

Karolina Felberg  
IBL PAN

## Współczesne przynaglenia (o Amy Foster Conrada)

Nie widziałem na tym świecie potwora  
ani cudu bardziej osobliwego niż ja sam.  
Czas i przyzwyczajenie oswaja nas z wszelką dziwnością;  
im więcej wszelako z sobą przestaję i lepiej się znam,  
tym więcej zdumiewa mnie moja pokraczność,  
tym mniej rozeznaję się w sobie.  
(Montaigne, *Próby*<sup>1</sup>)

### I

Zacznijmy od przełomu XIX i XX wieku – wówczas to załamują się między innymi: ewolucjonistyczna wiara ufundowana na idei postępowego ruchu ludzkości<sup>2</sup>, paradygmat nowoczesnej nauki, idea prawdy, a także wiele innych, jak dotąd niezbywalnych, choć modyfikowanych na przestrzeni wieków, przeświadczeń i przesądów dotyczących rzeczywistości. Jesteśmy zatem w tym momencie, w którym można już powtarzać za Nietzschem, że prawda jest (jedynie):

**Ruchliwą armią metafor** [podkr. – K.F.], metonimii, antropomorfizmów – krótko mówiąc sumą ludzkich stosunków, które zostały spętowane, przekształcone, poetycko i retorycznie upiękzone i które na

<sup>1</sup> M. Montaigne de, *Próby. Księga trzecia*, przeł., wstęp T. Boy-Żeleński, Warszawa 1957, s. 323.

<sup>2</sup> Zob. J. Clifford, *O etnograficznej autokreacji: Conrad i Malinowski*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, oprac., wstęp R. Nycz, Kraków 1998, s. 237.

skutek długiego użytkowania wydają się ludowi niezmiennie, kanoniczne i obowiązujące<sup>3</sup>.

Nietzscheańskie **poruszenie** stanowi, rzecz jasna, reakcję na usztywniający się w toku XVIII i XIX wieku obraz świata. Jak twierdzi Anna Wieczorkiewicz, „zarówno normy natury, jak i obyczaju w początkach XVIII wieku stają się sztywniejsze. To, co niegdyś było zwyczajem natury, okrzepło w niewzruszone prawa; to, co było bezładem i nieprzewidywalnością życia publicznego, skryształizowało się w reżimach społecznych reguł”<sup>4</sup>. Natura, rzeczywistość, stosunki międzyludzkie, porządek społeczny poddane zostają coraz ściślejszej regulacji, klasyfikacji, kodyfikacji. Koszta dokonującej się w ten sposób normalizacji stanowią rozmaite wykluczenia, albowiem „To, czego nie daje się znormalizować, należy ukryć”<sup>5</sup>. Jednak prędzej czy później skrywane powraca. Na przykład pod postacią Schellingowskiego niesamowitego: „Mianem niesamowitego zwie się wszystko, co ma pozostać w tajemnicy, w ukryciu... co zaś wyszło na jaw”<sup>6</sup>. Stąd zresztą Freud wywiedzie swoje pojęcie „samowitego niesamowitego” i przedstawi je następująco:

[...] po pierwsze, jeśli teoria psychoanalityczna naprawdę ma rację, twierdząc, że każdy afekt jakiejś pobudki uczuciowej – niezależnie od tego, jakiego jest ona rodzaju – przemienia się w lęk za sprawą wyparcia, to wśród przypadków lęklivosti musi istnieć jakaś grupa, w której da się wykazać, że owo budzące lęk jest powracającym wypartym. Ten rodzaj tego, co budzi lęk, byłby właśnie tym, co niesamowite, i musi być przy tym obojętne, czy już pierwotnie budziło to lęk, czy też było to unoszone przez jakiś inny afekt. Po drugie, jeśli tajemna natura niesamowitego naprawdę polega na tym, to rozumiemy, że uzus językowy pozwolił, by „samowite” przeszło w swe przeciwieństwo – „niesamowite”, albowiem owo niesamowite nie jest tak naprawdę niczym nowym czy obcym, lecz jest czymś od dawna znanym życiu psychicznemu, czymś, co wyobcowało się z niego za sprawą procesu wyparcia. Owo odniesienie do wyparcia rozjaśnia nam teraz także schellingowską definicję, podług której niesamowite jest czymś, co powinno pozostać w ukryciu, co jednak się ujawniło<sup>7</sup>.

Niesamowite (podobnie zresztą jak Lacanowskie Realne) jest źródłem niepokoju oraz wrażenia dziwności czy niezwykłości istnienia. Niesamowite sprawia, że podmiot niejako **odpada** od rzeczywistości:

<sup>3</sup> F. Nietzsche, *Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 189.

<sup>4</sup> A. Wieczorkiewicz, *Monstrarium*, Gdańsk 2009, s. 145.

<sup>5</sup> Tamże, s. 172.

<sup>6</sup> Cyt. za: Z. Freud, *Niesamowite*, [w:] tegoż, *Pisma filozoficzne*, Warszawa 1997, t. 3, s. 239.

<sup>7</sup> Tamże, s. 252–253.

traci z nią kontakt, bowiem odczuwa ją jako pozbawioną znaczenia, wyjętą spod porządku symbolicznego, a przez to niemożliwą do zniesienia oraz wypowiedzenia. Konkludując, niesamowite wywołuje poczucie zagrożenia i obcości oraz sprawia, że świat jawi się jako nieoswojony, groźny, a przede wszystkim niezrozumiały.

Wspaniałą, literacką egzemplifikacją tego, jak można dać i wdać się komuś we znaki, sprawiając jednocześnie, że najbliższe otoczenie odłoni się jako niemożliwe do pojęcia, jest krótka proza Josepha Conrada. Myślę tutaj o *Amy Foster*<sup>8</sup>, narracji opowiedanej z perspektywy wiejskiego lekarza, który dzieli się pewną niesamowitą historią ze swoim przyjacielem – to właśnie on z czasem ją spisze i poniesie dalej już jako artefakt. Od samego zatem początku co najmniej dwie instancje przybliżają nas i jednocześnie oddzielają od pary głównych bohaterów – równie zresztą obcych i zewnętrznych wobec świata, jak obaj narratorzy<sup>9</sup>. W przekazywanej z ust do ust opowieści<sup>10</sup> toczy się nieustanna gra polegająca na jednoczesnym odkrywaniu i zakrywaniu: marginalizacji (społecznej) i spektakularyzacji<sup>11</sup>. Wszystko, co dotyczy Amy i Janka (ich miłość, mał-

---

<sup>8</sup> Opowiadanie to opublikowane zostało w 1903 roku, gdy tymczasem *Niesamowite* Freuda ukazało się w roku 1919.

<sup>9</sup> Z tym, że o ile wyalienowanie narratorów wynika z ich odmiennej pozycji społecznej (jeden jest gościem, a drugi dawnym podróżnikiem i lekarzem, czyli osobą o znacznie szerszych horyzontach niż wiejskiej środowisko, w którym żyje i praktykuje), o tyle główni bohaterowie – Janko Góral oraz Amy Foster – jawią się jako obcy, groźni, niezrozumiali z tej racji, iż egzystują niejako poza prawem i porządkiem wiejskiej społeczności. Słowem, są dziwni, nieznośni, monstrialni, potworni, czyli – mówiąc Hansem Mayerem – stanowią dla swoich współziomków „skrajny przypadek człowieczeństwa”, H. Mayer, *Odmieńcy*, przeł. A. Kryczyńska, Warszawa 2005, s. 5.

<sup>10</sup> Prócz zapisu w parafialnej księdze małżeństw, nie znajdujemy w tej historii żadnych innych śladów pisma.

