Teksty Drugie
2012, 4, ss. 48-69

Instytut Badań Literackich

Polska Akademia Nauk

Wirtualność i apokalipsa. Dwa nowoczesne paradygmaty realizmu.

Jakub Momro

http://rcin.org.pl

Jakub MOMRO

Apokalipsa i wirtualność. Dwa nowoczesne paradygmaty[1] realizmu

Zapomnienie wsącza się w twoją pamięć.
Nic się nie wydarzyło. Nic się już nie wydarzy.
Georges Perec[2]

Jestem prawdziwa! – zaprotestowała Alicja i rozpłakała się.
Lewis Caroll[3]

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

1 Pojęcie paradygmatu w ostatnich kilkudziesięciu latach podlegało rozmaitym zmianom teoretycznym, które skrótowo można opisać jako przejście od epistemologii Kuhnowskiej do ontologicznej teorii Agambena. Pamiętając o tych przemianach, używam pojęcia paradygmatu w znaczeniu pewnego epistemologicznego modelu dyskursu definiującego daną formację kulturową (w tym przypadku nowoczesność).

2 G. Perec *Człowiek, który śpi*, przeł. A. Wasilewska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 21.

3 L. Caroll *Po tamtej stronie lustra i co Alicja tam znalazła*, w: tegoż *Przygody Alicji w Krainie Czarów. Po tamtej stronie lustra i co Alicja tam znalazła*, przeł. J. Kozak, Czytelnik, Warszawa 2010, s. 168.

http://rcin.org.pl

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

W perspektywie problemu zapośredniczenia ontologia świata dotyczy sytuacji, w której dyskursy modernistyczne zasłaniają zasadę rzeczywistości. W odróżnieniu od – pod wieloma względami dominującej w dobie nowoczesności – traumatycznej wykładni inspirowanej heglowsko-lacanowską interpretacją niedostępnego obrazu, zbierającego w jedno czas i przestrzeń[4], języki nowoczesnej apokaliptyki raczej sondują i próbują wyznaczyć granice tego, co możliwe do przedstawienia w chaotycznym świecie bez żadnego gwaranta sensu i bez możliwości skonstruowania trwałego znaczenia. Niestabilności i poczuciu nierealności bycia w świecie towarzyszy więc lęk epistemologiczny, wynikający z niemożliwości stworzenia uogólnionej teorii poznawczej, lęk przed rzeczywistością odporną na każde prospektywne działanie pojęciowe. Granice świata wyznaczane przez dyskursy apokaliptyczne tworzą więc topikę znaczeń-resztek, które zarysowują parametry niepewnej rzeczywistości.

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

Dwa paradygmaty, o których mowa w tym tekście, opisują nie tyle całkowicie „inną" zasadę rzeczywistości, ile odmienną – od scjentystyczno-epistemologicznych i metafizycznych reguł – więź między światem a tekstem: relację między realnością a dyskursywnym, a więc artykułowanym doświadczeniem nowoczesności[5].

---

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

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

http://rcin.org.pl

Czas apokalipsy, apokalipsa bez końca

W 1984 roku na Uniwersytecie Cornella Jacques Derrida wygłasza wykład poświęcony kulturowemu znaczeniu wojny nuklearnej i atomowej zagłady świata. Wyścig zbrojeń i „gwiezdne wojny" nabierają na sile, ale w głowach najważniejszych polityków globu i podzielonych społeczeństw Wschodu i Zachodu majaczy już na horyzoncie zasadnicza zmiana zwana globalną katastrofą lub… zasadniczym kresem historii (w sensie zamknięcia pewnej epoki politycznych podziałów). Ów kres, który u schyłku zeszłego stulecia przyjmował wymiary technologiczne oraz millenarystyczne, a więc historiozoficzne i metafizyczne zarazem, staje się jedną z najważniejszych obsesji kultury nowoczesności. W wykładzie Derridy te wszystkie intuicje i przeczucia zostają zebrane w jedno pojęcie czy jedną kategorię apokalipsy[6].

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

Skąd jednak w tekście Derridy figura wojny nuklearnej? Oprócz lokalnego kontekstu amerykańskiej konferencji, istotniejszy wydaje się głęboki kontekst powyższej dialektyki. Można ją opisać inaczej jako d i a l e k t y k ę r e a l n o ś c i, p o w s t a j ą c ą z z e t k n i ę c i a f i g u r y c a ł k o w i t e j z a g ł a d y l u d z k o ś c i z f i g u r ą t o t a l n e j p a m i ę c i, m o g ą c e j p o w s t r z y m a ć p r ę d k o ś ć c a ł k o w i t e j d e s t r u k c j i.

