionego. Czym jest w tym przypadku? Niełatwo to zdefiniować, bo jak na afekt przystało, jest zdarzeniem, w którego reprezentacji nie obowiązuje zasada niesprzeczności. Jest niejako wrzeniem struktury znaczeniowej, czymś, co przepada w przekładzie nie tylko na znaczenia, ale i na emocje oraz uczucia. Jest napierającą na nas intensywnością, z której rodzą się reprezentacje i ich znaczenia. Jest tym, co wirtualne, niczym kostka zwana mydłem w grze w scrabble: bez niej nie ukonstytuowałoby się znaczenie, ale jest zawsze nośnikiem czegoś, co może zyskać inne znaczenie⁶. W tym sensie afekt jest czymś, co semantycznie puste (Mieke Bal za Deleuze'em określa go jako semantycznie pustą intensywność: może być doświadczony i rozpoznany dopiero w następstwie naszej reakcji emocjonalnej bądź refleksji)⁷. Istnieje poprzez reprezentację (choć zarazem przebywa poza nią). To nasza podmiotowość, jako receptywność afektującego nas świata i gotowość przyjęcia znaczeń, powołuje znaczenia do istnienia. Stąd znaczenia i emocje są zawsze czyjeś, są więc nieostateczne i nierzadko dezorientujące. Gdyby jednak były finalne a nie ulotne i zmienne, nie stwarzałyby możliwości dla życia (które – jak pamiętamy – jest strumieniem afektów), a sytuowałyby się w przestrzeni entropii i śmierci, w świecie definitywnych tożsamości.

który wprowadza silne tropy autobiograficzne, zrywa – choć niecałkowicie – ze stosowaną wcześniej konwencją budowania świata przedstawionego.

⁶ Rzecz tylko w tym, że w świetle teorii afektów, w grze, jaką świat z nami prowadzi, wszystkie nasze kostki mają pierwotnie taki właśnie charakter.

⁷ Mieke Bal, *Affect As Cultural Force*, s.2 (tekst przysłany przez autorkę na seminarium Zespołu do Badań nad Literaturą i Kulturą Późnej Nowoczesności, które odbyło się 15 października 2013 roku).

Zasadą świata powieściowego Tulli jest poczucie braku⁸. Myśl psychoanalityczna daje wykładnię braku jako niepewności co do właściwego interpretowania pragnienia Innego, która to sytuacja rodzi lęk, afekt prymarny według Lacana. W jego koncepcji brak okazuje się ontologiczną podstawą świata podmiotu. Dlatego lęk jest afektem wszędobylskim i towarzyszy niczym cień wszystkim naszym poczynaniom. W świecie prozy Tulli i brak, i lęk przybiera rozmaite postaci, ale jest przede wszystkim dręczącym poczuciem obcości świata, a stąd i dręczącym pragnieniem sensu. Lecz i pragnienie podmiotu również może być rozumiane na sposób negatywny jako pewien rodzaju braku, jeśli skorzystamy z podpowiedzi Freuda, że pragnienie to pochodna nieświadomego popędu, który z kolei jest funkcją potrzeby. Zatem zaspokojenie jakiegoś pragnienia musi polegać na wypełnieniu jakiegoś braku. Pragnienie zaleczenia braku sensu najtrudniej zrealizować: wedle znanej formuły Lacana w łańcuchu sygnifikacji znaczone nieustannie ślizga się pod znaczącym. Nie ma temu końca, póki pragnienie jest w ruchu. *Sny i kamienie*, opowieść o stawaniu się i o rozpadzie miasta-świata, kończy się posępnym hymnem do „pustki”, „wolnego od nazwy trwania”⁹. W tej fabule ilustrującej losy gnostyckiej pokusy zbudowania doskonałego świata z chwilą, gdy w ludzkim świecie coś raz już zaistnieje, przestaje być wolne od nazwy, co zarazem sprwadza się do tego, iż zostaje wystawione na utratę w niekończącej

⁸ Tulli tak objaśnia przyczynę swego pisania: „Świat dławi się poczuciem braku. Poczucie braku jest może jedyną rzeczą, która zrównuje biednych i bogatych, prześladowców i prześladowanych. Brak nakręca pragnienie. Zaspokojenie pragnień nigdy nie przynosi ukojenia, zawsze pojawia się nowy brak, stąd cierpienie. Na pierwszym planie *W czerwieni* są historyjki o braku”, *Za plecami narratora*, s. 81.

⁹ Por. Magdalena Tulli, *Sny i kamienie*, wyd. v zm., W.A.B., Warszawa 1999. W tekście posługuję się niekiedy sformułowaniami, których już użyłem w swoich recenzjach z książek Tulli.

się gonitwie znaczeń. Rzeczywistość *Snów i kamieni* to *perpetuum mobile* nominalizmu: prawa fizyki w niej nie obowiązują i nie tylko one. Zaprezentowana tu fantastyczna inżynieria i urbanistyka są mistyfikacją, to retoryka okazuje się jedyną niewątpliwą dziedziną specjalistycznej wiedzy, granice języka wydają się jedynymi granicami przedstawianego świata. Język jest warsztatem wytwarzającym sztuczną naturę, przyjazną nam bądź nie. Wszystko istnieje przez słowa, powiada narrator, a „dusza słowa” jest nieuchwytna w różnicach znaczeń: każde znaczenie znajduje swoje przeciwznaczenie (w uniwersum, którego matrycą w *Snach i kamieniach* jest drzewo życia i „anty-drzewo”, miasto i „przeciw-miasto”). W afirmowanym przez narratora „niezłomnym, wolnym od nazwy trwania” pobrzmiwa ulga, z jaką narrator odrzuca marzenia o świecie kształtów i znaczeń ostatecznych. Świat utożsamia z trwaniem, które nie jest apatią i rezygnacją, niewzruszonym spokojem śmierci – to w nim doświadczamy przygód istnienia. Ono samo zdaje się stanowić jego esencję, która jest żywiołowa (bo określają ją aktualne pobudzenia), ale zarazem wieczna, bo wirtualnie uczestniczy w jedności świata, w niepodzielnej spinozjańskiej Substancji.

Lęk i pragnienie są niczym awers i rewers monety braku. Brak stymuluje pragnienie – w tym wypadku marzenia mieszkańców i ich wolę tworzenia nowego, wspaniałego świata. Tytułowe kamienie – figury doskonałości i jednoznaczności bytu, rzeczy same w sobie – są nam niedostępne. W końcu to sny mieszkańców, ogniska nieładu, rozsadniki zwątpienia, fantazmaty tęsknoty niedającej się zaprojektować, spowodują korozję wspaniałej niegdyś konstrukcji: miasto powoli obróci się w ruinę, przegra ze stale napierającym nań przeciw-miastem, z podminowującymi wszystko antynomiami, siłami chaosu. Porzucmy pragnienie doskonałości, zdaje się powiadać Tulli. Spróbujmy życia jako kompromisu, jako gry sił o nieskończenie różnych wektorach. Przestańmy roić o doskonałym dziele

tworzenia, czyli porzućmy pokusę ostatecznego nazywania rzeczy i zjawisk, więc *de facto* pokusę omnipotencji, zawierzmy trwaniu, a wtedy odwrócimy groźbę nowego potopu i „wszyscy – również ci, co spoczęli już na dnie – powrócą bezpiecznie do domu”¹⁰ – wieszczy jej narrator. Zdaje się to także paradoksalnie znaczyć: porzućmy lęk, bo afektowani zawsze w swojej esencji partycypujemy, zawsze jesteśmy częścią świata. I zawsze mamy tyle esencji, ile nam przysługuje. Nigdy nie brakuje nam niczego!¹¹ Tytułowe kamienie pretendujące do bycia wcieleniem doskonałości i jednoznaczności bytu, socrealistyczne pomniki dobrze znane z reliefów Pałacu Kultury (bo to na nie aluzyjnie wskazuje autorka) są parodią wyobrażeń nowoczesności na temat rzeczy ostatecznych. Bo też mamy tu do czynienia z parodią LeCorbusierowskiej wizji miasta jako doskonałej „maszyny do mieszkania”, z dezawuacją utopii odnajdywanej w micie socjalistycznym. Tulli zdaje się szydzić z rojeń filozofii i polityki. Świat *Snów i kamieni* to nieledwie cielesny organizm i maszyna, zgodnie z ambicjami konstruktorów *perpetuum mobile*. Afekt tymczasem jest manifestacją witalności (i zarazem wolności). Doświadczenie życia jest bezwiedne i zapisane w ciele. Ciało jest mądrzejsze od nas i wie, co sprzyja naszemu samozachowaniu. Ciało to pojęcie, które w filozofii afektów znajduje szersze aniżeli tylko literalne rozumienie: spinozjańska, a potem deleuzjańska filozofia zakłada wielość poliformicznych elementów tworzących byt, czyli Substancję, stanowiącą ontologiczne *continuum*, któremu właściwa jest nierozstrzygalność immanencji i transcendencji, brak granic między tym, co fizyczne, a tym, co mentalne, witalne a nadludzkie, czyli metafizyczne. W pismach filozofów diagnozujących ponowoczesność znajdujemy społeczeństwo

¹⁰ Tamże, s. 116.

¹¹ Taką wykładnię daje Deleuze w swoim wykładzie o afektach u Spinozy.

zarówno jako podmiot biologiczny – czyste życie, żywy organizm rządzący się ekonomią popędów, jak i podmiot społeczny, wykraczający poza biologiczne determinacje – konstrukcję będącą produktem kultury, maszyną regulującą nasze zachowania i sterującą naszym pragnieniem. „W przeciwieństwie do normatywnej autoregulacji organizmu (zasada samozachowania), społeczeństwo jest »zarazem maszyną i organizmem«, to znaczy zarówno podmiotem regulacji społecznej (kulturą), jak i jej przedmiotem: właśnie ta wola stania się maszyną [mechanizmem samoregulującym się – m.z.] upodabnia je do organizmu”¹². Istotna staje się więc afektywna ekonomia zauważalna w podejściu do wykraczającego poza jednostki wymiaru tego, co społeczne, wymiaru, w który uwikłana jest nieświadomość. Wypełnione pragnieniem miasto ze *Snów i kamieni* przypomina Deleuzjańską „mega-maszynę pragnącą”, fabrykę nieświadomego. Deleuze i Guattari w *Anty-Edypie* mówią o „maszynowym” charakterze nieświadomego¹³. Akurat maszynizm obecny w produkcji pragnienia – produkcji snów i fantazmatów; świat jako fabryka pragnienia, urządzenie regulujące skryte przejścia pragnienia, to coś bardzo obecnego w prozie Tulli. Podobnie jak i rozpoznanie, że terenem pragnienia okazuje się to, co społeczne i polityczne. Owo rozpoznanie w pierwszej książce zapisane metaforycznie, w ostatniej – we *Włoskich szpilkach* – dojdzie do głosu jako silnie obecne w porządku już jawnie autobiograficznym, eksploatującym wątki z dzieciństwa. Obraz szkoły w tej prozie to obraz instytucji totalitarnej i jest on metaforą życia polskiego społeczeństwa w dobie zimnej wojny, ale jeszcze bardziej krajobrazem, w jakim dokonuje się praca żałoby po dzieciństwie,

¹² Georges Canguilhem, *Normalne i patologiczne*, przeł. Paweł Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 276.

¹³ Por. Michał Herer, *Gilles Deleuze. Struktury – maszyny – kreacje*, Universitas, Kraków 2006, s. 101 i n.

którego autorka została pozbawiona. W *Snach i kamieniach* przywołujących echa socrealistycznej utopii miasto jest wielką infrastrukturą pragnienia jego mieszkańców. W powieści *W czerwieni* jego przepływ regulują „kanały obrotu towarowego”¹⁴. Do tej powieści z kolei znakomicie dają się zastosować narzędzia, którymi posługuje się Eva Illouz w swych analizach życia emocjonalnego w dobie kapitalizmu¹⁵. W tej powieści marionetkowość postaci jest chwytem zamierzonym: dla kogoś niemającego dostępu do własnego Ja, czyli niemającego dostępu do własnych uczuć, inni – nawet bliscy – to tylko figury społeczne, znaki symboliczne, fetysze, a nie coś rzeczywistego. To wyparte emocje, które dochodzą do głosu jako siły niszczycielskie. Czy dzieje się tak dlatego, że pragnienie stoi w opozycji do porządku społecznego, ma charakter rewolucyjny? W powieści to, co fantazmatyczne i co materialne, napędza się nawzajem: pragnienia mieszkańców fantasmagoryjnych Ściegów, nadmorskiego miasta leżącego „pod szwedzkim zaborem”, usidlone przez materię jako produkty konsumpcji zamieniają się w fetysze. Fantazja staje się medium doświadczenia przyjemności i emocji zinstytucjonalizowanych w zaciekłych praktykach producentów i konsumentów, w rytuałach, które wyobcowują z życia i prowadzą w końcu do katastrofy: to, co wyparte, powraca i żąda zadośćuczynienia. Z kolei *Skaza* może uchodzić za historię narodzin społeczeństwa autorytarnego jako „maszyny pragnącej”. Oto mamy miasto gdzieś w Europie i mamy kilkunastu jego mieszkańców – realia są tylko zamarkowane, niczym na użytek teatralnej sceny. Życie toczy się jak co dzień, ale upadek ciężkiej ogniotrwałej kasy z ramienia dźwigu spowodował wstrząs i zniszczenia, które zaowocowały katastrofą. Najpierw krachem na giełdzie, potem

¹⁴ Magdalena Tulli, *W czerwieni*, W.A.B., Warszawa 1998, s. 10.

¹⁵ Eva Illouz, *Uczucia w dobie kapitalizmu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

zamachem stanu, narastaniem fali rewolucyjnego zamętu, wreszcie dyktaturą. Czy trzeba dodawać, że z kasy zniknęły wszelkie kosztowności, papiery wartościowe i obligacje? Wszystko, co wydawało się trwałe, rozplynęło się bez śladu. Na miejskim placu zaczęli pojawiać się uchodźcy, ofiary wysiedleń, do których doszło w wyniku rozlewającego się politycznego kryzysu. Nietrudno zgadnąć, że to oni okażą się ofiarami tej awantury. Tulli dramatyzuje opowieść, nie wyzbywając się nigdy lakoniczności, świetnie oddaje atmosferę narastania i panoszenia się przemocy, która zawsze zabiega o względy silniejszego. Pokazuje bezmiar egoizmu mobilizującego się do obrony stanu posiadania, mechanizm służalczego cynizmu i stygmatyzowania ofiar, ustanawiania nowego porządku rang i zależności w świecie, który stacza się w barbarzyństwo, troszcząc się o pozory ładu. Nie tylko: również bezbronność ciała pozbawionego munduru czy innego stroju wymuszającego należyty respekt. Jej powieść można śmiało postawić w rzędzie klasycznych dzieł traktujących o narodzinach faszyzmu. Narrator przyzna się do najgłębszego, współczującego współnictwa ze światem raz po raz wymykającym się spod jego kontroli, światem stanowiącym *continuum*, światem, w którym granica między rzeczywistością a fikcją jest umowna – to różne atrybuty jednej materii.

Z pewnego punktu widzenia nie ma zmyślonych opowieści. Każda na koniec, choćby wbrew wszelkim pozorom, okazuje się prawdziwa i nieunikniona. Każda jest sprawą życia i śmierci. Ten, kto przemieszkuje na jej niewidocznym zapleczu, musi przyjąć cały zamknięty w niej ból, bezpański i wspólny, który przelewa się to tu, to tam, bo naczynia, którymi płynie, są połączone (s. 164)

– powiada. Właśnie dwuznaczna i niekiedy złowróżbna łatwość stwarzania świata nakłada na piszącego najcięższe brzemie: musi

wziąć odpowiedzialność za swój proceder. Za swój punkt widzenia i styl, w którym się manifestuje. Współczucie, jakie narratorka ma dla ofiar, i empatia, jaką do nich żywi, są wyrazem współczucia dla ofiar, które – jak chętnie wierzymy – same są sobie winne: „bez nich świat będzie lepszy”. Zresztą i współczucie w powieściowym (ale także niepowieściowym) świecie wydane jest na łup dialektyki przypadku i konieczności, o czym za chwilę, brzemiennej w skutki dla żyjących w nim postaci. Dlatego przeczytamy w zakończeniu: „szczęśliwe zakończenia nigdy nie bywają szczęśliwsze niż to możliwe”.

Często czyta się, że Deleuze i Guattari przeciwstawiają freudowskiemu ujęciu nieświadomego jako teatru swoje własne – ujęcie nieświadomego jako maszyny, fabryki tego, co bezosobowe i uniwersalne, wystawiające na przemoc znaków niepodległych samoprzejrzytemu rzekomo podmiotowi. U Tulli znajdujemy oba te podejścia. W *Trybach* raz po raz mamy do czynienia z metaforami cyrkowej areny, w *Skazie* akcja zawiązuje się w kulisach teatralnej sceny, będących fabryką rzeczywistości skażonej prowizorycznością i bylejąkością bytujących w nim tworów. To świat pozorów: nie ma „głębi”. Wszelka „głębia jest czystą iluzją, farbą i dyktą, niczym więcej”. Wszelka w nim władza jest uzurpacją i ma swoje źródło w pragnieniu zawsze częściowym i zastępczym, maskującym jedynie brak, uczucie ssącej pustki gnieźdzącej się w nieskończenie otwartej „przestrzeni manewrowej”, zawsze do dyspozycji i zawsze pogardliwie obojętnej wobec naszych spraw. Narrator nie jest już wielkim reżyserem. Prawdziwymi demiurgami są wiecznie niezadowoleni „wykonawcy robót”, opiekunowie głównych instalacji i cała maszynierii niezbędnej do funkcjonowania sceny, „upadli aniołowie zapleczy”: „ludzie w drelichach”, majstrowie, praktykanci z kulis sceny, krawiec (cała opowieść zaczyna się od pochwały „sztuki garderoby”, by stać się zaraz zrezygnowaną apologią pracowników

„niewidzialnych zapleczy”). To oni posiadają prawdziwą, cyniczną wiedzę o świecie. Ale przecież nie mają pełni władzy. „Prawdziwą naturą najwyższej władzy jest jej wieczna nieobecność” (s. 160) – czytamy. Władzę sprawuje to, co bezosobowe (to, co „maszynowe”, wypadkowa pragnień), które wszelako do głosu dochodzi w postaci ścierających się opowieści przechodzących jedna w drugą, raz po raz wymykających się spod kontroli narratora. Czym jest to wszędobylstwo opowieści? Już we wcześniejszych *Trybach* autorka zdradza siłę napędową, która wprawia w ruch mechanizm powieściowego świata. Świat nie jest znaczący ani nie jest absurdalny. Świat jest – i tylko tyle. I taki, jaki jest, oszałamia nas, zachwyca, nudzi, prze-raża. Ale kiedy chcemy go zrozumieć, wymyka się nam, a w miejsce rzeczywistości pojawiają się dekoracje. Dlaczego? Bo jawi nam się pod postacią opowieści, z jej wymogiem racjonalności, obecności przyczyny i skutku, opowieści odwołującej się do symboli czyniących świat naszym domem. Ten narracyjny punkt widzenia zrobił w humanistyce wielką karierę. „Jest się dzisiaj potencjalnie powieściopisarzem, tak jak w średniowieczu było się teologiem”, pisał Emil Cioran. Autorka *Trybów* jednak raczej znieswaja świat, aniżeli oswaja go w opowieści. Pokazuje, do jakich nieporozumień może doprowadzić sytuacja, w której „za całą treść egzystencji wystarczyć musi historyjka wytrząśnięta przez kogoś z rękawa od niechcenia”, „złakniona podmiotów i orzeczeń, wczepiona w ich tkankę niczym rzadkiego rodzaju żarłoczny pasożyt”. Pokazuje, jak słowa stają się cierpiącym ciałem, jak błaha „historyjka”, która zaczyna rządzić życiem powieściowych postaci „ograniczonych metaforą, w której zamknięto ich los”, nieoczekiwanie zmienia się w rzeczywistość ze złowrogimi konsekwencjami, czyli w historię. Kto jest narratorem tej opowieści? Powieściowy „narrator”, który sam staje się personą w *Trybach*, „opowiadając o zdradzie”, jest wyszydzonym figurantem, któremu przysługuje jedynie „ogryzek istnienia”. Historia dzieje

się „za jego plecami”, „między linijkami tekstu, w zakamarkach na tyłach akapitów”. O tym kimś, kto powołał narratora do istnienia, nie wiemy nic, pozostaje bezosobowy, wydrążony z psychologii i pozbawiony życia wewnętrznego (jak i pozostałe postaci). Jest – i tylko tyle. Jedynie opowiada, odsłania kolejne komplikacje, zagląda w „czeluście nigdy do końca niezbadanych możliwości”. Nie jest żadną nadrzędną instancją. I on także jest pustką wypełnianą przez „lotną esencję tęsknoty” za uobecnieniem, czyli panoszący się żywioł opowieści. Narrator boryka się z banalną historią zdrady małżeńskiej, ale ta historia to traktat o nieprzejrzyistości świata, w którym opowieść jest najwyższą i zarazem zawodną instancją prawdy, prawdziwą siłą sprawczą mają bowiem tytułowe „tryby” gramatyki, język ze swoim uposażeniem, w którym figury mowy niczym kolejowe zwrotnice nieoczekiwanie przedstawiają tok opowieści, kierując ją na nowy tor, aż do samego końca, gdy cyrkowa metafora unieważnia wysiłki narratora usiłującego uratować powieściowy świat. Można zaryzykować twierdzenie, że tekst Tulli jest wystawiającą czytelnika na przemoc znaków Deleuzjańską „maszyną literacką”¹⁶. Napędzaną brakiem afektywną maszyną do wytwarzania literackich efektów.

Historie albo „historyjki” – jak je ironicznie określa sama autorka – konkurując ze sobą, czynią nasze życie pasmem czarów albo zmieniają je w pasmo bólu i cierpienia. Ta oscylacja i ambiwalencja to gwarancja cudowności świata, ale i jego niezbywalny defekt. Właściwy tej wizji świata stoicyzm przypomina wspomniany już mechanicyzm Spinozy, który

opiera się na przekonaniu, że żadne rzeczy ni zdarzenia nie mają obiektywnych wartości moralnych ani estetycznych, żadna rzecz

¹⁶ Por. G. Deleuze, *Proust i znaki*, s. 137 i n.

nie jest sama w sobie dobra ani zła, piękna ani brzydka. Możemy nazwać coś dobrym albo złym jedynie ze względu na człowieka, którego potrzeby są jedynym źródłem moralnej oceny. [...] Dobrem lub złem mamy nazywać wszystko to, co nasze poznanie rozwija lub hamuje.¹⁷

W ujęciu postspinozjańskim dobre afekty to te, które potęgują sprawczość naszego istnienia, natomiast złe to te, które ją osłabiają. Stąd dobra literatura – mówiąc słowami Samuela Johnsa – pomaga albo bardziej cieszyć się życiem, albo łatwiej znosić jego nieszczęścia. Wszelako każdy z nas, i wszystko wokół nas, ma indywidualne progi intensywności, a przez intensywności manifestują się nasze relacje ze światem i jego esencje. W *Skazie* Tulli opowiada z pozycji postaci. Niczym refren powtarzają się zwroty: „Jeśli jestem studentem...”, „notariuszem”, „służącą”, „policjantem”, „gazeciarem”, „motorniczym”, „lokATOREM spoglądającym spoza firanki”, „jednym z ludzi w drelichach”, „dzieckiem urodzonym nie w porę”, „A jeśli to moja historyjka, to...” itd. Czy nie afirmuje się przez to ów „nadrzędny wobec samych jednostek ujednostkowiający punkt widzenia” (D,152), który – jeśli wierzyć filozofowi – jest tożsamy z esencją? Każda pojedyncza esencja to intensywna jakość i każda rzecz, i każdy z nas stanowi konglomerat rozmaitych intensywności, które konstytuują esencje. Każda reprezentacja, według Deleuze’a, w istocie zmierza ku epifanii owych intensywności: „Combray jest esencją” – pisze Deleuze. Jest „ujednostkowiającym punktem widzenia”, „potrafi ona [esencja – m.z.] z całą intensywnością przypominać nam o ja”, i w tym sensie wszelkie przedstawienie jakiejś rzeczy „jest wskrzeszeniem jakiegoś ja”

¹⁷ Leszek Kołakowski, *Przedmowa*, do: Benedykt de Spinoza, *Etyka*, przeł. Ignacy Mysłicki, PWN, Warszawa 1954, s. XXXVIII.

(D, 114). W podobny sposób Joyce przedstawiał dzieło jako maszynę produkującą epifanię. Deleuze w tym względzie powołuje się w swej książce na autora *Ulisses* (D, 146).

Ale jak manifestuje się to u Tulli i czemu służy? Najpierw spróbuję odpowiedzieć na to drugie pytanie. Służy uprzytomnieniu, jak ważne stało się dla nas odkrycie, że opowieść – „historyjka”, jest obecna w naszym życiu jako struktura rozumienia świata i scenariusz naszych działań, stanowi ekspozyturę idei, którym hołdujemy. Każdy fakt, nawet ten ze świata przyrody, jest dla nas dostępny jedynie przez czytając o nim opowieść. Tym samym opowieść implikuje wzory fabularyzacji, czyli wyjaśniania i umieszczania go w kontekście innych faktów. „Historyjka” przesłaniająca zdarzenie słowami steruje naszym rozumieniem świata i jego interpretacjami. A skoro nie ma czystych zdarzeń, a tylko czyjes ich interpretacje, wszelkie nasze wypowiedzi o świecie są tylko fragmentem naszej autobiografii – jeśli tak, to zagadnienie odpowiedzialności za nasze idee i produkowane przez nas „historyjki” jawi się z nową siłą. Tymczasem w *Skazie* plac zapełnia się uchodźcami i „przywleczonymi przez nich wątkami”. Niewidoczne, a przecież nigdy niemilknące zaplecze, czyli „przestrzeń manewrowa” sceny, na której to wszystko zdaje się rozgrywać, to magazyn dekoracji, klisz fabularnych i metafor, które również mają wpływ na to, co się na niej dzieje. „Zaplecza” to trochę Lacanowski Wielki Inny, który sam jest taką „pragnącą maszyną”, nad której pragnieniem nie sprawujemy żadnej kontroli. Przeciwnie, to jego niezrozumiałej mechanice jesteśmy podporządkowani – stąd nasz niepokój: uwolnić się od lęku to uwolnić się od zależności od cudzego pragnienia. To ono nas zaburza, odnosi się do obecności czegoś, co nas trwoży. I tak właśnie jest: „Zaplecza nie znają współczucia ani litości” (s. 173) – czytamy. Zamontowane przypadkiem w zapleczach powieściowego świata fragmenty starych dekoracji do opowieści o „udrękach życia pod ciśnieniem

dyktatury” zaczynają projektować dziejącą się rzeczywistość i przesądzać o losie uchodźców.

Książki Tulli opowiadają o dotkliwości istnienia. Uzasadniając werdykt jury nagrody literackiej, Inga Iwasiów powiedziała: „Przyznajemy Gryfię Magdalenie Tulli, ponieważ »Włoskie szpilki« bolą”¹⁸. To prawda, bolą, bo opowiadają o zmorach dzieciństwa. Dzieciństwo, które wyłącza nasza pamięć, jawi się nam zwykle jako kraina utraconej szczęśliwości. Ale nie w prozie Magdaleny Tulli. Tutaj jest zmorą. Narratorka opowiadań Tulli dzieli los dzieci ofiar Holokaustu. Jej przypadek to przypadek narratora komiksu *Maus* Arta Spiegelmana: jak on był mimowolną ofiarą swego ojca, kiedyś uratowanego z Zagłady, tak ona jest ofiarą własnej matki, byłej więźniarki Auschwitz. Napisane z chłodną, elegancką precyzją opowiadania z tomu *Włoskie szpilki* są pracą żałoby po matce, ale jeszcze bardziej pracą żałoby po dzieciństwie, którego kiedyś została pozbawiona. Są próbą uporania się z odziedziczoną traumą, z lękami, które zmieniają się w nowe idiosynkrazje. Ironia zdaje się tu lekarstwem zaaplikowanym sobie po to, by bezpiecznie przejść przez pole minowe poranionej pamięci. Narratorka, matka dwóch dorastających synów, okazuje się zakładniczką tamtej małej dziewczynki. Jest z nią solidarna, ale nie może jej już pomóc, może za to pomóc dziś sobie. Raz jeszcze do głosu dochodzi tutaj prawda, że „dziecko jest ojcem dorosłego”. Ale jeżeli zasadne jest mówienie o tym, że w przypadku prozy Tulli mamy do czynienia z afektami, to za sprawą konstruowania przez nią toku opowieści, inaczej mówiąc, za sprawą jej stylu. Na czym zasadza się jego sekret? Na jego afektywności właśnie: „za całą treść egzystencji wystarczyć musi historyjka wytrząśnięta przez kogoś z rękawa od

¹⁸ Por. <http://www.institutksiazki.pl/pl,ik,site,6,4,27518.php>, dostęp: 10 maja 2013.

niechcenia” (s. 6). Ale emocjonalny efekt jest wynikiem stosowania zasady widocznej na poziomie zdania, akapitu, wreszcie całości tekstu: jest nią przejście, transfer znaczenia (i w jego wyniku emocji) właściwy dla afektu i w obrębie samego tekstu, juxtapozycja łącząca to, co rodzajowo i treściowo nieprzystawalne, przez co tekst zyskuje „składnię afektywną”¹⁹. Z kolei narrator *Trybów*, „w błazeńskiej pogoni za uciekającym wątkiem”, boryka się z opowieścią. Zza jego pleców wychyla się anonimowy autor, to on opowiada nam o perypetiach narratora i jego postaci. W tej ironicznej parabazie czytelnikowi zostaje zakomunikowane: wszyscy jesteśmy igraszką losu. Czytelnikowi również udzieli się desperacja narratora. Podobnie jak on „powątpiewa, czy cyrkowa farsa udźwignie ciężar tego, co miało tu zostać powiedziane” (s. 8). A powiedziane zostaje coś, co na wskroś określa i jego – czytelnika – kondycję, i właśnie prawdy o niej doświadcza, czytając o perypetiach marionetkowych postaci:

Póki nie wstaną od stołu, wyglądają na szczęśliwych, przyszłość rozpościera się przed nimi całkowicie bezpieczna: z rana bułeczki i kawa, wieczorem skoki nad przepaścią, i tak przez całą wieczność. Czy to wystarczy, by poczuli się ograniczeni metaforą, w której zamknięto ich los? A jeśli nawet tak, to czy mają inne wyjście niż bez protestu podjąć życie, jakie zostało im przeznaczone w tej historyjce? Korzystniej byłoby może pozostać na zawsze przy stole nakrytym do śniadania, ona z papierosem, on z filizanką w ręce, między nimi na białym obrusie, powiedzmy, zielone jabłko, na które żadne z nich jakoś nie miało ochoty. Siedzieliby tak bez końca, rozparci na wyściełanych krzesłach, których miękkość bierze się z ukrytego pod obiciami różowego puchu.

¹⁹ Tego określenia używa Mieke Bal we wspomnianym już wykładzie, mówiąc o tym, jak budowane są dziś ekspozycje w galeriach sztuki.

Nietrudno zgadnąć, jakie trudy, zgryzoty i rozczarowania zostałyby tym dwojgu oszczędzone. Ale nikt nie pragnie trwać w nieważkiej chwili, która właśnie mija. Myśli uciekają od niej na wstecznym biegu ku faktom dokonany, a pragnienia, nie mając czego szukać w przeszłości, pędzą prosto przed siebie na złamanie karku. W czasie terażniejszym szamoce się tylko drgający niespokojnie sekundnik zegarka. Osamotniony, wciąż na nowo wyprzedza dwie grubsze wskazówki, bez pośpiechu krążące po bliźniaczych orbitach, jak widać, sprzężone z nim tylko mechanicznie. Rytm gorączkowej szamotaniny jest im z gruntu obcy. Za to ciała znany jest aż nadto dobrze. Wrażliwemu, ciepłemu od pragnień ciała, które, wyrывая się ku przyszłości, w tejże samej chwili zapada się w przeszłość, pogrąża się w niej bez ratunku, grzęźnie. I póki jeszcze trwa ta chwila, zwana obecną, jej obecność odczuwalna jest tylko jako nieopanowany zamęt serca i umysłu, chaos, od którego chce się uciekać jak najdalej. Toteż jadłania niebawem opustoszeje i para kończąca śniadanie prędej czy później także zwolni krzesła, porzuci okruchy rozsypane na obrusie.²⁰

Zacytowany fragment chwytą zdarzeniowość egzystencji: w teraz usytuowani jesteśmy między oczekiwaniem a spełnieniem. Każda chwila jest wrzeniem tego, co jest, eksplozją, w której coś się wydarza, ale zaraz potem owo coś zostawia po sobie tylko ślad tego, czym było; i z kolei – jako że żyjemy w horyzoncie oczekiwania, owo coś projektuje to, co rzekomo będzie. Tymczasem zdarzy się coś całkiem innego! Długi cytat potrzebny jest, by zdać sprawę z pracy orzeczeń w tekście Tulli. Dynamika narracji, napędzana tu czymś więcej niż koniecznością dostawiania kolejnych zdań, sprawia, że świat w niej przedstawiony staje się awanturniczą eskapadą, w której bieg zdarzeń wyznacza rytm pracy retorycznego *perpetuum*

²⁰ Magdalena Tulli, *Tryby*, W.A.B., Warszawa 2003, s. II–12.

mobile pracującego na usługach nieokiełznanej, jak dobrze wiemy, wyobraźni:

Założmy, że wciąż pada deszcz. Niech światła odbijają się w mokrym asfalcie jak w lustrach, niech chmury suną przez kałuże, w akwariach witryn niech się unoszą nieważkie jak meduzy parasole. Krople deszczu od razu naniosły drobny rzucik na gładką fakturę marynarki. Powiedzmy, że palto zostało skradzione na lotnisku. Czy przypadł także portfel, schowany w wewnętrznej kieszeni? Mokry trotuar odbił światła hotelu, a półprzezroczysty obraz jeźdźca na koniu zadrzał z lekka w szybie obrotowych drzwi i zakręcił się jak na karuzeli, kiedy nowa postać wchodziła do hotelowego holu. Lustrami przepłynęła wspomniana już marynarka, nieskazitelny kołnierzyk koszuli i krawat trochę ironiczny, trochę zawadiacki – ma się rozumieć, że w granicach tego, co dozwolone, gdy jedynym ratunkiem jest godzenie wolności z przeznaczeniem, owijanie konieczności w bawełnę niewymuszonej swobody.²¹

W *Skazie*, jak czytamy, „żadnej historyjce nie było dane rozegrać się porządnie i do końca” (s. 37): historyjka „wysadzona ze swego toru” wpada w nieubłagane „kolejny świata zawsze gotowe nadać bieg temu, co się toczy bez celu i bez kierunku” (s. 161) – czy takie jej prowadzenie nie znieswaja? W najlepszym wypadku wyzwała trwożną ciekawość. Ale historyjki Tulli domagają się od czytelników czegoś więcej. Od wydarzenia, do którego doszło na górze Moria, kondycja ludzka jest kondycją ofiary, ale wiek xx nadał tej metaforze wymiar uniwersalny. Opowieści Tulli apelują do poczucia solidarności z ofiarami: to one symbolizują tu nagie życie,

²¹ Tamże, s. 16.

istnienie, które nie służy żadnemu godnemu celowi, a tylko hołduje nieładowi przemiany materii, nieustannemu krążeniu nadziei i rozpaczy, i pod żadnym względem, przenośnym ani dosłownym, nie spełnia wymogów schludności.²²

To, co afektywne w reprezentacji, jak o tym czytamy u Deleuze'a czy Massumiego, bierze się z rozstępu między zawartym w niej znaczeniem a efektem, jaki ono wywołuje. Afekt, czyli intensywność, to brak zależności między treścią i efektem. Nie jest ona zależna od znaczonego. Intensywność należy do tego, co nieświadome, jest jego resztką w reprezentacji. Przebywa poza dyskursem: między oczekiwaniem i spełnieniem – narracyjnie nieumiejscowione. Emocjonalna kwalifikacja jest symbolicznym opracowaniem intensywności, zredukowaniem jej do jednej z wielu możliwych form wyrazu. Intensywność wyzwała przyrastanie sekwencji narracyjnej, to jej przepływy regulują tok opowieści – jak w „rozkwitającym” toku składni afektywnej prozy Tulli. Oto Stefania, porzucona przez narzeczonego, zabija czas, haftując:

²² Magdalena Tulli, *Skaza*, W.A.B., Warszawa 2006, s. 159. Tulli nigdy nie lokalizuje historycznie swoich metafor w sposób finalny: mieszkańcy jej miasta karmią się to „pogłoskami o zbliżającym się [...] rychłym alianckim desancie, niosącym łatwe wyzwolenie, a to o armii Kołczaka, która gdzieś w świecie jeszcze przed kolacją zajmie stolicę i przywróci prawowite rządy, a to o uzbrojonych po zęby partyzantach, obiecujących ratunek przed katastrofą anarchii, a to o spodziewanej interwencji międzynarodowych sił pokojowych, które nakłonią dyktaturę, by zrzekła się władzy, a to o nadciągających Hunach, po których przejściu kamień nie zostanie na kamieniu” (tamże, s. 130). Ofiary przewrotu mogą być Albańczykami z Kosowa czy Kurdami: chodzi o „obcych”, w końcu zawsze relegowanych z ludzkiej wspólnoty. Stosunek mieszkańców miasta do nich i liczne aluzje w samym tekście czynią z nich Żydów skazanych na zagładę, choć słowo Żyd nigdy nie pada w powieści. Zarazem nie pozostawia wątpliwości: „Materia tej sprawy, kwestia niepojętego zniknięcia tyłu ludzi na raz, przerastała umysły wszystkich, którzy próbowali ją zgłębić” (tamże, s. 167).

Ciemna czerwień rozkwitła na tamborku i wniosła nagły zamęt między lilie. Robótka zdawała się splamiona. Stefania złąkla się róży, która wymknęła się spod jej zręcznych palców. W rumieńcach gorączki wypruła jedwabne nitki. Prądy powietrzne porwały je i rozniosły po świecie. Posłuszne siłom elektrostatycznym nitki osiadały na dachach pociągów wojskowych i na mundurach. Każdego, kto nosił na sobie strzęp czerwonego jedwabiu, dosięgła na wojnie kula. Nim Stefania dokończyła saszetkę z liliami, Kazimierz wrócił koleją wolny od trosk, z czerwoną nitką wplątaną we włosy, w podłużnej skrzyni zabitej gwoździami. Trumnę złożono na miejscowym cmentarzu w kwaterze grobów oficerskich, huknęła salwa honorowa i wróciła echem. Na tym się skończyło. Tymczasem dach nad kwaterą pułkownika Ahlberga ciągle przeciekał, a po kolejnych naprawach częściej niż przedtem trzeba było opróżnić utrapione wiadro.²³

Rzec by można, że w prozie Tulli na poziomie składni wydarzeń fabularnych wydarza się coś podobnego do tego, co dzieje się na poziomie zdania w „zdaniach rozkwitających” Tadeusza Peipera²⁴, wszelako po epizodach fabularnych następują cięcia. Każda kolejna sekwencja, akapit, to często jakby mała katastrofa, eksces, nieoczekiwany obrót spraw, zakłócenie rozwoju z przeszłości w przyszłość. Zdarzenie, które dzieje się na osi: oczekiwanie – spełnienie, okazuje się niespodzianką. Dlatego wcześniej napisałem, że jest jakby torowiskiem-rozdrożem z czynnymi na nim zwrotnicami ruchu znaczeń. Ten ruch zwrotnicy skutkujący w naszej lekturze „przejściem”, ruchem konstytuujących się znaczeń, odpowiada za efekt bycia afektowanym przez tekst. Afekt jest „przejściem” – powiada

²³ M. Tulli, *W czerwieni*, s. 31.

²⁴ „Zdanie rozkwitające wyłaniało w swoim przebiegu oboczności różnych stadiów krystalizacji tego samego składnika”, Janusz Sławiński, *Koncepcja języka awangardy krakowskiej*, Universitas, Kraków 1998, s. 127.

Deleuze. W lekturze jest dokonującym się transferem intensywności, stawaniem się emocji będącej udziałem czytelnika, emocji transmitowanej w tekstowej reprezentacji.

Książki, które nam podsuwa Tulli (znamienne, że kolejne ich wydania są już przez autorkę zmienione), to tropienie esencji, „takości” nietrwałych konfiguracji, intensywności strumienia życia, które jest „gorączką pragnień i rozczarowań” i które toczy się bez celu i kierunku, przesłonięte zawsze czymś, choć zawsze tymi zwycięskimi, opowieściami koncypowanymi przez umysł nadający chwilowy kształt temu, co w istocie przebywa w ruchu (niczym mydło w grze w scrabble). Co jest próbą rozpaczliwego poszukiwania odpowiedzi na pragnienie Innego. Zdania Tulli stanowią zapisy przejścia od intensywności tego doświadczenia do jego wyrazu, to jest zapisu kłopotliwego ciężaru przynależności do świata rozpiętego w trójkącie braku, bólu i pragnienia²⁵.

²⁵ Jak pamiętamy, „nie ma zmyślonych opowieści [...]. Jeśli ta historyjka należy do mnie, już tylko zaciskam powieki, żeby nic nie widzieć. Czyż nie jestem w niej postacią najostatniejszą z ostatnich, tą, która w końcu musi wziąć na siebie cały ból”, M. Tulli, *Skaza*, s. 164.

Ekstazy Jana Błóńskiego

Słowo ekstaza jest tutaj metaforą. Odnosi się do lektury, a więc do czegoś, co z pozoru niewiele ma z nią wspólnego, jest bowiem rodzajem pracy, doszukiwaniem się znaczenia słów – jak o tym świadczy etymologia¹. „Lektura” to słowo wywodzące się od łac. *lectus*, imiesłowa czasu przeszłego czasownika *legere*. *Legere* – znaczy ‘zbierać, gromadzić, wyławiać, uwydatniać, wnioskować, dostrzegać, rozpoznawać, wybierać’ (ten sam źródłosłów ma też słowo „elekcja”). Praindoeuropejski rdzeń *leg-* ‘łączyć razem, zbierać’ zawiera się w starogreckim *legein* – ‘mówić, powiedzieć, oznajmić’. Czytanie to tym samym zbieranie i uwydatnianie znaczenia słów. Co czyni je rzeczą tak frapującą? Zwłaszcza w przypadku szczególnego czytelnika, jakim jest krytyk literatury – prawda tekstu odsłaniającego rewiry rzeczywistości, a może gra jego znaczeń przyprawiająca o żywsze bicie serca? Do czasu, kiedy Roland Barthes opublikował swoją *Przyjemność tekstu*, można było mówić i pisać o znaczeniu „literackim” i o przyjemności z gry „literackich” znaczeń, więc tropić semantyczną nadwyżkę. U Barthes’a była ona już wkrótce rozumiana jako *jouissance* – nadwyżka wypracowana w ekonomii pragnienia, pragnienia piszącego i czytającego podmiotu.

¹ Podaję tu za: <http://www.etymonline.com/index.php?term=lecture>, dostęp: 9 maja 2014.

Czy bywała udziałem Błońskiego, brylującego na wysokich pokojach literatury? Aby odpowiedzieć na tak postawione pytanie, trzeba najpierw zapytać, jakim czytelnikiem był autor *Romansu z tekstem*. Błoński był zbyt podejrzliwy wobec Teorii zawiadującej produkcją już wstępnie kodyfikowanych znaczeń. Kościół Teorii nie był nigdy jego kościołem: żeby wiedzieć, która jest godzina, nie trzeba wiedzieć, jak zbudowany jest zegarek. „Tak jak z językiem: im lepiej się nim mówi, tym mniej się zna jego struktury. Analogicznie: tym bardziej jesteś X, im mniej o tym wiesz” – zapisał w dzienniku². Nie bronił sobie przystępu do wiedzy zawodowo zatajanej, ale też nie chciał się nią ekscytować: „ja”, także „ja” zawodowego czytelnika, „domagało się [...] ołtarza, na którym można by mu składać hołd” (BP, s. 92). Żenowały go uzurpacje literaturoznawców. Nigdy w tej roli nie występował, ale powstrzymywał się także przed ich krytyką. W roku 1968 w dzienniku, we fragmencie, w którym pisze o analizie sonetu Baudelaire’a, jakiej dokonali Jakobson z Lévi-Straussem, zanotował swoją idiosynkrazję: domagał się lektury, która miałaby na uwadze inne znaczenia aniżeli tylko te tekstowe, to znaczy mające porękę w strukturze dzieła i systemie literackim epoki. To, co Błoński kryptonimował pod mianem „znaczenia”, miało wykraczać poza przestrzeń dyskursu i posiadać moc ewokowania rzeczywistości, jej unikalności, nieprzejrzystości i triumfującej mnogości. Mówiąc inaczej, był daleki od hołdowania *écriture* jako partytury przypisanych znaczeń.

Zawodowa lektura poprzestająca na zdawaniu sprawy z maszynierii dobrze czy nawet mistrzowsko zrobionego tekstu nie mówi niczego o prawdziwych przyczynach zachwytu, co najwyżej próbuje je nieudolnie przetłumaczyć na język w istocie im obcy³.

² *Błoński przekorny. Dziennik. Wywiady*, Znak, Kraków 2011, s. 58 (dalej cyt. w tekście jako BP z numerem strony).

³ „Oczywiście, były w tym stopnie. Czym innym jest – bardzo szkodliwa, jeśli

Tymczasem myśl czytelnika musi „wlec za sobą jakieś niewyraźne cierpienia, przypomnienia, radości, etc.”, musi pozostać refleksją „»brudną«, skażoną lękiem, nadzieją na medytację »przeżyłą«, w jakimś sensie doświadczoną” (BP, s. 88).

Ta [myśl – m.z.] chyba będzie mnie zajmować, trochę z konieczności, bo nie umiem inaczej, a trochę z przekonania, bo, jak to wyłożyć się jeszcze postaram, wszystkie „obiektywne” moje humanistyczne dociekania nie zaprowadziły chyba zbyt daleko. Czy zgodzić się wypadnie na jej zdolność mistyfikacyjną? Na pewno nie. Jednakże również nie można wyzbyć się jej wartości tłumaczącej, pedagogicznej wręcz. I właśnie myśl „urzeczowiona” to dla mnie myśl nauki *par excellence*. Czyli ta, która nie może ani pobudzić do działania, ani odezwać się echem w naszym doświadczeniu wewnętrznym. Jest to myśl bez widnokągu innego niż operacyjny, instrumentalny. Jej bezsiła była dla mnie bardziej oczywista niż jej siła, ale to jest oczywiście skrzywienie zawodu i wychowania. Trudno się na rozsąplanie tych kwestii porywać. (BP, s. 89)

I zaraz dodawał:

Może jednak potrafię powiedzieć to zwyczajniej. Użyteczność myśli humanistycznej nie sprawdza się inaczej jak w doświadczeniu. Jeśli nie przynosi mądrości, jest niczym; rozumiem przez to nie tyle zgodę

ją rozumieć dosłownie – estetyka Witkacego, czym innym estetyka strukturalistów, np. Barthes’a. Ale i dla niego nie znaczenie, które dzieło literackie niesie, budzi ciekawość i tworzy estetyczną wartość, lecz tylko wymienianie się znaczeń, migotanie sensów, drgających w historycznej przemianie. Ułożenie maxi rebusu – rebusu zdolnego funkcjonować w najróżniejszych sytuacjach dziejowych – oto najwyższa ambicja artysty” – pisał wtedy, w roku 1968 (BP, s. 89). Po latach zrewidował ocenę estetyki Witkacego, ale nigdy nie wracał do tego, co napisał był o Barthesie.

ze światem, ile ze swoim postępowaniem, rodzaj wewnętrznego przyświadczenia, niekoniecznie na byt cały – to byłoby zbyt pretensjonalne – ale na „ja jestem”. (BP, s. 89)

Czym więc miało być czytanie krytyka? Błoński nigdy tego *explicite* nie wyłożył, jakby polegając na wcześniej poczynionym rozpoznaniu, że ten, kto pisać potrafi, po prostu pisze i nie szuka usprawiedliwienia. Próbując tutaj odpowiedzieć na to pytanie, sięgam po metaforę lektury, która nie zaistniała nigdy jako projekt, ale której ślady znajdujemy w wielu tekstach Jana Błońskiego – najbardziej we wstępie do zbioru artykułów i esejów *Romans z tekstem*. To lektura jako *ekstasis*, czyli wytrącenie z równowagi i zarazem bycie przychwyconym⁴. Lektura nie tylko sprawozdająca zachwyty, stanowiąca odpowiedź na napotkane piękno, które przecież – jak wielu utrzymuje – to, co sobą wyposaża, odziera z sensu, wtrącając widza czy czytelnika w niemotę. Taka lektura to nierzadko konfuzyja, doświadczenie bezradności czy niepokoju. Można więc uznać, że sprowadza się do rozkoszy, tak jak pojmuje ją Barthes, czyli do Lacanowskiej *jouissance*. Jest lekturą w afekcie, a właściwie lekturą noszącą ślad afektu, jednak polskie słowo „rozkosz” z uwagi na swoje pozytywne tylko konotacje odcina tu część afektywnego pola, w jakim owa lektura się dokonuje.

Dlaczego w pisaniu Błońskiego dostrzegam raczej ślady owej lektury, aniżeli jej spełnienie? Błoński mógł być przewodnikiem w dziele dokonywania transgresji w polskiej kulturze literackiej

⁴ Greckie *ekstasis* to wprawianie się w stan transu, ekstazy, zachwyty, ale także w Nowym Testamencie *existanai* oznacza ‘bycie wytrąconym z równowagi, przemieszczonym’, a *existanai frenon* – ‘odwiedzonym od rozumu’. Z kolei siedemnastowieczni mistycy i mistyczki używali słowa „ekstaza” na oznaczenie stanu bycia pochwyconym przez Boga, porwanym przez Boskiego obluźnia. Por. http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=ecstasy&searchmode=none, dostęp: 9 maja 2014.

większym niż czynni w niej podówczas transgresorzy i transgresorki. Zawodowym czytelnikom literatury uchylili drzwi do ogrodu literackich rozkoszy, ale jakby chyłkiem i trochę pokątnie. Błoński był furtianem tego ogrodu, przyjaznym dla profanów furtianem, który nie dał się zastraszyć i skorumpować autorytetom Nauki. Do jej dostojęstwa odwoływało się literaturoznawstwo, w którym on sam terminował. Ale nie zrobił tyle, ile mógłby zrobić w tym względzie. Czy dlatego, że jednak zanadto dał się sterroryzować demonowi Teorii, a mówiąc w skrócie, nadwiślańskiemu strukturalizmowi, stojącemu ówczesnie w glorii wiedzy politycznie niepoprawnej? Czy – przeciwnie – nie zrobił tego, bo wobec Teorii żywił pobłażliwą nieufność (czego nie można powiedzieć o Barthesie). Zrobił tak wiele dla Barthes’a strukturalisty! – ale Barthes’a poststrukturalistę, autora książek takich jak *Sade, Fourier, Loyola, Przyjemności tekstu, Fragmenty dyskursu miłosnego*, autora, z którym zdarzało mu się mówić chwilami niemal jednym głosem, pozostawił innym. Melancholia wyczuwalna w laudacji Sławińskiego – myślę o tekście *Za co powinniśmy kochać Jana Błońskiego?*⁵ – nie jest tą, którą odczuwa dzisiaj czytelnik *Romansu z tekstem*. „Pisałem nie o tym, co było dla mnie najważniejsze, ale o tym, co sprawiało mi przyjemność” (BP, s. 39) – wyzna krytyk w dzienniku. Sławiński wyraźnie dawał do zrozumienia, iż Błoński nie mógł stać się w pełni Błońskim, dlatego że nie mógł przekroczyć administracyjnie określonej linii kredowego koła. Ale dziś chyba nie mamy pretensji do Błońskiego, że w swoim czasie nie skorzystał z możliwości, z jakiej skorzystali piszący poza cenzurą. To niespełnienie lokuje się raczej gdzie indziej. W tym, że nie stał się tym kimś, kim mógłby się stać, gdyby jako czuły i rozumiejący czytelnik odwojował

⁵ Por. Janusz Sławiński, *Za co powinniśmy kochać Jana Błońskiego?*, „Teksty” 1979, nr 4, s. 1.

dla nas kategorii, które w literaturoznawstwie w latach siedemdziesiątych zostały odwojowane przez Barthes'a właśnie? Rzecz nie w tym przecież, że nie stał się polskim Rolandem Barthes'em! Zanadto był sobą, ale i zanadto u niego dużo rozumnego przecież dystansu, właściwego komuś z tej Europy „gorszej”, za to wyposażonej w wiedzę uodparniającą na zgubne uroki *écriture* i parokszymy *jouissance*. W liście do Mrożka z 7 marca 1967 roku, zdając sprawę z hektycznego rytmu swego paryskiego życia, pisał: „sam już dałem spokój obradom – raz tylko zajrzałem na gadaninę w Seuil”⁶. Czy dał się sterroryzować obowiązkom wobec literatury polskiej, gdzie akcje takiego Barthes'a stały raczej nisko?⁷ Barthes, o ile mi wiadomo, nie był tematem rozmowy Błońskiego z Miłozsem – znaczące zaniechanie... Słowem, Błoński-pisarz jakby przydepnął gardło swojej pieśni. Ekstazy pozostały zaledwie zamarkowane w tytułach jego książek, w zdaniach, gdzie dawał przystęp nudzie, zachwytowi, wstrętowi, zdziwieniu, lękowi, w konkluzjach, w stylu lektury i przede wszystkim w wyborach „swoich” pisarzy⁸. Jednak

⁶ Editions du Seuil mieściło się na rue Jacob. Ukazały się w nim książki Barthes'a, Lacana, Sollersa, Kristevej *et consortes*, również *Czerwona książeczka* Mao, ale przecież i *Archipelag Gulag* Solżenicyna.

⁷ Na swój czas nad Wisłą Barthes musiał trochę poczekać. W szkicu napisanym w roku śmierci autora *Fragmentów dyskursu miłoznego* Andrzej Kijowski pisał, że „dzisiaj” jego enuncjacje „czyta się z pewnym zniecierpliwieniem”. Por. A. Kijowski, *Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*, oprac. Tomasz Burek, Więź, Warszawa 1991, s. 207.

⁸ Miłozs to według niego poeta polski „najmocniej zakochany w świecie” (Jan Błoński, *Mieszaniny*, Kraków 2001, s. 40). I Błońskiego lektura Miłozsa stanowi „reprodukcję zachwytu poety, który to afekt niekiedy jest reprodukowany w stylu lektury, ale częściej jest estetycznie reprodukowany w hermeneutyce tej poezji”, jak pisze o tym Piotr Karwowski w swojej pracy doktorskiej *O trzech postaciach ideologii estetycznej w twórczości Czesław Miłozsa: metalepsa, synekdocha, mimesis*, Warszawa 2014, s. 193. Oto przykład konkluzji stanowiącej efekt stosowania tej drugiej strategii: „Świat Witkacego zbudowany został [...] z estetycznej ekstazy (którą Witkacy określał jako jedność

„to wszystko, co było pod pisaną krytyką, pod wypowiedzią »oficjalną«” – jak sam to kwalifikował (BP, 97), a czego istnienie zauważał w dzienniku (nie miał na myśli treści politycznych), jakoś nie wynurzyło się na powierzchnię. Autocenzura. Dyscyplina raczej: ekonomia, jaką sobie ustanawia człowiek niepewny własnych środków, człowiek żyjący w intelektualnej prowizoryczności – jak przyznawał w dzienniku, ale zarazem ktoś, kto chce czynić użytek z przysługującej mu wolnej woli, więc ktoś, kto nie utożsamia wolności z utratą samokontroli, jak zadłużający się u Lacana Barthes. Był w tym względzie bardziej staroświecki, co uodporniało go na ekscesy ponowoczesnej duchowości ekstatycznej, dla której znużona sama sobą myśl o skończoności ludzkiej egzystencji i wynikających stąd obowiązkach wobec samej siebie, stającej się częścią przeszłości, okazuje się nieznośnym ciężarem⁹. Ojciec europejskiego racjonalizmu, Kartezjusz, podziw – kontaminację zachwytu i zdziwienia, fascynację tym, co niezwykle i niespodziewane, uznawał za „pierwsze ze wszystkich uczuć”¹⁰. Przestrzegał, że gdy przechodzi w nałóg, zamienia człowieka w niewolnika *divertissement*. Nie poznanie czyni bowiem naszym celem, ale zabawę. Dziś – kiedy nieustannie oczekujemy, że będziemy zaskakiwani, oszłamiani, uwodzeni – ta namiętność stanowi zagrożenie większe może niż dawniej? Błoński ze swoją potrzebą adoracji był wolny od tej pokusy. Uwielbienie, jakie żywił wobec „swoich” autorów, nie zamieniało się w mgłę stającą na przeszkodzie ostrości widzenia. Znamienne w tym względzie jest pierwsze zdanie drugiego tomu

w wielości) i niepokonalnej depresji, [...] samo-zgubnej fascynacji śmiercią” (*Mieszaniny*, s. 6 i 7).

⁹ Charakteryzuje ją Agata Bielik-Robson w szkicu *Melancholia i ekstaza. Dwie formuły subiektywności*, w: taż, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000.

¹⁰ René Descartes, *Namiętności duszy*, przeł. Leon Chmaj, PWN, Warszawa 1986, s. 101.

jego monografii Stanisława Ignacego Witkiewicza: „Witkacego nie można czytać – oglądać – obojętnie. Czy jednak zachwycił? Przecież nie: często drażni, przede wszystkim zaś zdumiewa. I wolno sądzić, że tego właśnie – estetycznego! – efektu nieustannie poszukuje” – zaczyna Błoński, po czym w długim wywodzie pracowicie zastanawia się nad właściwą „wariatowi z Krupówek” „zdumiewającą zdolnością odnawiania własnych znaczeń”¹¹. Ale skądinąd nie ma w tym nic dziwnego: podziw jest wzruszeniem zrodzonym z bycia zaskoczonym, ze spotkania z tym, co niezwykle. Podobnie było z lekturą Gombrowicza, któremu, jak o tym pisze w dzienniku, długo się opierał. Po latach Błoński zanotuje:

Największym urokiem *Ferdydurke* jest – moim przynajmniej zdaniem – jej zupełna nieprzewidywalność. Roi się ona od niespodzianek – sytuacyjnych, osobowych, stylistycznych – i stąd aura młodości, niezwykłości, radosnego oczekiwania, jaka z niej emanuje.

Świat *Ferdydurke* jest otwarty – otwarty na zmianę, inność, różnicę. Życie jej bohatera [...] składa się z przygód, ze zdarzeń zupełnie niezwykłych, nieoczekiwanych, i co może ważniejsze, do siebie niepodobnych [...] On sam jest równie nieobliczalny jak świat.¹²

Historia bycia pochwyconym przez Gombrowicza najlepiej ilustruje styl obcowania z literaturą, o którym tu mowa. Błoński zdawał sobie przecież doskonale sprawę z tego, że nieraz przychodzi nam tańczyć w kole uwielbień i sam nieraz zabawnie teatralizował swoją admirację. Pragnienie, by podziw właśnie był pierwszą przyczyną, świadczyło, jak trafnie rozpoznawał sytuację: „ci, którzy

¹¹ Jan Błoński, *Witkacy: sztukmistrz, filozof, estetyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 42.

¹² Jan Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 17.

nie mają żadnej skłonności naturalnej do żywienia tej namiętności, są zazwyczaj wielkimi ignorantami” – poucza filozof¹³. Podziw potrzebny jest nam do zatrzymywania w pamięci rzeczy, które jako nieznane trudno nam oswoić i które stawiają nam opór. Dreszcz zdziwienia w obliczu tego, co zdumiewa, jest katalizatorem reakcji, która wreszcie stanowi epilog naszej emocji. Podziw, jak każdy afekt, jest polem możliwości. W podziwie jako w oszołomieniu tym, co nagłe i niespodziewane, skryta jest możliwość sprzecznych reakcji: zachwytu i zgrozy, a co najmniej konfuzji¹⁴. Polszczyzna w tym względzie faworyzuje jedno ze znaczeń. Myślę, że dla Błońskiego fascynująca była właśnie owa ambiwalencja, którą dostrzegaliśmy w osobach czy przedmiotach swojej fascynacji, czyli *fascinatum* postrzegane jako *fascinans*. Najważniejsze było, że dostarczały mu okazji do spotkania z tym, co niespodziewane.

Swoją przygodę z Gombrowiczem wspominał: „Postępował ze mną tak jak z innymi – także w dziele pisanym – i uczciwie przyznaję, że czasem mnie mulił, a nawet nudził. Ale ani na chwilę nie przestawałem go podziwiać”¹⁵. Jego eseje o Gombrowiczu, nie mówiąc już o notatkach z dziennika, stanowią zapis urzeczenia, ale też skrupulatnie, choć nieraz dyskretnie pisany protokół rozbieżności, w którym autor poddaje ukochanego przez siebie autora drobiazgowej wiwisekcji. „Chciałem wiedzieć, »jak on to robi«, i gotów byłbym wielbić bez końca”¹⁶. Można więc chyba powiedzieć, że Proustowską formułę *voir clair dans le ravissement* Błoński rozciągnął na

¹³ R. Descartes, *Namiętności duszy*, s. III.

¹⁴ Zdziwienie (*admiratio*) wedle Spinozy, „gdy wywołane przez przedmiot, którego się lękamy, zwie się przerażeniem (*consternatio*); zaś uwielbienie (*devotio*) jest to miłość ku temu, co wprawia nas w zdziwienie”, Benedykt de Spinoza, *Etyka*, przeł. Ignacy Mysłicki, PWN, Warszawa 2008, s. 202 i 220.

¹⁵ J. Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, s. 277.

¹⁶ Tamże, s. 279. Ale wcześniej zapisze: „Był więc dla mnie zarazem fascynujący i obcy” (s. 278).

całość własnej praktyki krytyka i badacza literatury. Warto może jeszcze tu dopowiedzieć, że przez całe życie był wierny swoim pierwszym fascynacjom.

Nie była to więc lektura stanowiąca zapis zatracenia się w przedmiocie zachwytu. Nazwijmy tę autocenzurę mądrością temperującą poezję egzystencji, w której „przepaść wzywa przepaści”. Zatem moderował się – ale w imię czego? W imię lęku przed utratą suwerenności w obliczu przedmiotu adoracji? Ekstaza, wedle niektórych, nie musi oznaczać ubezwłasnowolnienia – może potęgować moc działania. Jeśli naznacza radością, to z powodu pewności obcowania z prawdą, doświadczaną jako prawda istnienia. Zachwyt, podziw, jest spotkaniem z tym, co wprawia nas w zdziwienie i co potęguje nasze istnienie: jak pamiętamy, „ci, którzy nie mają żadnej skłonności naturalnej do żywienia tej namiętności, są zazwyczaj wielkimi ignorantami”. Błoński tęsknił do tego, jak o tym możemy przeczytać we Wstępie do *Romansu z tekstem*, by żyć w podziwie, by być pochwyconym i chwycić samemu przedmiot zachwytu: „Proces badawczy jest jednak procesem rozjaśniania? Zapewne, ale tak samo jak miłość jest pragnieniem zagarnięcia”¹⁷. Ale jako człowiekowi i autorowi tekstów chodziło mu jeszcze o coś więcej. Jak pamiętamy, Błoński notuje w swoim dzienniku: „mądrość jest zgodą na zapisane własną ręką zdanie »ja jestem«”. Jego myślenie krąży wokół ideału zgody na samego siebie, wokół zdziwienia byciem tym, kim się jest, jedynym i niepowtarzalnym, które to bycie jest u niego zarazem figurą zachwytu nad mądrością istnienia i skrytym w nim ładem. Błoński nie posiłkował się tekstami Maxa Schelera. Ale Scheler ze swoim ideałem *ordo amoris* katolikowi, którym był Błoński, jest przecież bardzo bliski.

¹⁷ Jan Błoński, *Romans z tekstem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 20.

Ekstaza zatem to doświadczanie pełni – pełni istnienia. Błoński wybierał takich pisarzy, których literatura, rozpięta na biegunach euforii i rozpacz, zabiegała o reprezentacje doświadczenia pełni. Taki był Miłosz, taki był Witkacy. Ale czytał ich zgodnie z zaleceniem Gombrowicza, piewcy temperatur średnich. W mądrości ćwiczył się, jakby podążając za zaleceniem wspomnianego już tu filozofa, który zasadę ładu czynił *arché* istnienia, budując gmach wiedzy, która pozwala unikać złych spotkań ze światem, pomaga w nim się zadomowić, zawrzeć z nim pakt o nieagresji. I w końcu taką lekcję Gombrowicza dał w notatce *Najkrócej o Gombrowiczu* zamieszczonej w „Tygodniku Powszechnym” w roku 2001 (i przedrukowanej potem w książce *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*), choć kiedy zaczynał go czytać na dobre w latach sześćdziesiątych, czytał w sprzeciwie do niego jako do terrorysty, zakładnika swoich fantazmatów, który narzuca swoje kategorie, lekceważąc splątanie i relatywność istnienia, i który pozostaje głuchy na hałas wielości rzeczywistości, w końcu przecież „będącej bogatszą od wszystkiego, co pomyśleć umie ludzki umysł” (BP, 93). Jeszcze w tekście *Strzykawka Gombrowicza* (z roku 1981) nie umiał pogodzić się z tym, że jego uwielbiany autor, który całe życie zabiegał o to, aby być w doskonałej zgodzie z własnym dziełem, stworzyć siebie jako postać właśnie, nie potrafił konsekwentnie zastosować się sam do własnego zalecenia, jakie dawał jemu, swemu trzydziestoparoletniemu rozmówcy z Polski: „niech pan żyje dla siebie, człowiek żyje przede wszystkim dla siebie”. Ta formuła wróciła w dzienniku Błońskiego, tyle że znaczyła dla niego trochę co innego: właśnie zgodę na „ja jestem”. Ale po tym zacytowanym wcześniej przeze mnie „ja jestem” następował dopisek: „A więc także na »ja umrę«. Za Platonem powtórzyć więc trzeba, że prawdziwym filozofem jest ten, który nauczył się umierać” (BP, 89). Znamienne, że dziennik z roku 1968 rozpoczyna się tak:

Do trzydziestego szóstego roku życia sądziłem, że jestem nieśmiertelny. Może mnie to nawet i dziwiło czasami: nie tyle nawet niechęć, ile niezdolność myślenia o śmierci. Myśl ta umykała, gubiła się zawsze wśród innych: stąd zapewne i wniosek, że każda myśl, aby się spełnić, potrzebuje jakiegoś fundamentu, jakiegoś widnokregu przed-intelektualnego, zaczerpniętego czy ze zmysłowych, zewnętrznych czy wewnętrznych doświadczeń. A już w każdym razie myśl odnosząca się do człowieka i jego – w najszerszym znaczeniu – spraw. (BP, 87)

We wspomnieniu *Strzykawka Gombrowicza* Gombrowicz jest kimś, komu zabrakło właśnie fundamentu: cała jego lotna egzystencja była tylko grą. Był Proteuszem, ale płacił za to niebagatelną cenę: nie potrafił pogodzić się z nadchodzącą śmiercią. Błoński zobaczył starego Gombrowicza, który przestał być panem samego siebie, przestał więc być „dla siebie”¹⁸. Ale w miniesaju z roku 2001 – który zaczyna się znamienym zdaniem: „Gombrowicz nie chciał nikogo zbawiać ani pouczać”¹⁹ – już ta pretensja staje się nieważna, w każdym razie perspektywa zawiedzionego się nie pojawia. Gombrowicz jest aprobowany przez Błońskiego jako pan swego losu. Chciałoby się powiedzieć za bohaterem jednej z książek Błońskiego „*Eheu*, jak gwałtem obrotne obłoki, i Tytan prędko lotne czasy pędzą...”. Zatem zachwyty, jako potęgowanie

¹⁸ „Inaczej mówiąc – powiada Błoński – w swoim wewnętrznym świecie nie mógł zrobić żadnego miejsca dla śmierci, ponieważ ten świat został raz na zawsze określony jako możliwość zmiany, śmierć zaś kazałaby mu się zgodzić – choćby na okamgnienie – na zamkniętą formę losu, co było zaprzeczeniem i twórczości, i postawy. Ja zaś – mimo wielkiego lęku – rozumiałbym mądrość jako zgodę na formę, w której się umiera czy umrze” (J. Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, s. 280).

¹⁹ W eseju *Strzykawka Gombrowicza* czytamy: „Nigdy nie podawał się za nikogo innego niż za nauczyciela życia. Śmierć nie wchodziła w rachubę, skandalem było cierpienie, nie uważał wcale, jak Plato, że prawdziwym filozofem jest ten, kto nauczył się umierać” (tamże, s. 278).

własnego istnienia, zmierzającego wszakże zawsze ku temu, co nieuchronne, więc w końcu znikającego we własnym tekście jako jedynym śladzie i jedynej poręce. To może kolejny epizod Błońskiego w „grze o tajemnicę istnienia”²⁰, tyle że nie bohaterowie literaccy byli tym razem jej uczestnikami.

²⁰ „Gra o tajemnicę istnienia” to tytuł pierwszego rozdziału wspomnianej monografii Witkacego. Może warto dopowiedzieć, że we wspomnianym eseju z „Tygodnika” pojawia się też stwierdzenie: „Jedyną wiecznością, jakiej oczekiwał, była trwałość w pamięci czytelników (widzów)”.

Herbert *trickster*

Herbertowi, a raczej jego poezji przydarzyła się przygoda, której on sam chyba wolałby uniknąć, ale z której z pewnością dziś się śmieje. Nie chodzi o to, że za życia trafił do narodowego panteonu, ale o to, że wszyscy uznali go za swego poetę i zarazem owo uznanie dokonało się poprzez skandalizowanie jego wypowiedzi, zwłaszcza tych wygłaszanych u schyłku życia. Trafił w okopy wojny kulturowej toczącej się w Polsce od lat dwudziestu. I tak jest po dziś dzień. Nic więc dziwnego, że obecność autora *Pana Cogito* w kulturze polskiej zmienia się niekiedy w komedię omyłek, a jego poezja pada ofiarą wielu nieporozumień. Reputacja Herberta jako poety przy tym nie ucierpiała, a samą sprawę można by zatem uznać za niezbyt ważną. Warto jednak przyjrzeć się jej bliżej, pozwoli to bowiem na wgląd w to, co konstytuuje tę poezję i przesądza o jej randze i wyjątkowości.

Trzeba tu dodać, że obecność Herberta zmienia się niekiedy w komedię omyłek prokurowanych także przez przyjaciół tej poezji. Herbert jest poetą jednego absolutu: absolutu ojczyzny – zadeklarował kiedyś Czesław Miłosz, i przecież w najlepszej wierze¹. To prawda, ale jakiej i jak rozumianej ojczyzny? W wielu swoich

¹ W *Roku myśliwego* (1990) zarzucił Herbertowi ślepe przywiązanie do „jednego imponderabilium: ojczyzny” jako „jednego absolutu” (s.53). Tę opinię powtórzył w przeprowadzonej w tym samym roku rozmowie ze swoim

tekstach Herbert wypowiadał się jako uczestnik wspólnoty, ale przecież o mała którym z polskich poetów można powiedzieć jak o Herbercie to, co Deleuze mówi o filozofie: „może mieszkać w różnych państwach, nawiedzać różne środowiska, ale zawsze jako samotnik, cień, ktoś będący w podróży, lokator stacji”². Herbert mówił wiele o powinnościach wobec ojczyzny, ale rzekłbym, że robił to w duchu nieco innym niż ten, który zatriumfował w epoce narodów w ostatnich dwóch stuleciach. Nawet jeśli czynny był w tym splot najbardziej partykularnych i właściwych macierzystej wspólnocie emocji, to zarazem towarzyszyło temu uniwersalne ich rozumienie, jakby wypowiadał, wzorem dawnych autorów, coraz bardziej zapoznaną w Europie prawdę o tym, że nie jest prawdziwym patriotą ten, którego patriotyzmu nie wzmacnia widok równiny maratońskiej. Słodko i zaszczytnie jest umrzeć za swoją ojczyznę, za swoich przyjaciół, za wolność, za piękno, które sposobi nas do życia. Wszystko to składało się u niego na pojęcie ojczyzny – przecież różne od dzisiejszego jej rozumienia przez wielu „prawdziwych”, nie tylko polskich, patriotów. Ale ziarno nieporozumienia tkwi jednak może bardziej w słowie absolut aniżeli w słowie ojczyzna. Herbert był poetą absolutu, jeśli za absolut, paradoksalnie, uznać to, czego obecności doświadczamy, ale co pozostaje nierozstrzygalne. Na takie jednak rozumienie nie zgodzi się pewnie wielu czytelników Herberta. Ojczyzna, jakkolwiek doświadczamy jej realności na wskroś, stanowi „rzecz mglistą”, *le chose vague*, Lacanowski *objet a*. Tymczasem wielu czytelników Herberta chciałoby odpocząć w raju utraconym, w którym prawda skłoniłaby głowę na ramieniu sprawiedliwości, a dobro i piękno pocałowały się wzajem. Nawet jeśli świat Herberta bywał niekiedy światem śpiewających psalmy, to

monografistą Aleksandrem Fiutem, ogłoszonej następnie w książce *Czesława Miłosza autoportret przepokorny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994.

