

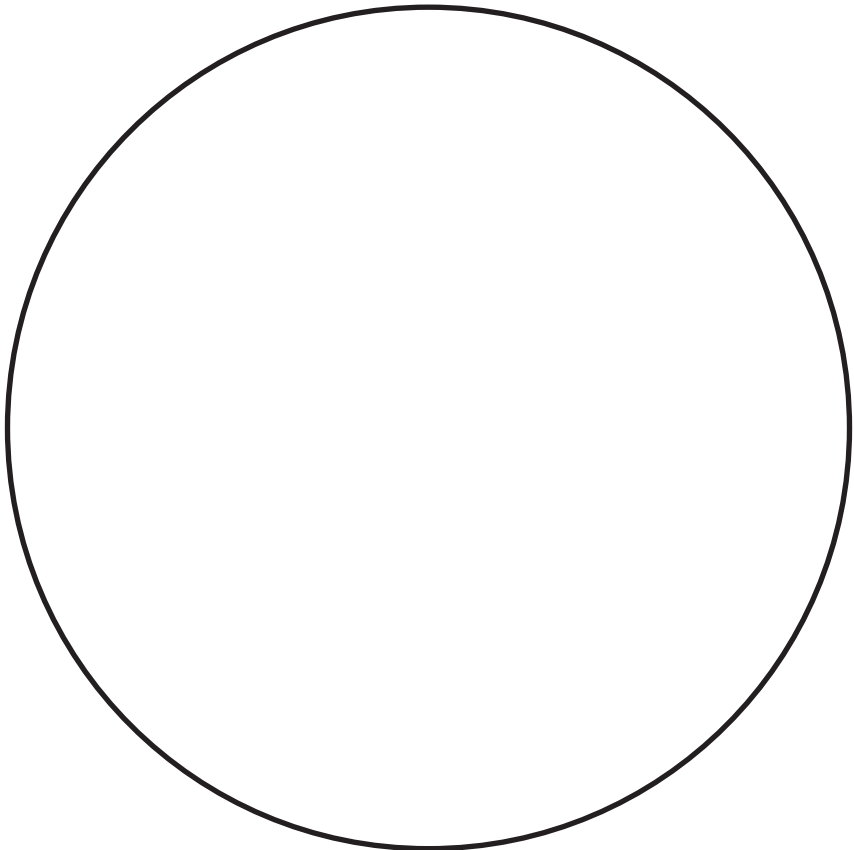
ŚWIAT I SŁOWO
FILOLOGIA – NAUKI SPOŁECZNE – FILOZOFIA – TEOLOGIA

AKADEMIA TECHNICZNO-HUMANISTYCZNA
INSTYTUT TEOLÓGICZNY IM. ŚW. JANA KANTEGO
KSIĄŻNICA BESKIDZKA
BIELSKO-BIAŁA 2012

Świat i Słowo

filologia • nauki społeczne • filozofia • teologia

ISSN 1731-3317
nr 1 (18) 2012



Granice ludzkiej natury

Rada Programowa

- Prof. dr Aleksander Bjeļčević – Uniwersytet w Lublanie
Ks. prof. dr hab. Tadeusz Borutka – Uniwersytet Teologiczny Jana Pawła II w Krakowie (Przewodniczący)
Prof. dr hab. Stanisław Gawliński – Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr Aleksej Głazkow – Wyższa Szkoła Humanistyczno-Pedagogiczna w Moskwie (Rosja)
Prof. ATH dr hab. Ewa Jurczyńska-McCluskey – Akademia Techniczno-Humanistyczna
Prof. dr hab. Michał Kliś – Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach
Prof. dr hab. Stanisław Kulpaczyński – Katolicki Uniwersytet Lubelski
Prof. dr hab. Wojciech Lięża – Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr hab. Jacek Łukasiewicz – Uniwersytet Wrocławski
Prof. dr hab. inż. Józef Matuszek – Akademia Techniczno-Humanistyczna
Prof. dr hab. Władysław Nowak – Uniwersytet Warmińsko-Mazurski
Prof. dr hab. Iwona Nowakowska-Kempna – Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna „Ignatianum” w Krakowie
Ks. prof. dr hab. Henryk Skorowski – Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Prof. dr hab. Tadeusz Sławek – Uniwersytet Śląski
Prof. dr hab. Stanisława Studen – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Ks. prof. dr hab. Jerzy Szymik – Uniwersytet Śląski
Prof. dr hab. Andrzej Sulikowski – Uniwersytet Szczeciński
Prof. dr Ljiljana Šarić – Uniwersytet w Oslo
Prof. dr hab. Emil Tokarz – Akademia Techniczno-Humanistyczna
Prof. dr hab. inż. Marek Trombski – Wyższa Szkoła Zarządzania Ochroną Pracy w Katowicach
Prof. UŚ dr hab. Krzysztof Uniłowski – Uniwersytet Śląski
Prof. dr hab. Czesław Walesa – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Prof. dr hab. Piotr Wilczek – Uniwersytet Warszawski
Prof. dr hab. Włodzimierz Zaika – Uniwersytet im. Jarosława Mądrego w Nowogrodzie Wielkim (Rosja)
Prof. dr hab. Zofia Zarębianka – Uniwersytet Jagielloński

Komitet Redakcyjny

- Anna Węgrzyniak (red. naczelna), Michał Kopczyk (zastępca red. naczelnej), Piotr Baran (redaktor językowy),
Ludwik Ogiński (redaktor statystyczny) Jarosław Pacuła (sekretarz redakcji), Aleksandra Banot (drugi sekretarz redakcji)
Agnieszka Będkowska-Kopczyk, Tomasz Markiewka (translacja), Stanisław Gębala (teatr, dramat), Marek Bernacki, Kalina Bahneva,
Ireneusz Gielata (historia literatury), bp Piotr Greger, ks. Sławomir Zawada (teologia), Lidia Romaniszyn-Ziomek (metodyka nauczania
literatury), Ryszard Koziołek (krytyka literacka i muzyczna), ks. Piotr Kroczyk (prawo), ks. Leszek Łysień, Marek Rembierz (filozofia),
Magdalena Stach-Hejzós (nauki społeczne), Tomasz Bielak, Robert Pysz, Tomasz Stępień (komunikacja i media),
ks. Marek Studenski (pedagogika), Barbara Tomalak (teoria literatury), Jolanta Szarlej, Jacek Warchala (językoznawstwo),
Katarzyna Wojtasiak (psychologia)

Redaktorzy odpowiedzialni
Ireneusz Gielata, Ryszard Koziołek

Dofinansowano ze środków Gminy Bielsko-Biała

Adres Redakcji

ul. S. Żeromskiego 5, 43-307 Bielsko-Biała 7, skr. poczt. 61
tel. 33 81 90 670; fax. 33 81 91 207
e-mail: swiatislowo@ath.bielsko.pl
www.swiatislowo.ath.bielsko.pl

Redakcja techniczna
Tomasz Sekunda

Projekt okładki
Łukasz Kliś

Copyright © by Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała 2012

„Świat i Słowo” jest półrocznikiem naukowym, którego wersją pierwotną jest wersja drukowana.

Materiały publikowane w piśmie dostępne są w bazie: The Central European Journal of Social Sciences and Humanities (CEJSH)
oraz w bazie zawartości czasopism Bazhum



Łamanie
Wydawnictwo «scriptum» Tomasz Sekunda
scriptum@scriptum.strefa.pl
www.scriptum.strefa.pl
Na stronach Wydawnictwa można także nabywać bieżący
i archiwalne numery czasopisma

Druk i oprawa:

Poliografia Inspektoratu Towarzystwa Salezjańskiego, ul. Konfederacka 6, 30-306 Kraków; tel. 12 266 40 00

Spis treści

IRENEUSZ GIELATA, RYSZARD KOZIOŁEK, Coraz piękniejsze potwory9

PRZEKŁAD

MARINA WARNER, *Wosk. Żywe podobieństwa: maski pośmiertne*
(przekł. Tomasz Markiewka)15

STUDIA I SZKICE

MICHAŁ KŁOSIŃSKI, *Potwór, którym więc jestem (o Dziadach i Dusiołku)*29

WACŁAW FORAJTER, *Czarna rozpacz, białe światło: o potworności metyzacji w „Dzieciach królowej Oceanii” Sygurda Wiśniowskiego*.....39

KAROLINA FELBERG, *Współczesne przynaglenia (o Amy Foster Conrada)* .49

MAREK MIKOŁAJEC, *Dwie figury pisarstwa: nieznanne zwierzę – Zantman, Gombrowicza i Rybka, Morcinka*69

BEATA STEFANIAK, *Groza wyssana z piersi – uwagi o kołysankach, potworach i traumie*.....81

RYSZARD KNAPEK, *Kultura zombie-tesktualna (o „Quirk Books” na przykładzie Dumy i uprzedzenia i zombi)*.....91

MARCELA MIKOŁAJ, *Potwór nie-my. Rzecz (o) zombie*103

MARTA BARON, *Locked-in syndrome. Widmo paraliżu i potwór w potrzasku (ciało sparaliżowane)*113

AGATA ROSOCHACKA, *Potworne ciała protetycznego. Obecność uwewnętrzniona (ciało protetyczne)*125

PIOTR BOGALECKI, *Potwór i przetwór. Ewangelia według Żiżka*137

GRZEGORZ OLSZAŃSKI, *Piękna i bestia (Rzecz o śladach Niewidzialnej Ręki Rynku)*151

| | |
|--|-----|
| JAN POTKAŃSKI, Personifikacje maszyn abstrakcyjnych (o potwornych korporacjach) | 167 |
|--|-----|

MATERIAŁY, KOMENTARZE, RECENZJE

| | |
|--|-----|
| PAWEŁ WÓJTOWICZ, Potworność fizyki, jej nazw i nazywających w <i>Wielkim Projekcie</i> Stephena Hawkinga | 179 |
| ELIZA ORTEMSKA, Strach ma wielkie oczy | 191 |
| KATARZYNA SZOBLIK, <i>Challenges for Foreign Philologies</i> . Part 1: <i>The Bologna Process and New Curricula i Challenges for Foreign Philologies</i> . Part 2: <i>Interdisciplinarity and New Teaching Methods</i> , red. Agnieszka Będkowska-Kopczyk, Ljiljana Šarić and Libor Pavera, Bielsko-Biała 2011, ATH Promix] | 195 |
| KAMIŁA DZIKA-JUREK, Antropolog i jego aparat fotograficzny | 201 |
| MACIEJ ZAREMBA, McLuhan w wersji 2.0 | 207 |
| ANNA WĘGRZYŃIAK, Majolika | 211 |

Contents

IRENEUSZ GIELATA, RYSZARD KOZIOLEK, Ever more beautiful monsters9

TRANSLATION

MARINA WARNER, *Wax. Living likenesses: death masks*
(trans. Tomasz Markiewka)15

STUDIES AND ANALYSES

MICHAŁ KŁOSIŃSKI, The monster that therefore I am
(on Dziady and Dusiołek)29

WACŁAW FORAJTER, Black despair, white light. On the monstrosity of
metisation in *Dzieje królowej Oceanii (The Story of the Queen of
Oceania)* by Sygurd Wiśniowski39

KAROLINA FELBERG, Modern urgencies (on Conrad's *Amy Foster*).....49

MAREK MIKOŁAJEC, Two figures of writing: an unknown animal –
Zantman by Gombrowicz and the gravedigger Rybka by
Morcinek69

BEATA STEFANIAK, Horror sucked from the breast. Notes on lullabies,
monsters and trauma81

RYSZARD KNAPEK, The Zombie-Textual Culture (on Quirk Books
on the basis of *Pride and Prejudice and Zombies*)91

MIKOŁAJ MARCELA, Mute mosters. On a zombie thing103

MARTA BARON, *Locked-in syndrome*. The phantom of paralysis
and the monster in a trap.....113

AGATA ROSOCHACKA, Monstrosity of the prosthetic body.
Internalised strangeness (a prosthetic body)125

PIOTR BOGALECKI, A monster and a transformed. A gospel
according to Žižek137

| | |
|--|-----|
| OLSZAŃSKI GRZEGORZ, The Beau and the Beast (on the traces of the “invisible hand of the market”)..... | 151 |
| JAN POTKAŃSKI, Personifications of the abstract machines | 167 |