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

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

http://rcin.org.pl

logiczny i ontologiczny porządek modernistycznej rzeczywistości. Fabuła, a więc bajka[7], stanowi jednak nie tyle wyraz zaprzeczenia, trywialnej negacji logosu (rozumu i porządku), lecz jest jej nieodłącznym elementem, spajającym porządek nowoczesnej wyobraźni w postaci innego od scjentystycznego sposobu poznania. Wiek nuklearny, a więc – powiada Derrida – wiek XX (i należałoby dodać, również nasza współczesność[8]), rządzi się fabularną regułą niepowstrzymanej prędkości, która wymazuje zasadę pierwszego i ostatniego razu. Opowieść o atomowej zagładzie podpowiada bowiem logikę jednego zdarzenia – wybuch bomby atomowej (czy szerzej: nuklearna zagłada) może wydarzyć się tylko raz, a owo zdarzenie jest ostateczne i nieodwołalne. Cień rzucany przez tę nieodwołalność nuklearnego zdarzenia zagłady ludzkości jest jednym z naczelnych fantazmatów, a więc przetworzonych w kulturze obrazów, kierujących nowoczesnym postrzeganiem.

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

Zupełna destrukcja – jako obraz czy fantazmat – istnieje więc dopóty, dopóki nie zostaje zrealizowana. Z tej prostej i dobitnej konstatacji wynika, że ś w i a t f u n k c j o n u j ą c y, c z y o g l ą d a n y z p e r s p e k t y w y a p o k a l i p s y, j e s t k i e r o w a n y f u n k c j ą f a b u l a c y j n e g o d y s t a n s u d o a b s o l u t n e g o z d a r z e n i a. Jasne jest, że owa funkcja może posiadać również prewencyjną, zastraszającą czy po prostu dyscyplinującą funkcję polityczną; żyjąc w cieniu prospektywnie wyznaczanego zdarzenia ostatecznej destrukcji, nie można podjąć ja-

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

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

http://rcin.org.pl

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

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

A zatem faktyczna, aktualna rzeczywistość pojmowana jest przez Derridę jako dzieło (całościowa fabuła syntetyzująca doświadczenia świata), które od zawsze już (*toujours dèja*) funkcjonuje jako zniszczone lub poddane procesowi ontologicznej degradacji. Dlatego też jedyną siłą mogącą przeciwstawić się zniszczeniu realności jako fikcji stwarzającej relację odniesienia jest radykalna inwencyjność[10] w sensie zarówno odkrywania, jak i wynajdywania Innego. Wynika z tego także, że realność modernistycznej, stechnicyzowanej rzeczywistości jest każdorazowo (poprzez tekstualne zdarzenie) konstruowana za pomocą fantazmatu zniszczenia, a więc deterministycznego i podwojonego obrazu „tego, co koniecznie musi nadejść": ostatecznej katastrofy.

Widać więc, że dyskurs apokaliptyczny wiąże się z rozbiciem dialektyki wnętrza i zewnętrza. W tej sytuacji Derrida ustanawia dwa konteksty referencyjne, przybierające wymiary absolutu. Z jednej strony niemożliwe do powtórzenia zdarzenie absolutne w postaci zbiorowej śmierci, czyli katastrofa empirycznego świata. Z drugiej – równie totalizująca wizja świata opierająca się na tworzonych fikcjach i fabułach, dyskursach i teoriach, czyli nieskończone, ale czysto materialne archiwum literatury[11]. Istotny w tej wizji jest fakt, że same te odniesienia również