² Gilles Deleuze, *Spinoza*, przeł. Jędrzej Brzeziński, PWN, Warszawa 2014, s. 9.

jego twórcy nieobca była wiedza, że wartości nam drogie są nie-
rzadko trudno uzgadnialne lub zgoła sprzeczne i wchodzą ze sobą
w kolizje. Nie tylko: często stają się sofizmatami w rachunku racji
abstrakcyjnych systemów moralnych. Pewnie dlatego kwalifikację
„suchy poemat moralisty” (z wiersza *Kołatka*), jako charakterystykę
własnej poezji, trudno traktować inaczej niż jako ironiczną – podob-
nie jak cały wiersz. Jeśli uważnie czytamy Herberta, okazuje się, że
to, co moralne, równa się u niego temu, co etyczne. Nie tyle cho-
dzi o wybór wartości, ile o odróżnienie dobrego sposobu życia od
złego. W tym postępowaniu nie tyle wartości się liczą, ile cnoty.
Herbert często wygłaszał pochwałę wartości, zwłaszcza że był
o nie nieustannie pytany. Niewiele rzeczy pieści nasze uszy tak, jak
deklinowane przez przypadki wartości. Ale Herbert mówi o nich
innym językiem aniżeli ten, do którego jesteśmy przyzwyczajeni
i którego na co dzień używamy. Co to znaczy? Znaczy to ciągle
zapoznaną prawdę, że mowa poety jest mową inną niż ta, którą
mówią pozostali. W jednym ze swoich tekstów Herbert żartobliwie
nazwał poetę kolegą Orfeusza³. Orfeusz to pół bóg, pół człowiek,
to sprzeczność wcielona, ktoś, kto dokonuje transgresji i wdiera
się do sanktuarium tajemnicy. To istnienie paradoksalne: poza
dobrem i złem, istnienie narażone na konieczne rozdarcie – wiesz-
czek, kapłan i kozioł ofiarny⁴. Jego mowa wprawia nas w podnio-
śle drżenie: z zachwytu, ale bywa, że i ze zgrozy. Herbertowi nieraz
zdarzało się, że w tym, co pisał, dokonywał transgresji. Również
i nim powodowały siły, nad którymi nie panował. Kondycja Orfe-
usza jest też kondycją trickstera. To może przyrodzona figura poety,
kogoś, kto za sprawą Platona znajduje się w stanie podejrzenia, jako

³ Zbigniew Herbert, *Wiktor Woroszyński na tle epoki*, w: *Węzeł gardyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Biblioteka Więzi, Warszawa 2001, s. 554.

⁴ Por. Robert McGahey, *The Orphic Moment. Shaman to Poet-thinker in Plato, Nietzsche & Mallarme*, State University of New York Press, Albany 1994.

ktoś, kto zwodzi słowami. To właśnie kondycja Herberta i osoby mówiącej w sygnowanych przez niego jego tekstach. *Trickster* to *speculum mentis*, postać archetypiczna wielu mitologii, jak niegdyś powiadano – kultur prymitywnych, ale i mitologii greckiego i rzymskiego antyku, czy wreszcie folkloru europejskiego⁵. Kimś takim, jak o tym pisali Karl Kerenyi i Carl Gustav Jung, jest Hermes (Merkury), akurat postać dla Herberta emblematiczna. Hermesowi przypada rola pośrednika między porządkiem *sacrum* i *profanum*, jest on tym, przy którego pomocy – choć niekoniecznie za sprawą którego – rzeczy się stają. Czyż nie do tej roli aspiruje właśnie Pan Cogito? „Chciałby zostać pośrednikiem”, czytamy w wierszu *Gra Pana Cogito*. W tym akurat wierszu chciałby zostać „pośrednikiem wolności”, ale sama formuła pośrednictwa jest bardzo pojemna: sięga platońskiej figury akuszerza – myśli, obrazów, zdarzeń, i w przypadku poety przystaje doń całkowicie. *Trickster* uosabia to, co ambiwalentne, albo raczej poliwalentne, i co zarazem na tyle niezwykłe, że stanowi anomalię i czyni z niego nierzadko kozła ofiarnego. W zapiskach z przygotowywanej, ale porzuconej książki zatytułowanej *Dziennik jagnięcia*, w zamierzeniu Herberta mającej być odpowiedzią na *Dziennik myśliwego* Miłosza, pojawia się znamienne wyznanie: „uświadomiłem sobie, że jestem zwierzęciem ofiarnym”⁶. Dla Claude’a Levi-Straussa *trickster* sam jest

⁵ Por. *Mythical Trickster Figures. Contours, contexts, and Criticism*, ed. by William J. Hynes and William G. Doty, University of Alabama Press, Tuscaloosa–London 1993; Paul Radin, *The Trickster. A Study in American Mythology*, Philosophical Library of New York, New York 1956 (tam aneks ze studiami Carla G. Junga, *On the Psychology of the Trickster Figure* oraz Karla Kerenyiego, *The Trickster in Relation to Greek Mythology*). Por. też Helen Lock, *Transformation of the Trickster*, <http://www.southerncrossreview.org/18/trickster.htm>, dostęp: 27 sierpnia 2014.

⁶ Z informacji Andrzeja Franaszka, przygotowującego biografię Herberta, na konferencji naukowej „Herbert a ruch myśli”, Warszawa, Pałac Rzeczypo-
spolitej, 27–29 października 2014 roku.

anomalią binarnego porządku, konglomeratem obecnych na gruncie systemu przeciwieństw⁷. Według Victora Turnera plemienny *trickster* (a później błazen i klaun) to uosobienie tego, co graniczne, to ktoś ze społecznego marginesu, kto animuje życie instytucji społecznych, wskazując nowe sposoby działania i interpretacji⁸. Kto pokazuje drogę, choć często jego posługa okazuje się niewczesna i przychodzi mu za to zapłacić. W odczytaniach derridiańskich jest *pharmakonem*, ozdrowicielską dawką trucizny, personifikacją tego, co nierozstrzygalne, marginesem swobody koniecznym dla etycznej refleksji, również czymś konstytuującym grę językową⁹. W nowszych i coraz bardziej metaforycznych ujęciach postaci *trickstera* jawi się on jako figura płodnej sprzeczności, czyli jako katalizator sprawczości. Także metafora języka jako matrycy naszego poznania, ale zarazem siły destabilizującej każdy sens. Rzecz by można: *trickster makes the world go round...*¹⁰ W moich wędrówkach po Herbertowskim labiryncie chciałbym się posłużyć metaforą *trickstera* jako nicią Ariadny.

⁷ Por. Claude Levi-Strauss, *Structural Anthropology*, Basic Books, New York 1963, s. 224–226.

⁸ Por. Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Aldine, Chicago 1969, s. 125 i n.

⁹ Por. Michael Becker, <http://www.hypercrit.net/2005/10/05/trickster-and-derrida/>, dostęp: 18 sierpnia 2014.

¹⁰ Parafrazuję tu nie tylko tytuł znanej piosenki z filmu *Cabaret*, ale i tytuł symptomatycznej w sposobie dzisiejszego traktowania tego toposu książki Levisa Hyde'a, *Trickster, Makes the world: Mischief, Myth and Art*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1998. Dla Geralda R. Vizenora, autora książki *The Trickster of Liberty: Native Heirs to a Wild Baronage*, University of Oklahoma Press, Norman 2005, *trickster* uosabia komiczną naturę gry językowej. Dawny, plemienny *trickster* to funkcja wyobraźni i działania uwalniającego umysł poprzez dozę komizmu, ale zarazem potencjalna właściwość języka, który jest – jak pisze – holotropem (gr. ὅλος, 'całość' i τρέπειν, 'zwracać się ku czemuś'), to znaczy retortą wszystkiego, z czynnym w niej „triksterskim” tropologicznym mechanizmem uruchamiającym grę elementów znaczących.

W mitologiach *trickster* jest kimś, kto pośredniczy między światem ludzi i bogów: niekiedy bywa pomniejszym bogiem, zajmującym w panteonie miejsce peryferyjne. Jego udziałem są zarówno zwycięstwa, jak i klęski, zarówno prawda, jak i błąd. Jawi się on jako nadludzki i niedoludzki, w ścisłej łączności z tym, co w nas ze świata materii, co w nas zwierzęce. Niczym persona Pana Cogito, „z piórem odziedziczonym po gęsi i Homerze” z wiersza *Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody*. Ta pasja Herberta była dość znana. „Ja żywię się biologią, czytam o zwierzętach, o drzewach, o ptakach, o fizyce, o kwarbach...”¹¹ – powiada Herbert. W „Kwestionariuszu Proustowskim” na pytanie „kim chciałbym być?” odpowiada: „lampartem”¹². W ruchach i gestach tak podobny do anioła człowiek jest przecież także zdeprawowanym, ekscentrycznym zwierzęciem, refleksyjnie wyobcowanym ze świata przyrody, zatem zwrot „kochane zwierzątka” w czulej korespondencji do przyjaciół oddaje dobrze przygody naszej pospólnej kondycji. I pewnie nie przypadkiem humor jest tą dziedziną, w której stale demonstruje się niełatwe sąsiedztwo pomiędzy tym, co ludzkie, i co zwierzęce – jak nas o tym przekonują filozofowie¹³.

Trickster jako postać paradoksalna okazuje się kimś, kto nie ma władzy nad sobą: miotany jest sprzecznościami, ma kłopoty z doświadczaniem własnej integralności i tożsamości. O tym akurat wiele

¹¹ *Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia ksiądz Janusz Pasierb*, w: *Herbert nieznany*, zebrał i oprac. Henryk Citko, Wydawnictwo Zeszytów Literackich, Warszawa 2008, s. 63.

¹² „Frankfurter Allgemeine Magazin” 1991, nr 45 (8 listopada). Cyt. za: *Herbert nieznany*, s. 255.

¹³ Por. Simon Critchley, *O humorze*, Aletheia, Warszawa 2012, s. 60.

mówią wiersze takie jak *Alienacje Pana Cogito*, *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz* czy *O dwóch nogach Pana Cogito*. Dlatego śmiech okazuje się czymś z gruntu przyrodzonym jego kondycji – śmiech, czyli coś, co pochodzi przecież z pogranicza biologii i duchowości i co uzmysławia nieostateczność i nieoczywistość naszej kondycji. Fotografie Herberta, i to z różnych okresów jego życia, dają w tym względzie do myślenia. Na większości z nich jest szelmowsko uśmiechnięty. Wszyscy mamy w pamięci napomnienie udzielone w *Przesłaniu Pana Cogito*: „ogłądaj w lustrze swoją błazeńską twarz”. I powaga Herberta naznaczona jest właściwym dla melancholijnej kłownady błazeństwem. Niekiedy sytuuje się ono na granicy pełnej dezynwoltury dziecinady, stanowiąc obronę prawa do naiwności, wszelako naiwności filozoficznie rozumianej jako brak zgody na cynizm brutalnego *ratio*. Powaga jest więc podszyta niepowągą i nie tylko w wierszach! – ale jeśli żart, jak powiada filozof, okazuje się dobrym epitafium dla emocji, to dlatego, że żartowi i dowcipowi przysługuje wywrotowa energia uchylania – zdawałoby się – finalnych znaczeń, które sugeruje rzekomo przezroczyisty język Herbertowskiego wiersza, w którym słowa zdają się odsyłać bezpośrednio do swych znaczeń. Diapazon humoru – tak w tekstach, jak i zachowaniach samego Herberta – jak o tym doskonale wiemy, jest bardzo rozległy: od cienkiej, choć często bezlitosnej kpiny¹⁴ po afirmację.

Humor ma zdolność transformowania rzeczywistości. Nic więc dziwnego, że humor zawsze znajduje się na podporządku *trickstera*, który lekceważąc wymogi ortodoksji, działa na rzecz zmiany *status*

¹⁴ Por. zakończenie wywiadu „z samym sobą” z „Tygodnika Powszechnego” z roku 1957: „Niektóre pana trafne opinie i błyskotliwe sformułowania przypominają wypowiedzi pośła Osmańczyka, których brak w ostatnich numerach »Przekroju« tak dotkliwie odczuwa nasza myśląca publiczność. Co pan sądzi o tym porównaniu? Przynosi mi ono zaszczyt”, w: *Herbert nieznan*, s. 7.

quo i jest w swoim działaniu profanem. Z tym, że gest profanacyjny często nie ma wiele lub nic zgoła wspólnego z potocznie rozumianą profanacją. Gest profanacyjny, jak to podpowiada Giorgio Agamben, jest przemieszczeniem tradycyjnej opozycji sakralne – świeckie i asymilacją *sacrum* do porządku *profanum*¹⁵. I Herbert jako profan przechodzi do porządku nad wysokim statusem tego, co sakralne: nad jego niedostępnością czy nad „nierozporządzalnością”, jak powiada Agamben. Czyni ową kwestię co najmniej przedmiotem rozmowy i, co za tym idzie, refleksji. Czy nie tak dzieje się w wierszu *Rozmyślenia Pana Cogito o odkupieniu*¹⁶? Owo przechodzenie do porządku uchyla jakby „nierozporządzalność” *sacrum*: niedostępne zwykłym śmiertelnikom czyni dostępnym i oddaje do powszechnego użytku. Agamben cytuje starożymskiego jurystę: „W sensie dosłownym sprofanowane są rzeczy, które ze świętych lub religijnych stały się na powrót własnością

¹⁵ Por. Giorgio Agamben, *Profanacje*, przeł. Mateusz Kwaterko, Warszawa 2006, s. 93 i n. „Filologowie ze zdumieniem odnotowują podwójne i przeciwstawne znaczenie łacińskiego czasownika *profanare*. Z jednej strony uczynić coś profanum, zeświecczyć; z drugiej (i to znaczenie występuje jedynie w wyjątkowych przypadkach) poświęcić. Uogólniając, można powiedzieć, że ta sprzeczność, na którą zwrócił uwagę już Freud, cechuje całe słownictwo związane ze sferą *sacrum*” (s. 98).

¹⁶ W tym wierszu ironicznej retorsji poddane zostaje stwierdzenie „nie powinien przysyłać syna” i dokonuje się to w myśl logiki zaprezentowanej przez Herberta chociażby w rozmowie z Markiem Oramusem. Na pytanie „Wierzy Pan w Boga?” Herbert odpowiada: „Kiedyś Julian Przyboś zapytał mnie o to samo. Wtedy nie bardzo wierzyłem, miałem wątpliwości potężne, ale odpowiedziałem: tak. I wówczas zacząłem wierzyć. Przyboś zdziwił się: »Pan, taki inteligentny, wierzy w tego ukrzyżowanego niewolnika? Pan, esteta od bogów greckich?«. I im bardziej mi bluźnił i zozydzał, tym bardziej się w tej wierze umacniałem”. „Poeta sensu”. *Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Marek Oramus*, w: *Herbert nieznan*, s. 101. Sytuowanie się poza opozycjami sakralne – świeckie w dyskursie o sprawie religii czy wiary jest też bardzo obecne w wypowiedziach Herberta w rozmowie, jaką z poetą przeprowadził ksiądz Janusz Pasierb. Por. *Herbert nieznan*, s. 58–66.

ludzi i są przez nich używane”¹⁷. To gest reparacyjny, w odróżnieniu od gestu separacyjnego, czyli sakralizującego; gest czynienia ponownie wspólnym tego, co zostało kiedyś rozdzielone. Podobnie poufałość, a nawet bezceremonialność (*vide* zbiór apokryfów *Król mrówek*), z jaką Herbert traktował greckich i rzymskich bogów, poufałość, z jaką zwykle traktuje się domowników, uznać można za coś w rodzaju „niedbałości” wobec spraw boskich, właściwej dla porządku *profanum*, rodzaj swobody ignorującej restrykcyjne rozdzielanie, a właściwie znajdującej dla niego specyficzne zastosowanie¹⁸. Owo zastosowanie sprowadza się do uczynienia tego, co do tej pory niedostępne albo mało dostępne, materią codziennego życia zapisywanego w tekście poetyckim. Dzięki temu jednak coś zostaje na nowo przywrócone życiu, a życie z kolei zyskuje nową głębię, co widać chociażby w paraboli *Próba rozwiązania mitologii*, będącej opowieścią o rozwiązaniu oddziały partyzanckiego. Właśnie na tym gruncie swój najważniejszy wymiar uzyskuje Herbertowska ironia. Rozumiemy ją często dość jednowymiarowo, albo raczej jednokierunkowo: jako czyniony przez wyzutych bezprawnie z dziedzictwa gest rewindykacji zawłaszczonych wartości („Ironia, ta chluba niewolnych” – powiada Miłosz w wierszu *Nie tak*). Poznajemy jej wymiar podstawowy: gest uchylania opozycji narzuconych jako oczywiste „od początku istnienia świata” (by zacytować René Girarda), czyli gest profanacyjny wobec pojęć, spetryfikowanych i zamienionych w fetysze, których zazdrośnie strzeżemy i o które toczymy wojny.

Była tu już mowa o roli śmiechu podminowującego powagę solennej normalności jako o czymś, co immanentnie przynależne jest

¹⁷ G. Agamben, *Profanacje*, s. 93. ¹⁸ Por. tamże, s. 95.

kondycji *trickstera*. Równie istotny jest ludyczny wymiar jego działań. Akurat gest profanacyjny i to, co ludyczne, mają ze sobą wiele wspólnego. Zwalniają bowiem od posłuszeństwa literze mitologicznej bądź religijnej opowieści. Wprowadzając *sacrum* w przestrzeń gry i zabawy literackiej, rewitalizują je, pozwalając mu przetrwać. „Zabawa – co podkreśla Agamben [cytując Émile’a Benveniste’a – m.z.] – odrywa i wyzwala ludzkość od sfery *sacrum*, nie obalając jednak owej sfery”¹⁹. Przywraca to, co hieratyczne, więc spetryfikowane, temu, co żywe, a zatem wydane inwencji i fantazji. Herbert był niefrasobliwym uczestnikiem zabawy, ale częściej śmiech u niego maskuje grozę, a humor bywa wyszukaną formą adoracji piękna porażki, ale zarazem zapewnia u niego pole manewru, przestrzeń wolności. A w końcu także pozwala trzymać fason (jak ktoś powiedział, „godność przysługuje jedynie człowiekowi, dlatego jedynie człowiek może być zabawny”). A przede wszystkim ten ludyczny kontekst naszego istnienia wyzwala nas spod władzy konieczności jako kategorii stanowiącej ograniczenie naszej wolności. Gra jest domeną zabawy, wolności, wreszcie przypadku. Dlatego Pan Cogito w wierszu *Gra Pana Cogito*, w którym mówi o kwestiach przecież zasadniczych, woli pozostawać na terenie gry właśnie!

Trickster to rewolucjonista, błazen i nauczyciel życia, ale zarazem postać pikarejska, podróżnik, a więc ktoś, kto ma możliwość konfrontowania rozmaitych doświadczeń, okazję do zmierzenia się z obcością. „Nigdy nie wyjeżdżałem z Warszawy z żadną gotową receptą, a wracałem trochę pomniejszony, a zarazem wzbogacony, przerażony i oczarowany zawiłością świata”²⁰ – powiada autor

¹⁹ Tamże, s. 96.

²⁰ „Jeśli masz dwie drogi...” Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Krystyna Nastulanka, w: *Herbert nieznan*, s. 44.

Barbarzyńcy w ogrodzie, traktując konfrontowanie się z ową zawiłością jako warunek niezbędny dla ukonstytuowania się myśliczego „ja”. Dlatego modlitwy Pana Cogito-podróżnika w istocie zamieniają kartezjańskie *dictum* w formułę: myślę, a więc jestem inny, niż myślę. I zmuszają do rewizji przekonań. Ktoś, kto podaje w wątpliwość istniejące granice, niekonwencjonalnie przedstawia istotne kwestie bądź je kompromituje, stawia je na powrót w centrum uwagi i zarazem owo pole uwagi poszerza. Oswaja ze skandalem i często czyni cnotę z samego gestu sprzeciwu. „W gromadzie ludzi, którym proponuje się do zjedzenia zupę pomidorową, ktoś musi powiedzieć: »A ja nie będę jadł zupy pomidorowej«, jeśli nawet lubi tę zupę. To jest zasada nie tylko przekory, to jest zasada demokratyczna. Sto procent głosów na tak, to musi być skłamane, statystyka nie uznaje takich wyników”²¹ – powiada Herbert.

Ta „zasada demokratyczna” w rzeczywistości jest przekonaniem filozoficznym: tak jak sto procent racji może być tylko czystą potencjalnością, która daje się pomyśleć, ale nie zrealizować, tak samo jest i z myśleniem o istocie rzeczy. Jak miemam, Herbertowi-poezie spodobałoby się zdanie Rolanda Barthes’a o tym, że „inność to skandal, który czyha na istotę rzeczy”. Rzeczy nigdy do końca nie są zgodne z samymi sobą. Życie, w odróżnieniu od wszelkiej racjonalistycznej metafizyki, podpowiada nam, że istnienie jest polem, w którym ścierają się sprzeczności. „Sprzeczności nie należy godzić. Natomiast trzeba je sobie uświadamiać [...] Żyjemy w świecie sprzeczności i my sami jesteśmy ofiarami sprzecznych idei, impulsów, wyobrażeń”²² – pisał Herbert w roku 1973. „Tam, gdzie dotykamy sprzeczności, znajduje się rzeczywistość – wielka, ontologiczna. Ta sprzeczność, myślę, jest tak płodna, że nie trzeba się

²¹ „Z prądem płyną tylko śmieci”. Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Adam Michnik, w: *Herbert nieznanym*, s. 93.

²² *Rozmowa o pisaniu wierszy*, w: *Węzeł gordyjski*, s. 52.

wstydzić, iż w tym właśnie zawarta jest tajemnica”²³ – mówił gdzie indziej, odwołując się do lektury Simone Weil. Wprawdzie autor *Kamyka* i *Studium przedmiotu* adoruje niedosiężną istotę i tęskni za niebem tożsamości, ale nie przypadkiem w wierszu objawia się ona w „źrenicy śmierci”. Dopiero to, co okazuje się martwe, staje się ze sobą tożsame. Wybiera więc sprzeczność: jest bowiem źródłem i zarazem skandalem istnienia. Natura poczynań *trickstera* podobna jest do natury samego języka, w którym skandal nieoczywistości jest na porządku dziennym. Herbert nie dyskutował transgresyjnych właściwości języka, ale konstruując poetycką personę, z ambiwalencji znaczeń czynił zasadę swojej poetyki. Jako poeta rezygnuje z autorytatywnego dyskursu, z monologu: mówi nie wprost poprzez apokryfy i parable, poprzez opowieści o perypetiach bohatera, który zawadiacko dziedziczy swój przydomek po wielkim protoplaście, ale wydaje się co najwyżej melancholijną figurą racjonalnego „ja”, zmagającego się z siłami negatywności. W swoich zmaganiach wątpi, rozpacza i wierzy: daleko mu do suwerennego kartezjańskiego *cogito*; do bezcielesnej, niepowątpiewalnej samowiedzy wolnej od ograniczeń, jakie narzucają czas i język – złośliwe demony, które niczym cienie towarzyszą naszemu istnieniu. Poprzestaje na małym: „Chciałby pozostać wierny niepewnej jasności” – czytamy w wierszu *Pan Cogito i wyobraźnia*. Kategoria gramatyczna czasownika w tym zdaniu nie jest przecież bez znaczenia. To *cogito*, które świat czyni domem, wnosi do świata sens, ale które musi sprościć swej klęsce. To melancholijny klaun, ironiczne *nom de guerre* podmiotu, który musi walczyć z napierającymi nań siłami nieokreśloności. Wychylając się zza ramienia autora po to, by za chwilę ukazać się w coraz to nowych pozach, odgrywa jedynie spektakl

²³ *Sztuka empatii*. Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Renata Górczyńska (1986), cyt. za: *Herbert nieznan*, s.176.

pewności. To z kolei sprawia, że jego mowa zostaje niejako opatrzona cudzysłowem, a i my nabieramy dystansu. Jego twarz staje się maską, a on sam postacią coraz bardziej literacką. „Gdzie spędzisz wieczność? / Nie wiem. Może w piasku mgławic” – czytamy w jednym z ostatnich wierszy²⁴. Takiego *locum* nie sposób usytuować w żadnym niebie, najwyżej w niebie literatury.

Trickster jest wreszcie tym, który zwodzi i oszukuje. Ten wymiar postaci długo nie przystawał do Herberta. Ale przecież uwielbiał teatr masek i póż, kpinę i inscenizację rzeczywistości. Dowiedzieliśmy się, że w pewnej części zmistyfikował swoją biografię. Właściwie dlaczego miałyby nas to dziwić? Czy zapomnieliśmy o napomnieniu Rimbauda? Tak! – „ja to ktoś inny”. „Bo ja uważam, że człowiek nie jest tym, czym jest w istocie – a ktoś z nas wie, kim jest – tylko tym, czym chciałby być. To jest moje podstawowe odkrycie z dziedziny psychologii” – mówił w rozmowie z Renatą Gorczyńską²⁵. O tym, że niechętnie dajemy posłuch psychoanalitycznej i dziś bioetycznej wiedzy, która opisując techniki obrony i reparacji „ja”, ukazuje konwencjonalny charakter pojęć „normalności” i „patologiczności” już nie wspomnę – tymczasem owa wiedza leży u podstaw dzisiejszej refleksji nad polityką norm. Herbertowe „odkrycie z dziedziny psychologii” istotnie zmienia perspektywę z moralistycznej na etyczną właśnie: traktując życie jako dążenie do ideału, zwraca uwagę na czynną w tym względzie ekonomię dobra i zła, obu elementów inherentnie obecnych i niedających się wyrugować. Owa ekonomia, w myśleniu Herberta nieustannie obecna, również może znaleźć swoją nową wykładnię, gdy weźmiemy pod uwagę prace

²⁴ *Rozmowa*, w: *Utworki rozproszone. Rekonesans*, do druku podał Ryszard Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2010, s. 319.

²⁵ *Sztuka empatii*, s. 166.

antropologów i mitologów, o których tu była już mowa. *Trickster* przebywa poza dobrem i złem, ale w jego działaniu dochodzi do głosu zarówno dobro, jak i zło. To z tego względu Jung w swoim studium nazywa go „cieniem”, co w jego nomenklaturze oznacza animalną i negatywną stronę nieświadomości. Na co dzień tłumiona, i tak dochodzi do głosu w naszych poczynaniach. W przypadku autora późniejszej *Natury z wędzidłem* owa ciemna strona była przedmiotem troski i nieledwie egzorcyzmów od samego początku:

Cóż za ciekawe bojowisko uczuć to moje wnętrze. Wystarczy przy-
mknąć oczy, wystarczy zanurzyć się, aby obserwować, obserwować
żywo! obserwacji, obsesja obserwacji. Tu rodzi się z podświadomości
miłość i nienawiść, tu nie ma sensu mówienie o motywach czy kon-
troli. Ale jest jakaś zachłanna, pogańska ciekawość samego siebie, ale
ta wyzwolona spod władzy moralności i myśli, puszczone samopas.
Jakże żałosny i niebezpieczny jest wynik tych eksperymentów. Zatra-
ciłem zupełnie świeżość przeżyć, zatraciłem szczerłość. Wyhodowałem
w sobie jakąś pokraczną małpę. Cieszyłem się każdym kompleksem.
Taki on ciekawy, głęboki i skomplikowany. I utraciłem miłość, to co
najważniejsze przecież. Za to była jakaś mania ciągłych kreacji. Niech
mnie nikt nie zna. Stale się zmieniać, zaskakiwać samego siebie, czuć
się szczęśliwym w nieszczęściu i martwić się radością. I zgrywać się,
radować się tym, że „nasze wnętrze jest lunaparkiem.

– pisał w roku 1950 w liście do przyjaciela²⁶.

Trickster jest wrogiem wszelkich granic, dokonuje transgresji, łamie tabu, stąd jego działania jawią się często jako niemoralne bądź

²⁶ Zbigniew Herbert – Jerzy Zawieyski. *Korespondencja 1949–1967*, Więź, Warszawa 2002, s. 34.

amoralne. To również, zdawałoby się, nie przystaje do wizerunku Herberta. Ale nasze sądy w tym względzie ulegają zmianie, jeśli spojrzymy na autora *Raportu z obłąkanego miasta* widzianego oczami jego wrogów, „hyclów od moralności socjalistycznej” (by posłużyć się tu sformułowaniem innego polskiego poety), a więc oczami tych, którzy kwalifikowali go jako wroga Polski Ludowej, uprzykrzali mu życie i uczynili go obiektem esbeckich gier operacyjnych. Tu niewątpliwie Herbert staje się kimś, kto z nadmiarem wypełnia scenariusz outsidera i wroga porządku publicznego i na ten jego wizerunek godzimy się przecież bez zastrzeżeń. Inaczej jednak wygląda wywrotowy i transgresyjny Herbert z dekady lat dziewięćdziesiątych. Herbert udzielający wywiadów „Tygodnikowi Solidarność”, wypowiadający się na temat obrad Okrągłego Stołu, Adama Michnika, Czesława Miłosza – tu z jego wypowiedziami mamy kłopoty, tutaj otwierają się wrota transgresji, tutaj dopiero obecność Herberta jest skandalizowana, tu okazuje się polem ścierających się afektów. Czujemy, że stoimy w obliczu jakiejś tajemnicy, czegoś, czego nie da się rozstrzygnąć. Skonfundowani, udzielamy sobie różnych odpowiedzi. Zmienił swoje oceny. Zachorował, nie był już wtedy sobą. Oba twierdzenia są do przyjęcia. Ale może było jeszcze inaczej? Był najzupełniej sobą i był jednocześnie chory. Choroba to jego bycie sobą jedynie potęgowała. I sprawiała, że w spotęgowanej postaci te właściwości jego konstytucji obracały się tym razem przeciwko niemu, okazywały się destrukcyjne, maniackalnie wyręczały władze poetyckie. Warto wiedzieć, że postać *trickstera* z północnoamerykańskich i afrykańskich mitologii posłużyła terapeutom diagnozującym pacjentów cierpiących na schizofrenię w tłumaczeniu ich autodestrukcyjnych bądź trudno wytłumaczalnych zachowań²⁷.

²⁷ Por. Philip Metman, *The Trickster Figure in Schizophrenia*, „Journal of Analytical Psychology” 1958, nr 1. Autor określa wprost schizofrenika jako

Za konkluzję niech więc posłuży napomnienie samego Herberta z eseju *Węzeł gordyjski*: w prostackich rozstrzygnięciach zawsze czai się element siły. Nasze próby radzenia sobie z tajemnicą muszą sprostać „zgodzie na błędzenie; bezradności wobec splątanej materii świata, cudownej ludzkiej niepewności i pokornej cierpliwości”. Herbert zostawił po sobie wiele wierszy i zdań będących osnową niejednej „sowiej zagadki”. Jego biografia, a także jego dzieło poetyckie przywodzą na myśl spostrzeżenie – co znamienne, wypowiedziane kiedyś przez poetę i znajdujące coraz liczniejsze poświadczenia nie tylko w rozpoznaniach filozofii, kognitywistyki, ale także medycyny, topologii, albo mówiąc po prostu, w naszej dzisiejszej wiedzy – „wszelka harmonia jest rezultatem szczęśliwego błędu”. Błędu afirmowanego jako szczęśliwa katastrofa, dzięki której dokonuje się przejście do czegoś nowego, a świat toczy się dalej.

„osobowość *trickstera*”. Z kolei Ronald David Laing podkreśla, że jego „rozumienie schizofrenii nie tylko wiele zawdzięcza studiom mitu *trickstera* w Zachodniej Afryce”, ale wiele dało mu do myślenia również i to, że „wielu terapeutów i to będących przedstawicielami bardzo odmiennych szkół porównuje działania terapeuty do zachowań *trickstera*”. Cyt. za: *Mythical Trickster Figures*, s. 25.

Estetyka zmaconych emocji, czyli estetyka zwykłości – o Dorocie Masłowskiej dwukrotnie

Zmacone kategorie

Od ponad dwóch dekad konstatujemy – tak w literaturze, jak i w filmie i sztuce – dominację „gatunków zmaconych” (by posłużyć się określeniem Clifforda Geertza, które zrobiło karierę). Ten rodzajowo-gatunkowy synkretyzm stał się wyróżnikiem estetyki późnej nowoczesności. Podobnie metafory wszelkiej hybrydyczności, metamorfozy bądź też labilności przyjęły się jako pomocne w charakterystykach nie tylko kultury, ale również form życia właściwych dla społeczeństw „płynnej nowoczesności” – by z kolei sięgnąć po inną, równie popularną dziś metaforę. Owa inwazja form i kategorii „skotlowanych”, wedle słów Geertza, wymusza na nas – jak powiada – nie tylko zwrot ku inter-, czy raczej transdyscyplinarności, ale także akceptację „demokratycznego klimatu”, którego dobrodziejstwami cieszy się nasze myślenie i którego niepożytkami się trapi.

Zamiast ustawionych w zwartym szyku „rodzajów naturalnych”, sztywnej, ostro zróżnicowanej pod względem cech jakościowych typologii, coraz bardziej dostrzegamy wokół nas rozległe, niemal nieprzerwane pole rozmaicie pomysłanych i różnorodnie skomponowanych wytworów, które umiemy porządkować jedynie z punktu widzenia praktycznego, relatywnego, w związku z naszymi własnymi celami. Nie chcę przez to powiedzieć, że nie rozporządzamy żadnymi

konwencjami interpretacyjnymi. Mamy ich więcej niż kiedykolwiek, ale są one zbudowane – a często jedynie sklecone – tak, aby pasowały do sytuacji płynnej, zróżnicowanej, zdecentralizowanej i nieuleczalnie nieskładnej.¹

Konsekwencje z tego wyciągnęli artyści i pisarze, ale także badacze literatury czy filozofowie, w tym także ci, którzy zajmują się afektami. Oni akurat nas interesują szczególnie i do nich chcę się odwołać. Kiedyś, za Spinozą, wyróżniano afekty primarne i pochodne, dziś badacze wolni od wymogu taksonomicznej nieskazitelnosci zaczęli mówić o ich kontaminacjach, czynnych w naszym życiu bądź transmitowanych przez dzieło². I tak na przykład osiadła na Uniwersytecie Stanforda amerykańska badaczka Sianne Ngai, autorka książki *Our Aesthetic Categories*, zwraca uwagę na zyskującą dziś coraz większą popularność estetykę zmaconych afektów, którym właściwa jest nie tyle ambiwalencja, ile nieokreśloność; afektów, które nie prowadzą do rozładowania emocji, nie wywołują przeżycia katarktycznego, ale przeciwnie, pozostawiają nas w pomieszaniu³. Mówi o *stuplimity*, czyli o mieszance oszołomienia i znudzenia: *stuplime* powstaje na skrzyżowaniu tego, co wzniosłe, ale i zarazem nużące. Niełatwo tu o polskie tłumaczenie,

¹ Clifford Geertz, *O gatunkach zmaconych*, przeł. Zdzisław Łapiński, „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 114.

² Akurat na tym polu było o to łatwo. Zdaniem Briana Massumi, afekty mają to do siebie, że stanowią „synestetyczne perspektywy”, w których interferują różne poziomy intensywności związanej z procesami nieliniowymi. Por. Brian Massumi, *Autonomia afektu*, przeł. Adam Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 127.

³ Sianne Ngai, *Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts – London 2012. Por. też *Our Aesthetic Categories: An Interview with Sianne Ngai*, „Cabinet” 2011, nr 43, http://www.cabinetmagazine.org/issues/43/jasper_ngai.php, dostęp: 10 czerwca 2014. Ustalenia Ngai referuję za tymi publikacjami.

podobnie zresztą, jak i w przypadku wprowadzanych przez nią pozostałych terminów: *cute*, *zany* i *interesting*.

Owe kategorie estetyczne Sianne Ngai traktuje jako dyskursywnie ustanawiane oceny (ale zarazem komunikowane doznania) i jako stylistycznie zobiektywizowane jakości (upostaciowane w obiekcie estetycznym). Bada zachodzące relacje między tym, co stanowi materię sądu estetycznego (co dyskursywnie: opisujące i oceniające), oraz tym, co uprawnia wydany sąd (co stanowi cechy jakościowe dzieła, materialne i zobiektywizowane, a więc stylistycznie rozpoznawalne). Sąd estetyczny to obiektywizacja uczuć. Ma to do siebie, że przynależy do klasy sądów performatywnie „kłopotliwych”, bo – jak powiada Ngai za cytowanym przez siebie Stanleyem Cavellem – jest sądem na poły opisowym, na poły zaś wartościującym i wyraża sposób, w jaki ktoś coś osądza, niby tylko opisując. Wartościowanie jest więc niejako przemycane, a obiektywizm sądu polega na maskowaniu jego subiektywności. Sądy estetyczne są więc trudno odróżnialne od analitycznych. Co więcej, kategorie estetyczne stanowią ideologemy. Presuponują ideologiczne scenariusze recepcji wytworów kultury. Tymczasem i dziś jeszcze doświadczenie estetyczne utożsamia się z bezinteresownością. Ale większość naszych doświadczeń estetycznych, podkreśla Ngai, stanowi kombinację zwykłych uczuć (nierzadko sprzecznych), przedsądów i idiosynkrazji, które zamagają kategorie estetyczne. Większość z nich domaga się uzasadnienia, które zazwyczaj zawiera argumenty ze świata pozaestetycznego: polityczne, moralne, historyczne etc. Estetyka nie jest więc jedynie dyskursem przyjemności i oceny, ale uprawomocnienia, gdzie często dopuszczamy się retorycznych nadużyć i politycznych manipulacji.

Czym zatem charakteryzuje się to, co Ngai kwalifikuje jako *cute*? *Cute* to skrócona forma *acute*, słowo to kiedyś znaczyło *pretty*, to jest śliczny, ale etymologicznie wywodzi się od łac. *acutus* – ostry, dotkliwy. *Cute* opisuje pewien rodzaj atrakcyjności, która jest związana z młodością, ale zarazem ze szczególnym wyglądem, mianowicie z pedomorfizmem, czyli wyglądem dziecka. (Ngai podaje przykłady: Mickey Mouse, Pokemon). *Cuteness* to kwalifikacja polegająca na „estetyzowaniu bezsilności”. *Cute* jest urocze, słodkie, skłania nas do opiekuńczości. Zasadza się na sentymentalizowaniu tego, co znikome, bezbronne, słabe. Owa *cuteness* przysługuje temu, co kojarzone jako infantylne, kobiece, niegroźne, nawet jakoś upośledzone. Ale zarazem jest w niej jakaś sadystyczna komponenta (dość wspomnieć gotowość, z jaką dzieci są skłonne zamęczyć z miłości swoich ulubieńców). To, co *cute*, jest sytuowane (i sytuuje się) w pozycji podrzędności, właściwe jest mu wdzięczenie się, mizdrzenie, zabieganie o sympatię, o opiekę – co jest znakiem, że *cute* nie oznacza statycznego stosunku sił, ale raczej dynamizm i złożoność walki o władzę. Nietrudno tu, jak sądzę, o przykłady także spoza imaginarium kultury amerykańskiej: „Pan jest taki duży, a ja taka malutka...” – tutaj emblematyczną postacią jest na przykład Audrey Tatou w filmie *Bóg jest wielki, a ja malutka*, będącym romantyczną komedią o pechowej dziewczynie, która usiłuje znaleźć swoje miejsce na ziemi.

„Słodkie” są dziecięce zabawki, ubranka, wypchane misie etc. *Cute* przynależy do domeny łatwej, swojskiej konsumpcji. Przymiła się i wdzięczy. Jest sielankowe albo banalnie romantyczne, wskazuje na złożoność naszego pragnienia bycia w „prostszych” stosunkach ze światem, pragnienia doświadczenia utopijnej zgodności jakościowego i zarazem utylitarne wymiaru owej konsumpcji, czyli wyzbycia się podejrzliwości wobec rynku jako maszyny wprzęgającej nas w ekonomię, w której tracimy status suwerennych podmiotów.

Z kolei *zany* tłumaczy się jako niedorzeczne, błazeńskie, albo jak dziś mówimy „odjazdowe”, „zakręcone”. (Zannino to postać z *com-media dell'arte*). Odnosi się do naszego zachowania jako działania, czyli do zachowań performatywnych, a więc ustanawiania znaczeń. *Zany* to estetyka zabawy, ale i pracy. *Zany*, powiada Ngai, jest *hot to trot*, czyli tak gorące, że aż parzy, w stanie wyższym, do utraty tchu. To jakby „jazda po bandzie” właściwa dla estetyki burleski, ale i ponowoczesnego „fordyzmu”. „Zakręcone” jest afektujące, więc i odczuwalne (ważny jest fizyczny aspekt tego, co „zakręcone”). To estetyka gorączkowego dziania się i jako taka stanowi często pomost między tym, co popularne/masowe, i tym, co awangardowe. „Odjazdowe” były kabarety *dada*, ale „odjazdowe” są popularne programy rozrywkowe. „Odjazdowe” albo „zakręcone” to coś, co wpędza w konfuzję swoją nadmiarowością, nadobfitością, nadaktywnością. Często odnosi się do przedstawień pracy jako produkcji, do działalności, w której zaciera się granica między pracą i zabawą, albo do przedstawień kondycji prekariatu, czyli ludzi niepewnych jutra, pozbawionych poczucia bezpieczeństwa, żyjących w niepewności losu.

Interesting, czyli interesujące, oznacza nieoczywiste, ale zarazem ryzykowne. Jest zawsze negocjowane: w mniejszym bądź większym stopniu okazuje się zamaskowanym agonem. Kiedy ktoś mówi: to „interesujące”, domagamy się od niego uzasadnienia. Uznanie czegoś za interesujące jest pierwszym krokiem do uczynienia go takim.

W tym, co „interesujące”, odnajdujemy konfuzję: jest takie, bo stawia opór, nie daje się łatwo oswoić, sprowadzić do tego samego (już znanego). Według Schlegla, powiada Ngai, interesujące i ironiczne są zbliżone: jako niepoddane uprzednim, uniwersalnym regułom, okazują się idiosynkratyczne i subiektywne. A więc „interesujące” ma całkiem wysoką genealogię w myśli estetycznej. Ale dziś w Ameryce jeżeli ktoś powie „to interesujące, co pan mówi”, daje rozmówcy grzecznie do zrozumienia, że opowiada coś niedorzecznego.

Ngai podsumowuje: owe kategorie odnoszą się do aktywności (i do wytworów tejże aktywności) związanych z udziałem w procesie konsumpcji (*cute*), działania-zabawy/produkcji (*zany*), wreszcie aktywności w procesie komunikowania się (*interesting*).

Ngai opisuje więc kilka kategorii estetycznych zbudowanych w oparciu na afektach, jak je nazywa, „pomniejszych” (*minor*), czy też afektach mniejszej wagi. Ale wymienia też inne, na przykład *glossy* (błyskotliwe, ale efekciarskie), *messy* (niechlujne, ale bezpretensjonalne), *flabby* (ślamazarne, ale niepozbawione fantazji), *glamorous* (wystawne, ale zarazem niepozbawione blichtru), *whimsical* (manieryczne, ale wytworne), *luscious* (uwodzicielskie, ale w sposób przywodzący do zguby), *cozy* (przytulne, ale banalne), *wacky* (dziwaczne, ale intrygujące), *quaint* (osobliwe, ale niepokojące), *dainty* (wyrafinowane, ale przesadnie). Wszystkie te określenia opisują jakąś relację estetyczną, czyli rodzaj naszej uwagi charakteryzującej sposób, w jaki jawią się nam obiekty, to znaczy oddają one aspekty, w jakich obiekty jawią się (niezależnie od swej funkcji, pochodzenia, gatunkowości); aspekty, którym towarzyszy ocena oparta na pozytywnych bądź negatywnych uczuciach towarzyszących naszej percepcji.

Według Ngai nasze afekty, również często te „pomniejsze”, ufundowane są dzisiaj na afekcie lęku. Dlaczego? W swojej pierwszej książce *Ugly Feelings* badaczka przywołuje Lacana,

który uważał, że lęk jest afektem prymarnym, przynależnym niejako do kondycji ludzkiej, jako że jest obawą przed wygaśnięciem Pragnienia, czyli śmiercią tego, co dawna medycyna określała mianem *vis vitalis*. Trudno zresztą nie zauważyć, że lęk, niepokój jest podstawowym wymiarem egzystencji, tej jednostkowej i tej społecznej, w dobie „płynnej nowoczesności” czy w „społeczeństwie ryzyka”, jak naszą współczesność określają socjologowie⁴. W klasyfikacji zaproponowanej przez Ngai lęk jest jednym z tych „nieprzyjemnych” uczuć (*ugly* w tym wypadku należałoby tłumaczyć raczej jako ‘nieprzyjemne’ niż ‘brzydkie’, bo badaczka akcentuje tu dotkliwość owych inkryminowanych uczuć, towarzyszący im dyskomfort), uczuć, które nie mają moralnych konotacji i nie wywodzą się ze świata Arystotelesowskiej poetyki. Nie wywołują moralnego przeżycia, tak jak „silne” afekty: podziw, pogarda, gniew czy litość i dają asumpt do zbudowania estetyki niekatartycznej, jak powiada⁵. Prowadzą w tym względzie do zawieszenia naszych reakcji, w tym ich polityczności, albo wręcz paraliżują nasze emocje i reakcje. Lęk nie tyle zamienia się w repulsywny strach przed rozpoznanym zagrożeniem, ile staje się towarzyszącym nam nastrojem przyprawiającym o zawrót głowy, niedającym się wyartykułować dyskomfortem na skrzyżowaniu tego, co „wewnętrzne” i „zewnątrzne”. Lęk stawia nas bowiem w obliczu niewiadomego, które trzyma nas na uwięzi. Zmusza do sondowania przyczyn dyskomfortu. Lęk zawiesza nasze dociekania w niepewności, prowadzi do niekonkluzyjności, każe oscylować między

⁴ Jedni żyją w lęku z powodu niepewności ekonomicznej, inni – sybaryci społeczeństwa konsumpcyjnego, dręczeni niepokojem, że coraz trudniej im podsyć słabnące pragnienie pragnienia. Por. Zygmunt Bauman, *Płynne życie*, przeł. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 9 i n.

⁵ Sianne Ngai, *Ugly Feelings*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts – London 2005, s. 7–9.

sprzecznościami, pozostawia w pomieszaniu. Estetyce naszych afektów (zwłaszcza tych podrzędnych, inaczej niż estetyce piękna, brzydoty, wzniosłości, tragiczności, komiczności) właściwe jest to, że nie prowadzi do emocjonalnego rozładowania, szoku, wstrząsu, ale lokuje w niepewności, na progu tego, co bulwersujące, a zarazem niedorzeczne. Dziś nasze afekty wywołują sprzeczne bądź ambiwalentne emocje. Bardziej wprowadzają w konfuzję, aniżeli rewoltują. Raczej dają do myślenia, niż przekonują czy do czegoś zjednują. Mają więc charakter performatywny, ale jest to performatywność słaba. Dlatego do rozpoznania Ngai należałoby dodać, że estetyka zmańczonych afektów nie daje się łatwo stosować na sposób publicystyczny, służyć realizacji określonych celów politycznych. W estetyce, o której mowa, emocje są efemeryczne i niejako jednorazowe: są bardziej następstwem dziejących się zdarzeń aniżeli realizacją skodyfikowanego instytucjonalnie scenariusza. Czy nie do niej odwołują się twórcy współcześnie? Sianne Ngai, przywołując rozpoznania Theodora Adorno, utrzymuje, że jest to estetyka właściwa dla współczesnej awangardy. Tam, gdzie literatura dzisiaj flirtuje z estetyką kiczu czy też z estetyką kampu, tam właśnie dokonuje się skryta praca afektów i kategorii, o których tu mowa. Tam, gdzie pisarz czy artysta prezentuje się nam jako bezsilny atleta, czyli ktoś poddany dyktatowi rynku i niewolny od kompromisów, ktoś, kto dziś wyposażony jest już w nikłą tylko moc sprawczą, ale zarazem nas intryguje, daje nam do myślenia, wprawia w konfuzję, irytuje albo wymaga od nas wyższego stopnia wtajemniczenia, odwołuje się do naszego snobizmu, ale zarazem trochę nas nudzi, tam właśnie sięga po środki i emocje tu charakteryzowane. Jego sztuka ma coś z błazenady, z dawnej kłownady, ale zarazem lokuje się w szacownej już dziś tradycji wymierzania policzków powszechnemu smakowi czy romansowania z tym, co bezużyteczne, i praktykowania tego, co bezinteresowne. Ze swej

„bezsilności” artysta dzisiaj czyni więc cnotę: nie daje się politycznie zinstrumentalizować. Zaryzykowałbym twierdzenie, że estetyka zmąconych afektów pojawia się również tam, gdzie dochodzi do głosu, albo wręcz staje się dziś normą, estetyka *weird*. Filmy Ulricha Seidla, Petra Zelenki, Michaela Hanekego, Aleksieja Bałabanowa, Leosa Caraxa (a w Polsce choćby Marka Koterskiego, Małgorzaty Szumowskiej, Łukasza Barczyka, Wojciecha Smarzowskiego), fotogramy Nan Goldin czy Davide’a LaChapelle i, odpowiednio, niektóre akcje autorów polskiej „sztuki krytycznej” albo powieści graficzne Macieja Sieńczyka, również finałowe powieści z edycji Nagrody Nike, *Noc żywych Żydów* Igora Ostachowicza, *Małe lisy* Justyny Bargielskiej, *Nocne zwierzęta* Patrycji Pustkowiak, wcześniej niektóre prozy Adama Wiedemanna, mogłyby tu dostarczyć materiału do analizy.

Spektakl jak butelka z benzyną

Rozpoznania dotyczące charakteryzowanych tu kategorii estetycznych dają się przenieść i zastosować na gruncie tekstów, z którymi mamy do czynienia w Polsce w latach ostatnich. Chciałbym podać tu pod rozwagę kwestię, dlaczego sztuka Doroty Masłowskiej *Między nami dobrze jest* (ale także jej inscenizacja dokonana przez Grzegorza Jarzyne) i jej powieść *Kochanie, zabiłam nasze koty* pozwalają się ulokować w obrębie estetyki skonfliktowanych afektów. I co z tego wynika dla literatury i teatru? I dla naszego sposobu obcowania z literaturą – dzisiaj?

W opinii wielu krytyków sztuka Masłowskiej zyskała sobie miano „publicystycznej”⁶. Jej tekst ma oczywiście swój wymiar polityczny. Ale czy ma charakter publicystyczny? Rozstrzygnięcie tej kwestii wydaje się sprawą zasadniczą, jako że coś, co jest publicystyczne, jest tym samym jednoznaczne. Zarzut publicystyczności zdaje się zatem uchylać ambiwalencję emocji i znaczeń, o których mowa. Albo tekst/inscenizacja Masłowskiej nie ma takich właściwości, albo konstatawana przez krytyków i recenzentów publicystyczność jest nadinterpretacją tekstu/inscenizacji, ekstrapolacją poglądów i sądów estetycznych niemających oparcia w tekście/inscenizacji, a zatem pochodną wadliwego, bo poddanego nadmiernej ideologizacji tego, co polityczne.

Na początek nieco faktów: spektakl został pokazany 20 marca 2009 roku w czasie kolejnej edycji niemieckiego Międzynarodowego Festiwalu Dramaturgów poświęconego Tożsamości i Historii (Internationales Autorenfestival zu Identität und Geschichte), noszącego podtytuł „Digging deep and getting dirty” (Kopiąc głęboko i brudząc się). Masłowska znalazła się w towarzystwie Mariusa von Mayenburga, Marka Ravenhilla, Izraelki Yael Ronen i argentyńskiego Niemca Rafaela Spregelburda. Prapremiera odbyła się w berlińskim teatrze Schaubühne, który był też koproducentem przedstawienia. Nosila tytuł *We tried even harder*. Aktorzy Teatru Rozmaitości zagrali *Między nami* po polsku, niemieckie napisy wyświetlano tylko na elektronicznej tablicy nad ich głowami.

Bardzo szybko okazało się, że spektakl trafia w punkt festiwalowej idei. Drwiąc z Polaków, otwiera także niemieckie i europejskie kompleksy,

⁶ „Kiedy kolejny raz na sesji zdjęciowej zaproponowano, żebym owinęła się biało-czerwoną flagą, poczułam, że za chwilę zwymiotuję sama sobą” – mówi autorka w rozmowie z Katarzyną Surmiak-Domańską, *Jestem bogiem rzeczy małych*, „Wysokie Obcasy” z 20.10.2012, s. 34.

jest absolutnie zrozumiały dla zagranicznej widowni. Chyba jeszcze ani razu Jarzyna nie miał tak gorącego odbioru premierowego spektaklu w krajach niemieckojęzycznych.⁷

„Jako autorkę spotkało mnie spełnienie, bo ludzie płakali i śmiali się na przemian i wychodzili z teatru, głośno mówiąc i machając rękami. Jednak spektakl był jakąś tam butelką z benzyną”⁸ – mówiła Masłowska.

Polska premiera w warszawskim TR, zatytułowana *Między nami dobrze jest*, odbyła się 5 kwietnia 2009 roku. Spektakl wszedł na scenę poprzedzony rozgłosem opublikowanego rok wcześniej, a zamówionego przez TR tekstu dramatu. Jego recepcja była bardzo zróżnicowana, choć dominował ton zaskoczenia. Rezydentka „Gazety Wyborczej” pisała:

Autorka Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną i Pawia królowej, uważana dotąd za krnąbrne dziecko lansowane przez pozbawioną gustu i poczucia przyzwoitości krytykę, niespodziewanie podbiła serca konserwatystów. Recenzenci, którzy brzydzili się Masłowskiej hipopowej, dresiarско-praskiej, z ulgą powitali Masłowską dojrzałą, zaangażowaną, podejmującą ważne kwestie historyczne, mającą w zanadru parę złośliwość pod adresem gejów, feministek i zepsutego kapitalizmu. Pokazując trzy pokolenia kobiet (Babcia, Matka i Mała Metalowa Dziewczynka) ściśniętych w warszawskiej kamienicy, naznaczonych przez pamięć o wojnie, odrzuconych przez transformację, Masłowska wydobywała zarówno absurdy dyskursu patriotycznego, jak i poprawnego politycznie pustostłowa. Wokół tekstu rozgorzały

⁷ Łukasz Drewniak, *Masłowska rozśmiesza Niemców* („Dziennik”), cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/70040.html>, dostęp: 15 czerwca 2014.

⁸ Jacek Cieślak, *Masłowska. Jedna z miliona* („Rzeczpospolita”), cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/71677.html>, dostęp: 15 czerwca 2014.

więc spory o ojcostwo – kto zapłodnił wyobraźnię artystki: tradycjonalści czy liberałowie (bo na to, że sama z siebie poczęła, nikt jakoś nie wpadł)? *Między nami...* z jednej strony porównywano do prozy Jarosława Marka Rymkiewicza i traktowano jako hołd dla kulturotwórczej, społecznej roli Radia Maryja, z drugiej – omawiano na Gender Studies, chwalono w fanzinach. Ideologiczne przepychanki trwały miesiącami [...].⁹

Ta sytuacja powtórzyła się i po warszawskiej premierze teatralnej. Masłowska stała się obiektem rywalizacji prawicowych i lewicowych publicystów. Sama autorka w wywiadzie dla „Dziennika” tak mówiła o swoim dramacie:

Zderzyłam pokolenia: języki, sposoby myślenia, funkcjonowania, inne codzienności, żeby wydobyć ten zgrzyt, ten brak czegoś takiego jak „statystyczny Polak”, brak platformy, na której to by się wszystko spotykało i moglibyśmy powiedzieć „my”. Wszystko to jest w tej sztuce dość makabryczne, przerysowane, ale wydaje mi się, że tutaj po raz pierwszy mówię coś potencjalnie dobrego. Oczywiście nie formułuję wprost żadnego pozytywnego przesłania, ale to pierwsza rzecz, którą napisałam nie pod hasłem: w jakim okropnym kraju żyjemy, a jak tu szaro! Odwrotnie, jest tu moja afirmacja bycia Polką i polskości, totalnie dzisiaj wyszydzonej, zmieszanej z błotem i traktowanej jako skaza, jako policzek wymierzony przez los, przynajmniej w moim pokoleniu.¹⁰

Historię Warszawy Masłowska określiła słowami „tragedia na tragedii”. Przedstawiła ją w opozycji do „mimo wszystko pięknego”

⁹ Joanna Derkaczew, *Między nami wojna jest* („Gazeta Wyborcza”), cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/69983.html>, dostęp: 15 czerwca 2014.

¹⁰ Cyt. za: <http://kulturaonline.pl/maslowska,o,miedzy,nami,dobrze,jest,tytul,artykul,4813.html>, dostęp: 15 czerwca 2014.

Krakowa. Jako źródło ekstremalnych treści w *Między nami...* wskazała też relację z babcią, która jej i bratu „mantrowała swoje doświadczenie wojenne”¹¹.

Nieświęta rodzina w pikselach

O czym jest tekst Masłowskiej? Posłużę się opinią jednej z krytyczek, bo stanowi dobry punkt wyjścia do rozmowy:

W centrum swojego zainteresowania stawia podejrzaną grupę, jaką jest rodzina polska. To kategoria dosyć niejednoznaczna, cokolwiek podejrzana i wciąż fascynująca, nieustannie przyprawiająca o stany lękowe lub salwy niepoohamowanego śmiechu, co świetnie Jarzyna punktuje. Niekoniecznie jest to najmniejsza jednostka życia społecznego. Polska rodzina to wnuczka (Mała Metalowa Dziewczynka – Aleksandra Popławska), matka (Halina – Magdalena Kuta) i Osowiąta Staruszka na Wózku Inwalidzkim (babcia – Danuta Szafarska). Polska rodzina to także rodzina celebrytów, czyli person, które są znane z tego, że są znane, oraz rodzina osiedlowa składająca się z wykluczonych, sąsiadek, psiapsiółek, spikerów z Radia Maryja (osiedlowy gej, Bożena – Marta Maj, głos z radia – Lech Łotocki), czy rodzina czytelniczek gazetki Tesco. U Jarzyny polska rodzina rozrasta się i ogromnieje w oczach, dopisując do swojego drzewa genealogicznego kolejne typy. Okazuje się, że owa polska rodzina to cała Polska, a dla niektórych Polska to cały świat.¹²

¹¹ <http://www.rozmaitosci.home.pl/balkon-przez-komunistow-urwany-relacja-ze-spotkania-z-grzegorzem-jarzyna-i-dorota-maslowska-na-festiwalu-boska-komedia>, dostęp: 15 czerwca 2014.

¹² Zofia Bartosiewicz, *Melancholijne grzebanie w pikselach* („Czas Kultury”), cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/82662.html>, dostęp: 15 czerwca 2014.

Swoją drogą: czy nie mamy tu do czynienia ze znaczącą nieobecnością? Mam tutaj na myśli brak ojca.¹³

Wyrażane w recenzjach opinie zarówno o tekście Masłowskiej, jak i o jego inscenizacji przez Jarzynę były rozmaite. Od entuzjastycznych po wysoce krytyczne. Rozrzut opinii i zarazem emocji czytelnika czy widza oraz to, co pracuje na rzecz ambiwalencji znaczeń tekstowych i teatralnych, jest dla mnie kwestią kluczową. Stawiam tutaj tezę, że zmacona estetyka, którą pokrótce przywołałam, odgrywa kapitalną rolę.

Już didaskalia w Scenie pierwszej dają bardzo literackie wypowiedzi i sytuują postaci w estetyce zmaconych emocji:

Mała Metalowa Dziewczynka w marynarskim ubranku i z dziko preżącą się kokardą w rzadkich metalicznych włoskach i jej babcia, Osowiąła Staruszka na wózku inwalidzkim ciągnąca za sobą po wykładzinie splątane kable warkoczy albo pajęczyn, są w nim jak pasażerki tonącego statku – zawieszzone pomiędzy paniką a nudą, bezmyślną aktywnością a bezmyślną stagnacją, klaustrofobią a lękiem przestrzeni, z charakterystyczną dla osób skazanych na swoje towarzystwo niejasnością, czy bardziej gonią się, czy przed sobą uciekają, czy zmęczone jednym i drugim trwają w bezruchu. Pomiedzy ich naprzemiennymi napadami stuporu i nadpobudliwości matka Dziewczynki, Halina,

¹³ Co sugeruje trop autobiograficzny („Interesują mnie te relacje, wyrastałam w matriarchacie. Moja rodzina miała podobną strukturę jak ta, którą pokazałam w *Między nami dobrze jest* – babcia, mama i ja” – powiada Masłowska w rozmowie z Katarzyną Kubisiowską dla „Tygodnika Powszechnego” (2012, nr 42), a z drugiej czyni ją być może jednym z tych diagnostów, którzy (używam formy męskoosobowej, bo jest wśród nich także chociażby Tadeusz Konwicki) uważają polską kulturę za faktycznie matriarchalną, a w każdym razie wskazują pozycję zajmowaną przez męskie podmioty jako uzurpację i mistyfikację.

wykonuje z niewzruszeniem automatycznego zwierzęcia pociągowego automatyczne czynności gospodarcze, a teraz akurat wychodzi wyrzucić śmieci.¹⁴

Podkreślana stagnacja i aktywizm, desperacja i hektyczność, automatyzm i kompulsywna seryjność zachowań, czyniąca z nich postaci marionetkowe, nadaje ich działaniom tak chętnie wykorzystywany przez estetykę *zany* wymiar burleskowy, właściwy dla przedstawień kondycji ludzi znajdujących się w trybach wielokapitalistycznego społeczeństwa-maszyny. Fragmenty didaskaliów odnoszące się do scenografii również wydobywają wspomniany element nietrwałości połączonej ze stagnacją, obecność katastrofy podminowującej zatęchły, skrzętnie budowany ład, prowizorkę skrytą za pozorami stałości:

Stary wielokondygnacyjny budynek ludzki w Warszawie. Mieszkanie jednopokojowe. Dwie pary drzwi – jedno wychodzą na podwórko z pojemnikami na odpady wtórne, zza drugich dochodzi cały czas toaletowy szum, wodne bełkoty, ciurkanie rur. Okno, za którym przetacza się cały czas w bezpośredniej bliskości dzika, wszystkożerna karuzela wielkiego miasta ze swoimi tramwajami, samochodami, klaksonami i przelatującymi po niskim niebie samolotami, od których drżę w barku butelka ze zwietrzałym Ciociosanem, drżą misterne piramidy obitych i oblepionych resztkami żywności garnków i garnuszków na kuchence, trzęsie się obraz w wiecznie włączonym telewizorze i syczy i spina się żarówka w żyrandolu. Wnętrze sprawia cały czas wrażenie zbudowanego na pękającej ziemi albo spychanego psycharką. (*Mndj*, 5)

¹⁴ Dorota Masłowska, *Między nami dobrze jest*, Wydawnictwo Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2009, s. 5. Dalej cytaty z dramatu oznaczam w tekście skrótem *Mndj* i numerem strony.

Jak należałoby zatem ocenić zabieg inscenizacyjny, polegający na rezygnacji z podkreślanych w didaskaliach brzydoty, ubóstwa i dominującego w zagraconym pomieszczeniu chaosu na rzecz wypracowanej estetyzacji teatralnej przestrzeni?

Grzegorz Jarzyna nie bawi się na scenie w dokładne odwzorowanie okropności świata wykreowanego przez Masłowską. Tworzy raczej sceniczny obraz jego założonej umowności. Tu wszystko jest tylko lekko zaznaczone, jak narysowane dziecięcą kreską fantastyczne obrazki. Zatłoczone mieszkanie umieszcza w czystej, białej przestrzeni ścian, na których pojawiają się animacje i projekcje zdjęć.¹⁵

Zabieg ten poróżnił krytyków. „Jarzyna w przyjemny sposób odebrał sztuce turbodoładowanie” – pisała Christine Kuehl¹⁶. Nie tylko ona.

Premiera *Między nami dobrze jest* w berlińskim teatrze Schaubühne w reżyserii Grzegorza Jarzyny to jedna z gorszych rzeczy, jaka mogła przydarzyć się tekstowi Doroty Masłowskiej. Ironia i groteska tekstu Doroty Masłowskiej stoczyły w Berlinie ostrą walkę z kolorową, uładzoną, nastrojową inscenizacją Grzegorza Jarzyny. [...] O spektaklu Grzegorza Jarzyny lepiej byłoby jak najszybciej zapomnieć. Nie gubi może wszystkich walorów tekstu, ale pokazuje polski teatr jako anachroniczny i pretensjonalny, gdzie „nowocześnie” równa się „z laptopem, designerską kanapą i smooth jazzem w tle”.¹⁷

¹⁵ Agnieszka Rataj, *Rzeczywistość jest gdzie indziej* („Teatr”), cyt. za: <http://www.teatr-pismo.pl/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=833&xpr=43>, dostęp: 15 czerwca 2014.

¹⁶ *Polskie autoportrety w Schaubühne*, cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/76810.htm>, dostęp: 15 czerwca 2014.

¹⁷ J. Derkaczew, *Między nami wojna jest*.

Równie złego zdania był recenzent „Tygodnika Powszechnego”:

Literatura Masłowskiej zbudowana jest na sprzeciwie, inteligentnym i głupim, przewrotnym i prowokacyjnym buncie. Prapremierowa inscenizacja w reżyserii Grzegorza Jarzyny to poczciwy *cover* [...], wykonany w aranżacji – powiedzmy – *smooth* jazzowej. Rzecz rozgrywa się w białym, sterylnym pudełku sceny, wyznaczonym płóciennymi parawanami, na które projektowane są komputerowe animacje: fruwa stolik i lampa, biega kucyk. W tle rozbrzmiewa ciepła muzyka. Dziewczynka ma warkoczyki i ubranie grzecznego dziecka, babcia porusza się na elektrycznym wózku, mama i sąsiadka dobrodusznie przycupnęły na krzesłach. Początek przedstawienia sprawia wrażenie, jakbyśmy pomylili nie tylko teatr, ale i tekst: wszystko, co udaje się wydobyć z Masłowskiej, to sprawnie napisana i z werwą zagrana komedia obyczajowa o nieco gorzkim posmaku. I choć ta stylizacja jest z pewnością częścią prowadzonej przez reżysera gry z Masłowską, do końca pozostaje wrażenie, że poruszamy się na powierzchni tekstu i nie dotykamy tego, co w nim istotne.¹⁸

Podobnie recenzentka „Czasu Kultury”:

Między nami dobrze jest wyreżyserowane przez Grzegorza Jarzynę w TR Warszawa to fajne przedstawienie. Ten niewyszukany przymiotnik jest, moim zdaniem, najwłaściwszy do opisu trwającej *circa* sto minut litanii pod wezwaniem pozornie antypolskim, która kończy się rozdzierającym i traumatycznym okrzykiem rozgrzeszenia. [...] Scenografia, kostiumy, światło i muzyka wprawiają w dobry humor. Królują kwiatki na sukienkach, warkocze i wesołe animacje

¹⁸ Marcin Kościelniak, *Frymuśna Masłowska* („Tygodnik Powszechny”), cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/74168.html>, dostęp: 15 czerwca 2014.

projektowane na trzech ściano-ekranach mieszkania. Scenografia jest pyszna. Masłowska nazywa ją estetyką sofy i laptopa. Wirujące po ścianach animowane, komputerowo wykreowane czajniki, kubki, noże i nożyczki poruszają się w somnambulicznym tempie pyłu unoszącego się po wojennym bombardowaniu Warszawy. Mieszkanie tonie w świetle różowym albo zielonym, albo fioletowym, albo skąpane jest w mroku, z którego cicho i podstępnie wyłania się postać Adama Woronowicza – autora? narratora? wielkiego kreatora historii? [...] Cała potworność polskości, umiejętnie zamknięta przez pisarkę w języku, ulega takim scenicznym przekształceniom, które odbierają jej traumatyczność czy kategoryczność (wyjątkiem jest ostatnia scena), a nasycają humorem, żartem, komizmem. Dlatego jest fajnie, ale nie jest refleksyjnie.¹⁹

Recenzentka „Czasu Kultury” formułuje wiele trafnych spostrzeżeń, ale sama pada ofiarą estetyki afektów zmaconych. Identyfikuje zastosowaną w inscenizacji estetykę (rodzime echo estetyki *cute*), choć nie do końca ją rozpoznaje, a interpretuje ją już całkiem jednowymiarowo: również w inscenizacji Jarzyny znajdujemy właściwą owej estetyce infantylną tkliwość, ale także skryte wezwanie do dominacji oraz agresji, kicz i fetyszyzm towarowy, które komplikują idylliczność czy łagodność znaczeń. Hiperestetyzacja jako zamysł inscenizacyjny została przez część krytyki zinterpretowana jako wprowadzenie efektu obcości: „to świat nieistniejący, [...] celebryci, których życie to »hołda« kolorowych pikseli, równie nieprawdziwa jak świat Babci, Metalowej Dziewczynki i Haliny”²⁰. Dzięki tej estetyzacji istnieją (a raczej nie istnieją) dobitniej:

¹⁹ Z. Bartosiewicz, *Melancholijne grzebanie w pikselach*.

²⁰ A. Rataj, *Rzeczywistość jest gdzie indziej*.

Jarzyna robi rzecz reżysersko najmądrzejszą – pozwala czysto wybrzmieć tekstowi Masłowskiej niemal w całości. [...] W kontraście do mocnego tekstu wprowadza ich w świat łagodnie nierealny, trochę jak z bajki czy komiksu, wykreowany przez komputerowe animacje i podkład dźwiękowy przypominający beżpłciową muzykę w windzie.²¹

Tekst został zaopatrzony w werystyczne didaskalia, Jarzyna skontrapunktował go pikselową scenografią, oczyszczając przestrzeń dla słowa, a przy okazji nic nie tracąc z poczucia humoru autorki.²²

Jarzyna [...] po prostu oddał głos Masłowskiej. [...] znalazł tylko przestrzeń, w której wszystkie atuty autorki mogą się zmaterializować. [...] Idzie tam, dokąd zaprowadzi go gadanie postaci, skoki wyobraźni Masłowskiej. [...] Chce prawie przezroczystego teatru – trochę gadżetów, szczypta efektów wideo, fałszywie uspokajająca, *chill-outowa* muzyka, jakby odklejona od absurdałnego świata. To tylko pozornie lekka, sympatyczna, skrząca się humorem premiera. Jarzyna definiuje ciemność przez jasność.²³

Sama Masłowska tego zabiegu nie odebrała źle:

Mam wrażenie, że w *Między nami* ten syntetyk, ta estetyka sofy i laptopa obróciła się przeciwko sobie i powiedziała do siebie coś ważnego. Że Grzegorz Jarzyna bardzo dobrze wyczuł, że nie da się o tych wszystkich potach, garnkach i wydzielinach opowiadać inaczej niż przez pleksę i lateksy.²⁴

²¹ Agnieszka Rataj, *Świat łagodnie nierealny* („Życie Warszawy”), cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/70754.html>, dostęp: 15 czerwca 2014.

²² Aneta Głowacka, *Widelec Masłowskiej* („Opcje”), cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/84270.html>, dostęp: 15 czerwca 2014.

²³ Ł. Drewniak, *Masłowska rozśmiesza Niemców*.

²⁴ J. Cieślak, *Masłowska. Jedna z miliona*.

Istotnie, tak skontrapunktowany tekst dramatu Masłowskiej wydaje się tylko zyskiwać: „estetyka sofy i laptopa” wprowadza efekt obcości wobec języka tekstu, głównej siły sprawczej (siły afektującej) w tym przedstawieniu i tym mocniej wydobywa siłę języka.

Warto wskazać na jeszcze inny aspekt tego zabiegu. Estetyczne odrealnienie wydobywa ważny rys rzeczywistości kompromitowanej w tym dramacie, mianowicie jej charakter. Nierealny znaczy tu nie tyle nierzeczywisty, co pozorny. W zderzeniu z językiem i realiami świata dramatu owo odrealnienie staje się – dla nas widzów – frapujące, bo właśnie nieoczekiwane – więc „interesujące”. Zastanawia jako chwyt teatralny. To, co „interesujące”, jest w jakiś sposób odmienne od spodziewanego. Kwalifikacja „interesujące” oznacza próbę oswojenia odmienności, zintegrowania z tym, co „znane”. Ngai zwraca także uwagę na to, że kategoria „interesujące” bywa dziś często pochodną stale dokonującej się w społeczeństwie sieciowym mediatyzacji rzeczywistości (mediatyzacji dyskursywnej, telewizyjnej, filmowej, cyfrowej wreszcie); mediatyzacji czyli, jak powiada, zdublowania czy raczej zwielokrotnienia rzeczywistości. I w spektaklu Jarzyny mamy do czynienia z taką mediatyzacją będącą zwielokrotnieniem rzeczywistości. Nie chodzi tu tylko o to, że w przypadku wielu dziejących się dziś zdarzeń, jak powiada Niklas Luhmann, obserwacja zdarzeń zachodzi niemal w tym samym czasie, co same zdarzenia. Owo zwielokrotnienie dokonuje się w głowach uczestników informacyjnego społeczeństwa masowego. Nawet jego anonimowi uczestnicy identyfikują swoje zachowania z medialnym dyskursem na ich temat (*nota bene* i sztuka identyfikuje się dziś z teoretycznym dyskursem na swój temat). I osoby dramatu cały czas komentują swoje zachowania, tak jak mogłyby one być komentowane przez innych. Poza tym w dramacie Masłowskiej w mieszkaniu cały czas włączony jest telewizor: córka i wnuczka cały czas upominają Osowiałą Staruszkę na Wózku,

aby nie zasłaniała telewizora. Domownicy są więc cały czas niejako „w taczach” z Wielkim Innym, czyli światem dyskursu o swoim świecie. Nie jest on już Orwellowskim Wielkim Bratem, ale przecież cały czas skłania nas do samokontroli, zmusza do porównań, autorefleksji etc. Ten nowy medialny porządek to jakby odpowiednik „cudzego spojrzenia” u Sartre’a. W społeczeństwie sieciowym wszystko istnieje równoległe w lustrzanym odbiciu. To nowy wymiar naszego istnienia – jakby nieustające Lacanowskie stadium zwierciadła, a w przypadku sztuki nowy społeczny wymiar istnienia dzieła sztuki, równie prawdziwy i rzeczywisty dziś jak jej wymiar towarowy, który zmienia cyrkulujące w medialnym obiegu obiekty w fetysze. Ten porządek medialny, równoległy wobec naszego rzeczywistego istnienia, to porządek spektaklu społecznego, jak go opisuje Guy Debord, rytualny mechanizm separacji, alienujący każdego od pozostałych, czyniący go przede wszystkim aktorem. Nie łączy nas, tylko jednoczy w owym zatowarowaniu i alienacji (w tym sensie, że obdarza nas jednakowo kondycją wyobcowania i obsadza w szczególnej roli).

U źródeł spektaklu tkwi zanik jedności świata, a gigantyczna ekspansja nowoczesnego spektaklu wyraża ogrom tej straty. W spektaklu pewna część świata odrywa się od świata, występuje przed nim jako jego przedstawienie i jest wobec niego nadrzędna. Spektakl jest tylko potocznym medium tego oddzielenia. Tym, co łączy widzów, jest po prostu jednostronne odniesienie do centrum [instancji nadającej przekaz – m.z.], utwierdzającego ich izolację. Spektakl jednoczy to, co rozdzielone, ale jednoczy to wyłącznie w rozdzielaniu.²⁵

²⁵ Guy Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. Mateusz Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2009, s. 42–43.