MATERIALS, COMMENTS, REVIEWS

| | |
|---|-----|
| PAWEŁ WÓJTOWICZ, On monstrosity of physics, its names and those who give them in <i>The Grand Design</i> by Stephen Hawking..... | 179 |
| ELIZA ORTEMSKA, Fear has big eyes..... | 191 |
| KATARZYNA SZOBLIK, <i>Challenges for Foreign Philologies.</i> Part 1: <i>The Bologna Process and New Curricula and Challenges for Foreign Philologies.</i> Part 2: <i>Interdisciplinarity and New Teaching Methods</i> , Ed. Agnieszka Będkowska-Kopczyk, Ljiljana Šarić and Libor Pavera, Bielsko-Biała 2011, ATH Promix | 195 |
| KAMILA DZIKA-JUREK, The anthropologist and his camera | 201 |
| MACIEJ ZAREMBA, McLuhan, version 2.0..... | 207 |
| ANNA WĘGRZYŃIAK, Majolika | 211 |

Ireneusz Gielata
Ryszard Koziółek

Coraz piękniejsze potwory

„«Czy ktoś tu jest wampirem? Czy jesteśmy pewni, że nikt w tej auli nie jest wampirem?» Często zadają to pytanie moim studentom zaraz po wejściu” – wyznaje Vattimo w swojej „autobiografii na cztery ręce”¹. Te pytania tylko z pozoru są bezzasadne. Autor *Końca nowoczesności* pyta się dalej o to, „czy ktoś kiedyś przeprowadził naukowy eksperyment dowodzący, że nie ma wampirów?”, i odpowiada, że nie – „nigdy nikt nam definitywnie nie udowodnił, że wampiry nie istnieją. W pewnym momencie po prostu o nich zapomnieliśmy. Nie ma sprawy, już się tym nie martwimy. Ten problem wyszedł z mody”². Ale, czy aby na pewno?

Kiedy piszemy te słowa, na ekrany kin wchodzi czwarta część *Zmierzchu*, czyli ekranizacja kolejnej powieści z cyklu stworzonego przez Stephanie Meyers. Nie widzieliśmy jej jeszcze, nie dlatego, abyśmy przejmowali się zrządzeniem Teodora Adorno, który pisze: „z każdej wyprawy do kina, mimo całej czujności, wracam głupszy i gorszy”³. Przeciwnie, pozostałe obejrzelśmy (ku naszemu zdumieniu) z rosnącym zainteresowaniem.

Oczywiście kusi nas arystokratyczny dystans Miłosza, który pisał w *Roku myśliwego* o nieoświeconym oświeceniu mediów, które przemieniło przednowoczesnych analfabetów w odbiorców telewizji. Przyjęcie tej postawy – upomina nas Adorno – grozi pokusą uważania się za kogoś „lepszego”, co może prowadzić do pewnego myślowego „nadużycia”, w efekcie czego taka czy inna krytyka społeczeństwa staje się tylko rodzajem „ideologicznej osłony prywatnego interesu”⁴. I dlatego

¹ Zob. G. Vattimo, P. Paterlini, *Nie być Bogiem. Autobiografia na cztery ręce*, przekł. K. Kasia, Warszawa 2011, s. 34.

² Tamże, s. 34.

³ T.W. Adorno, *Minima Moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przekł. i przypisy M. Łukasiewicz, posł. M.J. Siemek, Kraków 1999, s. 21.

⁴ Tamże, s. 22.

autor *Minima Moralia* przestrzega, że „ten, kto się dystansuje, pozostaje uwikłany na równi z tym, kto uczestniczy w mechanizmie; góruje nad nim jedynie wglądem we własne uwikłanie i szczęściem nikłej wolności, przynależnej do poznania jako takiego”⁵. W końcu „własny dystans wobec mechanizmu to luksus, możliwy jedynie dzięki funkcjonowaniu mechanizmu”⁶.

Poza tym, jeśli widzimy w popularności *Zmierzchu* jeszcze jeden przejaw upadku kultury, to czyż my sami nie jesteśmy odgradzeni od źródeł wysokiej kultury literackiej niezajomością greki, łaciny, francuskiego, niemieckiego; nie znamy też nut ani nie gramy na fortepianie, niezrozumiała jest dla nas ikonologia, nie umiemy już czytać języka symbolicznego dawnego malarstwa, ani szkicować oglądanej architektury i pejzażu. Wiedziemy pośmiertne życie dawnych mieszczańskich intelektualistów, z którymi mniej nas łączy niż ze współczesnymi konsumentami reprodukowanych rzeczy, słów i obrazów.

Świadomi gorzkiej kondycji ponowoczesnego humanisty czynimy fenomen popularności *Zmierzchu* tematem otwarcia numeru „Świata i Słowa” poświęconego pograniczom ludzkiej natury. Ważniejsze jednak, że język symboliczny, którym ta opowieść się posługuje okazał się niezwykle funkcjonalny w komunikacji pewnych treści rozpoznanych za jego sprawą przez miliony ludzi jako własne, ważne lub po prostu bardzo atrakcyjne.

W tym bowiem widzimy zasadniczą zmianę w przedstawianiu potworności, jaką przyniosła ponowoczesność, mianowicie bohater-potwór, wampir ze *Zmierzchu* jest podziwiany dla swej erotycznej aury, sprawności fizycznej i warunkowej nieśmiertelności. Na pozór nic w tym nowego. Erotyczna aura spowijająca bohaterów tego filmu nie jest szczególnie zagadkowa. Półnagie torsy Jackoba i Edwarda – mimo widocznych różnic – są wariantami tego samego modelu: klasycznego posągu ożywionego i prawdopodobnego dzięki obietnicy siłowni oraz iluzji fotografii reklamowej. Wampir i wilkołak to w *Zmierzchu* Amerykanie doskonalili, o których Adorno pisze, że „muszą wypierać nie tylko żądze i doświadczenia, ale także wszystkie symptomy, które w epoce mieszczańskiej wynikały z wyparcia”⁷. W efekcie „ludzie ci wyglądają, jak gdyby ich skóra okryta była wysypką o regularnym wzorze, jak gdyby upodobnili się mimetycznie do bytu nieorganicznego. Ci, których bez reszty pochłania wykazywanie się rzeźkością i krzepą, bez mała

⁵Tamże, s. 22.

⁶Tamże, s. 22.

⁷Tamże, s. 63.

uchodzić mogą za spreparowane trupy, których ze względu na politykę ludnościową nie poinformowano o ich własnym, nie w pełni udanym zgonie”⁸. Czyż nie tak wygląda oświetlone słońcem ciało Edwarda?

A jednak kpina więdnie nam na ustach i zamienia się w bezbrzeżny smutek, kiedy dostrzegamy, że nawet potwory postrzegają swoje piękno jako potworne, co czyni je bardziej ludzkimi niż zakochana w wampirze Piękna. Niegdyś związek z wampirem oznaczał utopię wiecznego erotyzmu, ale obecnie erotyzm nie jest już żadną upragnioną zdobyczą w świecie „po orgii”, wszak Bella jest spadkobierczynią pokolenia rewolucji seksualnej, która szczęście człowieka związała ze stanem erotycznej wolności.

Groza nadmiaru wolności wiedzie do uwięzienia pragnienia, a więc potwory praktykują żywieniową i seksualną ascezę, bezcelowe wyrzeczenie, ofiarę bez obietnicy nagrody. Indianie to wilkołaki nie opuszczające granic rezerwatu. *Zmierzch*, w swym niezdarnym języku symbolicznym, wskazuje na nieokreśloną katastrofę, która nadchodzi, co demaskuje bezradny konserwatyzm republikański w stylu Busha; bezcelową potworność mocarstwa, które jedynym celem władzy czyni podsycanie strachu przed powtórzeniem losu Europy i przed własnymi „dzikimi”. Reakcyjna, konserwatywna ideologia *Zmierzchu* mówi, że niczego nie trzeba zmieniać, a więc uczy pragnienia, aby być tym, kim się jest, podczas gdy człowiek to jedyna żywa istota, która tego nie chce, dlatego wymyśla nawet potwory.

Potworność jest tym, co nie mieści się w człowieku, rysowanym zawsze w jakiejś odmianie koła i kwadratu Witruwiusza. Potwór był zwykle tym, co powstawało z odgradzenia, z odrzucenia niechcianej, przeklętej części ludzkiej istoty. Dziś w kulturze popularnej potwór stał się ideałem, ponieważ w naszych fantazjach nie chcemy już płacić za nieśmiertelność ceny: wstrętnego wyglądu, nocnego życia, zamieszkiwania odludnych miejsc. Oferowany przez dzisiejszą zachodnią nowoczesność nadmiar rzeczy, informacji i bodźców nie jest na ludzką miarę, trzeba więc potwora, aby to pomieścił – wiecznie głodnego i nieśmiertelnego – ponura alegoria nad-konsumenta. Jesteśmy w fantazjowaniu o potworach równie chciwi, co w marzeniach o bogactwie – chcemy wszystkiego, od razu i na zawsze. I to jest potworne.

⁸Tamże, s. 64.

PRZEKŁAD

Marina Warner

Wosk. Żywe podobieństwa: maski pośmiertne

Toteż nie ma uzasadnienia pytanie:
czy dusza i ciało stanowią coś jednego,
jak [nie ma sensu pytać], czy wosk i odcisk na nim
[stanowią coś jednego].
Arystoteles, *O duszy*

Wosk umożliwia tak dokładny odcisk kształtu, że od początków istnienia dokumentów piśmiennych był używany jako gwarancja autentyczności; ukształtowany jako osobisty znak w postaci pieczęci, odcisku palca, bądź uzupełniony włosem, twardnieje i nie można go ponownie przywrócić do pierwotnego stanu; znak może zostać jedynie złamany, ujawniając tym samym czyjaś ingerencję. To sprawia, że wosk związany jest ze świadectwem i prawdą, i, podobnie jak ma to miejsce w przypadku maski wykonanej za życia bądź maski pośmiertnej, wzmacnia on zarówno przekonanie, jak i wiarę. Wosk należy do farmakopei mumifikatora; praca z woskiem to umiejętność z zakresu medycyny sądowej. Woskowe artefakty, jeśli nawet zostają usunięte ze swojej naturalnej przestrzeni zastosowań praktycznych, zaś ich znaczenie w medycynie czy sądownictwie przestaje być oczywiste, to pozostają wyzwaniem rzuconym materii życia, zachowują swój antytetyczny związek z ciałami i ucieleśnieniami. Wosku używano do wytwarzania tabliczek *ex voto* przedstawiających kończyny lub organy ciała od czasów Neolitu – i tak używa się go do dzisiaj; dla przykładu, wykopaliska prowadzone na Cyprze w świątyni pewnej bogini ujawniły miniaturowe wyobrażenia piersi i kości, oraz wotywnie statuetki, które miały zjednać przychyl-

ność bogini, albo wyrazić wdzięczność za otrzymaną od niej pomoc¹. W Portugalii, zupełnie niedawno, w sklepie z dewocjonaliami widziałam sprzedawane tam emblematy – niemowlęta, piersi, kończyny, płuca i oczy – wszystkie przeznaczone były jako ofiary w kościele poświęconym lokalnie czczonemu wizerunkowi Madonny, bądź lokalnemu świętemu. Jednocześnie jednak wosk przywołuje myśli o śmiertelności, wosk się topi, spala, sugeruje *vanitas* świata, przywołuje obraz świecy i wątłego płomyka nadziei, roztapiania się tego, co cielesne. Materiał sugeruje przemianę organiczną². Jak w przypadku wielu symboli, wosk skupia w sobie i łączy przeciwstawne znaczenia. Ludowa etymologia [angielskiego] słowa *sincere* [szczerzy] utrzymująca, że słowo to pochodzi od wyrażenia *sine cera* – „bez wosku” – i jest aluzją do praktyki garncarzy, którzy maskowali niedoskonałości wytworów swojej pracy woskiem, nie jest poprawna, jednak faktycznie ujawnia paradoksalne cechy tego materiału. Wosk oszukuje śmierć; wosk udaje życie; jest jednocześnie prawdą i fałszem.