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

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

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

http://rcin.org.pl

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

„Zdarzenia znane pod nazwą literatury dają się od siebie oddzielić", powiada w pewnym miejscu Derrida[12]. Oznacza to, że literatura, będąc przeciwieństwem apokaliptycznego dyskursu skupionego wokół absolutnego zdarzenia światowej katastrofy, proponuje „własne" odniesienie (w znaczeniu idiomatycznej przynależności do swojego dyskursu). Stanowi ono przeciwieństwo autoreferencjalności jako fantazmatu spełnienia się modernistycznego dzieła w apokalipsie – zarazem objawieniu i kresie – Zachodu. Po stronie apokalipsy jako „końca świata" mieści się bowiem reguła „wiedzy absolutnej", całkowitej samowiedzy, która może realizować się jedynie w zdarzeniu ostatecznym. Podzielny i umożliwiający dzielenie zmysłowości dyskurs literatury zawiesza tę zasadę dialektycznego spełnienia i proponuje zamiast tego zasadę ekspozycji: w miejsce epoki, zdeterminowanej przez wyobrażenie zagłady ludzkości, proponuje nieskończony ruch *epoche*, a więc każdorazowe zawieszanie absolutnej realności czyli substancjalności pojęć, w tym także pojęcia apokalipsy. Rozpatrywana od tej strony literatura jest więc wcieleniem apokalipsy referencji: odnosi się do zewnętrza, które okazuje się efektem mediatyzacji doświadczenia poprzez archiwum. Zarazem jednak jest przestrzenią inkorporacji tego perfomansu, stwarzającego momentalną granicę między tekstualnym wnętrzem a „realnym", czyli nienazywalnym czy niewypowiadalnym zewnętrzem. Jak mówi Derrida „ruch inskrypcji literatury jest zarazem samą możliwością jej wymazania"[13] – wypowiedź i pismo, fantazmat obecności i negatywna retoryka nieobecności zawierają w sobie apokalipsę znaczenia i neutralizację sensu.

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

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

13 Tamże, s. 366.

http://rcin.org.pl

dzaju przesłaniu, czy nawet przesyłce czasu (*Envoi*)[14], a więc treści, która zawiera się nie tyle w ustabilizowanej formie, ile w zmiennej, metamorficznej, wydarzającej się relacji między fantazmatami fikcji i realności, między *fabula* i *logos*. Logika granicy to zatem logika czystego zdarzenia, będącego jednostkową odpowiedzią na totalną śmierć wpisaną w strukturę apokaliptycznego i absolutnego zdarzenia. Wreszcie: apokalipsa wpisana w dyskurs literatury to objawienie granicznej historyczności pisma, rozpiętego między fantazmatem absolutnej pamięci archiwum a fantazmatem artykulacji jednostkowości. Czas granicznej przesyłki (pojmowanej jako „dawanie się" języka i tworzenie miejsca dla artykulacji metamorfozy świata) to czas literatury, a więc w sensie powyższym o b j a w i e n i e b e z t r e ś c i, o b j a w i e n i e t e g o, ż e n i e m a n i c d o o b j a w i e n i a, ż e l i t e r a t u r a n i e m o ż e p r z e c h o w a ć o s t a t e c z n e g o z n a c z e n i a i ż e n i e z a w i e r a s i ę w n i e j ż a d n e f i n a l n e s ł o w o. Przeciwnie: jej siła polega na ekspozycji podwójnej niemożliwości (zwieńczenia w sensie i rozpadu w chaosie), która jest zarazem warunkiem jej możliwości. Po pierwsze demonstruje ostateczny kres (mówienia, pisania, zdarzenia, człowieka, podmiotu, świata, rzeczywistości), po drugie problematyzuje sam kres narracji o końcu świata i „zamknięciu przedstawienia" rzeczywistości[15]. Stanowi język pozwalający badać zasięg oddziaływania pojęć „kresu" i „końca": zakres ich znaczenia oraz, co najważniejsze, ich czas, a więc czas apokalipsy. Ów czas nie może wydarzyć się w pełni, jeśli za jego obecność przyjmujemy punktową tożsamość chwili i sensu. Mowa tu raczej o czasie przechodzenia, tworzącego przestrzeń wypowiedzi, ale także niedającej się zniwelować żadnym „absolutnie zewnętrznym dyskursem"[16] temporalnej niewspółmierności języka i egzystencji[17]. Powiada Derrida:

> *Now*: Koniec i Objawienie Imienia. T o j e s t Apokalipsa. Imię. T o j e s t: dziwna obecność, teraz. Jesteśmy w niej. W pewien sposób jesteśmy w tej obecności od zawsze i my-

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

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

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

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

http://rcin.org.pl

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

Jeśli kontekst nuklearny dla rozważania kwestii związanych z literaturą i apokalipsą oraz ich relacjami do rzeczywistości wydawał się niecodzienny, to jeszcze bardziej niezwykła wydaje się inna, późniejsza medytacja Derridy w kontekście Kanta[19]. Komentując jego późną rozprawę, francuski filozof pokazuje jeszcze inne rozumienie apokalipsy. Wiąże się ono z traktowaniem jej jako dyskursu dla wtajemniczonych, którzy oplatają pewną „rzecz do ukrycia", jakiś „sekret"[20] równie zagadkowym językiem. Panowanie języka apokalipsy jest pieczętowaniem kresu filozofii jako działalności krytycznej: apokalipsa to fałszywa spekulacja, pozbawiona epistemologicznego gruntu (*Bedeutung*), wymykająca się podstawowym transcendentalnym pojęciom. Byłaby więc ona przeciwieństwem głosu rozumu – czystego, pewnego i donośnego. Jednak potępienie dyskursu apokaliptycznego potwierdza jego istotną obecność.