Spektakl dystrybuje alienację i na inny jeszcze sposób. Jest rodzajem rzeczywistości fantomicznej, której topografię wyznaczają fetysze. Towar-fetysz staje się tutaj centralną kategorią identyfikacji społecznej. Spektakl zarządza owymi fetyszami, kontroluje nasze emocje z nimi związane i w tym sensie zniewala: jesteś tym, czego używasz i co posiadasz. Fetysz jest materialnym wyrazem ideologii społeczeństwa konsumpcyjnego. Ale fetysz pozuje na *obiekt a*: stale wymyka się nam, jest atrakcyjny przez swoją nieosiągalność, przez to, że jawi się w swej coraz to innej i bardziej powabnej postaci. Wymyka się, bo wejście w jego posiadanie budzi w nas poczucie winy. Jawi się w istocie jako zakazany obiekt idolatrii. Fakt, że go nie posiadamy, budzi w nas poczucie winy (kapitalizm według Waltera Benjamina jest religią winy). Zresztą i posiadanie nie zaspokaja pragnienia, bo mechanizmy kapitalistycznej ekonomii ciągle odraczają fakt posiadania obiektu-fetysza, ciągle jawi się on pod nową postacią. Ale nie tylko: zakazują jego konsumpcji/użycia, bo konsumpcja jest tego obiektu profanacją. Czy nie jest to świat, w którym Halina i jej przyjaciółka, gruba Bożena, żyją ciągle niedostępnymi marzeniami-fetyszami z nieosiągalnej rzeczywistości czasopisma „Dla Ciebie” (wszelako ten tytuł zarazem czytają jako „Nie dla Ciebie”)? Czy nie stamtąd czerpią wzory swoich zachowań? Tyle że ich codzienna egzystencja to pole szyderczego materializowania się owych wzorów jako antywzorów, niczym w złej baśni. Czy nie żyją ciągłym porównaniem? Czy nie celebrytują tandetnych podróbek niedostępnego? Estetyzacja zastosowana przez Jarzynę czyni Halinę i Bożenę częścią świata-spektaklu, podobnie jak sportretowanych w dramacie celebrytów: Aktora, Prezentkę, Edytę i Monikę. Monika ze scenariusza *Meżczyzny/Reżysera* powiada: „wiele zawdzięczam swemu nieistnieniu i niebyciu” i jest to cała o niej prawda, bo do tego sprowadza się akurat jej rzeczywista egzystencja. Walczący ze spłątą rat kredytowych i brakiem

uznania zawistnych krytyków reżyser zaangażowanego społecznie filmu *Koń, który jeździł konno* jest tylko jedną nogą w kolorowym, atrakcyjnym świecie. Jego groteskowe próby zainstalowania się w nim ilustrują miserię fabrykantów świata spektaklu, cynicznych lumpenproletariuszy ducha.

Estetyzacja w istocie zapoczątkowuje poetykę, która przesądza o interpretacji przedstawienia: oto w pierwszej scenie za pastelowym ekranem widzimy złowrogi cień Mężczyzny z notebookiem. To on czyta didaskalia Sceny Pierwszej, czemu towarzyszy dyskretna, ale niepokojąca muzyka: to on jest demiurgiem świata przedstawionego, zdeponowanego w jego laptopie, a początku tego w jego głowie.

Realizm batetyczny

Ale jak już zostało powiedziane, estetyzacja pracuje na rzecz wydobycia afektywnej roli języka Masłowskiej. Istotnie, język jest prawdziwym bohaterem tej sztuki. Zasada, wedle której dokonuje się to przedsięwzięcie, zostaje odsłonięta już w Scenie Pierwszej, w dialogu wnuczki, czyli Małej Metalowej Dziewczynki, z Babcią, czyli Osowiałą Staruszką na Wózku Inwalidzkim. Idylliczne wspomnienia z czasów przedwojennej młodości przywołane w wypowiedzi utrzymanej w wysokim stylu, w tonie domorosłej wzniosłości, są natychmiast brutalnie kontrowane szyderczymi rymami, kalamburami i eholaliami, parodystycznymi odwróceniami.

OSOWIAŁA STARUSZKA: [...] Przed wojną to się chodziło że aż hej. Do kina, na wafle, na ptifury, nad rzekę. Po piasku, po ziemi, nad rzekę. Po trawie, po fiołkach puszystych, nad rzekę, w upalne dni, gdy jej gruba, czysta, porżnięta promieniami słońca jak jaka karafka tafla...

MAŁA METALOWA DZIEWCZYŃKA: Jaką znowu rzekę?

STARUSZKA: Jak to? Nad Wisłę.

MAŁA METALOWA DZIEWCZYŃKA: Nad tę gnojówkę? O Jezu.

STARUSZKA: Jaką gnojówkę? Tu, nad Wisłę. Tylko saboty na nogi, kawałek chleba w rękę i dalejże. Kapać się, opalać, marzyć, śnić sen najpiękniejszy, najświętszy sen młodości, czysty jak lzy, co po policzkach...

MAŁA METALOWA DZIEWCZYŃKA: [...] Też przepadam kąpać się w Wiśle, to ponadczasowa przyjemność. Zawsze jak wychodzę na brzeg, rażno parszając benzyną, to mam odrę, dur brzuszny i zatrucie kadmem, i nie żyję, więc dostaję zwolnienie rekalskie i nie muszę już chodzić do szkoły.

STARUSZKA: Płatki łowiliśmy, drobne, dzikie, tak się targały raptusy, srebrną tłustą łuską brukając nam dłonie.

MAŁA METALOWA DZIEWCZYŃKA: Co babcia mówi, my też nieraz łowimy preski. W znaczeniu zgnite kondony. A jak uciekają, a jak się wyrwają! Chłopaki się śmieją, a mnie to krew zalewa jak sobie uświadamiam ile szczywanich oportunistycznych potencjalnych Polaczków każdego dnia wywija się od istnienia.

OSOWIAŁA STARUSZKA: Wszyscy mówili że Hitler, ojciec mówił że ten Hitler...

MAŁA METALOWA DZIEWCZYŃKA: A jak się wyrwają! Myślą chyba że Wisła w połowie Polski skręca i płynie prosto do Ameryki i że tam się urodzą ze stu pięćdziesięciudolarówką w jednej ręce i trzystapiętnastodolarówką w drugiej, a my tu będziemy sami się użerać na tym kartoflisku. Urodzą się, urodzą, z miotłą i szufelką, i ogryzioną pałką od świątecznego indyka, ze śmietnika! A raczej nie urodzą, bo my ich chlaps i ten...

OSOWIAŁA STARUSZKA: A kto tam wierzył w jakiegoś Hitlera, młody był człowiek, serce szarpało się w piersi ... szarpało się jak złapany...

MAŁA METALOWA DZIEWCZYŃKA: ...kondon w słoiczek! (*Mndj*, 7–8)

Taki chwyt ma szacowną proveniencję. Retoryka podobny zabieg kwalifikuje jako *bathos*. Batos jest gwałtowną inwersją wysokiego stylu wypowiedzi, czyli subwersją wobec niego: wysokie, górnolotne zostaje zderzone z niskim, przyziemnym, co skutkuje śmiesznością bądź niedorzecznością. Kiedy taka zmiana dokonuje się w sposób niezamierzony, wywołuje efekt humorystyczny. Jeśli z rozmysłem, służy realizacji celów artystycznych, jak w poemacie heroikomicznym bądź w burlesce. Batos niekiedy porównywany bywał w swej funkcji z tym, czym w tragikomedii jest *anti-climax*. To rewers patosu, którego celem jest wywołanie efektu wzniosłości, współczucia bądź litości. Termin ten przypominał i spopularyzował kiedyś Alexander Pope w satyrycznym traktacie *Peri Bathous; or, The Art of Sinking in Poetry* z 1728 roku. Pope w swoim traktacie wywodził, jak czynione nieudolnie starania twórców, by osiągnąć efekt wzniosłości, mogą obrócić się w swoje przeciwieństwo, bądź jak można skompromitować nieprawie w tym względzie starania. Niedawno brytyjscy i amerykańscy literaturoznawcy i krytycy sztuki zajęli się użyciami batosu w historii estetyki, śledząc jego dzisiejsze ślady w literaturze i sztuce najnowszej²⁶. Batos nie tylko jest rewersem czy syjamskim bratem wzniosłości, ale i prawowitą materią codzienności: bywa podszewką gronostajowej togi czy piwnicami szczytnie sławionej egzystencji. To coś w rodzaju napomnienia, przekornego *memento*, jakiego język udzielić może ludziom zadufanym, zapędzającym się w transcendentalne manowce. Ważne pozostaje i to, że batos jest także narzędziem służącym samoobronie literatury. Jest dekonstrukcyjnym zabiegiem w stosunku do języka, który okazuje się fałszywym pretendentem do wzniosłości. Batos to konsekwencja wyciągnięta z bezbronności

²⁶ *On Bathos. Literature, Art, Music*, ed. by Sara Crangle and Peter Nicholls, Continuum, Bloomsbury–London 2010.

czy bezsilności języka. Język jest giętkim i wyspecjalizowanym narzędziem, wszelako narzędziem neutralnym, podatnym przecież na korupcję w jego użyciach. Batos to obnażenie gwałtu, jaki na języku zostaje popełniony przez cyników, hipokrytów, sykofantów, moralnych idiotów. Stąd batos to narzędzie subtelnej subwersji, postać wyrafinowanej podróbki jakiegoś języka, nie tylko jego parodia lub trawestacja (to, dodam, pozostaje bliskie wywodom Adorno o bezsilności sztuki i literatury w wielokapitalistycznym społeczeństwie, przywołanym przez Sianne Ngai w jej książce w eseju *Cuteness of Avant-garde*). Ale w tej samej roli występuje tu także język szyderczego odwrócenia.

Realizm Masłowskiej to właśnie realizm batetyczny. Zapoczątkowany dialogiem babci i wnuczki wyczulonej na ton fałszywej wzniosłości i sentymentalizmu (z jej doświadczeń wynika przecież jasno, że świat na co dzień wygląda inaczej!), pojawia się regularnie w wypowiedziach Małej Metalowej Dziewczynki, w spektaklu wystylizowanej na lolitkę z programu telezakupowego. Batos to jej styl mówienia. Ale batetyczna jest także parodia reklam z konsumenckich gazetek: reklama kreuje idylliczną wizję świata jako raju beztrudnej konsumpcji, do którego w naturalny sposób wszyscy mamy prawo, i jeśli z niego nie korzystamy, to tylko przez gapiostwo lub niedopatrzenie:

HALINA: Już zakwitły pierwiosnki i pełną parą nadeszła wiosna, kusząc nas swoją piękną aurą. Chętniej wybierasz się na dotleniający spacer, do łask wraca też rower. Chętniej nie wybierasz się na dotleniający spacer, do łask nie wraca też rower, którego nie posiadasz. Słoneczne popołudnia sprzyjają aktywności fizycznej i spotkaniom z przyjaciółmi, z którymi się nie spotykasz, bo ich nie masz i wspólny wyjazd z miasta i wypad z restauracji, *if you know what I mean*. Najwyższy czas na porządki w wiosennej garderobie!

Na wieszak nie wędrują szarości, brązy, grube rajstopy, ciężkie swetry, palta i jesionki.

Chętniej nie wkładasz też tych lekkich sukienek, których nie masz, i cienkich rajstop, których również nie masz. Na pewno nie masz też lżejszych żakietów, ale na ten jeden co masz to na pewno jesteś zbyt gruba. Nie szkodzi. Oto nasze zeszłoroczne propozycje, które nie pozwolą ci złądować twardo na marginesie wszystkiego z ręką w nocniku wiosennych trendów. (*Mndj*, 21)

Batetyczny jest wreszcie język przewrotnej negacji, w jakim rozmawiają i jakim mówią bohaterki sztuki (owe: „marsz do swojego braku pokoju”, dzwonienie „na brak numeru komórki”, „niejechać na urlop do Włoch” etc.); to przewrotny język stałego instalowania się w braku, a owo zainstalowanie w braku pełni funkcję wyznacznika kondycji społecznej. Kondycji wykluczonych. Owa kondycja, opisywana w raportach socjologów, zatroskanych publicystów neoliberalnych gazet, stała się tematem niejednej diagnozy społecznej – wypowiedzi w porządku medialnym wyznaczających „wysokie” standardy mówienia o ubóstwie czy o sytuacji dzisiejszego prekariatu. Ale poprzez ten przewrotny spektakl negatywnych deskrypcji ów język zostaje sparodiowany, postawiony w stan podejrzenia jako język hipokryzji, a co najmniej wyminięty jako już zbanalizowany, więc tu nieprzydatny. Alternatywnym wobec niego i prawdziwszym, bo samoswoim językiem okazuje się język opisujący ów brak jako stan poniekąd naturalny.

Warto dodać, że opisane tu zachowania stanowią przykład pasywnie przeżywanej satysfakcji²⁷. Realizacja pragnienia odbywa

²⁷ Andrzej Leder opisuje rodzaj transpasywnie doświadczanego spełnienia pragnienia podmiotu jako pragnienia delegowanego na Innego. Por. Andrzej Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 23 i n.

się jako partycypowanie w pragnieniu Innego, tutaj – jak w przypadku Haliny i Bożeny – niemożliwym do spełnienia. Stąd owe formy negatywnie ustanawianej formy spełnienia: „Chętniej nie wybierasz się na dotleniający spacer, do łask nie wraca też rower, którego nie posiadasz”, „a my w tym roku nie pojedziemy do Grecji” etc. Takiemu transpasywnie doświadczanemu udziałowi w konsumpcji towarzyszy często – jak w tym wypadku – poczucie zawiści, braku, który wszelako przeżywany jest resentymentalnie, jako oczywista niesprawiedliwość, coś, czego nie potrafimy się wyrzec, bądź czego wyrzekamy się tylko chwilowo, albo – co podkreśla Andrzej Leder – często poczucie winy bądź niestosowności, a to oznacza, że im silniejsza jest transpasywnie przeżywana *jouissance*, tym silniej podmiot podkreśla swoje poczucie zażenowania bądź swoją potrzebę rekompensowania Innemu swoich odczuć. Klasycznym przykładem takiej reakcji jest zachowanie Bożeny, która wiktymituje się jako buszująca w raju konsumpcji „gruba świnia”.

Batetycznym spektaklem autoprezentacji jest język Bożeny: łamie *decorum* „skrzywdzonych i poniżonych”, trwających godnie w swoim cichym cierpieniu. Tu batos języka Maślowskiej okazuje się także *zany*. Jest nie tylko formą wyrafinowanej, a jednocześnie jakby kompulsywnie, natrętnie celebrowanej zabawy, gry, jaką z nami prowadzi autorka. Jest także karykaturalną techniką adaptacji, desperacką techniką pracy, jaką trzeba wykonać, aby zainstalować się w świecie braku po to, by w nim jakoś przetrwać. To samoszyderstwo, które nim być przestaje – skoro ulega normalizacji. Wchodzi niejako do języka, tak że zostaje uznane, można by rzec, za „stan stylu zero”. Język jest narzędziem do skrzyętnego, zapobiegliwego budowania, mówiąc po Goffmanowsku, definicji rzeczywistości. Kiedy Halina powiada: „za darmo, więc mówię: a kupię, a co, a stać mnie” (*Mndj*, 13), odślania tylko zasady, jakimi kieruje się na co dzień. Jedynie Mała Metalowa Dziewczynka nie

do końca akceptuje owe reguły, ciągle jest w tym świecie tylko jedną nogą.

Batos pojawia się w wypowiedziach Aktora o sobie – jego spektakl autoprezentacji w udzielanym Prezenterce wywiadzie to coś więcej niż parodia wywiadu z celebrytą, to sposób, w jaki artykułuje się głupstwo postawione w roli idola. Z sofy, na której udziela wywiadu, tryska żałosna elokwencja kabotyńca. Batetyczne jest wzruszenie Edyty, która relacjonuje swoje wrażenia wyniesione z filmu *O koniu, który jeździł konno*. W kapitalnej swej realizacji batos pojawia się w przemowie „głosu z radia” sączącego fantazmat wzniosłej, cierpiącej na urągowisko świata Polski, skrzywdzonej i poniżonej przez sąsiadów.

Podsumowując: batos jest językiem, w którym artykułują się zmącone afekty. Wzmaga tylko i komplikuje ambiwalencję znaczeń i naszych reakcji. Czy nasze własne reakcje nie dają nam do myślenia? I my łapiemy się na tym, że patos walczy w nich o lepsze z batosem. Jesteśmy zażenowani, że śmiejemy się z wykluczonych, ale przecież są prawdziwie śmieszni, a nawet żałośni w swoim skrzyętym idiotyzmie. Podśmiewamy się z przerysowanych postaci celebrytów, ale przecież jeśli nie są naszymi ulubieńcami, to trochę voyeurystycznie się nimi interesujemy i mamy dla nich zrozumienie, bo w końcu tak dziś przecież toczy się świat! (niektórzy recenzenci, jak recenzent lewicowego „Przeglądu”, odwoływali się do Gogolowskiej figury „Z czego się śmiejecie? Z siebie samych się śmiejecie”). Najbardziej niejednoznaczna jest tu chyba postać Małej Metalowej Dziewczynki: budzi naszą sympatię (jest taka rezolutna, ma w sobie instynkt samozachowawczy, chce się wyrwać z opresji, w tym klaustrofobicznym świecie zdaje się czymś niezwykłym, kimś trochę ekstraterytorialnym), ale i budzi trochę naszą agresję (jest sympatycznym małym potworem, wytworem programu telezakupowego, ma w głowie bałagan, i choć buntuje

się przeciwko polskim resentymentom, od dziecka myśli resymentalnie!). W efekcie jej *cuteness* czyni ją postacią „interesującą”.

Samowymazywanie

W tym kontekście bardziej zrozumiała staje się zadziwiająca – zdawałoby się – przytoczona wcześniej wypowiedź autorki dramatu o jej solidarności z Polską czy nawet o jej afirmacji polskości. Polski i polskości, której nie ma! – trzeba tu dopowiedzieć, bo i ona, podobnie jak postaci dramatu, choć mamy rok 2009, wydaje się dziś ciągle zainstalowana w braku, choć nie ekonomicznej natury. Szydercza trawestacja polskiej narracji tożsamościowej, jaką jest mowa „z radia”, jest tylko krzywym lustrem dla braku, który jest rzeczywisty i który doskwiera. „Fantom Polski przysłania prawdziwą Polskę, której też nie ma. To przytulisko fantazmatów, oszustw, złudzeń, miraży, łgarstw, pozy” – pisze w swojej recenzji Łukasz Drewniak²⁸. Można to powiedzieć jeszcze inaczej: język, w jakim polskość w dramacie (i inscenizacji) się ustanawia, zdaje się jednocześnie ją doszczętnie kompromitować, wręcz wymazywać²⁹. Dynamika wymazywania staje się czynna, bo okazuje się, że jesteśmy zatruci samonienawiścią. A jest tak dlatego, że język, jakim mówimy, tym razem o Polsce i polskości, jest językiem samoudręczenia. Jest językiem uników i mistyfikacji, bo jest ciągle ufundowany na zapomnieniu i nieprzepracowaniu traumatycznego urazu. Zaświadcza o permanentnej kastastrofie w łonie uniwersum symbolicznego. To, co nas strauumatyzowało, wydarzyło się podczas wojny, powiada w swoim dramacie Masłowska, i powtarza

²⁸ Ł. Drewniak, *Masłowska rozśmiesza Niemców*.

²⁹ Tę kwalifikację zawdzięczam Pawłowi Mościckiemu.

to w udzielonych wywiadach. I dzisiaj, po książkach Jana Tomasz Grossa i debacie wokół nich, po książce Marcina Zaremby (*Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*), Jana Sowy (*Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*), Grzegorza Niziołka (*Polski teatr zagłady*), Andrzeja Ledera (*Prześniona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*) trudno tej intuicji nie potraktować poważnie. Ciągłe pozostaje do napisania historia społeczeństwa, które okazało się historycznym i geopolitycznym pechowcem i które by wejść w powojenną nowoczesność, musiało o swoim doświadczeniu najpierw zapomnieć, to znaczy musiało je zmitologizować i zmistyfikować. Na tym polegała strategia obronna grupowego „ego”. Ale potem ta kaleka strategia nie została poddana korekcie. Dlatego w istocie tamta wojna ciągle jeszcze się dla nas nie zakończyła, ciągle w nas trwa. Dlatego Polska jest dziś równie nigdzie, jak owo „nigdzie”, do którego Halina i Bożena „nie jadą” na urlop. A zarazem przecież to miejsce, w którym mieszkają! Autor *Króla Ubu* byłby usatysfakcjonowany, gdyby dowiedział się, że Polska jest ciągle heterotopią dającą pole do popisu. Ale my dziś jesteśmy usatysfakcjonowani daleko mniej. Podejrzewamy, i nie bez racji, że do Europy nie wpuszczą nas z naszymi resentymentami z naszego „nigdzie”. Więc udajemy przed sobą i światem, że już nie jesteśmy resentymentalni. Albo – jak niektórzy, i co gorzej – roimy sobie, że Polska jest wszędzie, co budzi rozbawienie pozostałych. I co skutkuje głuchą, zapięklą, jak dziś mówimy, kulturą wojną domową. Metafora „braku pokoju” oznacza nie tylko dotkliwy niedobór skutkujący brakiem prywatności. Można ją także rozumieć jako brak pokoju, niepokój, permanentny stan wojny³⁰. I tak tytuł sztuki trawestowali niektórzy

³⁰ Zwrócił mi na to uwagę Adam Lipszyc.

krytycy: „Między nami wojna jest”³¹. W Akcie trzecim, w Scenie drugiej, wojna wkracza na scenę. Dziewczynka i Staruszka na tle zamieniających się w gruzy domów i w huku bomb stają się świadkami dokonującego się zniszczenia rodzinnej kamienicy i zagłady domowników. W inscenizacji Jarzyny ta scena zyskuje dodatkowe znaczenia. Dziewczynka i Staruszka obserwują rozwój wypadków przez wielki, spadający z góry jak z nieba wizjer. Widzimy ich powiększone, zdeformowane twarze. To jakby wizjer mieszkania każdego z siedzących na widowni. Wojenna katastrofa dokonuje się w naszych domach. To, co wyparte, jak wiadomo powraca. Ale jako wyparte powoduje, że afekt jest zablokowany, w następstwie czego skutkuje traumą, budzi lęk.

Krytycy podkreślali niejednoznaczność utworu Maślowskiej i różnie oceniali inscenizację Jarzyny – to niby normalne, ale rzecz w tym, że protokół rozbieżności zasadzał się często na konfuzji będącej rezultatem właśnie obecnego w tekście i w inscenizacji „zmaćnienia” znaczeń i emocji. W recenzjach często odwoływali się do formuły „śmiechu przez łzy” czy „śmiechu, który więźnie w gardle”. To zbanalizowana formuła dobrze ilustruje konfuzję, w jaką wprawia nas estetyka Maślowskiej i Jarzyny. Była już mowa o tym, że w świecie afektów i kategorii zmaćnionych *katharsis* jest niemożliwe. Czy w dramacie Maślowskiej mamy do czynienia z *katharsis*? Krytycy byli tu podzieleni. „Finał wstrząsa” – pisze Jacek Wakar i nazywa spektakl „seansem patriotycznym”, w którym dokonuje się rehabilitacja polskośći („apoteoza przez wyszydzenie”)³². Joanna

³¹ J. Derkaczew, *Między nami wojna jest*. Co prawda krytyczka pisze o reanimowanym przez niepokoje naszego czasu „widmie drugiej wojny światowej, która się nigdy nie skończyła [tu Mała Metalowa Dziewczynka podrzuca jej mylny, choć zarazem prawdziwy trop]”, „chwilowo przebywa po prostu na emigracji i w innych krajach i tylko czeka, ciuła, oszczędza, by wrócić”.

³² Jacek Wakar, *Co za tą Polską? – pytają Jarzyna i Maślowska* („Dziennik”), cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/70749.html>, dostęp: 15 czerwca 2014.

Derkaczew w przywoływanej już recenzji ma za złe Jarzynie, że okazał się „zaskakująco niewrażliwy na groteskę” i przedstawienie utrzymane „w poetyce *smooth*” „docięża wybuchowym finałem”. „Trauma, cierpienie, martyrologia. Bez cudzysłowu. Na poważnie”. „Co z tego mogło trafić do berlińskiego widza? Że Polacy lubią się samobiczować, ale tak naprawdę wiedzą, że wszystkiemu winni Niemcy? Że nasz teatr nie wyrósł jeszcze z gadżetów i *smooth* jazzu? Że nawet »kopiąc głęboko i brudząc się«, zawsze będą zezować na zachodnie zabawki? Że między nami wojna jest?” – zapytuje Derkaczew. Z kolei krytyk „Tygodnika Powszechnego” pozostaje zniechęcony: pisze „o niezwyklej temperaturze wpisanego w utwór rozrachunku z narodową tożsamością”, którą studzi inscenizacja: „to pocziwy *cover* literatury Masłowskiej wykonany w aranżacji *smooth jazzowej*”³³. Finał, jego zdaniem, „to zdecydowanie zbyt ostrożna, pocziwa i zupełnie nieadekwatna próba odczarowania przedstawienia”.

Niewątpliwie tekst dramatu, a i spektakl porusza nas, i to bardzo, ale czy kataraktycznie? Język, który napędza wypowiedzi Haliny, Bożeny, Małej Metalowej Dziewczynki, ale także Mężczyzny, to język resentymetu. Motorem uczuć resentymentalnych są zawiść, zazdrość i rywalizacja – o co nietrudno w rzeczywistości, która rządzi się ekonomią braku i narzuca ciągle życie porównaniami. W której narrację tożsamościową i zbiorowe imaginarium kształtuje toksyczna pedagogika. Jak podpowiadają klasycy psychoanalizy, poczucie krzywdy i tłumiona agresja przemieniają się w poczucie winy, stając się przeszkodą na drodze do dokonania reparacji i budowania „dobrego obiektu” (tu: polskości, z którą chcielibyśmy się zintegrować i którą chcielibyśmy potraktować jako element naszej tożsamości). Nie pomagają zlikwidować

³³ M. Kościelniak, *Frymuśna Masłowska*.

lęku – dlatego *katharsis* nie może się dokonać. Myślenie resentymentalne je uniemożliwia. Afekty są czynne i to potężnie, ale zaczynają istnieć w przeniesieniu. Niepokój, którego treścią jest poczucie zagrożenia, nie może być uśmierzony, a nawet zmienia się w lęk prześladowczy.

W samym tekście *katharsis* zostaje unieważnione jako rozwiązanie dramatyczne: Babcia i Dziewczynka okazują się postaciami ze scenariusza *Mężczyzny*, a sama idea *katharsis* skompromitowana. I to w dwójnasób. Po pierwsze reakcja celuloidowej czy cyfrowo istniejącej bohaterki zostaje ośmieszona i zyskuje wymiar groteskowy:

I uderza w straszną rynnę, bo teraz rozumie, że nie dość, że ukochana Babcia zginęła w bombardowaniu, to jeszcze jej matka z tego względu też prawdopodobnie się nigdy nie urodziła, więc nie dość że jest sierotą, to jeszcze sama nawet też nie istnieje ani nigdy nie istniała i tak jest lepiej dla nich wszystkich, a zwłaszcza dla wszystkich innych wszystkich, a przede wszystkim najlepiej jest dla mnie, bo mam tu święty spokój i dla siebie cały pokój.

MAŁA METALOWA DZIEWCZYNIKA: Chleba! Chleba!

MĘŻCZYŻNA: – woła w ostatniej scenie dziewczynka, konając z głodu na hołdzie gruzu. Widz przeżywa wzruszenie i refleksję nad czasami pokoju, w których wojna i głód mają akurat miejsce w innych krajach. (*Mndj*, 85)

Po drugie, raz jeszcze triumfuje resentymentalna pedagogika ojcowska. Na przejmujące zdaniem wielu krytyków, a zapewne i widzów wołanie Dziewczynki (chleb, który dotąd miał znaczenie materialne, teraz zyskuje znaczenie pokarmu duchowego) padają szydercze repliki, wreszcie ta ostatnia, bezlitosna:

MĘŻCZYŻNA (podejrzliwie patrzy przez wizjer, otwiera): A idźże brudasie, nie mam żadnego chleba. Chleba, chleba, a jak jej dam chleba, to kupi wódkę i narkotyki. KONIEC (Mndj, 86)

W inscenizacji Jarzyny utrzymana we frygijskiej dominantowej skali chóralna pieśń, która bucha w tle, primordialny ludowy lament raczej jątrzy naszą wrażliwość, aniżeli umożliwia rozładowanie emocji.

Czego się dowiadujemy: my, między którymi „dobrze jest”, nie mamy wspólnej definicji rzeczywistości, nie mamy więc wspólnego świata. To może sedno „wielkiego nieporozumienia” i przyczyna „niedorzecznych” prób komunikowania się osób z różnych pokoleń, wreszcie „niesamowicie wyśrubowanego okrucieństwa świata”, które wyraża się „w pozornie zwykłej rozmowie” – jak o tym powiada autorka w swej wypowiedzi dla „Rzeczypospolitej”. Pamięcią nie można się podzielić. Można ją natomiast fabrykować na użytek własny i wspólnoty, i proponować jako matrycę tożsamościową – ale to tylko pamięć jako proteza ideologiczna, nieprzydatna w samopoznaniu. Dopiero pamięć ożywiona w aktach analizy, konfrontowana z innością cudzego doświadczenia, pamięć uwolniona od przymusu powtarzania reakcji obronnych, utrwalających treści traumatyczne, może uwolnić język.

Banalne rozpoznanie? Nie sądzę. „To surrealna farsa o nieistnieniu i niemożności. Opowieść o nienawiści do tych, którymi nigdy nie mogliśmy być” – powiada Łukasz Drewniak. Trudno się nie zgodzić. To opowieść o niszczycielskiej samonienawiści Polaków, którzy zawsze są „tylko Polakami”. Dlaczego nie możemy być Polakami na sposób, w jaki Francuzami są Francuzi, Czesi są Czechami, Niemcy są Niemcami etc. – skarży się Mała Metalowa

Dziewczynka w swoim monologu. Słowa Polak i Polska stają się tu afektywnie zabarwioną metaforą³⁴. Trudno też nie zauważyć, że owo cudzysłowowe „tylko” pojawia się w tej samej funkcji, co używany przez Sianne Ngai przy okazji charakterystyki hybrydycznych kategorii deprecjonujący przysłówek *merely* (tylko, zaledwie). Masłowska mówi nam o tym, że w Polsce afektywne metafory są bardziej zmaćone niż gdzie indziej! Dlatego na pytanie „jak jest” trudno udzielić jakiejś wiążącej odpowiedzi. Ale zarazem dlatego Polska to takie ciekawe, choć męczące miejsce, gdzie patos i batos pozostają splecione w delirycznym korowodzie. Ale skoro nie może być normalnie, może lepsze to od pompatycznego poloneza i od chocholego tańca?³⁵

Kunsztownie o niczym?

Powieść *Kochanie, zabiłam nasze koty* została odrzucona przez krytykę jako kunsztownie napisana powieść o niczym. Sama autorka w wywiadach opowiedziała się po stronie bezużyteczności literatury, określiła swoją książkę jako „pozbawioną uzasadnień”, „niezaangażowaną”, nie roszcząc sobie w niej pretensji do bycia rzecznikiem jakiejś sprawy. Więcej: mówiła o niej ostentacyjnie przyjmując warunki, jakie literaturze narzucają wymogi instrumentalnej, rynkowej racjonalności, a nawet wykorzystując owe reguły właśnie

³⁴ Por. Mieke Bal, *Śmiertelna zgroza*, przeł. Maciej Maryl, „Teksty Drugie” 2008, nr 6.

³⁵ Interesujący jest komentarz samej autorki wysłany w mailu do krytyka „Rzeczypospolitej” w kilka dni po berlińskiej premierze. Jacek Cieślak pisze: „przesyłając autoryzację, Dorota Masłowska napisała w mejlu: »Bardzo ciekawe też, że pokierowana wewnętrznym skowitem kilka dni po wywiadzie wstałam o 3 w nocy i pojechałam do Warszawy, i myślałam, że ucałuję podłogę w pociągu po przekroczeniu granicy«”. J. Cieślak, *Masłowska. Jedna z miliona*.

w celu przyciągnięcia uwagi nie tylko czytelników, ale i krytyków (tu: czytelników szczególnie uwrażliwionych na kondycję literatury w kapitalistycznym świecie ponowoczesnym). Jednak ta kalkulacja okazała się chybiona. Masłowska, która w *Między nami dobrze jest*, a i wcześniej w sztuce *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku*, nie mówiąc już o *Parwiu królowej* czy *Wojnie polsko-ruskiej*, była postrzegana jako pisarka zabierająca głos – i to w sposób niesłychanie dosadny! – na tematy społeczne, jako autorka *Kochanie, zabiłam nasze koty* została potraktowana jako ktoś, kto bawi się w nowojorską *chic lit*. Chyba niesłusznie, bo jak powiada Masłowska nieco później w wywiadzie dla polskiego „Newsweeka”, w kontekście jej nowej książki, zdawałoby się całkowicie odklejonej od spraw polskich, pytanie o patriotyzm (a takie pytanie pada w wywiadzie na okoliczność książek wcześniejszych) również i tym wypadku okazuje się „ważnym pytaniem”. Bowiem:

w świecie, który tak bardzo zaciera granice geograficzne i tożsamościowe, w którym miasta przestają się czymkolwiek różnić, w którym młodzi ludzie mówią kilkoma językami i mają cudzoziemskich partnerów, Polska przestaje być ważna – tu się wraca na pierogi i ogórki, ale to wszystko. Myślę, że to właściwy moment do zadania sobie pytania: „co to znaczy być Polakiem?” i nawet nie – na ile to nas determinuje, ale na ile mamy tego świadomość. Bo że determinuje w ogromnym stopniu, to pewne.³⁶

I dopowiada: „widzę, że po epizodzie tak intensywnego pozorowania niebycia Polką mam inne spojrzenie na polską rzeczywistość. Widzę ją jako obcą, więc intryguje mnie jak kraj niemal egzotyczny”.

³⁶ *Polska do mnie nie mówi*. Z Dorotą Masłowską rozmawiają Piotr Bratkowski i Olga Byrska, cyt. za: <http://kultura.newsweek.pl/dorota-maslowska--polska-do-mnie-nie-mowi,96606,1,1.html>, dostęp: 21 czerwca 2014.

Okazuje się, że wszystkie pytania, jakie sobie stawiamy, są w gruncie rzeczy pytaniami o naszą tożsamość. Nie może być inaczej, skoro w żadnej chwili nie przestajemy być sobą. Jeszcze raz wraca do tej kwestii Masłowska w rozmowie dla „Tygodnika Powszechnego”:

Kochanie, zabiłam nasze koty jest w gruncie rzeczy wielką metaforą tego rozpadu tożsamości, zerwania więzi z przeszłością, obcinania sobie korzeni, mówienia językiem pośrednim pomiędzy wszystkimi językami. Człowiek czuje się od tego przyjemnie wolny i świeży, „ile można o tych obozach”.³⁷

Ale brak uwagi dla obecnych i w tej powieści kwestii przygód z polską tożsamością zawiniony był częściowo przez samą autorkę. Wedle jej podpowiedzi *Kochanie, zabiłam nasze koty* trzeba czytać jako powieść „Masłowskiej” zmęczonej swoim wizerunkiem medialnym i przestraszonej, że „popada w publicystykę” i grozi jej, że stanie się recydywistką w narzekaniu na polskie tu i teraz i w cynicznym dyskutowaniu tematu jako metody robienia z niego swojej marki pisarskiej. Postanowiła więc napisać powieść, która swoim tytułem do chwały czyni błahość, a nawet banalność tematu, ale za to tematu dziś uniwersalnego. Co nie znaczy, że – jak bywa często, kiedy sięgamy po temat uniwersalny, nie przydarzy się katastrofa, którą opisać można słowami: „Jej najnowsza książka podejmuje prawie wyłącznie tematy o ogromnej wartości duchowej, które jednak przez swoją uniwersalność są tak wszystkim bliskie, że mogą liczyć na powszechne zainteresowanie”³⁸. Masłowska postanowiła jednak ostentacyjnie unikać tematu o „ogromnej wartości duchowej”, niemniej jednak przewrotnie zmierzyć się z jego brakiem jako tematem

³⁷ Z Dorotą Masłowską rozmawia Katarzyna Kubisiowska.

³⁸ Pożyczam to od Andrew Motiona z jego eseju *Larkin*, przeł. Andrzej Szuba, „Literatura na Świecie” 1999, nr 7/8, s. 140.

dziś uniwersalnym. Pokazała świat, w którym wszystko – ludzie i rzeczy – jest podróbką czegoś, co było podrobione już w chwili swego powstania, ale jest lansowane jako najbardziej *trendy*. Zarazem ośrodkiem powieści uczyniła kłopoty z pisaniem nowej powieści, a więc owo przykre uczucie „zdekoncertowania” – temat od czasów *Falszerzy* Gide’a przecież już nie pierwszej świeżości, oraz historię zawiści i frustracji jednej z przyjaciółek – również temat od czasów *Otella* już ucukrowany. Realia powieściowe przypominają do złudzenia Nowy Jork, choć ta nazwa nigdy nie pada.

Zwykłe, czyli nieodwołalne

Warto zwrócić uwagę, jak wygląda tu świat przedstawiony. Mamy w nim bowiem do czynienia z hierarchią wartości, w której to, co banalne i co doniosłe, okazuje się tak bardzo przemieszane albo raczej tak doskonale wymieszane, że trudno wnosić o istnieniu jakiegokolwiek hierarchii. Aby zilustrować ową zmianę perspektywy, trzeba tu poczynić historycznoliteracką dygresję. Jak powiada Fredric Jameson, autor *Antinomies of Realism*, powieść do czasów Flauberta zamiast otwierać przestrzeń wolności, wprowadzała społecznie opresyjny porządek: absolutyzowała pewne zdarzenia jako szczególne i nieodwołalne, czyniąc z nich figury losu w przedkapitalistycznym świecie³⁹. Za sprawą Flauberta powieść wprowadza nowe pojęcie „nieodwołalnego”. Jest nim demokratyczna codzienność i jej bohaterowie. Podmiotem opowiadania staje się stawianie się świata powieściowego; nowa czasowość to wieczne „dzianie się”, temporalne *flux*. Ukoronowaniem tego są europejskie powieści,

³⁹ Por. Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism*, Verso, London – New York 2014, s. 15 i n.

a na końcu tego historycznego szeregu znajdujemy powieści współczesne, jak choćby powieść Masłowskiej, w których mechanizmem napędzającym owo dzianie się jest język. Tu bardziej język przejmuje rolę bohatera: figury języka są w tym względzie bardziej czynne aniżeli powieściowe postaci. Jeśli kiedyś, wedle znanego Emersonowskiego powiedzenia, to „bohater był akcją”, to dziś jest nią język. I realizm literacki lokuje się, powiada Jameson, co najmniej na skrzyżowaniu obu perspektyw, stanowiącym miejsce, w którym bardziej niż same zdarzenia liczy się język oraz to, jak sięga do rejestrów codziennego, demokratycznego doświadczenia. Właściwa dla owego doświadczenia afirmacja zwykłości, życie przy „otwartej kurtynie”, a nawet „demokratyczny ekshibicjonizm” i „demokratyczna teatralność”⁴⁰ korespondują z nowym podejściem do fundamentalnych kwestii filozoficznych, co konstatuje w swoich książkach Stanley Cavell, dla którego refleksja nad zwykłością oznacza refleksję nad warunkami naszego bycia w świecie, „odwrócenie pewnej zakorzenionej tendencji do negowania naszego potocznego języka i zwykłego życia w imię filozoficznych pretensji do ich przekraczania, skorygowania i po prostu poznania”⁴¹. Poznania, które w tym wypadku jest procesem deformacji i kolonizacji rzeczywistości przez kategorie filozofii, od czasów Platona przypisującej rzeczywistości status gorszego bytu, właściwy dla rzeczy postrzegalnych zmysłowo.

Cavell w swoim projekcie odnowienia refleksji nad zwykłością, która w tradycyjnej filozofii była synonimem błahości, Cavell zapożyczający się u Austina i Wittgensteina, ale także w filozofii amerykańskich transcendentalistów, Emersona i Thoreau, wydaje

⁴⁰ Por. George Kateb, *Poznawani i obserwowani*, przeł. Marcin Szuster, „Res Publica Nowa” 2002, nr 2, s. 45 i n.

⁴¹ Sandra Laugier, *Koncepcja zwykłości i demokracja intelektualna*, przeł. Marta Apelt, „Res Publica Nowa” 2000, nr 12, s. 99.

się znajdować sojusznika w dzisiejszej filozofii afektów. W niej kategoria potocznego doświadczenia również jest kategorią prymarną.

Jedno z pierwszych stwierdzeń Cavella w *Must We Mean What We Say?* głosi, że nie wiemy tego, o czym myślimy, ani tego, co chcemy powiedzieć, i że zadaniem filozofii jest przywrócić nas nam samym – sprowadzić słowa z ich użycia metafizycznego ku użyciu codziennemu bądź też zastąpić pojęciowe poznanie świata poznaniem zmysłowym lub zbliżeniem się do siebie – co nie jest wcale oczywiste i co z poszukiwania zwykłości czyni najtrudniejsze zadanie, jakie spoczywa w ludzkim zasięgu, nawet jeśli (właśnie dlatego) nadal w nim pozostaje: „Żaden człowiek nie jest w lepszej pozycji do posiadania wiedzy niż inny – chyba że sama wola wiedzy jest pozycją szczególną. Odkrycie to jest tożsame z odkryciem filozofii, jako że trzodzi się znalezieniem odpowiedzi i stawianiem pytań, do których nikt lepiej nie zna dojścia niż ty sam”⁴².

W filozofii afektów ten wymiar indywidualnego doświadczenia potoczności jest sprawą zasadniczą. Jak pisze Kathleen Stewart, to właśnie afekty są siłami prymarnymi w organizowaniu naszego doświadczenia⁴³. Sprawiają, że nasze życie dzieje się, zawiadują naszymi reakcjami, przesądają o tym, że działamy w zgodzie z przyzwyczajeniami, albo wprawiają nas w stan szoku. Są doświadczane jako przyjemności i jako przykrości, jako chwile zastoju albo przyboju wrażeń. Pozostają nieuchwytnie, ale zarazem sprawiają, że mamy poczucie rzeczywistości. Organizują naszą codzienność (*ordinary*) jako repertuar praktyk życiowych i przestrzeń wiedzy na ich temat, przestrzeń zadomowienia, ale i dezorientacji, ucieczki

⁴² Tamże.

⁴³ Kathleen Stewart, *Ordinary Affects*, Duke University Press, Durham–London 2007, s. 141.

od tego, co rzeczywiste. Nie chodzi o to, co znaczą, ale ku czemu prowadzą i jaką wiedzę o świecie w nas prowokują, jakie otwierają przed nami pole możliwości, jak zawiadują naszymi relacjami z innymi i tym, jak wydatkujemy siły i środki, budujemy stosunki władzy. Być poddanym codziennym afektom to śledzić, jak wyposażają one ludzi i rzeczy w moc działania. W powieści Masłowskiej takim afektem jest zazdrość, a właściwie zawiść. To ona wyznacza wektory postępowania jej bohaterki i buduje idiosynkratyczne mapy powiązań pomiędzy seriami poszczególnych zdarzeń. Fabularny rozwój powieściowych zdarzeń zdaje się odwzorowywać zasadę rządzącą afektywną ekonomią naszego postępowania: otwieramy się raczej na dziejące się wokół nas, aniżeli z góry szukamy w nim porządku i reguł. Z perspektywy afektywnej codzienności – jak to podkreśla Stewart – narracja czy tożsamość to tylko prowizoryczne, choć zarazem liczące się próby uporządkowania przemieszczających się nieustannie elementów. To wypatrywanie i wyczekiwanie tego, co się zdarzy, kompletowanie potrzebnych elementów do układanki, zatrzymanie w kadrze, które pozwala uchwycić migotliwy kształt, sformułować naszą nań odpowiedź, stworzyć ramy interpretacyjne, dokonać przekładu trudno wyrażalnego doświadczenia na język ustanawiający porozumienie, pozwalający odpocząć w biegu.

Zwrot ku potoczności doświadczenia przydarza się często w sytuacji kryzysu porozumienia albo w chwili zwątpienia, kiedy to świat nas zasmuca, kiedy tracimy nad nim kontrolę i kiedy podejmujemy rozpaczliwe wysiłki, by znaleźć się w nim (czy być z nim zestrojonym) na nowo. Zwłaszcza że świat błażej potoczności wcale nam tego nie ułatwia, jak bowiem pisze o tym Cavell, to, co zwykłe, nie jest wcale oczywiste i często mamy do czynienia z „niepokojącą dziwnością tego, co zwykłe”⁴⁴. Niepokojącą, można by

⁴⁴ Stanley Cavell, *The Uncanniness of the Ordinary*, cyt. za: http://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/c/cavell88.pdf, dostęp: 19 czerwca 2014.

dodać, bo dla nas „dziwność” i „zwykłość”, „normalność”, „nienormalność” przestały być jednoznacznie rozumiane i wartościowane. Na przykład postaci w powieści Masłowskiej to ludzie niemiłosiernie zwykli, a zarazem na swój sposób dziwni: anorektyczna Fa, pracownica agencji reklamowej cierpiąca na nerwicę natręctw, fryzjerka Jo w typie Bridget Jones, *miss nobody*, hipsterka Go, zblazowana mitomanka, chłopak Fa, sprzedawca armatury sanitarnej i hungarysta aspirujący do kariery uniwersyteckiej, zawsze zjawiający się nie w porę Albert – sąsiad lekoman, replika autystycznego bohatera z niezależnego kina Jareda Hessa *Napoleon Dynamite*. To – jak bohaterów tej powieści określił Jan Gondowicz – „galernicy trywialności”⁴⁵. Co do tego zgoda: owe postaci będące uosobieniem ponowoczesnej *zaniness* (*zaniness* pokolenia nerdów i geeków) są takie, ale czyż ich trywialność, jak często z trywialnością bywa, nie nosi znamion demoniczności? „Bardzo mnie ciekawią takie niezbyt głębokie osoby. Uważam, że jest w nich coś psychodelicznego” – powiada Masłowska w wywiadzie dla polskiego „Newsweeka”. Gondowicz jako świetny znawca i czytelnik literatury rosyjskiej na pewno wiele o tym wie. Skądinąd w swojej recenzji pisze, że w tej wypracowanej „kulawo błyszczącej” prozie obecna jest „zgroza i abominacja”. Całkowicie podzielał tę opinię, ale zwracam uwagę, że te sformułowania wskazujące na skontaminowanie rzeczy nieprzystawalnych dobrze charakteryzują zmaconą estetykę tej prozy i zmacone emocje, które tutaj zaczynają być w grze.

„Jestem bogiem rzeczy małych” – tytułuje wywiad ze sobą Masłowska, jakby nawiązując do bestsellera powieściowego Arundhati Roy pod takim właśnie tytułem – powieści o codzienności brzemiennej

⁴⁵ Jan Gondowicz, *Kompot*, Dwutygodnik.com, nr 93, cyt. za: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4013-kompot.html>, dostęp: 21 czerwca 2014.

w konsekwencje⁴⁶. W konsekwencje o wymiarze losu. Jednocześnie i tu Masłowska wpisuje się w estetykę *cute*. To, co małe, znikome, nieznaczące, ale zarazem wielkiej wagi, to domena estetyki *cute*. Również gdy chodzi o powieść, ma ona swoją szacowną genealogię i antenatów z różnych, często najmniej spodziewanych stron (*vide* powieści Ronalda Firbanka czy Jane Bowles, by pozostać tylko na gruncie anglosaskim, ale przecież można pokusić się o przykłady z literatury rosyjskiej i radzieckiej). Masłowska w wywiadzie udzielonym „Wysokim Obcasom” mówi o swojej „pasji do historii nieważnych, pozbawionych puent”⁴⁷. Z doskonale błahej historii o perypetiach trzech młodych „wszechkobiet” z „wszechmiasta” wyprowadza fabułę o niszczyielskiej sile zazdrości. „To historia z fabularnego lumpeksu. Chciałam z niej wywieść panoramiczny, wielowątkowy obraz w rodzaju *Bitwy pod Grunwaldem*” – powiada. Zatem życie jako pole bitwy? Zdaje się ono karykaturalną imitacją archifabuły, historii szekspirowskiego Otella – tak niekiedy wygląda nasze życie. Czy coś innego robi Sianne Ngai, kiedy wychodzi w *Ugly Feelings* od figury zazdrości z dramatu Szekspira po to, by przedstawić żaloszny (jej zdaniem) krach ruchu feministycznego w dzisiejszej Ameryce? Błaha rzecz – jak przekonują o tym czytelnicy Philipa K. Dicka albo zwolennicy deterministycznej teorii chaosu (słynny „efekt motyla”) – może mieć niebagatelne następstwa. O tym, że „każda najgorsza bzdura jest koniuszkiem wszechświata i przez to ma potencjał literacki”, jak powiada Masłowska w wywiadzie, wiedzą czytelnicy Rolanda Barthes’a bądź czytelnicy Foucaulta piszącego kiedyś o odradzającym się dziś pansemiotyzmie⁴⁸.

⁴⁶ *Jestem bogiem rzeczy małych*, s. 33 i n. ⁴⁷ Tamże, s. 34.

⁴⁸ Michel Foucault, *Nietzsche, Freud, Marks*, przeł. Krzysztof Matuszewski, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6. Foucault mówi tam o pansemiotyzmie dawnych Greków, zakładających, że świat jest królestwem znaków (także tych tajemnych i niedocieczonych, czyniących świat nieprzejrzystym) i o sposobach, na jakie stanowisko to powraca w naszym myśleniu.

Zazdrość, zawiść, lęk, irytacja, nasze uczucia i ich znaczenia stanowią układy scalone tkwiące w mikroelementach. Trudno je dostrzec z powodu niewspółmierności owych mikroelementów. Formują się w postaci tego, co uważamy za opowieść, co składa się na czyjaś jaźń. Ale pomimo przyjętego chwilowo kształtu łatwo mogą ulec rozproszeniu, dezintegracji, rekonfiguracji. Masłowska w swojej powieści świetnie pokazuje dzisiejszą szybkość, łatwość i ulotną intymność i to, jak łatwo ona ginie w równie ulotnych, ale afektywnie nacechowanych okolicznościach. Zazdrość, a właściwie zawiść⁴⁹, wytrąca Farah z równowagi i Fa wypada z roli: nie potrafi już dobrze zagrać samej siebie, a to paradoksalnie znaczy, że nie potrafi być prawdziwą w stosunku do samej siebie⁵⁰, żyje w ciągłym poczuciu *esprit d'escalier* (to także rodzaj *ugly feeling!*). Jej senne przygody z syrenami na dnie oceanu (a przypomnijmy,

⁴⁹ „Uczucia zazdrości i zawiści [...] wymagają rozróżnienia. Zawiść jest uczuciem gniewu o to, że ktoś inny ma i cieszy się czymś pożądanym, i budzi impuls, by mu to odebrać lub zepsuć. [...] Zazdrość opiera się na zawiści, ale zakłada relację z co najmniej dwiema osobami [...] i dotyczy głównie uczucia, że coś nam należnego zostało nam zabrane, lub może zostać zabrane przez rywala. [...] Zazdrość obawia się utraty tego, co ma; zawiść przedstawia widzenie u kogoś innego tego, czego się chce dla siebie”, Melanie Klein, *Zawiść i wdzięczność*, w: *taż, Pisma*, t. 3, przeł. Anna Czownicka, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Psychologicznego, Gdańsk 2005, s. 190–191.

⁵⁰ Por. na ten temat uwagi George’a Kateba: „Podobno demokracja sprzyja naturalnemu i spontanicznemu byciu sobą. [...] Aby być prawdziwym w stosunku do siebie, trzeba być prawdziwym w stosunku do innych. Prawdziwym w stosunku do innych można być tylko wtedy, gdy coś przed nimi odgrywamy, mianowicie samych siebie. Nie jest to wcale obłuda, sztuczność czy symulacja. To coś zdecydowanie bardziej wybujałego. Jesteśmy sobą wtedy, gdy wystawiamy coś w rodzaju teatralnej imitacji samych siebie. Staramy się doprowadzić do sytuacji, w której zachowujemy się tak, jakbyśmy prezentowali samych siebie przy jakiejś specjalnej okazji. W przeciwnym razie większość codziennego życia byłaby zbyt zrutynizowana i fragmentaryczna, by wykrzesać z niej siebie. Nie jest to tylko mentalność narcystyczna, lecz pragnienie estetycznej rzeczywistości naszego ja”, G. Kateb, *Poznawani i obserwowani*, s. 47.

że syreny wedle słowników symboli są znakami pożądania w jego aspekcie najboleśniejszym, bo prowadzącym do samozniszczenia, jak również symbolami pokus czyhających na człowieka na drodze jego życia, a od czasu studium Freuda o małej syrence Andersena są maskami homoseksualizmu i związanego z nim nieprzystosowania), zatem jej podmorskie przygody zdają się symptomem tego kryzysu, bycia w matni, to znaczy niemożności sprostania pragnieniu realności i tożsamości własnego „ja”.

Język, czyli scena zjawiania się

Jeśli – jak skłonni byli sądzić (za Heglem) Auerbach czy Jameson, badacze starający się definiować wymogi realistycznej reprezentacji – literatura jest sceną zjawiania się rzeczywistości, miejscem uobecniania się rzeczywistości za pośrednictwem narracji i reprezentacji transmitującej afekt rzeczywistości, to w przypadku Masłowskiej literatura realistyczna (*sic!*) transmituje dziś afekt męczącego doznania derealizacji rzeczywistości. Świadczy transformacji rzeczywistości dostępnej jedynie w postaci spreparowanych obrazów, świata spektaklu. (Małgorzata Szpakowska, przewodnicząca jury Nagrody Nike, mówiła w laudacji o *Pawiu królowej* jako precesji symulakrów). W *Kochanie, zabiłam nasze koty* spektaklem jest nie tylko świat codziennej potoczności, ale także świat sennych obrazów z dna oceanu. Jeśli tak się dzieje, to nie tylko albo nie przede wszystkim dlatego, że rzeczywistość przedstawiona to *simulacrum*, że jej bohaterowie to dzisiejsi „wszechludzie”, miejsce, w którym rozgrywa się akcja powieściowa, to „wszechmiejsce” (jak powiada Masłowska w cytowanej rozmowie w „Wysokich Obcasach”). I może przede wszystkim „wszechjęzyk”, jako *software* obsługujący ten ekosystem. Sprawa języka jest bardzo ważna.

W filozofii afektującej codzienności, tak jak ją traktują Cavell i Stewart, istotne jest właśnie rozpoznanie naszej kondycji językowej, miejsca, z którego zabieramy głos w chórze innych głosów; tego, jak to się dzieje, że jesteśmy rozumiani lub nie. W powieściach Masłowskiej spektaklem staje się sam język – bo jest on retortą i ekranem afektów będących udziałem swego twórcy i użytkownika, czyli samej autorki:

W tym, co piszę, zawsze punktem wyjścia jest język. Brzmienie jakiegoś zdania – to ono mnie porywa. Matryca językowa, na której mogę wyhodować bohaterów, miejsca, scenerie. [...] Zaczęłam rozwijać ten język metodą prób i błędów i on sam przyniósł fabułę. Będąc ekstremalnie sztuczny, zaczął generować sztuczne postaci i zdarzenia: plastikowe, serialowe, grubymi nićmi szyte, płaskie. Rzeczywistość mojej powieści jest jak scenografia z dykty. Parodia pretensjonalnego teatru, ale i amerykańskiej powieści z serii wydawniczej „Salamandra” z pokrojonym w plasterki sercem na okładce.

I jeszcze:

„Kochanie, zabiłam nasze koty” wzięło się z mojej irytacji buchającą ze wszystkiego sztucznością, pretensjonalnym językiem, zapożyczeniami i kalkami, w których drzemie jakieś nienasycenie, ciągła aspiracja do lepszego. Zaczęłam pisać, używając fanaberyjnych imion, moje postaci zaczęły wykonywać totalnie sztuczne, nad-ekspresyjne, brazylijskie gesty. Poczulałam, że świat, który się z tego wszystkiego wykluwa, jest wielomówny, metaforyczny. I że jest światem moich frustracji, mojej odrazy.⁵¹

⁵¹ *Jestem bogiem rzeczy małych*, s. 34.

W tej powieści jej szarżujący język imitujący kiepski angielski (równie jak jej bohaterowie „wszechświatowy”), przypomina chwilami język złego tłumaczenia. Paradoksalnie, to czyni jej powieść może trudniejszą w tłumaczeniu aniżeli powieści poprzednie. „Drobne przesunięcie”, „subtelne zgrzyty”, „drobne przekłamania”, czyli wypracowane kiksy, o których mówi w wywiadzie dla polskiego „Newsweeka”, czytelnika mogą zmylić jako językowe niechlujstwo. Również właściwy jej językowi retoryczny nadmiar będący efektem brawurowo konstruowanego dialogu, precesja raz po raz serwowanych dowcipów, stanowi nawiązanie do afektywnej estetyki *zany*. W tym przypadku nie jest to poddany seryjnej, kompulsywnej repetycji język prekariatu czy ludzi showbiznesu, ale styl rozmowy hipsterek pozujących na *bohemians*, przypominający język z serialu telewizyjnego. Wszakże tej namiętności do parodii towarzyszy i inne utrudnienie. Konstrukcja *Kochanie, zabiłam nasze koty* sprawia czytelnikom kłopoty – od pierwszych stron nie jesteśmy pewni, co jest jawą, a co snem; to, co fantasmagoryjne, miesza się z realnym, tak że powieściowe zdarzenia, gdy stają się przedmiotem opowieści samych postaci, zostają zaopiniowane jako kompletnie „odjechane” („Gremialnie ustalono, że to było totalnie Lynchowskie” – powiada narratorka). Owa dyskontująca alinearność i afabularność konstrukcja nie tylko pracuje na rzecz ambiwalencji powieściowych znaczeń, ale i przydaje dwuznaczności samemu przedsięwzięciu. Imituje wyrafinowaną technikę fabularyzacji, ale zarazem dopuszcza i to, że jest jej karykaturą. Ta intuicja znajduje potwierdzenie w rozmowie z autorką na temat jej powieści. „Musiałam wyrzucić swoje emocje na temat hermetycznej sztuki, która mówi zwykłym ludziom: »Won! Jestem dla was zbyt trudna, sorry!«” – czytamy w cytowanej rozmowie. Nasz osąd, czy mamy do czynienia z powieścią awangardową, czy tylko z powieścią, która pozuje na taką, zostaje zmaćony. Dlatego *Kochanie, zabiłam...* ma tak wiele wspólnego z estetyką

interesting, zapożyczoną nam przez Sianne Ngai, która – jak powie autorka *Our Aesthetic Categories* – rutynizuje nowość.

Kluczowe wydaje się jednak to, że „totalnie Lynchowskie” okazuje się „totalnie” realistyczne, ale zarazem sparodiowane, wytknięte jako podróbka. Wspomniany już Fredric Jameson narodził nowocześniejszą powieść realistyczną utożsamiając ją z konstrukcją nowej powieściowej temporalności w narracji służącej do budowania świata przedstawionego. Przed-Flaubertowska powieść sięgała po opowiadanie (*recit*), w którym historia powieściowego bohatera traktowana była jako figura losu, a rozwój fabularnych zdarzeń stanowił poświadczenie metafizycznego ładu i zarazem opresyjnego porządku społecznego. *Recit* zakładał zazwyczaj narrację w trybie *diegesis* i tym samym stała się totalizacją rzeczywistości, której właściwą była swego rodzaju nieodwołalność, jako specyficzną formę temporalności – zmitologizowaną, spetryfikowaną i nieautentyczną (tu Jameson przywołuje w sukurs Sartre’a), wynoszoną ponad zwykłą codzienność. W rzeczywistości zapośredniczonej w *recit* nie każdy miał prawo do posiadania własnego losu: opowiadanie było nadawaniem stylu (obowiązywało właściwe *decorum*), było równoznaczne ze stygmatyzowaniem, nadawaniem ważności i wyjątkowości albo sankcjonowaniem marginalności i nieważności. Czym jest po Flaubercie powieść jako scena zjawiania się rzeczywistości? Zdaniem Jamesona, stanowi rozdroże, na którym spotykają się rozmaite *recits* i rozmaite losy ludzkie (jeśli przedmiotem *recit* było bycie kimś, to przedmiotem narracji powieściowej jest stawanie się kimś). Powieści właściwe jest więc raczej *mimesis* (czyli *showing*) aniżeli *diegesis* (czyli *telling*). Opowiadanie jest relacjonowaniem faktów już dokonanych, narracja nowocześniejszej powieści jest wydarzaniem się, konstruowaniem materialnego (czytaj: zmysłowego) przedstawienia

rzeczywistości w jej totalności, czyli „wiecznej terażniejszości” jako stawania się, czyli wydobywaniem tego, co bezosobowe (dopowiedzmy: Heideggerowskiego „się”, Levinasowskiego *ilya*). I takie „stawanie się” zarazem staje się nową figurą „nieodwołalnego”. Owo konstruowanie nowego Nieodwołalnego dokonuje się za pośrednictwem stylu opowieści odwzorowującego świat jako wieczne *flux* zdarzeń, zarazem przestrzeń dziania się zdarzeń językowych, za których pośrednictwem wewnątrz i zewnątrz stapia się w jedno jako strumień afektów. Erich Auerbach (a za nim Jameson) dawał heglowską wykładnię tego stawania się rzeczywistości jako powiększania przestrzeni wolności (i samowiedzy) autora i jego czytelnika: tak jak epopeja ducha była figurą stawania się podmiotu (figurą jego, jak dziś powiedzielibyśmy, *agency*), tak i dzisiaj stawanie się tekstu powieściowego jest równorzędne ze stawaniem się rzeczywistości w dziele będącym ekstensją autorskiego podmiotu i zarazem z wprowadzaniem czytelnika do świata autora. W obu zaś przypadkach jest także zdobywaniem wiedzy, dostrajaniem się do powieściowego świata, będącego metaforą świata w ogóle. Temu stawaniu-dostrajaniu się właściwa jest „atonalna harmonia” afektu, która – jak powiada Jameson, oznacza zniesienie opozycji między porządkiem podmiotu i przedmiotu, zniesienie rozdziału między światem afektów powieści, autora i czytelnika. Struktura powieściowa odwzorowuje atonalną harmonię naszego ciała (charakteryzując ją, Jameson przywołuje muzykę atonalną), w której żaden dźwięk czy interwał nie zyskuje przewagi nad innymi. Ta – rzecz by można – muzyka bezosobowego⁵², w której sąsiadują ze sobą

⁵² „Muzyką bezosobowego” skądinąd określa Jacques Rancière narrację w *Pani Bovary*, za której sprawą zanurzamy się w „sensorium czystych wrażeń”, „spłot bezosobowych doznań zmysłowych”, „takość nietrwałych konfiguracji”. Por. Jacques Rancière, *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary?*, przeł. Jerzy Franczak, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 151.

melancholia i euforia, to różnicująca się intensywność. To z niej pochodzą epifanie całości – naszej wiedzy i naszego doświadczenia; całości, która wieńczy proces stawania się (także stawania się wolności i samowiedzy). Epifania jest tu właściwym określeniem: afekt nie jest oczywistością – odsyła do tego, co cielesne w języku i w reprezentacji, ale co pozostaje nienazwane i przebywa poza reprezentacją. I co za tym idzie, aktywuje nasze myślące ciało i domaga się zaistnienia w przedstawieniu, dążąc do tego, by stać się tym, co rzeczywiste. Zmysły są wehikułem afektu – transmitowany przez zmysły afekt jest więc katalizatorem naszego bycia w świecie, ale w reprezentacji to, co rzeczywiste, pozostaje już uprzedmiotowione i stanowi jedynie ślad afektu.

Powieść *Kochanie, zabiłam nasze koty* poprzez swoją alinearność – uderza tu afabularność historii rozgrywającej się w pętli czasu, w której dokonuje się koliste zamknięcie łańcucha przyczynowo-skutkowego (*vide* początek i koniec powieści, gdzie pochodzący ze snu jednej z bohaterek powieści obraz martwego kota leżącego na ulicy okazuje się w finale pierwszym zdaniem powieści rozpoczętej przez autorkę znajdującą się do tej pory w twórczym impasie) – nabiera cech wspomnianej temporalności „wiecznej terażniejszości”, atonalnego stawania się rzeczywistości, w której wszystko, stając się, istnieje w powtórzeniu. A rzeczywistość, jak wiemy od Kierkegarda, ustanawia się w powtórzeniu. Stawanie się powieściowej rzeczywistości, której punkt wyjściowy i koniec są tożsame, okazuje się figurą temporalności *in toto*. To ocean czasu i zarazem ocean zdarzeń, które wypełniając wszystko, co dzieje się pomiędzy pierwszym a ostatnim zdaniem, stanowią *flux* rzeczywistości afektującej bohaterów powieściowych i ich autorkę. To świat powieściowego stawania się i zarazem świat owej powieści autorki i jej czytelnika. Nie przypadkiem zatem ocean, na którego dnie rozgrywają się senne fantasmagorie bohaterki powieści, zdaje się oceanem Nieświadomego,

figurą Całości, dostępną za pośrednictwem metonimicznych epifanii. I jak na nieświadomość przystało, jako życiodajna retorta jest także ścięciem i śmietnikiem. Dziś coraz bardziej ścięciem i śmietnikiem – szydzi Masłowska. Czyż temporalność nieświadomego nie jest figurą temporalności absolutnej? Zatarty jest więc koniec i początek, nie ma tu właściwie rozwoju postaci i ich świata, opowieść nie zmierza ku czemuś, nie przynosi żadnego morału, wyjaśnienia, nie przynosi żadnego oczyszczenia. Wielu zostawia tylko z ich irytacją, albo w pomieszaniu: tyle hałasu o nic? – zapytują⁵³.

W ten sposób tekst Masłowskiej pozwala się wpisać w linię ewolucji gatunku powieściowego zarysowanego przez Jamesona. Czy to zgrywa, powieść „jak gdyby” [*merely!* – m.z.], parodiująca hipsterską *chic lit*, czy może powieść otwierająca wrota filozoficznemu namysłowi? Zmysł historycznoliteracki przywołujący na pamięć rozmaite przygody, jakie przytrafiły się powieściom zrazu ekskomunikowanym, a dziś należącym do kanonu, winien bronić nas przed pochopnymi odpowiedziami.

⁵³ „Poprzednie powieści i dramaty Masłowskiej były właściwie podobne, mocno jednak osadzone w polskiej rzeczywistości. Karykaturując ją, odsyłały do realnych zjawisk w sposób namacalny, czasem wręcz bolesny. Tym razem to już tylko makietka. I to nawet nie makietka rzeczywistości, ale makietka makiet: zbanalizowanych diagnoz, krytycznych analiz współczesnych filozofów przerebionych na artykułiki dla prasy kobiecej. To atrakcyjna lektura, bardziej od poprzednich przyjazna dla czytelnika, w istocie nawet nie próbująca sugerować intelektualnych głębi. Literatura dobrze zrobiona, ale niskokaloryczna. Pustka, ukryta za słowami, jest tylko pustką, a nie żadną wielką metaforą współczesnego świata. »Mam mnóstwo niczego... la, la, la... Nic to dla mnie w sam raz« – podśpiewuje w powieści pisarka”, Kinga Dunin, *Nowa Masłowska, czyli mnóstwo niczego* („Krytyka Polityczna – Dziennik Opinii”), cyt. za: http://www.krytykapolityczna.pl/Recenzje/DuninNowaMaslowska-czyli-mnostwoniczego/menuid76.html?comment_id=40897&joscclean=1, dostęp: 22 czerwca 2014.

A jednak

Markowi Bieńczykowi

Nie chodzi o poezję tanich wzruszeń, zapach szatni sportowej. Nie chodzi o to, co się zdaje. Ta potrzeba jest genetycznie zapisanym w nas nałogiem. W nią bozia-natura wyposaża dzieci w swoim zwierzyńcu. Ale ważniejsze jest, że to coś więcej, więcej niż biologia. Nawet śniąc, gramy o wszystko. Na jawie dodatkowego dreszczu dostarcza udział w metafizycznym totolotku: wchodzimy do gry i w pojedynkę sprawdzamy, jak się dziś rzeczy tego świata mają.

Carl Gustav Jung, zemocjonowany po meczu londyńskiego Arsenalu, napisał w roku 1910 list do Zygmunta Freuda. W odpowiedzi Freud – a właśnie pracował nad studium *Totem i tabu* – podchwycił rytualny wymiar widowiska, w którym, jego zdaniem, popędy życia i śmierci konfrontują się ze sobą, ale współlistnieją na tyle silnie, że żaden nie odnosi ostatecznego zwycięstwa, bo ten silniejszy – popęd śmierci, wyrażany poprzez przemoc, mitygowany jest symbolicznym zakazem. W tej interpretacji futbol byłby inscenizacją tabu, wcieleniem pierwotnego zakazu śmiertcionego dotyku, zakazu chroniącego *sacrum*. Wprawdzie Freud nie zdążył gruntownie zająć się ani fenomenem futbolu, ani fenomenem samej gry, niemniej napisał co nieco o jej siostrze mlecznej, zabawie. I tu otwiera jeszcze ciekawszą perspektywę. W ujęciu freudowskim ludyczność (nie inaczej niż seksualność) nie jest jedynie kategorią biologiczną, a więc czymś naturalnym, wrodzonym

i instynktownym, ale także czymś skonstruowanym i wykoncypowanym. Jest nieuchronną przygodą, a jej źródła biją w porządku symbolicznym, w życiodajnym strumieniu znaków, podług którego żyjemy. Reguły boiskowej gry są jedną z jego manifestacji. A nawet manifestacją, rzecz by można, wzorcową. Za każdym razem to, co dzieje się na boisku, potwierdza ten porządek, a jednocześnie go kwestionuje, ujawniając czynną w tym wszystkim dozę kapryśnej sprawczości uczestników samej gry. Oczywiście przestaje być oczywistym, niemożliwe staje się możliwym, niczym gol strzelony w dziewięćdziesiątej piątej minucie przez bramkarza holenderskiego ADO Den Haag w meczu z PSV. Albo karny strzelony niebezpośrednio, jak w meczu Barcelony z Celtą, kiedy to egzekwujący jedenastkę Messi podał do wybiegającego z pola Suareza. Założę się, że gdyby zobaczył to Charles Baudelaire, wepchnąłby ten ewenement do eseju o *paradis artificiels*. Futbol i literatura kochają się w tym, co niewiarygodne. Nigdzie indziej cudowność zdarzeń spod znaku surrealistycznego „przypadku obiektywnego” nie objawia się wyraźniej. Weźmy słynnego gola zdobytego po zagranii ręką przez Diego Maradonę w meczu z Anglią na mistrzostwach świata w 1982. To „ręka Boga” – pisano. To zemsta za Falklandy, miał ponoć rzucić w szatni Maradona. Albo zagranie ręką Thierry Henry’ego w meczu przeciwko Irlandii, które dało Francji awans do rozgrywek w mistrzostwach świata w Brazylii w roku 2014. Dla jednych ta ręka to widomy znak, gwóźdź, który przyszpila dywan murawy boiska, który szatan chce wysunąć spod nóg naszych chłopców, dla drugich to epifania Opaczności, faul ontologiczny, błąd najwyższego sędziego, skandal, eksces. A przecież owa gra z systemem to coś, co dopiero system czyni systemem właśnie, legitymizuje jego znaczące, nadaje mu sens. Wygrali, bo Suarez strzelił ze spalonego, przegrali, bo Torres nie strzelił karnego! Bo Liverpool miał przeciwko sobie nie tylko Sewillę, ale i wszystko na czele z sobą samym. Czy nie

objawia się tutaj zasada niespójności, czynna w życiu na co dzień? Czy wydarzenie spoza porządku nie stanowi dowodu, że możemy mówić za każdym razem tylko o jakiejś idiomatycznej systemowości, paradoksalnej konkretnej uniwersalności (Hegel spogląda ironicznie z „żyłety”, a duch dziejów dmie w wuwuzelę)? W takich właśnie sytuacjach przeżywamy spotkanie z realnym jako wytworem niespójności symbolicznego, a mówiąc inaczej, doświadczamy już to cudowności, już to absurdalności na scenie, na której możliwe jest to, czego nie zakładamy w najśmielszych życzeniach i czego nie przeżywamy w najczarniejszych snach. I jeszcze o wiele więcej.

Czym jest ten wzniosły przedmiot, w moim dzieciństwie szmatława, sznurowana i pompowana ciągle futbolówka, dziś przedmiot coraz bardziej *hiper-hi-tec*, a zarazem fetysz: gram taką samą rakiętą, co Rafa Nadal, taką samą piłką jak moja ukochana Barca... I dziś przecież piłka, którą Saul Niguez po swoim slalomowym rajdzie wpakował do bramki Bayernu w półfinałach Ligi Mistrzów, jest ciągle trochę tamtą moją piłką. Bo i ten przedmiot jest ciągle tym samym: oparciem dla czegoś oblekającego pustkę, w której toczą się przygody pragnienia. Pragnienia, które ożywia fantazja, ale które bez swego przedmiotu martwieje przed nagą ścianą. Nic w tym zaskakującego: ta naga ściana zawsze okazuje się ścianą rozmaitych straceń. Dlatego nie powinno dziwić, że i takiego szmatławego przedmiotu czepia się z uporem umierający Iwan Iljicz z noweli Tołstoja, protestując przeciwko jawnej niesprawiedliwości: jakże to, on, Iwan Iljicz, ma umrzeć? Przecież on miał kiedyś „skórzaną paskowaną piłkę”! Kawalek skóry, która przyobleka niczym obietnica i poręka to, co może nas scalić i ocalić? Czemu nie. Wszyscy, którzy sami kopaliśmy piłkę, czujemy się z nim solidarni.