<sup>11</sup> Jak to pokazuje Anna Wiczorkiewicz, rewersem marginalizacji społecznej odmieniać było przemienienie go w widowisko: „W historii opanowywania świata kreślonej w licznych studiach Michela Foucaulta szczególną rolę odgrywają dwa pojęcia: dyscyplina oraz spektakl. [...] Genealogie więzienia i kliniki, historie opanowywania szaleństwa czy seksualności są opowieściami o ćwiczeniu nie tylko ciała, ale i wzroku padającego na cudze ciało. Gdzieś pomiędzy nimi wszystkimi snuje się historia patrzenia na ciało odmienia, wystawianego na pokaz w różnych obszarach dyskursywnych, czasem dostającego oddzielną scenę oraz scenariusze, w które trudno byłoby mu wstawić własne kwestie. Nie zawsze zresztą wiadomo, co mogłoby się stać ową pozascenariuszową kwestią, wyłaniającą się z «fałdu obiektywności», w którym przecież owe scenariusze są umiejscowione”, A. Wiczorkiewicz, *Monstruarium*, s. 187. Autorka studium zaznacza, że z czasem „Do Foucaultowskich instytucji, będących artykulacjami relacji pomiędzy wiedzą a władzą, takich jak więzienie, azył czy klinika, Douglas Crimp dodawał muzea. [...] System karceralny i ekspozycyjny rozwijały się zatem mniej więcej w tym samym okresie – w drugiej połowie XVIII i na początku XIX wieku. Oba uwikłane były w relację pomiędzy władzą

żeństwo, oni sami) okazuje się nienormalne, niestosowne<sup>12</sup>, niepotrzeb-

a wiedzą w nowoczesnym społeczeństwie. [...] Instytucje ekspozycyjne przenoszą zatem różne obiekty z zamkniętej, prywatnej przestrzeni, w której oglądali je nieliczni, w przestrzeń otwartą, służąc jako wehikuł przekazu, formułowanego w ramach układu wiedzy i władzy. Za obydwojoma procesami – zamykaniem i wystawianiem na pokaz – kryje się praca nad kontrolowaniem świata, w tym także nad fizycznym i pojęciowym zapewnieniem nad odmiennością. Rewersem procesu prowadzącego do inkarceracji jest zatem spektakularyzacja: na scenę wprowadza się to, co mogłoby pozostać w ukryciu, i pokazuje w określonym porządku i w pewnych układach instytucjonalnych. Spektakle nowoczesności musiały w jakiś sposób pokazać Innych – pojawiali się oni w określonych układach, zgodnie z pewnym scenariuszowym zamysłem. Nie było monstrualni w dawnym tego słowa znaczeniu. Kiedy nastąpiła moda przekładania wielkich cywilizacyjnych narracji na język międzynarodowych ekspozycji, ważne role przyznawano egzotycznym Innym, często postrzeganym jako dzicy”, tamże, s. 189–190. Ze swojej strony pragnę dodać, że wedle mnie opowiadanie Conrada jest właśnie nieczym innym jak poczynioną w zgodzie z własnym czasem ekspozycją odmienności (odmienności egzotyżowanej oraz wystawianej na pokaz – przypadek Janka). Z drugiej jednak strony, autor *Jądra ciemności* ponosi fortunne fiasko związane z niemożliwością usymbolizowania tego, co niesamowite (Relane – przypadek Amy), czyli tego, co powoduje, że **każdy prawdziwie nowoczesny projekt zasadza się na nigdy nieustającej krytyce tego, co (rzeczywiście i dojmująco) jest**, zob. H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 39.

<sup>12</sup>XVIII wiek to, zdaniem Anny Wieczorkiewicz, czas, kiedy „Monstrualność zbliża się do niestosowności. Jest to także okres, gdy w sztuce chwali się zasadę prawdopodobieństwa i stosowności. Od *decorum*, rozumianego w perspektywie retoryki życia społecznego, przejść można do pojęcia piękna i harmonii – a wszystko to da się odnieść do sieci symboli, wprowadzanych przez ludzi po to, by wyrażać pewne idee: «Centauri i minotaury byłyby monstrami, ale monstrami pięknymi. Proporcjonalne ciało konia, będące podstawą dla górnej ludzkiej partii ciała, byłoby arcydziełem na ziemi; także ci, których przedstawiamy jako arcydzieła niebios, owe duchy zwane aniołami, które stroimy i rzeźbimy w kościołach, są ozdobione to dwoma, to czterema, a nawet sześcioma skrzydłami» (Voltaire 1694–1778: 69). Wydaje się, że wszystko zmierza ku pojęciu względności ujmowanej w perspektywie cywilizacji oraz normatywności ujmowanej w perspektywie estetyki. Monstra wyraźnie są potrzebne do filozofowania. Można pytać: czy określa je natura czy kultura? A może jest jeszcze inaczej, i to monstra określają naturę i kulturę: «Zastanawialiśmy się już razem z uczonym Lockiem, gdzie leży granica między człowiekiem a zwierzęciem, gdzie jest ów punkt monstrualności, który trzeba ustalić, aby nie chrzcić dziecka, by nie zaliczać go do naszego rodzaju, by nie przyznawać mu duszy. Zobaczyliśmy, że ta granica jest tak samo trudna do ustalenia, jak trudno stwierdzić, czym jest zasa; wiedzą to jedynie teologowie». [...] (Voltaire 1694–1778: 69)”, A. Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, s. 143–144. Rzecz jasna, „W XIX wieku teratologia ostatecznie wyswabada się z uwikłań w wątki teologiczne. Ogranicza własne działania do studiów nad wadami rozwojowymi płodu. Wprawdzie zachowuje w swoim języku wieloznaczny, budzący liczne skojarzenia termin «monstrum» (relegując z obszaru monstrualności istoty fantastyczne), ale jednocześnie pracuje nas tym, by odarty z dawnych skojarzeń, wpisywał się on w jednoznaczny układ klasyfikacyjny. Systematyczna praca nad opanowywaniem monstrualności toczy się w laboratoriach, gdzie badacze nie wahają się powoływać do życia monstrów, by odkrywać prawa natury”, tamże, s. 170. Stąd, oczywiście, narrator, o którego tożsamość toczy się stawka w Conradowskim opowiadaniu, jest lekarzem, byłym podróżnikiem, odkrywcą

nie wystawione na widok publiczny, zbyt ostentacyjne i monstrualne. Janko – stwór, który wyszedł z morza – daje się przynajmniej egzotyzować i w ten sposób przemienić w widowisko, tymczasem Amy – dziewczyna „stąd”, córka tej ziemi – w żaden sposób nie daje się ani pojąć, ani oswoić. Jej uporczywe istnienie daje się wszystkim w(e) znaki, lecz jednocześnie nie można go ani zmedykalizować, ani nawet przemienić w widowisko. Dziewczyna nieustępliwie pozostaje „swoja-nieswoja” – po prostu **jest**. Stąd lekarz – „stary romantyk”, niegdysiejszy kolonizator i przedstawiciel paradygmatu nowoczesnej nauki – do końca pozostanie wobec Amy bezbronny. Doktor bez większego trudu oswoi się z obcym, potwornym, dzikim Jankiem, w którym zobaczy nawet pięknego człowieka i „najniewinniejszego z poszukiwaczy przygód”, jednakże dziewczyna na zawsze pozostanie dla niego skrajnym, patologicznym przykładem człowieczeństwa – „tępą naturą” zdegradowaną jedynie do roli matki. Ostatecznie to właśnie Amy zostanie wyobcowana, przemieniona w osobliwość, napiętnowana i wykluczona z porządku społecznego. O ile bowiem Janko – włóczęga, stwór, przybysz znikąd, z morza – zakłócił porządek wiejskiej społeczności jedynie na chwilę (przyszedł „stamtąd”, żył pośród nich tylko kilka lat i do końca pozostał egzotyczny<sup>13</sup>), o tyle Amy stanowiła o tym, co należało do nich samych: wskazywała na tę wypartą, a jednak uparcie powracającą, resztę. Tytułowa bohaterka jest tępa, bierna, niema, ciężka, bezwładna, jej twarz i ręce są czerwone, a oczy krótkowzroczne, dodatkowo jąka się. I choć posiada wielkie, dobre, złote serce dla tego co nieme (czyli dla zwierząt oraz wyrzuconego na brzeg, nieznającego języka angielskiego Janka), to jednak nie ma w sobie ani potrzeby, ani tym bardziej daru komunikacji języ-

---

i kolonizatorem: „[...] zaczął praktykować jako lekarz w marynarce, a potem był towarzyszem pewnego znakomitego podróżnika, w czasach kiedy istniały jeszcze kontynenty o niezbadanym wnętrzu. Referaty o faunie i florze zjednały mu sławę w kołach naukowych. A teraz zajął się praktyką wiejską z własnego wyboru. Przenikliwość jego umysłu, działająca jak żrący płyn, zniszczyła zapewne jego ambicje. Inteligencja Kennedy’ego należy do typu naukowych; badacza z nawyku, odznacza się tą niesamowitą ciekawością, która wierzy, iż każda tajemnica kryje w sobie cząstkę ogólnej prawdy”, J. Conrad, *Amy Foster*, przeł. A. Zagórska, [w:] tegoż, *Dzieła*, red., wstęp Z. Najder, przeł. H. Carroll-Najder, A. Zagórska, Warszawa 1972, t. 7 (*Tajfun i inne opowiadania*), s. 116.