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

---

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

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

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

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

http://rcin.org.pl

> apokalipsa bez apokalipsy, apokalipsa bez wizji, bez prawdy, bez objawienia, bez przesłania i treści, bez nadawcy i ostatecznego adresu, bez sądu ostatecznego i ostatecznego sądu, bez żadnej eschatologii poza eschatologią opartą na „Przyjdź", to apokalipsa poza dobrem i złem.[22]

Eschatologia zdarzenia

W książce Laszlo Krasznahorkai'a wszystko zaczyna się od apokalipsy, ale również na niej kończy[23]. Eszter, ekscentryczny uczony, jedna z kluczowych w powieści postaci staje się figurą wcielającą tę apokalipsę:

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

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

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

---

22 Tamże, s. 167.

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

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

http://rcin.org.pl

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

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

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

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

25 Tamże, s. 368-369.

http://rcin.org.pl

istnieją literatura, narracja, konstelacja słownych obrazów[26], póki przed postaciami pojawia się horyzont apokaliptycznej katastrofy, póty zjawia się w ich egzystencji przestrzeń realnego.

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

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

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

---

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

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

http://rcin.org.pl

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

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

> […] niebo niczym bezlitosne lustro zawsze pokazujące to samo, monotonnie odbijało sączący się z dołu niepocieszony smutek z każdym dniem coraz bardziej posępnej szarości, pozbawione liści kasztanowce – nim wiatr wyrwał je z korzeniami – pochylały się na przeszywającym wietrze, drogi opustoszały, ulice wymarły, jak gdyby na świecie nie było już nic więcej tylko „bezdomne koty, szczury i złodzieje", a martwa pustka niziny rozciągającej się za miastem kazała wątpić, że był w tym jakiś racjonalny zamiar […].
>
> […] przyroda raz na zawsze przestała funkcjonować, że nadszedł kres dotychczasowego braterstwa Nieba i Ziemi i że od dziś zaczęliśmy samotnie krążyć w przestrzeni pomiędzy śmieciami rozpadających się praw, by w końcu „głupio się zatrzymać i nic nie rozumiejąc, trzęsąc się z zimna, patrzeć, jak oddala się od nas światło".[28]

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

28 Tamże, s. 133 i 134.

http://rcin.org.pl

prawie destrukcji i wymazywania śladów obecności. Determinizm i bezwyjściowość, które określają rzeczywistość w *Melancholii sprzeciwu* są całkowite. Semantyczną przewagę w powieści zdobywa ostatecznie pozaczasowy chaos tego, co – choć jest efektem działań człowieka – staje się nieludzkie[29]. Króluje w niej także przestrzeń wytwarzana przez pseudonimowaną bezustannie alegorię rozpadu, zaniku i upadku wszelkiej ludzkiej formy istnienia, wszelkiego obrazu i fantazmatu, każdej figury istotności epistemologicznej i antropologicznej. U „kresu końca" tej opowieści pozostaje nie tyle ontologiczna resztka, ile alegoria bezimiennego prawa alienującej historii oraz immanentna obecność „tego, co nieludzkie".

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

> Dzieło rozkładu wyzwolone z kajdan, choć nadal czekało w uśpieniu aż zaistnieją warunki do walki, przerwanej w chwilę po tym, jak wszystko się zaczęło i by nastąpił niewątpliwy, jeśli chodzi o koniec, bezlitosny atak, w którym w ostatecznej ciszy śmierci rozłoży się na maleńkie cząstki to wszystko, co kiedyś było żywą i niepowtarzalną całością […].
>
> Wszystko nadal istniało, choć nie ma na świecie księgowego, który potrafiłby to zliczyć, ale byłe, jedyne w swoim rodzaju imperium znikło na zawsze, zniszczył je bezkresny pęd chaosu pokrywającego kryształy porządku, obojętny i niemożliwy do zatrzymania ruch dziejący się między rzeczami. Rozbił na węgiel, wodór, azot, siarkę, rozłożył delikatny materiał na części, rozpłynął się i zniknął, bo strawił go niewyobrażalnie daleki wyrok – tak samo, jak tę książkę trawi teraz, w tym miejscu, ostatnie słowo.[30]