Z pozoru pasja futbolowa jest rytuałem haniebnie narcystycznym: kocham siebie w wizerunku mojego piłkarskiego idola, odnajduję się w wizerunku mojej drużyny – oni stanowią moją fantazmatyczną ekstensję, moje idealne ja, to, czym chciałbym być, jedną z fantazji, o spełnieniu których roję. Ale równie często bywa infantylną iluzją wszechmocy albo rekompensatą. Jeśli dziś przegraliśmy, jeśli nasi nie mieli dziś dostępu do tego czegoś, co przesądza o wygranej, zawsze możemy odwołać się do gestu zawiedzionego kochanka i wynajdywać kolejne przeszkody, przez które sprawy potoczyły się dla nas niefortunnie, a my dostaliśmy od losu czerwoną kartkę: gdyby sędzia, ten kretyn, dostrzegł tamtego ewidentnego spalonego, gdyby Suarez nie pogryzł Ivanovicia, gdyby Milik nie nażarł się wczoraj kebaba, gdyby wiara odpaliła te race, co to je Andżelika wniosła jako brzuch w ósmym miesiącu, itp. itd. Moja pasja jest więc rytuałem narcystycznym, ale i poza ten rytuał wykracza. W ekonomii uczuć najmniej liczy się wygrana. Z pozoru to oczywista nieprawda, która jednak staje się prawdą oczywistą, gdy tylko dopuścimy do głosu oczywistość: przegranej kibic w ogóle nie bierze pod uwagę. Po prostu dlatego, że przegrana to także wygrana, tylko inaczej („Polacy, nic się nie stało...”). Przegrana to za każdym razem coś, dla czego nie ma miejsca w kibicowskim imaginarium, to coś niemożliwego, coś, co się w głowie nie mieści. I z kolei: nie wygrana, ale jaka wygrana – to jedno, co się liczy. Czyli liczy się tylko rozkosz, dodatkowa przyjemność, jaka wykwita na gruncie tego, co niemiłosiernie i trywialnie oczywiste, na polu ligowej młócki mającej za cel osiągnięcie korzystnego tylko wyniku. Wynik to nie to. Owszem, stanowi poniekąd zaspokojenie elementarnej potrzeby, jaką jest osiągnięcie dobrego rezultatu. To się należy nam jak psu micha (remis to postne minimum i jako takie satysfakcjonować nie może). Ale przegrana, wygrana to tylko małe słówka w ekonomii, w której chodzi o Wszystko. W tej ekonomii

uczucie fantazmat spektakularnego zwycięstwa jest wynikiem prostego równania: czymś, co pozostaje, gdy od erotyki spektaklu odejmiemy to, co w nim jest tylko realizacją wymogu utrzymania się w lidze, wymogu będącego ledwie funkcją oczywistej potrzeby, więc asekuranckim blamażem – zresztą zawsze gramy nie w tej lidze, na jaką zasługujemy. Namiętność gry (i namiętność zwykłego podglądacza) zostaje odwiedzona od wymogu realizacji tego prostego celu i – hulaj dusza, namiętność szybuje w przestworzach, a nasz samozachowawczo-ludyczny *drive* jest już na szóstym biegu i znowu rusza z kopyta przyuczajone pragnienie: teraz celem staje się – jak zawsze! – coś więcej, coś, dla czego warto żyć. Oczekujemy fajerwerków, wzlotów i transgresji, oczekujemy tego, na co zasługujemy, meczu, który nasyci naszą tęsknotę za pełnią. Mecz, który przejdzie do historii, a ta wypełni się jako dzień zapowiadany przez proroków: nasza jedenastka pod koniec sezonu oddzieli światło od ciemności. Od jej trenera żądamy nie tylko, żeby odpowiedzialnie zastąpił Boga Ojca w jego pracach, ale i żeby swoją robotę zrobił w stylu Quentina Tarantino. W gruncie rzeczy wiemy, że to niemożliwe. Ale próbować trzeba.

A homo footballisticus – cóż to za persona? Napisałem, że przegrana w jego pojęciu niemożliwa? To zwód, kiwka: niejeden antycypuje przegraną, i nawet więcej, „zaleca się do czystości i piękna przegranej”, niczym bohater Franza Kafki (warto dodać, że Kafka, choć chory, zwlekał się z łóżka, by chodzić na mecze S. C. Hakoah Wien. Skądinąd drużyna odnosiła sukcesy: w roku 1923 wygrała w Londynie z West Ham 5 : 0 – tak właśnie, słownie: pięć do zera). *Homo footballisticus* zarówno wygraną, jak i przegraną wnosi do godności lacanowskiej Rzeczy, która przeziara przez mózół regulaminowej kotłowaniny. Zarówno piłkarski triumf, jak i piłkarski zgon to

moment katartyczny, w którym odsłania się prawda o rzeczywistości, a w niej miejsce *homo footballisticus* przynależne, czyli moment, kiedy jak nigdy kontaktuje się on z własnym pragnieniem na uwężni realnego. Jako fan jest zakładnikiem wzniesłego obiektu, ergo swojej drużyny – to jednak przypadek kibica prostodusznego. Buraka kibicowskiej braci, kibica-trybalisty, kibola. Kogoś, kto mało wie, o co w tym wszystkim chodzi, albo zgoła nie wie nic. Kibic, rzekłbym, metafizyczny, rezygnuje z łatwego poczucia przynależności i nie lokuje swoich pragnień tak trywialnie. Godzi się z tym, że musi szukać swego obiektu zawsze gdzie indziej albo wręcz go porzucić. Jeśli jednak porzuca obiekt i ustępuje ze swego pragnienia, to po to tylko, by tym silniej (co nie znaczy szczęśliwiej) żyć w porządku symbolicznym rzeczywistości, stale szukać nowych jego konfiguracji, teraz i na wieki wieków, na boisku, ale i w życiu. Co innego stanowi jego paliwo. Jest nim gotowość do kibicowskiej dezynwoltury, do przekroczeń i wykroczeń, słowem: do transgresji. To ktoś, kto zawsze patrzy z outu, zagra na spalonym, strzeli samobója – co mu tam! Nie jest „żołnierzem” swojej drużyny. W gruncie rzeczy to on jest prawdziwym ultrasem wałęsającym się po stadionach świata. Odwodząc pragnienie od obiektu, bardziej dotyka Rzeczy niż ci biedacy zaprzęgnięci do rydwanu drużyny, poza którą świata nie widzą i tym kompensują sobie codzienną mizериę. Sam sobie jest stadionem, sędzią, napastnikiem i bramkarzem we wszystkich zespołach świata. Gra swoją grę. Jest kondotierem w służbie swej namiętności. Ale kondotierami są też jego bohaterowie. David Luiz przez pięć sezonów był gwiazdą Chelsea, a w lutowym meczu Ligi Mistrzów (już w PSG), z lojalnością równą poprzedniej, grał przeciwko tejże Chelsea. Czym jest dziś mityczne FC Chelsea, albo FC Barcelona, albo Paris St Germain? Wzniosłym obiektem sprowadzonym do logo, do marki na turbokapitalistycznym rynku? Szyldem będącym Wielkim Znaczącym, pod którym nieustannie ślizgają się znaczone,

od chłopców do podawania piłek, przez produkty marketingowe, aż po rozprawy socjologów. W rozegranym 16 lutego 2016 roku meczu Ligi Mistrzów z Paris St Germain, w londyńskiej Chelsea tylko jeden Gary Cahill był Anglikiem, a w drużynie PSG wystąpił tylko jeden Francuz, nomen omen Blaise Matuidi. Dzisiejszy futbol zakontraktowanych najemników heroizuje, ale i degradowuje: to *desperados*, którzy są jakoś żałośni w tym swoim profesjonalizmie, który tak doskonale przekłada się na biznesplan. Przy okazji odziera piłkę z jej tradycyjnego wymiaru symbolicznego. Jaką wspólnotę mogą dziś tworzyć fani, jeżeli zamiast dawnych i swojskich przywiązań oferuje się im lojalność typu korporacyjnego? Stadionowy hymn *You'll never walk alone* brzmi cokolwiek dwuznacznie, dziś zaczyna przypominać korposong, szalik ze stadionowego sklepu. A jednak wieje w nim wiatr z Pól Elizejskich.

Od czasu gdy widowiska sportowe zaczęły być trasmitowane przez radio, ale zwłaszcza przez telewizję, jesteśmy epatowani dostępem do historycznego teraz: „jeszcze piłka była w powietrzu, a już w historii”. Ale chyba bardziej ekscytuje iluzja natychmiastowego dostępu do przedmiotu pragnienia. Może należałoby uznać, że patos tego uczestnictwa w istocie polega i na tym, że stanowi skondensowane doświadczanie terażniejszości, przeszłości i przyszłości, a więc czasu. Czyli tej przypadłości naszej kondycji, nad którą nie mamy władzy i która jest źródłem naszych lęków. Iluzja dostępu zataja, że znaczenie tego, czego właśnie jesteśmy świadkami, ujawnia się nam zawsze z opóźnieniem. Telewizyjne powtórki pasażerują na prawdzie powtórzenia („przeżyjmy to jeszcze raz !”), nie będąc w istocie niczym innym niż to, czego my sami na co dzień dokonujemy w okamgnieniu, więc umyka to naszej uwadze. Media dla naszej przyjemności usłużnie dublują, multiplikują coś, co jest

już zdublowane i co powraca jako perypetia brzemienna w nowy sens. Chwila należąca do czasu całego widowiska zyskuje swój sens w opracowaniu dokonującym się *ex post*, unieważniającym jakby linearność i chronologię: przeszłość jest w równym stopniu kształtowana przez przyszłość, jak przyszłość przez przeszłość. Na ten retencyjno-protencyjny charakter czasu zwracają uwagę ci, którzy jak Mieke Bal piszą o paradoksalnej terażniejszości, jej zgoła niedorzecznej naturze (Bal gra kontradycyjnością przedrostków pre- i post- w preposteryjnej, jej zdaniem, naturze terażniejszości, *preposterous* to po angielsku niedorzeczny). Zauważmy: gol zdobyty w pierwszej minucie spotkania staje się czymś innym w chwili, gdy drużyna kończy mecz jako triumfator. Okazuje się czymś wpisany w scenariusz zwycięstwa. A ten, jeśli nawet istniał, nie był przecież tym scenariuszem, w zgodzie z którym wszystko się kończy. Każda chwila terażniejsza brzemienna jest więc potencjalnością przyszłych chwil. Obserwujemy mecz w przeświadczeniu, że reguły gry czynią rozwój wydarzeń na boisku jakoś przewidywalnym i przekonujemy się, że jest inaczej. Wszystko się może zdarzyć. Teoretyczne 90 minut zawsze okazuje niewymierne, musi pomieścić niespodziewane, rozpychające ramy czasowe widowiska. Czas futbolowy to *kairos*, czas będący montażem chwil, z których każda jest jedyna i efemeryczna, wszystko na boisku zdaje się zaświadczać o nieodpartej władzy chwili obecnej, której nieprzewidywalność obnaża samą istotę wolnego działania. W gruncie rzeczy intensywność, z jaką na boisku rozgrywają się wypadki, wydobywa dynamikę czynną i w życiu, tyle że w nim jest ona mniej spektakularna. Stadionowe *katharsis* to radosna *Nachträglichkeit*, a więc doświadczanie będące udziałem kogoś, kto ma do czynienia z traumatyzującymi zdarzeniami. I mamy to gwarantowane, bo to, co oszałamia albo wprawia w furję, jest wliczone w cenę biletu.

Co tu ubierać w słowa! Matriksem naszej rzeczywistości jest gra, a szlachetnie prostą manifestacją tejże – mecz futbolowy. Dopóki piłka w grze, nie wszystko stracone. Dopóki piłka w grze, nie ma zagłady. I cała reszta lepiej niech już zostanie milczeniem. I obaj o tym wiemy, Mareczku. *At the end of the storm is a golden sky, and the sweet silver song of the lark...* I choć cokolwiek osobno, to przecież pośród podobnych sobie. *You'll never walk alone!*

Podróżny media-światów

Alternatywne światy zawsze stanowiły dla nas obietnicę, bez której życie okazywało się nie do zniesienia. Całkiem po prostu i niezależnie od tego, czy życie to zdawało się wypełnione swojską materią codziennych zdarzeń, czy nabierało zgoła realności, która czyniła je nie-miejszem urągającym wszystkiemu, w czym mogło przycząić się ono bezpiecznie, choćby na chwilę, w fałdzie nieskończoności. Może zwłaszcza w tym drugim wypadku. Dla stoików więzienie własnej czaszki konstituowało wewnętrzną fortecę. Nie inaczej dla szekspirowskiego bohatera: mógł zamieszkiwać łupinkę orzecha, a jednak chmura jego fantazji czyniła go królem niezmiernych przestrzeni. Wyposażenie owych fikcyjnych światów nie było jedynie pochodną materialnego, społecznego, wreszcie politycznego usytuowania podmiotu – współczynnik wolnego wyboru zawsze odgrywał tu rolę, ale to, jak ukonstituowane bywały owe fikcyjne światy podmiotu, zależało najczęściej od jego usytuowania w świecie realnym. Czym różnią się owe niegdysiejsze światy od dzisiejszych i czym różni się nasze w nich zamieszkiwanie? Jakie tworzą przestrzenie i czy wyposażają nas w nową dozę wolności, czy raczej jakąś znaczącą jej częśćkę nam odbierają? Jak się zdaje, dawniej ich różnorodność nazbyt często była jedynie żywym dowodem na to, że zamieszkujący je nigdy nie dzielili wspólnego losu. Fantazjowaliśmy tak, jak śniliśmy: zawsze osobno. Dziś to się zmienia,

i czy nie za sprawą innego już wyposażenia naszej wyobraźni? Dziś nasze światy wyobrażone są współtworzone przez media i to one zdają się czynić wyobraźnię swoją zakładniczką. I nie tylko ją: sprawiają, że zmienia się samo usytuowanie podmiotu. W dobie cyfrowej globalizacji, poczynając już od dziecinnego pokoju, światy literackości, wizualności, a potem polityki i kultury współlistnieją jednocześnie coraz bardziej przemieszane, niczym bohaterka starej powieści przechodzimy na drugą stronę lustra. Owo lustro to *mediascapes*, krajobrazy mediatyzowane przez media, czyli konglomerat informacji, obrazów i opowieści, w których żyjemy:

Media-światy [*mediascapes*] czy to wytwarzane przez agendy prywatne, czy państwowe, stają się fragmentami rzeczywistości istniejącymi poprzez obrazy i opowieści i tym, którzy doświadczają ich obecności, mają do zaoferowania cały szereg elementów (takich jak postaci i fabuły czy teksty), z których tworzone są skrypty wyobrazonego życia, własnego i cudzego. Owe scenariusze składają się na złożone zestawy metafor, zgodnie z którymi żyjemy (Lakoff and Johnson 1980). Pomagają bowiem tworzyć obrazy „inności”, załączki opowieści o możliwym życiu, fantazje, wprawiające w ruch pragnienie poznania i rozwoju.¹

Zarazem – co trzeba podkreślić – *mediascapes* stanowią materialną infrastrukturę owych obrazów i opowieści. Tworzą przestrzeń, w której to, co fizycznie obecne, współlistnieje z tym, co wirtualne. Stanowią środowisko, w którym rodzimy się, żyjemy, pracujemy, umieramy. Środowisko, które zastajemy i które współtworzymy. Terminem *mediascape* pierwszy posłużył się w cytowanym wcześniej artykule Arjun Appadurai i spopularyzował go w swojej książce

¹ Arjun Appadurai, *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, „Theory Culture & Society” 1990, vol. 7, s. 299–310, tu s. 299). Dalsze cytaty z tego artykułu opisuję w tekście jako A z podaniem strony.

*Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*². Oprócz *mediascapes* Appadurai wyróżnia jeszcze inne „krajobrazy”: *ethnoscapes*, *techmoscapes*, *financescapes* i *ideoscapes* (nazwy mówią same za siebie), które uznaje za rzeczywiste i zarazem wirtualnie dostępne ekosystemy, w jakich dziś żyjemy. Ich powszechność i ekspansję tłumaczy rozwojem ponadnarodowego kapitalizmu i globalizacji:

Dla świata, w którym obecnie żyjemy, ważne jest, że rzesze ludzkie żyją w rozmaitych światach wyobrażonych, a nie we wspólnotach wyobrażonych i dlatego też są w stanie oficjalnie uznawane światy kontestować, a nawet występować przeciwko nim i przeciw mentalności, która je wyposaża. Przyrostek „obraz” (*scape*) pozwala podkreślić ich płynny, nieokreślony charakter, podobny skądinąd do tego, jakim odznacza się dziś kapitał ponadnarodowy albo ponadnarodowy styl dominujący w modzie. (A, 297)

Media-światy składają się więc na naszą semiosferę, ale – jak to już zaznaczono – są czymś więcej niż tylko światem reprezentacji. Na przykład w świecie sztuki awangardowej uważa się, że istnieją w powiązaniu z umysłem i ciałem artysty. Jak powiada krytyk sztuki, właściwe jest im to, że „biorą w jednoczesne posiadanie przestrzeń wirtualną i fizyczną”, a tym samym „tworzą nową przestrzeń, w której praktyki artystyczne zmieniają się w strategię łączące dokument z fikcją”, realne i faktyczne z tym, co fikcyjne i wyobrażone³. David Joselit określa takie praktyki mianem *navigating art*

² Por. Arjun Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, Universitas, Kraków 2005.

³ David Joselit, *Navigating the New Terrain: Art, Avatars, and the Contemporary Mediascape*, „ArtForum” 2017, vol. 43, nr 10, s. 2, cyt. za: <http://dreamsofacity.pbworks.com/f/Navigating%20the%20new%20territory.pdf>, dostęp: 17 lutego 2017. Dalsze cytaty opisuję w tekście jako J z podaniem strony.

i ma tu na myśli działania artystyczne związane z kształtowaniem przestrzeni: w taką, która staje się swego rodzaju rzeźbą czy artystyczną instalacją (*earth art, site art*) dostrzegalną z dystansu – na fotografii lotniczej bądź komputerowej. Tu „krajobraz zmienia się w *mediascape*, którego kontury i topografia – co wiadomo każdemu surfującemu w sieci – okazują się nieprzewidywalne, więcej, odsyłają do estetyki wzniosłości, niczym nie poddający się zmapowaniu kanion w Utah” (J, 3). Krytyk przywołuje też tutaj kino, w szczególności filmy Matthew Barneya z cyklu *Cremaster*, w których „ciało staje się awatarem, obecnością poza progiem tożsamości, i niczym czuły kursor, zaznacza swoją sprawczość w świecie wirtualnym” (J, 5).

Film *Holy Motors* Leosa Caraxa, pokazany przez francuskiego reżysera w roku 2012 na festiwalu w Cannes, wydaje się bardzo dobrym przykładem zarówno samego fenomenu *mediascape*, jak i strategii, o której mowa. Fikcyjne i wyobraźniowe współistnieje w nim z faktycznym i rzeczywistym. Można by rzec, że przedstawia jeden dzień z czyjegoś życia toczącego się w paryskim media-świecie, dzień będący udziałem „pana Oscara”. Monsieur Oscar występuje w jednej ze scen jako „Alex” – Alex Oscar jest anagramem imienia i nazwiska reżysera, a ono z kolei to *nom de cinéma* Alexandre’a Duponta. W pierwszej scenie widzimy (jak potem dowiadujemy się z napisów) „Śpiocha” opuszczającego swoją sypialnię. Gra go sam Carax. Może to ktoś, kto ciągle śni na jawie? Ten ktoś wchodzi do ciemnego holu kinowego. Czy śni ten sam sen, co pogrążona w letargu widownia kinowa, którą widzimy w scenie rozpoczynającej film? Na film składa się dziesięć epizodów, nie licząc prologu i epilogu, w których aktor (Denis Lavant) wciela się w jedenaście różnych postaci. Mamy więc Lavanta-Oscara jako wielce szanowanego obywatela opuszczającego białą limuzyną swoją willę, potem oglądamy go jako starą żebraczkę na jednym z paryskich mostów, ninję uczestniczącego we frenetycznym

balecie na zapleczu wielkiego biurowca, „pana Gówno”, czyli odrzającego mieszkańca labiryntu miejskich kanałów, znużonego ojca nastolatki, gangstera mordującego swego sobowtóra w korytarzu hali targowej, terrorystę zabijającego bankiera (to szanowany obywatel, którego widzimy w pierwszym epizodzie), dystyngowanego wuja na łożu śmierci, kochanka z musicalu i wreszcie męża szympanscy i ojca małpiątka. We wszystkich epizodach na miejsce akcji dowożony jest białą limuzyną. Kierowcą jest Céline (Edith Scob), szczupła kobieta w nieskazitelnie białym garniturze. Jest ona także osobą, która wyciągnie go z opresji, damską wersją Harveya Keitela grającego w *Pulp fiction* „Człowieka do rozwiązywania trudnych problemów”. W limuzynie znajduje się garderoba, w której Oscar przebiera się, wcielając się w kolejne swe awatary. Ci, którzy nie widzieli filmu albo też pragną odświeżyć swoją pamięć, mogą zorientować się, na czym polega fantasmagoria filmu Caraxa, oglądając jego trailer w Internet Movie Database⁴.

W kinie zawsze realizowały się nasze marzenia o teleportacji czy o zmienianiu tożsamości. *Holy Motors* można potraktować jak awanturniczą wyprawę w historię kina, kina będącego sztuką „obrazów w ruchu”, sztuki bardziej niż inne jej rodzaje umożliwiającej przychwycenie ulotnej rzeczywistości, aktu metamorfozy⁵. Wszakże jedna z zasad, które kino odziedziczyło po literaturze, głosi, iż bohater jest akcją. Na planie filmowym okrzyk *Moteur!*, jak mówił sam Carax na wrocławskim festiwalu w roku 2012, znaczy „Akcja!”. Luksusowa limuzyna „uruchamia” Pana Oscara jako performerę swoich wcieleń. Kiedy w ostatniej scenie filmu widzimy parking pełen takich limuzyn jak ta, która wozila Oscara, możemy przypuszczać, że miały one tego dnia wielu pasażerów. Może wszyscy

⁴ Por. <http://www.imdb.com/title/tt2076220>, dostęp: 10 lutego 2017.

⁵ Por. Gilles Deleuze, *Cinema. I. L'image-mouvement*, II. *L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris 1983.

są jak Pan Oscar? Limuzyny oznaczają sprawczość. Są uczłowieczone: w tej ostatniej scenie odbywają pogawędkę, nim pójdą spać. To sprzężone z ludźmi wielofunkcyjne media, infrastruktury ludzkiego pragnienia, ich sprawczość jest sprawczością Deleuzjańskich „maszyn pragnących”, sprawczością intensywności w nie wcielonej i przez nie produkowanej⁶. Ludzie to jedynie część tego układu, będącego wysoce zaawansowaną technologicznie maszyną.

Można potraktować film Caraxa jako opowieść, której prawdziwym bohaterem jest *mediascape* jako siła reżyserująca Oscara. Jest nią Paryż, prawdziwa „maszyna pragnąca”, uwodzicielska, ale i straszna zarazem. W dziewiątym epizodzie mamy imponującą panoramę nocnego Paryża, widzianą z tarasu na dachu magazynu towarowego La Samaritaine. Krytycy zauważyli, że Paryż Caraxa ma wiele wspólnego z Paryżem Louisa Aragona z jego *Wieśniaka paryskiego*, André Bretona z powieści *Nadja*, z *Les dernières nuits de Paris* Philippe Soupaulta. Można tu jeszcze do tej listy dodać *Noce paryskie* Nicolasa Edme Restifa de la Bretonne’a i głośne niegdyś *Tajemnice Paryża* Eugeniusza Sue. W filmie Caraxa fantazmatyczną przestrzeń paryskiego *mediascape* stanowi także futurystyczny *hi-tec*. To również ma swoją proveniencję, dość wspomnieć nocne sceny z *Alphaville* Jean-Luc Godarda, kręcone w Paryżu. W drugim epizodzie Oscar niczym wojownik ninja walczy z cybernetycznym potworem. Wspomniałem już o właściwym dla *mediascape* ścisłym związku tego, co „cielesne”, i tego, co „technologiczne”. W tym epizodzie, aby dostać się do budynku, wsuwa do skanera włos z nosa. Nosi kostium z białymi sensorycznymi czujnikami: „scena, w której Oscar sapie i poci się, odsłania miękkie podbrzusze komputerowej technologii: pomimo swego zaawansowania ciągle wiele zależy

⁶ Por. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972, s. 7–50.

od pracy ludzkich mięśni” – zauważa krytyczka filmowa⁷. Wspomniana jednoczesna obecność wirtualnego i fizycznego/biologicznego stanowi znaczący rys *mediascape* i może posłużyć za przykład: ludzie, media i maszyny stanowią „maszyniczny” organizm. Ciało Oscara ulega transformacji: sam staje się fallicznym cyberpotworem kopulującym z cyberkobietą-modliszką. Jej postać przypomina stwory ze świata szwajcarskiego surrealisty Hansa Rudolfa Gigera (projektował potwora i scenografię w *Obcym – ósmym pasażerze Nostromo* Ridleya Scotta). W tym epizodzie – by powtórzyć spostrzeżenie Davida Joselita komentującego filmy Matthew Barneya – „ciało jest awatarem, obecnością poza progiem tożsamości, i niczym czuły kursor, zaznacza swoją sprawczość w świecie wirtualnym”. „Monsieur Oscar” – jak czytamy w festiwalowym *dossier* – „jest niczym pracownik uwijający się jak fryga. Trochę jak Chaplin w *Modern Times* – tyle że nie dostaje się w tryby maszyny, ale w pajęczynę niewidzialnej sieci”⁸. Tu akurat sieć, jaka wyposaża *mediascape*, jest intertekstualnym hipertekstem. Film Caraxa często był recenzowany jako antologia aluzji i cytatów z europejskiego kina.

Bohater jest akcją... Ale czy Pan Oscar rzeczywiście jest akcją? Czy projektuje w świat swoją sprawczość i mobilność? Limuzyna pozornie jest do jego dyspozycji, ale jest tylko jej pasażerem, więcej, jest tym, co w jakimś sensie stanowi jej zawartość. W pewnej chwili powiada, że robi to wszystko „dla piękna samego aktu”. Ale to piękno, jak zaraz przyzna, „mieszka w oku obserwatora”. I zaraz doda: „A jeśli nie ma już obserwatora?”. Czuje się tak, jakby zamieszkał w samym obrazie, był jego częścią, zamiast zachwycać

⁷ Jagoda Murczyńska, *Holy Motors. Instrukcja obsługi* [*Holy Motors. A Manual*], Krytyka Polityczna 2013. Za: <http://krytykapolityczna.pl/kultura/film/holy-motors-instrukcja-obslugi/>, dostęp: 10 lutego 2017.

⁸ *Cannes Dossier for "Holy Motors"*, <https://www.festival-cannes.com/en/films/holy-motors>, dostęp: 15 lutego 2017, s. 14.

się nim, pozostając na zewnątrz. Może zatem jesteśmy aktorami w czymś show, częścią gry, której reguł nie ustalamy, elementem dziania się, nad którym nie sprawujemy kontroli? Czym wysłannikiem jest „człowiek z centrali”, mężczyzna ze znamieniem na twarzy, który dosiada się do limuzyny w końcu szóstego epizodu? Szefem Céline, kimś z tajemniczego ministerium, kimś, kto dyryguje grą, w której bierze udział Oscar? Może owa „centrala” steruje paryskim *mediascape*, będącym z kolei segmentem jakiegoś globalnego porządku? W zakończeniu filmu samochody na parkingu skarżą się na swój niepewny los. „Niedługo trafimy na złomowisko. Staniemy się... nieodpowiednie. Ludzie nie potrzebują już widzialnych maszyn”. Już teraz okazują się przestarzałe, i choć dyskontują to, że ciągle są *chic*, Holy Motors Company to graciarnia. To przykra prawda. Cieszą się resztkami swojej sakry (dumne „Holy” pozostaje w szyldzie przedsiębiorstwa), ale to mizerna ściema: są żalosną atrapą, substytutem tego, co dziś prawdziwie sakralne w przepastnej cyberprzestrzeni. Prawdziwe sacrum stanowi zbiorowa nieświadomość *mediascape* albo jego trudny dziś do nazwania odpowiednik, jego afektywne sensorium, jego atmosfera. Znamienne, że film otwiera i niejako anonsuje scena znieruchomiałej, jakby pograżonej we śnie publiczności kinowej. Obudzony ze snu, a może lunatykujący „Śpioch” wędruje przez hol kina do sali kinowej. Zza kadru dobiega buczenie syreny okrętowej i krzyki mew. W następnej scenie bohater opuszcza swój dom, którego architektura przypomina łódź podwodną. Wszystko to – sen, głos syreny, dom-łódź podwodna sugeruje, że świat, z jakim tu mamy do czynienia, wynurza się z morza nieświadomości. Czy nieświadomość sprawuje władzę w światach, które składają się na Paryż w filmie Caraxa? To optymistyczne założenie. A co jeśli paryska „maszyna pragnąca” sterowana jest z elektronicznej chmury zaprogramowanej przez kogoś nieznanego? A może jest wyrafinowaną grą komputerową, grą,

którą wkrótce zastąpi nowa gra? I nie dlatego, że będzie bardziej atrakcyjna, ale tylko dlatego, że będzie nowa. Czy chcemy tego, czy nie, stosujemy się do zasad ekonomii, w której żyjemy na co dzień. To rozpoznanie zdaje się pozostawać w zgodzie z poglądem samego Caraxa:

Ciągle chodziły mi po głowie te wielkie limuzyny, jakie widuje się ostatnio. Pierwszy raz widziałem je w Ameryce, a teraz widzę je w Paryżu, w każdą niedzielę w mojej okolicy, gdzie odbywają się chińskie wesela. Są znakiem czasu – są tyleż imponujące, co tandetne. Z zewnątrz wyglądają niezłe, ale w środku ich tani burdelowy wystrój przyprawia cię o smutek. Ciągle o nich myślę. Zdają się przestarzałe niczym futurystyczne zabawki z przeszłości. Oznaczają koniec jakiejś epoki, epoki dużych, narzucających się maszyn. Te limuzyny to motor mojego filmu. Wyobrażałem sobie, że uwożą ludzi do celu ich przeznaczeń, w ich ostatnie podróże. Więc mój film to jakaś *science-fiction*, w której ludzie, zwierzęta i maszyny są na skraju wyginięcia, są „świętymi motorami” wzajemnie połączonymi, związanymi wspólnym losem, solidarnością niewolników potężniejszego świata wirtualnego. Świata, w którym widzialne maszyny, prawdziwe doświadczenia i akcje stopniowo zanikają. Świata, w którym ludzi parkuje się na noc w tym, co nazywa się domem. Ale gdzie jest nasz dom prawdziwy? A może lepiej żyć w bezustannym ruchu, niczym odkrywca podróżujący po morzach i lądach? A może naszymi prawdziwymi domami są dziś nasze komputery?⁹

Dzisiaj kina, czytelnie bibliotek, książki wreszcie zastępują nasze komputery. Stanowią medium, które umożliwia łatwe zacieranie granic między rzeczywistością a iluzją. Oferują nam dziś

⁹ Tamże, s. 15.

to, co niegdyś, tradycyjnie, było charakterystyczne dla powieści: szansę uzyskania dostępu do możliwych światów, dla nas zazwyczaj nieosiągalnych. Literatura, teatr, film, gry komputerowe zaspokajają ową potrzebę dostępu do tego, co na co dzień niedostępne. Odczuwamy niezbywalną potrzebę instalowania się w fikcji, bo rzeczywistość jest zawsze tym, co mamy zamiast prawdziwego przedmiotu naszych pragnień. Ten głód fikcji i zarazem skryte możliwości, jakich ona nam dostarcza, można uznać za ślad tęsknoty, jaką żywimy za Całością, kompletnością bytu samego. Światy fikcyjne zdają się przynależać do tej Całości, dopełniają to, co jest, suplementują o to, co istniejąc potencjalnie, może zaistnieć, więc także jest – jako coś do pomyślenia. Czekają jedynie, aby zostać napisane, wystawione, nakręcone. Fikcja polegająca na „współistnieniu tego, co wzajemnie się wyklucza”¹⁰, czyli rzeczywistego z nierzeczywistym, może być traktowana jako dowód na istnienie owej hipotetycznej Całości i z pewnością jest wyrazem naszej za nią tęsknoty. Póki co, w naszej wyobraźni hulają nasze awatary. Cywilizacja cyfrowa zapewnia im nowe miejsce i nowe szanse zaistnienia. Gry komputerowe umożliwiają nam kontakt z naszym wirtualnym *alter ego*, pozwalają zwielfokrotnie naszą tożsamość. To wszystko czyni nas aktorami w wirtualnym *theatrum mundi*. Kreowanie awatarów jest dziś łatwiejsze niż kiedykolwiek, a i pokusa ich kreowania bardziej zrozumiała:

Zgodnie z drugim prawem termodynamiki świat w końcu popadnie w dryf, ześlizgnie się w nieporządek, umrze, rozpadnie się, skończy. Według Ilyi Prigogine’a, laureata Nagrody Nobla, w pewnych okolicznościach Drugie Prawo nie znajdzie swego zastosowania. Entropia

¹⁰ Wolfgang Iser, *The Fictive and Imaginary. Charting Literary Anthropology*, transl. by David Henry Wilson, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1993, s. 79.

może zostać pokonana. Organizm jest w stanie przeorganizować się, uzyskać wyższy poziom porządku, przekroczyć siebie. [...] Awatar jest takim organizmem, który reorganizuje się lub wykracza poza siebie, nawiguje sam siebie w sposób niedostępny fizycznej osobie. W filmach Barneya wariacyjność postaci-ikony urzeczywistnia się poprzez jednoczesne operowanie w sztucznej, mitycznej cyberprzestrzeni i w świecie właściwym dla *cinéma vérité*. (J, 6)

Potencjalność istnienia za sprawą fantazji, albo nasza zdolność instalowania się w fikcji, pozwala nam dokonywać transgresji i zamieszkiwać światy bardziej atrakcyjne niżeli ten nam dostępny. Niczym wolny elektron albo metafora w intertekstualnych przestrzeniach napędzani przez swoje pragnienie coraz bardziej dajemy się ponieść swojej wolności. Ale w filmie Caraxa tak wcale nie jest. Jego wizja jest akurat bardzo pesymistyczna. W ostatnim epizodzie z offu słyszymy piosenkę, szyderczą – bo nieznośnie sentymentalną i z dramatycznym przesłaniem:

Chcielibyśmy żyć raz jeszcze.
Ale to znaczy,
Że musielibyśmy wszystkiego doświadczyć raz jeszcze.
Raz jeszcze odbyć tę długą podróż.
[...] ale to niemożliwe.

Carax nie robi nam żadnych nadziei. Mamy jedno życie, ale i ono jest tylko serią repetycji. Jako bohater będący akcją, Oscar ponosi porażkę. Akcje przez niego przedsięwzięte są dość iluzoryczne, skoro jest tylko aktorem wynajętym, aby odegrać swoją rolę. Popada w repetycje, w stale to samo. „Do jutra” – powiada Céline. „O tej samej porze?” – pyta. „Tak” – pada odpowiedź. Jest nieustannie reżyserowany, nigdy nie jest sobą, albo raczej jest sobą

tylko wtedy, gdy jest reżyserowany. Nic do niego nie należy i nic nie zależy od niego. To terror i zarazem karykatura Nietzscheańskiego wiecznego powrotu, bo według filozofa abyśmy mogli stanąć na wysokości swego losu, winniśmy powtórzenie uczynić naszym wolnym wyborem. Tam, gdzie wybór nie jest możliwy, nie można nie wybrać powtórzenia „tego samego”. Jedyne ruch, z jakim mamy do czynienia, to repetycje już zaprogramowane. Przez kogo? Przez co? W trylogii *Matrix* rzeczywistością było zaprogramowane przez komputer *simulacrum*, ciała i umysły były kontrolowane przez inteligentne maszyny. Czy paryskie *mediascape* rządzone jest z panoptycznego centrum? A może jest zdecentralizowanym biotechno-polem rządzonym przez technologię rynkową? Mieszkańcy żyją podług narzuconych scenariuszy, ale tworzą rozmaite sieci, które wchodzą niekiedy ze sobą w kolizję. Jak powiada Appadurai, nasza codzienność rozgrywa się na scenie pełnej zapadni i uskoków, „radikalnych rozdźwięków pomiędzy różnymi rodzajami globalnych przepływów etnicznych, technologicznych, finansowych, medialnych i ideowych, tworzonych w ich wyniku i poprzez nie właśnie” (A, 308). Film Caraxa nie daje nam jednoznacznej odpowiedzi na postawione wyżej pytania. Można się chyba zgodzić co do tego, że gdy idzie o ocenę przebywania w media-świecie, jest to raczej szyderstwo bałwochwalcy aniżeli eksklamacja wyznawcy.

W epilogu widzimy kadry z nagim chłopcem robiącym fikołki, scenkę z filmu Étienne-Jules Mareya, czyli z kina z jego pionierskiego okresu. Mając w pamięci to, co o kinie pisał Deleuze, dla którego istotą kina jest tworzenie obrazów w ruchu, ruch bowiem jest esencją i siłą napędową rzeczywistości, możemy przyjąć, że cytat z Mareya jest swego rodzaju autokomentarzem. To afirmacja kina w jego czystej postaci. Film Caraxa chce być fotografią samego dziania się, ale zmienia się w epitafium dla kina w świecie, w którym straciło ono swoją niewinność: chociaż to my stajemy

za kamerą, to my wprawiamy w ruch użyteczne nam media, stajemy się ich dobrowolnymi niewolnikami. Film Caraxa daje okazję do postawienia pytań, na które warto byłoby znać odpowiedź. Jakie ma to konsekwencje dla tego, co dziś uprawiamy pod nazwą polityki tożsamości? Co składa się dziś na naszą kondycję? Czy jestem w stanie przeżyć choć jeden dzień, pozostając na zewnątrz świata-obrazu? Czy pozostaje granica pomiędzy światem rzeczywistym a światem symulaków? Czy media potęgują naszą obecność w świecie, czy ją osłabiają: stanowią protezę naszego w nim istnienia, bez której dziś nie potrafimy się obejść? Cytowany już kilkakrotnie David Joselit uznaje tę wirtualną protezę za dobrodziejstwo: „teorie posthumanizmu polityczność *mediascape* i awatarów widzą jako coś, co dałoby się zdyskontować w celu budowania koalicji pomagających się uporać z »balkanizującymi się« tożsamościami” (J, 5). To dość naiwne stanowisko, bo równie dobrze mogą być wykorzystywane w celu całkiem przeciwnym, o czym zaświadcza chociażby platforma cyfrowa amerykańskiego ruchu QAnon. Zapewne jednak można się zgodzić, że możliwość tworzenia awatarów stwarza szansę na multiplikację osobowości i poszerza naszą wolność. Ale i ten optymistyczny scenariusz może znaleźć swoją chybioną realizację. Czy możemy wykluczyć ryzyko wielorakich nadużyć? Seriale takie jak *Humans* czy *Black Mirror* eksplorują nasze lęki, gdy chodzi o trudny do skontrolowania postęp cyfrowej technologii. Do jakiego stopnia bez szkody dla siebie możemy być częścią *mediascape* jako wirtualnej rzeczywistości? Swego czasu Slavoj Žižek na swoim blogu umieścił komentarz na temat Pranava Mistry, specjalisty od technologii informacyjnej (IT), jednego z dyrektorów w Samsung Research Centre, pracującego nad projektem nazwanym „Szósty zmysł”: oto masz zminiaturyzowaną kamerę cyfrową przymocowaną do okularów albo czapki i telefon komórkowy połączony z internetem i małym iPadem. Kamera

przesyła obraz osoby, którą masz przed sobą, i jeśli jesteś podłączony do iPada, może on wyświetlić całą masę informacji na jej temat¹¹. Žižek sztydził z tej technologii, ogromnie pomocnej w nawiązywaniu interpersonalnych kontaktów, czyniącej spotykanych przez nas ludzi nierządno całkowiec transparentnymi, a zarazem odartymi z prywatności, pozbawionymi tajemnicy, bezlitośnie wystawionymi na cudze spojrzeńie.

Światowe Forum Ekonomiczne, międzynarodowa organizacja pracująca, jak głosi jej statut, na rzecz „uczynienia świata lepszym miejscem do życia”, przyznało Pranawowi Mistry tytuł jednego z ze światowych liderów w tych działaniach. No nie wiem... *Mediascape* i pozostałe *scapes* mają oczywistą przewagę: są rzeczywiste i coraz bardziej rzeczywiste. Cytowany przeze mnie wpis Žižka pochodził z 2013 roku; postęp, jaki się dokonał wraz z wprowadzeniem technologii 5G, dziś nadał wszystkiemu jeszcze większy wymiar. Retroutopie i dystopie ożywiają nostalgię za dawnymi czasami, ale – paradoksalnie, obawie przed nadejściem totalitarnej przyszłości mogłoby dziś zaradzić tylko totalitarne państwo. W liberalnej demokracji każda oferta zwielokrotnienia osobowości znajdzie swoich nabywców. Póki co, warto się zmierzyć z problemami, które pozostają zaniechane, choć są dobrze znane: baśń o uczniu czarnoksiężnika pozostaje naszą *nemesis*. *Mediascape*, choć oferuje nam możliwość życia w świecie bardziej atrakcyjnym, w istocie ogranicza naszą wolność i sprawczość albo oferuje jej ułudę. Nasze wybory, choć wzbogacone o możliwości przebywania w alternatywnych albo paralelnych światach, w istocie są ograniczone, nie wspominając już o tym, że ciągle zależą od dostępnej oferty i naszych możliwości skorzystania z niej w tym względzie. *Mediascapes* sytuują

¹¹ Slavoj Žižek, *Camera shy, blab, blab, blab*, „The Baffler”, nr 22, April 2013, <https://thebaffler.com/odds-and-ends/cameras-hy-blah-blah-blah-blah-blah-blah>, dostęp: 10 kwietnia 2017.

nas w świecie niejasnych aksjologicznych rozstrzygnięć. Rozgraniczają wybory, których dokonujemy jako autonomiczne jednostki i wybory, jakich dokonujemy, stając się częścią „pragnącej maszyny” media-świata. Produkują rzesze Narcyzów: członkowie *affluent society* przedkładają światy wyobrażone nad wspólnoty wyobrażone. Łatwy dostęp do wirtualnej rzeczywistości skutkuje erozją poczucia realności i różnymi formami eskapizmu. Zdaniem wielu krytyków *affluent society* skutkuje to moralnym, a i politycznym indyferentyzmem. Na przykład Sianne Ngai zwraca uwagę na coraz bardziej powszechną dziś „słabą” estetykę (ale także politykę) i na czynne w nich niejednoznaczne afekty, które są nie tyle ambiwalentne, co nieokreślone; afekty, które nie prowadzą do redukcji emocji, nie powodują kataraktycznego oczyszczenia, a wręcz przeciwnie – wprowadzają nas w zakłopotanie i zawieszają naszą sprawczość¹². Pracują więc na rzecz budowania naszych tożsamości czy ich rozpadu? A jeśli budowania, to jakiego? Nawet zamożne i zaawansowane technologicznie społeczeństwa, których członkowie mają niczym nieograniczony dostęp poprzez media społecznościowe do globalnego krajobrazu medialnego, nie są wolne od wstrząsów społecznych i w nich także dochodzą do głosu „zbałkanizowane tożsamości” w stanie wojny kulturowej. Wydaje się, że można wyciągnąć z tego jeden tylko wniosek: zagadka wirtualności staje się dziś nierozzerwalnie związana z kwestią tożsamości, ale atrakcyjny świat wirtualności nie wydaje się stanowić panaceum na nasze problemy. Z pewnością: *medium is the message* nie jest wiadomością, na której można poprzestać i której można zawierzyć, uznając, że historia dobiegła końca. I może to, mimo wszystko, jest pocieszające.

¹² Por. Sianne Ngai, *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Harvard University Press, Boston 2012.

III. Anachroniczne, więc żywe

Alaryk *ante portas*, czyli korzyści z anachronizmu

Analogia rediviva

Rozprawę Tadeusza Krońskiego *Faszyzm i tradycja europejska* otwiera krytyka myślenia analogiami historycznymi. Uciekanie się do nich, zdaniem autora, to „płytką i szkodliwą” odmiana filozofii dziejów, choć skądinąd zarazem arcyłudzka próba uśmierzenia grozy rzeczywistości, dająca złudne poczucie intelektualnego nad nią panowania. W okupowanej przez Niemców Warszawie historiozofia uprawiana na łamach prasy konspiracyjnej i „koje- nie cierpień za pomocą historii” musiały budzić niechęć filozoficznie usposobionego czytelnika: „[...] analogie, które zawodzą zresztą zawsze, w chwili obecnej zawodzą szczególnie okrutnie”¹. Analogie między Hitlerem a Czyngiz-chanem, między pochodem nazistowskim na Europę a naporem hord germańskich na Rzym, „pozornie mają pewne podstawy”, powiada Kroński, „a jednak między tą okropną przeszłością a nie mniej straszną współczesnością zachodzi różnica zasadnicza”. Rozumowanie Krońskiego uderza swą przenikliwością: „hordy germańskie, tureckie czy tatarskie były dla ówczesnej Europy wrogiem zewnętrznym, były mocą zrodzoną w innym, pozaeuropejskim świecie”, „były obce, a w tej obcości

¹ Tadeusz Kroński, *Rozważania wokół Hegla*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1960, s. 275 i n. Stamtąd pochodzą cytowane w moim artykule wypowiedzi Krońskiego. Rozprawa Krońskiego pisana była w latach 1941–1943.

leżała mimo wszystko pewna nadzieja”: przed obcością można się bronić, można ją zasymilować i „jakoś żyć dalej, czekając na lepsze czasy” (s. 276). Faszyzm to produkt tradycji europejskiej. Europa wyhodowała własne zło, przed którym nie ma dokąd uciec. Nie można nawet, jak to zalecali stoicy, szukać azylu we własnej głowie.

A jednak Krońskiego pociąga myślenie analogią i wdaje się on w rozważania, które jeszcze przed chwilą dezawuował. Pograżona w wojnie Europa to Grecja helleńska, Macedonia Filipa II to hitlerowskie Niemcy, Persja – odwieczny wróg Grecji, to Rosja. Ba! – zdaje się sobie zaprzeczać i zapowiada, że wiąże z ową analogią „poważne nadzieje dydaktyczne” (s. 278). Kroński zaznacza, iż droga, na którą kieruje nas myślenie *per analogiam*, „nie jest z gruntu błędna, tylko wymaga więcej ostrożności” (s. 280). Jego zdaniem, „spragniona analogii świadomość europejska” kieruje się potrzebą wyszukiwania „metafizycznych niejako punktów oparcia”, pomocnych w oswojeniu zjawiska historyczności jako powrotu stale tego samego (s. 275).

Wielkie przemiany rewolucjonizują raz po raz ludzkość europejską, ale dla człowieka przeciętnego nie dzieje się nigdy nic „naprawdę nowego”. Wierzy on i musi wierzyć w bezwzględną stałość swoich norm etycznych, politycznych, religijnych czy estetycznych, nie rozumiejąc tego, że normy te są wytworem określonej rewolucji, która miała miejsce kiedyś. (s. 283)

Analogie zatem istnieją, zaznacza Kroński, ale istnieją w sposób usprawiedliwiony jedynie jako figury rozumowania, tropy retoryczne w dyskursie na temat historii, nieuchronnie przybierającym postać rozmowy na temat podobieństw „sensacyjnych dla Europejczyków okresów historycznych” i „dramatu naszych czasów”. Trzeba dodać, że Kroński i owe figury myślenia uznawał za wątpliwe.

Kiedys – napisał, mając na myśli ciąg dalszy swojego wywodu o pożyteczności analogii – okaże się, że i nasza analogia [ta z historią Grecji najechanej przez Filipa – m.z.] jest fałszywa. Okaże się też może, dlaczego tak żmudnie usiłowaliśmy ją postawić i rozwinąć. (s.284)

Kroński swego wywodu nie rozwinął, a jego esej pozostał nieukończony. Jest sprawą uderzającą, w jak wielkim stopniu i u skądinąd nieprzeciętnych ludzi tego rodzaju myślenie znajduje swoją kontynuację w Polsce zaraz po zakończonej wojnie. Niewątpliwie moment historyczny jest tu nie bez znaczenia. Ta nowa kariera analogii rozwija się w Europie znajdującej się w dobie nowej wędrówki ludów, jawiącej się jako „kupa gruzów, kostnica, wylęgarnia zarazy i nienawiści”², co więcej, w Europie, która wydaje się stać w przededniu nowej wojny; w dodatku w kraju, w którym dokonująca się rewolucja społeczna przybiera postać nowego zniewolenia i w którym zakończenie wojny szybko zaczyna jawić się jako katastrofa po katastrofie, narodziny porządku, w którym, *nolens volens*, trzeba się jakoś zainstalować³. Mieczysław Jastrun w wierszu *List w przestrzeń* z września 1944 roku, adresowanym do potomnego, swój wiek nazywa „wiekiem Alaryka”⁴. Tytułowa przestrzeń wiersza to krajobraz historii uniwersalnej, w którym starożytna Grecja, Asyria

² Słowa Winstona Churchilla, cyt. za: Norman Davies, *Europa*, Znak, Kraków 1998, s. 1134.

³ Andrzej Walicki „katastrofizm po katastrofie” uznaje za „istotny element opisaną przez Miłosza [w *Umysle zniewolonym* – m.z.] »Nowej Wiary«, a „zupełnie nieobecny, oczywiście, w oficjalnej ideologii czasów stalinizmu”. „Gdy katastrofa już się dokonała, katastrofista uznający jej konieczność musi pomyśleć o »nowym początku«, o określeniu własnego miejsca w świecie nowym, którego nieuchronność wynikała z katastroficznej prognozy lub po prostu z katastroficznej konstatacji, iż »stało się«, Andrzej Walicki, *Zniewolony umysł po latach*, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 30.

⁴ „Odrodzenie” 1944, nr 2–3 (17 września 1944), s. 9. Alaryk, król Wizygotów, zdobył Rzym w 410 roku n.e.

i Rzym to *vorgeschichte* historii xx wieku: „Czy to historia? czy rzymski cyrk?/ Brama tych dziejów – przestrach”.

Upodobanie do historycznego kostiumu w debacie o przyszły kształt i los kultury i cywilizacji europejskiej, w tym oczywiście Polski, po wyzwoleniu i potem w latach postępującej stalinizacji, daje do myślenia. Intelktualiści i pisarze polscy w tym okresie drapują się w togi rzymskie i w chitony niewolników – pierwszych chrześcijan. Najwyraźniejszym, ale nie jedynym tropem jest oczywiście figura „dobrego poganina”, „neokatechumena” i „nowej wiary” czy „Ketmanu” ze *Zniewolonego umysłu* Miłosza, ale i w wierszach, które weszły potem do tomu *Światło dzienne* znajdujemy tego rodzaju poświadczenia. Datowany na rok 1945 *Portret z połowy xx wieku* (z pamiętnym zdaniem „Przyrównuje siebie do Rzymianina, w którym kult Mitry zmieszał się z kultem Jezusa. Dawne wiary w nim nie wygasły”), wiersz *Rodzina* z 1948 roku („Dla niego nasza opowieść/ Jak słowa Juliusza Flawiusza,/ Jak *Rozkład i upadek Cesarstwa Rzymskiego* Gibbona”), są tego przykładem. Znamienna jest nieco późniejsza, bo pochodząca z roku 1958, uwaga Artura Sandauera o powojennej działalności autorów „Kuźnicy”, Kotta i Gałczyńskiego. „U podstaw ich działalności zdaje się leżeć przeświadczenie, że żyć im wypadło w epoce, gdy Alaryk wkroczył do Rzymu, gdy wartości kultury inteligenckiej legły w gruzach”⁵. Nie od rzeczy będzie przypomnieć, że podobne spostrzeżenie zrobi nieco później Aleksander Wat: „Kuźnicowcami kierował w istocie mit Boecjusza: ucywilizować barbarzyńców, ratować co się da z kultury skazanej na zagładę”⁶. Skądinąd Sandauer w tekstach publikowanych

⁵ Artur Sandauer, *Bez taryfy ulgowej*, Czytelnik, Warszawa 1959, s. 154. Autor datuje tekst na luty–wrzesień 1958.

⁶ Aleksander Wat, *Kartki na wietrze*, w: tenże, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. Krystyna i Piotr Pietrychowie, Czytelnik, Warszawa 2001, s. 307. Zapiski Wata wydawcy datują na lata 1966–1967.

w latach 1945–1946 w „Odrodzeniu” celował w posługiwaniu się analogiami historycznymi ze starożytności i pierwszych wieków chrześcijaństwa. Na przykład polemizując w sprawach oceny symbolizmu jako prądu poetyckiego, a i broniąc groteski przed rzecznikami realizmu, uciekał się do debat toczących się podczas wojen religijnych w III wieku po Chrystusie między zwolennikami biskupa Aleksandrii Atanazego a stronnikami prezbitera Ariusza po to, by wzmocnić argument o historycznej relatywności kwalifikacji tego, co „reakcyjne” i „postępowe”⁷. Również autorzy „Kuźnicy”, spierając się o pożądany sposób pisania, szermowali zarzutem jałowego „aleksandrynizmu” wobec – ich zdaniem – dekadentckiej i skażonej pięknoduchostwem oraz subiektywizmem francuskiej literatury „mieszcząńskiej” ostatnich dziesięcioleci⁸.

Dają jedynie garść przykładów, ale tekst ma charakter rekonesansu. O poświadczenia tekstowe zresztą niełatwo: bez większego ryzyka można wnosić, że coraz surowsza cenzura polityczna i coraz bardziej wszechobecny strach skutecznie stłumiły w tym względzie głos piszących. Na emigracji Andrzej Bobkowski w opowiadaniu *Nekyia*, w którym prognozował rozwój wydarzeń, posłużył się toposem rozmowy z duchami z przeszłości (jego narrator staje się

⁷ Artur Sandauer, *Zawile*, „Odrodzenie” nr 31, z 1 lipca 1945. W innym felietonie, pokazując paralelizm oczekiwań wobec literatury w epokach po katastrofie, aktualizuje Wergiliusza: „[U współczesnych Wergiliusza – m.z.] przeżycia wojenne wywołały nawrót ku realizmowi. Ludzi, którzy widzieli rzezie, nie mógł zadowolić panujący dotychczas wszechwładnie styl neoteryków, tj. modernistów, uprawiających kult małej formy, wykwintnej metafory, zabawkowej poezji salonowo-erotycznej, wzorowanej na Aleksandryjczykach z III wieku przed naszą erą. Odczuwano potrzebę wielkich form, żądano umiejętności tworzenia całości kompozycyjnych, tj. nawrotu ku klasykom greckim v w. p.n.e.” (A. Sandauer, „Odrodzenie” nr 28, z 10 czerwca 1945).

⁸ W swej argumentacji redakcja uciekała się nawet do przedrukowania rozdziału książki Juliana Bendy *La France byzantine*. Por. Julien Benda, *Francja bizantyńska*, „Kuźnica” 1947, nr 17.

uczestnikiem dysputy w paryskim salonie, w którym spotykają się Michelet, Balzac, Flaubert, Le Bon i Taine). Drukował je w pierwszym numerze paryskiej „Kultury”⁹, tymczasem *Gusta* Witolda Kuli, pisane w latach 1947–1951 i stanowiące wymaginowany dialog dwóch przyjaciół, rzymskich patrycjuszy z V wieku n.e., w istocie rozmowa warszawskich intelektualistów dzielących się swoimi obawami co do przyszłości, pozostały do roku 1958 w szufladzie autora. O ile Andrzej Bobkowski w listach do Jerzego Giedroycia mógł śmiało zapisać: „Co do Europy, to nie mam żadnych złudzeń. [...] Trudno – to Grecja na dwa dni przed wkroczeniem Rzymian”¹⁰, o tyle polscy intelektualiści i pisarze w kraju w swej korespondencji pozostawali bardziej wstrzemięźliwi. Analogie, o których tu mowa, były zapewne tematem rozmów zaufanych osób: wyobrażam sobie, że mogli w ten sposób rozmawiać uczestnicy przyjęcia sylwestrowego u Parandowskich w roku 1950 (znaleźli się tam Watowie i Miłosz)¹¹.

Anachronizm: grzech niewybaczalny? Analogia: tylko mylna?

Dla Krońskiego myślenie historyczną analogią było dowodem prostoduszności i tkwienia w intelektualnym błędzie, jakim jest

⁹ Andrzej Bobkowski, *Nekyia*, „Kultura” 1947, nr 1.

¹⁰ *Listy Jerzy Giedroyc – Andrzej Bobkowski, 1946–1961*, oprac. Jan Zieliński, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 158.

¹¹ Miłosz w *Zniewolonym umyśle* zapisał: „W 1945 kraje Europy wschodniej zostały podbite przez Nową Wiarę idącą ze Wschodu. W intelektualnych kołach Warszawy stało się wtedy rzeczą modną porównywać komunizm z pierwszym chrześcijaństwem, *The Decline and Fall of the Roman Empire* Gibbona rzeczywiście zasługuje na czytanie w dzisiejszych czasach i dostarcza wiele analogii”, cyt. za: Czesław Miłosz, *Zniewolony umysł*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 19.

anachronizm, który polega na zastosowaniu terażniejszej perspektywy do oglądu przeszłości i na użyciu terażniejszych kategorii do jej opisu albo odwrotnie – co prowadzi do nieuprawnionego mieszania realiów różnych epok historycznych. Anachronizm jest czymś epistemologicznie nieuprawnionym i etycznie podejrzanym, bo służy konstrukcjom przeszłości bądź terażniejszości powoływanym najczęściej w zgodzie z czyimś interesem. Mówiąc dzisiejszym językiem, pomaga stwarzać „użyteczną” przeszłość i instrumentalizować ją w służbie prowadzonej aktualnie polityki historycznej. Przeszłość jest więc fabrykowana ze względu na korzyści, jakie możemy odnieść z niej w czasie terażniejszym, albo z kolei obraz terażniejszości staje się zafałszowany, jeśli do jego opisu użyjemy nieadekwatnych, bo przestarzałych, anachronicznych – jak zwykło się mawiać – kategorii. Dla Krońskiego, filozofa obierającego sobie Hegła za patrona, anachronizm również o tyle jest grzechem, o ile nie jest pomocny w samorozumieniu, służy bowiem folgowaniu aktualnym emocjom i interesom. Z kolei uwaga Sandauera o Gałczyńskim i Kocie jako o ludziach, którzy wyciągali wnioski z tego, iż przyszło im żyć na zakręcie dziejów, skrywała także i zarzut pod ich adresem: deregulacja norm zachowań w czasie wojny i po niej rozgrzeszała ich we własnych oczach z intelektualnej i moralnej dezyntolury czy oportunistów. Uwaga Sandauera pada w kontekście wytykania Kottowi błędów, gaf, a nawet plagiatowego stylu jego myślenia, chodzenia na skróty i uciekania się do efektywnych mistyfikacji tam, gdzie należałoby poszukać dowodów i argumentów. Według autora *Śmierci liberała* aprenudeledużyzm Gałczyńskiego wyjaśniał jego polityczne wolty. Kotta z kolei nazwał „swawolnym Dziem”, który „łagodzi surowość intelektualnej musztry dawką rodzimego bałaganu”.

W obu wypadkach myślenie kontaminujące ze sobą rzeczy przynależne do rozmaitych temporalności, a co za tym idzie,

tworzące heterogeniczne porządki zjawisk, okazuje się mankamentem. Witold Kula w swoim apokryficznym tekście ma świadomość, że – z zawodowego punktu widzenia – stąpa po cienkim lodzie:

[...] gdy dzisiaj my z kolei zaniepokojeni jesteśmy losem owej „naszej, grecko-rzymskiej kultury” – musimy baczyć, by przez nas z kolei nie zaczęły przemawiać tamte głosy. Byśmy się nie stali katarynkami przez tamte głosy nakręcanymi. Stalibyśmy się przecież śmieszni.¹²

I dziś również wszyscy szanujący się historycy, jak choćby Quentin Skinner, uchodzący za wyrocznień w anglojęzycznej historiografii, stoją na stanowisku, iż postępowanie historyka musi pozostać wolne od błędu anachronizmu, co znaczy, że o lekturze świadectwa historycznego nie powinny przesądzać aktualne mody metodologiczne, zwycięskie dziś hermeneutyki czy kwestie akurat nas absorbujące, podobnie jak zresztą koncepty uznane raz kiedyś za fundamentalne¹³. Anachronizm jest grzechem prezentyzmu: ci, którzy uciekają się do historii, by znaleźć w niej odpowiedzi na pytania terażniejszości, są potępieni, rzetelny historyk tak nie postępuje. Historia jest historią tylko, nie nauczycielką życia.

Jeśli jednak historycy przyjmują, że znaczenie świadectwa czy też faktu historycznego winno być tylko pochodną jego macierzystego kontekstu – kontekstu, na który składają się gatunki wypowiedzi, szkoły myślenia, tradycje i zbiorowe przekonania właściwe czasom, z jakich świadectwa pochodzą – to przecież przyjmują, że

¹² Witold Kula, *Gusła*, w: tenże, *Rozważania o historii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958, s. 231.

¹³ Stanowisko Skinnera referuję za: Anne Orford, *The Past as Law or History? The Relevance of Imperialism for Modern International Law*, Melbourne Law School, „ILJ Working Paper” 2012, 2, s.7 i n., cyt. za: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2090434, dostęp: 1 marca 2016.

fakt historyczny jest wytworem historycznego dyskursu o historii. Nie przeszkadza to im zarazem uznawać, że piszą swoje książki *sub specie aeternitatis*, a nie *sub specie praesentis*. Warto jednak zauważyć, że wraz z upływem czasu klasyczne książki wybitnych historyków zaczynają przynależeć do literatury (nie literatury przedmiotu, ale *stricte* literatury jako piśmiennictwa) nie mniej niż do historiografii, co znaczy mniej więcej tyle, że w perspektywie średniego trwania zacierają się oczywiste dziś dla historyków granice między historiografią a literaturą. Tymczasem, jak o tym zaświadcza chociażby historia lektury dzieł filozoficznych, na interesujący nas tutaj problem można spojrzeć inaczej:

to jedynie wersja klasycznego dylematu, z jakim ciągle w historii filozofii mamy do czynienia: stale obecnego wyboru między anachronizmem i antykwaryzmem. Im bardziej interpretujemy historyczne figury myślenia z naszego punktu widzenia i w zgodzie z naszymi interesami, tym bardziej popełniamy anachronizm, przedkładając terażniejszość nad przeszłość, lecz im bardziej pozostajemy na gruncie ich historyczności, tym bardziej hołdujemy antykwaryzmowi, jak gdyby fakty historyczne były interesujące same przez się.¹⁴

Sam Kroński, by powrócić do bohaterów tego szkicu, ma już świadomość, że „pogląd na świat jest wcześniejszy od historii” (s. 291) – jak to zapisze w swej rozprawie. Można tu dopowiedzieć, że po wojnie Kroński – czciciel Hegla – powinien był chyba zaakceptować rolę terażniejszości jako retorty znaczeń przeszłych wydarzeń. Wszak lektura gazety była dla Hegla codzienną

¹⁴ Frederick Beiser, *Introduction: The puzzling Hegel*, w: *The Cambridge Companion to: Hegel and Nineteenth-Century Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 2016, cyt. za: http://assets.cambridge.org/97805215/39388/excerpt/9780521539388_excerpt.pdf, dostęp: 9 listopada 2016.

afirmacją najwyższego stadium historycznej samowiedzy, a jako autor *Estetyki* uznawał on w sztukach pięknych anachronizm za konieczny i bronił Szekspira, który swoich antycznych bohaterów umieszczał w realiach elżbietańskiej Anglii¹⁵. Póki co, i dziś jeszcze w przekonaniu historyka anachronizm jest grzechem niewybaczalnym. Tymczasem anachronizm broni się jako narzędzie badań kulturowych i jest przez nie rewindykowany jako kategoria operacyjna w postępowaniu heurystycznym. Pośród strategii sięgających po anachronizm jako kategorię użyteczną znajdujemy takie, które wskazują na inny rodzaj zasadności posługiwania się nim aniżeli tylko w celu fabrykowania obrazu przeszłości czy terażniejszości w zgodzie z interesem własnym czy na przykład interesem władzy. Anachronizm jest uznawany za narzędzie odzyskiwania przeszłości uwięzionej w terażniejszości i niekoniecznie zawłaszczanej właśnie przez reżimy władzy i wiedzy. Benjaminowska metafora „wywoływania obrazów przeszłości” jest tu szczególnie może wymowna. Czy chcemy tego, czy nie, obcujemy z historią niczym z tekstem¹⁶. Rzeczywistość – ta terażniejsza albo miniona – zdeponowana jest w tekście w formie obrazów, które można porównać do obrazów potencjalnie istniejących na światłoczułej płytce¹⁷. To przyszłość posiada odczynniki zdolne

¹⁵ Por. Jennifer Ann Bates, *Hegel and Shakespeare On Moral Imagination*, State University of New York Press, Albany 2010, s. 293.

¹⁶ „Historia nie jest tekstem, ani narracją, nie jest też mistrzynią, albo czymś zgoła przeciwnym, ale jako przeszłość nieobecna nie jest dla nas dostępna inaczej niż w postaci tekstu i nasze do niej podejście oraz do tego, co jest Realne nieuchronnie przyjmuje postać wcześniejszej tekstualizacji, narratywizacji dokonującej się w łonie tego, co jest polityczną nieświadomością”, Federic Jameson, *The Political Uncconscious: Narrative as a Socially Symbolic Art*, Methuen, London 1981, s. 35.

¹⁷ Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 536. Zapiszek jest cytatem i pochodzi z pracy współczesnego Benjaminowi André Monglonda, ale Benjamin czyni myśli francuskiego

je wywołać i utrwalić. Tekst ma wiele znaczeń, których ich czytelnicy nie byli w stanie odszyfrować, możliwość ich odczytania otwiera dopiero przyszłość. Benjamin przyrównuje pracę historyka do pracy filologa, który odczytuje ślady tego, co zostało wymazane przez piszących historię (a piszą ją, jak wiadomo, zwycięzcy). Tekst nie jest jedynie tym, co znaczy, ważna jest też jego historia, pozostaje więc obiektem dociekliwości kogoś, kto wciela się w archeologa, czasem także w kryminologa, w krytyka ideologii bądź mitologii kultury. Ale to konstатовana dziś heterogeniczna temporalność tekstów kultury sprawia, że kategoria anachronizmu w analizie kulturowej znajduje nowe znaczenie¹⁸. Zdaniem Mieke Bal, właściwa tekstom kultury „preposteryjność” (który to termin Bal wywodzi, inspirując się słynnym wersem z *Burnt Norton* T. S. Eliota) przesądza o ich przynależności do rozmaitych porządków czasowych. Pozorna niedorzeczność (*preposterous* znaczy ‘niedorzeczny’) złożenia tego, co „pre” i tego, co „post”, unaczyniać ma sprzeczność, czynną, ilekroć obcujemy z dziełem sztuki: przeszłość jest tworem przyszłości, nie mniej niż przyszłość przeszłości. Dzieje się tak, ponieważ chronologia czynna w naszym poznaniu jest odwrócona: to, co późniejsze, poprzedza w nim to, co wcześniejsze. Wektor temporalny historii ujmowanej preposteryjnie biegnie nie z przeszłości ku terażniejszości, ale przeciwnie: z terażniejszości ku przeszłości. To rozumowanie można wywieść również z XIV tezy przedstawionej w tekście Benjamina *O pojęciu historii*: czas, w którym lokujemy zdarzenie historyczne, nie jest czasem pustym, neutralnym, homogenicznym, ale pozostaje

historyka literatury swoimi myślami, co widać chociażby w jego notach *O pojęciu historii*.

¹⁸ Por. Mieke Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago University Press, Chicago 1999; też, *Wędrujące pojęcia humanistyki*, przeł. Marta Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.

czasem wywiedzionym z terażniejszości. Jedyną postacią przeszłości, z jaką mamy do czynienia, jest przeszłość terażniejsza. Preposteryjna historia zjawisk artystycznych to ta, w której Szekspir może zostać potraktowany jako sukcesor Eliota (to tytuł pracy doktorskiej, którą pisze bohater *Małego światka*, kampusowej powieści Davida Lodge'a), a Caravaggio jako następca Beverly Semmes, amerykańskiej autorki „barokowych” instalacji¹⁹. Rzekomi następcy w istocie są poprzednikami, to oni bowiem przesądzą o naszym – tu i teraz, więc historycznym – rozumieniu dzieł powstałych wcześniej. Dla Bal dzieło sztuki (a w istocie każdy tekst kultury) jest swego rodzaju cytatem mającym strukturę intertekstualnego palimpsestu. Cytatem Bal nazywa ślad obrazu w obrazie. Ale związki między obrazem w obrazie nie dają się wywieść genetycznie. Są następstwem naszego sposobu widzenia. Nasza perspektywa stanowi rodzaj pryzmatu: wcześniejsze obiekty widzimy poprzez późniejsze. Taki cytat jest – zdaniem Bal – swego rodzaju halucynacją: oko (albo umysł) widza wyposaża przedmiot oglądu w treści wyobrażone. W konsekwencji, dopowiada Bal, pozostaje on więc ugruntowany w pamięci kulturowej stanowiącej łożysko tego, co wyobrażone i podzielane przez innych: to właśnie naznaczony anachronizmem, preposteryjny sposób rozumienia tekstów sztuki czy kultury. Takie myślenie jest niewątpliwie bliskie badaczowi literatury. On także jest dziś bardziej transdyscyplinarnym hermeneutą aniżeli czytelnikiem przebywającym tylko w rewirach wyznaczanych przez poetykę historyczną.

Stanowisko Bal znajduje swoje dodatkowe wsparcie w myśli postfreudowskiej za sprawą zaproponowanego przez Freuda rozumienia czasowości i przyczynowości psychicznej czynnych w konstruowaniu rozumienia wydarzeń niedających się łatwo wpisać

¹⁹ M. Bal, *Wędrujące pojęcia*, s. 131–135.

w kontekst objaśniający, zwłaszcza wydarzeń o charakterze traumatycznym. I tu także zakwestionowana zostaje linearna przyczynowość oraz założenie, iż w konstruowaniu znaczeń minionych zdarzeń przeszłość oddziałuje na terażniejszość. Temporalność czynna w *Nachträglichkeit*, czyli w naznaczeniu wstecznym, afirmuje anachronizm jako mechanizm konstytuowania znaczeń. Co więcej, okazuje się temporalnością zaaprobowaną dziś przez psychoanalizę, która zakłada, iż przeszłość jest wytworem naszej świadomości, a znaczenia przeszłych zdarzeń poddawane są procesowi nieustającej rewizji w imię terażniejszości. Skoro terażniejszość afektywnie oddziałuje *a posteriori* na przeszłość, historycyzm jest jedynie światoodczuciem, afektywną epistemologią, której pole dociekań wyznacza, jak pisze dziś Lauren Berlant, „spotkanie z historyczną terażniejszością *via* intensywność jej odcieni wynurzających się z tła”²⁰.

Podobnie argumentuje Georges Didi-Huberman: odrzucanie anachronizmu jest wynikiem fałszywego rozumienia czasowości właściwej faktom kultury. Zdaniem Francuza teksty kultury (filozofa interesują w tym wypadku dzieła malarzy) są anachroniczne *per se*: mają to do siebie, że są palimpsestowe, więc wieloczasowe, a ich historyczność jest wynikiem zawsze dokonywanej *ex post* rekonstrukcji. Dlatego uznaje on konieczność anachronizmu. Poprzez anachronię manifestuje się właśnie złożoność kodowanych w nich znaczeń, ich obfitość i komplikacja, o jakiej przesądza uwikłanie w przeszłość:

Aby uzyskać dostęp do nawarstwionego i wielokrotnego czasu, do tego, co w nim ocalałe, do długiego trwania pamięci sięgającej poza przeszłość, potrzebujemy przypomnienia wykraczającego poza

²⁰ Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Duke University Press, Durham–London 2011, s. 65.

teraźniejszość, wstrząsu, rozdarcia zasłony, erupcji albo objawienia czasu, które Proust i Benjamin opisywali jako pamięć mimowolną.²¹

Wracając do Didi-Hubermana, wcześniej pisze on o „suwerenności” i „płodności” anachronizmu:

Historyk sztuki będący orędownikiem tylko przeszłości rozumianej euhronicznie [narzucającej kontekst: „artysta i jego czasy” – m.z.], tropicielem *Zeitgeistu* w obrazach analizowanych w izolacji, niczego nie pojmie z malarskiego przedsięwzięcia Fra Angelico. [...] Anachronizm jest koniecznością: staje się urodzajną strategią, gdy [dająca się umiejscowić – m.z.] przeszłość nie dość, że zdaje się nie wystarczać, to jeszcze okazuje się przeszkodą w rozumieniu samej siebie.

W dyskursie historycznym anachronizm oznacza „płodny moment zdziwienia” („aberrant anachronistic moment”), jest bowiem, sygnałem obecności heterogenii temporalnej właściwej tekstom kultury, zamrożonej na ich powierzchni, ale buzującej w ich wnętrzu, dlatego u Didi-Hubermana mowa jest – kiedy już anachronia dochodzi do głosu – o „gwałtowności” i „niespójności” dyskursu nią brzemiennej, o wyzwaniu się dyskursu z rozmaitych form cenzury, wreszcie o jego rewelatorstwie pozwalającym w historii sztuki dokonać odkrycia. Ten wyraźnie Benjaminowski trop w rozumowaniu francuskiego filozofa wydobywa istotną właściwość analogii. Benjamin w swoim eseju o konstytuowaniu się „tego co podobne” pisał:

²¹ Georges Didi-Huberman, *Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism*, w: *Compelling Visuality. The Work of Art in and out of History*, ed. by Claire Farago and Robert Zwijnenberg, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2003, s. 41.

Moment narodzin, który ma tu odgrywać rolę decydującą, to jednak ledwie mgnienie. To zaś odsyła nas ku innej osobliwości w dziedzinie podobieństwa. Postrzeżenie go w każdym przypadku wiąże się z pewnym rozbłyskiem. Podobieństwo przemyka w ułamku chwili i być może daje się je odzyskać, lecz w odróżnieniu od innych percepcji nie sposób go właściwie zatrzymać. Ukazuje się oczom równie przelotnie, chwilowo, jak konstelacja z gwiazd. Percepcja podobieństw wydaje się zatem związana z pewnym momentem czasowym. To jak nadejście tego trzeciego, astrologa, dołączającego do koniunkcji dwóch gwiazd, która musi zostać uchwycona w mgnieniu oka. Natomiast astronomowi, mimo całej precyzji jego instrumentów obserwacyjnych, zdobycz przechodzi koło nosa.²²

I zaraz w następnym zdaniu Benjamin wprowadzał pojęcie, które – jak sądzę – dobrze ilustruje rodowód nowoczesnej alegorii wywiedziony z ducha analogii właśnie:

Samo wskazanie na astrologię wystarczy może, by uczynić zrozumiałym pojęcie niezmysłowego podobieństwa. Pojęcie to, rzecz jasna, ma charakter względny: oznacza ono, że nasza percepcja nie obejmuje już tego, co niegdyś pozwalało mówić o podobieństwie między pewną konstelacją gwiazd a człowiekiem. Także i my posiadamy kanon, dzięki któremu można usunąć niejasności, jakie wiążą się z pojęciem niezmysłowego podobieństwa. Tym kanonem jest język.²³

²² Walter Benjamin, *Nauka o podobieństwie*, przeł. Adam Lipszyc, w: tenże, *Konstelacje. Wybór tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 217.