Słowo *mumia* [ang. *mummy*] używane do określenia ciał zabalsamowanych zgodnie z egipskimi rytami pogrzebowymi, pochodzi od *moum*, słowa określającego wosk albo łój; od tamtych odległych czasów wosk był stosowany jako najważniejszy materiał używany do zabezpieczania zwłok, by wyglądały jak żywe. Wosk mieszano również z pigmentem, by stworzyć obraz w technice enkaustycznej, który następnie nakładano na kartonaze lub maski mumii, by nadać namalowanej twarzy podobieństwo do prawdziwego ciała i skóry. Organiczny, plastyczny, zwierzęcy – ten unikatowy materiał, służący pszczołom do przechowywania i budowania, posiada jeszcze jedną cechę dodatkową – raczej pochłania światło, jak alabaster, niż je odbija, i w konsekwencji lśni i mieni się subtelnym blaskiem niejako od środka³. Podobieństwo wosku do wyglądu

¹ Ch. Angeletti, *Gerformtes Wachs. Kerzen, Votive, Wachsfiguren*, München 1980, tablica 207.

² Warto przywołać np. *Sic Transit Gloria Mundi* Francesco Solimeny, w *Vanitas*, 280–281. Ikonografia penitencjarna również odwołuje się do podobnej symboliki, co widać m.in. na obrazie *Pokutującej Magdaleny* (Maria Magdalena Wrightsman) Georges'a de La Toura, na którym kobieta kontempluje spalającą się nierówno świecę, symbolizującą *vanitas* świata. Istnieje również miniaturowy relief z wosku Johna Christofa Rauschnera przedstawiający Emmę Hamilton jako Pokutującą Magdalene, lamentującą w teatralny sposób (Victoria and Albert Museum, Londyn).

³ Mark Richards, twórca figur woskowych, przekazał mi informację, że zdjęcia wykonywane przez zwiedzających z wykorzystaniem lampy błyskowej nie są w stanie oddać tej cechy półprzezroczystości, jako że światło nie odbija się od woskowej powierzchni, jak ma to miejsce w przypadku powierzchni pokrytej farbą olejną, ale zatapia się w niejako w wosku. Rozmowa prywatna, 13 czerwca 1993.

skóry, szczególnie do cery jasnej, rozświetlonej, ciepłej i lekko wilgotnej, sprawia, że wosk często był wykorzystywany jako imitacja ciała – stąd rozkwit rynku oferującego woskowe *erotica*. Nauczyciel Marii Tussaud – jej oficjalny wuj – Philippe Curtius dostarczał swoim prywatnym klientom kurioza nawiązujące do tej właśnie tradycji⁴.

Różnorodne cechy, jakie posiada wosk zapowiadają niejako rozkład ciała, zarówno w sensie dosłownym, jak i figuratywnym, i dlatego substancja ta stała się źródłem niezliczonych i trwałych metafor odnoszących się do życia, prawdy oraz do sztuki. Arystoteles, omawiając duszę jako substancję, „formę ciała naturalnego, posiadającego w możności życie”, odwołał się do metafory odbicia w wosku, by przedstawić swoją kluczową definicję, przedstawioną powyżej: „Toteż nie ma uzasadnienia pytanie: czy dusza i ciało stanowią coś jednego, jak [nie ma sensu pytać], czy wosk i odcisk na nim [stanowią coś jednego]”⁵.

Maski pośmiertne oraz ich popularna wersja – figury woskowe – utrzymują w mocy metaforę wykorzystaną przez Arystotelesa w odniesieniu do unikatowego połączenia ciała i duszy osoby: zasadnicza odmienność obiektu pozwala na uformowanie ogólnego, cielesnego kształtu, który dana osoba dzieli z innymi ludźmi, który jednak sprawia, że maska jest niepowtarzalna. Maski pośmiertne nie włączają samego ciała w materię, z której wykonane jest przedstawienie czy wizerunek, jak w przypadku mumii czy niepoddających się rozkładowi ciał świętych katolickich, jednak źródłem ich mocy jest kontakt, jaki miały ze zmarłym, z jego lub jej prawdziwym ciałem. Istotna różnica, jaka zachodzi między portretem malowanym z natury a maską uformowaną na twarzy zmarłego nie polega na różnicy w wierności przedstawienia – w tym sensie obraz może być przecież znacznie lepszym portretem – i wielu artystów wskazywało, że zatrzymana chwila, w której zdejmowana jest forma, a zwłaszcza w przypadku masek wykonywanych za życia, nieunikniona sztywność i zamknięte oczy osoby prowadzą do powstania odbić, których podobieństwo jest bezwładne, puste i nieprzemawiające⁶. Wymowne portrety pogrzebowe z Fajum w Egipcie namalowane były

⁴Przykładowo dzieło *Młodzieniec przebity strzałą miłości* Josepha Pertota (of Berne) powstałe ok. 1692 roku ukazuje woskowe ciało Kupidyna oraz ciało jego ofiary ozdobione drobnymi perłami, by stworzyć wrażenie podobnego połysku (Victoria and Albert Museum, Londyn).

⁵Arystoteles, *De Anima*, II, 1, 412b, przeł. Hett 68–9 (Arystoteles, *O duszy*, przeł. Paweł Siwek, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 3, Warszawa 1992, s. 71).

⁶Prywatna rozmowa z Johnem Skeapingiem; niedawno tę obserwację dotyczącą problemu masek odciskanych za życia osoby potwierdziła artystka Kiki Smith; Por. M. Warner, *Wolf-girl, Soul-bird*, w katalogu wystawy: *Kiki Smith*.

przed śmiercią, dlatego ich twórcy mogli uchwycić żywe podobieństwo, jak przekonująco twierdzi James Fenton⁷. Umiejętności artystów pozwoliły udoskonalić wrażenie życia: dodawali, na przykład, plamki jasnego światła, by dodać życia dużym, wyrazistym, wpatrującym się oczom postaci. Jednak, jeśli w Fajum portrety wyglądają, jakby przedstawiały żyjące jeszcze postacie, to kluczowa cecha maski pośmiertnej związana jest z jej statusem relikwii, najbliższej pozostałości, która może zachować obraz ciała, zanim ulegnie ono rozkładowi lub zostanie zabalsamowane.

Maska pośmiertna, w sensie psychologicznym, jest prekursorem fotografii, wiąże się również w sensie estetycznym z tradycją fotograficznego realizmu. Pliniusz opisuje wykonanie takiego portretu przez greckiego rzeźbiarza Lizystratusa z Sykionu, a jego dzieło znane było artystom Renesansu, takim jak Leonardo⁸. Rytualne wykorzystanie takich masek uprzedzało współczesne wykorzystanie fotografii dla celów wspomnieniowych, sentymentalnych, nostalgicznych, religijnych czy społecznych. Czas pomiędzy ujściem życia a przejściem władzy przez siły rozpadu to swoisty próg powagi i wyciszenia, to czas, w którym dokonuje się destylacji rysów twarzy osoby zmarłej. „W masce pośmiertnej twarz zmarłego na świecki sposób zmartwychwstaje jako wyobrażenie”⁹.

Encyklopedysta Denis Diderot z uznaniem pisał o żywych wyobrażeniach przedstawianych na portretach enkaustycznych: „Tak więc starożytni wykonali dla swoich posągów naskórek z wosku, dzięki któremu mogli ochronić je przed uszkodzeniem przez powietrze. Każdego roku zdzieramy skórę z naszych posągów używając do tego gąbek nasączonych płynem z ostrymi grudkami piasku. Uciekam wówczas z Ogrodów Tuileries, jak ucieka się z publicznych miejsc w dniu egzekucji”¹⁰. W ten sposób, w przededniu pierwszych publicznych, organizowanych dla rozrywki, pokazów figur woskowych, Diderot powiązał ze sobą żywe ciała i posągi, używając do tego metafory woskowego naskórka, na którym kładzie się cień rychłej śmierci.

Rytualne wykorzystywanie masek pośmiertnych miało swój początek co najmniej w Wiekach Średnich, kiedy to w czasie pogrzebów królów i królowych angielskich organizowano procesje z ich podobiznami: figury złożone były z połączonych kończyn, zaś rowek wyżłobiony nad

⁷J. Fenton, *The Mummy's Secret*, „New York Review of Books” nr 44, 12,14 lipca 1997.

⁸Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*, XXXV, 153.

⁹B. Verschaffel, *Where There's a Voice, There's a body*, *Theologschrift*, 9, „Theater and Music” (Brussels-Berlin-Dresden-Vienna 1995); *On Death Masks*, [w:] *Lectures 1991*, Witte de With, Rotterdam 1992, s. 75-91.

¹⁰Diderot, *L'Historie et le secret de la peinture en cire*, [w:] *Ceuvres completes II*, 812.

brwiami pozwalał na trwałe utrzymanie korony na właściwym miejscu. Charakterystyczne rysy twarzy były odcisnięte, a następnie wiernie odтворzone: skutki uderu – opadająca wargę i zwiotczały lewy policzek – zostały oddane w przypadku Edwarda III, zmarłego w 1377 roku; Anna Duńska, żona króla Jakuba I, miała na lewym policzku duże znamię. Oczy były namalowane, zaś figury lub popiersia były w pełni odziane, przyozdobione perukami, królewskimi szatami i regaliami, i były niesione na marach lub tuż obok nich.

Po roku 1660 do wykonywania figur przedstawiających członków rodziny królewskiej wykorzystywano głównie wosk, zaś zachowane statuy Karola II i jego kochanki, wpływowej i inteligentnej księżny Richmond i Lennox, zdradzają ich ukrytą funkcję, i wyglądają jak najbardziej krzykliwe figury woskowe w gabinecie sławy. Oboje przyodziani są w stroje, które faktycznie nosili – to najstarsze zachowane szaty związane z Orderem Podwiązki – z fantazyjnym koronkowym żabotem i niesamowitymi, koronkowymi mankietami w przypadku króla; księżna zaś ma na sobie suknię, która zdobiła ją podczas koronacji królowej Anny i trzyma na ręku swoją ulubioną papugę – najstarszego, wypchanego ptaka na Wyspach Brytyjskich.

Te woskowe figury przechowywane i wystawiane są w Opactwie Westminsterskim, miejscu koronacji oraz innych uroczystości królewskich; wyglądałyby one naturalnie u Madame Tussaud, jednak są traktowane bardziej jak obiekty sakralne, niż jak *objets d'art*. Co ciekawe, wielki historyk nauki, Joseph Needham, w swym studium poświęconym cywilizacji chińskiej twierdzi, że zainteresowanie sferą sacrum i rytuałem działa inspirująco i pobudza inwencję: umiejętność czytania i pisanie – przykładowo – wiąże się z chińskimi zapiskami-przepowiedniami na kościach, nie z korespondencją handlową; proch powstał na potrzeby fajerwerków – nie pistoletów. Wosk, ze względu na swoje niezwykle właściwości, które umożliwiają precyzyjne, żywe oddanie detali, pierwotnie wykorzystywany był dla celów rytualnych, do wykonywania wyobrażeń o charakterze sakralnym.

Figury będące szczególnym przedmiotem kultu i celem pielgrzymek są przybrane, przyozdobione i zadbane, jakby były istotami żywymi. Przykładowo, jeden z najbardziej znanych krucyfiksów Neapolu, na którym Chrystus kiedyś w sposób cudowny skłonił głowę, by uniknąć zranienia przez zabłąkany pocisk, posiada kłębek prawdziwych włosów, które, jak się powszechnie uważa, wciąż wyrastają spod korony ciernio-

wej¹¹. Takie artefakty przestają być jedynie rzeźbami, dziełami sztuki wysokiej, a stają się fetyszami, figurami, które wzbudzają namiętności. Istotnie, obecność akcesoriów niezapśredniczonych, wykorzystanych w swojej właściwej i materialnej funkcji, nie zaś przełożonych dzięki procesowi metaforyzacji na artystyczny język imaginacji, często staje się czynnikiem, który wpływa na popularność wyobrażenia w przestrzeni religijnej. Im bardziej wyszukana peruka, kostium, klejnoty, im bardziej ludzki materiał wykorzystany jest w przedstawieniu, tym żarliwszy kult otaczający figurę. Paradoksalnie, realizm wzmacnia nadprzyrodzoną obecność osoby zmarłej; baśń nie jest w stanie wytworzyć dreszczu podobnego to tego, jaki powoduje banal, a wyobrażone obrazy z królestwa sztuki nie dają się odczuć i przeżyć: efekt realności jest niezbędny, by przeżyć dreszcz tego, co niesamowite, dlatego więc teatralna gęstość rytów katolickich, doświadczanie niezwykłości poprzez pobudzenie wszystkich zmysłów, ma na celu przełamanie granicy pomiędzy tym a tamtym światem.