Wirtualność i śmierć rzeczywistości

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

---

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

30 Tamże, s. 401 i 406.

http://rcin.org.pl

nego uzasadnienia obecności i realności przedmiotów: rzeczy i obiektów. Modernizm rozumiany w swym wymiarze oświeceniowym, rozpoczynający się wraz z Kantem, a kończący na Habermasie, traktuje rzeczy bądź jako elementy komunikacyjnego łańcucha intersubiektywnej komunikacji, bądź jako warunki możliwości pomyślenia rzeczywistości samej w sobie. O ile w pierwszym przypadku rzeczy stanowią neutralne elementy w procesie budowania nowoczesnej *episteme*, o tyle w drugim neutralność zostaje zastąpiona figurą najgłębszej obecności. Rzecz nie jest wówczas zwyczajnym przedmiotem, który subiektywność podporządkowuje sobie w pracy poznawczej, lecz sytuuje się poza podmiotowością i doświadczeniem, w miejscu genezy wszelkich możliwych sensów i przedstawień. „Rzecz sama w sobie", nad której tajemnicą filozoficzną zastanawiali się najwięksi XX-wieczni krytycy oświeceniowego rozumu z Heideggerem i Lacanem na czele[31], jest więc jednią, ujmowaną jednak nie substancjalnie, lecz strukturalnie. Oznacza to, że stanowi ona uniwersalną i niepowtarzalną strukturę wszelkiego możliwego zjawiania się rzeczy i przedmiotów oraz – co z tego wynika – wszelkiej możliwej ich obecności.

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

Odpowiedzi należałoby szukać w próbach wypracowania pojęcia wirtualności u dwóch teoretyków tego pojęcia: Gillesa Deleuze'a oraz Jeana Baudrillarda. U pierwszego wirtualność zajmuje kluczową pozycję w systemie opisującym zarazem „logikę sensu", jak i „różnicę i powtórzenie". W obydwu koncepcjach Deleuze zwraca uwagę na fakt, że wirtualność nie jest potencjalnością, a więc pewnego rodzaju dyspozycją rzeczywistości, która dopiero ma zostać zrealizowana w teoretycznym lub praktycznym działaniu rozumnej subiektywności. Powiada, że rozpatrywana z tej pozycji zasada rzeczywistości, nie może już uwzględniać podmiotowości jako samoświadomej, dialektycznej bądź obdarzonej wolą jednostkowości, lecz musi ujmować subiektywność jako fałd na powierzchni dyskursów wielości[32]. Podmiot jest zatem jedną z wielu funkcji („fałdów"), jakie przyjmuje ruchliwa sfera języka. Zarazem to właśnie dyskurs pojmowany jako płaszczyzna możliwych artykulacji stanów rzeczy jest określoną, uczasowioną obiektywnością

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

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

http://rcin.org.pl

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

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

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

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

Strategią wirtualności, czyli jej realizacją jest powtórzenie. W perspektywie Deleuze'a powtórzenie jest mocą tworzenia więzi między elementami rzeczywistości, których aktualność wiąże się z możliwością różnicowania przez język. Powtórzenie pojawia się więc jako siła stwarzająca różnicę między wyartykułowanymi funkcjami przedmiotów świata, a różnica – jako siła sprawcza każdorazowo uruchamiająca powtórzenie tych funkcji. Innymi słowy, tak jak warunkiem zaistnienia różnicy jest powtórzenie, tak uprzednim warunkiem działania powtórzenia jest zróżnicowanie w obrębie zmysłowej rzeczywistości. Dlatego też wirtualności nie można postrzegać jako stanu niezróżnicowania materii, lecz jako *quasi*-dialektykę konkretyzacji przedmiotu i jego dezaktualizacji, wejścia na powrót w stan niepodzielnej zmysłowości. W jednym z bardziej frapujących miejsc swojego dzieła Deleuze powiada, że z powodu tego wzajemnego uwarunkowania powtórzenia i różnicy, to sztuka i literatura stają się realnością najwyższego rzędu. To w „przestrzeni literackiej" bowiem możliwa jest artykulacja wirtualności jako relacji zachodzącej w świecie między rzeczami[34].