<sup>13</sup> Zresztą oni dla niego też: „Takim to ludziom przybędą winien był posłuszeństwo i przytłaczająca samotność zdawała się nań padać z ołowianego nieba podczas tej zimy bez słońca. Wszystkie twarze były smutne. Nie mógł mówić do nikogo i nie miał nadziei, że kiedykolwiek kogo zrozumie. Zdawało mu się, że to są twarze ludzi z tamtego świata – ludzi umarłych – jak mi nieraz mówił całe lata później. Słowo daję, dziwię się, że nie zwiariował. Nie wiedział, gdzie jest. Gdzieś bardzo daleko od swoich gór – gdzieś za wodą. Zastanawiał się, czy to nie Ameryka”, tamże, s. 139.

kowej. Niczym natura, jest uporczywa, niezdolna, tępa, bierna, niema i głucha, nieprzewidywalna i usytuowana jakby na zewnątrz porządku symbolicznego. Słowem – pozostaje poza wszelką kontrolą. Ponadto, sprowokowana do odpowiedzi czy działania, zacina się, popada w półpłoch (a nawet obłęd) i przerażona ucieka. Inaczej rzecz ujmując, Amy odpowiada tylko temu, co – jak ona – pozbawione jest głosu<sup>14</sup>. Ta jednak cecha różni ją znacząco od otoczenia, w którym żyje. Poza tym jest do bólu zwyczajna. Więcej nawet, kondensuje w sobie najbardziej typowe cechy otaczających ją ludzi. Jakby była ich groteskowym, przerysowanym odbiciem<sup>15</sup>. W ten sposób, choć taka swojska i przewidywalna, staje

<sup>14</sup> Amy, która miała tyle empatii w stosunku do przyrody („Krótkowzroczne oczy Amy napelniały się łzami litości na widok biednej myszy schwytej w pułapkę, a raz kilku chłopców widziało dziewczynę, jak klęczała w mokrej trawie opiekując się ropuchą w opałach”, tamże, s. 119), zupełnie nie potrafiła zachować się wobec tego, co przychodziło ze strony języka, co próbowało komunikować się: „Ale kiedy papuga napadnięta przez kota skrzeczała o pomoc ludzkim głosem, Amy wypadła na podwórze z zatkanymi uszami i nie zapobiegła zbrodni”, Tamże. Analogiczna sytuacja stanowić będzie zresztą finał historii miłości tych „dziwnych” dwojga. Albowiem dzięki nowonarodzonemu synkowi, Janek odzyska wiarę w możliwość bezgranicznego porozumienia we własnej mowie i w obrębie własnej, wydawałoby się, że utraconej już przecież bezpowrotnie przestrzeni kulturowej (w tym celu Janko będzie śpiewał synkowi piosenki w języku polskim, – w tym też języku będzie się modlił). Jednak im bardziej Janko odzyska siebie, czyli możliwość komunikowania się we własnym języku, czyli – mówiąc Rolandem Barthesem – „mój język, ostatni zakamarek mojego istnienia” (R. Barthes, *Fragmety dyskursu miłosnego*, wstęp M. P. Markowski, przeł. i posłowie M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 216), tym bardziej stanie się niezdolny, niesamowity dla swojej żony. Ostatecznie, nie będzie ona w stanie znieść jego obcej mowy i ucieknie od niego w chwili, kiedy ten poprosi ją o ratunek. W ten sposób los egzotywanego chłopca spełni się analogicznie do losu egzotycznej papugi, a przy okazji naznaczy swoim losem syna, w którego oczach zobaczy to samo, co przedtem widziano w Janku („Malec leżał na wznak; bardzo był cichy i bał się mnie trochę; jego wielkie, czarne oczy i spłoszony wygląd przypominały ptaka schwytanego w sidła”, tamże, s. 153). Uwagę o paralelnych motywach papugi i wrzeszczącego w finale opowiadania Jankiem-ptakiem zawdzięczam koleżance z seminarium doktoranckiego (prowadzonego w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk przez prof. Ewę Szary-Matywiecką) – p. Izabeli Jabłońskiej.

<sup>15</sup> „Pod słońcem wiszącym nisko u swego zachodniego kresu przestrzeń łąk, ujętych z obu stron w skarpy wznoszące się gruntu, oblokła się we wspaniałość i mrok. Uczucie dojmującego smutku, niby natchnione przez jakąś uroczystą melodię, płynęło z ciszy pól. Ludzie, których spotykaliśmy, przechodzili koło nas wolnym krokiem, bez uśmiechu, ze spuszczonej oczami, jakby melancholia przemęczonej ziemi obciążała ich nogi, pochylała ramiona, wbiła w ziemię oczy. – Tak – rzekł doktor w odpowiedzi na moją uwagę – można by pomyśleć, że ziemia jest przeklęta, bo ze wszystkich jej dzieci te, które najciszej z nią współżyją, wyglądają nieokrzesiane i mają chód tak odwołany, jakby ich serca były splecione łańcuchem”, Tamże, s. 121. Przedstawieni w ten sposób wieśniacy okazują się tacy podobni do Amy, a jednocześnie stanowią prefigurację końcowej diagnozy kondycji dziewczyn, którą co rusz porównuje się do tępej natury – do ziemi stanowiącej co prawda o tożsamości człowieka, ale także o jego przeznaczeniu (ziemia-grób).

się niesamowita oraz groźna. Amy – prócz miłości do męża i syna – nie posiada nic swojego. Kiedy więc Janko umiera, ona sama okazuje się pusta, zupełnie wyzuta z siebie, wybrakowana, lecz jednocześnie za nadto wyrazista, nadmierna, przerysowana, monstrialna i osobliwa, gdyż kumuluje w sobie wszelkie kompleksy, skażenia, pęknięcia, patologie oraz niedoskonałości charakteryzujące środowisko, w którym żyje (a jest angielska wieś z czasów, kiedy Imperium Brytyjskie podbiło i kolonizowało świat). Amy stanowi mutację, idealną kombinację tego, co najbardziej swojskie, znajome, tutejsze, lecz jednocześnie – jak to w przypadku wszelkich form eksperymentalnych – wymykające się władzy i w tym sensie nieprzewidywalne, a przy tym zwiastujące przyszłe wypadki. Amy całą sobą demonstruje i przepowiada – jakby mówiła: „patrz, z czasem staniesz się taki, jak ja”. Dziewczyna jest także hybrydą, składa się bowiem z kompleksów i cech otaczających ją ludzi. Taka jej dyspozycja stanowi ostrzeżenie – tym razem kierowane do własnej, lokalnej, ale jakże homogenicznej – wyczyszczonej z wszystkiego, co niezgodne z normą i odgórnie przyjętym porządkiem – społeczności: „zobaczcie, gdzie zmierzamy”. Tytułowa bohaterka – choć z pewnością nie ma takich intencji – daje się ludziom we znaki, wdaje im się w znaki. Niczym omen, wskazuje na to, co nieznanne, a jednak prawdopodobne: co wkrótce może się zdarzyć. Janek – dopóki żył – przesłaniał sobą dziwną żonę, wiązał spojrzenia, sprawiał, że inni na niego projektowali swoje fobie, lęki, kompleksy. Jednakże po jego śmierci, osobliwość dziewczyny zostaje odsłonięta, a lokalna społeczność musi zmierzyć się teraz z potwornością o wiele gorszą, bo pochodzącą z jej własnego łona, czyli z Amy i jej synkiem. Tej próbie nie sprosta już nikt. Nawet doktor. Ostatecznie to on napiętnuje Amy, nazywając ją niemą, „tępą naturą”:

A ona teraz nic nie mówi. Ani słowa o nim. Nigdy. Czyżby jego obraz tak zupełnie opuścił jej duszę, jak jego giętka, posuwista postać i rozspiewany głos opuściły nasze pola? Nie ma go już przed jej oczami; nie ma kto pobudzać jej wyobraźni do namiętnej miłości lub strachu; a wspomnienie o nim znikło chyba z jej tępego mózgu jak cień, który przesunął się po białym ekranie. Amy mieszka w tej samej chacie; panna Sweffer dostarcza jej pracy. Wszyscy mówią o niej Amy Foster, a dziecko nazywają „chłopcem Amy Foster”. Matka woła go Johnny, to znaczy Mały John.