Linia, która oddziela sztukę czystą od wyobrażeń o charakterze religijnym pozwala również oddzielić widzów od uczestników; obraz bądź fresk traktowany bywa jako obiekt kontemplacji, wezwanie do modlitwy, brama do świata tajemnicy, ale nie zaprasza do zajmowania się nim, głaskania, czesania, dekorowania, ubierania lub rozbierania, dotykania i całowania – jak ma to miejsce w przypadku relikwii. Ikona, która staje się przedmiotem kultu, lub jakiegokolwiek wyobrażenie stworzone z dowolnego materiału, stają się częścią procesu, traktowane są jak lalka, jako główna postać w rozwijającej się grze wyobraźni.

Dla przykładu, w Niemczech i we Włoszech wykonane z wosku figurki Dzieciątka Jezus były i wciąż są umieszczane w dzień Bożego Narodzenia w udekorowanych żłóbkach; tę pobożną tradycję wprowadził jako element ceremonii wśród swoich braci zakonnych św. Franciszek z Asyżu w XIII wieku, i obrzęd ten jest powtarzany w wielu domach rodzin katolickich jako domowa *coda* pasterki. Praktyka ta stała się również niezwykle popularna w klasztorach żeńskich. Przykładowo, w Bolonii, w klasztorze Santa Caterina de' Virgi przygotowywano figurkę Dzieciątka Jezus w pieluszkach, przyozdabiano ją haftami, malowano jej twarz, i dekorowano klejnotami i złotymi koronkami. Na początku XX wieku św. Teresa z Lisieux opisała w swoich wspomnieniach, jak w jej konwencie karmelitańskim wraz z sistrami ubierała w pieluchy i pielęgnowała Dzieciątka w żłóbkach. Co ciekawe, augustianie z klasztoru Monte Oliveto

¹¹Neapol, kościół San Carmine Maggiore.

Maggiore we Włoszech dokonali zamiany płci w swojej wersji świętej gry pozorów i wprowadzili kult La Santissima Bambina – nie Dzieciątka Jezus, ale Maryi jako niemowlęcia. W dzień święta jej narodzenia udekorowana olśniewającymi klejnotami figura jest wynoszona ze szklanej gabloty na ołtarzu, niesiona w procesji przez mężczyzn żyjących w celibacie po terenie całego klasztoru, po czym powraca na swoje miejsce, czasem ozdobiona dodatkową farbą czy kilkoma nowymi klejnotami. To niezwykle rzadki przypadek kultu niemowlęcia-dziewczynki.

Kult Dzieciątka Jezus stał się inspiracją do stworzenia rozmaitych kostiumów, odzwierciedlających różne aspekty jego mocy – przykładowo, w bawarskiej figurze woskowej z XVIII wieku pojawia się jako Dobry Pasterz. Dzieciątko Jezus z rzymskiego kościoła S. Maria in Ara Caeli otoczone było kultem od wieku XV – jest to figura całkowicie okryta złotem i klejnotami, o twarzy i dłoniach lalki, delikatnie ukształtowanych przez zapomnianego artystę na wzór puciołowatego niemowlęcia. Cechą charakterystyczną wyobrażeń sakralnych jest – jak w przypadku relikwii – to, iż mają sprawiać wrażenie, jakby nie były wykonane ludzką ręką (*acheiropoieton*), ale w cudowny sposób zostały zesłane nieba na ziemię. Figura Madonny z Sewilli, znana jako La Macarena, podobnie jak uboga dzielnica miasta, w której znajduje się miejsce jej kultu, posiada wielką garderobę, zbiór różnorodnych sukienek, udekorowanych haftem i klejnotami, które używane są w różnych okresach liturgicznych, posiada również prawdziwe rzęsy, szklane łzy spływają po jej policzkach, zaś na twarzy dostrzec można delikatnie wymodelowany wyraz smutku. Figura stanowi przedmiot żarliwego kultu przez cały rok, jej podobizna pojawia się na świętych obrazkach sprzedawanych pielgrzymom, obrazkach, które również są przybrane, udekorowane klejnotami, haftem i inkrustacjami, by stworzyć wrażenie namacalnej, realnej substancjalności jej świętej obecności, co uzyskuje się dzięki lśniącemu połyskowi na powierzchni i prawdziwej nitce, wplecionej w szatę, koronę czy aureolę.

Autentyczność parafernaliów, ich nie-metaforyczny status nadaje wyobrażeniu cechy prawdziwości i godności, przywracając owo wyobrażenie do sfery tego, co aktualne i żywe. Figura woskowa, jako świecki relikwiarz ciała bohatera, posiada jeszcze innego, jeszcze bardziej wymownie śródziemnomorskiego przodka: wizerunki *ex voto*.

Woskowe, realistyczne wyobrażenia kończyn i organów – piersi, nerek, płuc, serc – zakupione przez proszących o uzdrowienie, pokrywają ściany i sufity słynnych cudami świętyń w całej katolickiej Europie, co

można do dziś zobaczyć odwiedzając te miejsca. Jednak w kilku szczególnych miejscach pielgrzymkowych owe ofiary dziękczynne przyjmują postać naturalnych rozmiarów przedstawień ludzi szczęśliwie uzdrowionych dzięki łasce Maryi. Na przykład, niedaleko Mantui, w kościele S. Maria dei Miracoli, wszystkie ściany nawy głównej pokryte są woskowymi modelami narządów, które zostały uzdrowione za wstawiennictwem czczonej w tym miejscu Madonny; jednak ponad nimi znajdują się rządy w pełni przyodzianych, naturalnej wielkości polichromowanych figur; owi wdzięczni wierni uniknęli w taki lub inny sposób śmierci, zaś tradycja podaje, że figury przedstawiają ich w momencie, gdy dokonało się cudowne ocalenie. Jeden ma na sobie pełną zbroję, w której dzięki Opatrzności uniknął śmierci na polu bitwy, inny przedstawia się w szatach, które miał idąc w stronę szubienicy, z której chwilę później zerwał się sznur; jeszcze inny ma na sobie robocze ubranie, w którym wpadł do studni, jednak w cudowny sposób uniknął utonięcia. Figury te to przykurzona falanga ludzkich historii – *faits divers* z lokalnej gazety sprzed 500 lat. W nawie wisi również wypchany krokodyl, którego znaleziono w pobliskiej rzece; złapanie i zabicie owego zwierzęcia – dokonane za wstawiennictwem Niepokalanej – zakończyło zarazę, której ofiarą padło miasto. (Stworzenie to prawdopodobnie uciekło z menażerii Księcia Mantui, jednej z pierwszych tego rodzaju).

Podobnie jak ma to miejsce w przypadku figury woskowej, która może być wielokrotnie odcisnięta z oryginalnej formy, substancja, z której wykonane jest wyobrażenie nie musi być trwała; samo jednak wyobrażenie musi nieść w sobie pamięć kontaktu z osobą. Autentyczność jest przede wszystkim pochodną rzeczy przygodnych, ścinków, uzupełnień. Figury kultowe tego typu łączy z figurami woskowymi wspólna estetyka: inaczej niż w przypadku innych form przedstawiania, tu polega się na efekcie barwnej polichromii, która ma potwierdzać prawdziwość historii oraz bezpośredni kontakt z oryginałem.

Dopiero później, w wieku XVII i XVIII, zaczęto używać wosku do tworzenia zadziwiająco dokładnych modeli anatomicznych, które były wyrazem osiemnastowiecznego głodu wiedzy, i które po dziś dzień używane są, by pokazywać studentom medycyny organy ludzkiego ciała, ich położenie i funkcję. Ci sami artyści, którzy tworzyli wizerunki dla celów sakralnych, byli zatrudniani przy tworzeniu „z natury” symulaków ciał, kopii tak doskonałych, jak to tylko możliwe; kopie doskonalsze byłyby już ciałami wypchanymi, lub zachowanymi dzięki taksydermii.

Wielka scena zamykająca *Zimową opowieść* ukazuje Hermionę, żonę Leontesa – którą ten uznaje za zmarłą – w postaci tak mistrzowsko wykonanej, realistycznej figury, że mogłaby stać w kościele, który jest celem pielgrzymek. Paulina, jako mistrzyni ceremonii, przypisuje wizerunek Hermiony autorstwu żyjącego w czasach Shakespaera „Julio Romano”, który był bardziej malarzem niż rzeźbiarzem, podziwianym za bogatą polichromatykę swoich obrazów olejnych. Hermiona zaprasza Leontesa, by dokładnie przyjrzał się figurze:

[...] oto rzeźba; Ujrzenie za chwilę
Przykład, jak sztuka naśladuje życie
Wierniej niż martwy sen – prawdziwą śmierć.

Odsuwa zasłonę, a wówczas Leontes, zdumiony, wykrzykuje:

Stoi jak żywa! [...]
czy nie masz
Wrażenia, że oddycha? że w tych żyłach
Płynie prawdziwa krew?

Na co jedna z postaci obserwujących tę scenę odpowiada:

Robota mistrza!
Z ust niemal płynie ciepły oddech życia.
(*Opowieść zimowa*, akt V, scena 3; przeł. S. Barańczak)

Paulina inscenizuje zmartwychwstanie Hermiony – to przejmujący, pełen napięcia moment dramatu; scena ta, sytuująca bohaterów pomiędzy iluzją i realnością, snem i działaniem, ukazuje bardziej uniwersalne pragnienie, by wizerunki, czy to portrety pogrzebowe czy figury wotywnie, w jakiś sposób powróciły do życia. Oboje, Leontes i Hermiona, zawieszeni są na swój sposób pomiędzy snem a jawą; gdy na rozkaz Pauliny rzeźba porusza się, Leontes wciąż myśli, że może to być iluzja. „O, jest ciepła!”, wykrzykuje zaskoczony, obejmując figurę: to najbardziej przejmujący moment całej sztuki.

Choć niektóre renesansowe popiersia, wyrzeźbione przez współczesnych Giulio Romano, wykonane są w marmurach o różnobarwnych odcieniach, zasadniczo używanie pigmentów obniża status rzeźby do poziomu obiektu kultu lub pamiątki – tak dzieje się zwłaszcza po wieku XVII. Kolor zaczyna być kojarzony z popularnością, czy wręcz wulgarnością; popiersia sławnych ludzi stają się białe, wizerunki George’a Washingtona czy Napoleona wyrzeźbione są w delikatnym, nieskazitelnym

marmurze karraryjskim. W swoich *Wykładach o sztuce* z 1880 roku członek Akademii Królewskiej Henry Weekes skomentował, po tym jak dzieło wywołało skandal, rzeźbę Johna Gibsona – neoklasycyzyści posąg *Wenus (Tinted Venus)* powstały w latach 1851–1856, wykonane z barwionego marmuru, z lekko zmienioną karnacją oraz złożonymi elementami¹². Weekes przyznał, że Grecy pokrywali swoje posągi najbardziej jaskrawymi farbami, jak wskazywał Diderot, i przedstawił uzasadnienie takiej praktyki: „Ich kolosalne, barwne posągi stały bądź zasiadały we wnętrzach świątyń... Wnętrza wypełniał tłum wyznawców-ignorantów, którzy mieli odnosić wrażenie cudowności, których należało przekonać do realnej obecności bóstwa, i mieli odczuwać lęk i szacunek wobec mocy bóstwa”¹³.

Weekes mógł więc zgodzić się na barwione powierzchnie posągów w dawnej Grecji, jednak zdecydowanie opowiadał się za bezbarwnością posągów współczesnych.

Nie muszę przecież udowadniać, że zbyt dosłowne oddawanie Natury sprawia, że dzieło rzeźbiarskie staje się prostackie, jeśli nie wręcz obraźliwe...

Brak koloru w posągach jest, w skrócie, jedną z cech, które oddalają je tak całkowicie od zwyczajnej Natury, że nawet najbardziej prosty umysł może je kontemplować, bez wzbudzania wrażeń o charakterze zmysłowym¹⁴.