²³ Jednakże Benjamin odrzuca w swoim esejie tezę, iż język jest systemem konwencjonalnych znaków, odwołując się do teologicznych i mistycznych koncepcji języka jako „archiwum niezmysłowych »korespondencji«”. Na powinowactwo analogii i nowoczesnej alegorii zwróciła mi uwagę dr Justyna Tabaszewska.

Dla szanującego się historyka taki ogląd pozostaje nie do przyjęcia jako skażony prezentyzmem i dezynwolturą. Ale jest dla nas dziś oczywiste, że sprawczość perspektywy podmiotowej i charakter narzędzi, z jakimi przystępujemy do opisu, nie pozostaje bez wpływu na konstytucję przedmiotu dociekań, pogląd zaś, iż analogia jest podstawą poznania, w przeszłości uznawany za oczywisty, i dziś nadal jest podtrzymywany²⁴. Na jego rzecz wskazuje inny jeszcze trop: „Wszelkie postrzeganie prawdy jest wykrywaniem analogii; myślimy od rąk do głowy”, notował w swoim dzienniku Henry D. Thoreau²⁵. Jak objaśnia komentator, autorowi *Life Without Principles* chodzi o to, że nasze postrzeganie prawdy polega na wnioskowaniu z wiedzy, jaką osiągamy w świecie, w którym żyjemy, a w nim zmysły są pierwszymi instrumentami naszego myślenia. Myślimy od rąk do głowy, albo: myślimy rękami. Znaczy to tyle, że abstrahując nasze doświadczenia, umysł nie tyle tworzy analogie, ile je wykrywa jako możliwe, bo odkryte: umysł z doświadczenia wywodzi rzecz będącą w zgodzie z ideą czy istotą owej rzeczy, zatem preegzystującą w umyśle, już znaną, wszelako pozostającą w utajeniu. Wiedza jest przypomnieniem, ale potrzebny jest moment katalizy, chwila zapłonu, szok rozpoznania dokonujący się w bezpośredniości analogii. Thoreau jako transcendentalista był platonikiem, ale i w poświeceniowej nowoczesności

²⁴ Por. Laura Gherlone, *Lotman's epistemology: Analogy, culture, world*, „Sign Systems Studies” 2013, 41(2/3), s. 312–338, a także Peter D. Turney, *Analogy Perception Applied to Seven Tests of Word Comprehension*, „Journal of Experimental & Theoretical Artificial Intelligence”, Sept. 2011, vol. 23, Issue 3, s. 343–362. Autorzy tych artykułów pokazują, że analogia jest podstawą poznania. Por. też Maciej Koszowski, *Fenomen analogii*, „Przegląd Prawno-Ekonomiczny” 2010, nr 1, s. 34–40.

²⁵ Zapisek datowany na 5 września 1851 w *Dziennikach*: „All perception of truth is the detection of an analogy; we reason from our hands to our head”. Cyt. za: Richard Hugus, *Thoreau and Knowing*, <https://richardhugus.wordpress.com/essays/thoreau-and-knowing/>, dostęp: 20 listopada 2016.

analogia rozumiana jest podobnie, choć platoński rodowód rozumienia pozostaje zatarty.

Analogię można uznać za rodzaj porównania poetyckiego, jakim się posługujemy. Powiadamy, że jedna rzecz doświadczana jest przez nas jak inna rzecz, gdy chcemy naprędce, nie wdając się w szczegóły, wytłumaczyć, w jaki sposób są one podobne. Sformułować analogię to powiedzieć coś na temat percepcji wzajemnej zależności jakichś dwóch zjawisk. Jako twórcy metafor pozwalamy błędzić naszym umysłom i tworzyć analogie, które mogą się odnosić do wszystkiego. Ale my wiemy, że to my właśnie jesteśmy tymi, którzy za pomocą słów i w swojej wyobraźni tworzą owe związki, nie odkrywając wcale połączeń, które rzeczywiście wiążą wszystko ze wszystkim. Niegdyś, ale i dziś jeszcze [bowiem i dziś ludzie, jak zauważył Rorty, są w większości bezwiednymi platonikami – M.Z.] za sprawą analogii wszystko w świecie pozostaje ze sobą w jakimś związku.²⁶

Dla Platona znaczy to tyle, że wszystko partycypuje w kosmicznym Logosie, dla nas – że poddane jest alegoryzacji, czyli „niezmysłowemu podobieństwu” jako podstawowej zasadzie sygnifikacji²⁷. Według Foucaulta, jak pisze Gherlone, Cuvierowskie rozumienia organizmu jako funkcjonalnej współzależności i wizja biologicznej homogenii połączona z ambicją odkrycia niezmienniej struktury rzeczywistości (podobnie jak idea praformy u Goethego-przyrodnika) leżą u podstaw dwudziestowiecznego strukturalizmu i jego rozumienia relacji części do całości i tym samym umożliwiają powstanie cybernetyki oraz teorii informacji.

²⁶ Gail McNicol Jardine, *Foucault & Education*, Peter Lang, New York 2005, s. 106.

²⁷ Pojęcie „niezmysłowego podobieństwa” wprowadzam za Benjaminem w dalszej części tego tekstu, por. przyp. 29, s. 307.

Również i w tej perspektywie Arystotelesowska analogia odgrywa rolę zasadniczą: ustanawia połączenia między rozmaitymi porządkami rzeczywistości, w której całość jest czymś więcej niż tylko sumą części. Całość przynosi informację różną od informacji, jakiej nośnikami są części składowe, jest figurą strukturalnej jedności i tożsamości, ma zdolność odtwarzania swoich części, których relacje wobec całości opisuje analogia i które przez to partycypują w owej tożsamości.

Zgodnie z potocznym rozumieniem, analogię stanowi rozumowanie, w którym na podstawie jednego przypadku orzekamy o właściwościach innego przypadku, w jakiś sposób podobnego do tego pierwszego. Jednak zanim w naszym rozumowaniu dokona się przejście (niekiedy tajemnicze i całkiem niespodziewane) od znanego ku nieznanemu, musimy wykonać bardziej praktyczną, choć ciągle intelektualną pracę, jaką jest ustalenie, że ów pierwszy przypadek będący podstawą porównania jest dostatecznie znany, i dalej – pracę, jaką jest ustalenie cech wspólnych obu przypadków albo czynnych w nich tych samych faktów sprawczych bądź relacji, jakie zachodzą wewnątrz owych przypadków – to wszystko zawiera pojęcie intuicyjnego wglądu skłaniającego do budowania porównania²⁸. Takie rozumienie ufundowane na Arystotelesowskim modelu analogii nie jest jedyne. Można także odwołać się do logiki fantazmatycznej, tak aby stworzyć pole „niepodobnego podobieństwa”, jak określana bywa analogia. Stąd już tylko krok do „opacznego podobieństwa” (*undurchschaubar ähnlich*) Waltera Benjamina, podobieństwa ustanawianego paradoksalnie, kojarzenia rzeczy opartego na istniejącej między nimi różnicy, ustanawiania podobieństwa jako „trzeciej rzeczy”,

²⁸ Tak o tym pisze M. Koszowski, *Fenomen analogii*, s. 2 i n.

jako obrazu (*das Bild*)²⁹ – jak pisze Benjamin; fantazmatu, jak powiadają dziś jego komentatorzy.

*

Taki właśnie dyskurs naznaczony anachronią dostrzegam w sporze Czesława Miłosza z Janem Kottem o katastrofizm na łamach „Odrodzenia” w roku 1945. Kott, drapując się w kostium encyklopedysty i występując jako dydaktyk, pisze o katastrofizmie jako fałszywej filozofii dziejów. W jego rozumowaniu czynna jest figura „gdy rozum śpi, budzą się upiory” (samo to sformułowanie nie pada). Katastrofizm dziś, powiada Kott, to „dowód rezygnacji z myślenia i rezygnacji z działania”. Zaraz potem napomina Miłosza, autora wiersza *Piosenka o porcelanie*:

Persyflaż i żart nie mogą wystarczyć. Istotne przewyciężenie katastrofizmu nastąpić musi na serio. Myśleć społecznie, to znaczy myśleć historią, widzieć rodzenie się nowych form społecznych i zamieranie dawnych, dostrzegać głęboki i surowy sens przemian dziejowych. Ukazać je w wierszach – oto zadanie.³⁰

Miłosz odpowiedział swemu adwersarzowi artykułem *Śmierć Kasandrze*³¹. Już samo przywołanie córki Priama, która znając przyszłość, widzi terażniejszość jako brzemienną katastrofą, jest deklaracją zajmowanego stanowiska i metaforycznym sytuowaniem się w *future anterior*, czasie przyszłym uprzednim, jako anachronicznej

²⁹ Walter Benjamin, *Do wizerunku Prousta*, w: tenże, *Twórca jako wytwórca*, Wyd. Poznańskie, Poznań 1975, s. 288. Polski tłumacz, Janusz Sikorski, przekłada to jako „głębsze podobieństwo”.

³⁰ Jan Kott, *O katastrofizmie przed wojną*, „Odrodzenie” 1945, nr 8, s. II.

³¹ Czesław Miłosz, *Śmierć Kasandrze*, „Odrodzenie” 1945, nr 21, s. 7.

temporalności, w której należy sytuować realia dyskursu poety: przekonasz się, czy miałem rację, kiedy wypełni się to, o czym – skądinąd nie wprost przecież – tutaj mówię.

Podobnie jest w późniejszej o dwanaście lat *Rodzinnej Europie*, w której deklarując się, że jest czicielem „ruchu” jako jedynej realności, Miłosz próbował zapisać wielotemporalność doświadczenia historycznego, „zaburzeń w percepcji czasu” (sic!) będących udziałem jego samego oraz jego współczesnych, przestrzegając wszelako przed „wymawianym z grymasem znudzenia, fałszywym aforyzmem »wszystko już było«”³²:

Myliłby się kto by pomniejszał nasze rozterki i decyzje, przypisując je wyłącznie geograficznemu położeniu kraju, oddanego układem w Jałcie administratorom wschodniej części planety. Sceną naszych rozmyślań była nie Polska, ale świat. Polska jednak pozwoliła nam zdobyć gorzką wiedzę, nie do zakomunikowania ludziom zachodnim. Przyglądaliśmy się im z cichym uśmiechem. Nasza obolałość mogła wziąć odwet jedynie przez złośliwą mądrość, najoczywistej wyższą. Chętnie używaliśmy w naszych dialogach skrótów i szyfrów. Rozbita i bezsilna Grecja, nasza ukochana Grecja, to była nasza Europa. Nieraz też imię Aleksandrii nadawaliśmy Francji zastygłej w staroświeckich obrzędach swoich gramatyków i retorów. A Stany Zjednoczone były czy nie były Rzymem, spragnionym tylko spokoju, chleba i igrzysk.³³

Charakterystyczne jest owo „my”, z którym identyfikuje się Miłosz jako Europejczyk, który znalazł się w Ameryce. Stara się wydobyć z doświadczenia amerykańskiego to, co jest efektem obcości i kulturowej inności, a co ma swoje źródło w nierównoległości

³² Czesław Miłosz, *Rodzinna Europa* (poświęcony Krońskiemu rozdział „Tygrys”), Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 294 i n.

³³ Tamże, s. 291.

temporalnego rozwoju Europy, Europy Wschodniej i Ameryki, czego skutkiem jest zupełnie inne poczucie historyczności. Właściwa mu perspektywa oglądu podobna jest do naznaczonej anachronizmami „strefy kontaktu” opisywanej przez badaczy dyskursu międzykulturowego jako „przestrzeni, w której odlegli sobie geograficznie i historycznie przedstawiciele kontaktują się ze sobą, nawiązują relacje wiążącą się zazwyczaj z przymusem, skrajną nierównością i trudnym do zażegnania konfliktem”³⁴. Te obserwacje, dotyczące akurat dyskursu imperialnego, dają się, paradoksalnie, odnieść do dyskursu „biednego” Europejczyka, który na swojego dzisiejszego hegemoną patrzy jednak z poczuciem uzasadnionej, jego zdaniem, wyższości:

Po Detroit, Chicago i Los Angeles chodziłem jak antropolog, któremu dane było zwiedzać cywilizację Inków i Azteków. Oni brali swoje społeczeństwo za coś, co wynikało z samego porządku natury, tak nim nasytzeni, że skłonni byli litować się nad całą resztą ludzkości jako odstępstwem od normy. Jeżeli zdawałem sobie sprawę, że jest ze mną niedobrze, to oni byli dotknięci wręcz przeciwnym kalectwem: zanikiem poczucia historii, to znaczy zanikiem zmysłu tragicznego, bo ten rodzi się tylko z doznania historii.³⁵

Miłosz mówi o tym, że wyobraźnia historyczna wytrąca z wiedzy naturalnego nastawienia, a w tym akurat przypadku jej brak stoi na przeszkodzie tym, którzy żyjąc w innej temporalności – jak zdaniem Miłosza żyją Amerykanie – mogli mentalnie zstąpić w dramat historycznego stawania się właściwy Europie. Jak pamiętamy, jeden

³⁴ Mary Louise Pratt, *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkulturowanie*, przeł. Ewa Elżbieta Nowakowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 26.

³⁵ Cz. Miłosz, *Rodzinną Europą*, s. 295.

z bohaterów *Zdobycia władzy*, Profesor Gil, tłumaczy *Wojnę peloponeską* Tukidydesa. Wojna peleponeska była wojną domową. Warto przypomnieć, że Miłosz i Andrzejewski w swojej okupacyjnej korespondencji uznawali toczącą się w Europie wojnę za wojnę domową właśnie, a po kilkudziesięciu latach została ona znowu tak właśnie nazwana przez Ernesta Noltego, inicjującego w Niemczech *historikerstreit*. Druga wojna szybko wykroczyła poza domowy, europejski horyzont, a zimnowojenne powojnie umieściło Polskę na globalnej scenie konfliktu rysującego się między nowymi imperialnymi potęgami, USA i ZSRR. Zarzut niedowładu wyobraźni historycznej formułowany był przez Miłosza w tym okresie nie tylko wobec Amerykanów, dotyczył także, jak o tym pisał w rozdziale o Krońskim – Tygrysie, wszystkich nieszczęśników pozbawionych „zmysłu filozoficznego”, w tym i jego rodaków³⁶. Zmysłu filozoficznego, właściwie tożsamego z afirmacją myślenia, którego jedynym stałym

³⁶ W liście do Melchiora Wańkowicza pisał: „W każdym razie dzisiaj patrzę na konflikt światowy całkiem inaczej niż inni. Jest to największy konflikt od czasu wyłonienia się w Rzymie chrześcijaństwa, końca tego konfliktu nie zobaczę, ale rozumiem jego rozmiary, i rozumiem jakie to nakłada na człowieka obowiązki. [...] tu nie chodzi o to, że mamy tyle bomb, a oni tyle itp., bo zagadnienie należy do innej sfery, teologicznej, jak kto chce. Moi rodacy zagraniczni – wyobrażają sobie ten konflikt jako coś w rodzaju Dżengis Chana, który zabrał im kraj nie widząc, że z każdym swoim dniem przeżytym poddają się Dżengis Chanowi, tym więcej, im więcej wrzeszczą o swoich cennieściach jak u Gombrowicza, bo im więcej treści z nich wycieka, tym ten Dżengis Chan jest mocniejszy. Niech mi Pan wierzy, nie jest słodko chodzić wśród ludzi i widzieć ich jako umarłych za życia, tylko nie zdających sobie z tego sprawy. [...] A w Polsce, o tam się czuje grozę i wymiar tego, co się dzieje, co jest tylko częścią olbrzymiego przewalania się globu w zupełną zagładę albo na jakiś nowy tor, pewnie ani po myśli jednych, ani drugich”, „*Twórczość*” 1981, nr 10, s. 108. List nie jest datowany, ale Aleksandra Ziółkowska podaje, że korespondencja między Miłoszem a Wańkowiczem pochodzi z lat 1951–1956. Ze wzmianek o Gombrowiczu można wnosić, że list Miłosza pisany był po lekturze *Transatlantyku*, którego fragmenty ukazały się w „*Kulturze*” w 1951, a wydanie książkowe w 1953 roku.

wektorem była zmiana jako afirmacja nieciągłości. „Dialektyczny czy katastroficzny to może niezupełnie to samo, ale prawie”, pisze w tekście o Krońskim. Była już mowa o afekcie, jakim było doświadczenie momentu historycznego jako katastrofy po katastrofie: zimnej wojny z jej perspektywą nowego konfliktu światowego, kryzysu z jego bagażem nieprzewidywalności, nieobliczalności, niezrozumiałości, który zapowiada nadejście nie tylko nowego porządku geopolitycznego, ale – uciekając się do języka Foucaulta – zmianę *épistémé*. To rodzaj światoodczucia, które zachęca do szukania analogii, zanim pogodzi się z lansowanym dziś poglądem (*vide* Hayden White), iż zdarzenia historyczne należy traktować jako „suplementy” w łańcuchu historycznej dziejowości, czyli opisywać jako coś, co nie mieści się w horyzoncie naszej o nich wiedzy i nie może być dobrze umiejscowione w porządku narracji o przeszłości.

W korespondencji z kwietnia 1947 roku Miłosz donosił przyjacielowi: „Książki nie przeczytane piętrzą się, m.in. takim wyrzutem sumienia jest wielkie dzieło historyczne dające nową teorię rozwoju historii, przez angielskiego historyka Toynbee”³⁷. Można wnosić, że Miłosz zajął do Arnolda Toynbe’ego. Stamtąd mógł zaczerpnąć zachętę do czytania Tukidydesa jako przewodnika po historii dwudziestowiecznej i do tego, by szukać tam klucza do zrozumienia dynamiki procesu dziejowego, a przede wszystkim do wytłumaczenia sytuacji, w jakiej znajdowała się współczesna Toynbe’emu cywilizacja europejska³⁸. W każdym razie światoodczucie, o którym mowa, podobnie jak przedstawiona w książce angielskiego historyka teoria cyklicznych nawrotów historycznych momentów,

³⁷ *List do Jerzego Andrzejewskiego datowany na kwiecień 1947*, w: Czesław Miłosz, *Zaraz po wojnie*, Znak, Kraków 1998, s. 57.

³⁸ Por. Małgorzata Kowalik, *Arnold J. Toynbee. Zagrożenia i perspektywy Zachodu*, „Annales Universitatis Mariae-Curie-Skłodowska”, Lublin 2002, vol. XXVII, nr 4, s. 64.

negowało optymistyczne przekonanie o linearnym charakterze biegu dziejów, podsuwało całkowicie odmienny, nieteleologiczny sposób rozumienia historii, a co więcej, nielinearnego doświadczenia samej czasowości. W tym oglądzie teraźniejszość, podobnie jak przeszłość, stawała się nawiedzona przez ślady czegoś ze sobą nietożsamego, niekongruentnego, widmowego, czegoś innego. Ogląd ten zrównywano z nierozumieniem swojego czasu, wprowadzał bowiem kryteria rozumienia, których poheglowska, marksistowska *epistémé* nie akceptowała, jako właśnie anachronicznych. Tymczasem owo rozumienie stanowiło formę emancypacji spod władzy profesji³⁹, której nauczał wulgaryzowany marksizm, spod terroru politycznej ekonomii nieuchronnego końca historii, zarazem spod przesądu „naukowego” jej rozumienia. Stanowiło tym samym szansę i zapowiedź opisu także polskiej nowoczesności w jednym z wielu dostrzeżonych po Heglu języków przyczyniających się do pluralizacji trajektorii nowoczesności po obu stronach Atlantyku, opisu niedoszęłego w końcu do skutku, choć zapoczątkowanego. Podróżujący w czasie historyk, mam na myśli wspomnianego już Witolda Kulę, który w swoich *Gustach* odwiedził Rzym z przełomu V i VI wieku n.e., nie mógł z pomocą swego badawczego warsztatu przewidzieć upadku muru berlińskiego w Europie, która od tysiąca lat była Europą różnych prędkości. Dziś z kolei wszystko wskazuje, jak bardzo wieszczona po roku 1989 wizja końca historii była konceptem całkiem chybionym. Nie ma żadnej przedustawnej konieczności, która przesądzałaby o biegu historycznych wydarzeń, ani o tym, czym są owe wydarzenia w swojej domniemanej istocie. Istnieje natomiast przymus snucia analogii, jako

³⁹ W figurze profety pojawia się Hegel u Pawła Herta w wierszu *Do przyjaciół Moskali*, wierszu-pochwale tych, którzy zainicjowali sztafetę ludzkiej wolności: „Na progu dnia u skraju legend,/ jak kodeks doskonałych praw,/ szeleścił stronicami Hegel/ i pług rozcinał zieleń traw”, „Odrodzenie” 1945, nr 18, s. 3.

przymus nadawania ciągłości temu nieciągłemu, który skazuje nas niekiedy na rolę bricoleura. „Myślimy od rąk do głowy”. Anachronizm, „zaburzenie w percepcji czasu”, wprawia w ruch naszą wyobraźnię historyczną, podważa ostateczny kształt każdego „kiedyś” i każdego „teraz”, pisze – naszymi już rękoma i zawsze spóźniony – ironiczny do nich akompaniament, czyniąc owe „kiedyś” i „teraz” jeszcze bardziej nieprzejrzystymi i zagadkowymi.

Katastrofa jako metafora, czyli historia afektywna

Wydarzenie historyczne jako katastrofa

Czym jest katastrofa – zdawałoby się – wyjaśniać nie trzeba, wszelako na użytek tych rozważań warto to dookreślić. Katastrofa jest załamaniem jakiegoś porządku i przynosi konsekwencje nie-rzadko nieodwracalne. Między kryzysem a katastrofą występuje zasadnicza różnica: w kryzysie zaburzona zostaje funkcja czegoś, natomiast struktura pozostaje nietknięta¹. „Katastrofa jest z natury swojej zjawiskiem spektakularnym, nieciągłością obserwowalną, oczywistym faktem”². Dodajmy, że – jak można wnosić choćby z tej charakterystyki – nie ulega również wątpliwości jej charakter zdarzeniowy. „Kryzys jest stanem ewoluującym, pojmowanym jako przejściowy. Albo przeradza się w katastrofę, albo zostaje wchłonięty, pociągając za sobą zmianę mechanizmów regulacyjnych podmiotu”³. Kryzys trwa, katastrofa się wydarza. Zażegnać kryzys to dokonać wyboru, który popycha podmiot do działania przywracającego poczucie kontroli nad sytuacją. O ile kryzysy są niejako czymś naturalnym, nieuchronnym i dobroczyńnym, o tyle katastrofy są załamaniem porządku, klęską, wreszcie nieszczęściem. Można by sparafrazować Tołstoja i powiedzieć:

¹ Por. René Thom, *Kryzys i katastrofa*, przeł. Stanisław Zakrzewski, w: *O kryzysie. Rozmowy w Castel Gandolfo*, przyg. i wstęp Krzysztof Michalski, Wydawnictwo Res Publica, Warszawa 1990. ² Tamże, s. 29. ³ Tamże, s. 31.

wszystkie kryzysy są do siebie podobne, ale każda katastrofa dzieje się na swój własny sposób. Już tylko ten komponent nieobliczalności i wyjątkowości przydaje pojęciu katastrofy wartości dodatkowej, sytuując je często po stronie metaforycznego użycia języka. I jak najczęściej dzieje się w wypadku metafor – zabarwia je afektywnie. Czy wobec słowa „katastrofa” nie odczuwamy trwożnej ciekawości, a częściej lęku albo wrogości? Nawet w żartobliwym użyciu tego słowa prowadzimy grę ze strachem. Czym jest katastrofa jako metafora? Metafora w tradycyjnie przyjętym rozumieniu polega na podstawieniu jednego wyrażenia w miejsce innego. Co się stanie, kiedy w miejsce katastrofy podstawiamy słowo zdarzenie? Nowe metaforyczne wyrażenie ustanawia podobieństwo między obydwoma na podstawie różnicy, która stanowi grunt podstawienia. Często nowe określenie wydobywa na światło dzienne nieoczekiwane znaczenia. Ale – jak powiada Mieke Bal – nie jest to wcale konieczne. „Teorie metafory – stwierdza badaczka – różnią się w sposobie odgraniczania i opisywania znaczeń, które się zastępuje, dodaje oraz zamazuje. Według jednych zastępuje się tylko słowa, według drugich, całe konteksty odniesienia”⁴. W tym drugim wypadku, jak dopowiada Bal, „pojęcia są nie tylko teoriami, ale trzeba je też osądzać jako metafory”, implikują bowiem pewne wydarzenie, o ile nie całą opowieść z jakąś liczbą epizodów. Zatem jeśli mamy wydobyć na światło dzienne te aspekty pojęć, pojęcia trzeba traktować jak metafory. Czy konteksty pojęć „katastrofa” i „zdarzenie” dają się podmienić, tak by ich metaforyczne podobieństwo było nie tylko nadwyżką znaczenia, ale okazywało się czymś nieuniknionym? Jak utrzymuje Hayden White, wydarzenie to „suplement” do

⁴ Mieke Bal, *Śmiertelna groza*, przeł. Krzysztof Kłosiński, „Teksty Drugie” 2008, nr 6, s. 98.

zdarzeniowości: to coś, co wydarza się dodatkowo i „przerywa cykl powtarzania”⁵. Ktoś mógłby powiedzieć, że katastrofa nie zawsze musi być takim nieoczekiwanym „suplementem”: często bywa czymś spodziewanym. Ale zazwyczaj katastrofalne zdarzenia przybierają niespodziewany charakter: właśnie dlatego katastrofa to coś traumatyzującego⁶. Wydarzenie historyczne według White’a nosi niejako z definicji znamiona katastrofy. Historia i katastrofa idą w parze, należą do świata ludzkiego. „W naturze nie ma »katastrof«, ani tym bardziej »tragedii«”, powiada White (w, 260). Określenie „katastrofa naturalna” to tylko metaforyczne określenie na coś, co się daje opisać. Jest przewidywalne. Tymczasem w historii katastrofy to zdarzenia, które noszą ślad nieprzewidywalności, nieobliczalności, niezrozumiałości. Jeśli tak się nam prezentują, to zdaniem cytowanego przez White’a Badiou dlatego, że zdarzenia dotyczą nie rzeczywistości (resp. bytu), ale naszej o niej wiedzy. „Wydarzenie ma miejsce, kiedy wiedza o jakimś nieznanym aspekcie istnienia musi być dodana do czegoś, co wcześniej o nim wiadomo” (w, 263). Wydarzenie jest katastrofą naszej wiedzy o tym, co rzeczywiste. Tym samym jest także niczym innym aniżeli katastrofą realistycznej *mimesis*, katastrofą konwencji przedstawienia, która to konwencja nie pozostaje bez wpływu na kształt samej rzeczywistości (skoro ta dostępna jest nam za pośrednictwem swoich przedstawień). W literaturze jest więc nie tylko (a może nie tyle) katastrofą związku między rzeczywistością a jej przedstawieniem, ile między systemem przedstawiania wykorzystywanym w tekście a systemem przedstawień standardowych i dominujących w literaturze danego okresu⁷.

⁵ Hayden White, *Zdarzenie historyczne*, w: tenże, *Proza historyczna*, przeł. Rafał Boryslawski, Universitas, Kraków 2009, s. 251 (dalej cytaty z tekstu White’a sygnalizują: W i cyfra oznaczająca stronę). ⁶ Tamże, s. 279.

⁷ Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to Theory of Symbols*, Hackett

Okazuje się czymś, co wywraca naszą definicję rzeczywistości. Nie tyle ustanawia reguły świata na opak, co raczej wytwarza efekt niereczywistości, stanowi szok dla naszej wiedzy i tworzy naszą wyobraźnię, podsuwa wizję świata, który „wypadł z kolein”. Ale stanowi także wyzwanie i nie wyczerpuje się jedynie w swoim naznaczeniu negatywnością. Doniosłość społeczna tej relacji – relacji kolektywnej wiedzy o tym, co rzeczywiste, do wiedzy dającej się zrekonstruować z literackiego przedstawienia – wydaje się pozostawać u źródła toczących się w dwudziestowiecznej nowoczesności sporów o granice wolności sztuki i literatury, o jej powinności i prawo do wywrotowych eksperymentów. Ważność tej relacji wydaje się ugruntowana w silnie obecnym w naszej intuicji przeświadczeniu o tym, że istnieje paralelizm między dwoma rodzajami przedstawienia (i tym samym *mimesis*): „wiedzieć coś” i „być zdolnym to coś sobie wyobrazić”, czyli „powołać to coś do istnienia”. Co nie pozostaje bez etycznych konsekwencji: „Ja sam jestem przekonany – powiada Saul Bellow – że każda rzecz, którą można sobie wyobrazić, musi się też urzeczywistnić choć raz. Wszystko, cokolwiek ludzkość jest zdolna sobie wyobrazić – musi się też zrealizować”⁸. Wypowiedź dwudziestowiecznego pisarza niech tutaj posłuży za przykład. Dowodzi ważności wspomnianych rodzajów wiedzy (dwóch rodzajów *mimesis*), czyli w ostateczności ważności relacji między literaturą (jako domeną fikcji) a rzeczywistością. Może także z tego powodu dzieła katastrofistów uznawaliśmy za rozpoznania rewoltujące naszą *epistémé*. Kiedyś, bo już nie dzisiaj. Rzeczywistość dała znać, że jest czymś innym

Publishing Company, Indianapolis–Cambridge 1985, s. 38, cyt. za: Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, *Oblicza realizmu*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007, s. 12.

⁸ Saul Bellow, *Pisarze, intelektualiści, polityka (nieco wspomnień)*, przeł. J.K., „Res Publica Nowa” 1993, nr II, s. 63.

aniżeli wiedza o rzeczywistości. Lyotard i wielu innych podali w wątpliwość dyskurs kognitywistyczny o zdarzeniu historycznym jako dyskurs, w którym domniemana prawda nie mieści się w języku opisu faktów historycznych. Paradygmatem takiego zdarzenia historycznego nowoczesności jest dziś Holocaust. Po nim „każde nowe zdarzenie historyczne wydaje się pozostawać zarażem w obrębie, jak i poza sferą »historyczności«” – powiada White (w, 265). Odtąd jesteśmy już zobowiązani do tego, by zdarzenia historyczne traktować jako „suplementy” do historycznej zdarzeniowości, jako coś, co nie mieści się w horyzoncie naszej o nich wiedzy i nie może być dobrze umiejscowione w porządku narracji o przeszłości⁹. Wydarzenia, czyli zdarzenia-katastrofy. W świetle przyjętych założeń zdarzenia-katastrofy nie mogą być w pełni opowiedziane, a przynajmniej stawiają opór próbom ich narratywizacji i nie dostarczają nam satysfakcjonującej wiedzy. Nie mogą być opowiedziane w zgodzie z protokołem wiedzy o zachowaniach w świecie ludzkim, przez co w opinii potocznej zyskują często znamiona katastrof naturalnych (stąd częste porównania katastrof historycznych do kataklizmów przyrodniczych). Często są przedstawiane jako spotkania z czymś spoza naszego horyzontu rozumienia, jako trudne do przedstawienia w dyskursie konfrontacje z Realnym¹⁰. W przeszłości zdarzenia lokowano w narracjach realizujących scenariusz myślenia teleologicznego. Jeszcze wcześniej świecka historyczność uzyskiwała interpretację teologiczną. W nowoczesności i sakralny, i świecki sens zdaje się wyparowywać, jakby poświadczając przekonanie o iluzoryczności naszego

⁹ Taką właśnie perspektywę przyjmuje Katarzyna Bojarska w książce *Wydarzenia po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012.

¹⁰ Por. Claire Nouvet, *The Inarticulate Affect: Lyotard and Psychoanalytic Testimony*, „Discourse”, t. 25, nr 1/2.

porządku. Przykładem takiego rozpoznania pozostaje esej Nicoli Chiaromontego *Tolstoj i paradoks historii*¹¹.

Katastrofa jako Grand Guignol i zwycięska narracja

Doświadczenie nowoczesności najsilniej może zapisywało się poprzez dochodzące do głosu poczucie sprawczości. W obozie „nowej sztuki” owa feeria sprawczości wyrażała się na różne sposoby. Kiedy jedni pisali o katastrofie starego świata i snuli wizje nowej kultury i nowego społeczeństwa, drudzy po prostu upajali się intensywnością stawania się rzeczywistości: „21 godzinę wskazuje/ zegarek mój/ idę bokami ulicy/ zawadziłem nogą/ o drzwi perukarza/ nowa sytuacja się stwarza/ i stąd nowy kierunek w poezji./ 22 godzinę wskazuje/ mój zegarek/ idąc bokiem bulwaru/ zawadziłem głową/ o liście suchej akacji/ z tej nerwo-sytuacji/ w malarstwie nowy kierunek się stwarza”¹². Mamy do czynienia z narodzinami *epistemé*, na której rozpoznanie przyszło trochę poczekać: to przestrzeń, w której znaczenia stają się pochodną intensywności interakcji, w jakiej się znajdujemy z obiektem naszej uwagi¹³. Świat stawał

¹¹ Por. Nicola Chiaromonte, *Tolstoj i paradoks historii* (1970), przeł. Piotr Niklewicz, Znak 1975, nr 11–12. Chiaromonte wielokrotnie odwołuje się do eseju Isaiaha Berlina *Jeż i lis* z roku 1953 (polski przekład Andrzeja Konarka, Henryka Krzeczковского i Krystyny Tarnowskiej, Fundacja Aletheia i Wydawnictwo „Pavo”, Warszawa 1992).

¹² Tytus Czyżewski, *Zegarek*, w: *Poezje wybrane*, wybór i wstęp Joanna Pollakówna, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1979, s. 78.

¹³ „Być może nie ma żadnego »powodu« czy »usprawiedliwienia« dla tworzenia związku między mną a czymś, co wyposażam w znaczenie. Ta inwestycja może być »niemotywowana«, a znaczenie pojawia się dopiero po nawiązaniu połączenia. Jest to oczywiście niebezpieczne. Oznacza bowiem, że znaczenie estetycznego działania [albo badawczej uwagi – m.z.] nie jest ustalone z góry. Oznacza też, że ze spotkania podmiotu i przedmiotu może wyłonić

się i wydawało się, że na nowo: wszystko było możliwe. Demiurgizm i dezynwoltura sprawiały, że w połączeniu z odnowicielską energią języka dwudziestowieczny modernizm, jak po latach dla Marjorie Perloff szukającej remedium dla znudzonych repetycyjnością sztuki komentarza, znowu wydaje się „najkapitałniejszą imprezą na mieście”¹⁴.

Rewizyjna wobec autorytetów feeria odnowicielskiej sprawczości nie ominęła myślenia o tajnikach historycznego stawania się. W upatrywaniu jego przyczyn i skutków dotychczasowe łańcuchy znaczących, kodyfikowane w glorii akademickiej naukowości, przestawały sprawować swoją władzę. W apogeum rodzimej nowoczesności Aleksander Wat, w tytułowym opowiadaniu z tomu *Bezrobotny Lucyfer*, ustami elokwentnego „historyka” szydził z tych, którzy upierają się przy pojęciu prawdy historycznej (resp. sensu). Czym jest w istocie zdarzenie, któremu przypisujemy znaczenie historyczne? W opowiadaniu Wata rewolucja zostaje mimowolnie zainicjowana na piłkarskim stadionie przez rozjuszonego kibica-robociarza, podług „wszelkich wymogów dobrej gry footballowej”¹⁵, by przerodzić się w krwawy karnawał i zakończyć

się wszystko, i że nie można z góry powiedzieć, jaki będzie efekt takiego spotkania. Interakcja estetyczna i przestrzeń, którą tworzy, są więc nieprzewidywalne, aleatoryczne, potencjalnie niezdyscyplinowane. Oznacza to również, że znaczenie takiego spotkania jest immanentne samemu spotkaniu. Nie znajduje się ono gdzie indziej – w psychice, w elemencie semantycznym obiektu, w jakiejś wcześniejszej koncepcji, z którą wychodzę – są to tylko alibi, które zastępują prawdziwy matecznik znaczenia”, Russell West-Pavlov, *Deleuze's Intensities*, w: tenże, *Space in Theory. Kristeva, Foucault, Deleuze*, „Spatial Practices: An Interdisciplinary Series in Cultural History, Geography & Literature” 2009, vol. 7, s. 210.

¹⁴ Marjorie Perloff, *Pound/Stevens: czyja era (dwadzieścia lat później)*, przeł. Tadeusz Pióro, „Literatura na Świecie” 2000, nr 12, s. 173.

¹⁵ Aleksander Wat, *Historia ostatniej rewolucji w Anglii*, w: *Bezrobotny Lucyfer i inne opowieści*, wyb. i oprac. Włodzimierz Bolecki i Jan Zieliński, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 131.

się, już także w świecie poza stadionem, powrotem do zasad *fair play*. „Traf, przypadek czy konieczność historyczna?” – szydzi narrator. W tym opowiadaniu wychowany na lekturach swego pokolenia Wat sprowadza do absurdu przekonanie, iż „jedynie nieświadoma działalność przynosi owoce i człowiek grający rolę w historycznych wypadkach nigdy nie rozumie ich znaczenia”¹⁶. Z kolei w przewrotnym opowiadaniu *Niech żyje Europa!* przejęta z czarnych scenariuszy katastrofa cywilizacji europejskiej okazuje się jej zwycięstwem. U Wata teleologiczna struktura dziejowości kompromitowana jest w tonacji *buffo*, ale *buffo* to jedynie kulisy myślenia, które otwiera wrota nieszczęściom minionego stulecia. Można je potraktować jako zwieńczenie prób rozwiązania kwadratury koła. „Ponieważ ludzie nie potrafią rozwiązać zagadnień filozoficznych posługując się kryterium rozumu – zauważa wspomniany tu komentator Tołstoja – usiłują to robić przy pomocy historii”¹⁷. Trzeba tu kolejny raz oddać hołd przenikliwości autora *Jeża i lisa*. Czy zaleceniu, by „tworzyć historię”, nie towarzyszy filozoficzne uniesienie? I czy nie stąd płynie przekonanie o tym, że „historia zbawia tych, którzy ją robią”? Powyższy cytat jest parafrazą zdania, które wypowiada bohater *Doli człowieczej* André Malraux i podmiotem w nim jest „rewolucja”, ale przecież rewolucja w XX wieku to *epitomé* historii, więc historia w najczystszej postaci. Dalej idąc tym tropem i mając na podorędziu kategorie podsunęte przez Haydena White’a, można już pytać, czy historia nie jest tożsama ze zwycięską o niej narracją, dyskursem, który oznajmiał nam, czym jest ona (resp. – czym być powinna) w istocie? Przez całe dziesięciolecia zwycięskie narracje o historii przynosiły nam iluzję załagodzenia konfliktu między tym, co jest, a tym,

¹⁶ Lew Tołstoj, *Wojna i pokój*, przeł. Andrzej Stawar, Warszawa 1978, s. 18 (cyt. za: I. Berlin, *Jeż i lis*, s. 46). ¹⁷ I. Berlin, *Jeż i lis*, s. 40.

co być powinno. Wat, katastrofista rodem z Grand Guignol, w *Bezrobotnym Lucyferze* robi miejsce dla tych, którzy pojawiają się z takimi pytaniami. Opowiada o nich książka Marci Shore napisana w przededniu kryzysu, jaki dotknął globalny kapitalizm w roku 2008, i podyktowana przekonaniem, że modernizm i dziś okazuje się najlepszą imprezą na mieście¹⁸. *Kawior i popiół* Marci Shore traktuje o polskich inteligentach, o ludziach, którzy „należeli do pierwszego lub drugiego pokolenia zasymilowanych Żydów”, o poetach i intelektualistach urodzonych na przełomie XIX i XX wieku, zaangażowanych w lewicowość, marksizm, a wkrótce w komunizm. Tytułowy kawior, którym „bez żenady raczyli się na przyjęciach w ambasadzie sowieckiej w Warszawie”, okazał się rodzajem *pharmakonu*, boskiej ambrozji, ale i trucizny zarazem. Popiół to prochy ich rodzin i przyjaciół zabitych w Zagładzie i to, co zostało z ich nadziei na lepszy świat, z wiary mordowanej w stalinowskich czystkach i dobitej w antysemitkiej kampanii 1968 roku. „Należeli do szczególnego pokolenia: ostatniego, które odbierało wykształcenie w języku rosyjskim lub niemieckim, i pierwszego, które osiągnęło intelektualną dojrzałość na uniwersytetach niepodległej Polski”. Czytamy więc o twórcach „polskiego futuryzmu” i „Almanachu Nowej Sztuki”, Bruno Jasińskim, Anatolu Sternie, Aleksandrze Wacie, o Adamie Ważyku, ale i o autorach „Nowej Kultury”, a potem „Miesięcznika Literackiego”, o Skamandrytach, Julianie Tuwimie i Antonim Słonimskim, o Władysławie Broniewskim, ale też o Wandzie Wasilewskiej, Andrzeju Stawarze, Mieczysławie i Adolfie Bermanach, Jerzym Borejszy, Janinie Broniewskiej, Julianie Strykowskiem i o kilku innych jeszcze postaciach, znanych z kart polskiej

¹⁸ Marci Shore, *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, przeł. Marcin Szuster, Świat Książki, Warszawa 2008, nieopisane przypisem cytaty pochodzą z tego wydania.

dwudziestowiecznej historii i literatury. Shore przeczytała ogromnie wiele, spenetrowała biblioteki, przekopowała się przez archiwa, dotarła do nowych źródeł (głównie w archiwach moskiewskich i kijowskich, wreszcie dostępnych). W wydaniu polskim książka nosi podtytuł „Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem” (w wydaniu oryginalnym *A Warsaw Generation's Life and Death in Marxism, 1918–1968*, co bardziej dosłownie określa los, jaki przypadł im w udziale). Większość opisywanych postaci była związana z Warszawą, ale nie wszyscy, nie w tym samym czasie. Co więcej, formacyjnie bohaterowie książki Shore literacko należeli do różnych grup i orientacji. Owe zawłości i niuanse z wpływem czasu stają się mniej znaczące. Zresztą książka Marci Shore nie jest książką historyka literatury i, co ważniejsze, jest książką osoby oczarowanej: sam podtytuł naprowadza na taką jej interpretację. Odwołuje się do silnej i żywotnej tradycji gatunkowej – heroizowanych, hagiograficznych życiorysów, żywotów świętych, również i dziś chętnie pisanych przez biografów rozmaitych *celebrities*. Może dlatego tak świetnie się ją czyta: zaangażowanie, ba! – pasja autorki doskonale empatycznej wobec swoich bohaterów, „ośniewających talentem, nieco zwariowanych pisarzy”, udziela się czytelnikowi. I tak już zjednanemu: miło jest w końcu, że ktoś na Uniwersytecie Yale pisze o perypetiach zapomnianych dziś i w Polsce polskich lewicowych pisarzy i intelektualistów (niekiedy okrytych infamią, jako kolaboranci obcej władzy). Ale trzeba przyznać, że ten kredyt udzielany autorce, niczego jej nie ujmując, to efekt spojrzenia jakoś resentymentalnego, spojrzenia mieszkańca kolonizowanych intelektualnie peryferii. Dla kogoś żywotnie zainteresowanego perypetiami awangardy artystycznej, a zwłaszcza myśli i sztuki lewicowej w latach dwudziestych i w następnych dekadach ubiegłego stulecia, wszystko, co ważne, zdarzyło się raczej w tej części świata właśnie. Między

innymi na terenach, które stanowią teatr wydarzeń jej książki, a interesujące nas skądinąd kiedyś dyskusje toczone nad Hudsonem przez Dwighta MacDonalda, Philippa Rahva, Williama Philippsa i ich towarzyszy z „Partisan Review” czy „New Masses” wydają się jednak przy tym, co działo się tutaj, przysłowiową burzą w szklance wody. Shore zdaje się to doskonale rozumieć i swoją książkę dostawia do książek Borisa Groysa czy Svetlany Boym, znakomicie poszerzając o polskie podwórko teatrum historycznych wydarzeń penetrowane przez luminarzy z zagranicznych uniwersytetów. Wychodzi więc na to, że Marci Shore jest kolejną ofiarą „uroków zgubnej polskości” (*copyright by* Tadeusz Konwicki). Jest – po pierwsze, urzeczona malowniczością i dramaturgią losów swoich bohaterów. Również tym, co współtworzyło ich *amor fati*. Czymś najbardziej dla Shore fascynującym jest chyba ich podwójne związanie – a więc to, że jej bohaterowie, doświadczani przez polski antysemizm (nierazko przecież w wydaniu ich politycznych przyjaciół), ludzie, którym komunizm ze swoim rzekomym internacjonalizmem oferował uniwersalistyczne kłamstwo „Nie masz Greczyna ani Żyda”, po wszystkich swoich przejściach stawali się jeszcze bardziej Żydami i zarazem jeszcze bardziej polskimi patriotami, i że – co więcej, oskarżani o zdradę, represjonowani, skazywani na więzienie i śmierć, obkładani zakazem druku, nie wyrzekali się swoich komunistycznych czy lewicowych przekonań. Znaczącym wyjątkiem jest tu Aleksander Wat, obok Wandy Wasilewskiej czołowa postać książki. Jego zerwanie z komunizmem, jego życie w Polsce po powrocie ze Związku Radzieckiego, twórczość emigracyjna, traktowana przez niego jako egzorcyzm i ekspiacja za grzechy komunistycznej młodości, nawrócenie się na katolicyzm, psują nieco ten wzór, zwłaszcza gdy chodzi o wierność lewicowym czy marksistowskim ideałom. Można by dodać, że wyłamują się z tego wzoru również Słonimski i Strykowski

(co autorka przecież opisuje) i zaryzykować hipotezę, że większość jej bohaterów, gdyby tylko przeżyła, albo żyła dłużej, zasiliłaby szeregi demokratycznej, choć niekoniecznie antykomunistycznej opozycji (podobnie jak dawni marksizujący nowojorscy intelektualiści i pisarze, którzy zostawali w końcu w Ameryce demokratów neokonserwatystami). I dalej, wzór ten wydaje się nie znajdować zastosowania do postaw Wandy Wasilewskiej czy Jakuba Bermana, gdy chodzi o ich przygodę z polskością, interpretowaną przez nich do końca zgodnie z komunistyczną ortodoksją. Taka wykładnia *amor fati* niezbyt dobrze rezonuje z „toposem narracyjnym”, jak powiada, czynnym w opowieści o tej generacji, toposem, którym jest „motyw idealizmu i utraty złudzeń”. Dobrze za to współbrzmi z koncepcją tragizmu tego „pokolenia” niesionych i urzeczonych Historią, nieledwie prometejskich bohaterów, wzniosłych, bo „pięknych w działaniach wiodących do katastrofy”. Słysząc w tym echo rewolucyjnej mitologii generacji MacDonalda, Koestlera, Malraux. Shore estetyzuje ich poczynania, ukazuje świat na progu, między katastrofą a utopią, i pisze historię polskiego „straconego” pokolenia i zarazem straconej szansy. „[...] chciałam uniknąć patrzenia na lata międzywojenne przez pryzmat II wojny światowej; zależało mi na tym, by pokazać momenty, w których sprawy mogły przybrać inny obrót” – czytamy.

„Ludzie z niesłychanie czystymi pobudkami” – jak pisze, ludzie, którzy pragnęli nadać historii nowy kształt, jeśli wyszli z tej przygody z życiem, lizali rany w Domach Pracy Twórczej, wyprawiano im pogrzeby na koszt państwa. Wyszli z niej potrzaskani i przegrani. Niegdysejsi dandysi i dekadenci zamienili się w prometeuszy w okowach, a potem zostali rzućeni na pożarcie nieludzkiemu bóstwu, które na ostatek przybrało całkiem już odrażającą postać tych, których spędzano na wiece potępiające „wydarzenia marcowe”. Poetycką sprawiedliwość pomylili ze sprawiedliwością dziejową.

Urzeczeni historycystycznym aktywizmem, padli ofiarą szlachetnego złudzenia: koniec epoki, czyli *modernitas* w jej totalitarnym kształcie, wzięli za początek nowej. „Wizyta Majakowskiego w roku 1927 jawiła im się jako ekstatyczny początek Rewolucji, początek nowego świata, podczas gdy naprawdę była punktem kulminacyjnym, początkiem końca” – pisze Shore. „Bohaterowie mojej książki wierzyli w impet historii – ja, jako historyk, nie podzielałam tej ich wiary”. Trzeba jednak powiedzieć, że autorka znajduje wiele zrozumienia dla ich wiary. Dlaczego przy całym ówczesnym bogactwie postaw i ideologii lewicowych wybrali właśnie marksizm? Dlaczego, mimo informacji na temat tego, co działo się w Związku Sowieckim, żyrowali zbrodniczą inżynierię społeczną i zaciekle bronili polityki „ojczyzny proletariatu”? Marksizm, jej zdaniem, okazał się remedium dla nihilizmu wyzierającego z wesołych ruin, jakimi duchowo była Europa po I wojnie światowej – to *casus* Wata, choć może autorka zapomina, że dla Polski była to jednak szczęśliwa katastrofa. Shore wielokrotnie podkreśla, że nie polityka, ale ideologia i estetyka miały dla nich podstawowe znaczenie. W świecie odczarowanym zatęsknili do świata znowu zaczarowanego. Czy taka wykładnia daje się zastosować w uogólnieniu? Owszem, może w przypadku poetów ich narcyzm i estetyzm były ślepą plamką, która pozwoliła nie dostrzegać tego, co wyzierało spoza fantasmagorii, ale w przypadku działaczy takich jak Bermanowie, Borejsza, Mirski, Lampe i nawet Wasilewska? Marksizm, eliminując kategorię wartości, a fetyszyzując kategorię interesu, również i dla bohaterów Shore szybko okazał się bardziej polityką aniżeli wiarą. Lecz kiedy w czasach swej młodości bohaterowie ci stawali się jego wyznawcami, nie oznaczał, a już na pewno nie z początku, radzieckiej dominacji. Był kontestacją i obietnicą. Ideologią nowoczesności, ale i pewnym sposobem życia. Shore jest zafascynowana jego wszędobylską obecnością

w intelektualnym pejzażu epoki i jego siłą w naznaczaniu ludzkich losów. Pozwalał wszystko wytłumaczyć, mienił się filozofią wolności i zobowiązywał do działania, a zarazem wolność i działanie najskuteczniej paraliżował. Dlaczego ta pułapka dla ludzi myślących i dziś ciągle zdaje się dla nich obiecującą krainą czarów?

Potworny eksperyment, jaki przeprowadzono w dwudziestowiecznej Europie, wciąż domaga się pełniejszego wyjaśnienia – nie dlatego, że do marksizmu należałoby się odwoływać we współczesnej rzeczywistości politycznej, lecz dlatego, że zrozumienie jego uwodzicielskiej siły jest kluczowe dla zrozumienia europejskiej (i nie tylko europejskiej) nowoczesności. Jacques Derrida sugeruje coś podobnego w swoim poetyckim eseju *Widma Marksa*, w którym uprawia, wedle własnego określenia, „widmologię”, wynikającą z potrzeby przywoływania różnorodnych, heterogenicznych duchów autora *Kapitału*. Derrida przypomina, że krążące nad Europą widmo Marksa to widmo, które dopiero nadejdzie, i przepowiada, że duch marksizmu – Marksowska ontologia, heglizm, idea postępu, teleologia – pozostanie z nami na zawsze.¹⁹

Opisując losy swoich faustycznych bohaterów, autorka ma poczucie, że dotyka spraw nurtujących ją samą. I ona, i my wszyscy nawiedzani jesteśmy przez to widmo, bo stanowi ono projekcję nowoczesnej kondycji, ciągle żywej, ciągle czynnej. W opisie fenomenu życia po życiu marksizmu Shore mogłaby powołać się na klasyczną książkę Marshalla Bermana. Również i w niej nowoczesność i marksizm zdają się tym samym. W książce *Wszystko co stałe rozplywa się w powietrzu* marksizm przedstawiony jest za pomocą obecnej u Bermana podwójnej narracji opisującej

¹⁹ Tamże, s. 33.

doświadczenie nowoczesności²⁰. Zyskuje w niej ambiwalentną postać, pracuje na rzecz emancypacji, ale i zniewolenia. Jest odnowicielem nowoczesności i jej grabarzem. Oferuje ekstazę permanentnej transgresji i naznacza lękiem przed jej niejednoznacznymi konsekwencjami. Zawiera obietnicę zniesienia podziału na prywatne i publiczne, wyzwolenia od samotności i od hipokryzji, ale czyni z człowieka więźnia pod nieustannym spojrzeniem nadzorca. Postuluje kulturę szczerości i autentyczności po to, by uczynić jej istotą permanentne kłamstwo. Szklane domy są produktem pracowni architektonicznych nowoczesności nie mniej niż baraki Oświęcimia i Gułagu. Autorka jest świadoma tych sprzeczności, ale równocześnie przekonana, że ambiwalencja jest słowem, którym wyraża się prawda o czasach współczesnych. Wypowiedziane przez cytowanego we wstępie Derridę przeświadczenie, iż duch marksizmu dostępuje ciągłych reanimacji, uprawdopodobnia siłą socjalistycznego mitu, który łączył w sobie wszystkie aspiracje nowoczesności: wiarę w postęp, doskonalenie się człowieka, jego zdolność do racjonalnego kształtowania swego losu, zniesienie niedostatków materialnych i nierówności społecznych, wyzwolenie jednostki, wiarę w zażegnanie bezdomności i przywrócenie wspólnoty. Socjalistyczny mit oferuje wszystkie dobrodziejstwa nowoczesności i zarazem zniesienie kosztów, które nowoczesność za sobą pociąga, włącznie – co najważniejsze – z alienacją. Jest obietnicą szczęścia. Od czasów rewolucji francuskiej, zgodnie z formułą Saint-Justa „Szczęście jest nową ideą w Europie”, szczęście stało się wymogiem politycznym, zajęło miejsce zbawienia i w zeświecczonej eschatologii stało się celem historii.

Czy socjalizm i komunizm nie wydawał się upowszechnieniem

²⁰ Marshall Berman, *„Wszystko co stałe, rozplywa się w powietrzu”*. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności, przeł. Marcin Szuster, Universitas, Kraków 2006.

tego, co za sprawą sekretnych umiejętności posiadli nieliczni wybrańcy? Znamionnym pod tym względem dokumentem jest cytowany przez Shore, pisany z Nowego Jorku, wojenny list Tuwima do młodego przyjaciela, filozofa Bolesława Micińskiego:

I wszystko to, co Wielka Idiotka, zwana ludzkością, wyrabia na świecie, wszystkie bezceństwa, gwałty, wojny, wrzaski, polityki, teorie ekonomiczne i socjalne, etc. etc. – wszystko to w jednym ma przyczynę: że oni, tj. ludzie, chcieliby (a nie mogą) Zbliżyć Się, podświadomie czują potrzebę posiadania najkrótszej (bezpośredniej) drogi do szczęścia (celu ostatecznego każdej istoty), i przeczuwają, dranie, że poeci jakoś mogą – i dlatego ich tak czczą i nienawidzą jednocześnie. Twórczość jest do prawdy przewyciężeniem śmierci; lepiej: przewyciężaniem. A to nie lada satysfakcja, Kochany Panie Bolesławie!

W Europie po konwulsjach Wielkiego Kryzysu, latach faszystacji życia, także przecież i w Polsce, po doświadczeniach wojny i okupacji, komunizm wydał im się najkrótszą drogą do szczęścia. Co więcej, w żywiącej się socjalistycznym mitem utopii awangardowej każdy miał zostać artystą. Proletkultowska utopia radzieckich lamarkistów obiecywała nawet zwycięstwo nad śmiercią. „Śmierci nie ma!” – deklamował Majakowski i jego polscy entuzjaści i naśladowcy jak Wiktor Woroszyński. Nic dziwnego, że komunizującym poetom takim jak Przyboś albo Tuwim apolityczność zdawała się kalectwem podobnym do niemuzykalności. Shore wiele pisze o tym, jak borykali się ze swoim narcyzmem, wątpliwościami, samonienawiścią, rozterkami „ja” w świecie przygodności. Marksizm i akces do nowego ustroju pozwalał pogodzić narcystyczny ideał autokreacji i tęsknotę za wspólnotą, pomagał znaleźć się w unii „poecie”

i „obywatelowi”²¹. Okazało się to złudzeniem, ale poeci musieli się o tym przekonać na własnej skórze. Wiedza nie daje mądrości, doświadczenia są nieprzekazywalne, poeci, jak pisał o tym Wat, mają naturalną skłonność do adoracji, a bóstwo często przybiera postać zwodniczą. Trudno mi jednak zgodzić się z (powtórzoną w książce za Borisem Groyssem) opinią, że jako projekt estetyczno-polityczny socrealizm w swoim stalinowskim wydaniu stanowił logiczną kulminację programu zainicjowanego przez awangardę. Owszem, w latach dwudziestych konstruktywizm przez kilka lat zdawał się oficjalną estetyką, ale ten epizod szybko się skończył. Nowatorstwo zostało postawione w stan oskarżenia jako „burżuazyjny formalizm”, a sam wymóg, by nie tyle przedstawiać, co przekształcać wrażliwość i rzeczywistość, znalazł w socrealizmie wykładnię wywodzoną z dziewiętnastowiecznych tradycji sztuki społecznie zaangażowanej i rosyjskiego marksizmu.

Na postawione sobie pytanie, „dlaczego pokolenie awangardowych poetów z lat dwudziestych stało się pokoleniem rewolucyjnych marksistów?” Marci Shore odpowiada, że stało się tak, bo byli oni nieodrodnymi dziećmi nowoczesności. Wprowadzali do Polski, jak Ważyk, poezję Apollinaire’a i stalinizm. Może myślę się jako czytelnik tej książki, ale czytam ją jako sugestię, że historia tamtego oczarowania i rozczarowania jest dla nas lekcją, że moglibyśmy – ba, kto wie, może nawet powinniśmy? – ze zrozumieniem odnaleźć się w ich doświadczeniu, życząc sobie, byśmy byli zdolni przeżyć własne oczarowanie. Zwłaszcza że tamten horyzont nadziei pozostaje ciągle wspólnym horyzontem. Tyle, że w naszym powtórzeniu powinno się ono nam wydarzyć – jak przystało dzieciom ponowoczesności – już z różnicą. Powinniśmy zaczarować nasz świat na

²¹ Por. Charles Taylor, *Etyka autentyczności*, przeł. Andrzej Pawelec, Znak, Kraków 2000.

nowo i widmo Marksa może nam w tym pomóc. Może nawet nie mamy innego wyboru, bo nadal są czynne tamte energie, widoczne chociażby w poróżnieniu narracji o nowoczesności, w wyniesionej na ołtarze naszego myślenia ambiwalencji, która dzisiaj urasta do zasady ontologicznej naszego świata. To wielkoduszna perspektywa i należałoby jej właściwie przyklasnąć, ale też perspektywa, w której gubią się historyczne fakty, jakby zostały przesiane przez sieć z nazbyt wielkimi okami. W konstruowaniu tej genealogii i tradycji Marci Shore postmodernizuje (to nie zarzut, ale kwalifikacja przyjętej perspektywy) marksizm i biografie swoich bohaterów. We wstępie podkreśla, że w ich działaniu interesuje ją czynna tajemna dialektyka, która kładzie cień między intencją a czynem, obecność nieobliczalnego i przypadkowego, skutkująca tym, że nasze postępowanie okazuje się niekonsekwentne. Ten czynnik sprawia, że marksizm swoich bohaterów widzi i dziś jako „żywe doświadczenie w jego nieogarnionej złożoności”, niedające wpisać się w żaden paradygmat. Tym samym właśnie postmodernizuje, a nawet romanizuje marksizm. Jako czytelnicy Kołakowskiego wiemy, że leninizm, a potem stalinizm były logiczną konsekwencją marksizmu. W swoim wstępie do wspomnianej książki Marshalla Bermana Agata Bielik-Robson zwraca uwagę na skazę założycielską projektu Marksowskiego: „Marks, nawet jeszcze w *Manifestie komunistycznym*, traktuje epokę uwolnionych energii wytwórczych tylko jako okres przejściowy na drodze do nowego, kolektywnego porządku”. Shore tymczasem wyprowadza swoich bohaterów z historycznego czyścica. Jej zdaniem przemawia za nimi to, że choć byli stalinistami, ich światopoglądu nie cechowała nigdy absolutna szczelność. Nie stracili słuchu dla wielojęzyczności ludzkiego świata i to właśnie pozwalało im ocalić człowieczeństwo, zachować pewną dozę autonomii i prywatności. Wata broniły jego „mieszkańskie przesady”, a pomagała mu nadmiernie rozwinięta skłonność do introspekcji,

Wasilewską przyjaźń dla tych, których ceniła i lubiła, wobec których czuła się lojalna, Broniewskiego szlacheckie przywiązanie do tradycji honoru, namiętność dla poezji i poetyzacji życia, Tuwima jego humanitaryzm, Słonimskiego poczucie humoru, Bermana jego snobizm intelektualny. To ich dawane sobie przyzwolenie na wielojęzyczność, dopuszczanie do głosu prywatności, sprawiało, że stalinowska tożsamość tych osób nigdy nie była kamiennym monolitem (podobnie jak ich tożsamość „polska” czy „żydowska”). „Tak naprawdę u wszystkich tych postaci wewnętrzna polifonia głosów nigdy nie zamilkła” – czytamy. Oczywiście należałoby tu zauważyć, że stopień ich zaangażowania, a zatem i ich politycznej odpowiedzialności był różny, i autorka przecież to dostrzega. Ale czy suponowana przez Shore perspektywa jest aby trafna? Czy nie sentymentalizuje czegoś, co pozostaje nie do obrony? Czy ta „wielojęzyczność” podkopująca stalinowską tożsamość bardzo różniła się od wielojęzyczności nazistowskich intelektualistów czy funkcjonariuszy, również oddanych swoim rodzinom i przyjacielom, żywiących podziw dla muzyki Mozarta itd.? Czy ta afirmowana wielość czynnych języków nie koresponduje ze złowrogą proteuszowością widma Marksa konstатовaną wcześniej i czy jawi się w Zakończeniu jako nadzieja, którą stwarza perspektywa powrotu do Marksa? Sądzę, że tak. Tyle, że ten powrót, „zadanie, jakie przypadło w udziale dopiero następnemu pokoleniu, pokoleniu Leszka Kołakowskiego” zostało odrobione w bardzo różny sposób. Akurat w przypadku Kołakowskiego polegało na przebicciu trupa osinowym kołkiem i wyprawieniu mu pogrzebu. Shore powiada, że w swojej książce chce być wolna od moralistycznej perspektywy, ale przez to w opisie przygody, w jaką wdali się „ludzie o niesłychanie czystych pobudkach”, nie dość zwraca uwagę na to, że stali się – jak pisał po latach Miłosz – „maszynistami więziennych pociągów” i że trudno abstrahować od ich także politycznej odpowiedzialności. Może

w przygodnym świecie tylko perspektywa etyczna właśnie pozwala na ocalenie przyczółków sensu wolnego od władzy jedyne go znaczenia, od zabsolutyzowanego dogmatu. Wat chyba zrozumiał to najwcześniej. Jego bezrobotny Lucyfer to, jak sam w końcu zdradzi, Charlie Chaplin, „tragiczny komik i komiczny tragic”²², ktoś, kogo filmowe kreacje stanowią figury historycznej *nemesis*, modele obcowania z historią w naszej współczesności – warto zwrócić uwagę, że Wat uczynił go tak emblematyczną postacią, zanim jeszcze powstał Chaplinowski *Dyktator*. Kilkanaście lat później w celi moskiewskiej Łubianki Lucyfer objawi się Watowi już w całkiem innej postaci.

Historia jako szczęśliwa katastrofa

Już wkrótce odpowiedź na pytanie, czy historia zbawia tych, którzy ją robią, przyniesie opowiadanie Jarosława Iwaszkiewicza *Bitwa na równinie Sedgemoor*. Czy dzieje mają sens i czy jednostka ma wpływ na bieg historycznych zdarzeń? Podjęta w opowiadaniu desperacka próba sprawczego działania okazuje się całkowitą klęską. Anna, żarliwa katoliczka, wierzy, że historia ma sens i jeśli podejmuje działanie, to robi to właśnie dlatego, że chce żyć na rzecz takiego przekonania. To dlatego m u s i ostrzec wojska „dobrego króla Jakuba” przed nocnym atakiem księcia Monmoutha dowodzącego wojskiem protestantów. Nie chodzi jej o to, aby wpłynąć na bieg historii, jak chętnie interpretują jej postępek ci, którzy jednocześnie zwracają uwagę na pesymizm historiozoficzny Iwaszkiewicza w tym względzie. Anna jako dobra katoliczka wierzy w to, iż działając, pozostaje w zgodzie z boskim scenariuszem zdarzeń. Wszelako ponosi klęskę: jej

²² Paweł Mościcki, *Chaplin: przewidywanie teraźniejszości*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2018, s. 83.

działanie nie zda się na nic i okazuje się katastrofą, w której i ona sama, i jej najbliżsi stają się ofiarami. Historia u Iwaszkiewicza przywodzi na myśl przyrodniczy kataklizm, niszczycielskie tsunami. Dzieje się poza światem naszej o nim wiedzy, nie mieści się w narracji rządzonej skodyfikowanymi przekonaniem o tym, czym jest historia i historyczność. Kluczowa jest metafora w finalnym zdaniu zamykającym scenę, w której po wielu latach rozpamiętuje swoje życie: „Anna miała wrażenie, że jakaś ogromna fala podniosła ją ku górze, ominęła, przeszła, rozplynęła się i pozostawiła ją jak złamana muszlę na piasku”. Jak uzyskać dostęp do Wielkiej Całości przesłoniętej przez skonfliktowaną rzeczywistość w całej jej różnorodności? I czym jest sekret owej Całości? Jak pogodzić poczucie własnej przygodności z przecuciem, że przynależymy do porządku wyższego aniżeli my sami? I kiedy występujemy przeciwko temu zakrytemu dla nas porządkowi? Dawny narzeczony, protestant, tłumaczy Annie jej nieszczęścia jako zawinione: „to dlatego, że jesteś katoliczką”. Ale Anna jest ofiarą samej siebie, nie bardziej niż my wszyscy. Domniemana wina Anny to arcyłudzkie pragnienie zapanowania nad strumieniem zdarzeń i zarazem pragnienie pozostania sobą. Anna, drobina historii, podobnie, jak – zdaniem Berlina – bohaterowie eposu Tolstoja, w kolejnym powtórzeniu losu bezwolnej ofiary żywiołowej historii przeżywa chwilę, w której odsłania się właśnie sekret i zarazem granica wolności naszego poznania i działania: staje twarzą w twarz „z »nieubłaganym«, które jest właśnie paradoksalną zasadą ładu świata”²³. A jest nią afektywnie przeżywany moment w powodzi chaosu i nieodróżnicowania,

²³ I. Berlin, *Jeż i lis*, s. III. O wglądzie uzyskanym poprzez doświadczenie katastrofy Berlin powiada: „Nie jest to tylko orientalny fatalizm, ani mechanistyczny determinizm [...], nie jest to także tęsknota do jakiegoś mistycznego objawienia czy harmonii. Nie, wszystko to jest skrupulatnie empiryczne,

w którym dochodzi do współistnienia tego, co skonfliktowane²⁴. To, co istotne, to intensywność chwili, w której uświadamiamy sobie rozdziew między intensywnością doświadczenia a jego efektem; rozdziew, w którym przebywa reszta tego, co jest poza oczekiwaniem i co pozostanie nieświadome, niedyskursywne, niejasno ułokowane w przestrzeni narracyjnego i temporalnego zamętu, w zawieszonoj linearności sekwencji narracyjnej nierozstrzygalne, uchylające opozycję między aktywnością i pasywnością. Ów afektywny moment, zdaniem Chiaromontego, *kairos*, w którym spełnia się bitewne doświadczenie bohaterów *Wojny i pokoju*, to „nieubłagana władza chwili obecnej”, siła „nieodwracalnego ciągu chwil, z których każda jest decydująca i przypadkowa”²⁵, napór rzeczywistości, która uchylając się na razie formule racjonalnego porządku, tworzy pole wirtualności, pole wydarzania się, w którym lokują się nasze myśli, intencje, emocje, działania, po chwili często dla nas nie do zaakceptowania, bo przyjmujące postać skończoną, a przez to częściową. Z chwilą, gdy już się wydarzyło, wydarzenie staje się jednym z ogniw łańcucha konieczności: oznacza, że musimy akceptować nieciągly świat, taki, jaki jest – to właśnie na tym, albo jedynie na tym, polega nieubłagany fatalizm historycznej konieczności. Historia jako manifestowanie się konieczności, której praw nie znamy, nie jest ani „naturalna”, ani „racjonalna”, ani „nadprzyrodzona” – powiada Chiaromonte. Po prostu jest.

racjonalne, nieustępliwe i realistyczne. Ale emocjonalną przyczyną jest tu namiętne pragnienie monistycznej wizji życia”, przejawiane przez kogoś, kto będąc świadom nieskończonego pluralizmu rzeczywistości, jako „zbioru oddzielnych, realnie istniejących rzeczy”, tęskni do „wielkiej jednolitej całości” danej w „jednej wszechobejmującej wizji”, której „nie potrafi wyrazić” (s. III i 70–71).

²⁴ Brian Massumi, *The Autonomy of Affect*, w: tenże, *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham 2002, s. 85 i n.

²⁵ N. Chiaromonte, *Tolstoj i paradoks historii*, s. 148.

Bohaterka opowiadania Iwaszkiewicza przez całe życie odtwarza tamto wydarzenie, żyje więc stale na progu przeszłości i teraźniejszości, bezradna wobec nieodwracalnego. Wielka całość, której istnienie można tylko przeczuć, objawia się nam poprzez jej katastrofy. „I pomyśl, Williamie – powiedziała na zakończenie – wszystko to było niepotrzebne. [...] i moje życie się zmarnowało. Dlaczego?”. Anna, dawna gorliwa katoliczka, na starość stała się prezbiterianką, czyli radykalną protestantką. Czy wydarzenie historyczne, wyrwa w ciągłości naszego świata, nie powinno być, paradoksalnie, traktowane przez nas jako „błogosławiona katastrofa”, na podobieństwo „błogosławionej winy” (*felix culpa*) u świętego Augustyna? Czy tak rozumiane nie wytrąca nas z myślowej rutyny, będącej przeszkodą w docieraniu do sensu? I czy traumatyczny charakter doświadczenia przesądzający o tym, że odtąd istnieje ono w szeregu repetycji, nie wskazuje na konieczność innej aniżeli dotychczas kodyfikacji zmiennych uznanych za czynniki konstytuujące doświadczenie? Takie skażone metodologiczną tranzytywnością, a i etycznie podejrzane stanowisko może rewoltować badaczy, zwłaszcza historyków, przyzwyczajonych do działań w zgodzie z kanonami i procedurami, ale wydaje się w zgodzie z dokonującą się dziś zmianą na scenie naszego myślenia²⁶. To „szczęśliwa katastrofa”, jak ją może dziś ocenić czytelnik opowiadania Iwaszkiewicza, bo na sposób prekursorski wprowadza perspektywę, którą dziś już sami stosujemy. Dziś

²⁶ „Odnowienie myślenia o historii, jakie dziś dokonuje się, odzwierciedla to, co dziś nazywamy zwrotem afektywnym, akcentującym prowizoryczność reprezentacji przeszłości, załamanie perspektywy temporalnej, raczej udział afektów, emocji, prywatności jednostkowego doświadczenia aniżeli zdarzeń historycznych, struktur i procesów. Zwrot afektywny sygnalizuje zerwanie z etycznym i politycznym wzorem myślenia właściwym dla znakomitej części powojennej historiografii”, powiada Vanessa Agnew w artykule *History's Affective Turn: Historical Reenactment and its Work in the Present*, „Rethinking History”, vol. II, nr 3, September 2007, s. 299.

sądzymy, że „jednostki ludzkie i instytucje mogą planować działania, mając na uwadze pewien cel, ale sugestia, że przeznaczenie jednostek i grup jest zdeterminowane w sposób, w jaki żołądź determinuje los dębu, pociesza, ale jednocześnie przeraża. Pociesza, bo zdejmuje odpowiedzialność ze sprawczego podmiotu historii; przeraża, bo zdejmuje także odpowiedzialność z podmiotu biernego” – powiada White (w, 270). Z Anny jako podmiotu historii zdjęta zostaje odpowiedzialność. Czy to znaczy, że skoro w trybach Historii jesteśmy bezwolni, lepiej abyśmy byli świadomie bezwolni? – zapytywali pierwsi (i kolejni) czytelnicy tego opowiadania. Lepiej więc pogodzić się z brakiem wiary w sens życia i historii? Rzecz w tym, że Iwaszkiewicz wcale nie daje takiej odpowiedzi. Profetyczne, bo *avant la lettre* ponowoczesne rozpoznanie, jakie przynosi tekst jego opowiadania, wyraża się w tym, że Iwaszkiewicz w swoim myśleniu o historii – mówiąc słowami White’a – „odrzuca myślenie zarówno filozofa, jak i myślenie polityka”. Dziś czytelnik tego opowiadania zapytuje za White’em: „co się dzieje, jeśli jednostka jest jednocześnie wolna i ograniczona przeznaczeniem; odpowiedzialna i wolna od odpowiedzialności za te same czyny? Dla filozofa myślenie takie jest skandaliczne, dla człowieka rozsądnego – nierozumne. A jednak...” (w, 271). A jednak całkiem zasadne, zważywszy, że wolna wola nie polega na możliwości podejmowania intencji działania, ale dopiero na możliwości działania ze względu na podejmowane intencje. Odpowiedzialność, jaka może być naszym udziałem, nigdy nie przybierze postaci ostatecznej, skoro – jak podpowiada autor opowiadania, nie znamy prawdy ostatecznej, a i on sam jako pisarz jest twórcą tekstu bez finalnego znaczenia²⁷. Klęska Anny może zostać

²⁷ Można powiedzieć, że w lekturze postrukturalistycznej (np. u Paula de Mana) narracja o zdarzeniu zawsze znajduje się w kryzysie, każda jego interpretacja jest analizą porażki tekstowego mechanizmu ustanawiania znaczeń, a więc analizą katastrofy sensu.

przewrotnie odebrana jako szczęśliwa katastrofa anachronicznego dziś, zdaje się powiadać Iwaszkiewicz, myślenia: w opowiadaniu rozwój wydarzeń kwestionuje myślenie teleologiczne. Zdekonstruowane zostaje przekonanie o tym, że historia wyposażona jest w sens i, co więcej, że pozostaje on w zgodzie z planem, nad którym czuwa jakaś wyższa instancja. Zdekonstruowane zostaje więc myślenie tych, co wierzą, iż posiadli wiedzę, czym jest historia i do czego zmierza – wiedzę, która daje władzę nad innymi.