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

---

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

34 Tamże, s. 397 i 398.

http://rcin.org.pl

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

Tę afirmacyjną wizję wirtualności, z której wynika relacyjna i materialistyczna koncepcja rzeczywistości, należy uzupełnić o wiele bardziej pesymistyczną w wymowie intuicję Jeana Baudrillarda. Koncepcje autora *Zbrodni doskonałej* opierają się na – z jednej strony – semiotycznej interpretacji społeczeństwa dojrzałego i późnego kapitalizmu, z drugiej – na zbudowaniu oryginalnej teorii wirtualności jako teorii symulakrycznych obiektów[35]. W tej bogatej, rozpisanej na emfatyczne fragmenty, ale niezwykle płodnej poznawczo wizji filozoficznej dla naszych rozważań istotna będzie jedna kwestia, którą określiłbym mianem retoryki „śmierci rzeczywistości".

Określenie to należy rozumieć nie tyle metaforycznie, ile strukturalnie w podwójnym zakresie. Pierwszym odniesieniem byłby tu status przedmiotów, drugim – porządek reprezentacji i znaku. Dla Baudrillarda przedmioty nie tyle przestały istnieć, ile utraciły swoją konkretność ontologiczną. Podlegając bowiem prawu ekonomicznej wymiany, stały się jedynie elementami odbijającymi stosunki społeczne, elementami medialnymi, a nie zapośredniczającymi pojedyncze egzystencje w świecie. Ta nierealność medium nie wynika wszelako z zaniku materialności rzeczy, lecz przeciwnie: z jej nadmiaru, z – niezależnej od decyzji podmiotów i wspólnot – niepowstrzymanej produkcji mutujących się przedmiotów konsumpcji. Wynikają z tego dalekosiężne konsekwencje dla statusu znaku i reprezentacji: znaki mnożą inne znaki, które nie odsyłają do żadnego miejsca w rzeczywistym świecie. Dzieje się tak dlatego, że zanikła jakakolwiek, możliwa do wyznaczenia, a nawet wyobrażenia, przestrzeń referencji. Ta anihilacja pola odniesienia jest równoznaczna z przeprowadzaną przez Baudrillarda diagnozą stanu późnonowoczesnej rzeczywistości jako świata symulakrów, a więc obrazów cyrkulujących w przestrzeni, wyznaczanych przez inne obrazy[36].

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

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

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

http://rcin.org.pl

leuze, nie pokazuje rzeczywistości, która różnicuje się w ruchu powtórzenia, lecz świat obojętnych, neutralnych obiektów, które podlegają prawu destrukcyjnej, nihilistycznej repetycji. Wynika stąd koncepcja rzeczywistości radykalnie posthistorycznej, mówiącej o świecie naszej współczesności, w którym zdarzenia mają swoje miejsce „po końcu" historii jako narracji budującej znaczeniową spójność i doniosłość realnego doświadczenia. Tak rozumiana rzeczywistość jest niejako czarną dziurą sensu, pustą sceną dialektyki[37], wirem autonomicznych fantazmatów, którego ani język, ani znak nie są w stanie dotknąć. Wirtualność to stan indyferencji i zaniku realności przedmiotów:

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

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

Literatura obiektualna

Nie będzie mnie jednak interesować proza autora *Cząstek elementarnych*, lecz twórczość jednego z prawodawców „nowej powieści", jako że w nim właśnie upatrywałbym genezy nowoczesnej redefinicji pojęcia realizmu przedmiotów. Rzecz jasna, sam kontekst *nouveau roman* z jej teoretycznoliteracką programowością wydaje się dziś całkowicie nieaktualny[39], fascynujące i pouczające jest jednak spojrzenie na konkretne rozwiązania formalne i intelektualne, które można znaleźć u Robbe-Grilleta. Natrafiamy u niego bowiem nie tylko na znaki rewolucji, jakiej chciał dokonać w tradycji powieściowej teorii reprezentacji, lecz przede wszystkim możemy zaobserwować gwałtowną zmianę w samej zasadzie realizmu jako opowieści o złożonej więzi, rodzącej się między podmiotem a przedmiotami. Innymi słowy, Robbe-Grillet proponuje wizję i praktykę literatury nie tyle obiektywnej czy realistycznej, ile obiektualnej. Dokonuje tym samym radykalnego przeformułowania samego pojęcia realizmu, odtąd uwolnionego od metafizyki (dualizm subiektywności i obiektywności) oraz zasady mimesis (logiki imitacji i reprezentacji). Jak jednak rozumieć w tym przypadku kategorię obiektu?