W ten sposób Weeks usunął poza sferę sztuki wysokiej wszystkie wysiłki, które w tradycji katolickiej służą rozbudzeniu takich właśnie zmysłowych wrażeń; jednakże popularne formy sztuki – figury woskowe i dioramy – przejęły i uczyniły swoim ów zmysłowy przepych, który Kościół tak doskonale rozumiał.

Podatność wosku na przyjmowanie odbicia, jego ciągliwość i delikatność tekstury sprawiły, że był on używany w medycynie sądowej do wykonywania modeli medycznych, czyli w halucynacyjnej sztuce, która osiągnęła swoje apogeum w północnej Italii, zanim objęła inne części Europy i przedostała się poza uniwersytety, do gabinetów książąt i mecenasów sztuki, jako symbol ich uczoności i oświecenia.

Przekład Tomasz Markiewka

¹² Walker Art Gallery, Liverpool, <<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/collections/19c/gibson.asp>>.

¹³ H. Weekes, *Lectures in Art*, London 1880, s. 159.

¹⁴ Tamże, s. 169.

Prof. Marina Warner (ur. 1946) jest pisarką oraz krytykiem literatury i sztuki; w swoich pracach zajmuje się głównie problematyką związaną z mitami, symbolami i baśniami. Ukończyła St. Mary's Convent w Ascot (Anglia), a następnie studia z zakresu filologii francuskiej i włoskiej w Lady Margaret Hall w Oxfordzie. Od 2004 roku jest wykładowcą w Katedrze Studiów nad Literaturą, Filmem i Teatrem na Uniwersytecie Essex. Jest członkiem honorowym Lady Margaret Hall w Oxfordzie, a od 2005 r. członkiem Akademii Brytyjskiej; otrzymała doktoraty honorowe m.in. Oxford University, King's College w Londynie i Royal College of Art. W latach 2010–2013 pełni funkcję przewodniczącej Brytyjskiego Towarzystwa Literatury Porównawczej; od stycznia 2012 wykłada gościnnie na New York University w Abu Dhabi.

Ostatnio wydała m.in.: *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self* (2002), *Signs & Wonders – Essays on Literature and Culture* (2002), *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors and Media* (2006). Jej najnowsza publikacja to *Stranger Magic: Charmed States and the Arabian Nights* (2011).

Publikowany fragment pochodzi z książki: *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors and Media into the Twenty-First Century*, Oxford University Press, Oxford 2008, rozdział 1: *Wax*, część 1: *Living Likenesses: Death Masks*.

Niniejsze tłumaczenie jest publikowane za zgodą Oxford University Press.
This translation and publication by permission of Oxford University Press.

STUDIA I SZKICE

Michał Kłosiński
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Potwór, którym więc jestem (o *Dziadach* i *Dusiołku*)

Po-twór vs Monstrum

Potwór w języku polskim jest specyficzną konstrukcją, której znaczenie wytwarza przedrostek „po”, a zatem w całym tekście to słowo zapisywał będę w tym słowotwórczym rozerwaniu, jako „po-twór”, aby przeciwstawić go słowu innemu – łacińskiemu, ale postrzeganemu jako angielskie „monster”, które na rodzimym gruncie semantycznym występować będzie jako „monstrum”.

W dobie dominacji multimedioów, a w szczególności ekranów i monitorów, podstawowa różnica znaczeń jest ciekawa, ponieważ wynika z rodzinnych powiązań *monstrum* z łacińskim słowem *moneō*, które na pierwotnym gruncie znaczyło przestrożę, przypomnienie, ostrzeżenie, natomiast stało się (etymologicznie) przodkiem wyrazu tak nam bliskiego, tak powszechnego i zadomowionego (*heimlishe*) – monitora. *Monstrum*, *monster* to nie to samo co po-twór, bo jego istotą jest ostrzeżenie, przypomnienie, przestroga, jak pisze Jeffrey Jerome Cohen: „Konstrukt i projekcja, monstrum istnieje jedynie by być czytany: *monstrum* jest etymologicznie «tym co ukazuje», «tym co ostrzega», hieroglifem, który poszukuje hierofanty”¹.

Po-twór jest jednak o wiele ciekawszy, jest swój, z ducha słowiański – jakby powiedział Aleksander Brückner, który pisał: „cerkiewny *twor*, ‘stworzenie’, *tworiti*, *tworīc*, ‘stwórca’, *potwor*, ‘oszczerstwo’, *rastworiti*,

¹J.J. Cohen, *Monster Theory*, [w:] *Monster Theory*, pod red. tegoż, London 1996, s. 5.

‘roztworzyć’, *stwor*, ‘czyn’². Jak widać, słowiańskiego ducha po-twór nie przeraża, nie ostrzega, o niczym mu nie przypomina, po-twór jest oszczerstwem, obrażą, a inny s-twór, którym to terminem także określa się współcześnie angielskie *monstra*, nie jest widowiskiem, lecz czynem, a to różnice, obok których nie można przejść obojętnie. Semantycznie przedrostek „po” w po-tworze pełni dokładnie tę samą funkcję co w wyrazie „po-twarz”. „Po” jako samodzielny przyimek wyznacza następstwo czasowe i właśnie to jego znaczenie bywa odnajdywane w słowie „potwór”. Jakby przedrostek „po-” wrzucał twór w inny czas, czy może w ogóle w czas, podobnie jak w „potwarzy” obraza nie może być pierwotna, obrazić można dopiero coś co już jest, nie da się obrazić tego, czego nie ma.

Po-twór jest tworem zniekształconym. Obok niego stoi s-twór, często wobec po-twora synonimiczny, który oznacza stworzenie przez stwórcę, a także czyn – akt stwarzania. O ile s-twór nosi w sobie współcześnie ziarno ambiwalencji, jakąś walkę dwóch aksjologii, o tyle po-twór nie zmienił swojej pozycji, nadal używa się go w funkcji obraźliwej, tudzież negatywnej, w zwrotach: „ty potworze”, „co to za potwór”, „ten człowiek jest potworem”. Skąd różnica pomiędzy angielskim a polskim słowem, po co nam ta archeologia semantyczna? Otóż bardzo niedobrze stało się, że angielski *monster* tłumaczony jest na polskiego po-twora, niedobrze, ponieważ po-twór nie wyrasta z tych samych korzeni, nigdy nie odda tego, co w *monstrum* najważniejsze – ukazywania, przestrzegania, stąd ten przypis – jakby skierowany do tłumaczy, żeby *monster* tłumaczyć jako monstrum.

Ten przypis nie zmienia jednak faktu, że słowiański duch inaczej radzi sobie z po-twornością, i że twór przemieniony w po-twora w swojej konstrukcji semantycznej opiera się na różnicy pomiędzy czymś co jest, i czymś co następuje po (tym co jest), różnicy (*différance*) zasadniczej dla relacji Ja do tego co po Ja następuje. Czy można w ogóle przyznać się do własnej potworności? Czy mówimy: Ja jestem potworem?

Moja po-tworność jest jednak jedynie potencjalnością, bo ja sam nie jestem niczym innym niż po-tworem w klatce kultury, jestem tym, w którym następuje wypieranie po-tworności, dzień po dniu, od narodzin do śmierci. Bo czym będzie (a nie jest), kim będzie (a nie jest) po-twór, którym więc jestem (będę)? I jeśli mówię po-twór, to wiem, że jest mi najbliższy i najdalszy, że jest kimś więcej niż moim bliźnim, choć bardziej bliźną w bliźnim. Po-twór, którym więc jestem jest (będzie) moją

²[twór], [w:] A. Brückner, *Słownik Etymologiczny*, Warszawa 1957, s. 587.

blizną, śladem po tworze, następuje i występuje na mnie i po mnie jak piętno, obraza. Jestem (będę?) po-tworem, którego z siebie wyparłem, dlatego trafi do krypt i grobowców, do kanałów i piwnic, do obcych światów, na margines cywilizacji, będzie jej odpadem, post-produktem, wyrzutem sumienia fabryki tworów, lub zemstą po-tworu za niemoralność i zło. Czy po-twór przeciwstawia się temu, co byłoby dla niego opozycją uwolnioną od czasu? Wydaje się, że nie istnieje opozycja do potworności, nie istnieje nie-po-tworność, przed-tworność, przed-twór, potworność nie tworzy pary z żadnym równoważącym ją pojęciem! Być może jedyne zestawienie, jakie dałoby się odnaleźć, tkwi w samej istocie językowego tworu jakim jest „po-twór”, w owym tworze po-, w tym co nastaje, gdy twór przestaje być, a staje się tworem byłym. Owo po- nie jest w tym wypadku jedynie morfemem słowotwórczym, choć dzięki metamorfozie zamienia ono twór w jego stadium ostateczne, niczym przepoczwarzoną larwę, która nasyciwszy głód przekształca się w ofiaricznym geście (rezygnacji ze swej formy) w motyla. Tak, metamorfoza jest nieunikniona, ale po-twór – mimo częstych przedstawień larwopodobnych – nie jest początkowym stadium bycia, jest jego zwieńczeniem i ukoronowaniem.

Po-twór jako oszczerstwo

Najciekawsza zagadka semantyczna tkwi jednak w etymologicznym (za Brücknerem) związku po-twora z oszczerstwem, czyli niczym innym jak po-twarzą, która historycznie dosyć późno nabiera znaczenia dzisiejszego, a przez długi czas funkcjonuje jako synonim tworu. Otóż te relacje z twarzą i po-twarzą pozwalają po-twora usytuować w bardzo ciekawym miejscu, czasie, zdarzeniu: twarzą w po-twarz. Tak, po-twór jest tym, co mnie obraża, jest twarzą nie do zaakceptowania, po-twór bije mnie po twarz. Na tym polega podwójne związanie (*double bind*) i paradoks spotkania z po-tworem, bo – jeżeli frazeologia wyraźnie wskazuje na równy status relacji twarzą w twarz³, czyli tworem w twór, byciem w bycie – o tyle spotkanie z po-tworem, z po-twarzą ewokuje raczej po-

³ Po-twór będzie przeczył podstawowej relacji społecznej, tak jak ją widzi Emanuel Lévinas, stąd niezwykle ważne jest przywołanie etymologicznego związku tworu i po-twora z twarzą i po-twarzą, gdyż w istocie relacji jednostki do po-twarcy – twarzą w po-twarz – można dostrzec w jaki sposób słowiański duch już w dawnych czasach naznaczył wszelkie relacje z po-tworem. „Twarzą w twarz – ostateczna i nieredukowalna relacja, której nie może objąć żadne pojęcie, bo myślący to pojęcie myśliciel natychmiast staje w obliczu nowego rozmówcy – umożliwia społeczny pluralizm”, E. Lévinas, *Całość i nieskończoność Esej o zewnętrżności*, przeł. Małgorzata Kowalska, Warszawa 1998, s. 349.

-jedynek, z którego tylko jeden – z-po-twarzony lub po-twarca wyjdzie żywy. Oszczerczy wymiar po-twora sprawia, że wyrzuca się go poza obręb relacji partnerskich, relacji w przestrzeni bycie w bycie, po-twór dla słowiańskiego ducha nie stanowi zatem harmonijnie współistniejącej ze światem cząstki, ale coś co owej harmonii przeczy, odmawia udziału w relacji z innym bytem, stąd po-twór nie może istnieć, a jedynie będzie istnieć, jest tylko potencjalnością własnego bycia, każdego bycia.

Próbuję odnaleźć własną po-tworność, śledzić własnego po-twora, tak jak Derrida niegdyś śledził zwierzę, tropił jego w sobie objawienia. Idę tropami po-twora, próbując wsłuchać się w głos słowiańskiego ducha, który przypomina mi o naszej, mojej z po-tworem intymnej więzi. Bo oszczerstwo zmienia mój status w świecie, po-twarz zmienia moje oblicze, czyni mnie gorszym, nieprawdziwym, zmyślnym. W tym punkcie po-twór słowiańskiego ducha nie ma już nic wspólnego z *monstrum*, bo jeśli funkcją po-twora jest zmyślanie tworu, jego zniekształcanie poprzez samo oszczercze istnienie, to jest on (po-twór) nie tylko potencjalnością swoją, ale także potencjalnością każdej rzeczy, słowiański duch wpisuje go bowiem w istotę zmiany, bez niego wszystko byłoby takie samo.