Niepodobna powiedzieć, czy jej to imię coś przypomina. Czy Amy myśli kiedyś o przeszłości? Widziałem ją schyloną nad kołyską małego z namiętą macierzyńską czułością<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Tamże, s. 153.

Dla doktora-narratora, Amy stanowi upostaciowienie instynktu i śmierci, czyli natury niepamiętającej o tych, których sama rodzi i unicestwia. Amy milczy i nie pamięta (grobowa cisza, grobowa ziemia) i jeszcze przedstawiana jest nam, jako tępa, odczłowieczona – choć niegdyś tylko ona umiała się zdobyć na ludzki odruch w stosunku do zbydłecznego stwora, który przybył z morza.

Dlaczego jednak doktor diagnozuje tak niesprawiedliwie istotę, o której kilka razy powtórzył, że miała szczerę i złote serce? Myślę, że Amy stała się nieznośna, albowiem całą sobą odkrywała i manifestacyjnie obnosiła najbardziej podstawową prawdę o śmiertelnej kondycji człowieka, która wówczas – na przełomie XIX i XX wieku – pozbawiana już była różnorodnych zabezpieczeń.

W ten sposób Amy stała się nieznośnie niezbywalna, a przez to monstrualna: choć mniej obca i dzika od nieokrzesanego Górala ze wschodnich Karpat, to jednak właśnie ona jest prawdziwie niesamowita. Ona jest z nich i jest w każdym z nich. W odróżnieniu od Janka, jest niezbywalna. Monstrualność, jak pisze Wieczorkiewicz, to dość płynne pojęcie drażące „sobie kanały w świecie, który powinien być dominium porządku”. I dalej:

Znajduje pewną niszę w systemach pojęciowych – tu może być wykorzystane jako ruch w grze o zrozumienie normalności, ruch fałszywy, ale potrzebny do tego, by ujawniły się reguły gry. Zarazem jednak zostawia swoje ślady w praktykach codzienności. „Monstrum to różnica obleczona w ciało z krwi i kości” (Cohen 1996: 7) – twierdził Jeffrey Cohen. Tam więc, gdzie różnica zaczyna być problematyczna, gdzie domaga się wyrażenia, a tym bardziej gdy zmieniają się zasady różnicowania, znamię monstrualności zaczyna być wykorzystywane do oznaczania pewnych ciał<sup>17</sup>.

Krótkowzrocność Amy Foster, jak również jej czerwona twarz i ręce stanowią widoczne – manifestacyjne wręcz i monstrualne, czyli wystawione na widok publiczny (od *monstrare* – pokazywać, pouczać, wskazywać) – znaki jej obcości, a także dojmującej obecności. „Dzieje się tak – twierdzi Anna Wieczorkiewicz – jakby monstra chciały udowodnić, że do czegoś są nam potrzebne, jakby chciały powiedzieć, że bez nich nie określimy naszej własnej natury i nie zrozumiemy świata, który chcemy uporządkować i rozjaśnić”<sup>18</sup>. Bohaterka opowiadania Conrada nie jest potworem w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Więcej nawet,

---

<sup>17</sup> A. Wieczorkiewicz, *Monstrarium*, s. 128.

<sup>18</sup> Tamże, s. 6.

wydawałoby się, że jest krańcowo wręcz przeciętna, banalna, zwyczajna. Tymczasem przeraża i fascynuje zarazem, koncentruje uwagę, zakrywa monstrualność Janka, przydaje ciężkości jego nieznośnie lekkim krokom i jednocześnie obnaża nieznośną lekkość istnienia w ogóle. Słowem, czyni to, co – jak chce autorka *Monstruarium* – stanowi jaskrawą „niekonsekwencję kultury”, a przy tym także jej fundamentalną zasadę: „w ramach tworzonoego przez ludzi porządku nieustannie organizuje się enklawy jest braku, chaosu, ekscesu i wykroczenia. Postać monstrum to figuracja tej zasady”<sup>19</sup>. Amy to brak i żywioł jednocześnie – to brak sensu i (bujne) nagie życie. Amy to bezzasadny witalizm, nowotwór na skórze świata, niemożliwy do zredukowania wykwit, takie nic, które jednakowoż nie daje spokoju. Amy nie nadaje się do leczenia, badania, naukowego opracowywania, ponieważ nie jest ani wynaturzona, ani ułomna, ani nawet chora. Nie nadaje się także do ucywilizowania i przebadania pod kątem różnic kulturowych, gdyż pochodzi dokładnie „stąd” i nie oznacza się żadną ekscentrycznością (przeciwnie nawet – stanowi multiplikację, jakąś potworną redundancję najbardziej typowych cech otaczających ją ludzi). Przypadek Amy w tym właśnie sensie wydaje się beznadziejny, że w żaden sposób nie można go wykorzystać, usensownić, uprawomocnić. Bohaterka jest taka, jaka jest: niezmiennie usytuowana poza granicami poprawności i stosowności, czyli powszechnie przyjętego prawa, moralności, wiedzy i przesądu. Jak pisał Clément Rosset, autor utrzymanego w duchu nietzscheanizmu eseju zatytułowanego *Zasada okrucieństwa*:

To, co moralne, rywalizuje w naszym myśleniu z tym, co tragiczne, suflując pocieszycielski, ale całkowicie iluzoryczny obraz rzeczywistości (czyli ideę niewystarczającej rzeczywistości), ścierający się z jej ponurym, ale bardziej prawdziwym obrazem (ideą wystarczającej rzeczywistości)<sup>20</sup>.

Amy stanowi występki przeciwko paradygmatowi nowoczesnej nauki oraz idei postępu, a także tradycyjnie pojmowanej moralności oraz stosowności. Niemniej jednak jest. Jest boleśnie prawdziwa i nieustępliwa. Podobna jest w tym zresztą do okrutnej, gdyż „skończonej i przepadającej bez żadnego zadośćuczynienia” rzeczywistości, która staje się „nie do zniesienia, gdy tylko usuniemy z niej wszystko, co rzeczywistością nie jest, i gdy rozpatrujemy jedynie ją samą. Jest niczym wyrok śmierci zbiegający się z egzekucją, kiedy to skazaniec pozbawiony zo-

<sup>19</sup> Tamże, s. 370.

<sup>20</sup> C. Rosset, *Zasada okrucieństwa*, przeł. M. Zaleski, [w:] „Res Publica Nowa” 2005, nr 2, s. 139.

staje możliwości, by apelować o łaskę. Rzeczywistość – pisze Rosset – ma za nic nasze prośby o łaskę<sup>21</sup>. Amy także pozostaje głucha i niema wobec ginącego z krzykiem stworzenia (przypomnijmy: najpierw papugi, potem Janka Górala). Przy czym Conrad pisze swoje opowiadanie z innej, postromantycznej jeszcze perspektywy. Zaryzykuję hipotezę, że autor *Jądra ciemności* odkrył w sobie Amy, ale nie zgodził się na nią (stąd sądy wiejskiego doktora na jej temat są takie bezlitosne i nieprzejednane). Conrad i jego literackie *alter ego* – doktor Kennedy – **wypierają się** Amy. Niemniej jednak **monstrum powraca**. Musi powrócić, choć może to uczynić w zupełnie innym przebraniu<sup>22</sup>:

Spektakl toczy się tak, by zza woalu normalności wyzierało kuriozum. Zawsze bowiem powróci ono do nas – ujarzmiane, brane pod kontrolę, wyrzucane z naszego świata jako przesąd i zabobon, wróci tylnymi drzwiami – jako fantastyczne i jako rzeczywiste, jako metaforyczne i jako dosłowne. W zasadzie sami je przywołujemy, a gdy przychodzi, znów zacytnamy z nim walczyć i je opanowywać<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Tamże, s. 135.