---

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

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

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

http://rcin.org.pl

Obiekt nie jest po prostu rzeczą, która bezwładnie istnieje w postaci empirycznej obiektywności, nie stanowi jednak również przedmiotu, a więc rzeczy danej subiektywności w postaci przedstawienia i reprezentacji (jako element zapośredniczenia prezentującego się podmiotowi bądź jako element ustanawiający porządek uobecnienia). W przyjętej przeze mnie optyce, obiekt jest pewnym polem nieciągłości epistemologicznej[40], a więc stanowi przestrzeń poznawczych działań podmiotu, który uzyskuje określoną wiedzę o świecie za pomocą języka (figur i obrazów), pojęć oraz doświadczenia (zmysłowości i materialności) konfrontowanego z rzeczami. Te trzy elementy konstytuują obiekt jako pole, kolejno: literatury, filozofii oraz zmysłowości.

U Robbe-Grilleta ową topologię obiektu najwyraźniej widać w najsłynniejszej i bodaj najlepszej powieści w jego dorobku, czyli *Żaluzji*[41]. Jest to przede wszystkim narracja o panowaniu i upadku władzy wzroku. Opowieść – fragmentaryczną, ale naznaczoną matematyczną precyzją operatora filmowego – prowadzi anonimowy narrator, podglądający codzienne życie znanej sobie pary[42]. Właściwiej byłoby jednak powiedzieć, że opowieść jest całkowicie odpodmiotowiona, bowiem to w samej przestrzeni języka zostaje ustanowiona epistemologiczna stawka tej prozy. Zawiera się ona w prostym z pozoru pytaniu, które brzmi: „Co widać dzięki literaturze?". Robbe-Grillet zdaje się mówić, że widać samo widzenie, sam akt patrzenia, który poprzez powieściowy dyskurs jest poddawany anatomicznemu oglądowi: rzeczy istnieją o tyle, o ile spoczywa na nich czyjeś, choćby bezimienne spojrzenie. Ono z kolei ma wartość wiwisekcji form obecności świata, które zjawiają się przed oczami nieznanego obserwatora i osadzają na powierzchni narracji. Logika „oka kamery" pozwala francuskiemu pisarzowi utrzymać w jednoczesności i napięciu obydwie te właściwości patrzenia, co skutkuje tym, że postrzegane obiekty są zawieszone między stanem obecności i nieobecności, między martwotą a organicznym ożywieniem. Widać to w opisach pozornie nieznaczących elementów przestrzeni wzrokowej, które pod czujnym okiem narratora, skrywającego się w bezosobowej narracji, stają się monstrualne. Te elementy to miejsca załamań spojrzenia i oporu samej percypowanej materii obiektu. W powieści jednym z najważniejszych przykładów takiego obiektu jest plama:

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

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

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

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

http://rcin.org.pl

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

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

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

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

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

Dlatego w prozie francuskiego autora nie ma miejsca na żadną formę liryzmu; mamy za to do czynienia z ascetyczną praktyką nieustannej korekty władz postrzeżeniowych, które próbują zawładnąć obiektami. A jednak to właśnie centralna pozycja obiektów powoduje, że to one, a nie ludzki wzrok – owo władcze spojrzenie subiektywności – wytwarzają aurę innej niż metafizyczna, obecności. Upadek władzy spojrzenia wiąże się również z poznawczą i ontologiczną niewystarczalnością ujęcia świata za pomocą słowa, niedostatecznością powodującą, że rzeczywistość można postrzegać jedynie pod pewnym kątem i z pewnego punktu widzenia. Ten walor percepcyjnego ograniczenia powoduje, że rzeczywistość daje się ująć w dyskursie, który – przywołany wcześniej – Foucault określił mianem poetyki aspektu[46]. W takiej perspektywie przedmioty tracą swoje kontury (a więc niknie ich aspekt