O po-tworzeniu

Jest bestia w opowieściach Słowian straszna, Dusiołek, która niejednemu dała się we znaki, a szczególnie mi bliska, bo nieraz doświadczyłem jej złowieszczonego ataku, będąc – jak mniemam – naznaczony piętnem jej astmatycznego choróbska. Rysuje ją bardzo dokładnie Leśmian:

Pysk miał z żabia ślimaczy –
 (Ze też taki żyć raczy!) –
 A zad tyli, co kwoka, kiedy znosi jajo.
 Milcz, gębo nieposłuszna, bo dziewczki wylają!

Ogon miał ci z rzemyka,
 Podogonie zaś z łyka.
 Siadł Bajdale na piersi, jak ten kruk na snopie –
 Póty dusił i dusił, aż coś warkło w chłopie!⁴

Ataki Dusiołka wywołują dziwne zmiany w napastowanym Bajdale. Leśmian wydobywa bowiem nie tylko hybrydyczne cechy po-twora, który skonstruowany jest niczym wycinanka z różnych fragmentów to

⁴B. Leśmian, *Dusiołek*, [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1965, s. 130.

zwierząt, to rzeczy, ale przede wszystkim, pokazuje działanie po-twora na swojej ofierze – biednym Bajdale, który duszony we śnie, sam staje się przedmiotem jakiegoś wewnętrznego, zwierzęcego „warknięcia”. Ale prócz tego jednego warknięcia, w balladzie Leśmiana dręczonemu Bajdale zdarzy się jeszcze: „beczeć” i „parskać”, co metaforycznie zbliży go bardziej do przedstawicieli parzystokopytnych niż *homo sapiens sapiens* (chyba że *sapiens sapiens* odnosić się będzie do efektów złego Dusiołka). Poetycka intuicja Leśmiana prowadzi go wprost do analizy relacji pomiędzy po-tworem i jego ofiarą, w której udręczony Bajdała zwraca się kolejno do szkapę, wołu i Boga z wyrzutem:

Rzekł Bajdała do szkapę:
Czemu zwieszasz swe chrapy?
Trzebać było kopytem Dusiołka przetrącić,
Zanim zdążył mój spokój w całym polu zmaćić!

Rzekł Bajdała do wołu:
Czemuś skąpił mozołu?
Trzebać było rogami Dusiołka postronić,
Gdy chciał na mnie swej duszy paskudę wyłonić!

Rzekł Bajdała do Boga:
O, rety – olaboga!
Nie dość ci, żeś potworzył mnie, szkapę i wołka,
Jeszcześ musiał takiego zmajstrować Dusiołka?⁵

W skargi Bajdały Leśmian wpisuje ważne cechy relacji słowiańskiego ducha do po-twora. Po pierwsze, Dusiołek mąci spokój, a co za tym idzie postrzegany jest jako szkodnik i coś co trzeba zwalczać, słowiański duch po-twora się nie boi, za to zna wiele sposobów by go tępić: „przetrącić”, „postronić”, a co za tym idzie, po-twór nasz, rodzimy, jest skazany na wyrok banicji, a za jego głowę zapewne znajdzie się nagroda – czego dowodzi chociażby fantastyczna saga Sapkowskiego o Wiedźminie, czyli eksterminatorze wszelkiej po-tworności.

Po drugie, trudno pominąć semantyczny problem związany ze zdaniem: „Gdy chciał na mnie swej duszy paskudę wyłonić!”, które można czytać jako gnom językowy, ponieważ w jego zawilej konstrukcji mieści się cały Leśmianowski koncept po-tworzenia ofiary Dusiołka. Otóż nadmierne skomplikowanie owego zdania, polegające na wprowadzeniu w całkiem zrozumiałe zdanie: „chcieć wyłonić paskudę swej duszy”

⁵Tamże.

zwrotu, który kieruje uwagę czytelnika na inny podmiot: „na mnie”, udaje się Leśminowi uzyskać zagadkę, ciąg pytań: kto w rzeczy samej ma paskudną duszę, po co Dusiołkowi „wylaniać” na Bajdale swoją duszę, i ostatecznie, czy chodzi o to, aby zapaskudzić duszę Bajdały? Po-twór wplata się w twór, rośnie na nim, z niego się wylania, co w efekcie ma prowadzić do s-po-tworzenia jego ofiary.

Jednakże najbardziej interesujący wyrzut Bajdała kieruje do Boga. W owym „Nie dość ci, żeś potworzył mnie, szkapę i wołka” pobrzmiewa echo pierwotnego znaczenia, które odnotowuje Brückner jako biblijne jeszcze „stworzenie”, jakie w owym zestawieniu „po-tworzyć” wykorzystuje Leśmian w ramach analogii do po-siać, po-wykładać, czyli w charakterze powtórzenia pewnej czynności. Oczywiście cały paradoks tkwi w po-tworzym znaczeniu owego zdania, z którego wynikałoby, że wszelkie stworzenie jest w swej istocie po-tworne, a sam Dusiołek – po-twór *sensu stricto* – jest jedynie dodatkiem do tej całej po-twornej gromady, wisienką na torcie, wynikiem majstersztyku Boga (majstra), czyli po-tworem perfekcyjnym.

Potwór, którym więc jestem

Kiedy Derrida pisze o zwierzęciu wymienia Kartezjusza, Kanta, Heideggera, Lacana i Lévinasa i sytuuje ich w ramach pewnej historycznej epoki, w której nigdy nie dostrzegali obnażającego ich spojrzenia zwierzęcia⁶: „To tak, jakby ci mężczyźni, reprezentujący tę konfigurację, widzieli nie będąc widzianymi, widzieli zwierzę nie będąc przez nie widziani, bez bycia widzianymi, widzianymi przez nie; nie będąc widzianymi, widzianymi nago przez kogoś kto, z głębi życia zwanego zwierzęciem, i nie tylko w charakterze spojrzenia, zobligowałby ich do rozpoznania, w chwili tego zwrotu[adresu], że to była ich sprawa, że był ich świadkiem”⁷. W relacji myśliciela do zwierzęcia, Derrida dotyka dokładnie tego samego problemu, który musi zostać postawiony w relacji tworu do po-twora. Problemu bycia przedmiotem spojrzenia tak bardzo innego, tak bardzo – jak by powiedział Lévinas – zewnętrznego w stosunku do nas, że nie dopuszczamy do siebie myśli, aby ten inny mógł być naszym świadkiem, w agambenowskim sensie, jako *testis testis* naszego istnienia.

⁶Zob. J. Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, ed. Marrie-Louise Mallet, trans. David Wills, New York 2008, s. 14.

⁷Tamże, s. 14.

Derrida za Benthamem przypomina podstawowe pytanie, które definiuje na nowo nasz stosunek do zwierząt: „Czy potrafią cierpieć?”. Obok poczucia wstydu, które powoduje spojrzenie kotki patrzącej na filozofa pod prysznicem, przez pytanie o istotę słowa „zwierzę”, aż do kwestii cierpienia, Derrida wyznacza horyzont doświadczenia inności, której nie można odmówić doświadczenia własnego istnienia (poprzez cierpienie) i bycia świadkiem dla mnie, do tego stopnia, że owa inność uruchamia we mnie kulturowy mechanizm wstydu. Czy potrafię wstydzić się przed po-tworem? Czy po-twór cierpi? Czy jest świadkiem mojej egzystencji, czy doświadcza lęku o własne bycie, tak jak i ja go doświadczam? Co znaczy po-twór? Jest w tradycji słowiańskiego ducha obyczaj stary, kto go przestrzega, ten po-twora może wysłuchać, zwą go w naszych stronach – Dziady:

Guślarz.
Wszelki duch! Jakaż potwora!
Widzicie w oknie upiora?
Jak kość na polu, wybladły...
Patrzcie, patrzcie, jakie lice!
W gębie dym i błyskawice,
Oczy na głowę wysiadły,
Świecą, jak węgle w popiele,
Włos rozczochrany na czele,
A jak suchy snop cierniowy,
Płonąc, miotłę ognia ciska,
Tak od potępieńca głowy
Z trzaskiem sypią się iskrzyska⁸.

Guślarz zwraca szczególną uwagę na „lica”, na twarz po-twora, która nie jest już twarzą, a w po-twarz się przemieniła. Po-twór jest potępieńcem, ale nie ma w rytuale dziadów żadnego wspomnienia o wstydzie, wywołanym spojrzeniem upiora. Co ciekawe, sam rytuał zakłada raczej gotowość zaspokojenia pożądań przywoływanych po-tworów, o czym świadczy chociażby głos chóru: „Mówcie, komu czego braknie, / Kto z was pragnie, kto z was łaknie!”⁹. Słowiański duch nakazuje traktować po-twora podczas dziadów z należytą gościnnością, która ma na celu skierowanie go do odpowiedniego miejsca, tak aby nie nawiedzał żyjących. W mowie Guślarza powraca także wątek ważny w kontekście statusu po-twora – jest on traktowany jak obraza, oszczerstwo, stąd pło-

⁸ A. Mickiewicz, *Dziady Część II*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. III, Lwów 1930, s. 52.

⁹ Tamże, s. 51.

nąca głowa, która buchając iskrami niczym zapora ogniowa broni do po-twora dostępu. Niemniej najważniejszy w *Dziadach* jest moment, w którym po-twór przemawia do zgromadzonych:

Widmo
 [...]

Jestem w złego ducha mocy,
 Okropne cierpię męczarnie:
 Kędy noc ziemię ogarnie,
 Tam idę, szukając nocy,
 A uciekając od słońca;
 Tak pędzę żywot tułaczy,
 A nie znajduję błędem końca...
 Wiecznych głodów jestem pastwą -
 A któż mię nakarmić raczy?
 Szarpie mię żarłoczne ptastwo -
 A któż będzie mój obrońca?
 Nie masz, nie masz mękom końca!¹⁰

Po-twór odpowiada pozytywnie na jedno z najważniejszych pytań – o cierpienie, co nie tylko zbliża go do mnie, ale pozwala na uznanie go za mojego innego, który doświadcza tego, czego i ja mogę doświadczyć: głodu, tułaczki, bólu. I tu słowiański duch nakazuje Mickiewiczowi przywołać świadków, którzy potwierdzą, że owe cierpienia są należytą karą – i to bardzo ważne – bo *Dziady* to przede wszystkim rytuał sądu, sądu odbywającego się nad po-tworem! Co szczególnie ciekawe, ów sąd odbywa się zawsze za czyny, których dokonał po-twór, kiedy właściwie był jeszcze tworem. Ale tu Mickiewicz nas zaskoczy: w *Dziadach* sam po-twór podsumuje swoje winy i oceni karę jako sprawiedliwą:

Widmo
 Nie ma, nie ma dla mnie rady!
 Darmo podajesz talerze:
 Co dasz, to ptastwo zabierze.
 Nie dla mnie, nie dla mnie *Dziady*!
 Tak, muszę dręczyć się wiek wiekiem...
 Sprawiedliwe zrządzenia boże!
 Bo, kto nie był ni razu człowiekiem,
 Temu człowiek nie pomoże¹¹.

¹⁰ Tamże, s. 52–53.

¹¹ Tamże, s. 56.

Te ostatnie słowa po-twora (widma) z *Dziadów* są być może najważniejszymi słowami, które wypowie po-twór w tej historii, jaką zgotował mu słowiański duch. Oto sam po-twór przyznaje, że nie spełnił wymagań aby być tworem! To nie tylko poczucie bycia świadkiem egzystencji innego, którego cierpienie po-twór zignorował, ale przede wszystkim, poczucie, że owo niedostrzeżenie cierpienia innego odbiera mu status tworu w ogóle, warunek człowieczeństwa. Oto po-twór wypowiada problem własnego bycia w świecie, własnej relacji do tworu! W każdym innym przypadku można byłoby powiedzieć, że po-twór jest jakimś przekształceniem tworu, podczas gdy to świadectwo – świadectwo jakie po-twór daje samemu sobie i świadczy o sobie przed tworem – czyni z niego innego, który jest winny bycia niezdolnym do rozumienia cierpienia tworu. Słowiański duch zasadniczo odwraca relację, którą obnaża Derrida jako częstą przyczynę braku akceptacji zwierzęcia jako innego, który patrzy na mnie. Po-twór cierpi, lecz nie rozumie cierpienia innego, jego cierpienie jest zatem całkowicie wsobne, wewnętrzne – jakby powiedział Lévinas, co oznacza, że istotą po-twarzy jest jej całkowita obojętność na twarz. Znamienny jest fakt, że po-twór Mickiewicza nie próbuje się bronić, nie odpowiada na zarzuty mu stawiane, bo też własne cierpienie stawia przed cierpieniem innego, i to właśnie czyni go niezdolnym do nawiązania relacji, w której byłby świadkiem wobec egzystencji innego, może być tylko świadkiem wsobnym, samego siebie.