<sup>22</sup> Autorka studium zajmuje się w tym miejscu tendencjami, jakie odnajduje we współczesnej retoryce kultury, omawiając przypadek Michaela Jacksona oraz Josepha Merricka: „Z jednej strony dowodzi się, że wszystko, co jawi się jako obce, dziwne, w jakiś sposób niebezpieczne dla człowieka, jest przedmiotem uwagi ekspertów którzy pracują nad oswojeniem, uporządkowaniem, u unieszkodliwieniem. Z drugiej strony przez narrację przewija się także inna sugestia: porządek naszego świata w każdej chwili może zostać rozbity. W ten sposób toczy się gra z doświadczaniem obcości”, tamże, s. 332–333. I dalej: „Tak powstaje przekaz o tym, że mimo ludzkich wysiłków coś jednak pozostaje nieokiełznane: Nieznane, Obce, Groźne raz po raz pojawia się w świecie. Taka sytuacja, budząca lęk, zdaje się kryć w sobie niezwykłą siłę atrakcji. Obrazy potworności nie znikają więc z obszaru widzialności publicznej, lecz w nowych aranżacjach pojawiają się w różnych obszarach kultury. Raz jeszcze okazuje się, że ukrywanie nierozzerwalnie wiąże się z eksponowaniem, a eksterminacja monstrów – z ich przywoływaniem. Powracają przebrane za coś innego, ale ich przebranie nie jest zbyt staranne; potworne oblicze wychyla się raz po raz z zawojów racjonalnych, praktycznych sposobów opanowywania lęku przed brakiem porządku, brakiem formy, brakiem sensu. Przebranie jest jednak potrzebne – bez niego obcość mogłaby okazać się zbyt trudna do zniesienia. Przyjmujemy ją do naszego świata na pewnych warunkach, w określonej formie, w dawkach homeopatycznych. Dawniejsze przebrania często wydają nam się po prostu nie do przyjęcia, gdyż naruszają naszą wrażliwość. Ta wrażliwość jest jednak przewrotna – zdaje się potrzebować podnieć, które wskazują na możliwość przekraczania norm”, tamże, s. 333–334.

<sup>23</sup> A. Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, s. 364.

## II

Pojęcia takie, jak „norma”, „normalizacja”, „postęp”, „porządek”, „prawo”, „kanon”, „instytucja”, „systematyzacja”, „mechanizacja”, „cywilizacja”, „optymalizacja” – fetyszizowane co najmniej od przełomu oświeceniowego – w toku XX wieku ulegają erozji, dekonstrukcji, negacji. Systemy, utopie, wielkie narracje przestają uwodzić i tracą na atrakcyjności na rzecz tego, co wsobne, pojedyncze, lokalne, radykalnie inne, a nawet wynaturzone. Karierę zaczynają robić takie słowa, jak demon-taż, rozbiórka, kryzys (rzecz jasna, permanentny). Powrót detronizuje postęp, a krytyka i rewizja biorą w nawias pojęcia „konstrukcji”, „wizji”, „instytucji kultury”, „konwencji” czy „idei nieustannego progresu”. To wszystko stanowi, jak sądzę, pokłosie działań neoawangardy, która, zdaniem Hala Fostera:

[...] nie tyle przekreśliła projekt historycznej awangardy, co po raz pierwszy faktycznie go pojęła. Celowo mówię „pojęła”, nie zaś „zrealizowała”, gdyż ten projekt nie został sfinalizowany ani przez awangardę historyczną, ani przez neoawangardę. W sztuce, jak w psychoanalizie, krytyce nie ma końca, i na tym właśnie polega jej główna zaleta (gdyż na pewno jest to zaleta sztuki)<sup>24</sup>.

Artystyczne projekty XX wieku okazują się zatem otwarte, a przez to totalne, apokaliptyczne, nieskończone – choć, paradoksalnie, stale odnoszą się do pojęcia „końca”. Dodatkowo, mniemam, że stanowią kulturową odpowiedź na przeczutą w romantyzmie chorobę nadwzrocności: „Melancholia jako hipochondria – pisze Gerard de Nerval – to okropna przypadłość: sprawia, że widzimy rzeczy takimi, jakie są naprawdę”<sup>25</sup>. Tak właśnie – bez znieczuleń i zabezpieczeń – zobaczył doktor wiejską dziewczynę: Amy Foster. Mniej więcej 100 lat później ten sposób patrzenia zdominuje przestrzeń praktyki i teorii sztuki<sup>26</sup>. Jest to spojrzenie – jak twierdzi Marek Bieńczyk – hiperrealne, w którym **rzeczy wydają się nadwyraziste, niemożliwe do zniesienia**<sup>27</sup>. „W konsekwencji – twierdzi

<sup>24</sup> H. Foster, *Powrót realnego*, s. 39.

<sup>25</sup> Cyt. za: C. Rosset, *Zasada okrucieństwa*, s. 135.

<sup>26</sup> „To, co widzisz, jest dokładnie tym, co widzisz, podpowiada słynne powiedzenie Franka Stelli”, H. Foster, *Powrót realnego*, s. 61.

<sup>27</sup> Zdaniem Bieńczyka, „[...] melancholik patrzy nieco jak amerykański malarz hiperrealistyczny, aż za ostro, zbyt dokładnie. Nadwyrazistość pamięci, nadwyrazistość rzeczy: żadnej nicości i żadnego nihilizmu, mimo wszystko, mimo całej swej siły zaprzeczeń, melancholia łączy się z tym, co istnieje”, *Historia i histeria. Z Markiem Bieńczykiem rozmawia Jakub Momro*, „Tygodnik Powszechny” 1-3 stycznia 2010, s. 31.

Foster – iluzja nie tylko nie potrafi oszukać oka, ale także ujarzmić spojrzenia, a więc ochronić przed Realnym. Inaczej mówiąc, nie potrafi nie przypominać nam o Realnym i sama staje się traumatyczna – to **traumatyczny iluzjonizm** [podkr. – H. F.]<sup>28</sup>. Jak konkluduje autor rozprawy: „Jeśli nawet hiperrealizm tłumi Relane, to zarazem sprawia, że ono powraca, a jego powrót rozrywa hiperrealistyczną powierzchnię znaków”<sup>29</sup>. Im gęstsza ta powierzchnia, tym bardziej dojmujące rozerwanie. Tu już nie chodzi o zaplątanie w sieć zależności, władzę dyskursu, nauki, konwencji, prawa czy pieniądza. Stawką też nie jest wykluczony Inny (przykładowo, Kobieta, osoba o nienormalnej seksualności, Dziecko, czy przedstawiciel jakiegokolwiek innej mniejszości religijnej, narodowej, etnicznej, politycznej, społecznej), ale – jak sądzi Foster – Martwe Ciało, które ogniskuje w sobie zainteresowanie zarówno traumą, jak i abiektalnością<sup>30</sup>.

Współczesność (i)gra (ze) śmiercią, rozpadem, entropią, obrazami ruin oraz tego, co obrzydliwe, fragmentaryczne, znajdujące się w stanie rozkładu. Współczesność zobaczyła to, co jest bez ubezpieczeń oraz gwarancji długiego trwania. Ta epifania (niech będzie, że negatywna) spowodowała gwałtowne przyśpieszenie, które z kolei niejako wymusiło na sztuce (będącej wszak formą ekspresji kondycji ludzkości) skupienie na rozpadzie, fragmencie, odpadzie (w rzeczy samej – budowanie oraz dążenie do całości i pełni zdają się być aktywnością obliczoną na dłuższy czas, pracę całych pokoleń). Przerazenie Conrada człowiekiem zredukowanym do tego, co rzeczywiście jest (Amy, która wcale nie jest potworem, a mimo to przeraża i poraża swą naturą, byciem ku śmierci, tym, że po prostu jest), powraca współcześnie i pracuje w sztuce oraz refleksji niczym dziecko, które nieustannie sprawdza (działanie kodów, znaków), a tym samym także poszerza granice własnych możliwości, gdy tymczasem świat jednak wcale się nie rozszerza, a czas nie zwalnia (przeciwnie: pędzi i gubi po drodze całą resztę, pozostawiając nas dokładnie takimi, jakimi jesteśmy – śmiertelnymi twórcami czasu, czyli potworami). Z drugiej jednak strony, „zabawa” ta stanowi reakcję na różnorodność form istnienia, bujność samego życia, witalizm, który ostatecznie przewyciężył lansowane przynajmniej od Kartezjusza koncep-

---

<sup>28</sup> Tamże, s. 174.