Fatalizm myślenia o roli jednostki w historii zaprezentowany w opowiadaniu Iwaszkiewicza jest tylko pozorny. „Kojarzenie pojęcia z d a r z e n i a z p r e z n a c z e n i e m stało się standardem myślenia aż do czasów Heideggera, Ricouera i Badiou” – powiada White (271). Jak wcześniej przestaliśmy sądzić, iż każdy przypadek wkraczający w życie człowieka był dziełem Opatrzności, tak dziś sceptycznie traktujemy wszelkie myślenie lokujące się w jakimś porządku świeckiej teleologii. Zdarzenie nie mieści się w polu myślenia mitycznego, zakładającego obecność mitycznej fabuły. Pojęcia: „z d a r z e n i e i p r e z n a c z e n i e przekładają się na elementy dramatu, z określonym początkiem, rozwinięciem i zakończeniem, i rozwiązaniem wątków i akcji po kluczowych scenach rozpoznania (*anagnorisis*)” (w, 271). W modernistycznej wersji starożytnego mitu przeznaczenia to struktura zajmuje miejsce przeznaczenia, powiada White. W ponowoczesności zdarzenie jest czymś, co „nie jest ani całością, ani częścią całości” [resp. struktury – m.z.], ale „narusza strukturę, opiera się wchłonięciu w to, co w danym momencie się dzieje [...] Z ontologicznego punktu widzenia każde zdarzenie kwestionuje moc struktury do nadawania znaczenia wszystkiemu, co ma miejsce i w tym sensie stanowi wyzwanie” (w, 274). Pod tym względem każde wydarzenie historyczne jest k a t a s t r o f ą. Historia to sekwencja katastrof: „zbiór wydarzeń, z których każde jest indywidualnym wydarzeniem” (w, 274), dopowiada White.

Historia jako pole rozbrajanej traumy

Tragedia budzi litość i trwogę – trudno nie czuć litości dla Anny: jej przypadek ilustruje los kogoś, kto dostał się między ostrza potężnych szermierzy, choć w *Bitwie na równinie Sedgemoor* istotniejszy jest może efekt obcości świata obojętnego na cierpienie anonimowej ofiary. W świecie powojennym spotkanie z historią opisane przez Iwaszkiewicza trochę na podobieństwo przeżycia zdarzenia historycznego zapisanego na kartach *Wojny i pokoju* dzisiaj także budzi lęk, potraktowane jako wydarzenie traumatyczne. Co raz się wydarzyło, zauważa Hannah Arendt w *Korzeniach totalitaryzmu*, zawsze może się powtórzyć. Rozumowanie Arendt koresponduje z rozumowaniem Badiou, dla którego zdarzenie jest czymś, co bardziej aniżeli rzeczywistości przydarza się naszej wiedzy o rzeczywistości. I literatura pisana po jakimś emblematycznym wydarzeniu dwudziestowiecznej nowoczesności (a za takie została uznana Zagłada) ustanawia horyzont takiej wiedzy. Pisząc i czytając, chcąc nie chcąc, stale odpowiadamy sobie na pytanie, co to znaczy „pisać po...”?

Trauma, jak o tym wiemy od Freuda, jest reakcją lękową, konstytuuje ją lęk przed tym, co może się powtórzyć:

moja obecna sytuacja przypomina mi jedno z wcześniejszych przeżyć traumatycznych. Dlatego antycypuję tę traumę, pragnę się zachować tak, jakbym już miał z nią do czynienia, aby odwrócić ją póki czas. Lęk jest zatem z jednej strony oczekiwaniem na traumę, z drugiej zaś złagodzonej jej powtórzeniem. Obie te cechy, które rzuciły nam się w oczy w przypadku lęku, mają zatem różne pochodzenie. Ich odniesienie do oczekiwania należy do sytuacji niebezpieczeństwa, ich nieokreśloność i brak obiektu należą zaś do traumatycznej sytuacji bezradności antycypowanej w wypadku sytuacji niebezpieczeństwa. Po rozwinięciu szeregu lęk – niebezpieczeństwo – bezradność

(trauma) możemy teraz podsumować: sytuacja niebezpieczeństwa jest rozpoznana, przypominana, oczekiwana sytuacją bezradności. Lęk stanowi pierwotną reakcję na bezradność w chwili traumy, reakcję, która później jest odtwarzana w chwili sytuacji niebezpieczeństwa jako sygnał wzywający na pomoc. „Ja”, które biernie przeżywało traumę, teraz – już aktywnie – powtarza jej osłabioną reprodukcję w nadziei, że samo będzie mogło pokierować tym procesem.²⁸

Dlatego gest pisania i sam tekst pisany przez dzisiejszego pisarza zajmującego się tematem historycznej katastrofy – bywa egzorcyzmem: próbą odczynienia lęku. Z niczym innym nie mamy do czynienia w tekście powieści Magdaleny Tulli. Jej *Skaza* jest powieścią o nieszczęściach XX wieku i próbą pobudzenia i obudzenia przeszłości, ponownego umieszczenia jej w terażniejszości i odtworzenia traumy po to, by ją rozbroić²⁹. Jak pisałem w szkicu *Niczym mydło w grze w scrabble*, powieść Tulli można postawić na półce obok klasycznych dzieł traktujących o narodzinach faszyzmu i o samej Zagładzie. Wszystko tu wydaje się dziwnie znajome, wszystko nam coś przypomina. Ale prototypowe, historyczne zdarzenia w powieści nabrały charakteru uniwersalnego, a jednocześnie cech złowrogiej fantasmagorii. Ten mechanizm wprowadzający niepokojący „efekt realności” w powieści Tulli działa na rzecz przepracowania czegoś, co okazało się zdarzeniem traumatyzującym, pracuje w zgodzie z klasycznym schematem „traumy, która zakłada wyraźnie historyczny komponent następstwa lub odroczonego (czasowo) efektu” (w, 276).

²⁸ Sigmund Freud, *Zabamowanie, symptom, lęk*, w: tenże, *Histeria i lęk*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 266.

²⁹ W rekapitulacji fabuły *Skazy* i zawartych w niej rozpoznani posługuję się sformułowaniami, których użyłem w swojej recenzji z tej powieści (por. *Złowróżbna łatwość stwarzania świata*, „Gazeta Wyborcza” z 31.01.2006).

Co w świecie powieści uniwersalne, nie powinno przysłonić tego, że *Skaza* jest książką najgłębiej osobistą i to w wielu aspektach. Pierwszoosobowy narrator jest maską, która zostanie zrzucona, choć nie prowadzi to do jednoznacznej identyfikacji:

Na proste pytanie, które samo się narzuca – kto tu powiedział „ja” kilka razy – nie ma uczciwej odpowiedzi. Ukrywanie się jest wyczerpujące, na dłuższą metę zgoła niemożliwe. Lecz słówko „ja” niczego tu nie wyjaśni. Za mało ono samo w sobie znaczy. Mniej niż podpis na wekslu, tyle, co kulawy inicjał, który czyjaś ręka zostawiła na odra-panej ścianie. W tych dwóch literkach treści jest tak mało, że należą do wszystkich i do nikogo

– czytamy na początku tej opowieści. A jednak rozwój powieściowych wypadków sprawi, że narrator przyzna się do współczującego współnictwa z tym światem w stanie katastrofy, który raz po raz wymyka się spod jego kontroli. Nie jest to łatwa decyzja ani łatwe zadanie. On sam, jak każdy, wolałby odsunąć od siebie ten kielich i zostać autorem jednej z tych melodramatycznych opowieści o przeszłości, tak chętnie czytanych pod każdą szerokością geograficzną: „Jeśli to moja historyjka, patrzę na rozwój wydarzeń z niechęcią i rezygnacją”. Nic dziwnego, działa tutaj wspomniane przez Freuda „ponowne przeżycie sytuacji bezradności”, przeżycie traumatyczne. Solidarność z ofiarami naznacza i wymaga poświęceń, ale taką próbę podejmuje narratorka: „Wszystko tutaj należy do mnie” – wyzna w zakończeniu opowieści. A chwilę wcześniej: „Jeśli więc jestem dzieckiem urodzonym nie w porę – a czy mogę być kimkolwiek innym? – odpowiedź jest łatwa, wiem o tej sprawie wszystko”.

W dyskursie o przeszłości granica między fikcją a rzeczywistością jest umowna, jeśli w ogóle istnieje. Tak zresztą zdaje się sądzić Tulli:

Z pewnego punktu widzenia nie ma zmyślonych opowieści. Każda na koniec, choćby wbrew wszelkim pozorom, okazuje się prawdziwa i nieunikniona. Każda jest sprawą życia i śmierci. Ten, kto przemieszkuje na jej niewidocznym zapleczu, musi przyjąć cały zamknięty w niej ból, bezpieczeństwa i wspólny, który przelewa się to tu, to tam, bo naczynia, którymi płynie, są połączone.³⁰

O implikacjach etycznych literackiej *mimesis* była już mowa wcześniej. Właśnie dwuznaczna, a i złowróżbna łatwość stwarzania świata nakłada na piszącego najcięższe brzemię: musi wziąć odpowiedzialność za swój proceder. Dziecko późno urodzone korzysta ze swojej pisarskiej władzy, ale i bierze za to odpowiedzialność. Chce zastąpić instancję, której w tym świecie zabrakło. Tworzy fikcję, w której ofiary ocaleją. W jej historyjce zdarzy się cud: schron kina miejskiego, który miał być grobem ofiar, okaże się pusty. W porządku fabularnym (a nie przypadkiem pokrywa się on z porządkiem znanych nam z wielu Wielkich Narracji, ideologicznych i filozoficznych opowieści o doświadczeniu historycznym XX wieku) uchodźcy zostaną przysypani gaszonym wapnem, a ich oprawcy zrobią wszystko, by pamięć o nich zaginęła. Są w końcu tylko kozłem ofiarnym, nawozem historii, zresztą sami są sobie winni, „bez nich świat będzie lepszy”.

Pofreudowska wykładnia traumy posłużyła tu więc dla przedstawienia (ale zarazem przeżycia) katastrofy historycznej, resp. Holocaustu, jako zdarzenia modernistycznego, strukturalnie nieoswojonego, dysfunkcjonalnego, stwarzającego poznawczy dysonans: to powrót wypartego, który jest wstrząsem, szokiem, dekonstruującym wykładnię przeszłości z pobrzmiewającym w niej echem fałszywego i pełnego hipokryzji westchnienia „z tamtym już się

³⁰ Magdalena Tulli, *Skaza*, W.A.B., Warszawa 2006, s. 163.

uporaliliśmy”³¹. Powrót wypartego wspomnienia konstrytuje przeszłość, ale i zarazem naszą terażniejszość, którą odbieramy jako „naszą” historię; historię, która może stać się naszym udziałem, skoro stała się naszą wiedzą, choć na szczęście (na razie) nie stała się naszym doświadczeniem. White jest sceptyczny, jeśli chodzi o szanse powodzenia na przepracowanie traum z przeszłości w debatach i dyskursach toczonych dziś przez zawodowych historyków. Choć nie wyjawia przyczyn swego sceptycyzmu, możemy łatwo ich się domyślić, obserwując triumfy dzisiejszych polityk historycznych. Gdyby traumatyzujące, więc zapoznane zdarzenie historyczne dziś ponownie zyskało wiarygodne przedstawienie w narracji, w której „stałoby się wypełnieniem (lub derealizacją) uśpionego znaczenia, które teraz ujawnia się w retrospektywie tego, co wydarzyło się wcześniej; gdyby tak właśnie było, byłby to... cud” (w, 282) – konkluduje³².

Tulli jako autorka *Skazy* woli wyręczyć mniemaną najwyższą instancję w jej działaniu. Nie czeka na cud, tylko aranżuje go w swej opowieści. W opowieści Tulli stanie się inaczej niż w historii. Jej narrator bierze władzę, ale i odpowiedzialność za losy powieściowego świata. Trudno uwolnić się tu od myśli, że pisarka wykonuje gest zalecany historykowi przez Waltera Benjamina: gest mesjański, czyli pracę, jaką należy wykonać, by wyrwać się spod władzy fatalizmu wiedzy o nieuchronności złowrogich, mitycznych powtórzeń przeszłości i dokonać naprawy dzieła stworzenia. W przypadku Benjamina takie działanie to dekonstrukcja „wielkich narracji”

³¹ Jean-François Lyotard, *Heidegger i Żydzi*, cyt. za: Anthony Easthope, *Holocaust i niemożność przedstawienia*, przeł. Magdalena Pietrzak-Merta, „Res Publica Nowa” 1997, nr 11, s. 61.

³² Trudno nie podzielać tego pesymizmu, nawet jeśli się przyjmie, że cała debata „jedwabieńska” i późniejsze nie poszły na marne.

odczarowanego, postoświeceniowego, kapitalistycznego świata³³. W przypadku kogoś, kto pisze już „po” i stoi w obliczu tego, co umyka historycznemu rozumieniu i wyjaśnianiu, takim gestem może być akt sprzeciwu wobec (nie)pamięci historycznej, podjęta akcja równoległa „przeciw pamięci”, realizująca się w prywatnej odkupicielskiej opowieści (w tradycji judeochrześcijańskiej historia zbawcza to historia słowa głoszonego przez kogoś, kto wędrował po małych żydowskich miasteczkach). Tulli tworzy własną zbawczą narrację, a w niej historię wypełnienia się figury losu ofiar. W „małej narracji”, którą chce być opowieść („historyjka”, jak powiada Tulli), uchodźcy ocaleją. Wszyscy zostaną ewakuowani „taksówkami jadącymi prosto do Ameryki”. Tam będą prowadzili swoje nowe życie, godziwe bądź występne, szczęśliwe albo podszyte rozpaczą. Ameryka okaże się dla nich domem, ale też tylko na miarę szczęśliwych zakończeń dziś możliwych. W końcu „przecież to jasne, że Ameryka wyszła z tych samych rąk, które spartaczyły wszystko, czego dotknęły”. Świat może być tylko trochę lepszy (nie taki straszny, jak go malują), nigdy doskonały. Historyjka Tulli nie ma morału, ale jest w niej ukryta optymistyczna lekcja: dopóki czyjes słowa są w ruchu, nie ma zagłady.

Zresztą dzisiaj pisarz nie może nie dokonać takiego gestu: taki wybór narzuca się komuś stojącemu w obliczu zdarzenia, które ma charakter paradoksalny i które ciągle budzi emocje. Czy nie musi zwalczyć w sobie pokusy „złej wiary”? Czyż nie jest bowiem tak, że chcemy skorzystać na nieszczęściu? Nieszczęście uwodzi nas i trzyma na trwożnej uwięzi. Do głosu dochodzi także paradoksalna logika afektu, czyli nasza gra ze strachem: nieszczęście

³³ Takie właśnie rozumienie „mesjańskiego gestu historyka” (jak go nazywa) proponuje Adam Lipszyc w swojej poświęconej Benjaminowi książce. Por. Adam Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*, Universitas, Kraków 2012, s. 495 i n.

fascynuje jako horror tego, co możliwe: chcemy zapobiec katastrofie, ale zarazem imaginacyjnie dopuszczamy ją do siebie, karząc się jednocześnie za własną ciekawość. Patrzymy w twarz nieszczęściu jak w hipnotyzujące oczy Meduzy. Skądinąd podobną ambiwalencję odnajdujemy w naszej tęsknocie za oczyszczającą katastrofą, wydarzeniem, które ma moc odnowicielską za cenę cierpienia i nieszczęść. Podobnie w naszej wiedzy o katastrofach. Katastrofy są niepożądanymi, bo nieprzewidywalnymi zdarzeniami, ale wiemy, że przecież się zdarzają. Historia to archiwum katastrof. Katastrofa jest więc dla nas spodziewanym wydarzeniem, nieprzewidywalnym, choć zawsze fatalnym w skutkach. Zdaniem Lecii Rosenthal, fascynuje nas jej niedokonany wymiar: to, co w niej spodziewane (jako coś, co się dokona) i zarazem niewiadome (skoro należy do przeszłości, nad którą nie mamy władzy). Rosenthal odwołuje się do rozumowania Alaina Badiou: „znaczenia zawsze ustanawiamy w czasie przyszłym uprzednim (*future anterieur*)”³⁴, czyli lokujemy je w przyszłości, która się dokona, zanim zdarzy się coś jeszcze. Znaczenie pojawia się wcześniej niż sens. Jak podkreśla Rosenthal, metafizyka katastrofy, która daje się wyczytać z pism Badiou, zakłada, iż katastrofa jako zdarzenie dające się pomyśleć zostaje usytuowana w paradoksalności czasu przyszłego uprzedniego: jest nieuniknionym zdarzeniem, którego nieuchronności musimy sprostać, bo w perspektywie przyszłości jest tym, co się wydarzy, ale zarazem jeszcze niewydarzona jest tym, czego można uniknąć, choć – ze swej natury nieobliczalna i wyjątkowa – jest nieunikniona. Takie o niej myślenie to gra z *fatum*, demiurgizm, wszelako będący etyczną aporią. Całkiem już inny niż radosny demiurgizm, który był udziałem awangardowych poetów lat dwudziestych.

³⁴ Alain Badiou, *Being and Event*, Continuum, London 2005, s. 400. Cyt za: Lecia Rosenthal, *Mourning Modernism. Literature, Catastrophe and Politics of Consolation*, Fordham University Press, New York 2011, s. 23.

Rosenthal podkreśla, że tak myślanemu zdarzeniu właściwy jest *future anterieur*, sytuujący je w paradoksalnej temporalności właściwej afektowi, będącej wirtualnością, z której dokonujemy wyboru i za który to wybór, jak powiadają dziś zgodnie filozofowie i psychoanalitycy, jesteśmy odpowiedzialni (tak jak zdaniem psychoanalityków jesteśmy odpowiedzialni za własną *jouissance*³⁵). „Czas przyszły uprzedni ma zatem wymiar etyczny i estetyczny. Dla Lyotarda gramatyka czasu przyszłego uprzedniego jest gramatyką języka, w którym rozmawiamy o wzniosłości. Również gramatyką języka, w którym rozmawiamy o ponowoczesności”³⁶. Tak zdaniem Rosenthal dzieje się u Lyotarda, ilekroć natykamy się na to, co w przedstawieniu nieprzedstawialne, co wywołuje nostalgię niemożliwego i domaga się nowych reprezentacji nie po to, by czerpać z nich zadowolenie, ale po to, by wzmóc owo poczucie niemożliwości. „Ponowoczesność jest zatem czymś, co należałoby rozumieć zgodnie z paradoksem futur(*post*)anterior (*modo*)” – powiada autor *Le Postmoderne expliqué aux enfants*³⁷. Zatem ponowoczesność to coś, co sytuuje się w przestrzeni niejednoznaczności, nierozstrzygalności, to *habitus*, w którym rządzi paradoksalna logika wydarzenia.

Nie inaczej Tulli buduje swój świat przedstawiony. Nie tylko w planie fabularnym. Nawet na poziomie zdania: zawsze mamy tu do czynienia z uskokiem znaczenia, kolejne słowa, niepodziewanie budując związki znaczeniowe, przedstawiają zwrotnicę sensu: to zjawisko skądinąd znane i opisane przez Janusza Sławińskiego na okoliczność peryfrastycznych „poematów rozkwitających” Tadeusza Peipera. Ale te uskoki sensu wytwarzają pole wirtualności znaczenia, czyli przestrzeń afektu. Wszystko może się jeszcze zdarzyć, choć już się zdarzyło. I za to „wszystko” jesteśmy odpowiedzialni.

³⁵ Por. Renata Salecl, *(Per)wersje miłości i nienawiści*, przeł. Łukasz Mokrosiński, Subversion, Warszawa 2009, s. 192.

³⁶ L. Rosenthal, *Mourning Modernism*, s. 24. ³⁷ Cyt. za: tamże.

W zniewoleniu szczęśliwi. Raz jeszcze o *Zniewolonym umyśle* Miłosza

Zniewolony umysł, książka, której Miłosz nie lubił, uważał ją bowiem za wymuszoną na sobie przez okoliczności, miała na Zachodzie wielu zdeklarowanych admiratorów: Karla Jaspersa, Alberta Einsteina, Benedetto Crocego, Alberta Camusa, Thomasa Mertona, Dwighta McDonalda, by wymienić jedynie najgłośniejsze nazwiska. Ma ich i dzisiaj. W przekonaniu Tony'ego Judta jest to „najbardziej wnikliwa i ponadczasowa opowieść o uwiedzeniu intelektualistów przez stalinizm i, w sensie bardziej ogólnym, o tym, jak inteligencja poddaje się urokowi władzy totalitarnej”¹. Znamienne jest użycie przez Judta niemal sześćdziesiąt lat po ukazaniu się książki Miłosza słów „uwiedzenie” i „urok” do opisu zdarzeń zachodzących w realiach, które – zdawałoby się – bardziej usprawiedliwiałyby użycie słów takich jak „zniewolenie” i „przemoc”. Zabieg ten wprowadza interpretacyjny – i czy aby nie nadrzędny? – kontekst, który w wyjaśnianiu dokonywanych wówczas wyborów dziś wydaje się w oczywisty sposób istotny, a który wówczas dla współczesnych Miłosza, gdy ukazała się jego książka, a jeszcze i w wiele lat potem uważany był za bałamutny, a w najlepszym razie znakomicie drugorzędny. Słowa „urok” i „uwiedzenie” jako mechanizm wyjaśniania

¹ Tony Judt, *Captive minds*, „The New York Review of Books”, 30 września 2010, cyt. za: Tony Judt, *Zniewolone umysły dawniej i dziś*, przeł. Katarzyna Witakowska, „Gazeta Wyborcza” z 6 września 2010.

nakierowują nas na erotyczną, a mówiąc językiem psychoanalizy, na libidalną ekonomię podmiotu. Miłosz w swojej książce oczywiście nie posługuje się językiem psychoanalizy: nie jest to język całkowicie mu obcy, ale nie uważa go za pożyteczne narzędzie w opisie politycznych, koniec końców, zachowań ludzi na Wschodzie Europy, poddanym nowej, despotycznej władzy². Można to uznać za następstwo wychowania w katolickiej kulturze umysłowej, w której psychoanaliza nie tylko nigdy nie cieszyła się uznaniem, wręcz przeciwnie, znalazła się na inkryminowanym. W przekonaniu Miłosza w roku 1953 (ale i potem) znajomość natury ludzkiej wyniesiona z lektur teologów, filozofów i antropologów wydaje się wystarczającym wyposażeniem, by stawiać diagnozy. Idiosynkrazja Miłosza wobec psychoanalizy skądinąd zasługuje na osobne studium. Tak czy inaczej, i dziś – po latach imponuje przenikliwość Miłosza: odsłaniany przez niego mechanizm akcesu intelektualistów ciągle zasługuje na uwagę, ale nie będzie wielką przesadą stwierdzenie, że dziś to psychoanaliza właśnie nazywa go i nadaje mu pełniejsze znaczenie. Mimo że Miłosz się od niej dystansuje, on

² „Obywatel demokracji ludowych wolny jest od neurozy, która przybiera tak rozliczne formy w krajach kapitalistycznych. Na Zachodzie człowiek stoi wobec społeczeństwa, które uważa podświadomie za coś nie związanego ze sobą. Gra swoją osobistą grę; społeczeństwo wyznacza mu pewne granice, których nie powinien przekroczyć; w zamian za to otrzymuje on gwarancję, że nikt nie będzie zbyt się mieszał do jego sfery działania. Jeżeli przegrywa, mówi się, że sam jest sobie winien. Niech pomaga mu psychoanaliza. Na Wschodzie nie ma przeciwstawienia ani granicy pomiędzy człowiekiem i społeczeństwem. Jego przegrana czy wygrana jest sprawą publiczną. Nigdy nie jest sam. Jeżeli ginie, ginie nie z powodu obojętności otoczenia: dlatego, że niestety otoczenie obserwuje go z nadmierną uwagą. Neurozy pospolite na Zachodzie są, jak wiadomo, przede wszystkim wynikiem samotności człowieka, a więc w demokracjach ludowych psychoanalicy – nawet założywszy, że pozwolono by im praktykować – nie zarobiliby ani grosza”, Czesław Miłosz, *Zniewolony umysł*, w: tenże, *Dzieła zebrane*, t. 16, red. i opr. Maria Rola, Kraków 1999, s. 247. Dalej cytaty za tym wydaniem (z numerem strony).

sam daleki jest od uproszczeń i mimowiednie jego ogląd pozostaje bardzo zbliżony i – pozwólmy tu sobie na żartobliwą i zaprawioną anachronizmem spekulację – gdyby jego książka została napisana w tandemie z psychoanalitykiem, jak w wiele lat później książka *Testimony: Crises of Witnessing in Literature Psychoanalysis and History* Shoshany Felman, napisana z Dorim Laubem, zyskalibyśmy może jeszcze więcej. Kategorie, jakimi się posługuje Miłosz, opisując zniewolenie stające się dobrowolnym akcesem, a więc swego rodzaju samozniewoleniem, prowadzą go do wniosku, iż zaangażowanie po stronie brutalnej władzy okazuje się kwestią – jak zaznacza – „dużo poważniejszą niż sprawa przemocy” (s. 27). Wszelako w latach pięćdziesiątych (a i jeszcze wiele lat później) książka Miłosza wielu czytelnikom (Giedroyc, Bobkowski, Herling) jawiła się jako wykoncypowana, „świetnie napisana, lecz błędna »wydumana« za biurkiem”³ po to, by usprawiedliwić nie tyle zaangażowanie autora, co jego kilkuletni fakt współpracy z reżimem w placówkach dyplomatycznych komunistycznego państwa. Liczył się przede wszystkim kontekst, który kwestie poruszane przez Miłosza czynił funkcją przemocy politycznej (a więc pochodną rozmaitych postaci stosowanego terroru i strachu nimi powodowanego) oraz przemocy ekonomicznej (w sytuacji szybko rosnącego monopolu państwa jako pracodawcy coraz bardziej liczyło się zagrożenie codziennej egzystencji). Dla części polskich krytyków, zwłaszcza na emigracji, konstrukcje użyte przez Miłosza do charakterystyki pisanej wielką literą „Metody” koncesjonowanej jako jedyna słuszna forma myślenia, czyli do opisu dialektyki marksistowskiej i materializmu historycznego, uchodziły za nazbyt wysofistykowane. Były przez autora demonizowane jako przemożne intelektualne

³ Gustaw Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, Instytut Literacki, Paryż 1980, s. 179 (zapis z 11 czerwca 1976).

narzędzia, tymczasem miały przysłonić wstyd za czynny w tym wszystkim oportunizm, a i słabość charakteru – również samego autora książki. Nieprawdą jest, że Miłosz lekceważył, albo i całkowicie pomijał polityczną przemoc skłaniającą do konformizmu. Na kartach swego eseju o strachu wielokrotnie pisze, przyjmując za oczywiste, że narzędzia indoktrynacji w krzewieniu komunistycznej „Nowej Wiary” nie okazałyby się skuteczne, gdyby nie strach właśnie. Ten akurat afekt na kartach książki Miłosza jest wszechobecny, pojawia się pod różnymi postaciami i znajduje wielorakie eksplikacje. Jeśli jednak *Zniewolony umysł* odniósł międzynarodowy sukces i został uznany za diagnozę sytuacji zniewolenia wykraczającą poza opisywany historyczny przypadek, to stało się tak z co najmniej dwóch powodów.

Po pierwsze, dla Miłosza kwestia akcesu intelektualistów do niedemokratycznego, komunistycznego ustroju pozostaje kwestią bardziej etyczną aniżeli polityczną: rozważa on przede wszystkim stosunki sił w życiu jednostek i społeczeństw czynne w dokonywaniu codziennych wyborów; dopiero potem zyskują one kwalifikację polityczną bądź moralną. „Strach jest [...] cementem społeczeństw znanym od dawna” (s. 266) – pisze Miłosz i trudno nie przyznać mu racji w tym względzie, o czym za chwilę. I nie mniej istotne jest właśnie to, że oprócz oczywistego strachu przed represjami ze strony władzy Miłosz w swoim dziele przedmiotem uwagi czyni także „strach przed myśleniem na własny rachunek” (s. 31). Mówiąc inaczej, przedmiotem uwagi czyni konformizm, który stanowi uniwersalną siłę w regulowaniu stosunków między jednostką a władzą, podmiotem a władzą symboliczną upostaciowaną we „wzniosłych obiektach ideologii” (*copyright* Slavoj Žižek), które komunistyczna „Nowa Wiara” powołuje do istnienia. Władza, zdaniem Miłosza – co trzeba tu przypomnieć – akurat wsparta silnym argumentem kryptoteologicznym, to znaczy heglowsko

interpretowanym wywodem o dziejowej konieczności. Autor *Zniewolonego umysłu* podkreśla: krytykom i oponentom zamykano usta, ale nawet kiedy przemawiali, i im samym często, i ludziom dojrzewającym do samozniewolenia ich słowa wydawały się jedynie bezsilną negacją, jałową retoryką: „Nie zwycięża się Mesjasza argumentami rozsądnych ludzi, z których ust wychodzą słowa, a nie miecz z płomienia” – zaznacza (s. 64).

Po drugie, Miłosz zwraca uwagę na nieoczywistość kryjącą się w zniewoleniu – nieoczywistość, która przy bliższym wejrzeniu okazuje się etycznym skandalem wynikającym z faktu, że poddani przemocy są nie tylko jej ofiarami, ale stają się jej dobrowolnymi, a nawet niekiedy fanatycznymi współnikami. To, dodajmy na okoliczność naszej sesji⁴, czyni go bliskim autorowi *Rozprawy o dobrowolnej niewoli*, choć trzeba tu zaznaczyć, że Miłosz, wprawdzie czytelnik Montaigne’a, traktatu przyjaciela autora *Prób*, pana Étienne’a de La Boétie, raczej nie czytał. Nie ma na to żadnych poświadczeń. Wszelako kluczowy wątek podejmowany przez obu jest wspólny: obaj przenoszą ciężar uwagi z oprawców na ofiary. La Boétie jest renesansowym humanistą, kimś, kto stoi na gruncie prawa naturalnego. Zastanawia go tajemnica czynna w zniewoleniu: skandal kondycji człowieka poddanego tyranii, nierozum rewoltujący władze myślenia jako sprzeczny z porządkiem Natury⁵. Miłosz jest dwudziestowiecznym intelektualistą, którego

⁴ W skróconej wersji tekst ten został przedstawiony na polsko-francuskiej konferencji „La servitude volontaire – dobrowolna niewola”, IFiS PAN, 21 czerwca 2017.

⁵ „Wszelako, wielki Boże, czymże to jest?! Jak nazwać to nieszczęście? Czym jest ta wada, okropna ułomność? [...] Jakąż potworną przywarą jest więc ta, która nie zasługuje nawet na nazwę tchórzostwa, na którą niepodobna znaleźć stosownie ohydneho miana, którą potępia natura i której sam język odmawia imienia?”, Étienne de La Boétie, *Rozprawa o dobrowolnej niewoli*, przeł. Krzysztof Matuszewski, Katowice 2008, s. 8–9.

rozpoznanie kondycji ludzkiej wpisuje się w pomarksowskie: „co było solidne i stałe, rozplywa się w powietrzu”⁶. Jego fascynacja ruchem jako naczelną zasadą bytu leży chyba u podstaw rozważań, w których zastanawia go „tajemnica powodzenia Nowej Wiary, jej wielki urok dla intelektualistów” (s.105). Przy tej okazji stara się rozwikłać sprzeczność rozpoznania, że jesteśmy równie stworzeni do wolności, jak i do niewoli, przejście zaś między pragnieniem wolności a dobrowolną zgodą na jej utratę jest afektywnie bardzo płynne. Zastanawia go niejasne współnictwo raz negatywnie, innym znowu razem pozytywnie doświadczanych emocji, jakie rodzi sytuacja zniewolenia. Według Étienne’a de La Boétie – niewola korumpuje. Miłosz sądzi nie inaczej, ale w odróżnieniu od de La Boétie zwraca uwagę na pozytywność samozniewolenia. Rezygnacja z wolności według niego powodowana jest także czymś więcej niż tylko chęcią uśmierzenia lęku „przed myśleniem na własny rachunek” (s.20). I czymś więcej niż chęcią uzyskania libidinalnej gratyfikacji jako koncesjonowanej przyjemnością płynącej ze współdziałania w egzekwowaniu przemocy i pozycjonowania się w hierarchii podległości. Jak pamiętamy, obie te motywacje to *loci communi* klasycznej książki Ericha Fromma z 1941 roku

⁶ Karol Marks, Fryderyk Engels, *Manifest komunistyczny*, rozdz. I, akapit 18. Jest to parafraza polskiego tłumaczenia, redakcja spopularyzowana w dzisiejszym naszym dyskursie, zwłaszcza po ukazaniu się tłumaczenia książki Marshalla Bermana pod tym właśnie tytułem. U Miłosza znajdujemy echo słynnego zdania Marksowskiego, kiedy pisze o chorobie, na jaką cierpią intelektualiści Zachodu: „Ludzie zachodni, a zwłaszcza intelektualiści tamtejsi, cierpią na szczególnie rodzaj *taedium vitae*; ich emocjonalne i umysłowe życie jest zbyt rozproszone; na próżno próbują ująć tę rzekę rozlewającą się szeroko po żwirach i jałowiznach w jedno obmurowane koryto. Albo, używając innego porównania, wszystko, co myślą i czują, ulatnia się jak para w niezmierny przestwór [podkr. m.z.]. Wolność jest dla nich ciężarem. Żadne wnioski, do których dochodzą, nie są obowiązujące: może być tak, ale może być też i inaczej. Stąd stała *malaise*” (s.104).

o dokonującej się często ucieczce od wolności. Myślenie Miłosza kieruje się w inną stronę. „Kto przeto uważa za rzecz niezbędną zabezpieczyć się w swym nowym księstwie przed wrogami, zyskiwać sobie przyjaciół, zwyciężać siłą lub zdradą, [musi] wzbu-
dzać zarówno miłość, jak strach u ludzi” – pisał w swoim traktacie Machiavelli⁷. W rozumowaniu Miłosza obecna jest dialektyka czy-
niąca zarówno to, co negatywne, jak i to, co pozytywne – zarówno strach, jak i i miłość, siłami konstytutywnymi w regulowaniu wyborów istot ludzkich. Dla de La Boétie motorem dobrowol-
nego zniewolenia pozostaje bałwochwalstwo, uwielbienie tyrana, „Jednego”, jak go nazywa. Jest on gwarantem, jak później rozwi-
nie to Hobbes, bezpieczeństwa i społecznego pokoju, redukcji napięć w ekonomii rywalizacji wszystkich ze wszystkimi. Fascy-
nacja i oczarowanie imieniem „Jednego”, na którą pomstuje de La Boétie (s. 8), to w interpretacji, jaką podsunąć może psychoanaliza, spektakl ojcowskiego autorytetu, Freudowskiego „imienia Ojca”, Lacanowskiego Prawa. Pełni ono funkcję totemu i tabu zarazem, i d e a l n e g o „j a”, figury, która akurat zdaniem La Boétie sprau-
juje tę władzę w sposób tyrański i staje się raczej figurą Ojca primordialnego, „j a i d e a l n e g o”, omnipotentnego Autorytetu. Kimś takim u Miłosza okazuje się pisany wielką literą „On”, poja-
wiający się w pewnej chwili na kartach *Zniewolonego umysłu* jako przedmiot miłosno-nienawistnej adoracji zawsze nie dość zdy-
scyplinowanych i nie dość świadomych poddanych, obywateli totalitarnego państwa, jakim jest Rosja Stalina⁸. „Imię Jednego”,

⁷ Niccolò Machiavelli, *Książę*, przeł. Czesław Nanke, PIW, Warszawa 1984, s. 57.

⁸ Nawet perspektywa dysydenta, jakim jest Miłosz, musi to uwzględnić, choć projektuje on chyba nazbyt silnie własne przekonania na imaginowanych oby-
wateli nowego rosyjskiego imperium: „[obywatel] nienawidzi [...] Jego [Przy-
wódcy – m.z.] całym sercem, czyniąc Go odpowiedzialnym za straszliwy los
narodu rosyjskiego i za nienawiść, jaką naród rosyjski budzi u innych narodów.
Nie jest jednak pewien, czy On nie jest potrzebny. Być może, w wyjątkowych

omnipotentnego, choć skrywającego w sobie ambiwalencję (ale czy nie na tym polega koncept Hegłowskiej Całości i czy nie na nim pasożytuje dialektyka materializmu historycznego, czyli – jak ją charakteryzuje Miłosz, omnipotentna „Metoda Diamatu”?) jest zarazem metonimią mesjańskiej Jedności, spersonifikowaną i na razie, owszem – choć to myśl bluźniercza – niedoskonałą historyczną inkarnacją przywódcy i arcykapłana wzniosłej wizji społecznej, metonimią marzenia o nas samych jako drobinach szczęśliwej, bo wolnej i sprawiedliwej ludzkiej wspólnoty. Staje się więc tym samym – na mocy przepływow energii libidalnej – czymś przynależnym do pleromy, ontologicznej pełni⁹. Jest też figurą miłosnej pełni, w której zaleczone zostaje uczucie ssącej pustki, na jaką skazuje nas narcystyczny ideał autokreacji – egoistyczne, ciemne i zaborcze pragnienie własnej doskonałości, autonomii i niepowtarzalności, skazujące jednostkę na udrękę. Ta właściwość Nowej Wiary, czyniąca z owego marzenia *arché* i oferująca zdesperowanym

okresach, jakim jest okres obecny, pojawienie się przebiegłego tyrana należy uważać za objaw pożądany. Masowe czystki, w których zginęło tylu dobrych komunistów, obniżenie stopy życiowej obywateli, sprowadzenie artystów i uczonych do roli potakujących służalców, eksterminacja całych grup narodościowych – któż, kto nie byłby taki jak On, odważyłby się na podobne czyny? A jednak Rosja oparła się Hitlerowi. Dzieło rewolucji nie uległo sile uderzającej z zewnątrz. W tym świetle Jego czyny nabierają cech mądrej skuteczności i są usprawiedliwione, być może przez wyjątkową sytuację historyczną. Czy gdyby On nie zastosował wyjątkowego terroru w roku 1937, nie znalazłoby się więcej ludzi chętnych pomagać Hitlerowi niż się znalazło? [...] Jest On ohydną plamą na jasnej Nowej Wierze, ale plamą, którą dzisiaj jeszcze należy tolerować, a nawet należy Go popierać” (s. 87).

⁹ To znakomicie ilustrują wiersze na cześć Stalina. W wierszu Adama Ważyka *Rzeka „mądrość Stalina”* jest kosmiczną siłą, nieledwie życiodajną pleromą: „przetacza wody”, „wysiewa pszenicę”, „zalesia stopy”, „stawia ogrody” etc. W wierszu Seweryna Pollaka *On w Partii żyje* czytamy: „Gdzie tu znaleźć właściwe słowo/ Które by w sobie zamknęło/ Ludzką miłość wielomilionową/ Jego troskę i Jego dzieło”. Oczywiście, tym słowem może być tylko imię Jego – Stalina.

wizję nowego człowieka, człowieka integralnego, staje się dla Miłosza najważniejsza.

Poza zwyczajnym strachem, poza chęcią uchronienia się przed nędzą i fizycznym zniszczeniem działa pragnienie wewnętrznej harmonii i szczęścia. [...] Cokolwiek się powie, Nowa Wiara daje ogromne możliwości czynnego, ruchliwego życia. [...] Jest to świeca, dookoła której krąży on jak ćma, aby wreszcie rzucić się w płomień i z trzaskiem łamiących się skrzydeł dokonać całopalenia na chwałę ludzkości. Pragnienia tego nie wolno lekceważyć. Krew płynęła obficie w Europie w czasie wojen religijnych i kto dzisiaj wstępuje na drogę Nowej Wiary, s płaca dług tej europejskiej tradycji. Sprawa jest dużo poważniejsza niż sprawa przemocy. (s. 26)

Nie przypadkiem słowo „miłość” pojawia się na kartach książki Miłosza prawie równie często jak słowo „strach” (choć to ostatnie jednak częściej).

W rezygnacji z indywidualnej wolności argumenty są mniej ważne niż uczucia i Miłosz jako autor swojej książki ma tego świadomość:

Spróbuję sięgnąć do tych wielkich pragnień i mówić o nich, jakby naprawdę można było analizować to, co jest ciepłą krwią i samym ciałem człowieka. Gdybym chciał opisywać powody, dla których ktoś staje się rewolucjonistą, oczywiście nie potrafiłbym być ani dostatecznie wymowny, ani dostatecznie wstrzemięźliwy (s. 27)

– pisze. I konsekwentnie podąża dalej tym afektywnym tropem. Podkreśla ważność unionistycznego pragnienia „wyalienowanych” intelektualistów, „wielkiego pragnienia bycia w masie” (s. 28), doświadczenia „zbiorowego ciepła” (s. 28). Ale i znaczenie poczucia

przynależności rodzącej się z odwołania się do wyższych uczuć, jakie rodziła perspektywa stawania się częścią wielkiego zbiorowego projektu umysłowego. Zamiast zgiełku idei i ćwiczenia się w sceptycyzmie otwierającym furtkę w zimne piekło alienacji,

przychodzi jeden system, jeden język pojęć. Woźny i windziarz w domu wydawniczym czytają tych samych klasyków marksizmu co dyrektor firmy i pisarze przynoszący swoje rękopisy; robotnik i badacz historii mogą się odtąd porozumieć. Oczywiście różnica poziomu umysłowego, jaka istnieje pomiędzy nimi, nie jest mniejsza od tej, jaka dzieliła w wiekach średnich doktora teologii i wiejskiego kowala. Ale podstawy są wspólne. Wielka schizma została obalona. System materializmu dialektycznego połączył wszystkich i filozofia (to jest dialektyka) uzyskała znowu wpływ na życie, a traktować ją zaczęto tak poważnie, jak traktuje się tylko wiedzę i umiejętność, od znajomości której zależy chleb i mleko dla dzieci, własna pomysłowość i bezpieczeństwo. Intelktualista znów stał się użyteczny. (s. 29)

Jak napisał Miłosz, temu „poczuciu przywrócenia” towarzyszyła wielka nadzieja metafizyczna, likwidująca „ssanie absurdu” w świadomości ludzi, co wyszli cało, choć poranieni, z wojny, która zdawała się całopaleniem formacji historycznej, jaka ich zrodziła; z wojny, która dla umysłów europejskich okazała się wielkim *rite de passage*: przejściem przez „doświadczenia, które uczą o względności ich sądów i myślowych nałogów” (s. 34). Po raz kolejny więc triumfuje zwyczajna zasada ruchu. Tyle, że owa metafizyczna nadzieja była wołaniem, którego echo wracało jako *Schadenfreude*, a nawet jako „życzenie śmierci”:

Niech powstanie nowy człowiek, który nie ulega, ale przekształca świat i myśli w skali całego globu i sam stwarza formację historyczną

zamiast być jej niewolnikiem. Tylko tak absurdalność jego fizjologicznego trwania może być odkupiona. Trzeba go zmusić siłą, przez cierpienie, do zrozumienia. [...] Jeżeli intelektualista zna mękę myśli, nie należy tej męki oszczędzać innym, tym którzy dotychczas rechotali, pili, żarli, opowiadali głupie dowcipy i w tym widzieli piękno życia. Intelektualista mruży z rozkoszy oczy przypatrując się, jak burżuazja – a również burżuazyjność w ludziach – jest dręczona. Jest to sowita nagroda za poniżenie, jakie czuł, kiedy musiał być jednym z nich i kiedy zdawało się, że nie ma wyjścia z tego kręgu narodzin i śmierci. Wstydlive rumieńczyki inteligentów nigdy nie nawykłych do ostrego, surowego myślenia, nagle złapanych w potrzask, na przykład zagnanych na akademię w rocznicę rewolucji, akademię, która jest im nieawistna – dają mu chwile upajające. Chłopi zakopujący uciulane złote monety i słuchający zagranicznego radia w nadziei, że wojna uratuje ich od wstąpienia do kolchozów, na pewno nie mają w nim sojusznika. A przecież jest czuły i dobry – jest przyjacielem człowieka, ale nie człowieka takiego, jaki jest. Takiego, jaki powinien być. Nie można go jednak porównywać ze średniowiecznym inkwizytorem. Tamten torturując ciało wierzył, że pracuje nad zbawieniem indywidualnej duszy. Ten pracuje nad zbawieniem ludzkiego gatunku. (s. 31)

Jak zatem widać na tym portrecie, nie tylko miłość i solidarność z rodzajem ludzkim napędzała ekonomię libidinalną zgłaszających akces. Zaznacza się tu obecność czynnej w tej ekonomii nadwyżki rozkoszy, czegoś, co Lacan określał mianem *plus-de-jouir*, która niejednoznacznie angażowała rozkosz (*jouissance*) uczestniczących w grze podmiotów. Z jednej strony, ich postępowanie napędzała rozkosz, którą wzbudzała obietnica nadchodzącej ery szczęśliwej ludzkości, rozkosz jako pogoń za niedającym się wyrazić usymbolizować mirażem (*obiektem małe a*). Z drugiej strony czynna w tym była również ciemna rozkosz jako produkt gier

fantazji o zemście na ludzkości nieufilozoficznionej, a powstałe na tym tle poczucie winy znajdowało rozładowanie w transpasywnie przeżywanej realizacji dziejowej sprawiedliwości. Transpasywnie, bo jej egzekutorami byli jednak ciągle jacyś „oni”, „inni”, realizujący ową sprawiedliwość w sposób niedoskonały i nie bez wypaczeń, co niebawem, po Październiku '56, przyznano. Zarówno pierwsza, jak i druga (jako że odsyłały do przyszłości) rozgrzeszały z terażniejszych uczynków. Psychoanaliza uczy, że jesteśmy odpowiedzialni za naszą *jouissance*, choć nie w takim samym stopniu jak za swoje czyny. W Lacanowskiej wykładni to właśnie próby odczytywania i artykułowania pragnienia Innego odgrywają kluczową rolę w radzeniu sobie podmiotu z jego *jouissance*, nad którą nie można w pełni zapanować i która pozostaje czymś nieosiągalnym. Pragnienie jest obroną przeciwko *jouissance* wykraczającej poza granice tego, co Freud nazwał „zasadą przyjemności”. Symptom szyfruje nieświadome pragnienie. Jak utrzymują lacaniści, w ekonomii libidalnej na korzyść podmiotu pracuje raczej wtedy, kiedy pozwala utrzymać pragnienie w niepewności, niż gdy skazuje podmiot na nieustanne krążenie wokół *obiekta a*¹⁰.

Najważniejszy więc okazuje się związek między utraconą *jouissance* i pragnieniem „przekreślonego” (bo ciągle pozostającego enigmą) Innego, skądinąd uwikłanego w przygody własnej *jouissance*. Ten jego enigmatyczny charakter najlepiej artykułuje się w odwilżowym odczycie Leszka Kołakowskiego „Czym jest socjalizm?”, który całą serię negatywnych i niesatysfakcjonujących definicji zamyka wyznaniem: „Socjalizm jest to ustrój, który... eh, co tu dużo mówić! Socjalizm to jest naprawdę dobra rzecz”¹¹. Ów związek

¹⁰ Por. Owen Hewitson, *What Does Lacan Say About... Jouissance?*, LacanOnline.com, <http://www.lacanonline.com/index/2015/07/what-does-lacan-say-about-jouissance>, dostęp: 3 lipca 2017.

¹¹ Leszek Kołakowski, *Czym jest socjalizm* (1956), w: tenże, *Pochwała*

spełnia się w *obiekcie małe a*, przyczynie-powodzie zarówno pragnienia, jak i *plus-de-jour* – nadmiaru rozkoszy. Podmiot lokuje się w przestrzeni pragnienia Innego (domaga się miłości Innego, stale przy tym cierpiąc, że na nią nie zasługuje), ale i deklaruje się jako czynny element tego miłosnego kontraktu. Musi również przestać fiksować się na swojej nadwyżce rozkoszy redukującej domniemywaną utratę rozkoszy Innego (uchylenia wobec niego, zadane mu krzywdy, zdrady i niesprawiedliwości mu wyrządzone), budując przestrzeń, w której pojawiają się możliwości innego sposobu zapewnienia owej rozkoszy¹². Według Lacana podmiot rozwiązuje problem swojej *jouissance* w dyskursie i poprzez dyskurs. To on stanowi pole, na którym rozgrywają się dramaty *jouissance*: wzloty i upadki, uzyskiwane gratyfikacje i dokonywane rekompensaty. Pomieszczone w książce portrety Alfya, Bety, Gammy i Dety można czytać jako charakterystyki (nie)radzenia sobie na tym polu. Alfa (prototypem postaci jest, jak wiemy, Jerzy Andrzejewski), nazwany „moralistą”, jest zakładnikiem swojej „potrzeby czystości”:

Im bardziej martwił się swoim prywatnym, nieuporządkowanym życiem [można to odczytać jako zawołowaną aluzję do homoseksualizmu Andrzejewskiego – m.z.], tym bardziej cenił czynność okupującą, jaką było dla niego pisanie, i tym bardziej nadawał jej wagę uroczystego obrządku. (s. 108)¹³

niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968, Wydawnictwo Puls, Londyn 1989, s. 113.

¹² Por. Diana Rabinovich, *What is a Lacanian clinic?*, w: *The Cambridge Companion to Lacan*, ed. by Jean-Michel Rabaté, Cambridge University Press, Cambridge 2003, s. 220.

¹³ „Psychoanaliza dostarcza tu jeszcze jednego pola poszukiwań, stawiając intrygujące pytanie: w jakim sensie można mówić o sublimacji *jouissance*?” – zauważa Jean-Michel Rabaté w książce *Jacques Lacan. Psychoanalysis and the Subject of Literature*, Palgrave, London 2001, s. 23.

Zaangażowanie to „sublimacja samego Alfya, jego drugie »ja«, na które przerzucal wszystkie swoje nadzieje” (s. 108), na czym cynicznie żerowali ideolodzy „Nowej Wiary”.

Beta [Tadeusz Borowski] przedstawiony jest jako „nieszczęśliwy kochanek”, oczywiście nieszczęśliwy kochanek świata. Komunizm oferował odmieniony konterfekt obiektu zawiedzionego uczucia, ale czynny w ekonomii uczuć Bety splot miłości i nienawiści wywiódł go poza pole dyskursu (Betę zżerał lęk, że skończył się jako pisarz) i kulminował w dążeniu do samounicestwienia:

Uprościć, obedrzeć ze złudzeń, przedstawić wszystko nago – ta dążność występowała w nim stale. Jednakże idąc coraz dalej ku nagości świata dochodzi się do punktu, w którym intelekt nie ma już nic do powiedzenia – słowo zmienia się w okrzyk bojowy i jest już tylko niedoskonałym zastępstwem czynu. To, co ono oznacza, lepiej wyraziłaby zaciśnięta pięść. Beta rzeczywiście sam doszedł do stadium, kiedy słowo już nie wystarcza i dlatego nie mógł zadowolić się opowiadaniem czy powieściami, które bądź co bądź trwają w czasie, nie mogą być tylko krzykiem. (s. 159)

Tak przedstawiony przypadek Bety stanowi poniekąd ilustrację niszczycielskiej *jouissance*, która nietamowana w polu pragnienia i pozbawiona mediacji w dyskursie zmierza do anihilacji podmiotu.

Gamma [Jerzy Putrament], czyli „niewolnik dziejów”, to przykład na to, jak w przypadku fiaska dyskursu pożądanego wybór całkiem nowego jego terytorium może stanowić rekompensatę za gdzie indziej poniesione porażki i udręki tłumionej zawiści. Chęcią rekompensaty za doznane porażki poetyckie tłumaczy Miłosz akces Putramenta i jego rozlubowanie się w grach personalnych związanych ze sprawowaniem władzy:

Myślę, że pisząc swoje wiersze pozbawione namiętności, czuł się źle. [...] Nie był zdolny przeżywać upojen pisarza ani upojen procesu twórczego, ani upojen nasyczonej ambicji. (s. 175)

Strategię Deltę [Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego], któremu przypadło miano „trubadura”, można zakwalifikować jako cynizm profesjonalisty: całkowite skonformizowanie języka, doskonale plastycznego w zależności od politycznych okoliczności, choć rzekomo pozostającego jedynie w służbie własnego talentu. Ta strategia zapewnia jednak pozorne korzyści. W istocie oznacza rezygnację z własnego dyskursu i tym samym niewydolność prywatnego fantazmatu chroniącego podmiot przed *jouissance* Innego.

Strategie indywidualne były zatem różne, nieustannie jednak fantazja o komunizmie jako Innym-scenie życia w przyszłym sprawiedliwym państwie i szczęśliwym społeczeństwie była mitem kompensacyjnym dla ludzi zmuszonych do tego, by żyć w społeczeństwie, w którym rządził „strach wszystkich przed wszystkimi” (s. 68). Dla tych, którzy nie byli wcale przekonani o rychłym nadejściu nowej ery, bądź też pozostawali przekonani nie do końca, a w dodatku czuli obrzydzenie do pisania donosów (upokarzającej formy symbolizacji ciemnej *jouissance*), pozostawał jeszcze jeden atrakcyjny sposób instalowania się w dobrowolnej niewoli. Miłosz poświęca mu cały rozdział swojej książki. Tym sposobem jest „Ketman”, czyli praktykowanie *reservatio mentalis*. Jak pisze sam Miłosz, Ketman to pojęcie zapożyczone z książki dziewiętnastowiecznego francuskiego podróżnika Arthura de Gobineau, autora *Les religions et les philosophies dans l'Asie centrale*, w której opisuje on zjawisko kamuflowania własnych przekonań. Uprawiając Ketman, człowiek mówi to, co chce usłyszeć władza, a nie to, co naprawdę myśli. Żyje co prawda w upokarzającym, nieledwie schizofrenicznym rozdwojeniu, ale wewnętrznie zachowuje ciągle niezależność i wolność

wynikającą z przekonania, że jego obediencja płynie z jego własnej woli. Uważa skrycie, że zyskuje coś jeszcze:

Ketman napełnia dumą tego, kto go praktykuje. Wierzący dzięki temu osiąga stan trwałej wyższości nad tym, którego oszukał, chociażby ten ostatni był ministrem czy potężnym królem (s. 81)

– powiada Miłosz za Gobineau. To nie tylko rekompensata, bo owa postawa oferuje coś więcej niż tylko symboliczną gratyfikację, oferuje właśnie jeszcze wspomniany już naddatek przyjemności, jaki stanowi uchylające się od symbolizacji *jouissance*:

Wewnętrznie uśmiechać się, a na zewnątrz okazywać uroczystą żarliwość; nienawidzić, a objawiać oznaki miłości; wiedzieć, a udawać niewiedzę; tak wyprowadzając w pole przeciwnika (który również nas wyprowadza w pole) zaczyna się cenić ponad wszystko własną przebiegłość. Sukces w grze staje się źródłem zadowolenia. Równocześnie to, co w nas jest chronione przed oczami niepowołanych, nabiera dla nas szczególnego waloru, gdyż nie jest nigdy wyraźnie formułowane, a co nie jest formułowane w słowach, posiada irracjonalny urok czysto uczuciowej jakości. Człowiek chroni się w wewnętrzne sanktuarium, które jest tym piękniejsze, im większą cenę trzeba zapłacić, aby innym zabronić doń dostępu. (s. 80)

Ten rodzaj satysfakcji, zdaniem Miłosza, staje się nałogiem:

Uprawiający Ketman cierpi z powodu przeszkody, na jaką natrafia, ale gdyby przeszkoda została nagle usunięta, znalazłby się w pustce, kto wie czy nie o wiele bardziej przykrej. Wewnętrzny bunt jest nie raz potrzebny dla zdrowia i bywa szczególną odmianą szczęścia. To, co może być powiedziane, bywa o wiele mniej interesujące niż

emocjonalna magia obrony własnego sanktuarium. Zdaje się, że dla większości ludzi konieczność życia w ciągłym napięciu i czujności jest torturą, ale wielu intelektualistom sprawia to równocześnie masochistyczną przyjemność. (s. 105)

Trzeba tu podkreślić, że zdaniem Miłosza to właśnie Ketman jest najgorszą formą samozniewolenia: „jest dobrodziejstwem: pielęgnuje marzenie [o niedościgłym ideale – m.z.]. Człowiek uczy się kochać wzniesione dookoła niego zagrody” (s. 105). Tak dzieje się dlatego, że miejsce w wytyczonych przemocą granicach zamienia w miejsce sekretnego azylu. Poddany dokonuje transgresji: afirmuje obcy porządek, ale jednocześnie go narusza. Chroni się w świat swoich fantazji, ale zarazem instalując się w nim, utwierdza oficjalny porządek. Ketman jest o tyle szkodliwą formą samoobrony, że pasożytuje na pozytywności dokonywanych wyborów: ci, którzy go uprawiają, ignorują obecność przymusu i negatywnych ograniczeń ze strony władzy, przechodzą więc do porządku nad tym, że ich wolność rozmiana jako „wolność od” (wolność negatywna) pozostaje fikcją. Stwarzają sobie natomiast fałszywą w tej sytuacji namiastkę wolności pozytywnej (iluzję „wolności do”). Fałszywą, ich wolność do przebywania w „wewnętrznym sanktuarium” (jak Miłosz nazywa przestrzeń przemyślnie skonstruowanego azylu) sugeruje bowiem istnienie jakiegoś elementu pozytywnego, którego w rzeczywistości brak, jeśli nie są spełnione negatywne warunki jego realizacji, to znaczy jeśli chroniący się do mentalnego sanktuarium nie jest wolny w swoim działaniu od ingerencji innych w tym wszystkim, co dotyczy jego wyborów w świecie rzeczywistym. To w istocie wolność w więzieniu własnego umysłu produkującego fantazmaty wolności¹⁴.

¹⁴ Por. Isaiah Berlin, *Dwie koncepcje wolności*, ResPublica, Warszawa 1991.

Autor *Zniewolonego umysłu* dopowiada:

Kto wie, czy nie w braku wewnętrznego ośrodka w człowieku nie leży tajemnica powodzenia Nowej Wiary, jej wielki urok dla intelektualistów. Nowa Wiara, poddając człowieka ciśnieniu, stwarza ośrodek, a w każdym razie stwarza w nim poczucie, że ten ośrodek istnieje. Strach przed wolnością nie jest niczym innym niż Strachem przed pustką. „W człowieku nie ma nic – powiedział mi mój przyjaciel-dialektyk – z siebie samego nic nie wydobędziesz, bo tam nic nie ma. Nie możesz odejść od ludzi i na pustyni pisać. Pamiętaj, że człowiek jest funkcją społecznych sił. Kto zechce być sam, zniszczyje”. (s. 71)

Dzisiejszego czytelnika Miłosza uderza obecność znajomych tropów w tym rozumowaniu. Czym jest ów „wewnętrzny ośrodek”, jeśli nie *obiektem małym*, niedającym się usymbolizować jądrem, wobec którego człowiek organizuje własne pragnienie? I czym jest zdanie „w człowieku nie ma nic” i następująca po nim konstatacja, że „człowiek jest funkcją społecznych sił”, jeśli nie stwierdzeniem, że podmiot jest jedynie pragnieniem Innego?

Miłosz jednak nie jest lacanistą. Dlatego za wszelką cenę stara się wydostać z matni znaczących, wiecznie ześlizgujących się z owego „czegoś”. Chce pozostać przy założeniu, że istnieje raczej coś niż nic, jakkolwiek trudne byłoby do nazwania. Dlatego „przyjacielowi-dialektykowi” odpowiada:

To jest pewnie słuszne. Ale wątpię, czy może to być uznane za coś więcej niż prawo naszych czasów. Gdyby człowiek czuł, że w nim nie ma nic, Dante nie mógłby napisać *Boskiej komedii*, Montaigne swoich *Prób*, a Chardin namalować jednej nawet martwej natury. Uznając, że nic ma w nim nic, akceptuje dzisiaj cośkolwiek – choćby wiedział, że to cośkolwiek jest złe – byleby znaleźć się razem z innymi

i nie być samemu. I dopóki tak uważa, postępowaniu jego nie można wiele zarzucić. Lepiej jest hodować rozrośnięty Ketman i poddawać się ciśnieniu i dzięki temu ciśnieniu mieć chwile poczucia, że się jest, niż ryzykować klęskę, zaufawszy mądrości minionych wieków, które twierdziły, że człowiek jest istotą boską. (s.106)

To prawdziwa, ale smutna wiedza, wiedza prowadząca zawsze do przegranej: człowiek jako efekt swego wyalienowania w porządku symbolicznym nigdy nie jest u siebie panem, zawsze pozostaje w domu niewoli, zawsze zależny od fikcji mniemanego porządku. Stąd desperacka konkluzja Miłosza:

A gdyby spróbować żyć bez ciśnienia i bez Ketmanu, wyzwąć los, powiedzieć: „Jeżeli przegram, nie będę siebie żałował?”. Jeżeli da się żyć bez narzuconego oporu, jeżeli da się samemu stworzyć własny opór, to nieprawdą jest, że w człowieku nie ma nic. To byłby akt wiary. (s.106)

Tak, zapewne: „Gdyby Tygrys był mniejszy/ Od Królika i lżejszy,/ I cokolwiek grzeczniejszy,/ A zaś Królik silniejszy/ Od Tygrysa i wyższy,/ A znów Tygrys był niższy,/ I cokolwiek szczuplejszy,/ Wtedy tak by nie brykał/ Na biednego Królika,/ Który jednak jest mniejszy...”¹⁵. I czy byłby to tylko akt wiary? To może byłaby równie dobrze psychoza.

¹⁵ Mruczanka z *Chatki Puchatka* Alana Alexandra Milne'a w przekładzie Ireny Tuwim.

Wstyd jako katastrofa Innego

Zacznę od tego, co konstатовane jest przez socjologów. W naszych codziennych spotkaniach ze światem wstyd jest jedną z prymarnych emocji. Raz jest to zaambarasowanie bądź zażenowanie, innym razem poczucie onieśmienia, niepewności lub wręcz poniżenia. Za każdym razem jednak afekt ten oznacza, że w cudzych oczach postrzegamy się negatywnie, a nasze więzi ze światem zostają nadzarpnięte. Tym samym wszędobylstwo wstydu i dramat zawstydzonego ciała okazuje się dowodem na materialność tego, co społeczne: jesteśmy nieustannie zakładnikami cudzego spojrzenia – desperacko nieustannie zabiegamy o własny obraz w oczach naszych bliźnich i staramy się im zaprezentować tak, aby wstydu uniknąć¹:

Na pytanie, jak to się dzieje, że wstyd okazuje się naszą podstawową emocją i dlaczego usiłujemy go uniknąć, ciekawiej od socjologów odpowiadają filozofowie i pisarze. Równie ciekawe rzeczy usłyszymy na ten temat od psychoanalityków. Od nich właśnie

¹ Zob. Thomas J. Scheff, Suzanne M. Retzinger, *Shame as the Master Emotion of Everyday Life* (2008), https://www.google.de/url?sa=t&rcct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=10&cad=rja&uact=8&ved=oahUKEwj2w8Ok_4LZAhXJqKQKHYLEduoQFghmMAk&url=http%3A%2F%2Fmedia.hil.no%2Fnnr2005%2Fsymbol.doc&usg=AOvVaw3XgRfJhSpvDp6S2r1ZORFw, dostęp: 10 października 2018.

chciałbym zacząć. Jak powiada Joan Copjec, osiadła w amerykańskim uniwersytecie filozofka wywodząca się ze słoweńskiej szkoły psychoanalizy, świat istnieje dla mnie w moim spojrzeniu, więc w relacji do mnie jako podmiotu, i staje się dla mnie w perspektywie danej tylko mnie jednemu: zważywszy na to wszystko, jak mogę uznać, że go postrzegam obiektywnie?² Skąd mogę być pewny, że świat nie jest jedynie moją prywatną fantazją? Albo że inni istnieją, albo że mojemu światu przysługuje istnienie obiektywne? Zdaniem Copjec wszystkie te pytania znajdują dobre odpowiedzi i wszystkie te niepokoje zostają zaleczone, ponieważ napotykam spojrzenie. Ono jest gwarantem obiektywnego istnienia świata i mojego obiektywnego w nim istnienia. Ale dla Copjec spojrzenie nie jest „okiem transcendentnym” – jak niegdyś oko Opatrzności, potem już jako doskonale przez nas uwewnętrznione spojrzenie innych – owo *looking glass self* Charlesa Hortona Cooleya, o którym piszą Scheff i Retzinger (i które potem odnajdujemy u Ervinga Goffmana)³. Spojrzenie, o którym pisze Copjec, wywodzi się z filozofii Sartre’a oraz z pism Lacana i jest czymś innym.

Copjec podkreśla, iż Lacan, tworząc własne rozumienie „spojrzenia”, wiele zawdzięczał rozważaniom autora *Bytu i nicości*. Czym jest owa najwyższa instancja u Sartre’a? – pyta. „Powiedzieć, że spojrzenie jest transcendentne, to powiedzieć, że patrzymy na samych siebie poprzez »ekran kulturowy«, który działa jako rama poznawcza, kognitywne uwarunkowanie doświadczenia” (c, 208), powiada Copjec i zaraz zaznacza, iż tak właśnie nie jest:

² Joan Copjec, *Imagine There Is No Woman: Ethics and Sublimation*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2004, s. 209. Dalej cytaty zaznaczam w nawiasach jako C wraz z podaniem strony.

³ Charles Horton Cooley, *Human Nature and the Social Order*, Scribner’s, New York 1902; Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Helena Datner-Śpiewak i Paweł Śpiewak, oprac. i wstęp Jerzy Szacki, wyd. I, PIW, Warszawa 1977.

Sartre wyraźnie podkreśla, czego nie mówi, gdy przypisuje spojrzeniu tę rolę gwaranta obiektywności. Nie mówi, że spojrzenie Innego jest warunkiem formalnym możliwości mojej wiedzy i jest ono dowodem obiektywności mojego poznania świata. Wielokrotnie też zaznacza, że Inny jako spojrzenie nie jawi się „jako kategoria jednocząca lub regulująca moje doświadczenie”; że spojrzenie „nie służy jako pojęcie regulacyjne lub konstytutywne”; że nie jest to „czysto formalne pojęcie, które odnosi się do wszechobecnego, nieskończonego podmiotu, wobec którego istnieję”. (c, 208)

Zdaniem Copjec dla Sartre’a spojrzenie jest transcendentne nie dlatego, że stanowi warunek mego poznania, ale w tym sensie, że nie „można go przywiązać do żadnego obiektu w moim świecie, pomimo że spotykane jest ono tylko w świecie” (c, 209). To, jak podkreśla, sprawa zasadnicza: chociaż spojrzenie nie jest immanentną częścią mojego świata, to jednak nie istnieje poza światem i jest ekspozyturą Innego. Kim jest Inny jako spojrzenie? Inny nie jest „drugim”, moim bliźnim albo jakąś zbiorowością. Jest podmiotem „niepoliczalnym” (c, 212) i jako taki nie może stać się przedmiotem mojego poznania: istnieje poza moim zasięgiem, nie mogę mu przypisać żadnej treści, z której pomocą mógłbym je uchwycić. Objawia mi się poprzez przypadkowe spotkanie, które nigdy nie zależy ode mnie. Jestem obiektem spojrzenia, ale nie ma określonego miejsca, z którego ono mnie dochodzi. Jego obecność – powiada – polega na tym, że oto jestem osobny ze swoim ciałem podatnym na zranienie i jest „jakiś coś”, co jawi się jako doświadczane zmysłowo i zarazem znaczące: może to być szpara między zasuniętymi kotarami albo niepokojący szelest gałęzi czy odgłos kroków, odgłos skrzypiących drzwi – jak w horrorze, dobiegający nas zapach czyichś perfum. Copjec podkreśla, że nie chodzi tu o spojrzenie kogoś drugiego, na przykład o słynne „cudze” spojrzenie.

Między zanurzonym w świat podmiotem a spojrzeniem Innego nie ma wzajemności, dzięki której jedno mogłoby rozpoznać drugie. W tej kwestii Sartre wypowiada się jasno: „Inny [spojrzenie – m.z.] jest niezrozumiały: ucieka ode mnie, gdy go szukam i posiada mnie, gdy od niego uciekam”. Patrzy na mnie, ale nigdy nie mogę przychwycić go na tym, skąd spogląda, bo nie patrzy z jakiegoś „stamtąd”, nie ma dającego się zlokalizować miejsca, z którego patrzy. (C, 209–210)

Powtórzmy zatem: Inny jako spojrzenie nie jest przedmiotem mojego poznania, chociaż istnieje w świecie i istnieje dla mnie niewątpliwie (w tym sensie, że uznaję fakt jego istnienia) i zarazem – jak dziś powiedzielibyśmy – istnieje afektywnie. Mój umysł tropi ślady jego obecności, a moje ciało go doświadcza. Jak czytamy w *Czterech podstawowych pojęciach psychoanalizy*: „widzę tylko z jednego punktu, ale w moim istnieniu jestem oglądany ze wszystkich stron”⁴. Spojrzenie jest więc jedną z manifestacji obecności Innego, zawsze towarzyszącego mi w spotkaniu ze światem. Nie jest wizjerem, przez który patrzymy na świat, choć nim bywa, kiedy – na przykład – przyjmuje postać „nad-ja” poddającego nas subordynacji norm moralnych i wzorów naszej kultury. Ale, co istotne, nie ogranicza się do tego. Nie jest jedynie ekranem kulturowym, bo okazuje się także funkcją naszej nieświadomości. Nie interpeluje nas jedynie poprzez ślady swojej obecności postrzegane przez naszą świadomość, ale jest obecne dla nas wprost, jako „coś” *par excellence* afektywnego właśnie. Copjec, zajmując się ontologią spojrzenia, silnie podkreśla rolę lekceważonej akurat przez Sartre’a nieświadomości i traktuje autora *Bytu i nicości* Freudem: manifestacje nieświadomego – jako tego, co nie istnieje przedmiotowo, a zatem pozostaje

⁴ Jacques Lacan, *Seminarium XI. Cztery podstawowe pojęcia psychoanalizy*, tłumacze różni, Krakowskie Koło Psychoanalizy Nowej Szkoły Lacanowskiej, b.r.w., s. 52.

z gruntu nieobiektywne i poza porządkiem aksjologicznym – nie pozwalają traktować spojrzenia jako ulokowanego po stronie jedynie tego, co świadome. Spojrzenie Innego bywa więc tyleż potwierdzeniem sprawowanej przeze mnie roli społecznej, co przeszkodą w jej sprawowaniu:

spojrzenie stawia na mojej percepcji pieczęć obiektywności, ale pieczęć ta gwarantuje jedynie, że istnieje to, co inne, a nie tylko to, co widzę, i co pozostaje „prawdziwe” w tym sensie, że jest adekwatną reprezentacją rzeczywistości kłębiącej się i skrytej poza moim punktem widzenia. (c, 211)

Często więc jest tak, że zamiast zewnętrznego potwierdzenia prawdziwości moich spostrzeżeń napotykam w nieoczekiwany sposób przeszkodę i w mojej percepcji potykam się nieustannie. W retorcie znaczącego, jakim jest Inny, zawsze jakiegoś znaczącego brakuje, ale dzięki temu możliwy jest ruch znaczeń: szukam i zawsze podsuwane jest mi jakieś inne znaczące. Dzięki temu świat nie zastyga w pełni finalnego znaczenia, ale toczy się dalej. Spojrzenie Innego podsuwa mi obraz w anamorfozie, odsyła do ciągów dalszych i nowych możliwości: niszczy moją pewność siebie i nasuwa smucące mnie rozpoznanie, iż każde moje spotkanie ze światem okazuje się spotkaniem przegapionym albo chybionym, a w każdym razie innym niż mi się wydaje.

Jeśli Inny jest spojrzeniem, tak jak je przedstawia Copjec, to choć często wystawia nas na niepewność, zarazem podtrzymuje nasz świat w jego istnieniu. W takim razie co w tej obecności niewidzialnego oka, ciągle czyhającego za naszymi plecami, bywa tak dekoncertujące? Co jest ryzykownego w spojrzeniu, które poddaje nas – już w naszych własnych oczach – nieustannej krytyce? Sam ten fakt nie jest jeszcze czymś złym: spojrzenie Innego często

koryguje nasze mankamenty. Okazuje się moralnym żyroskopem, choć zarazem zachęca do życia porównaniem, co grozi tym, że staniemy się resentymentalni. Nie jest też chyba niczym niszczycielskim i to, że wzbudza nasz niepokój. Niepokój wznieca lęk, ale to lęk, wedle Lacana, nie daje umrzeć naszemu pragnieniu, dzięki czemu pozostajemy podmiotami pośród podmiotów. Tym dekoncertującym afektem jest wstyd, jaki czujemy przychyceni spojrzeniem. I nie chodzi o to, że wysoka instancja, czyli nasza świadomość, czuje się poniżona nagłym przypomnieniem, że jest przecież także zakładniczką ciała – ach, ten nieszczęsny rumieniec, to drżenie rąk albo głos, który więźnie w krtani! Zdaniem wybitnych przedstawicieli „szkoły słoweńskiej” nie chodzi jedynie o wstyd wywołany przez poczucie winy. Joan Copjec, a za nią i Renata Salecl podkreślają, że nie chodzi również o wstyd, gdy patrzymy na siebie oczami innych, ale wstyd, jaki odczuwamy, gdy nagle dostrzegamy brak w Innym⁵. Ten wstyd jest pochodną niepewności, poczucia braku spójności podmiotu, ale i pochodną mankamentów, dziur zionących w łonie Innego:

Kiedy się wstydzę, staram się uniknąć pełnego dezaprobaty spojrzenia Innego, przed którym stoję upokorzony. Ale nie tylko. Zawstydzony, odwracając wzrok, próbuję również nie dostrzegać i tego, że sam Inny jest pełen mankamentów albo, dopowiadając do końca, próbuję ukryć przed sobą to, że Inny nie istnieje.⁶

O co tu chodzi? Inny pełen mankamentów może wzbudzać w nas, ludziach na co dzień pełniących role społeczne, w nas

⁵ Joan Copjec, *Imagine There Is No Woman*, s. 212; Renata Salecl, *Nobody home*, „Cabinet”, Fall 2008, nr 31: *Shame*, cyt. za: <http://cabinetmagazine.org/issues/31/salecl.php>, dostęp: 15 czerwca 2015.