Jeśli jestem potworem, a każdy nim bywa, to jestem nim wtedy, gdy zamykam się na cierpienie innego, gdy świadczę tylko o sobie, patrzę tylko na siebie, bo kto nigdy nie do-świadczył cierpienia innego, po-twornieje, nosi po-twarz, którą nakłada słowiański duch – bo to on jest naszą instancją etyczną.

Michał Kłosiński

The monster that therefore I am

In my essay *The Monster that therefore I am* I attempt to sketch the ethical and etymological roots of a Polish monster. The literary context of Adam Mickiewicz's *Dziady* and Bolesław Leśmian's *Dusiłek* is of particular importance. On the basis of these texts it is possible to sketch a model of the Polish monster, who fundamentally differs from its Western counterpart due to its specifically ethical function. The title of the article is a travesty of the title of Jacques Derrida's text *The Animal that Therefore I am* and refers to the French philosopher's reflection upon the otherness/difference.

Wacław Forajter
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Czarna rozpacz, białe światło: o potworności metyzacji w *Dzieciach królowej Oceanii* Sygurda Wiśniowskiego

Nie patrzcie na mnie, żem śniada...
(Pnp, 1, 6)

*Co prawda, jestem Mulatką, ale mój mąż pochodzi z białej rasy,
a przecież zasadą jest, że ogier uszlachetnia klacz
(wypowiedź Célimène, słynnej w dziewiętnastym wieku,
ciemnoskórej śpiewaczki)*

Myriam Paris w artykule *La page blanche* opisuje wrażenie, jakie na francuskim, osiemnastowiecznym podróżniku zrobił widok zgromadzonych w kościele przedstawicielek pięciu pokoleń rodziny z wyspy Réunion: od czarnej prababki do białej prawnuczki o włosach blond. Jego obserwacji towarzyszy podziw, ale również odraza. Wszystkie one wydzielają bowiem, jak twierdzi Le Gentil de La Barbinais, charakterystyczny „zapaszek”, nieuchronnie zdradzający ich tubylcze pochodzenie. Tym, co w istocie opiewał widz antropologicznego spektaklu, nie była uroda kobiet, ale reprodukcyjna moc białych, która, „oczyszczając” autochtonki z piętna niższości, prowadzi do stopniowego zastępowania czarnych kobiet – białymi¹. Kolonializm wpisał zjawisko „metyzacji”

¹Zob. M. Paris, « La page blanche. Genre, esclavage et métissage dans la construction de la trame coloniale (La Réunion, XVIII^e-XIX^e siècle) ». *Les cahiers du CEDREF*. (<http://cedref.revues.org/459>). Dostęp w Internecie z dnia 21 grudnia 2010 r.

w politykę prowadzącą do naturalizacji podziałów społecznych. Status pana i niewolnika był zapisywany w ciele, a wypracowana w ten sposób opozycja pieczołowicie podtrzymywana. Metys czy Mulat, u którego „ta lub inna wyraźna cecha zdradza [...] kolorowe pochodzenie”², stanowił zagrożenie dla kolonialnego porządku rasy³. Dlatego właśnie dyskurs władzy definiował go jako istotę ontologicznie nieokreśloną: jako ani białego, ani kolorowego dziwoląga, zagrożonego powrotem do dzikości przodków, a więc – degeneracją. Termin ten, tak istotny dla nauki schyłku dziewiętnastego wieku, etymologicznie związany jest z „gatunkiem” i „rasą” (łac. *genus*). Pierwotny sens wyrazu dotyczył utraty naturalnych właściwości rasy, a zatem procesu, któremu w koloniach podlegali właśnie mieszańcy. Gustaw Le Bon stwierdza w *Psychologii rozwoju narodów*:

Wszelkie kraje posiadające zbyt wielu mulatów, skazane są na wieczną anarchię, chyba że są trzymane żelazną ręką. Takim będzie z konieczności los Brazylii. Liczy ona tylko jedną trzecią białych. Reszta ludności składa się z murzynów i mulatów. Sławny przyrodnik Agassiz mówi słusznie: „dosyć jest raz być w Brazylii, aby uznać upadek krzyżowań liczniejszych niż gdziekolwiek w tym kraju. Krzyżowania te zacierają najlepsze przymioty zarówno białych jak i czarnych albo Indian i wytwarzają typ nieokreślony, o przytępionej energii fizycznej i duchowej”⁴.

W 1877 roku Sygurd Wiśniowski, były żołnierz Garibaldiego, marynarz i poszukiwacz złota, opublikował powieść zatytułowaną *Dzieci królowej Oceanii*. Jej akcja toczy się w połowie lat 60. XIX wieku na Nowej Zelandii w czasie powstania Maorysów przeciwko angielskim kolonizatorom. W centrum jednego z głównych wątków powieści stoi kobieca postać o podwójnym imieniu Jenny- Tikera, córka białego Wiliamsa, byłego przestępcy i jego tubylczej kochanki. Wszelkie działania tej postaci określa fantazmat „wybielenia”, ucieczka przed „ciemniejszą” stroną własnej natury. Stanowi on motor wielu przedstawionych konfliktów, a w zasadzie nawet – podstawowy mechanizm generujący fabułę powieści. Tikera wikła się w romanse z kolejnymi białymi, odrzucając maoryskiego kochanka – na wpół zeuropeizowanego George’a Sunraya, o którym wyraża się pogardliwie: „[...] to tylko Maori... żółty jak guzik u czerwonych mundurów. Taki człowiek nie dla nas. Tu wydeła usta

² Z. Rosińska, *Freud*, Warszawa 2002, s. 214. Cyt. za: H. Bhabha, *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1-2, s. 191.

³ M. Paris: «La page blanche»...

⁴ G. Le Bon, *Psychologia rozwoju narodów*, przeł. i przedmową opatrzył J. Ochorowicz, Nowy Sącz 1999, s. 170-171 [pisownia oryginalna – W. F.].

cokolwiek, dumna z przyjemności, że do nas się zalicza na mocy pozycji ojca" (s. 132)⁵.

Na scenę powieści bohaterka wkracza w momencie, kiedy polski włóczęga i jego niemiecki towarzysz podróży, cyniczny i wyrachowany Karol Schaeffer, ni to otrzymują gościnę, ni wpadają w niewolę jednego z maoryskich plemion w przededniu wojny. Polak zamieszkuje u rodziny, w której powierzchowność kolejnych pokoleń zdradza historię archipelagu, ujawnia kolejne warstwy dominacji i podległości. Matka Tikery ma wyraźnie negroidalne rysy oraz kręcone włosy, które wyraźnie odróżniają ją od typowych Maorysów. Jej korzenie sięgają pierwotnych mieszkańców wyspy, zniewolonych przez przybyszów z Hawajów – przodków tubylców podbitych, z kolei, przez Europejczyków. Tę wzgardzoną część swojej genealogii Jenny stara się zanegować poprzez używanie w środowisku białych wyłącznie angielskiego imienia oraz strategię mimikry, przejawiającą się w próbach upodobnienia się do Europejek. Widząc ją w obozie wojskowym, polski podróżnik snuje następującą refleksję: „To dziecię przyrody zapomniało chodu i gracji. Często śmiać się musiałem spoglądając na odchodzącą, kręcącą się i skracającą kroki olbrzymkę, naśladującą wedle swego zdania akcję i grację miejskich panienek" (s. 281). Niezdarność w udawaniu i usztywnienie ruchów wywołują śmiech. Postawa i sposób poruszania się dziewczyny zawsze będą zawierać niewymazywalne ślady inności. Mimetyzm mimowolnie zamienia się w farsę, gdyż powtórzenie jest tutaj wyłącznie pustym gestem, a nie – reprezentacją kryjącą sens. Strategia mimikry, na co zwraca uwagę Homi Bhabha, jest „jedną z najulotniejszych i najsukuteczniejszych strategii władzy i wiedzy kolonializmu"⁶, ponieważ opiera się ona na niemożności realizacji pragnienia, jakim jest utożsamienie z dominującym, „białym" wzorcem.

Jednocześnie narracja, posługując się wręcz winckelmannowskim ideałem, wielokrotnie podkreśla fizyczne piękno protagonistki. To ciało przepełnione patosem, ukształtowane jakby w starożytnych gimnazjach, tak chętnie przywoływanych przez klasycystycznego historyka sztuki. Atletyczna, proporcjonalna sylwetka kobiety i jej pierwotna siła każą myśleć o antycznych przedstawieniach bogiń i herosów (zob. s. 127). Zostaje ona ukazana jako posągowy „olbrzym-dziewica" (s. 146).

⁵Wszystkie cytaty z utworu Wiśniowskiego podaję za: S. Wiśniowski, *Dzieci królowej Oceanii: powieść uzupełniona opisem wędrówek autora po Nowej Zelandii*, [w:] *Pisma wybrane*, t. 3, do druku przygotowali, przedmową i przypisami opatrzyli J. Tuwim i B. Olszewicz, Warszawa 1956.

⁶H. Bhabha, *Mimikra i ludzie*, s. 185.

Ta seksualna dwuznaczność bohaterki wynika z określonej właściwości przywołanej koncepcji estetycznej. W teorii autora *O sztuce u dawnych* zwycięstwo w rywalizacji o piękno przypadało płci męskiej. Była to jednak męskość nietypowa – reprezentacje mężczyzn, którzy nie byli mężczyznami. Winfried Menninghaus przypomina, iż o „idealnie pięknym Bachusie pisze Winckelmann wręcz, że można go »w ubranych figurach uważać za przebraną dziewicę«. Karmiąca dziewica, kastrat, herm(afrodyta) z penisem i transwestyta wyglądający niczym dziewica: oto »typy«, na które transponuje się piękno, by czysto estetyczną rozkosz, jakiej dostarcza widok pięknych form, uchronić przed wszelkim zmieszaniem z rozkoszą seksualną”⁷. Niech zatem nikogo nie zmylą pozory: z perspektywy narratora uroda dziewczyny jest zauważalna o tyle, o ile realizuje europejską ideę piękna, pojmowanego jako „męskie”. To założenie powieściowej charakterystyki postaci mimowolnie zdradza tytuł rozdziału osiemnastego: *Tikera dowodzi, że nie zniewieściła skutkiem mieszkania w mieście*.

Europejczyk, rozpatrując charakter bohaterki zgodnie z zasadami dziedziczności, także dopatruje się w nim śladów „ciemnej” zwierzęcości, braku kontroli nad sferą popędową, braku skrupułów w dążeniu do wyznaczonych celów. To „stworzenie na wpół tylko oswojone” (s. 145) o „lubieżnej” naturze (zob. s. 231). W ten sposób odmawia on półkolonijnej dziewczynie zdolności do racjonalnego myślenia, umieszczając ją na skrajnym biegunie jednej z podstawowych opozycji dyskursu kolonialnego: przeciwstawienia europejskiego rozumu – chorobliwej wręcz emocjonalności „dzikusa”. Większość narratorskich komentarzy, mimo wyrażonego *explicite* pragnienia empatycznego wglądu, sytuują się w polu semiotyki rasy, „gdzie kolor skóry i kilka innych cech fizycznych działa jako jedyny wyznacznik wykluczający inne kryteria...”⁸. Na przykład, w sformułowaniu „[...] serce jej nie umiało czuć ani przemawiać na wzór serc kaukaskich” (s. 226) kryje się przeświadczenie o uniwersalnej normie emocjonalnej ekspresji. Biel łączy się tutaj z wyobrażeniem ciała, w którym „rozum” i „serce” nawzajem się uzupełniają, dając harmonijną, zrównoważoną całość⁹. Takiej regule nie podlega ciało bohaterki. To

⁷ W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, przekład G. Sowiński, Kraków 2009, s. 102.