<sup>29</sup> Tamże, s. 175.

<sup>30</sup> Zob. tamże, s. 196. W ten sposób, konkluduje Foster, „Realne wyparte w poststrukturalistycznym postmodernizmie powróciło jako Realne traumatyczne”, tamże, s. 195.

cje mechanistyczne<sup>31</sup>. Ostatecznie, „Wszyscy jesteście mutantami, ale niektórzy z nas są nimi w większym stopniu” – jak przytacza Wieczorkiewicz. I dalej:

Mutacje potrafią zniszczyć życie albo je naznaczyć. I choć może nie zdajemy sobie z tego sprawy, wpływają na każdego z nas. Mutacje to gra z losem, w której wszyscy musimy zagrać i wszyscy w niej tracimy. Niestety, niektórzy tracą więcej niż inni<sup>32</sup>.

Co przede wszystkim tracimy? Myślę, że pewność siebie i jeszcze cały szereg idealistycznych założeń związanych z podstawowymi kategoriami takimi choćby, jak „dobro” czy „piękno”. Zdajemy się sobie zmutowani – poskładani z wielu, obcych sobie elementów. Dlatego nie mówimy – jak kiedyś – silnym głosem, lecz przemawiamy wiązką (nie) swoich głosów, która co rusz konstytuuje się, a potem na powrót rozpada. Jakby zanikła persona, a na scenie pozostał jedynie chór. Ponadto, twierdzi Donna Haraway:

[...] wszyscy jesteście chimerami, teoretyzowanymi i sfabrykowanymi hybridami, gdzie krzyżują się maszyny z organizmami. Jesteśmy, innymi słowy – cyborgami. [...] Cyborg to silnie zageszczony symbol, składający się w równym stopniu z wyobrażeniowych fantazmatów i materialnej rzeczywistości<sup>33</sup>.

Jesteśmy mutantami oraz cyborgami jednocześnie i już sam ten melanz czyni nas potwornymi w dosłownym tego słowa znaczeniu. Widzimy siebie jako byty poskładane, ciągle na nowo opracowywane, rozmontowywane, ale też nieustannie udoskonalane. Słowem, rozstaliśmy się już z myśleniem o sobie, jak o istotach stworzonych *ad hoc*, od razu gotowych<sup>34</sup>. A to komplikuje, rzecz jasna, naszą tożsamość oraz sposoby

---

<sup>31</sup> „Przynajmniej od czasów Kartezjusza najznajmieniści rzecznicy badań naukowych nad organizmami żywymi czuli odrazę dla witalizmu i przychylali się do wizji mechanicyzycznych”, J. Turney, *Ślady Frankenstein*, Warszawa 2001, s. 67.

<sup>32</sup> A. Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, s. 353.

<sup>33</sup> Cyt. za: A. Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, s. 361.

<sup>34</sup> Powraca zatem odwieczne pytanie o to, kto stworzył człowieka. Mniej więcej do XVIII wieku odpowiedź była jedna: Bóg. Tymczasem na przełomie XVIII/XIX wieku pojawiło się szereg koncepcji alternatywnych, zdaniem których to człowiek tworzy człowieka, bądź też człowiek się **samo-tworzy**, **przepoczwarza** i **po-tworzy**. Był raz na zawsze gotowy, doskonały i wsobny (stworzony przez doskonałego Boga, uczyniony zresztą na jego obraz i podobieństwo, integralny i zintegrowany z resztą stworzenia) ustępuje na rzecz tego, co dotychczas było nieme i nie dawało się rozpoznać w porządku symbolicznym. Jak zauważył w swoim wystąpieniu Mikołaj Marcela, po-twór pojawia się zawsze **po-czasie** – stanowi bowiem efekt uboczny działania czasu. Jeśli rzeczywiście czas czyni nas potwor-

autoprezentacji. „Monstrualne ciało – pisze Monika Bakke – w swoich reprezentacjach jest zawsze ciałem niespokojnej wyobraźni, ale też rodzącej autorefleksji i autokomentarza”<sup>35</sup>. Zaryzykowałabym tezę, że **współcześnie nie umiemy już autoprezentować się w formie posągowej** – nieskazitelnie gładkiej, harmonijnej, idealistycznej, albowiem – pokonaniu przymusem autorefleksji oraz autokomentarza – **docieramy do siebie samych orientując się po szwach, ranach (czyli traumach) i koleinach**, które znaczą nasze twarze. Fetyszyzujemy nasze monstrualne oblicza, redukujemy się do szwów, zgięć, szczelin, z których sączą się płyny ustrojowe. Odnajdujemy siebie w tym, co dojmujące i bolesne, czyli tam, gdzie nie działa już żadne znieczulenie ani tym bardziej ubezpieczenie. Słowem, (jesteśmy) w pęknięciu, braku ciągłości, szczelinie, co w przekładzie na poezję może brzmieć na przykład tak:

co wyniknie co umknie co wylowię  
 gdy encyklopedię mnie odemknę  
 co wysłowię gdy rozdrapię nierozcięte  
 kartki bielą zabolą jałowe  
 co chciałam odkryć do siebie  
 już dawno odkryte ode mnie  
 w myślowej pustce na siódme  
 spusty pocę się po co zamykam  
 w wiersz co wymknie się  
 co wemknie się co  
 minie mnie

(J. Mueller, *Ból tabuli*<sup>36</sup>)

Ten potworny, wynaturzony i apokaliptyczny wiersz wydaje się być głosem „zboconym”<sup>37</sup>, „źle ustawionym”, wykolejony, wypatrzonym, zszytym w językowy *patchwork*, w którym co prawda zblizniają się ze

---

nymi, to integracja przez słowo ustąpić musi aktowi dezintegracji w słowie, tworzenie anihilacji, a scalanie entropii. W ten sposób podmiot staje się fantazmatem, rzeczoną konstrukcją intelektualną, która próbuje poradzić sobie z pustką, zgrozą nieistnienia i poczuciem wyobcowania. Tak oto byt diagnozuje się i autokomentuje na sposób melancholijny i w języku braku, w którym – owszem – można się błąkać bez końca, ale nie sposób dojść/ wrócić do siebie. Jak pisze Joanna Mueller w wierszu otwierającym jej ostatnią książkę poetycką: „na pokusę uspokoję nie zawiodę się/ zanim dorosnę do swej wyobraźni/ wyruszę i pobłądzę, nie dojdę do siebie”, J. Mueller, *Wylinki*, Wrocław 2010, s. 8.

<sup>35</sup> Cyt. za: A. Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, s. 363.

<sup>36</sup> J. Mueller, *Sonnambòle fantomowe*, Kraków 2003, s. 11.

<sup>37</sup> W znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu, w komentarzu do słów Miłosza, Jacek Gutorow, zob. J. Gutorow, *Urwany ślad. O wierszach Wirpyszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007, s. 146–147.

sobą poszczególne słowa, jednakowoż nie generują wspólnie żadnego sensu. Wiersz Joanny Mueller wydaj się chory, pełen defektów i monstrualny. Stanowi wykwit paranoidalnej i zafiksowanej na samej sobie wyobraźni. Poetka nie zadawała się elementami gotowymi, już raz zrobionymi, skonwencjonalizowanymi (słowami, gramatyką, składnią, tradycyjną poetyką). Przeciwnie – nieustannie przeprowadza skomplikowane operacje lingwistyczne, rozmontowuje układy, związki słów i same słowa, eksperymentuje, powołuje do istnienia **słowa - mutanty, zdania-hybrydy**, rozmaite **językowe potworki**, dzięki którym – jak pisze w wierszu *Post-fast-scriptum* – „wychodzi (z siebie, z założenia)”<sup>38</sup>. A wszystko to po to, by – paradoksalnie – możliwie długo pozostać po stronie bujnego życia, by jak najpóźniej obrócić się w papier, zastygnąć w papierowe już tylko znaczenie. Jacek Gutorow, krytyk niezmiernie ważny dla warszawskiej poetki, twierdzi:

Albo żyjemy, albo dokonujemy refleksji nad życiem. Albo-albo. Czyście, pełne życie jest niemożliwe – nie teraz i nie tutaj – niemożliwe jest bowiem zatrzymanie świadomości, która zastępuje życie tęsknotą, nostalgia, marzeniem, fantazją, fikcją lub wiarą. Życie jest gdzie indziej – tutaj [czyli w wierszu, w piśmie – przyp. K. F.] jest tylko jego sens. Martwy sens<sup>39</sup>.