⁶ Renata Salecl, *Nobody home*.

współobywatelach, członkach wspólnoty politycznej, narodowej bądź religijnej, dyskomfort. Ale to jest do zniesienia i zwykle radzimy sobie z tym, zalepiając dziury w Innym czy przesłaniając jego mankamenty. Inny, jak przecież wiemy, naznaczony jest zawsze brakiem, i to właśnie brak otwiera każdemu z nas pole do gry z samym sobą, a także ze światem. Ale skonstatowanie nieistnienia Innego zamyka owo pole, poraża martwą perspektywą – więcej: wydaje się czymś nie do pomyślenia, sprzecznością performatywną. Jeśli dobrze rozumiem obie autorki, owo nieistnienie Innego opisuje metaforycznie kondycję samego podmiotu jako kondycję niemożliwą. Jeśli Inny jest brakiem w podmiocie i naturalną kondycją podmiotu okazuje się dotkliwa, ale zarazem fortunna alienacja w znaczącym, to nieistnienie Innego oznacza niemożność istnienia podmiotu jako podmiotu usiłującego się ukonstytuować, sytuację odpodmiotowienia:

W takiej chwili podmiot nie doświadcza już siebie jako centrum świata, jako spełnienia pragnienia Innego: teraz nieznacznie odsuwa się ono od podmiotu, wytwarzając lukę w samym podmiocie i powodując, że zaczyna on być wobec siebie zdystansowany. Ten dystans nie jest funkcją „nad-ja”, które powoduje poczucie winy i obarcza wobec Innego długiem nie do spłacenia, lecz – przeciwnie – likwiduje dług i uwalnia od poczucia winy. W doświadczeniu wstydu, inaczej aniżeli w przeżywaniu winy, przeżywamy własną widzialność, ale nie ma już zewnętrznego Innego, który na nas patrzy, bowiem wstyd oznacza, że Inny nie istnieje. (c, 127)

Co to za rodzaj wstydu i do czego on prowadzi? Przestając czuć się obiektem pragnienia Innego, bardziej niż kiedykolwiek wstydzę się tego, kim jestem: wstydzę się tak, że czuję się osierocony, pozbawiony możliwości zmiany swego położenia. Jestem tym, kim

jestem, nie mogę uciec od własnej kondycji, bo nie mam dokąd: Inny, miejsce mowy, prawdy i prawa, okazuje się puste – nie istnieje. Nie dochodzi do mnie stamtąd żaden głos. Nie czuję się przezeń wzywany, zaproszony do identyfikacji mojego pragnienia z jego pragnieniem. Czuję się więc porzucony. Ten rodzaj wstydu uczynił przedmiotem swoich rozważań Emmanuel Levinas w swojej pochodzącej z roku 1935 rozprawie *O uciekaniu*:

We wstydzie więc przede wszystkim przejawia się fakt przykucia do samego siebie, ostateczna niemożność ucieczki od samego siebie, pozwalającej nam skryć się przed samym sobą, nieodwołalna obecność „ja” w sobie samym, [...] skandaliczny charakter brutalnej obecności [naszego – m.z.] życia, [...] totalność naszej egzystencji.⁷

Wątek wstydu zaczerpnięty z eseju Levinasa podjął Giorgio Agamben w książce *Co zostaje z Auschwitz*. Filozof powiada, że wstydzic się oznacza być zdany na to, czego nie można przyjąć ani też odrzucić⁸. To, co nam najbliższe, najbardziej intymne, co pochodzi z wnętrza nas samych, okazuje się niemożliwe do przyjęcia, wyobcowane: „w uczuciu wstydu jedyną treścią podmiotu staje się jego własne odpodmiotowanie, staje się on świadkiem własnego rozpadu, własnego samozatrącenia jako podmiotu” (A, 108). Ale też podmiot nie może całkowicie odrzucić tego, co budzi w nim odrazę, gdyż zarazem rozpoznaje się nieustannie w budzącej jego sprzeciw inności, zatem w owym sprzeciwie „upodmiotawia się w absolutnym odpodmiotowaniu” (A, 109). Mówi zatem o tym inaczej niż

⁷ E. Levinas, *O uciekaniu*, przeł. Agata Czarnacka, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 2007, s. 27.

⁸ G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Świadek i archiwum. Homo sacer III*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2008, s. 107. Dalej cytaty z tej książki lokalizuję, opatrując literą A i numerem strony.

Copjec: dialektyka odpodmiotowienia i upodmiotowienia pozostaje czynna, co nie zmienia faktu, że w przeżywaniu wstydu człowiek staje się „podmiotem swego odpodmiotowienia” (A, III).

Levinas w cytowanym eseju powiada, że wstyd rodzi się na gruncie solidarności z naszym własnym byciem, która zobowiązuje nas do ponoszenia odpowiedzialności za siebie. Ale należałoby zapytać, czy nie zobowiązuje także wobec innych i jak w tej sytuacji przedstawia się owa odpowiedzialność. Czy rodzaj wstydu, o którym mowa, wstydu bez winy, nie jest wstydem tożsamym z rozpacą i wstydem nie tylko we własnym imieniu: także w imieniu inscenizowanych przez nas figur transcendencji, instancji mowy, prawdy, prawa, wyobrażeń Innego? Opuszczenie jawi się jako niezrozumiałe i niezawinione, dlaczego jednak staje się moim udziałem? Czy przede wszystkim nie podważa ono zasadności całego porządku moralnego, którego na co dzień dotyczy, skoro okazuje się wstydem możliwym tylko w moim imieniu? Skutkiem takiego wstydu może być absolutna bierność albo psychotyczna suwerenność kogoś, kto staje poza dobrem i złem.

Wspomniałem, że o wstydzie wiele potrafią nauczyć nas pisarze. Więc oczywiście Gombrowicz: przygoda Fryderyka z *Pornografii* mówi sama za siebie: to ta druga praca wstydu w jego psychopatycznym wcieleniu. Ale sięgam po małą perełkę, opowiadanie Zygmunta Haupta *Coup de grâce*, wydrukowane w roku 1950 w londyńskich „Wiadomościach”⁹. „Było to w czasie tamtej wojny” (H, 28) – mówi narrator opowiadania i sam opowiada cudzą opowieść o nieszczęściu, jakie przydarzyło się „komuś z naszego kręgu” (H, 26), jak mówi; o zdarzeniu, które – co znamienne! – stanowiło „urywek dziania się jednej sprawy” (H, 26), zatem jakby metonimię

⁹ Cytuję za wydaniem: Zygmunt Haupt, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, oprac. i posłowie Aleksander Madyda, Czytelnik, Warszawa 2007, s. 26–28. Cytaty lokalizuję w tekście, opatrując literą H i numerem strony.

przygody, jaką jest nasze życie. Oto mamy młode małżeństwo podróżujące w „czas wojenny”: on to młody człowiek (może był – zauważa narrator opowiadania – „nauczycielem, albo urzędnikiem akcyzy, może dependentem adwokackim”, H, 26), który w przydrożnym hoteliku „niezgrabnie” stanął w obronie honoru swojej żony i został uderzony w twarz przez żołnierza z armii najeźdźców. „Może to byli Kozacy dońscy, może Czerkiesi, może to byli huzarzy na jakiejś oficjalnej funkcji patrolowania, albo na furazżu, albo odbili od swoich, albo po prostu maruderzy” (H, 27). Ta „chwila, jaka mogła być udziałem kogoś innego, mogła ominąć ich, były wszystkie szanse na ominięcie jej i nie!” (H, 28) – czytamy. Pamiętamy: spotkanie Innego objawia się jako przypadkowe spotkanie. I uderzenie w twarz, które „nadchodzi z czeluści świata” (H, 28), sprawia, że „wali się prawie wszystko, dezintegruje i rozsypuje w gruzy” (H, 28). Inny, jako symboliczna pajęczyna czyniąca świat naszym domem, przestaje dla nas istnieć. W opowiadaniu upokorzony i zatrzaśnięty w swoim wstydzie mąż – upokorzenie to szczególnie drastyczny rodzaj wstydu, sytuacja kryzysowa – tkwi w katatonicznym odrętwieniu, jest zmarłym za życia. „Siedział pewnie ogłupiały od bólu swego wybrania” (H, 28). Rozwiązanie przychodzi równie nieoczekiwanie: na kolejowym przejeździe furman przysypia, pasażerowie pogrążeni w rozpaczę tkwią w stuporze, i wtedy nadchodzi „mała, śmieszna, manewrująca lokomotywa, w obłoku zimnej pary”. „Jednym strasznym uderzeniem powlekła ubogą furę i zmęczone chabety u jej dyszla i jej chudą załogę i stało się to w mgnieniu oka, i w ten sposób, tym *coup de grâce* los zakończył tragedię jednego dnia jesiennego” (H, 28).

W owym zdarzeniu, na planie fabularnym, los jako ślepa, niekontrolowalna siła to epifania pustyni Realnego, szydercze epitafium. W takim razie bezimienny bohater opowiadania staje się jeszcze jedną z absurdalnych ofiar świata jako groźnej czeluści,

niezrozumiałej i obcej. Ale można pokusić się o inną interpretację. W porządku, w jakim zdarzenie opowiada narrator fingujący sytuację, jego los staje się czymś innym. W tym porządku, kiedy cały wypadek oglądamy jego oczami – „opowiadano mi, jak to się opowiada, ale sobie można odbudować to w jakiś sposób do ostatecznej granicy realiów. [...] Co tam się mogło dziać? Przypuszczalnie [...] Może [...]” etc. (H, 26) (tu narrator symuluje bieg wypadków – m.z.) – w porządku narracji ślepy los zyskuje inne znaczenie. W inscenizującym rozwój wypadków spojrzeniu narratora interwencja losu jako miłosierne, ukrócające cierpienia zadanie śmierci – owo wędrujące przez stulecia ludzkiej historii *coup de grâce* – to element znaczący, więc ślad obecności Innego. Ale tylko dlatego, że pojawia się spojrzenie i staje się symulacją „tego, jak to wszystko zdarzyć się mogło”; okazuje się eksponentem spojrzenia niepoliczalnego Innego. Staje się czymś spojrzeniem. Czyjeś spojrzenie – jak utrzymywał Lacan – jednocześnie staje się obiektem aktu patrzenia; u narratora Haupta tę podwójność sygnalizuje jakby autotematyzm perspektywy, w której inscenizuje się rozwój wypadków (*vide* „Co tam się mogło dziać?”). Narrator buduje scenę zdarzenia, ale tym samym ma na uwadze i samego siebie dokonującego owego *mise-en-scène*. Dokładniej rzecz ujmując, owa podwójność spojrzenia zdaniem Lacana bierze się stąd, iż spojrzenie okazuje się obiektem popędu skopicznego¹⁰. *Scopophilia* to przyjemność z patrzenia, często przecież dwuznaczna, bo zabarwiona ciemną *jouissance*, i udręczająca. Równie dobrze jak o przyjemności

¹⁰ Komentatorzy Lacana zwracają uwagę, że czyjeś spojrzenie jest widzeniem i byciem widzianym, co polega na tym, że kiedy patrzę, w tym samym czasie niejako jestem przez siebie „fotografowany”. Porządek skopiczny opisuje formuła znaleziona przez autora *Czterech podstawowych pojęć psychoanalizy* Paula Valéry’ego: „widziałem siebie widzącego siebie”. Spojrzenie jako obiekt aktu patrzenia, a więc spojrzenie lokujące się po stronie obiektu, nie

patrzenia możemy mówić o lęku czy odrazie: kiedy patrzymy na afektujący nas obiekt, w grze mogą pojawić się sprzeczne uczucia. Również w opowiadaniu Haupta empatia narratora wobec ofiary brutalnej przemocy nie wyczerpuje głębi spojrzenia. Jest w nim także trwoźna fascynacja i lęk, jaki budzi ofiara, wina niezawinionego wybraństwa, pech polegający na byciu wybranym przez nieznaną instancję i może nawet politowanie dla pechowca: przygoda „mogła być udziałem kogoś innego, mogła ominąć ich, były wszelkie szanse na ominięcie jej i nie! [...] nie odstanie się i nie odstanie!” (H, 28). Podwójność spojrzenia ujawnia się równie silnie, gdy patrzymy na coś jako na obiekt naszej fascynacji: naszego uwielbienia albo odrazy. Jeśli w pierwszym wypadku górującym uczuciem jest pragnienie bycia rozpoznany przez obiekt, który budzi nasz podziw, to w wypadku odrazy, jak podkreśla Agamben, dominującym uczuciem jest lęk, „co oznacza, że ten, kto doznaje odrazy, w pewien sposób rozpoznał sam siebie w budzącym w nim obrzydzenie obiekcie, i obawia się, że sam z kolei zostanie w nim rozpoznany” (A, 109). Tutaj ważne jest dla nas przede wszystkim to, że – inaczej niż w rozważaniach Copjec – mówimy o czymś spojrzeniu, które wchodzi w interakcję ze swoim obiektem. Niepolityczny Inny tym razem objawia się jako czyjaś empatia szukająca swego wyrazu i jako jedna z wielu możliwych swoich figuracji – jako literatura. To ona, literatura właśnie, ów wstyd, „niemą apostrofę dobiegającą z dalekiej przeszłości” (A, 106) zamienia w świadectwo, każe więc się nam z nim skonfrontować.

jest i nie może być tożsame z okiem obserwatora. „Nigdy nie spoglądasz na mnie z miejsca, z którego ja patrzę na ciebie”, zdaje się mówić widziany obiekt (<http://nosubject.com/Working>). „Kiedy podmiot patrzy na obiekt, obiekt zawsze patrzy już na podmiot, ale z miejsca, w którym podmiot nie może go zobaczyć” (<http://nosubject.com/Gaze>).

Zatem kiedy pojawia się spojrzenie, pojawia się też wstyd – ale niekoniecznie ten wstyd, który staje się wstydem nie do zniesienia: niszczyielski wstyd, o którym mówi Copjec. Ciekawa wydaje się konfrontacja prezentowanego tu rozumienia wstydu ze stanowiskiem kogoś, kto również nie łączy wstydu z poczuciem winy: z myśleniem Giorgia Agambena. Agamben za Heideggerem powiada, że wstyd jest nastrojem uczuciowym o charakterze ontologicznym, przenikającym i określającym całe bycie człowieka. Scharakteryzowane wcześniej angażujące nas zwrótnie uczucie wstrętu unaocznia, że „człowiek doznający uczucia odrazy rozpoznaje sam siebie w inności, której nie jest w stanie przyjąć – a tym samym upodmiotawia się w absolutnym odpodobnieniu” (A, 109). Wstydzę się, więc jestem. Samozwrotność, do jakiej nakłania podmiot przeżywanie wstydu, będące zarazem widzeniem i byciem widzianym, czynnością i biernością, „doświadczenie towarzyszenia własnemu byciu widzianym i bycia wziętym na świadka przez coś, co się widzi” (A, 109), każe podmiotowi rozpatrywać swoje miejsce w kategoriach „suwerenności i podległości”, „samozatracenia i samoposiadania” (A, 109), sytuować się w relacjach etycznych ze światem. Do takiego bycia wziętym na świadka przez coś, co się widzi, czuje się zmuszony narrator opowiadania. „Wyobrazić sobie: jedno uderzenie w twarz!” (H, 28). Już w pierwszym zdaniu zapowiada, że opowie o zdarzeniu „wstrząsającym” w swym „tragizmie i bezcelowości”.

Konfrontację proponowaną przez Copjec rozumienia wstydu z myśleniem Agambena można posunąć jeszcze dalej. We wcześniejszym niż *Co zostaje z Auschwitz* minieseju *Idea wstydu* filozof zastanawia się nad kondycją dotkniętego nieszczęściem. „Człowiek antyku – powiada filozof – nie zna tego uczucia nędzy i przyładowości, które w naszych oczach ostatecznie odziera ludzkie

nieszczęście z wszelkiej wzniosłości”¹¹. Tymczasem za to, co stało się udziałem nowoczesności, odpowiada *epistémé*, która kulminuje w rozpoznaniu absurdalności egzystencji:

Przepaść, nad którą chwieje się nasz rozum, nie jest przepaścią konieczności, lecz przypadkowości zła i jego banału. Nie można być ani winnym, ani niewinnym jakiegoś wypadku: można się jedynie wstydzić, tak jak wtedy, gdy poślizgniemy się na skórce od banana na ulicy. Lecz tak jak każdy wstręt zdradza w tym, kto go odczuwa, tajemną solidarność z przedmiotem obrzydzenia, tak samo wstyd jest przekąźnikiem jakiejś niesłychanej i przerażającej bliskości człowieka z samym sobą. Uczucie nędzy to ostatni przejaw zawstydzenia człowieka wobec samego siebie, tak samo jak wypadek – pod znakiem którego bez oporu wydaje się już toczyć cała ludzka egzystencja – to maska, pod którą kryją się wyłącznie ludzkie powody ciężące coraz bardziej na losach ludzkości. (A1, 94)

Wstyd, zdaniem filozofa, jest „czystą, pustą formą najbardziej intymnego odczuwania własnego »ja«”, kondycyjnie związaną z poczuciem zawodu wobec nieuchwytej transcendencji, „nieprzeniknionej mocy Boga, który stał się odległy i obcy”, który dziś „tarza się we własnym teologicznym błocie” (A1, 93) i któremu „przysięgłoby się ocalenie” (A1, 94) nie mniej niż samym ludziom. Geniusz Kafki – powiada Agamben – tkwi w tym, że „odległego i obcego”

¹¹ Giorgio Agamben, *Idea wstydu*, w: tenże, *Idea prozy*, przeł. i posłowie Ewa Górniak Morgan, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2018, s. 91–96 (dalej cytaty lokalizuję w tekście, opatrując literą A1 i numerem strony). Wiele o wstydzie ofiar pisze Agamben w książce *Co zostaje z Auschwitz. Świadek i archiwum*, wszelako tutaj ograniczam się do konkluzji zaproponowanych w miniesaju *Idea wstydu*.

Boga nowoczesnej teodycei umieścił właśnie w odrażających oraz napawających wstydem rewirach ludzkiego świata i uczynił z nich „miejsce teologiczne *par excellence*” (A1, 95). W tłumaczeniu na język Lacana: uczynił miejscem Innego doby nowoczesności. Ale wielkość Kafki – dodaje – „polega na tym, że w pewnym momencie decyduje się on zrezygnować z teodycei, porzucając zamierzchły problem winy i niewinności, wolności i przeznaczenia, i koncentruje się wyłącznie na wstydzie” (A1, 95). „Taka ludzkość byłaby niewinna tylko wtedy, gdyby mogła wstydzić się bez zakłopotania” (A1, 95). Wstydzić się bez zakłopotania, powiada, to znaczy tyle, co „uwolnić wstyd” (A1, 96). Uczynić go godłem człowieczeństwa znaczy uwolnić się od uczucia nędzy i przypadkowości, choć nie będzie to równoznaczne z właściwą ludziom antyku „błogością” (A1, 96) zgody na własny los:

Do takiego egzaminu przygotowuje się Józef K. przez cały czas trwania swego procesu; po to, by ocalić własny wstyd, a nie zachować niewinność, krnąbrnie poddaje się w końcu nożowi kata: „zdawało mu się”, mówi się w chwili, gdy umiera, „że jego własny wstyd miał go przeżyć”. (A1, 96)¹²

¹² Do tego zdania Kafki odwoła się Agamben w *Co zostaje z Auschwitz*, komentując opowiedzianą przez Roberta Antelme w *L'Espèce humaine* (1947) historię śmierci włoskiego studenta, który „oblał się rumieńcem wstydu” wyznaczony do egzekucji, i napisze: „[...] wstydział się tego, że musi umrzeć, że został wybrany na chybił trafił, właśnie on, a nie ktoś inny, i musi zginąć. Oto jedyny sens, jaki w obozach mogło mieć wyrażenie »umrzeć zamiast kogoś innego«: każdy umierał i żył zamiast kogoś innego, bez powodu ani sensu; obóz był miejscem, w którym nikt tak naprawdę nie mógł umrzeć ani przeżyć na własnym miejscu. Auschwitz ma również takie znaczenie: człowiek, umierając, nie może znaleźć innego sensu własnej śmierci, niż ów rumieniec, niż ów wstyd” (A, 106).

Opowiadanie Haupta można czytać jako opowieść o ofiarach historii XX wieku, głosem poczynioną do historii tych, których przeżył ich własny wstyd. Zaczynając opowieść o zdarzeniu, od pierwszego zdania Haupt sytuuje je w świecie nowoczesnej tragedii: „Opowiadano mi urywek dziania się jednej sprawy, który w swoim tragizmie i bezcelowości jest najbardziej wstrząsający” (H, 26). Świat wystylizowany w jego opowiadaniu to odchodzący właśnie w bezpowrotną przeszłość świat dziewiętnastowieczny, świat skrzętnej zapobiegliwości i reguł, których pogwałcenie budzi przerażenie i współczucie, nieledwie litość i trwogę. Opowiadanie Haupta to tren na koniec starego świata, kształtowanego przez kodeks cnót rycerskich czy reguły przyzwoitości. Policzek wymierzany dziecku czy dorosłemu w kulturze postfeudalnej, ale i w kulturze mieszczańskiej, jako drastyczny gest dyscyplinujący, był obwarowany społeczną etykietą. Tutaj wymierzony „komuś z naszego kręgu” w obecności jego żony, jest gestem czystej przemocy będącej egzekwowaniem władzy stanu wojennego, rozmyślnym upokorzeniem, ale ciągle jeszcze nie gestem beznamiętnej pogardy wobec kogoś całkowicie wyjętego spod prawa. Raczej ciągle dającym się oprotestować, niemieszczącym się normach prawnych egzekwowaniem porządku stanu wyjątkowego.

Przypuszczalnie najeźdźcy, pełni pogardy, trwogi i pogardy dla najeżanych, kiedy zdarzyło im się indagować podróżnych, najeźdźcy, to znaczy ludzie uzbrojeni, mogący wyrzucić swą przemoc nad bezbronnymi w swej nienawiści innych, pomieszały prymitywnie prawa wojennej interogacji i prawo poszanowania człowieka czy jego własności do tego stopnia, że potrafili pani ściągnąć brutalnie zegareczek zawieszony na szyi i zatknięty za pasek bluzki, a kiedy pan sprzeciwił się temu niezgrabnie został uderzony w twarz. (H, 27)

W starym świecie można było to jeszcze potraktować jako przejaw wojennego zdziczenia, eksces, po którym wszystko wróci do normy: lament żony – „Stachu, – to nic, nic Stachu, Staachu ... Będę się modliła, żeby Bóg to wziął od nas, żebyśmy zapomnieli, Stachu” – można złożyć na karb takiej interpretacji. Jednak w tym wypadku, powiada narrator, ów drastyczny gest korygujący miał inne znaczenie.

Miało to uwielokrotnione znaczenie. Policzkujący kawalerzysta, suchy i zgrabny w swych wytartych od puślika cholewach i z nahajem u przegubu ręki zawieszonym, w zapadłych od fatygi policzkach i strapieniu wojennego człowieka, szukał takiego samego spięcia, jakie miał w ruchu na siodle pod serią z kulomiotu w polu, było to prawdopodobne, według jego mniemania, bardzo szybkie, zwięzłe, męskie załatwienie sprawy – uderzyć w twarz człowieka, mężczyznę podbitego kraju, impregnując w ten sposób *blagonadziejność* dla całej najeźdźczej struktury w skrócie edukacyjnym uderzenia w twarz. (H, 27)

Pisząc o przemieszaniu porządków wojennego i cywilnego, o przemieszaniu będącym zatarciem granic, Haupt otwiera furtkę interpretacji, która zrazu pozostaje w granicach naruszonego *status quo*, ale otwiera ją tylko po to, by ją zaraz przymknąć. Najpierw robi to, kompromitując *decorum* tragedii jako świata oznaczonych pojęć, świata spowitego aurą wzniosłości¹³. W zakończeniu opowiadania owa „tragedia dnia jesiennego” zostaje podważona przez umieszczenie zdarzenia w niezbyt stosownych dla tragedii dekoracjach: „uboga fura” ciągniona przez „zmęczone chabety” i jej „chuda załoga”, pozostający w katatonicznym odrętwieniu pasażer, „ogłupiały od bólu swego wybrania”, są jakoś żałośni; groteskowa jest też

¹³ Dziękuję Dorocie Jareckiej za zwrócenie mi na to uwagi.

„mała śmieszna lokomotywka” jako *nemesis*. Ale potem robi coś, co ma tutaj, zdaje się, znaczenie kluczowe. Haupt kończy opowiadanie zdaniem: „Było to w czasie tamtej wojny” (H, 28). To stwierdzające niby stan faktyczny zdanie z opowiadania napisanego i drukowanego w 1950 roku, a więc po kolejnej wielkiej wojnie, wydaje się zdaniem ironicznym. Przystawia „tamto” zdarzenie i jego interpretację na inne tory, gdzie wymierzony policzek znaczy wiele więcej: staje się właśnie ontologiczną katastrofą i skandalem. Można je czytać jako napomnienie, że w czasie „tej” wojny wstyd, poniżenie i nędza ofiar, metodycznie sprowadzanych do nagiego życia i odzieranych z przyrodzonej im godności, uczyniły czeluść świata jeszcze głębszą, a dalekiemu, nieznanemu Bogu czy też Innemu, jeszcze bardziej niż kiedyś, mówiąc słowami filozofa, „przydałoby się ocalenie”. W tej sytuacji obniżone *decorum* luzujące kategorie tragiczności nie tyle unieważnia sam tragizm zdarzenia, co umieszcza go – by przypomnieć rozpoznanie poczynione ponad trzydzieści lat później przez filozofa – w odrażających i napawających wstydem rewirach ludzkiego świata czynionych „miejscem teologicznym *par excellence*”, interwencja losu jest zaś jedynym możliwym rozwiązaniem sprowadzonym do symbolicznego zadośćuczynienia. Zadośćuczynienia, które również dobiega z czeluści świata, tym razem za sprawą gestu kogoś drugiego, pisanej po wojnie literatury. Świadcstwo literatury można, za Agambenem, nazwać świadectwem pełnomocnika, tego, który mówi w imieniu ofiary, ocala pamięć o niej, ale zarazem „wykracza poza jakąkolwiek biografię” (A, 145); jest tym, co się wydarza, równie niekonieczne i przypadkowe, jak to, o czym zaświadcza, jak głos tych, „którzy mówić już nie mogą” (A, 147). Nie zsyła niewinnym ofiarom łaski będącej „błogością” zgody na własną kondycję, ale zostawia przynajmniej to jedno: pozwala wstydzić się bez zakłopotania.

Kłaniając się okolicznościom

To takie anachroniczne mówić
coś do druku.

(Piotr Sommer, *Wiersz czasownikowy*)

Poezja Sommera poezją okolicznościową? Coś jest na rzeczy: w jego wierszach mamy do czynienia z natłokiem rozmaitych odniesień; tak! – referencja pcha się wszystkimi porami do lirycznej monady Sommera, więc Sommer żadną monadą zgoła nie jest! Znajdujemy mnóstwo odwołań do zdarzeń, miejsc, do przywołanych z imienia przyjaciół i znajomych. A jednocześnie Sommer w ułożonych przez siebie wyborach wierszy – myślę o zbiorach *Rano na ziemi* i *Po ciemku też* – sięga po takie teksty dość wstrzemięźliwie. Czy dlatego, że uznał, iż poezję, która ucieka od okoliczności i skupia się na nieobliczalności językowego gestu, czeka podwójna wygrana: uniknie zarówno ciężaru rzeczywistości, jak i nieznośnej lekkości światowości? Kiedy Sommer zaczął pisać wiersze, wiedza, że rzeczywistość istnieje w nich niczym mleko w naszej nowej maszynie do spieniania mleka, była już komunałem. O doświadczaniu jakich okoliczności może być mowa w języku tak przyrzędzonym? Jakkolwiek nie tych przywołanych wprost po imieniu, to jednak ciągle pozostających przygodą piszących i czytających ciał. Więc choć redaktorskie oko Sommera odsiewało natłok okolicznościowych referencji, to i tak zjawiały się w jego wierszach, i jak już, to hałaśliwie. W końcu *Erraty wybrane*, tomik, w którym znalazły się spychane w cień, a dopominające się o uznanie Sommerowskie *paralipomena*: pastisze, parodie, żarty i utyskiwania, cały

ten *bric-à-brac*, który on sam tak lubi mieć na podorędziu, to – nie przymierzając – tłusty czwartek poezji okolicznościowej, orgia tekstualności zaplątanej w rozmaite porządki, które już dzisiaj zgłębia i zgłębiać będzie grono badaczy twórczości Piotra Sommera. Zgoda (i szkoda!) – autor folguje swoim pasjom zgoła pokątnie: *Erraty wybrane* ukazały się w nakładzie 44 numerowanych egzemplarzy¹. Ale można je uznać za tę resztę (resztkę?), która wcale nie chce być – i nie jest – milczeniem, gdy chodzi o ustawianie poetyckiego głosu autora *Dni i nocy*. Bo też i kategoria „okolicznościowego”, długo postponowana w dyskursie na temat poezji nowoczesnej, zasługuje na rehabilitację i na ponowne rozważenie. W końcu jeden z najważniejszych dziś – i nie tylko dla Sommera – poetów, czyli Frank O’Hara, uchodzi za autora poezji „okolicznościowej” właśnie. Czy coś w tym nienormalnego? Czy poezja nie kłania się okolicznościom, jak długo istnieje? Jak pamiętamy, Goethe w *Rozmowach z Eckermannem* powiedział, że wszystkie jego wiersze są inspirowane rzeczywistymi zdarzeniami i mają charakter okolicznościowy, a poezja okolicznościowa ma wartość najwyższą. Wtórował mu Hegel, który doceniał poetycką doraźność manifestującą się w wierszach okolicznościowych, niesłusznie – jego zdaniem – uważanych za podrzędne, ponieważ pozostających w zależności od czegoś, co ulokowane na zewnątrz poetyckiej reprezentacji. Jak bowiem podkreślał, wynikiem tej zależności są często najsłynniejsze utwory poetyckie². Jeśli wywołuję tu „okolicznościowy” charakter poezji Sommera, to jest w tym prowokacja i głębszy zamysł. W wydobywaniu okolicznościowego wymiaru wypowiedzi poetyckiej o wiele istotniejszy wydaje się inny trop: mianowicie ten, który kulminuje w dzisiejszym myśleniu o charakterze języka poetyckiego.

¹ We wrocławskim wydawnictwie Pomona w roku 1997.

² Por. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 3, przeł. Adam Landman i Janusz Gołębiowski, PWN, Warszawa 1967, s. 324.

Jak w filozoficznym skrócie Hegłowski aforyzm o czytaniu porannej gazety zastępującym nowoczesnemu człowiekowi modlitwę ilustruje sposób, w jaki *Zeitgeist* objawia się, nie naruszając przy tym codziennej rutyny, tak – zdaniem Agambena – dokonany przez Émile’a Benveniste’a opis wypowiedzi jako użycia języka wydobywa wydarzeniowość języka, mającą zawsze charakter okolicznościowy³. Chodzi więc o naturalną, przyrodzoną wypowiedzi (w tym wypowiedzi poetyckiej) właściwość, dlatego dalej nie opatruję tego pojęcia cudzysłowem odsyłającym wprost do klasyfikacji gatunkowej bądź nadającym mu, jak chociażby w tytule mojego tekstu, modalność ironicznego dystansu (to zamierzona prowokacja).

Przypomnę: zdaniem filozofa owa wydarzeniowość manifestuje się na dwa sposoby. Po pierwsze, jako konkretny akt mowy, który ma to do siebie, że jest nieprzewidywalny, indywidualny i zależny od okoliczności. Agamben podkreśla, że Benveniste pokazał, iż zaocznie i w sposób uprzedni nie sposób ustalić reguł przesądzających o tym, jak dokonuje się przejście od znaku (słowa) do zdania: „nie można przewidzieć ani zrozumieć, w jaki sposób i za sprawą jakich operacji znaki zostaną wykorzystane do zbudowania pewnej wypowiedzi” (A, 118). Wypowiedź jest rezultatem operacji na słowach, która – choć kodyfikowana przez reguły języka – zawsze zostawia pole wolności czyjemuś działaniu pośród okoliczności i okazuje się efektem konkretnych aktów mowy dokonywanych w sytuacjach, w których zarazem owe reguły są aktualizowane. Czyjaś wypowiedź to „sposób istnienia” poprzez „dzianie się mowy” w „zewnętrzu mowy” (A, 141). Utrwalona w formie drukowanej stanowi zapis, partyturę przyczajonej potencjalności znaczeń. Obecne w wypowiedzi zaimki: „ja”, „ty”, „to”, „teraz”, „tutaj”, „wtedy”

³ Giorgio Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek. Homo sacer* 111, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2008, s. 118. Dalej cytaty z tej rozprawy lokalizuję w tekście, opatrując literą A i numerem strony.

itd., czyli shiftery, w odróżnieniu od innych słów, nie mają znaczenia leksykalnego i nabierają swoich znaczeń jedynie przez odniesienie do konkretnego aktu mowy, w którym zostaną użyte (A, 119). I tak na przykład „ja” można zdefiniować jedynie w kategoriach lokucyjnych, a nie obiektywnych – do tej ostatniej sytuacji dochodzi w przypadku rzeczowników jako nazw własnych i pospolicznych. „Ja” oznacza osobę wypowiadającą się w konkretnym akcie mowy. Jaki status ma więc wypowiedź i do czego się odnosi? „Wypowiedzenie nie odnosi się zatem do tekstu wypowiedzi, lecz do swego aktu, swojego konkretnego d z i a n i a s i ę, [gdzie ktoś – m.z.] może posłużyć się językiem pod warunkiem, że rozpozna się w samym wydarzeniu mówienia” (A, 119). Wydarzeniowość mówienia okazuje się kategorią nadrzędną, określającą charakter wypowiedzi.

Po drugie, wydarzeniowość języka manifestuje się, oczywiście, jako sprawczość aktu mowy. I tu także wypowiedź to „sposób istnienia” w świecie użyć języka. W przypadku wypowiedzi poetyckiej jej performatywny charakter realizuje się jako autoreferencjalność. Poezja jest użyciem języka, które samo siebie obiera za swój przedmiot odniesienia, odsyłając do tej rzeczywistości, którą ustanawia. Wskazując na rzeczywistość, którą zarazem ustanawia, jest „czystym samo-odnoszeniem się języka w konkretnym akcie mowy” (A, 139). Relacją samozwrotności zastępuje relację słów i rzeczy ustanawianą [w innych typach wypowiedzi – m.z.] jako denotacja⁴. Nie chodzi więc o to, czy słowa opisują (prawdziwie) rzeczywistość, ale – jak powiada Agamben – chodzi o „czystą formę relacji pomiędzy mową a światem, która [za sprawą poetyckiej składni – m.z.] sama teraz zaczyna tworzyć więzi i tworzyć rzeczywiste skutki”⁵. W przypadku wypowiedzi poetyckiej język

⁴ Giorgio Agamben, *Czas, który zostaje. Komentarz do Listu do Rzymian*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2009, s. 155.

⁵ Tamże, s. 156.

„zawiesza swój denotacyjny tryb działania” po to, by uzasadnić owe ustanawiane w tekście „związki z rzeczami”⁶.

Podsumujmy zatem. O znaczeniu wypowiedzi decydują sytuacje, w jakich dokonują się wypowiedzi określające jej użycie. W przypadku wypowiedzi, którą okoliczności kwalifikują jako poetyckie użycie języka, język przegląda się w swoich użyciach niczym w lustrze – i z takim jego wcieleniem dane jest nam obcować. Poeta, chcąc nie chcąc, pozostaje zakładnikiem spektaklu okoliczności, niezależnie od tego, czy jest celebransem, czy tylko akolitą, pokornym sługą „Jego Rozwiąźłości” – języka, by uciec się do sformułowania samego Sommera. Udany wiersz okazuje się szczególnie fortunnym zbiegiem okoliczności.

Owo stawanie się wypowiedzi jako zdarzenia będącego „wpisywaniem mowy w świat” (A, 125) okazuje się dla mnie ważne, kiedy myślę o wierszach Sommera (ale przecież i o wierszach innych poetów). Kiedy myślę o nich jako fortunnych zbiegach okoliczności, o wydarzeniach mowy szczególnie znaczących dla mnie jako czytelnika, to odnoszę wrażenie, że zmiana, jaka dziś dokonuje się w naszym obcowaniu z poezją, polega na przywiązywaniu wagi do zdarzeniowości jako modusu ustanawiania się znaczeń. A nawet na potęgowaniu owej zdarzeniowości. Sommer w swojej poezji był heroldem tej zmiany.

„To takie anachroniczne mówić coś do druku” – zauważa ironicznie Sommer i jest w tym jakiś triumf prekursora, a zarazem komunikat o wyborze własnej tradycji. Bo zauważmy: realizująca się poprzez wiersz wydarzeniowość (i zarazem zdarzeniowość w nim zapisana) jest potencjalnością, która zawsze przebywa w tekście (*vide* Benveniste), ale do niedawna była obecna w nim na sposób niejako utajony, wykrywalna w postępowaniu badacza

⁶ Tamże.

poezji, dziś natomiast bywa także doświadczana na nowy sposób. Dotychczasowy prymat graficznie utrwalonego tekstu był – i jest – tylko historycznie zrealizowaną okolicznością właśnie; okolicznością, która eksponuje intelektualny i zarazem „literacki” wymiar wiersza. Ten jego intelektualny i literacki wymiar – jak dobrze wiemy – nie był jednak w historii poezji regułą i dla wielu dzisiaj wcale nie wydaje się najważniejszy. Wynalazek druku, potem wynalazek maszyny do pisania, a wreszcie komputera jako edytora tekstu przesądził o tym, że obcujemy z wierszem w cichym, wzrokowym czytaniu. Za sprawą tych wynalazków twory kultury jako formy znaczeniowe stały się wzrokocentryczne. Jak powiada Michael Lind, maszyna do pisania pozwoliła pisarzowi zobaczyć, jak będzie wyglądał jego wiersz na stronie i tym samym przyczyniła się do powstania wolnego wiersza⁷. Pozwoliła opanować wiersz wzrokiem, zobaczyć to, co wcześniej było zapamiętywane jako słyszane (zrytmizowane i zrymowane, skojarzone przez dźwięk, niezależny od składni i znaczenia). Większość wierszy nowoczesnych istnieje dla nas tylko w oku i dla oka. Ekran kartki pozwala je zidentyfikować jako wiersze właśnie, czyniąc znaczącymi delimitacje zdań i ich składnie. Są one widzialne dla oka, niesłyszalne dla ucha. Ich grafia przesądza o tym, czym są: zapisane jako proza zostałyby potraktowane jako rodzaj zdefektowanego tekstu (inaczej niż wiersz regularny, który zapisany prozą, ciągle za sprawą metrum zachowuje swój poetycki charakter). Ale dzisiaj coraz częściej oglądamy nagrania wideo, na których wiersze są czytane bądź wygłaszane. Gdy są czytane na głos, poprzez sygnały intonacyjne wydobyta zostaje rola składni oraz funkcje poszczególnych

⁷ Michel Lind, *The Re-enchantment of poetry. Why Poetry should be heard, not seen*, <https://thesmartset.com/the-re-enchantment-of-poetry/>, dostęp: 3 marca 2019. Dalej w tym akapicie referuję przedstawiony przez autora tok rozumowania w odniesieniu do ewolucji form obcowania z poezją.

słów jako niekonwencjonalnie wykorzystanych elementów zdania, akcentowane są przerzutnie w nieoczekiwanych wygłosach (*enjambements*). W kulturze audiowizualnej, nazywanej dziś *post-print oral and aural culture* – utrzymuje Lind – powracają niegdysiejsze miary metryczne, miary Homera, bardów nordyckich sag. Już powróciły w formie rapu. I okazuje się, że poezja niczym pieśń i taniec jest doświadczana jako performans, i dzięki temu uznawana za poezję właśnie. Z pewnością zaś nie jest już traktowana jedynie jako retorycznie odkształcony komunikat.

My, uczestnicy festiwali literackich, kiedy czytamy poetów, często także słyszymy ich w naszych głowach. Również Sommer przyzwyczał nas do tego, że w niemej lekturze szukamy śladów jego głosu albo odwołujemy się do wykonanń głosowych samego Sommera, do pamięci jego indywidualnej fonetyki. *O poezji z przyświświstem* – tak zatytułował swój szkic o wierszach Sommera Adam Lipszyc⁸. Do niedawna „poezja w nierozzerwalny sposób związana z autorskim wykonaniem głosowym uchodziła często za przekroczenie ram literatury, za przypadek graniczny lub osobny” – pisze Aleksandra Kremer⁹. I dalej: „W wersji wygłoszonej włączano ją zaś w pola *performance’u*, intermediiów lub muzyki, dla literatury zostawiając jedynie partyturę”, a więc traktowano ją jako dokument życia literackiego, coś przynależnego do archiwum kultury literackiej. Było więc tak, że materialne wykładniki tekstu mówionego, akcent, intonacja, tembr głosu uznawane były przez literaturoznawców (i to nie tylko tych o proweniencji strukturalistycznej)

⁸ Adam Lipszyc, *O poezji z przyświświstem. Pozycja głosu, uniwersum przedmiotów i ten za przeproszeniem, język w poezji Piotra Sommera*, w: *Wyrazy życia. Szkice o poezji Piotra Sommera*, red. Piotr Śliwiński, Wyd. Wojewódzkiej Biblioteki Poezji i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2010, s. 52–62.

⁹ Aleksandra Kremer, *Głosna poezja: uważne słuchanie w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 105.

za redundantne residua, jako niemalże „odchody znaczącego”¹⁰. Dziś, w dobie cyfrowej audiowizualności, coraz częstsze, a i coraz bardziej atrakcyjne okazuje się nasze obcowanie z autorskim wykonaniem wiersza i coraz częstsze stają się inicjatywy badań poezji wykonywanej przez autorów, jak również powołujące do życia obieg literacki takich wykonań poezji. Kremer pisze o powstałej na Uniwersytecie Pensylwania inicjatywie Charlesa Bernsteina, który „zainicjował PennSound, internetowe archiwum nagrań poetyckich, a w roku 1998 zredagował książkę *Close listening*, nawołującą do odejścia od monopolu uważnego czytania na rzecz uważnego słuchania”¹¹. Omawia też w swoim artykule inne inicjatywy badawcze podejmujące próby opisu „autorskich realizacji utworów i ich znaczenia w kulturze”, za granicą i w Polsce. Od siebie dodam, że projektowi Bernsteina wiele uwagi poświęciła Marjorie Perloff¹². Coraz częściej również wydawcy zamieszczają na swoich stronach zapisy autorskiego czytania wierszy, a i YouTube dzisiaj bywa miejscem całkiem przyjaznym poezji.

Literaturoznawstwo przyznało wierszowi status tekstu utrwalonego w druku i czytanego w niemej lekturze, faworyzując tym samym wiersz jako wehikuł przemieszczanych znaczeń: tekstowego i retorycznego. We wzrokocentrycznej perspektywie tekst wymagał ponawiania lektury (rozumianej jako zabieg hermeneutyczny). Ale takie rozumienie tekstu nie musi być jedyne, a przede wszystkim nie musi stanowić jedyne wzorca obcowania z tekstem poetyckim. Za dowód niech posłuży tu pewien dialog. Literaturoznawcze

¹⁰ Tę metaforę Mladena Dolara z jego książki *A Voice and Nothing More* przywołuję za Dominikiem Antonikiem z jego tekstu *Audiobook: od brzmienia słów do głosu autora*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s.136.

¹¹ Tamże, s.108.

¹² Por. <http://marjorieperloff.com/2009/12/16/close-listening/>, dostęp: 10 marca 2019.

standardy postępowania z tekstem zostały w nim niewątpliwie przekroczone, ale ilustruje on zmianę w postępowaniu z tekstem i oczekiwaniach wobec samej poezji, z jaką zaczynamy mieć do czynienia na gruncie *post-print oral and aural culture*:

Jim Jarmusch: Kenneth Koch dał mi kiedyś wiersz Rilkego, po niemiecku, i powiedział: „Jim, zjawiaj się u mnie za dwa dni z przetłumaczonym wierszem. Ja na to, „ale ja wcale nie znam niemieckiego”. A on: „otóż to”. Chciał, żebym z tym zrobił, co tylko zechcę. Ta sama ilość wersów, ale wiesz: żebym zrobił z tego nowy wiersz.

Jonas Mekas: To właśnie robił Zukofsky z poetami latynoamerykańskimi – tłumaczył ich ze słuchu. Tak samo robili Robert Kelly z Schuldtem. Wzięli wiersz Hölderlina i kierując się samym brzmieniem przetłumaczyli na angielski, a potem – to już było piąta woda po kisielu – w ten sam sposób przetłumaczyli go na niemiecki.

JJ: Fantastyczne!

JM: I opublikowali to.

JJ: Bardzo zabawne.

JM: Wszyscy mamy za sobą takie doświadczenia: nie znasz języka, ale słuchasz tekstu i zdaje ci się, że rozumiesz, ale w efekcie masz coś zupełnie innego. Ale co jest niesamowite, jak w tych przekładach Zukofsky’ego i w tym, co Kelly z Schuldtem zrobili z Hölderlinem – łapiesz coś z ducha tych wierszy, coś tam jednak zostaje.

JJ: To chyba E. E. Cummings powiedział, „Możesz rozumieć wiersz, nie wiedząc wcale co znaczy”.

JM: Tak samo jest z filmem w języku, którego nie znasz: w jakiś dziwny sposób wiesz, co przeżywają bohaterowie i o czym mówią.¹³

¹³ Por. <https://www.anothermag.com/design-living/9589/jonas-mekas-film-maker-jim-jarmusch-director-interview>, dostęp: 2 marca 2019.

Wiersz jest wydarzeniem i ta jego właściwość najbardziej dochodzi do głosu w głośniejszej, najlepiej autorskiej lekturze – wtedy sprawczość wypowiedzi jako gestu językowego unaocznia i „nausznia” się najpełniej. W cichej lekturze ten wymiar też pozostaje jakoś obecny, że przypomnę tu znane powiedzenie Todorova, że lektura jest piknikiem, na który autor bądź autorka przynosi słowa, a czytelnik znaczenia, ale głośniejsza, autorska lektura wiersza czyni go spektaklem niewolnym od afektów; spektaklem, w który zaangażowane są zarówno umysły, jak i ciała jego uczestników. Według Roberta Pinsky’ego w głośniejszej lekturze słowa spadają na nas, atakując swym brzmieniem, zobowiązując nas i nakłaniając do czegoś – tę kauzalność odnajdujemy jego zdaniem w etymologii łacińskiej słowa *occasio*: imiesłów przymiotnikowy bierny *occasus, occasum* (od *occidere* – ‘upadać, schodzić w dół’) przywołuje znaczenie upadania i zarazem zbiegu okoliczności¹⁴.

Obecność autora okazuje się znacząca. Kiedy przystępujemy do lektury poety, którego poznaliśmy naocznie i „nausznie”, staje się on dla nas postacią i głosem – kimś, z kim potrafimy nawiązać empatyczną relację. Ten afektywny wymiar naszego doświadczenia pozostaje dla nas, jako czytelników, ważny. Choć adeptowi literaturoznawczej *lingua franca* wydać się może zamącającą lekturę i mylącą resztką, to jego obecność przesądza o intensywności poetyckiego gestu, gdzie werbalny wymiar wiersza, sam tekst, jest tylko nośnikiem afektywnego. Autor wślizguje się między tekst a odbiorcę. Słowa tekstu znajdują swoją akustyczną i mimiczną reprezentację, istnieją jako energia performatywnego zdarzenia, jakim jest wykonanie głosowe. A zatem przydechy, przyświasty, cedzenie słów, wszystkie te akcydensy stają się nagle ważną

¹⁴ Robert Pinsky, *Occasional Poetry and Poetry on Occasions*, „Paris Revue” 2000, Issue 154, <https://www.theparisreview.org/poetry/734/occasional-poetry-and-poetry-on-occasions-robert-pinsky>, dostęp: 3 marca 2019.

komponentą. Podobnie jak inne, nie mniej istotne w tym wszystkim środki wyrazu, które są zarazem wskazówkami użycia tekstu (i samej jego lektury): „czytaj jakbyś miał słuchać, nie rozumieć” („Piosenka pasterska”). Albo: „...bo zawsze miło się rozmawia / o tym bezkarnym pomniejszaniu / odległości między brzmieniem a znaczeniem / prawda?...” („Dni i noce”). Liczy się skracanie dystansu (a w ogóle – jak powiada Sommer – najlepszy jest „synchron” – „Patrz, jak to się słyszy, / kiedy się mówi” czytamy w wierszu *Synchron*). Zatem owo skracanie dystansu ma głębokie uzasadnienie, skoro „w akcie mowy wypowiedzenie ujmuje nie to, co się mówi, lecz sam czysty fakt, że się mówi, z definicji ulotne wydarzenie mowy jako takiej” (A, 140). „Wpisanie mowy w świat” (A, 125) pozostaje zawsze przygodą. Pamiętamy: „Wypowiedzenie jest tym, co najbardziej jednostkowe, niepowtarzalne i konkretne, odnosi się bowiem do konkretnego aktu mowy, całkowicie wyjątkowego i niepowtarzalnego, a zarazem [gdy zaistnieje jako drukowane – m.z.] jest tym, co najbardziej puste i ogólne, ponieważ [w każdej nowej lekturze – m.z.] powtarza się za każdym razem [inaczej? – m.z.] i nie sposób kiedykolwiek określić jego znaczenia leksykalnego [w sposób finalny – m.z.]” (A, 140). Świetną ilustracją tej konstatacji jest wiersz *Niedyskrecje*. Unaocznia, jak zabrudzone afektywnie znaczenie współlistnieje z uniwersalnym:

Gdzie jesteśmy? W ironiach
których nikt nie chwyci, krótkotrwałych
i nieakcentowanych, w trywialnych pointach
które kwitują metafizykę niedorzecznym
detalem, w piątku co wypada,
na piątego listopada, w mnemotechnice dni.
Można dać przykład i można to przyjąć
na wiarę, kocią łapę na gardle.

I lubi się jeszcze pewne słowa, i te, za przeproszeniem,
składnie, które udają, że coś je z sobą łączy.
W tych międzysensach zawiera się cały człowiek,
włazi tam, gdzie widzi trochę miejsca.

Wypowiedź poetycka jako tekst mówiony, jako figuracja jej afektywnych komponentów, jest bardziej zdarzeniem niż tylko enuncjacją podmiotu lirycznego albo grą słów, w której dyskuntuje się figury retoryczne i organizację językowej wypowiedzi. W głośnym czytaniu ujawnia się eufonia albo zamierzona kakofonia, inkantacja, rytm, a więc czynniki, które ustanawiają to, czym jest ten właśnie wiersz, a co w tekstowej postaci istnieje jedynie potencjalnie albo śladowo, tymczasem może stanowić jego siłę motoryczną. Głos Sommera w takiej głośnej lekturze nie jest głosem recytatora – to słowo należy do stylistycznie wysokiego rejestru, od którego on sam dystansuje się i który wykpiwa. Lepszym terminem byłoby spolszczone blisko sto lat temu przez Tytusa Czyżewskiego francuskie słowo *entrepreneur*, będące określeniem przedsiębiorcy¹⁵; słowo, które w swoich historycznych użyciach zawierało aluzję do ponoszonego ryzyka i do awanturniczości poczynań kogoś, kto ekstrawagancko zarządza swoim kapitałem, tu: wizerunkiem poetyckim. Antreprenier jako mistrz ceremonii, wodzirej z estrady, na której polscy „futoryści” wyprawiali swoje brewerie. Wydaje się jakoś odpowiednie dla kogoś, kto odzegnuje się od gestów „dostojnych szamanów, którzy znali sekret” (to oczywiście Zbigniew Herbert w „Liście” do Ryszarda Krynickiego). Sommer nigdy nie ryzykuje swojej reputacji poetyckiej, przybierając pozę hierofanty. Albo, owszem, ryzykuje ją, ale sięgając po gest całkiem inny.

¹⁵ Por. Tytus Czyżewski, *Włamywacz z lepszego towarzystwa* (1922), w: tenże, *Wiersze i utwory teatralne*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

Słowo „gest” wydaje się słowem, przy którym warto się zatrzymać, jest bowiem z gruntu tym, co wydarzeniowe. Jak wiemy z teorii afektów, gest jest mową ciała, która może, ale wcale nie musi odpowiadać wypowiedzianym słowom i ich znaczeniom. Gest językowy, więc gest metaforycznie rozumiany – podobnie. Ustanawianie znaczeń jest działaniem zmierzającym do celu, kieruje się intencjonalnością. Tymczasem – jak powiada Agamben – „Dla zrozumienia gestu nic nie jest bardziej mylne, niż wyobrażenie sobie najpierw sfery środków podporządkowanych celowi”¹⁶. Zdaniem filozofa, gest zawiaduje tym, co w akcie ekspresji pozostaje nieoczywiste i nieostateczne, albo niewyrażone. Liczą się tu na przykład przedsięwzięte środki, które koncentrują na sobie uwagę: „Gest jest czymś, co eksponuje medialność, czyni widzialnym środek jako taki”¹⁷. Wypowiedź poetycka zdaje się czynić coś podobnego. Jest mediacją: zostawia pole manewru autorowi, który dyskontuje retoryczne odkształcenie komunikatu. Staje się samozwrotna, zawiesza logikę wywodu, a nie tylko wspomaga ją, zmierzając najkrótszą drogą do celu. Zarazem autor jest kimś więcej niż personą liryczną. Jest on również – by odwołać się do zapomnianej dziś, a tu na nowo użytecznej kategorii poetyki – podmiotem czynności twórczych. Jego „egzystencja rozgrywa się” w tekście, nie zaś tylko „wyraża się” czy „spełnia”¹⁸. Autor jest „obecny w tekście jedynie jako gest” właśnie; gest, który „umożliwia ekspresję, ustanawiając w niej wyróżnioną pustkę”, pustkę po nim samym jako autorze, jako że jego własny tekst wymazuje go albo sprowadza do jakiejś szczególnej postaci,

¹⁶ Giorgio Agamben, *Notatki o geście*, przeł. Paweł Mościcki, cyt. za: Agata Bielik-Robson, *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 301. ¹⁷ Tamże.

¹⁸ Giorgio Agamben, *Autor jako gest*, w: tenże, *Profanacje*, przeł. Mateusz Kwa-terko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 88.

„ucisza, tłumi, wykrzywia w grymas”¹⁹. To „puste” miejsce zajmuje czytelnik, który staje się świadkiem zachodzących w wierszu zdarzeń. Samo „wydarzenie wiersza”, powiada Agamben, sprowadza się do gestu manifestowania użytych środków, gestu, „przez który autor i czytelnik rozgrywają się w tekście”²⁰. Gest więc ustanawia pole mediacji, przestrzeń manewrową, w jakiej znajdują się autor, jego tekst i jego czytelnik. I wiele wierszy Sommera to takie terytoria manewrowe, by nie rzec, poligony słów:

Ani słowa inaczej
jakby w ogóle nie było
o czym (mówić), bo może tylko być
jak było, ewentualnie tak
jak jest, bo jeśli już
do tego doszło, że jest
znaczy, że coś w tym
jest (i było)

Ten wiersz każe się potraktować jako zaproszenie, by wejść na terytorium wydarzenia się wypowiedzi, rozglądając się, co na nim da się jeszcze zrobić. Podobnie jak *Wiersz czasownikowy* i sąsiadujący z nim *Wiersz przymiotnikowy*: w obu od biedy można próbować zaczepić się o jakąś anegdotę, ale przede wszystkim chodzi o dostrzeżenie, że pierwszy robią głównie czasowniki, a drugi przymiotniki. Takie traktowanie wiersza sprawia, że Sommer często nadaje tytuł *ex post*, niejako w rewizyjnej jego lekturze, i tytuł ustanawia ramę modalną poetyckiego komunikatu.

Akurat w przypadku Sommera można chyba powiedzieć, że wiersz stanowiący *porte parole* autora jest gestem dopiero

¹⁹ Tamże, s. 84. ²⁰ Tamże, s. 90.

stwarzającym szansę wyprowadzania konkluzji z tego, co będąc przygodą przebywania pośród okoliczności mowy, podpowiada nieoczekiwane rozwiązanie albo je zawiesza. Niekiedy objawia się jako karambol, powstaje ze zderzenia rozmaitych, a często obcych sobie porządków, jak w chwycie komediowym, domagając się niejako pointy: „Nie to, co chciałeś/ ale to, co wyszło // (kochanie)” (*Tamto*). Szczególnie dużo takich sytuacji mamy w *Wierszach ze słów*, które stanowią Sommerowe *minima poetica*, gdzie wyróżniony graficznie tytuł już sam jest częścią wiersza, albo pre-tekstem zderzonym z tekstem właściwym bądź iro- niczną preambułą:

Duch zrozumienia

Ale żeby tak w ogóle
Nie obchodzić siebie?

albo

Botanika

Matka mówiła do mnie z liścia
Ku memu zaskoczeniu
Po kilku latach.

albo

Nie jest jasne

w którą stronę cytujesz to zdanie.

Zastosowana tu (i w innych wierszach) jukstapozycja funkcjonuje podobnie jak gag komediowy będący zasadą budowania znaczeń, ale – w głośnej lekturze autora – nie tylko znaczeń: nieraz

grymas autora wślizgującego się między tekst a czytelnika sugeruje, że znajdujemy się w świecie, którego ontologia rządzi się estetyką chwytu komediowego, czasami przyjaznego – jak w wierszu *Umowny*, a czasami spotworniałego – jak w *Nie śpij, notuj*, albo nowszym wcieleniem estetyki buffo²¹. Tę predylekcję do tonu buffo wspomaga afektywna estetyka, w którą Sommer wpada, czytając: czyta, jakby tańcząc na cześć *Jego Rozwiązłości* języka, bawiąc się impetem swego mówienia. I ten gest jako poza najlepiej do głosu dochodzi w wierszach *stricte* okolicznościowych, takich jak *Proza cienkiej Jolki Paryżanki*, *Siostrzyczka*, *A więc to tak*. To estetyka, która często odwołuje się do poetyki gagu. „Gag czyni śmieszna sytuację, w której spotykają się dwie nieprzystające do siebie rzeczywistości, a ich współlistnienie traktowane jest [...] jako coś naturalnego. Zderza się je więc ze sobą, ukazując te ich aspekty, które w normalnym kontekście pozostają niezauważone. »Gag nie jest nonsensem ani czymś nielogicznym, tylko pozbawieniem sensu jednej logiki za pomocą drugiej; jego zaskakujący charakter nie jest rezultatem przedstawienia czegoś nieznanego, tylko spojrzenia pod nieoczekiwanym kątem na rzeczy znane; gag nie zaprzecza rzeczywistości, tylko analizuje ją do końca; nie odrzuca konwencji, lecz przeciwnie – opiera się na nich i z nimi współdziała»²². Jak w makabresce, którą jest wiersz *Nie śpij, notuj*:

²¹ Ta estetyka buffo, którą Sianne Ngai opisuje w książce *Our Aesthetic Categories: Cute, Zany, Interesting*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2012 jako estetykę *zany*, to estetyka ustanawiania wątpliwych znaczeń. *Zany* tłumaczy się jako coś niedorzecznego albo – jak dziś mówimy – „odjazdowego”, „zakręconego”, działania, które jest nazbyt *hectic*, czyli nazbyt gorączkowe, nadaktywne – także w procesie komunikowania się.

²² Paweł Mościcki, *Chaplin. Przewidywanie terażniejszości, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2018, s. 128. Cytowany tekst pochodzi z *Anatomii gagu* Vaclava Havla.

O czwartej nad ranem
zastukała roznosicielka
mleka w cywilu, grożąc
że nam nic nie zostawi,
zabierze najwyżej butelki,
jeżeli nie okażę kwitu.

Kwit był w kubraku
ale i tak wiedziałem
jaki będzie dalszy ciąg:
zabierze i wczorajsze, zsiadłe,
zabierze ser i jajka,
zabierze nam mieszkanie,
zabierze nasze dziecko.

Jeżeli nie okażę kwitu,
jeśli nie znajdę kwitu,
mleczarka podetnie nam gardło.

Zwykle gag ma charakter sytuacyjny, nieoczekiwany komizm pojawia się nagle, jest maleńką katastrofą zwykłego porządku albo nagłością odchylenia od rutyny, zabawą z językiem, posunięciem, które z deliberacją chybia celu, albo pokrewnym chaplinowskiej komedii istnieniem szlemielowskim. Z tą ostatnią odmianą komizmu w świecie Sommera mamy do czynienia dość często. Sommerowy szlemiel to *trickster* – ktoś, kto wyprowadza nas z tarapatów, wszczyna akcję pełną perypetii. Porusza się, naruszając obowiązujące porządki. Owo odchylenie czy też załamanie zapisane jest w gestach językowych podmiotu: a to jako żart, przejęzyczenie, złamanie uzusu językowego, albo językowa nadaktywność wystawiająca na szwank językową odpowiedzialność mówiącego podmiotu.

Czemu służy ten zabieg? Rzec by można, że zabawie jako w końcu nie najgorszemu sposobowi spędzania czasu, ale bywa i podstawieniem nogi komuś, kto w swoim zadufaniu sądzi, że skoro granice jego świata są granicami jego języka, to jego dezynwoltura językowa pozwala mu je raz za razem przekraczać. Ale w myśleniu o języku Sommer daleki jest od purytanizmu. Jeśli język może nas przejęzyczać i przedrzeźniać, to może nic nie jest przesądzone i przy tym warto się zatrzymać, uczynić przedmiotem żartu, a co najmniej zastanowienia. Jak w wierszu, w którym Sommer opisuje przygodę swojego małego synka jako mimowolnego eksploratora języka. „Marcelu, nie kpj z Piotrka./ Ja nie kpję, tylko pytam”, odpowiada strofowany przez mamę Marcel (*Ciężki styczeń 1997*). Tutaj Sommerowski gest szlemienia to także porozumiewawcze mrugnięcie do czytelnika: niestety, w końcu uczymy się mówić poprawnie, tak jak uczymy się robić dobre miny do nie zawsze dobrej gry.

Afektywna komponenta sytuacji, jaką jest wiersz, podważa wysuniętą przez Agambena tezę, że gest jest przede wszystkim mediacją: oznajmia gotowość zakomunikowania jakiejś treści, sam nie będąc żadnym komunikatem. Zresztą gdzie indziej w owej mediacji Agamben dopatruje się komizmu związanego z porozumiewawczą nadaktywnością, nieledwie krygowaniem się autora: najpierw zwraca się uwagę na coś mniej ważnego, odwleka i komplikuje to, co za chwilę zostanie oznajmione, a zaraz potem jakby przypomina się o tym, co ważne, albo zdradza się czytelnikowi sekret o trudności, z jaką my – autor i jego czytelnik – mieliśmy do czynienia²³. Sommer chętnie używa tego tonu – tonu głosu, który

²³ Tymczasem komizm jest kategorią estetyczną (więc dyskursywnie ustanawianą oceną) i zarazem komunikowanym doznaniem oraz stylistycznie obiektywizowaną jakością, upostaciowaną w tekstowej reprezentacji. Komizm zatem – rozpoznany jako wyraz sądu estetycznego – jest obiektywizacją uczuć. Sąd estetyczny jako obiektywizacja uczuć ma to do siebie, że

zdaje sprawę z zakłopotania autora, opatrywania cudzysłowem stwierdzenia dopiero co zapisanego. To temu służą te wszystkie Sommerowe „opukiwania” własnych zdań, wszystkie te zastrzeżenia typu: „za przeproszeniem”, „tej by tak rzec jesieni”, dopowiedzenia w rodzaju „i jeszcze mówi się...”, wtrącenia, które zarazem jakby bagatelizują i pomniejszają ważność tego, o czym się mówi. Albo obniżające powagę makaronizmu bądź kolokwializmu, owe „zusammen i do kupy” i „pourquoi pas?”. Wreszcie pytania, jakimi Sommer lubi otwierać swoje wiersze, jakby dopuszczając nas do konfidencji po to, by „rozgrywać się” z nami w tekście, niczym przy stole pingpongowym. Do konfidencji zaprawionej oczekiwaniem, że będziemy zdolni odkręcić piłeczkę – inaczej nie ma żadnej frajdy:

Ty sobą mi kochanie też
czasami służysz, nie tylko tobie
ja, bo kiedy normalnie
człowiekowi w pysku

język, może za przeproszeniem jest
bardziej sobą? A może mniej, kto to wie
w końcu – on sam,
beze mnie, wiedziałby

jeszcze mniej, prawda? Na przykład
kiedy leżysz już, przed snem, a ja udaję
złość

przynależy do klasy sądów performatywnie „kłopotliwych” – jak powiada Sianne Ngai we wspomnianej już książce – bo jest sądem na poły opisowym, na poły zaś wartościującym i wyraża sposób, w jaki ktoś coś osądza, niby tylko opisując. Wartościowanie jest więc niejako przemycane, a obiektywizm sądu polega na maskowaniu jego subiektywności. Czyli na mediacji jako maskowaniu tych wszystkim zabiegów – taką mediację, zgoda, można uznać za coś komicznego. Ktoś oszukany zawsze jest trochę śmieszny.

z powodu twoich nie zdjętych jeszcze
okularów, ale ty nie wiesz, że udaję
więc ja się szybko poprawiam i udaję wyraźniej.

(Umowny)

Umowność, niepewność i ironia kogoś wystawionego na zbiegi okoliczności, na mieszanie się rozmaitych porządków, w których żyjemy na co dzień – wszystkie te rzeczy znajdują się u podłoża gestu, z którego Sommer uczynił znak firmowy swojej poezji. Jest to napięcie, jakie powstaje ze zderzenia patosu z batosem. Patos i batos to gesty obsadzone emocjonalnie: reprezentacje patosu to sygnatury podziwu, ale i przerażenia, choć zarazem zdolności oswojania tego, co nas przerasta bądź nam zagraża. W przypadku batosu mamy do czynienia z pomniejszeniem lub wręcz z deprecjacją. Batos neutralizuje lęk albo dramat konfrontowania się z czymś, co nas przekracza, jest antyklmaksem, obniżeniem tonu, subwersją wobec tego, co wysokie, co fałszywie pretenduje do chwały, narzędziem parodii lub trawestacji. Oczywiście, definicje patosu i batosu budowane są w sytuacjach wyrazistych i zarazem typowych, więc i tutaj przywoływane przeze mnie formuły odnoszą się do doświadczania rzeczywistości *in extremis* albo *in crudo*. W przypadku poezji, która – jak to u Sommera – instaluje się w codzienności, gdzie owe gesty są odpowiednio moderowane, to, co nabiera pełnej wyrazistości w sytuacji wyjątkowej, przebywa potencjalnie w sytuacji pozornie normalnej i całkiem od tamtej odległej, jak choćby w cytowanym wierszu *Nie śpij, notuj*. Niekiedy jednak sytuacja zaprasza do tego, by nie przykręcać kurka z sarkazmem, zwłaszcza gdy to, co patetyczne, zostaje zderzone ze swoją karykaturalną realizacją:

Miejskie Przedsiębiorstwo Gospodarki Mieszkaniaowej w Otwocku
POZDRAWIA BRATNIE NARODY KRAJÓW SOCJALISTYCZNYCH
każdą z czterdziestu czterech liter umieszczonych na oddzielnych
żerdziach,
tylko odstępy między wyrazami nie mają drzewców.
Jest jedenasty maja 1979 roku.
Drzewce wbite w trawnik tworzą falochron.
Miejskie Przedsiębiorstwo pozdrawia bratnie narody od ponad
trzech tygodni
lecz one po dziś dzień nic o tym nie wiedzą
(*Prowincja*)

Patetyczne u Sommera okazuje się doświadczenie ulotnej gęstości
codziennego życia i towarzysząca temu czułość dla pogrążonych
w codziennej krzątaninie. O tym opowiadają wiersze, w których
pojawiają się postaci z rodziny, przyjaciele, wreszcie on sam. Wier-
sze takie jak *Światła dworca*, *Mały traktat o niesprzeczności*, *Kruchość*
czy *Liść klonu* albo *Rano na ziemi* przynoszą uczucie zanurzenia
w toczącym się życiu, kojącą obecność ludzkiego kleju, niekiedy
nawet myśl, że czasem skądś prześwituje coś, co całą tę krzątaninę
usensownia, a może nawet jakoś uświęca:

Rano na ziemi cienki śnieg, a przedtem
tyle ciepła, prawie przedwiośnie.
Ale na termometrze w kuchennym oknie
plus siedem stopni
i w ogóle dużo słońca.
Jest pan
od światła, którego lubię
i nie ma pana od gazu
którego nie cierpię.

I nagle dwaj panowie M. –
za jednym z nich przepadam, drugi
trochę za bardzo prymus.
Wracają, obaj dziewięcioletni.
Mijają krzak jaśminu, co jest
Jak duży bukiet z kresek.

Pod drzwiami

cieszy się pies, coś się z czymś
nie kłóci

(*Rano na ziemi*)

Towarzyszące temu uczucie – trudno go tak nie nazwać – wzniosłości wypowiedziane jest w języku całkiem zwyczajnym, tym „gadającym”. Język wydziela z siebie gadaninę – ją także. Prowokuje do zadawania pytań. Niekiedy pozwala na luksus nazywania. „Gadanie to moja specjalność,/ ale naprawdę lubię słuchać, czyli pytać./ No i nazywać –/ w jakiejś stosownej chwili” (*Mogilki*). Poezja Sommera pozostaje z gadaniną w stosunku włączającego wyłączenia: nie przestając widzieć w niej gadaniny, dyskontuje ją jako coś, co stanowi matecznik językowego artefaktu. W końcu to tam właśnie „samo się mówi” (*Higiena*). Przyjemnie jest zanurzać oko w bezkresnym oceanie drukowanej mowy, ale dobrze jest też wejść w bezpośrednią interakcję z żywiołem mówionego, nawet jeśli miałyby być ona z higieną na bakier, jak w wierszu *Jego Rozwiązłość*: „więc topiel/ oka, a potem szybko: usta–usta”. Niezależnie jakiego wyboru dokona autor *Dni i nocy*, zawsze dba o to, by dopuścić do głosu słowa z poluzowanego, chciałoby się powiedzieć luzackiego, słownika, jakby bojąc się nadmiernego patosu.

Często chęć przyjaznego uświetnienia idzie w parze z żałobnym i bolesnym – jak w wierszu *Konfirmacja*, który z wiersza napisanego na narodziny syna przyjaciela zmienia się w żałobną, elegijną *dirge*,

wywołując efekt znieswojenia. Owo napięcie czynne jest też w wierszach, które gęstość codziennego życia opisują jako jego dotkliwość, przywołując doświadczenie mozołu, utraty, choroby albo śmierci. Elegijne wiersze Sommera wpisują się w tradycję patetycznego użycia języka, ale – znowu: realizowane są często w obniżonym *decorum* językowym. Zatem patos i batos w wierszach Sommera często w jednym stoją domu za sprawą możliwości, jakimi dysponuje poetycka składnia. To ona zderza rzeczy niewspółmierne: urodę i dotkliwość życia, jego ciężar i jego komizm. Patos będący efektem tego zderzenia – doznania intensywnej gęstości, często męczącej i napawającej lękiem, ale także źródła rozmaitych olśnień bądź przyjemności (jak w wierszu *Habeas ossa*) – sprawia, że niekiedy wiersze Sommera stają się parabolami zepchniętymi ze swego parabolicznego toru przez żart – w tym akurat wierszu: tytuł. Psychoanaliza nauczyła nas, że żart jest dobrym epitafium dla trudnych do opanowania emocji.

Najważniejsze dla mnie jako czytelnika Sommera pozostaje jednak to, że sam autor jako gest, jako sprawca wydarzenia się wiersza pozostaje w mojej lekturze tak silnie obecny. Wiersze Sommera należą z góry do tych „pisanych na głos”, by uciec się do formuły Rolanda Barthes’a²⁴, co skutkuje wrażeniem, jakie towarzyszy mojej lekturze Sommera nałożonej na obraz Sommera czytającego Sommera. I nie ma żadnego dobrego powodu, by miało być inaczej. Głos, jak powiadają psychoanalitycy – idiomatyczny i niepowtarzalny uwodzicielski *obiekt a* – wytwarza intymną relację słuchacza i mówiącego²⁵. Nie przypadkiem przecież: jak podkreślał Benveniste, „ja” oznacza osobę wypowiadającą

²⁴ Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. Ariadna Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1993, s. 97–98.

²⁵ Por. *Gaze and Voice as Love Objects*, ed. by Renata Salecl and Slavoj Žižek, Duke University Press, Durham–London 1996.

„ja” w konkretnym akcie mowy, głos jest więc wehikułem jej podmiotowości²⁶. Nawet w swojej niemej lekturze mam ochotę wyobrażać sobie, jak wiersz Sommera mógłby zostać nam przez niego przeczytany czy wręcz odegrany, wraz z czynną w tym wszystkim mową ciała, nie mówiąc oczywiście o najważniejszej komponencie: o pracy samego głosu, o jego modulacji i artykulacji. W wierszu *Korekta* autor nie omieszka przypomnieć, że ważny jest „rytm zdania, myślenia, języka”. Rytm, jak o tym pisze w swym projekcie krytyki somatycznej Adam Dziadek, jest zorganizowaną energią mówiącego ciała. Nie musi wcale zbiegać się z istnieniem metrum: jest nieprzewidywalny, idiomatyczny i musi być postrzegany jako

zespół, poprzez który *signifiants* językowe i pozajęzykowe wytwarzają specyficzną, różną od sensu leksykalnego semantykę (*signifiance* – znaczącość, która staje się wtórną, suplementarną wartością wypowiedzi). Cechy te mogą być rozmieszczone na wszystkich poziomach wypowiedzi: akcentowych, prozodycznych, leksykalnych, syntaktycznych (rozkładają się one w tekście niczym temat w opowiadaniu). W ten sposób *signifiants* są zarówno syntaktyczne, jak i prozodyczne. Sens nie jest już zawarty leksykalnie w samych słowach.²⁷

Wszystko to sprawia, że czytając, mimowolnie ustanawiam sobie obecność autora. Kiedy mam do czynienia z jego autorską

²⁶ Zapewniając podmiotowości jej materialną podstawę, głos jako fundament wypowiedzi jest paradoksalnie także wehikułem odpodmiotowienia: pozostaje niezależny od znaczenia wypowiedzi, istnieje od niej niezależnie, ale jako nośnik wypowiedzi jest współodpowiedzialny za dokonujące się w wypowiedzi (poprzez język) odpodmiotowienie mówiącego (por. G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitzem*, s. 114–120).