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

44 Tamże, s. 35-36.

45 Tamże, s. 100-101.

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

http://rcin.org.pl

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

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

Gdyby pokusić się o, wiele mówiącą w tym kontekście, interpretację psychoanalityczną tego symptomatycznego dla całego pisarstwa Robbe-Grilleta, fragmentu, należałoby powiedzieć, że pokazuje on dialektykę dotyku i oglądania. Jak pisał w swojej klasycznej rozprawie Freud[48], oglądanie wywodzi się z dotykania, które jest nieredukowalnym elementem budowania seksualnej więzi. Tymczasem u francuskiego prozaika mamy obraz odwrotny: to zmysł dotyku wywodzi się z wzrokowego postrzeżenia – powierzchnia ciała zostaje podstawiona w miejsce linii spojrzenia. Tyle że ów dotyk jest tu niemożliwy, bowiem widmowy okazuje się gest zatrzymany we własnej potencjalności. Zarazem jednak to właśnie ów niepełny ontologicznie gest tworzy wirtualne pole relacji między obiektami pojawiającymi się w tekście: rzeczami, światłem, rękami, narratorem. Relacje te można skrótowo opisać jako ścieranie się zasady rzeczywistości, realnej obecności świata, z regułą perwersji, która wiąże się z zasadą podglądania, czyli niedającego się zaspokoić pożądania upragnionego obiektu.

Robbe-Grillet tworzy więc sieć[49] zależności między obiektami, które zarazem stara się zneutralizować w pisarskim ruchu beznamiętnej obserwacji. Owa neutralność przedmiotów to, jak się zdaje, docelowy punkt jego artystycznych praktyk. Te zaś polegałyby na negatywnej procedurze „zwijania transcendencji" przedmiotów zakotwiczonych w świecie i przeniesieniu ich na poziom realności innego rzędu, którą jest właśnie immanentna, choć niejednorodna wirtualność. Ta ostatnia leży u podstaw całości, która nie jest apriorycznie dana, ale tworzy się w ruchu obserwacji, pisania, myślenia i afektywnej zmiany w sferze podmiotowości[50]. Tak rozumiana całość jest heterogeniczna, powierzchniowa i wydana na łup tajemnicy postrzegania, zjawiania się oraz istnienia obiektów, którą zapisać może jedynie literatura. W powieści znakiem tej tajemnicy są oczy, które odwrotnie niż w słynnym stwierdzeniu Hegla nie stanowią „zwierciadła duszy", lecz – jako znaki – ustanawiają porządki: figuratywnego odkształcenia języka, pustego miejsca w polu wiedzy i ślepej plamki w obrazie. W powieści czytamy:

---

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

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

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

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

http://rcin.org.pl

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

Tak przedstawiane oczy ucieleśniają nieruchomy czas, determinujący pozycję człowieka. Lecz ten czas nie jest dostępny jednostce ani za pomocą technik poznawczych, ani za pomocą wyobraźni: to czas tworzących się więzi między obiektami. Jak mówił Roland Barthes w pięknym eseju poświęconym autorowi „Gum", chodzi w tym wypadku o pustą temporalność niezwykłego czasu, który jest, ale jest niczym[52].

***

Opisane przez mnie paradygmaty nowoczesnego rekonfigurowania realności i dyskursu realistycznego pozwalają zrozumieć dwie zasadnicze kwestie. Po pierwsze, realizm w nowoczesności (zarówno w literaturze, jak i w filozofii czy teorii) posiada nieprzedawnioną wartość poznawczą. Na poważnie traktowana kwestia realizmu każe więc podjąć refleksję nad problemami referencji i jej zakresu, autonomii pojęcia i pola dzieła sztuki, statusu obiektów, użyteczności pojęcia reprezentacji. Po drugie, owa sankcja epistemologiczna umożliwia potraktowanie realistycznie zorientowanej literatury i filozofii jako dyskursywnych praktyk istotnych egzystencjalnie. Owe praktyki są istotne dlatego, że dzięki nim podmioty mogą starać się przekroczyć granice świata utożsamianego, jakże często i pospiesznie, z granicami języka[53]. Proponowane w tym tekście modele pokazują dwa najciekawsze, moim zdaniem, sposoby podjęcia wyzwania, jakim jest aktualność realizmu. Parafrazując tytuł jednej z książek Umberto Eco[54], można powiedzieć, że głos zwolenników apokaliptycznych wizji kultury, jak i tych, którzy obstają przy jej wirtualnym statusie, łączy jedno: namiętność nie tyle do autonomicznych pojęć, dyskursów czy obrazów, ile do sekretu rzeczywistości, którego odkrywanie jest najważniejszą stawką w „realistycznej" grze estetycznej.

---

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

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

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

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

http://rcin.org.pl

Abstract

Jakub MOMRO
The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences (Warszawa)
Jagiellonian University (Kraków)

Virtuality and apocalypse

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

http://rcin.org.pl