Poetka chciałaby zatem utrzymać się jak najdłużej w miejscu granicznym, czyli tam, gdzie możliwe jest jeszcze coś tak wewnętrznie sprzecznego, jak *życio-pisanie, auto-bio-grafia*. Ażeby jednak wyrazić niejednoznaczne życie, trzeba sięgnąć po język równie wieloznaczny: pozbawiony ubezpieczeń i wszelkich gwarancji sensu. Dopiero wówczas możliwe jest:

Podwójne sprzężenie, którym rządzi prawo reakcji: im bardziej w stronę języka, tym wyraźniej w stronę życia. I odwrotnie: im usilniej staramy się stłumić energię językową, tym bardziej retoryczne stają się nasze konstatacje i gesty<sup>40</sup>.

Życie to przecież energia, pęd, bujność i bezforemność. Jeśli więc język ma je dogonić, szczęśliwie się z nim spotkać, musi pozostać równie ekscentryczny, rzutki, radykalny, nonsensowny i otwarty na to, co przychodzi skądinąd – na zdarzenie poza wszelką kontrolą. Znamy to z wiersza Andrzeja Sosnowskiego *All that jazz*, w którym czytamy:

---

<sup>38</sup> J. Mueller, *Sonnambóle*, s. 23

<sup>39</sup> J. Gutorow, *Urwany ślad*, s. 38.

<sup>40</sup> Tamże, s. 8.

Jeśli chcesz przyspieszyć, przesuwaj akcenty  
z mocnych części taktów na te przemilczanie i  
zważ: deseń jest wytarty do samej osnowy,  
pyłu uczuć, dźwiękotelek – więc spróbuj zniweczyć  
sekundę między ściegami nastrojów, żeby puściła  
składnia a nowy język pokrył ślełą mapę wzruszeń  
wzorem gęstym jak grad i tak błyskawicznym  
[...]

Powinieneś jednakże zacząć od zerwania  
pieczęci z księgi widm pospolitych wątków,  
żeby zasnuć ich gładkość, rozpisac je na głosy,  
naderwać ścięgni sensów. Przynaglaj wszystko,  
co zniewolono do trwania. Kochaj,  
ale wystawiaj miłość codziennie na próbę  
snów mocnych jak piołun i nowej muzyki.

(A. Sosnowski, *All that jazz*)

Błogosławione oraz postulowane w tym wierszu przyspieszenie, dzięki któremu życie od czasu do czasu popada w język, a nawet (fortunnie) wdaje się w jego znaki, jest – jak sądzi Gutorow – tropem z gruntu nietzscheańskim. Sosnowski zdaje się być mocno przywiązany do koncepcji prawdy rozumianej jako „**ruchliwa armia metafor**”<sup>41</sup>, dlatego jego język jest w ciągłym ruchu, gotowości i mobilizacji. Zresztą, podobna aktywność oraz gotowość bojowa charakteryzuje też język Joanny Mueller. Również i autorka *Wylinek* pragnie wywikłać się, mówiąc przywoływanym co rusz krytykiem, „z dość topornej jednoznaczności

<sup>41</sup> Prawda jako „ruchliwa armia metafor” to miejsce wspólne w poezji Andrzeja Sosnowskiego („Prawda nie leży w tym, co widzisz [bo widzisz majaki], ani tym bardziej w tym, co myślisz o tym, co widzisz [bo nie jest kobietą], ani też w samym nieobliczalnym spojrzeniu, ale parzy się i ulatnia w powietrzu między zwilgotniałym okiem a przedmiotem. Właśnie dlatego język, jak ruch powietrza, ziewnięcie, puste tchnienie, eter – jest tak bliżutko prawdy. Stopy wody”, XVI. *Palacz dmuchający w hubkę*, [w:] A. Sosnowski, *Pozytywki i marienbadki [1987–2007]*, Wrocław 2009, s. 71), ale też przedmiot wielu jego wypowiedzi innych niż poetyckie: „Przypomina mi się czyjeś pytanie: właściwie prawda jest tak mało prawdziwa? Papa Czas zwija nam wszystkie prawdy i archiwa, człowiek idzie po dywaniku i nagle wali nosem w parkiet, bo nastąpiło szarpnięcie i dywanik pierzchnął. Ale człowiek ma też czasem umiarkowanego bzika na punkcie pewnych «prawdziwości»: chodziłoby o styl z głębi aktualnego czasu. «Z głębi» oczywiście jest metaforą, bo niby dlaczego czas miałby jeszcze mieć jaką głębię. Ale chodzi o takich autorów, jak Hölderlin, Mickiewicz, Rimbaud, Apollinaire, Eliot, Beckett, Celan, Ashbery, którzy dają coś zasadniczo wiążącego, jeśli pomyśleć o czasie, w którym pisali. Jak to zrobić, żeby charakter, ton, nastrój jakiegoś czasu wybrzmiały w słowach? Opis nie wchodzi i grę. Opowiadanie «o» czymś takim nie wchodzi w grę. Wszystko mieści się w stylu, który też, jako styl, musi się nieustannie kończyć – z czasem”, *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*, wybór, oprac., wstęp G. Jankowicz, Wrocław 2010, s. 177.

języka, która okazuje się w końcu nieobecnością życia, albowiem życie nie jest jednoznaczne<sup>42</sup>. Tak więc zbacza z głównego kursu, daje się ponieść językowi – wyjęzyczyć i przejęzyczyć, popaść w błąd, w ekstazę, nawet w bełkot. A wszystko po to, by zżyć – choć na moment – życie z pismem, ciało z głosem, siebie samą z własnym wierszem. W ten sposób powstają – czytamy w wierszu *Przywyłkanie* – „poraniony pomysł” i „lekki przyszczyt serca”, czyli słowa niczym znamię, bo tylko takie – twierdzi Mueller – „zna mnie”<sup>43</sup>. Stygmaty byłyby więc tym, co demonstrowuje pojedynczość, ale i zarazem pełnię istnienia. W istocie, warszawska poetka i krytyczka deklaruje wiarę w Księgę Astygmacji:

Astygmacje mieszczą w sobie nie tylko optykę, lecz także pewnego rodzaju mistykę. Są chorobą oczu, które widzą zawsze inaczej, i są raną, która naznacza wybrańców. Są jednocześnie bełkotliwe i ranliwe, anielskie i diabelskie, urocze i prorocze. Są pierwszy i ostatnim zdaniem<sup>44</sup>.

Stygmaty są piętnem, ale i czynią dane ciało znaczącym, czyli takim, które stanowi barierę dla sensu. Jak pisze Nancy:

Ciało znaczące – cały korpus-zbiór ciał filozoficznych, teologicznych, psychoanalitycznych i semiologicznych – jest wcieleniem tylko tej jednej rzeczy, a mianowicie absolutnej sprzeczności polegającej na tym, że nie można być ciałem, nie będąc równocześnie duchem, który je odcieleśnia<sup>45</sup>.

Tę sprzeczność – jako ranę, traumę, bliznę, szew na skórze, coś wsobnego, swojskiego i jednocześnie radykalnie obcego, niesamowitego – wydobywa w swojej poezji autorka *Stratygrafii*. „Ja” zakłęte w jej wierszach jest monstrialne, naznaczone, napiętnowane, zranione i – niczym Amy Foster – przeszyte głosami innych. O ile jednak Amy w swojej czasoprzestrzeni była absolutnie nie do przyjęcia i nie do zniesienia, o tyle bohaterka *Somnambóli fantomowych* stanowi „wykwit” zupełnie nowych stosunków społecznych oraz – mówiąc Piotrem Sommerem – „nowych stosunków wyrazów”. Zaczniemy od wyrazów, które – jak zobaczymy – przełożą się także i na pozostałe, interesujące nas tu relacje. W eseju *Księga asygnacji – ZOOM*, opowiadającym o „teratologii naszego teraz” w poezji Andrzeja Sosnowskiego, Joanna Mueller pisze:

---

<sup>42</sup> Tamże, s. 170.