²⁷ Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014, s. 22.

lekturą, obcuje z materialną inscenizacją aktu poetyckiego, z *mise en scène* aktu mowy. Owo *mise en scène* ma swoją topografię. Wszystko przecież rozgrywa się w jakiejś przestrzeni: wygląd poety, ton głosu i rodzaj dykcji, przynależne rekwizyty czy właściwa temu wszystkiemu jakaś dekoracja, rodzaj oświetlenia, obecność uczestników spotkania poetyckiego, wszystko to staje się znaczące. Stanowi komponentę teatralnej dramaturgii, współczynną w inscenizowaniu podmiotowości czytającego autora²⁸. Owo *mise en scène* jest, jak powiada Bal, „materializacją tekstu w formie dostępnej publicznemu, zbiorowemu odbiorowi, mediacją między sztuką a złożoną publicznością, [...] i każdą jednostką wchodzącą w jej skład”²⁹. We flashbackach pamięci bywalca wieczorów literackich okazuje się tworzywem obrazu poetyckiego. Nie mogę więc wyprzec się, że kiedy czytam Sommera, to czytam go tak, jakbym widział go czytającego czytany przeze mnie tekst jego wiersza. Może zresztą w przypadku autorów współczesnych, tych, których choć raz widzieliśmy czytających swoje wiersze, nigdy nie czytamy inaczej. Więc już w mojej samotniczo dokonywanej niemej lekturze *mise en scène* zmienia się w *mise en page*. W czytelnicznym doświadczeniu przez płaską powierzchnię tekstu prześwitują powidoki żywej materialnej obecności autora, wspomnienie głębi, z jaką jego obraz narzucał się mojej wrażliwości i percepcji. Nie będzie chyba błędem stwierdzenie, że aura, jakiej przydaje tekstowi sygnatura autorska, jest w istocie niczym innym, jak tylko scaloną w nazwisku autora esencją rozmaitych przygodnych i zarazem historycznych *mise en scènes*, przekazanych potem w rozmaitych relacjach potomności (relacjach rozmaitego charakteru,

²⁸ Por. Mieke Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, przeł. Marta Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012 (w szczególności rozdział *Mise en scène*, s. 125–159). ²⁹ Tamże, s. 158.

nie wyłączając opracowań historycznoliterackich czy interpretacji literaturoznawczych). Okoliczności są zatem ważne: nawet kiedy istnieją już zakrzeple w postaci naszej literaturoznawczej wiedzy, w postaci zapadłych w naszą pamięć ukształtowanych obrazów autora czy figur jego języka, w ponowionej lekturze wiersza ich czysto intelektualny charakter zyskuje wymiar afektywny i nieodłącznie związany z autorem, który uplątał nas w teatr gestów. Zatem zadrukowana kartka papieru z tekstem Sommera zawsze będzie miejscem pełnym Sommera. Jest właśnie tak: „cały człowiek wchodzi tam, gdzie widzi trochę miejsca”.

Słowo zapomniane?

„Piękno – atrybut świata nieprzedstawionego w literaturze polskiej po roku 1989”? Że niby co, proszę? To w takim razie: „Poeci brulionu i ich następcy wobec idei ponowoczesnego piękna”? Hmm... A może „Piękno jako kategoria przydatna w opisie prozy Andrzeja Stasiuka”? No oczywiście, jasne. I wtedy jeszcze konieczne: „Ze szczególnym uwzględnieniem sądów estetycznych krytyki mu towarzyszącej”... A na przykład „Piękno spotworniałe, czyli postaci kobiece w powieściach Doroty Masłowskiej”, albo „Juwenilno-perwersyjne piękno w projekcie *Co robi łączniczka Foksa i Libery*”? Także nie? Więc może „Poezja Piotra Sommera wobec ideału codziennego piękna”? Chyba Leopolda Staffa! A „Powstanie warszawskie jako piękna katastrofa (o *Kinderszenen* J.M. Rymkiewicza)”? „Spór o piękno w pisarstwie Tadeusza Różewicza”?...

Niepotrzebne piękno?

Tę wyliczankę moglibyśmy kontynuować. Każdy już się zapewne zorientował, że to zabawa w wymyślanie tytułów wykoncypowanych esejów. Ale dlaczego niby wykoncypowanych i nie do napisania? Czy kategoria piękna do niczego nam dziś nie jest potrzebna? Czy piękno stało się anachroniczne? Dożywa swych dni w muzeach

i wystawia się na pokaz za cenę kupionego biletu w parkach krajobrazowych? Póki co, trudno je znaleźć w indeksach rzeczowych czytywanych dziś przez nas prac modnych filozofów czy literaturoznawców. Wydaje się, że nie jest opłacalnym tematem debaty, próżno go też szukać w dyskursie krytycznoliterackim na łamach gazet czy czasopism (wyjątki, o których wspomnę, na razie zdają się potwierdzać regułę). Dlaczego więc nie chcemy o tym pisać, panie i panowie? Przecież w naszym życiu jest stale obecne, w naszym otoczeniu istnieje tak ciągle silnie, jak to tylko możliwe, jako przedmiot naszego pragnienia i zachwytu. Czy po spacerze w dzielnicy galerii nie wchodzę z niejaką ulgą do muzeum? Dlaczego majowy wieczór w wysokopiennym mazurskim lesie przyprawia mnie o skurcz w gardle? Dlaczego moja podróż do Poznania jakoś straciła sens, kiedy tamta dziewczyna wysiadła w Koninie? Dlaczego czytam na głos stary wiersz Mickiewicza i wiem, że jest piękny? Dlaczego czytam nowy wiersz Eugeniusza Tkaczyszyn-Dyckiego i wiem, że i ten wiersz jest piękny? Czemu jednak, wdając się w rozmowę o tym wierszu, zaczynam mówić językiem, który kłamie głosowi, i dlaczego wiem, że i mój głos kłamie moim myśleniem? Dlaczego czytając esej Herberta o jego wizycie na Akropolu, od razu umieszczam słowa poety niejako w cudzysłowie, jakbym czytał dawnego klasyka? Jeszcze przedwczoraj tenże Herbert i inni współcześni „starzy mistrzowie” – by odwołać się do tytułu wiersza – ośmielali nas do współudziału w adoracji piękna. Zgoda, Szyborska robiła to ironicznie, Różewicz zaprzecznie (poprzez szyderstwo, będące skargą tego, kto nie potrafi już napisać pochwalnego psalmu), ale Herbert z dobrą wiarą, a Miłosz wręcz ekstatycznie. Kiedy dzisiaj Adam Zagajewski odbywa swoje melancholijne ćwiczenia z zachwytu, budzi irytację znacznej części krytyki, podobnie jak „zeszytowoliteracka” estetyka, w której jego idiom zadomowił się i rozplenił.

Jak to się stało, że pytanie, czy w ostatniej dekadzie w literaturze (i w sztuce) powstało coś pięknego, wydaje się pytaniem źle postawionym? Intrygujące, interesujące, niepokojące („odjechane”, „zakręcone” – jak czytam czasem) – to tak! Te przymiotniki zdają się na swoim miejscu.

Katastrofa piękna

Odpowiedź wymagałaby dłuższego wywodu. Ale przejdę do sedna: pięknemu – jak pisze o tym Elaine Scarry w swojej książce *On Beauty and Being Just* – przydarzyła się katastrofa, kiedy Kant i Burke oddzielili piękno od wzniosłości¹. W następstwie dokonanych przez nich rozróżnień piękno przegrało ze wzniosłością, czyli dziś (a właściwie od czasu manifestu *The Sublime is now* Barnetta Newmana, a potem jeszcze od wystąpienia Jeana-François Lyotarda) estetyką dominującą w liczącej się sztuce i literaturze. To, co wydawało się niepodzielne (i co jest niepodzielne! – jak powiadają nie tak znowu liczni obrońcy piękna), zostało podzielone na piękne i wzniosłe. To, co wzniosłe, szybko stało się pięknem niejako wyższego rzędu. Głównie dzięki temu, że estetyka wzniosłości dobrze wpisuje się w nowoczesne i ponowoczesne rozumienie sztuki jako „utrudnienia”: najpierw awangardowego eksperymentu, potem prowokacji intelektualnej, wreszcie transgresji. Już dawno Gertrude Stein powiedziała, że nazwać dziś jakieś dzieło sztuki pięknym to tyle, co je uśmiercić. Nas utwierdził w tym Gombrowicz ustami Profesora Bładaczki: „Dlaczego w poezjach wielkiego poety, Juliusza Słowackiego, mieszka nieśmiertelne piękno, które zachwyty wzbudza?”

¹ Elaine Scarry, *On Beauty and Being Just*, Duckbacks, London 2000, s.83 i n. Por. też Jeremy Gilbert Rolfe, *Beauty and the Contemporary Sublime*, Allworth Press, New York 1999.

Piękno i sztuka – rozwód

W nowoczesności, a już na pewno w wieku XX można nawet mówić o rozejściu się piękna i sztuki, a także sztuki i estetyki, które zaczęły mieć ze sobą coraz mniej wspólnego². Dawne kontemplatywne obcowanie z pięknem, któremu nieodłączna była forma erotycznej fascynacji, zastąpił terror właściwej postawy estetycznej. W miejsce pożądania pojawiła się wyspekulowana sztuka interpretacji. Jak podkreśla Nehamas, nowoczesne teorie estetyczne są teoriami sztuki, a nie piękna. Myśl, że sztuka i piękno już niewiele mają wspólnego, wzmacnia oczywisty fakt, iż ocena dzieła sztuki oznacza koniec naszego intymnego z nim obcowania: oddajemy mu sprawiedliwość, tak jak tego wymaga nasz krytyczny ideał... i nasze zainteresowanie wygasa (choć nie wygasa bynajmniej nasze zainteresowanie dla naszej sztuki krytycznej interpretacji). Dawnego Erosa zastąpił Narcyz. Zachwyty nie wystarcza, ciekawsze stało się dla nas dociekanie przyczyn naszego zachwyty. Modernistyczne dzieło chce przede wszystkim postawić nam pytanie: jak to się dzieje, że budzę twój zachwyty i zainteresowanie? Co więcej, czyni cnotę z trudności,

² Por. Alexander Nehamas, *Only a Promise of Happiness. The Place of Beauty in a World of Art*, Tanner Lectures on Human Values, Yale University Press, New Haven – London, April 9 and 10, 2001, Princeton University Press, Princeton–Oxford 2007, s. 191 i n. Bardzo instruktywnym w tym względzie studium jest rozdział pierwszy książki Wioletty Kazimierskiej-Jerzyk „Strategia rewaloryzacji” *we współczesnej refleksji nad sztuką. Piękno, eklektyzm, epigonizm, infantylizm*, Universitas, Kraków 2008, s. 15–93. W rozprawie „Rewaloryzacja piękna we współczesnej estetyce filozoficznej”, autorka dokonuje przeglądu dwudziestowiecznych redefinicji piękna, by w dalszej części przejść do omówienia aktualizujących tę estetyczną kategorię koncepcji Artura C. Danto, Odo Marquarda i Hansa-Georga Gadamera. Por. też Dave Hickey, *The Invisible Dragon. Essays on Beauty Revised and Expanded*, The University of Chicago Press, Chicago 2012; *Uncontrollable Beauty. Toward a New Aesthetics*, ed. by Bill Beckley with David Shapiro, Allworth Press, New York 1998.

jaką nam sprawia, gdy usiłujemy na to pytanie odpowiedzieć. Nie chce być też piękne na sposób konwencjonalny. Estetyka „innego” piękna, czyli estetyka brzydoty, antyestetyka, a nawet aestetyka, jest dziś czymś, do czego nas przyzwyczajono. Od czasów futurystycznej, dadaistycznej i surrealistycznej awangardy „nowe piękno” – piękno „techniczne”, „agresywne”, „konwulsyjne”, „ekstazyjne” spluralizowało, a nawet podało w wątpliwość tradycyjne rozumienie piękna. Dla dzisiejszej awangardy, tej, która w Polsce propaguje „sztukę krytyczną” i literaturę „polityczną”, kategoria piękna jest bezużyteczna, służy ona co najwyżej jako wartość negatywna, przydatna w dekonstruowaniu współczesnych form świadomości fałszywej.

Piękno łatwe i trudne

Czy to nie znamienne, że Umberto Eco po napisaniu swojej *Historii piękna* pospieszył natychmiast z *Historią brzydoty*? Poprzestanie na tej pierwszej byłoby gestem nieprzezornym i politycznie niepoprawnym. Ale czy istotnie dzisiejsza deprecjacja piękna jako czegoś kiedyś właściwego czy niezbywalnego w sztuce oznacza deprecjację piękna właśnie? Czy oznacza zmierzch autorytetu samego piękna? Raczej, jak w jednym z ostatnich swoich tekstów pisze o tym Susan Sontag, dowodzi zmiękczenia wiary w to, że istnieje coś takiego jak sztuka³.

Tak więc dzisiaj to, co wzniosłe, jako „trudne” piękno zostało przeciwstawione pięknu, które zdaje się „łatwe”. Czy nie na tym zasadza się rozróżnienie poczynione niegdyś przez Rolanda Barthes’a? Trudne piękno przynależy do domeny rozkoszy (*jouissance*), łatwe

³ Por. Susan Sontag, *An Argument about Beauty*, „Daedalus” 2002, vol. 3 (Fall), s. 22.

jest przyjemnością (*plaisir*). Oszałamiająca kariera tego rozróżnienia zdawała się żywym potwierdzeniem jego prawdziwości, ale budziło ono niepokój samego Barthes'a, który – wyczulony na związek piękna i Erosa – w jednym z wywiadów mówił o *jouissance* jako o ekscesie, który wywraca na nice porządek ludzkiego świata, porządek, który czyni go naszym domem (czego najpełniejszym wyrazem był przecież ideał platońskiej *kalokagathii*):

Nie ma nic bardziej kulturalnego, a tym samym i społecznego, aniżeli przyjemność. Przyjemność tekstu (którą przeciwstawiam rozkoszy) jest zależna od treningu kulturalnego, albo, jak kto woli, współnicztwa (dobrze symbolizuje to epizod w dziele Prousta, w którym młody Marcel zamyka się w wygódce, z jej osobliwymi zapachami, by czytać powieści, odizolowuje się od świata, pogrążając się jakby w rajskim odosobnieniu). Tymczasem rozkosz tekstu okazuje się atopiczna i aspołeczna. W kulturze, w języku wytwarza się na sposób nieprzewidywany, nigdy nie możesz się jej spodziewać, nie możesz zaklasyfikować.⁴

Taką niepokojącą właściwość piękna wydobywa w swojej interpretacji Gombrowiczowskiego piękna Michał Paweł Markowski, kiedy pisze o zamierzeniu autora *Kosmosu*, by przywrócić pięknu – jak powiada sam Gombrowicz – jego „sens dziki, pierwotny, zawstydzający, nieubłagany”, i kiedy pokazuje Gombrowiczowskie piękno – dwuznaczne, skłócone z kanonem estetycznym, nierzadko abjektalne – „bolesne i zawstydzające”, aspołeczne, bo „najdoskonalej prywatne”⁵. „Piękno boli, piękno jest dotkliwie” – pisze,

⁴ Roland Barthes, *The Grain of the Voice. Interviews 1962–1980*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1991, s. 176.

⁵ Michał Paweł Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 373.

kwalifikując je jako coś, co istnieje dla nas w sposób udręczający – na podobieństwo rzeczy istniejącej „ekstymnie” (jak powiada za Lacanem), czyli intymnie i zarazem obco⁶.

Piękno bez oparcia

Faktem jest, że wzniosłość i piękno zaczęły nam się jawić jako porządki nietożsame. Co więcej, porządek piękna stawał się porządkiem słabym, niekoniecznym, filisterskim, bo zawłaszczonym w nowoczesności przez kicz. Nie dość tego: urągającym poczuciu sprawiedliwości (co jest wołającym o pomstę do nieba paradoksem, bo piękno, jak nauczał Sokrates, a co przypomina Scarry, spობi nas do sprawiedliwości). Kiedy platońskie piękno, przedmiot miłosnego pragnienia, straciło w zlaicyzowanej Europie swój *habitus*, jaki mu zapewniało współnictwo dobra i prawdy, przestało być pięknem filozoficznym, stało się fenomenem zgoła niebezpiecznym, *vide* demoniczne piękno romantyków. Przede wszystkim przestało być transcendentnie istniejącym bytem. Dla Hume’a nie jest już właściwością przedmiotów samych w sobie, istnieje jedynie w naszym umyśle jako przeżycie piękna. Również dla Kanta jest ono subiektywnym odczuciem przyjemności bądź rozkoszy. Piękno stało się fenomenem jedynie estetycznym. Przypomnijmy: dla Kanta piękno to już bezcelowa, bezinteresowna przyjemność. Tak definiowane autonomiczne piękno, utożsamione wkrótce z estetyzmem, stawało się wartością pozbawioną szerszego społecznego oparcia: pozostawało bez związku z wszystkim, co dla ludzi – prócz może *happy few*, garstki sawantów i klasy różniaczej – liczy się na co dzień, a więc, bagatela! – bez związku z religią, seksem,

⁶ Tamże, s. 374.

moralnością, polityką. Zgoda na to, że wiersze i obrazy cenimy jako wiersze i obrazy, więc dla nich samych, oznaczała zdaniem Nehama, Sontag i wielu krytyków, iż sztuka dobrowolnie zamknęła się w rezerwacie. Piękno zredukowane do samego siebie zaczęło pełnić funkcję fetysza w kapitalistycznym i postkapitalistycznym świecie, rządzącym się prawem społecznej i politycznej dystynkcji. Dla filozofów ze szkoły frankfurckiej było częścią ideologii, jednym z parawanów świadomości fałszywej, sprzyjającej utrwalaniu niesprawiedliwego porządku społecznego.

Piękno niepoprawne politycznie

To nie mieszczańskie piękno z jego anachronicznym ideałem harmonii, przyczyniające się do postępów alienacji, ale sztuka awangardowa miała współczuć z bezmiarem cierpienia i deprywacji. Tak być mogło, ale w oczywisty sposób jej hermetyzm stał tu na przeszkodzie. Co więcej, paradoksalnie, nowoczesna filozofia i estetyka podejrzliwości pracowały na to, że wzniosłość stała się estetyką władzy, a w końcu totalitarnej władzy, tymczasem piękno stało się niekonieczne, niemoralne, eskapistyczne, paseistyczne, frywolne. „Z odpornej materii co się da zebrać?/ Nic. Najwyżej piękno” – czytamy w wierszu Miłosza *Nie więcej*. I do tego – nade wszystko – względne. Niegdyś temu relatywizmowi miała zaradzić kantowska definicja sądu estetycznego: szybko jednak okazało się, że z wielkomięskiego, demokratycznego tłumu nie można uczynić tłumu koneserów sztuki – powiada Sontag. Ani narzucić jednego kanonu piękna, którego ideał, jak sądził jeszcze Kant, ma oparcie w tym, co wieczne i uniwersalne. Dziś silne kryterium estetyczne jako władza dyskryminującego sądu, podobnie jak samo pojęcie brzydoty, stało się politycznie niepoprawne. Więcej: stanowisko, że

sztuka modernistyczna była wyniosłą „konspiracją snobów” (Sontag), uchodzi za równorzędny głos w debacie. W pomieszaniu dyskursów ponowoczesności estetyczny populizm sąsiaduje na równych prawach z estetycznym elitaryzmem, ale piękno zostało przypisane do ideologii estetycznej: staje się pojęciem ze słownika konserwatystów, przynależnym do ryzostunku dzisiejszych rycerzy wojen kulturowych.

Piękno i Holocaust

Ale los piękna został przesądzony, gdy estetyka wzniosłości zawłaszczyła estetykę niewyraźności. „Chciałbym jak wtedy/ nazywać rzeczy i zdarzenia/ po prostu pięknymi. // Ale nie te rzeczy nie ten czas/ nie ta mowa” – pisze w swoim wierszu Piotr Matywiecki⁷. Zawłaszczenie to dokonało się w efekcie uznania Holocaustu za wydarzenie wymykające się kategoriom pojęciowym zaproponowanym przez Kanta w jego opisie „znaku historii”, to jest wydarzenia stanowiącego kamień milowy ludzkiej historii i zarazem wydarzenia – jako nowego języka opisu, wydarzenia-tekstu ustanawiającego nowy idiom, interpretującego przeszłość, prognozującego przyszłość. Fiasko opisu Holocaustu jako wydarzenia w dotychczasowym języku „znaków historii” (nawet jako „antyznaku”) spowodowało, że język wzniosłości jeszcze bardziej stał się jedynym usprawiedliwionym językiem po tamtym nie-wydarzeniu (jeszcze bardziej, co skądinąd paradoksalne, bo Kant uznał język wzniosłości za język „znaku historii”, jakim była rewolucja francuska). „Po Oświęcimiu” nowy język wzniosłości stał się językiem do tego

⁷ Piotr Matywiecki, ****Dawniej żyło się naiwnie*, w: tenże, *Powietrze i czerni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s.18.

stopnia zabsolutyzowanym, że warto się dziś zastanowić, czy sam nie stał się swoistym językiem przemocy w historii idei, estetyce, literaturoznawstwie. Język wzniosłości narzuca się nam jako kod prymarny dla opisu i interpretacji tego, co prześwietlone zostało czarnym światłem Zagłady. W tym języku nie godzi się mówić o pięknie (choć ofiary i świadkowie w swoim „tradycyjnym” języku jeszcze o nim mówili). Ten język wyciągnął skrajne konsekwencje z czynnej od dawna tendencji do różnicowania piękna (na piękno niższego i wyższego rzędu) i jest może najwyraźniejszym przykładem na to, jak estetyka jest kolonizowana przez etykę. Dodajmy, kolonizowana z pomocą zaanektowanych przez siebie sił i środków estetycznych i jakoś korumpowana, bo przecież wiele przykładów użycia języka wzniosłości na tym polu balansuje niebezpiecznie na granicy estetyzacji tego, czego etyka estetyzować zabrania, a zarazem w tym względzie koncesjonuje. Czy nie należałoby podjąć próby zdekonstruowania tej nowej „wielkiej narracji” estetyczno-etycznej, która dekonstruuje wszystkie inne „wielkie narracje” oprócz siebie?

Obecność piękna

Wspomniane przyczyny w połączeniu z dokonaną we współczesnej filozofii dekonstrukcją metafizyki obecności sprawiają, że nie mamy dzisiaj wiary Baudelaire’a, dla którego codzienne „nowoczesne” piękno jest zarazem śladem wiecznego piękna. Dziś tamta wiara jest przedmiotem żartów: „jakoż i po dłuższym chodzeniu ujrzałem piękny i mądry dom towarowy Tęcza” – natrzęsa się we *Wszędobylstwie porządku* Adam Wiedemann.

A przecież obecności piękna doświadczamy co dzień i w sposób dojmująco rzeczywisty. Jest ono czymś zaskakującym i najczęściej

bez precedensu. Przez swoją naoczność i oczywistość każe nam myśleć o sobie jako rzeczy pewnej w swoim istnieniu, powiada Elaine Scarry i dowodzi, że potęguje w nas wolę istnienia, bo zwraca się do nas i oczekuje odpowiedzi. Oczekuje odpowiedzi, więc stymuluje nas do twórczości. Wytrąca nas z codzienności, każe nam spojrzeć na świat inaczej: jest światotwórcze. Wydaje się sprzymierzone z prawdą, bo – jak o tym pisze Scarry – czyni nas uważnymi i uczula nas na możliwość popełnienia błędu, jak wtedy, gdy piękno bierzemy za pozór albo wręcz go nie zauważamy: „Jak mogłem tego nie zauważyć!” – ta skarga rozbrzmiewa przez stulecia. Uczy nas bezinteresowności i przez to sposobi do sprawiedliwości. Jest sprawiedliwością! – bo ma tę właściwość, że pozostaje w równorzędnej relacji do wszystkiego (właściwość dawniej zwaną harmonią)⁸. Więcej: ulotne i jednorazowe, prezentuje się jako uniwersalne i wieczne, ma bowiem skłonność do rozprzestrzeniania się, jako że partycypuje w naturze wszystkich innych rzeczy pięknych i zjawiając się, do nich nas odsyła: kiedyś powiedzielibyśmy, że jest blaskiem formy. Blaskiem platońskiego Piękną. Odsyła więc do Całości. Istnieje w sposób doskonały i – rzecz by można – pełny: prezentując się *pars pro toto*, istnieje zarazem jako *totum pro parte*. Zarazem piękno nas decentruje – powiada Simone Weil: ustępujemy mu miejsca w centrum świata, które dotąd zajmowało nasze „ja”, ale wytrącając nas z równowagi, czyni nas równocześnie częścią całości, pomaga nam zamieszkać w świecie ciągłości⁹. Obcowanie z nim zmusza do porzucenia perspektywy podmiotowej, pomaga nam przejść z porządku doświadczenia do porządku istnienia. W jego obliczu wszyscy jesteśmy równi, bo czyni nas równorzędnymi świadkami, zwracając się do nas, apeluje o potwierdzenie tej swojej obecności i nakłania do twórczości i do szerzenia sprawiedliwości.

⁸ E. Scarry, *On Beauty and Being Just*, s.32 oraz 86 i n. ⁹ Tamże, s.109 i n.

Wystarczy, że jest

Łatwiej te właściwości piękna wykazać, uciekając się do analogii, porównań i metafor, niż w języku dyskursywnym, języku teorii estetycznej. Nie powinniśmy zapominać o napomnieniu udzielonym przez Kanta, że sądy estetyczne nie opierają się na pojęciach. Mniej hermeneutyki, więcej erotyki – powiada Susan Sontag w swojej książce *Against interpretation*. Do tego samego zachęcał nas Roland Barthes. Chyba nie warto i dziś rezygnować z podsuwanych przez nich tropów. Ale w rozmowie o pięknie nie powinniśmy rezygnować z języka wzniosłości ani dać się z niego wyzuć, tym bardziej że uprawnia nas do tego kwestia niewyraźności piękna. Zastanawiające, jak ponowoczesna estetyka wzniosłości koresponduje z odrodzonym, przednowoczesnym rozumieniem piękna ugruntowanym już nie w doświadczeniu, ale w samym istnieniu, wyrażanym niemym zachwytem, jak w znanym wierszu Miłosza *Esse*, zachwytem, który swój argument lokuje w słowie „jest”, słowie skrywającym całość języka, pełnię znaczeń, Logos. Kiedyś Thomas Addison pisał, że przywiązujemy się do tego, co piękne, nie dociekając przyczyn, dlaczego tak się dzieje¹⁰. Dziś Iosif Brodski powiada coś podobnego, kiedy mówi, że piękno zawsze niejako odziera rzeczywistość z sensu: zjawiając się, piękno nie każe nam zapytywać o to, co ono znaczy, wystarczy nam, że ono jest¹¹. Jego doniosłość i znaczenie wyczerpuje się dla nas w samym jego zjawianiu się. Nic więcej zresztą nie jest tu możliwe. Niczego innego nie pisze chyba Roland Barthes w *S/Z*, gdzie czytamy, że piękna nie sposób opisać, „niczym Bóg (równie puste jak on), piękno może

¹⁰ Za: A. Nehamas, *Only Promise of Happiness*, s.193.

¹¹ Josif Brodsky, *Conversations*, ed.by Cynthia L.Haven, University Press of Mississippi, Jackson 2001, s.79.

jedynie twierdzić jestem, jakie jestem”¹². I sam Barthes jest chyba również przekonany do rozumienia piękna jako całości, wiecznej i uniwersalnej, do całości opisywanej przez mnie wcześniej symetrią chiazmu: *pars pro toto, totum pro parte*. Dalej bowiem czytamy:

Dyskursowi nie pozostaje więc nic innego, jak tylko uznać doskonałość każdego detalu i odesłać do „reszty” kodu, który odpowiada za wszelkie piękno, a więc do Sztuki. Innymi słowy, piękno można przywołać wyłącznie w formie cytatu; to, że Marianima przypomina córkę sultana, jest jedynym sposobem na to, by można było powiedzieć coś o jej pięknie; zawdzięcza ona swemu wzorcowi nie tylko piękno, ale również słowa; oddane samemu sobie, pozbawione wszelkiego uprzedniego kodu, piękno byłoby nieme. Odmawia mu się wszelkiego bezpośredniego predykatu; jedyne możliwe predykaty są albo tautologiami (twarz o doskonałym owalu), albo porównaniami (piękna jak madonna Rafaela, jak odwieczny sen, etc). W ten sposób piękno odsyła do nieskończoności kodów: piękna jak Wenus. A Wenus? Piękna jak co? Jak ona sama? Jak Marianima? Jedyne sposób, by powstrzymać nieskończone repliki piękna: ukryć je, wydać ciszy, niewypowiadalnemu, afazji, odesłać przedmiot odniesienia do niewidzialnego, zasłonić córkę sultana, afirmować sam kod, nie odwołując się do źródeł.¹³

Wieczna pogoń za złotym lisem

O tym samym: o pomnażaniu się piękna, odsyłającego do nieskończoności kodu – choć w języku z innej filozoficznej tradycji – pisze Scarry, kiedy zwraca uwagę, że piękno jest nieśmiertelne, bo zmusza

¹² Roland Barthes, *S/Z*, przeł. Michał Paweł Markowski i Maria Gołębiwska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 68. ¹³ Tamże.

nas do porównań, do szukania swoich antecedenków. W tym poszukiwaniu niegdyś przyświecała nam nadzieja, że dotrzemy do czegoś, co nie ma precedensu, co zdaje się w i ę c nieśmiertelne, istnieje niczym platoński oryginał, poza czasem. O tej beczasowości piękna pisze Brodski w *Znaku wodnym*: „jest wieczną terażniejszością”¹⁴. „Dlatego – pisze Scarry – przez artystów, teologów, zawsze było postrzegane jako związane z prawdą. To, co piękne, zestawiane jest z tym, co prawdziwe, ponieważ i prawda zamieszkuje poza czasem”¹⁵. Dla Barthes’a piękno istnieje jako „rozgwieżdżony tekst”, który w podróży przez galaktykę literatury zgubił swoją *arché*. Dla Scarry jako obecność upostaciowana – dla obojga istnieje ono jako figura Całości, choć różny dla każdego z nich pozostaje jej byt ontologiczny.

Piękno, jako licząca się realność i wartość w ekonomii naszego życia, dziś otrzymuje również wsparcie i z innej strony i innego języka. Myślę tu o języku, jaki podsuwa lacanowska psychoanaliza. Piękno jest wieczne i uniwersalne, okazuje się bowiem ugruntowane w naszym pragnieniu, które to pragnienie ma to do siebie, że wdając się w dyskurs o obiekcie swej adoracji, zarazem ów obiekt przekracza: inaczej niż w przypadku innych przyjemności – przyjemność obcowania z pięknem jest niewyczerpywalna. Słów zachwyty nigdy dosyć, aż wreszcie zastygamy w niemym podziwieniu. Owo ugruntowanie piękna w naszym pragnieniu znajduje swoją kolistą ekonomię. Piękno nas zawłaszcza, posiada nas, ale i w nas także budzi pragnienie posiadania, sprawia bowiem, że i nami zaczyna powodować chęć uczynienia go częścią naszego życia. Czyni owo życie bardziej intensywnym, bo wzbudza i inscenizuje nasze pragnienie. Zawsze odsyła nas do jeszcze innej swojej postaci i do nas samych,

¹⁴ Iosif Brodski, *Znak wodny*, przeł. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Zeszytów Literackich, Warszawa 2010, s. 89.

¹⁵ E. Scarry, *On Beauty and Being Just*, s. 31.

tyle że upostaciowanych w figurze kogoś innego. Libidalna ekonomia piękna jest modelem ekonomii ludzkiego pragnienia. Nie może być zaspokojone: w erupcji pragnienia ścigającego kolejne postaci piękna dochodzi do głosu tęsknota za niedościgłą całością. Potrzeba obcowania z pięknem (życia „w cudzym pięknie”, by posłużyć się tytułem książki Adama Zagajewskiego) ulega przeistoczeniu, gdy zostanie pochwycona w dialektykę żądania („Chwilo, trwaj, jesteś piękna!”), i w końcu żądanie wytwarza nadwyżkę z kryjącą się w niej obietnicą rozkoszy: pragnienie, by obcować z pięknem samym, pragnienie ekstatyczne.

Pragnienie stale transcenduje swój obiekt. Czyni go wzniosłym, bo piękno obiektu materializuje zarazem nadmiar piękna: jest nie tylko tym, czym jest, ale i wartością dodatkową, partycypując w tym, co istnieje jako *totum* – całość piękna. Okazuje się nadmiarem ulotnie się materializującym, *jouissance*, rozkoszą, która umieszcza się w ciągłym wykraczaniu obiektu poza siebie. Obiekt stale lokuje się w transcendencji i stale podsyca pragnienie podmiotu. Jest obecny, ale stale jest też gdzie indziej, stale się nam wymyka, odsyła poza siebie: to wieczna pogoń za złotym lisem.

Ekonomia piękna

Samonapędzająca się ekonomia piękna i pragnienia, w której obiekt jest celem i przyczyną pragnienia, czyni go niepochwytym – na tym chyba polega zagadka jego wzniosłości. Jest on tylko cytatem z kodu Piękna i aż potwierdzeniem obecności kodu. Ale i tym samym pragnienie nigdy nie wygasa: stale wzbudza się na nowo. Pragnienie ściga to, co w dostępnych nam postaciach jest tylko epi-fenomenem czegoś, czemu zdaje się przysługiwać byt wieczny, ale co pozostaje dostępne dla oczu śmiertelnych pod postacią kolejnych

inkarnacji, które są tylko echem, aluzją, powidokiem, emanacją źródłowego *totum*. W interpretacji psychoanalitycznej piękno jako takie ma funkcję obronną. Dla Freuda, jak o tym pisze w rozprawie *Kultura jako źródło cierpień*, ma funkcje sublimacyjne i kompensacyjne. Jeszcze bardziej w tradycji lacanowskiej: w „oślepiającym świetle”¹⁶ daje wgląd w naszą śmiertelność:

Piękno – jak oznajmia Lacan w eseju *Kanta Sadem* – to ostatnia bariera, broniąca przystępu fundamentalnej grozie. Właśnie owa niewidzialna i niewyraźna obecność Piękna nadaje mu oślepiający blask, uwodzicielskie i kojące lśnienie formy [...] Jest czymś znaczącym, że dla tak różnych myślicieli i artystów jak Caravaggio, Proust, Heidegger i Lacan oznaką piękna jest błysk albo lśnienie – jak gdyby zanikanie materialnego przedmiotu artystycznego przedstawienia najlepiej dało się wyrazić przez niewiadomego pochodzenia światło (w przypadku Caravaggia nie pada ono na przedmiot, lecz zdaje się z niego wydobywać); przez lśnienie, które oznacza wycofanie przedmiotu ze świata rzeczy widzialnych do świata rzeczywistości wyższej, do tego świata, który już rzeczywisty być przestał.¹⁷

W ujęciu lacanistów owo lśnienie to „fascynujący urok (oślepiający czar wzniosłego piękna), który towarzyszy [dostępowi do Rzeczy – m.z.], a jednocześnie broni do niej dostępu”, bowiem „piękny obiekt jawi się jako ostatnia zasłona, która dzieli podmiot od Rzeczy [resp. Śmierci – m.z.], zasłona na tyle cienka, że pozwala

¹⁶ Jacques Lacan, *Etyka psychoanalizy. Seminarium VII 1959–1960*, przeł. Krzysztof Pawlak, b.m.w., s. 232.

¹⁷ Leo Bersani, *Psychoanalysis and the Aesthetic Subject*, „Critical Inquiry”, zima 2006, s. 164–165. Por. też Jacques Lacan, *Etyka psychoanalizy*, rozdz. XVIII: „Funkcja piękna”, s. 184.

dostrzec jej kontury”¹⁸. W ujęciu postplatońskim, jakie proponuje Scarry, można pokusić się o stwierdzenie, że tak świecą i promieniają rzeczy wieczne:

słowo *ekphanestaton* [‘promieniować najsilniej’ – m.z.] występuje w *Fajdosie* jako główna właściwość tego, co piękne. W *Państwie* podobną właściwość przypisuje się idei dobra, którą nazywa się *phainesthai*. Oba słowa pochodzą od *phainesthai* (pojawiać się, promienieć) i w obu wypadkach używa się stopnia najwyższego. Oczywiście właściwość promieniowania jasnością bardziej odnosi się do tego, co piękne, niż do tego, co dobre.¹⁹

Na ów płynący z przedmiotu blask, na jego *claritas*, zwracali uwagę również scholastycy, których pilnie studiuje bohater powieści *Portret artysty z czasów młodości* Jamesa Joyce’a.

¹⁸ Kuba Mikurda, *Nie-Ciałość. Žižek, Dolar, Zupančič*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2015, s. 268 i 269. Jak pisze autor, sponiewierane piękno, które zastępują w galeriach „desperacko” i „po raz kolejny wystawiane” „nieestetyczne obiekty, na odpadkach i ekskrementach skończywszy”, są dla Žižka „desperacką strategią mającą zapewnić nas, że Święte Miejsce wciąż tam jest”, że „pustka, którą wytwarzają ściany galerii, nie straciła zupełnie swojego potencjału »wynoszenia«, przemienienia obiektu”... i stanowi to „ciągi dalsze przedsięwzięcia”, które „polega na odbudowaniu sublimacyjnej matrycy (minimalnej luki oddzielającej Pustkę po Rzeczy od wypełniającego ją obiektu)”, „po kryzysie bardziej ogólnej metafizycznej struktury, która wcześniej ją podtrzymywała” (s. 286–287). „W ten sposób sztuka dwudziestowieczna jawi się Žižkowi jako konsekwencja »odczarowania« sublimacji (tak jak wykląda ją Lacan), ujawnienia jej mechanizmu” (s. 287). Dziś logikę „odczarowanej” sublimacji wzmacnia i to, że „nie liczy się żadna z faktycznych własności obiektu, ale miejsce, w którym się sytuuje” (s. 288), czyli galerie i muzea nadają status wystawianym obiektom.

¹⁹ Hannah Arendt, *Kondycja ludzka*, przeł. Anna Łagodzka, Aletheia, Warszawa 2000, s. 246.

W języku żyjących nie ma dłań dobrego wyrazu, bo nie ma jednego wyrazu. Poplatońska interpretacja wyczerpuje się w pozytywności, tymczasem w interpretacji psychoanalitycznej znajduje swój rewers. Jako figura Całości/*Totum* odsyła Piękno także do diapazonu znaczeń, który niczym dawne chtoniczne *sacrum* mieści podziw i trwogę, albo niczym lacanowska Rzecz paraliżuje nadmiarem niedo-znaczeń. Czy nie z tego repertuaru wywodzi się odpominane przez Gombrowicza horrendum piękna? Póki co, sąsiaduje z czymś, co znajduje w nim swoją uwodzicielską, ale zwodniczą sygnaturę. Często cytowane zdanie Lacana o pięknie to wariacja interpretacyjna na temat słynnego zdania Rilkego „Albowiem piękno jest tylko przerażenia początkiem”²⁰. Lacan uznaje piękno za przebranie dla budzącej przerażenie i wymykającej się symbolizacji Rzeczy, a samą sztukę za parawan dla Pustki, czyli braku kodu symbolicznego, skutkującego tym, że pragnienie martwieje w obliczu Rzeczy. To z kolei wydaje się wariacją na temat zdania Nietzschego z *Woli mocy* o tym, że mamy sztukę po to, aby ukryć prawdę, która dla nas jest nie do zniesienia.

*

Trudno mniemać, że w ostatnich dwudziestu latach coś się w tym względzie zmieniło – coś, co unieważniałoby nadzieje i obawy cytowanych autorów. Wskazywane w tym krótkim tekście w sposób nieuchronnie szkicowy i na prawach rekonesansu paralele w traktowaniu piękna przez autorów wywodzących się z diametralnie różnych, a nawet odwołujących się do diametralnie różnych paradygmatów myślowych orientacji filozoficznych (przednowoczesnych,

²⁰ Rainer Maria Rilke, *Elegia I*, w: tenże, *Elegie duinejskie*, przeł. Mieczysław Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962, s. 3.

poplatońskich i ponowoczesnych, antyplatońskich), paralele wyrażające się w sięganiu po wyróżnioną przez mnie figurę myśli *pars pro toto, totum pro parte*, zdają się zaświadczać o żywotności rozważanej tu kategorii. Dlatego tak dzisiaj silny język wzniosłości niech pracuje również na rzecz tego, co z pomocą tego języka zostało kiedyś zdeprecjonowane – niech pracuje dla piękna. Nie mamy chyba dobrego powodu, żeby się piękna wyrzekać, tym bardziej że z pomocą przychodzi estetyka afektów, co wydaje się tyleż oczywiste, ile nieoczekiwane. W książkach Deleuze’a słowo „piękno” nie pojawia się właściwie wcale. Nie znajdziemy go w książce o malarstwie Bacona ani w książkach o muzyce czy kinie. Jeśli już, to pojawia się jako termin czysto historyczny. Nic w tym dziwnego, skoro piękno jest blaskiem formy, triumfem i splendorem reprezentacji, tymczasem afekt przebywa poza reprezentacją. Ale z kolei w tekstach Deleuze’a, podobnie jak innych ponowoczesnych filozofów, często znajdujemy słowo *sublime*, które sygnuje również to, co niewyrażalne. Skoro wzniosłość stała się nowymi szatami piękna, to estetyka afektywna ma tu swój benefis. Czy doświadczenie piękna nie jest zarazem doświadczeniem intensywności?

Intensywność jest stałym atrybutem wrażenia wraz z towarzyszącą mu jakością; przez to niektórzy psychologowie zauważają, że przemiana jakiegoś fenomenu nie jest tylko wzmocnieniem lub osłabieniem danej jakości. Tak więc, na przykład, kiedy intensywność koloru wzrasta, zmienia się jego odcień, a więc zmienia się sama jakość koloru. Wzrost mocy doznania zależy od pobudzenia, ale intensywność doznania nie zmienia się proporcjonalnie do wzrostu poziomu pobudzenia. Dokonuje się raczej w zależności od skoków, pozostając w tyle za wzrostami pobudzenia. Zgodnie z formułą Fechnera, siła doznania jest równa logarytmowi bodźca. Doświadczenie harmonii dźwięku i barw jako intensywnych opisują emocje podstawowe,

w przeciwieństwie do silnych przeżyć związanych z doświadczeniem formy i rytmu (W. Wundt).

Jonas Cohn definiuje wartość estetyczną jako czysto intensywną. Wyróżnia on dwa rodzaje wartości estetycznych: wartości niezbędne do obsłużenia zewnętrznego celu i wartości określone przez wewnętrzne cechy danego obiektu. W tym ostatnim przypadku ktoś ceni sobie coś jako coś dla siebie: stopień i miara wartości spoczywa całkowicie w obiekcie; Cohn nazywa ten rodzaj wartości „intensywną”. Skoro więc nie ma sensu mówić, że przedmiot jest piękny, dlatego że służy jakiemuś celowi, jest oczywiste, że wartość estetyczna jest czysto intensywna.²¹

Piękno zatem afektuje. *Et pourvu que ça dure*

²¹ Paweł S. Popow, *Intensity*, October, Fall 2017, Issue 162, s. 74–75, cyt. za: <http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=3cbec1b2-56ef-42d7-a355-2161455d51d6%40sdc-v-sessmgro2>, dostęp: 10 kwietnia 2020.

Summary

Essays enclosed here tell about meetings – meetings good and bad – meetings with the world. Literature presents them, thus causing us that we can live our lives *per procura* in multiple ways. We can expose ourselves, oblivious to the consequences of the unexpected, and for a moment we can dive into the unknown, or contemplate something that strips the reality of its sense. We can feel tender towards what leaks through our fingers and which after years appears to be something more than an epitaph for past emotions. These experiences often carry the intensity which literature continuously strives to convey. Until recently we were convinced that reality is the effect of a discourse about it, but now we realize that reality presents itself as an accumulation of ephemeral intensities which could never be accurately presented. They are always tinted by the present that mediates past affects and takes over in those moments in which the border between the past and the present becomes blurry. The Humanities after the affective turn searches for representations of these intensities and tries to capture them. This book is concern with that research.

The first part “Historical so Present” attempts to explore literary and cinematic representation of traumatic events – the ones which have been for years left in oblivion and which give insight into the severity of the 20th century. This part includes texts about Ksawery Pruszyński’s reportage from Spain embroiled in the civil war – a book worth putting next to the classic books by Orwell, Koestler, Dos Passos, Saint-Exupery, Hemingway or Erenburg;

about how the “historical” experience becomes an integral part of one’s own biography (in Michael Haneke’s *White Ribbon* and Magdalena Tulli’s novels); a study on the compulsive yet deliberately fabricated forgetfulness of the annihilation of Jewish fellow citizens, and finally an essay about the role of the secret, the transgenerational inheritance of traumas, and the community’s defensive strategies applied to those who reveal uncomfortable and concealed facts that allegedly harm its good name.

The second part of the book “Abnormal so normal” gives the interpretations of historical events, the representations of which undermine our ideas of normality and ordinariness as a colloquial dimensions of existence. Essays included here are concerned with the redefinition of the notion of normality in Witold Gombrowicz’s *Ferdydurke*; again in the affective writing of Magdalena Tulli; in the literary criticism of Jan Błoński, who denied himself access to the paradises of literary delight; in the condition of the persona in Zbigniew Herbert’s poems as the condition of a trickster; in the aesthetics of blurred emotions and the normalization of the world in Dorota Masłowska’s play and fiction writing; in the passion of a literary reader immersed in a football match, and finally in the adventures of a character made part of the media-world in the film *Holy Motors*.

The final part, “Anachronistic so alive”, focuses on the moments when the present – lived individually and historically as a space of anachronism – appears in an unexpected, painful, idiosyncratic way. It opens with an essay about the benefits of anachronism and thinking by analogies, the predilection for historical costume in the debate about the future of European culture and civilization after the liberation in 1945, and later in the years of progressive Stalinization. The next essay regards the short stories by Alexander Wat (*Lucifer Unemployed*) and Jarosław Iwaszkiewicz (*The Battle of*

the Sedgemoor Plain) and again the prose of Magdalena Tulli (*The Flaw*). It attempts to trace how the metaphor of catastrophe turned out to be useful in presenting a historical event. Czesław Miłosz's *Captive Mind* is read here through the lens of Étienne de La Boétie's treatise on voluntary servitude. "Shame as the Catastrophe of the Other" deals with Zygmunt Haupt's story about the shame of the victim. "Bowling to the circumstances" is an excuse to study the meaning of the "occasional" in poetry as a performance. The essay "The Forgotten Word?" rehabilitates the anachronistic, as it is believed today, category of beauty. The experience of intensity is being linked with often accompanying it experience of anachronism as well as the occasional. The concepts of intensity, anachronism, normality and the occasional that we use while living our lives constantly evolve. They are in motion. The concepts become and that act determines its affective dimension. Affectless knowledge does not exist. Our knowledge is still a figure of an immobile movement, but always for a moment only.

Indeks nazwisk

- A
- Abraham Nicolas 131-134, 136
Addison Thomas 421
Adorno Theodor 218, 236
Agamben Giorgio 83, 129, 202-204, 373, 377-380, 383, 386-387, 396-397, 401, 407
Agnew Vanessa 336
Alaryk, król Wizygotów 14, 289, 291-292
Alford C. Fred 137-138
Alphen Ernst van 66
Andersen Hans Chrystian 256
Andrzejewski Jerzy 310-311, 359
Antelme Robert 380
Antonik Dominik 391
Apelt Marta 250
Apollinaire Guillaume 330
Appadurai Arjun 273-274, 283
Aragon Louis 277
Arendt Hannah 90, 339, 426
Ariusz, prezbiter 293
Artaud Antoine 50
Arystoteles 217, 306
Atanazy Wielki 293
Attridge Derek 157
Auerbach Erich 29, 256, 260
Augustyn, św. 336
Austin John L. 250
- B
- Bacon Francis 50, 428
Badiou Alain 19, 316, 338-339, 345
Bal Mieke 30-31, 41, 96, 163, 176, 246, 270, 299-300, 315, 408
Balint Michael 55
Balzac Honoré de 294
Bałabanow Aleksiej 219
Barańczak Stanisław 423
Barczyk Łukasz 219
Bargielska Justyna 219
Barney Matthew 275, 278, 282
Barthes Roland 22, 28, 65-67, 182, 184-188, 205, 254, 406, 414-415, 421-423
Bartosiewicz Zofia 223, 228
Bates Jennifer Ann 298
Baudelaire Charles 183, 264, 419
Bauman Zygmunt 217
Becker Michael 199
Beckett Samuel 80
Beckley Bill 413
Beiser Frederick 297
Bellow Saul 317
Benda Julien 293
Benjamin Walter 9-10, 232, 298-299, 302-303, 305-307, 343-344
Bennett Jill 43, 78-79, 87, 112
Benveniste Émile 204, 386, 388, 406
Bergeret Jean 37
Bergson Henri 69
Berlant Lauren 11, 39-44, 51, 69, 100, 301
Berlin Isaiah 12, 319, 321, 334, 363
Berman Jakub 325

Berman Marshall 327–328, 331–332, 352
Bermanowie Mieczysław, Adolf, Jakub 322, 326
Bernsand Niklas 106
Bernstein Charles 391
Bersani Leo 425
Białoszewski Miron 318
Bielik-Robson Agata 188, 331, 396
Bieńczyk Marek 263
Bilczewski Tomasz 43, 112
Blumenthal-Barby Martin 52
Błoński Jan 13–14, 107, 182–183, 185–194
Bobkowski Andrzej 293–294, 349
Bocheński Adolf 18
Boecjusz 292
Bojarska Katarzyna 99, 111, 113, 318
Bojda Violetta 13
Bok Sissela 127
Bolecki Włodzimierz 143, 154, 320
Bonaparte Napoleon 31
Borch-Jacobsen Mikkel 99
Borejsza Jerzy 322, 326
Borowski Mateusz 317
Borowski Tadeusz 360
Borysławski Rafał 19, 316
Bowles Jane 254
Boym Svetlana 324
Bratkowski Piotr 247
Brecht Bertolt 48
Breton André 277
Bretonne Nicolas Edme Raestif de la 277
Brodski Iosif 421, 423
Broniewska Janina 322
Broniewski Władysław 322, 332
Brzezicka Barbara 134
Brzeziński Jędrzej 196
Bucholc Marta 299, 408
Budrewicz Zofia 43, 112

Burek Tomasz 187
Burke Edmund 412
Burzyński Jan 97
Byrska Olga 247

C

Cahill Gary 269
Caillois Roger 89
Calkins R. 48
Campbell Alexandra 133
Camus Albert 347
Canguilhem Georges 143–145, 148–150, 167
Caravaggio Michelangelo Merisi da 299–300, 425
Carax Leos 219, 275–280, 282–284
Cavell Stanley 52, 213, 250–252, 257
Chaplin Charlie 278, 333, 399
Chardin Jean 364
Chéreau Patrice 48
Chiaromonte Nicola 319, 335
Chmaj Leon 188
Chmielnicki Bohdan 23
Chruszczyński Andrzej 143
Churchill Winston 291
Cieślak Jacek 221, 229, 246
Cioran Emille 171
Citko Henryk 200
Cohn Jonas 429
Cooley Charles Horton 367
Copjec Joan 367–371, 374, 377–378
Crangle Sara 235
Critchley Simon 80, 90–91, 200
Croce Benedetto 347
Cummings Edward Estlin 392
Cuvier Georges 305
Czarnacka Agata 89, 373
Czownicka Anna 255
Czyngis-chan 289, 310
Czyżewski Tytus 319, 395

D

- Dante Alighieri 364
 Danto Artur C. 413
 Datner-Śpiewak Helena 367
 Davies Norman 291
 Debord Guy 231
 Deleuze Gilles 7–8, 11, 43, 50, 55, 66,
 78–79, 98, 160–163, 166–167, 170,
 172–174, 179, 181, 196, 276–277,
 283, 320, 428
 Derkaczew Joanna 222, 226, 242–243
 Derrida Jacques 130, 134–135, 157,
 327–328
 Descartes René 188, 190
 Diamond Stanley 90
 Dick Philip K. 254
 Didi-Huberman Georges 301–302
 Dolar Mladen 391, 426
 Dolatowska Krystyna 89
 Dor Joël 150
 Dos Passos John 17
 Doty William G. 198
 Douglas Mary 51, 55
 Drewniak Łukasz 221, 229, 240, 245
 Driesch Hans 60
 Drzewiecki Konrad 92, 126
 Dunin Kinga 262
 Durruti Buenaventura 30
 Dziadek Adam 407

E

- Easthope Anthony 343
 Eco Umberto 414
 Einstein Albert 347
 Eisenstein Siergiej 66
 Eliot T.S. 299–300
 Emerson Ralph Waldo 250
 Engels Friedrich 352
 Ensslin Gudrun 55
 Erenburg Ilja 17

F

- Falkowski Mateusz 56
 Farago Claire 302
 Fechner Gustav Theodor 428
 Felman Shoshana 19–21, 100, 102,
 349
 Fiećko Jerzy 13
 Fik Ignacy 29, 143
 Filip II, król Macedonii 291
 Fink Bruce 150, 157
 Firbank Ronald 254
 Fiut Aleksander 196
 Flaubert Gustave 249, 259, 294
 Flawiusz Juliusz (Józef) 292
 Flusser Vilém 48–49, 61–62, 66
 Fontane Theodor 51
 Foster Dennis A. 150
 Foucault Michel 143, 254, 305, 311, 320
 Fra Angelico 302
 Franaszek Andrzej 198
 Franczak Jerzy 260
 Freud Sigmund 32, 36–38, 52, 58–59,
 62, 90–91, 94–95, 104–105, 109–
 110, 112, 119, 121, 131, 134, 138, 145,
 156, 164, 202, 254, 256, 263, 300,
 339–341, 353, 358, 369, 425
 Fromm Erich 352
 Frosh Stephen 133

G

- Gabiś Tomasz 119
 Gadamer Hans-Georg 413
 Gałczyński Konstanty Ildefons 292,
 295, 361
 Garrison Alysia E. 129
 Geertz Clifford 211–212
 Gherlone Laura 304–305
 Gibbon Edward 292, 294
 Giedroyc Jerzy 17–18, 294, 349
 Giger Hans Rudolf 278
 Girard René 65, 203

- Głowacka Aneta 229
 Gobineau Arthur de 361–362
 Godard Jean-Luc 277
 Goethe Johann Wolfgang von 305,
 385
 Goffman Erving 238, 367
 Gogol Mikołaj 239
 Goldin Nan 219
 Golding William 38
 Gołębiewska Maria 422
 Gołębiowski Janusz 385
 Gombrowicz Witold 143–145, 148,
 152–158, 189–190, 192–193, 310,
 374, 412, 415, 427
 Gondowicz Jan 253
 Goodman Nelson 316
 Gorczyńska Renata 206–207
 Gosk Hanna 14
 Górniak Morgan Ewa 379
 Górski Konrad 29
 Gross Jan Tomasz 106–107, 115–116,
 120, 241
 Groys Boris 324, 330
 Grudzińska-Gross Irena 116
 Grundman Michael 45
 Grundman Roy 45
 Grynberg Henryk 106
 Guattari Félix 7–8, 55, 161, 167, 170,
 277
 Gumbrecht Hans Ulrich 9
 Guzik Joanna 107–108
- H
- Haneke Michael 43–45, 47–52, 54–58,
 60–62, 65, 94, 100–102, 219
 Hardt Michael 129
 Harootunian Harry 9, 39
 Haupt Zygmunt 374, 376–377, 381–
 383
 Havel Václav 399
 Haven Cynthia L. 413, 421
- Hegel Georg 256, 265, 289, 295, 297–
 298, 312, 354, 385–386
 Heidegger Martin 260, 338, 343,
 378, 425
 Hemingway Ernest 17
 Henry Thierry 264
 Herbert Zbigniew 13, 195–210, 395,
 411
 Herbst Dominika 12
 Herer Michał 56, 167
 Herling-Grudziński Gustaw 349
 Herlth Jens 13
 Hertz Aleksander 104
 Hertz Paweł 312
 Hess Jared 253
 Hewitson Owen 358
 Hickey Dave 413
 Hitler Adolf 48, 55–56, 118, 234, 289,
 354
 Hobbes Thomas 353
 Hobsbawm Eric 38
 Hoffmann Krzysztof 9
 Holas Paweł 120
 Homer 200, 390
 Horubała Andrzej 118
 Horwath Alexander 48, 51, 54–56,
 60–61
 Hugus Richard 304
 Hume David 416
 Hyde Levis 199
 Hyldgaard Kristen 150–151, 154–155
 Hynes William J. 198
 Hölderlin Friedrich 392
- I
- Illouz Eva 168
 Iser Wolfgang 281
 Ivanović Branislav 266
 Iwasiów Inga 175
 Iwaszkiewicz Jarosław 333–334, 336–
 339

J

Jakobson Roman 183
 James Henry 51
 Jameson Fredric 8, 41, 52, 249–250,
 256, 259–260, 262, 298
 Jardine Gail McNicol 305
 Jarecka Dorota 382
 Jarmusch Jim 392
 Jaruzelski Jerzy 18
 Jarzyna Grzegorz 219, 221, 223–224,
 226–230, 232, 242–243, 245
 Jasiński Bruno 322
 Jaspers Karl 347
 Jastrun Mieczysław 291, 427
 Jezus Chrystus 292
 Johnson Mark 273
 Johnson Samuel 173
 Joselit David 274, 278, 284
 Joyce James 174, 426
 Judt Tony 105, 122, 347
 Jung Carl Gustav 90, 198, 208, 263

K

Kafka Franz 81, 267, 379–380
 Kalinowska-Król Julia 38
 Kamińska-Maurugeon Magda-
 lena 57
 Kania Ireneusz 298
 Kansteiner Wulf 113, 121
 Kant Immanuel 412, 416–418, 421,
 425
 Karst Roman 81
 Karwowska Bożena 14
 Karwowski Piotr 187
 Kateb George 250, 255
 Kazimierska-Jerzyk Wioletta 413
 Keitel Harvey 276
 Kelly Robert 392
 Kerenyi Karl 90, 198
 Kierkegaard Søren Aabye 261
 Kijowski Andrzej 187

Klein Melanie 55, 92, 255
 Kłosiński Krzysztof 30, 66, 96, 315
 Koch Kenneth 392
 Koestler Arthur 17, 325
 Kołakowski Leszek 173, 331–332, 358
 Kołyszko Piotr 90
 Konarek Andrzej 319
 Konwicky Tadeusz 224, 324
 Kończal Kornelia 104
 Kosofsky Sedgwick Eve 97–98
 Koszowski Maciej 304, 306
 Kościelniak Marcin 227, 243
 Koterski Marek 219
 Kott Jan 292, 295, 307
 Kowalcze-Pawlik Anna 43, 112
 Kowalik Małgorzata 311
 Kracauer Siegfried 48
 Kremer Aleksandra 390–391
 Kristeva Julia 187, 320
 Kronick Joseph J. 130
 Kroński Tadeusz 289–291, 294–295,
 297, 308, 310–311
 Król Marcin 38
 Królak Sławomir 373, 386–387
 Krynicki Ryszard 207, 395
 Krzeczkowski Henryk 319
 Krzemiński Ireneusz 105
 Kubisiowska Katarzyna 224, 248
 Kuehl Christine 226
 Kula Witold 294, 296, 312
 Kunz Tomasz 217
 Kuta Magdalena 223
 Kwaterko Mateusz 202, 231, 396

L

La Boétie Étienne de 351–353
 Lacan Jacques 22, 67, 70, 95, 99, 145–
 146, 148–151, 156–157, 164, 174, 185,
 187–188, 196, 216, 231, 353, 357–
 359, 367, 369, 371, 376, 380, 416,
 425–427

LaCapra Dominick 113
 LaChapelle David 219
 Lachman Michał 102
 Lachmann Michał 19
 Laing Ronald David 210
 Lakoff George 273
 Lampe Alfred 326
 Landman Adam 385
 Laplanche Jean 109, 119
 Laub Dori 19, 102, 349
 Laugier Sandra 250
 Lavant Denis 275
 Le Bon Gustave 294
 Leder Andrzej 116–119, 237–238, 241
 Lévi-Strauss Claude 183, 198–199
 Levinas Emmanuel 89, 260, 373–
 374
 Levy Daniel 111
 Lewańska Ariadna 406
 Leys Ruth 76, 83–85, 95–99
 Lichočka Joanna 120
 Lind Michael 389–390
 Lipszyc Adam 12, 65, 95, 212, 241,
 303, 344, 390
 Lis-Turlejska Maja 120
 Littel Jonathan 57
 Littell Jonathan 57
 Lock Helen 198
 Lodge David 300
 Luhmann Niklas 230
 Luiz David 268
 Lynch David 258–259
 Lyotard Jean-François 318, 343, 346,
 412

E

Łagodźka Anna 426
 Łapiński Zdzisław 212
 Łotocki Lech 223
 Łukasiewicz Małgorzata 127

M

MacDonald Dwight 324–325
 Machiavelli Niccolò 353
 Maciorowski Mirosław 122
 Madyda Aleksander 374
 Maj Marta 223
 Majakowski Władimir 326, 329
 Malraux André 321, 325
 Man Paul de 337
 Maniecki Jacek 49
 Manning Erin 11
 Mao Zedong 187
 Maradona Diego 264
 Marey Étienne-Jules 283
 Margański Janusz 111, 152
 Markowski Michał Paweł 22, 66,
 152–153, 157, 160, 415, 422
 Marquard Odo 413
 Marszałek Magdalena 12
 Marx Gary T. 131
 Marx Karl (Karl Marks) 254, 327,
 331–332, 352
 Maryl Maciej 246
 Masłowska Dorota 13, 211, 219–230,
 233, 236, 238, 240, 242–243, 246–
 248, 250, 252–257, 262, 410
 Massumi Brian 95, 179, 212, 335
 Matuidi Blaise 269
 Matuszewski Krzysztof 254, 351
 Matywiecki Piotr 418
 Mayenburg Marius von 220
 McDonald Dwight 347
 McGahey Robert 197
 Meier Christian 113
 Mekas Jonas 392
 Merton Thomas 347
 Messi Lionel 264
 Metman Philip 209
 Michaels Walter Benn 96–97
 Michalski Krzysztof 314
 Michelet Jules 294

Michnik Adam 205, 209
Miciński Bolesław 329
Mickiewicz Adam 13, 31, 126, 129,
411
Migasiński Jacek 89
Mikurda Kuba 426
Milik Arkadiusz 266
Milne Alan Alexander 365
Miłosz Czesław 187, 192, 195–196,
198, 203, 209, 291–292, 294, 307–
311, 332, 347–356, 360–365, 411,
417, 421
Mistry Pranav 284–285
Mizerkiewicz Tomasz 80
Modzelewska Ewa 109
Mokrosiński Łukasz 95, 105, 128, 346
Monglond André 298
Montaigne Michel de 351, 364
Mościcki Paweł 240, 333, 396, 399
Motion Andrew 248
Mozart Wolfgang Amadeus 332
Murczyńska Jagoda 278
Muschert Glenn W. 131
Musiał Łukasz 55
Myślicki Ignacy 173, 190

N

Nadal Rafael 265
Nanke Czesław 353
Nastulanka Krystyna 204
Nawarecki Aleksander 13
Negri Antonio 129
Nehamas Alexander 413, 417, 421
Newman Barnett 412
Ngai Sianne 212–218, 230, 236, 246,
254, 259, 286, 399, 402
Nicholls Peter 235
Nietzsche Friedrich 92, 126, 197, 254,
283, 427
Niguez Saul 265
Niklewicz Piotr 319

Niziołek Grzegorz 106, 241
Nolte Ernst 310
Nouvet Claire 318
Nowakowska Ewa Elżbieta 309
Noys Benjamin 55–57
Nycz Ryszard 11, 13, 43, 112

O

O'Hara Frank 385
Opioła Wojciech 18
Oramus Marek 202
Orford Anne 296
Orwell George 17, 231
Ostachowicz Igor 133, 219
Ostrowska Iwona 80

P

Parandowscy Jan i Irena 294
Parens Henri 50
Pasierb Janusz 200, 202
Pawelec Andrzej 330
Paweł, św. 145
Pawlak Krzysztof 425
Peiper Tadeusz 71, 180, 346
Perloff Marjorie 320, 391
Philipps William 324
Pieniążek Paweł 144, 161, 167
Pietrychowice Krystyna i Piotr 292
Pietrzak-Merta Magdalena 343
Pinsky Robert 393
Pióro Tadeusz 320
Platon 138, 192–193, 197, 250, 305,
427
Płomińska-Krawiec Ewa 55
Pollak Seweryn 354
Pollakówna Joanna 319
Pontalis Jean-Bertrand 109–110, 119
Pope Alexander 235
Popławska Aleksandra 223
Popow Paweł S. 429
Pospieszala Witold 51

Pratt Mary Louise 309
Prigogine Ilya 281
Proust Marcel 43, 66, 160–162, 172,
200, 302, 307, 415, 425
Próchniak Paweł 13
Pruszyński Ksawery 12, 17–18, 20–27,
29–30, 32, 34–35
Przyboś Julian 202, 329
Pustkowiak Patrycja 219
Putrament Jerzy 360

R

Rabaté Jean-Michel 359
Rabinovich Diana 359
Radin Paul 90, 198
Rahv Philipp 324
Rancière Jacques 46–47, 138, 260
Rand Nicholas T. 132
Rataj Agnieszka 226, 228–229
Ravenhill Mark 220
Reich Wilhelm 54–55, 58, 60
Remarque Erich Maria 25
Reszke Robert 36, 58, 91, 131, 340
Retzinger Suzanne M. 366–367
Rhodes John David 52
Richter Gerhard 318
Ricoeur Paul 104, 111, 121–122, 338
Rient Robert 133
Rilke Rainer Maria 392, 427
Rilla Wolf 60
Rimbaud Arthur 207
Rola Maria 109, 121, 348
Rolfe Jeremy Gilbert 412
Ronen Yael 220
Rorty Richard 305
Rosenthal Lecia 345–346
Rosset Clement 149
Rothberg Michael 111, 123
Rothenberg Molly Anne 150
Roux Dominique de 157

Roy Arundhati 45, 253
Różewicz Tadeusz 410–411
Rymkiewicz Jarosław Marek 120,
222, 410
Rzewuski Paweł 118

S

Saint-Exupéry Antoine de 17
Saint-Just Louis 328
Salecl Renata 64, 95, 105, 114–115, 128,
346, 371, 406
Sandauer Artur 292–293, 295
Sandler August 48
Santi Rafael 422
Santner Eric 56–57
Sartre Jean-Paul 231, 259, 367–369
Sawicki Piotr 18
Scarry Elaine 412, 416, 420, 422–
423, 426
Scheff Thomas J. 366–367
Scheler Max 191
Schlegel Friedrich von 216
Schuldt Herbert 392
Scob Edith 276
Scott Ridley 278
Sebald Winfried Georg 52
Seidl Ulrich 219
Semmes Beverly 300
Sendecka Karolina 44
Sendyka Roma 43, 112
Shakespeare William 254, 298,
300
Shapiro David 413
Sheridan Alan 146
Shore Marci 322–327, 329–332
Sienkiewicz Henryk 23, 25, 31–32
Sieńczyk Maciej 219
Sikorski Janusz 307
Simmel Georg 126–127, 129, 131, 137–
138

Siwek Paweł 138
Skinner Quentin 296
Sławiński Janusz 180, 186, 346
Słonimski Antoni 322, 324, 332
Słowacki Juliusz 412
Smarzowski Wojciech 219
Smith Ivan 104
Sofokles 124
Sokrates 138, 416
Sollers Philippe 187
Sołżenicyn Aleksandr 187
Sommer Piotr 384–385, 388, 390,
394–395, 397–410
Sontag Susan 414, 417–418, 421
Soupault Philippe 277
Sowa Jan 241
Spiegelman Art 45, 175, 318
Spielberg Steven 89
Spinoza Baruch 145, 160, 166, 172–
173, 190, 196, 212
Sprengelburd Rafael 220
Staff Leopold 410
Stalin Josip 353–354
Stasiuk Andrzej 410
Stawar Andrzej 321–322
Stein Gertrude 412
Stern Anatol 322
Stewart Kathleen 39, 251–252, 257
Strykowski Julian 322, 324
Suarez Luis 264, 266
Sue Eugène 277
Sugiera Małgorzata 317
Sulek Antoni 105
Surmiak-Domańska Katarzyna 220
Szafarska Danuta 223
Szczepan-Wojnarska Anna 13
Sznajder Natan 111
Szpakowska Małgorzata 256
Szuba Andrzej 248
Szumowska Małgorzata 219

Szuster Marcin 250, 322, 328
Szewebs Weronika 9
Szymborska Wisława 411

Ś

Śliwiński Piotr 14, 390
Śpiewak Paweł 105, 367

T

Tabaszewska Justyna 303
Taine Hippolyte 294
Tarantino Quentin 267
Tarnowska Krystyna 319
Tatou Audrey 214
Taylor Charles 330
Theweleit Klaus 55–57
Thom René 314
Thoreau Henry David 250, 304
Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz 411
Todorov Tzvetan 159, 393
Tołstoj Lew 25, 265, 314, 319, 321,
334–335
Tomkins Silvan 97–98
Topczewska Anna 90
Törnquist-Plewa Barbara 106
Torres Fernando 264
Toynbee Arnold 311
Trybuś Krzysztof 13
Tukidydes 310–311
Tulli Magdalena 43–45, 68–70,
72–74, 76, 78–81, 85–87, 89, 93–94,
96, 101–102, 162–170, 172–175,
177–181, 340–344, 346
Turner Victor 199
Turney Peter D. 304
Tuwim Irena 365
Tuwim Julian 322, 329, 332

U

Unamuno Miguel de 23–24

V

Valéry Paul 150, 376
 Visconti Luchino 48
 Vizenor Gerald R. 199

W

Wakar Jacek 242
 Walicki Andrzej 291
 Wańkiewicz Melchior 310
 Wasilewska Wanda 322, 324–326, 332
 Wat Aleksander 292, 320–322, 324,
 326, 330–331, 333
 Watowie Aleksander i Paulina (Ola)
 294
 Ważyk Adam 322, 330, 354
 Weil Simone 206, 420
 Wergiliusz 152, 293
 White Hayden 19, 21, 23, 26, 30, 32,
 311, 315–316, 318, 321, 337–338, 343
 Wichrowska Elżbieta 13
 Wiedemann Adam 219, 419
 Wilson David Henry 281
 Winter Jay M. 104
 Wirth Hans-Jürgen 55
 Witakowska Katarzyna 347
 Witkacy, właśc. Stanisław Ignacy
 Witkiewicz 184, 187, 189, 192, 194
 Wittgenstein Ludwig 51, 250
 Wittlin Józef 25
 Wodecka Dorota 89

Wojciechowska Ewa 109
 Wojnowski Konrad 50
 Wolny Maja 133
 Woronowicz Adam 228
 Woroszyński Wiktor 197, 329
 Wóycicka Zofia 106, 112
 Wundt Wilhelm Maximilian 429
 Wyborski Roman 66

Z

Zadara Michał 124
 Zagajewski Adam 411, 424
 Zakrzewski Stanisław 314
 Zaleski Marek 12, 70, 149, 162
 Zalewska Anna 106–107
 Zaremba Marcin 115, 241
 Zawieyski Jerzy 208
 Zelenka Petr 219
 Zieliński Jan 294, 320
 Ziółkowska Aleksandra 310
 Zukofsky Louis 392
 Zupančič Alenka 426
 Zwijenberg Robert 302

Ż

Żeromski Stefan 31

Ž

Žižek Slavoj 19, 42, 63, 150, 284–285,
 350, 406, 426

Jak we wstępie do swojej książki pisze sam Zaleski, „filozofia afektów dostarczyła narzędzi pomocnych w rozumieniu podmiotowości, cielesności, intymności, polityczności, *etc.*”. Owo *etc.* jest przy tym ważne, bo obejmuje między innymi literaturę. Zaleski właśnie kwestię afektów wybija na plan pierwszy: stąd też i tytuł całej książki.

Andrzej Skrendo

Perspektywa zwrotu afektywnego, przede wszystkim, choć niewyłącznie w wydaniu delezjańskim i post-delezjańskim – wchodzi tu w arcywymyślną unię z prześwietną erudycją i arcysolidną kulturą czytania tekstu literackiego. Dzięki temu w tej książce eksperymenty z konceptami teoretycznymi – niezwykle istotną rolę odgrywa tu również tradycja psychoanalityczna, przede wszystkim, choć znów niewyłącznie w wydaniu lacanowskim i post-lacanowskim – nie tylko nie przeszkadzają w czytaniu literatury, lecz także wydatnie je wspomagają i ożywiają, tak że nawet utwory znane i jakoś rozpoznane zaczynają żyć inaczej.

Adam Lipszyc

MAREK ZALESKI – literaturoznawca i krytyk literacki, profesor w Instytucie Badań Literackich PAN, kierownik Zespołu do Badań nad Literaturą i Kulturą Późnej Nowoczesności. Laureat nagrody Fundacji im. Kościelskich, Nagrody Literackiej Gdynia za esej i nagrody im. Kazimierza Wyki. W latach 1987 – 2006 współredaktor „Res Publici” i „Res Publici Nowej”. Autor m.in. książek: *Przygoda drugiej awangardy* (1984, drugie wyd. 2000), *Mądryemu biada?* (1990), *Formy pamięci* (1996, drugie wyd. 2004) *Zamiast* (2005, drugie wyd. 2011), *Echa idylli* (2007).

ISBN 978-83-66898-38-7