<sup>43</sup> Zob. tamże, s. 29.

<sup>44</sup> J. Mueller, *Stratygrafie*, s. 253.

<sup>45</sup> Cyt. za: A. Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, s. 369.

„Powiedzieć to inaczej niż tak i niż nie” – głosił Sosnowski w utworze „Acte manqué”, a czymże innym – jeśli nie wyuczoną u mistrza osobliwości Raymonda Roussela lingwistyczną sztuką – jest mnożenie przez niego słownych istnień, które układają się w makabryczne panopticum zrosłałów (połączonych brzmieniem, różnych znaczeniem), zdań-bliźniaków o jednakowo błędnym kodzie genetycznym, złośliwych sobowtórów, które sobie wtórują echem przekształcającym każde tak w żadne nie, lingwistycznych potworków z przejęzycznymi chromosomami, albinosów, którzy przerażają papierowym bielactwem, homunkulusów czystego języka i wszystkich tych, „których szlachetne oczy zwiastują epokę / boskiej samotności absolutnie niepowtarzalnych potworów”. I może – niech mówią przeciwnicy – nie ma w tej poezji nic prócz deformacji i osobliwości. [...] A może autor pisze wiersz [chodzi o *R. R. (1877–1933) z Sezonu na Helu* – przyp. K. F.], w którym chłodna symetria tytułu (bliźniacze inicjały, podwojone końcówki dat) przekłada się na tragiczną symetrię syjamskich bliźniaków – jeden z nich nosi imię Narodziny, drugi zaś Śmierć – nierozdzielnie zrosniętych niepozorną częścią ciała nazwaną życiem?<sup>46</sup>

Krytyczka sugeruje, że cokolwiek napisane, jakkolwiek napisane, zawsze rozbija się o tę jedną, nieprzekraczalną granicę naszego istnienia (a może lepiej – „teratologii naszego teraz”), którą jest ciało. To w nim siedzi życie, to ono uwalnia z siebie życie. Ciało jest więc początkiem, ale i końcem. Ciałem piszemy, piszemy na ciele. Zapisane stanowi ślad, bliznę, ranę, szycie świadczące o naszym istnieniu oraz zranieniu (jesteśmy do bólu, do żywego). Artyst(k)a powraca zatem w przebraniu męczennika: w habicie Joanny D’Arc, która stanowi liryczne *alter ego* samej autorki (lub też Joanny d’Art, męczennicy sztuki – jak woli komentujący tomik Tadeusz Komendant<sup>47</sup>). Rozpoznania młodej poetki kontaktują się więc z hipotezami Hala Fostera, który niegdyś donosił:

[...] we współczesnej kulturze prawda kryje się w traumatycznym lub abiektałnym podmiocie, w chorym lub rannym ciele. Z pewnością stanowi ono swoisty katalog świadectw prawdy, zeznań składanych przeciw władzy<sup>48</sup>.

Ciało zranione, wybrakowane i wymęczone stanowiłoby zatem przebranie, w którym na scenę tekstu powracają autor oraz referefencjalność. Ale powrót ten – paradoksalnie – „odbywa się tym razem w re-

<sup>46</sup> J. Mueller, *Stratygrafie*, s. 244–245.

<sup>47</sup> Zob. posłowie Komendanta do tomiku, J. Mueller, *Somnambóle*, s. 48.

<sup>48</sup> H. Foster, *Powrót realnego*, s. 196.

jeździe traumatycznym<sup>49</sup>, czyli tam, gdzie wydarza się brak. Autor wraca, lecz pozbawiony gładkiego oblicza. Znika twarz, a zamiast niej pojawia się zięjąca rana ukazująca wybrakowany „deser [...] wytarty do samej osnowy”, symbolizująca zerwane „pieczęci z księgi widm popolitych wątków” i naderwane w pośpiechu „ścięgnię sensów”. **Późna nowoczesność gwałtownie przyspieszyła**: nikt nie ma czasu na cierpliwie dłubanie w kamieniu, tworzenie dzieła<sup>50</sup>. Liczy się tempo, a szybkie tempo prowadzi do wypaczeń, przejęzyczeń, wykoślawień: tak jest zawsze, kiedy człowiek bierze się za sprawy przekraczające horyzont pojedynczego istnienia. Nowoczesność rodzi się wraz ze stworzonym zbyt szybko i w pośpiechu potworem doktora Frankensteina. Nowoczesność wydarza się zdecydowanie za wcześnie – wprawdzie jej sens nam umyka, w końcu jednak powraca. Ale ten powrót wydarza się ponieważ, jako (zbyt) późna nowoczesność, w której wypadki są już zawsze kontrkulturowe, potworne. Makabra przykrywa brak i jednocześnie przestaje osłaniać odbiorcę. Ten ostatni – niczym Joanna D’Arc – płonie ze wstydu, odkrywając w sobie czerwonicę Amy. Tak, Realne wróciło w przebraniu Amy Foster, która jest naszą traumą, tym czymś, czego nie da się określić, a jednak jest: **jest dojmujące i boli**. Parafrazując jedno z najsłynniejszych zdań nowoczesności: „Amy Foster to ja”.

---

<sup>49</sup> Tamże, s. 197. Trauma to luka w porządku symbolicznym. Trauma może zaistnieć tylko i wyłącznie w podmiocie (trauma w świecie nie istnieje), a kiedy już się wydarzy – bierze podmiot w nawias. Zob. tamże, s. 163.

<sup>50</sup> Kiedy odchodzi z przestrzeni myślenia o literaturze „dzieło”, znika także „autor” – autorytet o nieskazitelnym, majestatycznym obliczu. Zarówno bowiem koncepcja dzieła, jak i w instytucja autora zakładają takie podejście do tekstu, w którym najważniejsze jest „odczytanie”, czyli odnalezienie nadrzędnej, prymarnej, jednoznacznej i niepodważalnej intencji autora zawartej w utworze. Słowem, dzieło czyta się po to, aby zobaczyć twarz autora – zobaczyć, co on tak naprawdę ma na myśli. Tymczasem szeroko rozumiana nowoczesność nieustannie problematyzowała i w końcu też zakwestionowała status dzieła oraz instytucję autora (zob. R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 2008, nr 6), a dokonała tego w dwóch ruchach: wprawdzie – poprzez odkrycie konwencjonalności sztuki, później zaś – poprzez zdemaskowanie sztuki jako instytucji (zob. H. Foster, *Powrót realnego*, s. 46, *Trop w trop*, s. 80–81, 98–99).

Karolina Felberg

**Modern urgencies (on Conrad's *Amy Foster*)**

If modernity dismissed the author, whose position has been traditionally very strong, and called up the "subject" in his place, it is possible to claim that post-modernity introduces an even more drastic reduction by degrading the author to a body. As far as writing is concerned, such a process would consist of reducing, firstly, the modern grand work to a post-modern text, and later – to an artefact, a trace of that which exists. The return of the author, who has been repressed in modernity, is a fundamentally traumatic affair, for it entails the surfacing of that which, though uncanny and inexplicable, is still overwhelming. This situation provokes two characteristic responses that define it. On the one hand, it is possible to observe an attempt to find one's way according to traces, tropes, wounds and signs of that which is mute and excluded. I try to show how this strategy works on the basis of Joseph Conrad's short story *Amy Foster*, in which the key categories of European modernism are led to a logical conclusion, but in my opinion are never transgressed. On the other hand, some writers try to reclaim both the possible and impossible meanings from the noise of speech – a scattering of voices and amalgamations of diverse languages. I illustrate this theme with the help of contemporary poetry, investigating two of its strands: the apocalyptic, modernist poetry of Andrzej Sosnowski, and the poetry of Joanna Mueller, who proposes a radical reduction of the author to the last possible referent – the body.