⁸ E. Reckwitz, „Człowiek i bestia” w *spotkaniu kolonialnym – przypadek literacki*, przeł. K. Nowak, „Er(r)go” 2004, nr 1 (8), s. 141.

⁹ Jak podsumował to Dean MacCannell, „Stwierdzenie, że Kultura Biała jest nieosobowa nie oznacza, że nie funkcjonuje ona jako podmiot, czy też, że nie jest subiektywna. Ona jest subiektywnością, ale taką, która zachowuje chłód i wyśmiewa uczucia, domagając się jednocześnie oddania całej nadwyżki libido, energii i kapitału...”. D. MacCannell, *Kultura Biała*, przeł. A. Wieczorkiewicz, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*.

ciało „rozdwojone w sobie”: ani męskie, ani kobiece, ani białe, europejskie, ani ciemne, tubylcze. Tikera przestaje istnieć po opuszczeniu maoryskiej wioski, Jenny natomiast nie potrafi odnaleźć własnego odbicia w spojrzeniu Innego, które związałyby na powrót jej cielesność.

Białą kochanek jest jej wręcz obsesyjnym marzeniem. Jej fantazję, wynikającą z dramatycznego poczucia niższości, w żadnej mierze nie uzasadniają względy ekonomiczne. Jej ojciec, stary Williams, jest zamożnym posiadaczem ziemskim, a po wybuchu wojny z powodzeniem prowadzi żołnierską kantynę. *Idée fixe* dziewczyny wiąże się raczej z traumą nieokreślenia, brakiem innej możliwości wejścia do białego, pożądanego świata. Potworność tego doświadczenia opisze wiele lat później Fanon w *Czarnej skórze, białych maskach*: „Jeszcze nie biały, już niezupełnie czarny, byłem wyklęty”¹⁰. Dla niemal wszystkich białych bohaterów Jenny pozostaje wyłącznie *nigger girl*, z której uroków można korzystać bez umiaru i większych konsekwencji. Ustawicznie licząc na otrzymanie od Innego nowej, lepszej podmiotowości, tkwi w ontologicznym zawieszaniu, poza opozycjami Lacanowskiego Symbolicznego. Właściwa jej pozycja, zdefiniowana przez białego Innego, opiera się na rasistowskiej klasyfikacji i nie podlega „dalszym negocjacom”¹¹.

Sytuację łatwowiernej Tikery wykorzystuje nawet Polak, który flirtuje z nią, by udzieliła mu pomocy podczas ucieczki z maoryskiej wioski. Później przejdzie ona w ręce Schaeffera, który długo będzie ją łudził obietnicami małżeństwa, czerpiąc profity z jej wdzięków i majątku. W tym samym czasie Niemiec będzie planował małżeństwo z bogatą, białą Arabellą. Jak mówi jeden z urzędników intendencji do innego, kolonialnego „żółtodzioba”: „W koloniach wypada stosować się do kolonialnych zwyczajów” (s. 289), czyli, między innymi, ze względu na przesadną skromność wiktoriańskich dam „całować Mulatki, chociażby dla wprawy” (Tamże). Myśl o poślubieniu Jenny Schaefferowi nawet przez myśl nie przychodzi – taki gest bowiem stanowiłby społeczne samobójstwo, wykluczenie z kasty kolonizatorów.

Kontynuacje, wyboru dokonali i przedmową poprzedzili M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2004, s. 389.

¹⁰ F. Fanon, *Czarna skóra, białe maski*, tłum. L. Magnone, [w:] *Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską*, red. K. Stępnik, D. Trzeźniewski, Lublin 2010, s. 377.

¹¹ W dwóch ostatnich zdaniach parafrazuję fragmenty eseju Leny Magnone. Zob. L. Magnone, *Obecność myśli Jacques'a Lacana w dyskursie postkolonialnym. Frantz Fanon: przypadek „czarnego Lacana”*, [w:] *Studia postkolonialne*, s. 55.

Sam narrator, mimo iż wielokrotnie podkreśla swoją rasową przewagę oraz hołduje kolonialnym stereotypom¹², nie jest w stanie zaakceptować hipokryzji „podwójnej moralności”, która zachęcała do kontaktów seksualnych z tubylczymi kobietami, a jednocześnie rygorystycznie zakazała wprowadzenia tej kwestii do dyskursu publicznego. Informacje na ten temat nie mogły w żaden sposób, podobnie jak dym tytoniowy, przeniknąć do bezpośredniego otoczenia wiktoriańskich „kobiet-aniołów”, które, żywiąc głęboką pogardę dla rzekomej brzydoty i lubieżności autochtonek, rodziły poczęte w niemal niepokalany sposób, kolejne białoskóre dzieci. Niechęci do tego aspektu obyczajowości Polak daje wyraz wielokrotnie w czasie rozmów z samą Tikerą, swoim niemieckim znajomym czy majorem Adolfem Tempsem – wysokim oficerem ochotniczej milicji o śląskich korzeniach.

Krytykując fantazmat „wybielenia”, wpływający na biografie kobiet-mieszkańców, Metysek i Mulatek, mieszkających w Stanach Zjednoczonych, Oceanii czy Australii, za jego zaistnienie wini różnicę pomiędzy instytucją małżeństwa w społecznościach tzw. „prymitywnych” i w obrębie cywilizacji europejskiej. Punkt widzenia, jaki przyjmuje, paradoksalnie ponownie jest tożsamy ze spojrzeniem kolonizatora. Z jednej strony, kobieta jest traktowana jak własność mężczyzny i przekazywana innym w funkcji towaru¹³. Z drugiej – w społeczeństwach wysoko rozwiniętych ma być ona traktowana jako pełnoprawny podmiot, otoczona czcią, nie dyskryminowana ze względu na płeć. Warto przypomnieć, że taki właśnie rozróżnienie w postrzeganiu związków damsko-męskich wchodził w skład stadialnego modelu rozwoju ludzkości, za pomocą którego europejska wiedza stawiała się praktyką sprawowania władzy i wyznaczania barier.

Rozpoznanie narratora można uzupełnić tezami dwudziestowiecznego teoretyka postkolonializmu. Fanon, analizując w rozprawie z początku lat 50 fabułę współczesnego utworu Abdoulaye’a Sadi pt. *Nini, La Mulâtresse du Sénégal*, koncentruje się bowiem na identycznym

¹² „Nie znalazłem i nie słyszałem wówczas o Europejczyku, co pojawiwszy żonę krwi mieszanej traktowałby ją jak równą sobie istotę. Niestety, przykłady takie albo nie istnieją, albo są nadzwyczaj rzadkie w angielsko-kolonialnym społeczeństwie. Mnie samemu, wbrew pojęciom ultraliberalnym, nie podsuwała się myśl, że można kochać, czcić i poślubić prostytutką Nigerkę” (s. 233).

¹³ Ówczesne, antropologiczne stanowisko rekapitułuje np. w jednej ze swoich rozpraw Richard von Krafft-Ebing: „Kobieta jest wspólną własnością, czasową zdobyczą potężnego, silniejszego. [...] jest wtedy ruchomością, towarem, przedmiotem handlu, wymiany, podarkiem, narzędziem zmysłowej rozkoszy i pracy. R. von Krafft-Ebing, *Zboczenia umysłowe na tle zaburzeń płciowych (psychopatia sexualis)*, przeł. A. Fabian, Warszawa 1908, s. 8.

problemie: postawie półkolorowej kobiety wobec Europejczyka. Tylko białe może związać na nowo jej rozplątane ciało, nadać znaczenie i podarować nadzieję na tożsamość. Psychiatra z Martyniki dostrzega dwa warianty takiej sytuacji – przypadek Murzynki oraz Mulatki: „Pierwsza z nich ma tylko jedną możliwość i troskę: wybielenie. Druga nie tylko pragnie wybielenia, ale także chce uniknąć regresu. Czy istnieje, w istocie, coś bardziej nielogicznego niż Mulatka poślubiająca Murzyna? Należy bowiem to zrozumieć raz na zawsze: chodzi o uratowanie rasy”¹⁴. W powieści Sadjji pojawia się motyw Mulatki Dédéé, która wychodzi za białego i w swoim przekonaniu również taką się staje. Z kolei, Nini, publicznie oskarżająca Murzyna, który wyznał jej miłość, przypomina Jenny, wypierającą się związku z Sunrayem. W trakcie bójki bohatera z Schaefferem dziewczyna weźmie w obronę swojego niemieckiego kochanka. Maorys i jego dawna ukochana po długim, burzliwym sporze zakończą swoją relację przyjaznym uściskiem. Wkrótce potem Sunray w angielskiej służbie zginie podczas ataku na fort, broniony przez zbuntowanych współplemieńców. Podczas innej wyprawy przeciwko „rebeliantom” do niewoli zostaje wzięty Schaeffer. Na ratunek spieszą mu Polak i Jenny. W trakcie powrotu do obozu dziewczyna zostaje ciężko postrzelona przez nadgorliwego rekruta. Niemiec wykorzystuje jej chorobę, by z nią zerwać. Wskutek dalszego rozwoju intrygi Karol, skompromitowany spekulacjami naftowymi, próbuje uciec z Nowej Zelandii, by poślubić w Sydney białą narzeczoną. Na przeszkodzie staje mu opętany żądzą zemsty za hańbę córki Williams, który zabija Niemca. W przededniu zasadzki formalnie adoptuje on nieślubną córkę, przepisuując na nią cały majątek. Jest to właściwy koniec „kolonialnego dramatu” (s. 394).

W powieściowym epilogu bohater podczas pobytu w Sydney kilka lat później spotyka ekscentryczne małżeństwo: Tikere i francuskiego lekarza, doktora Abrabata, który doglądał jej w okresie choroby. Zanim dojdzie do konfrontacji, widzi przed sobą „piękną Mulatkę”, w której stopniowo rozpoznaje nowozelandzką znajomą: „Strój odpowiadał nie tylko wymaganiom mody, ale gustu i zbytku. Szła nie jak Jenny obozo-

¹⁴ F. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris 2004, s. 44. Autor *Wykłętego ludu ziemi* w takich postawach dostrzega zachowania o podłożu neurotycznym: „Niezależnie czy chodzi o Mayotte Capécia z Martyniki czy Nini, mieszkankę Saint-Louis, pojawia się identyczny proces. To proces dwustronny: próba odzyskania – poprzez uwewnętrznienie – wartości prymarnie zakazanych. Właśnie z powodu tego, iż Murzynka czuje się gorsza, dąży ona do bycia uznaną w »białym« świecie. Dopomaga sobie w swoich staraniach, tym, co nazwiemy *nadpobudliwością emocjonalną*” (tamże, s. 48; tłumaczenia obu fragmentów – W.F.).

wa, lecz z gracją Tikery maorskiej. Za nią, po australsku, więc na kształt lokaja, wiódł małżonek dziewczynkę” (s. 408). Ubrana po europejsku kobieta jest już świadoma znaczenia własnej, kulturowej odmienności. Nie odczuwa już wewnętrznego przymusu, by postrzegać samą siebie w kategoriach narzuconych przez kolonizatorów. Rezygnacja z mechanicznych, wyuczonych ruchów na rzecz naturalnego wdzięku oznacza powrót do pierwotnego schematu ciała, do stanu sprzed momentu, kiedy „białe spojrzenie” tę znajomość obaliło, zastępując ją „rasistowskim schematem endemicznym”¹⁵, deformacją i wywłaszczeniem. Ciało kobiety odzyskało integralność, wizja mieszańca jako potwornej hybrydy okazała się mitem wiktoriańskiej polityki kolonialnej. Ucieczka bohaterki przed własnym „ja” dobiegła końca.

Symboliczność finałowej sceny wzmacnia kolejne powiadomienie. Córka mieszanego małżeństwa ma na imię... Tikera. To kolejny dowód przemiany, jaka dokonana się w protagonistce *Dzieci królowej Oceanii*. Wstyd i wyparcie zostały zastąpione dumą z pochodzenia, jego afirmacją poprzez powtórzenie. Jenny zaakceptowała swoją heterogeniczność, fakt, że jej podmiotowość wyznaczają różnice. W specyficznym sensie jest to hybrydyczność, ale w tym przypadku pojęcie odsyła do procesu nieustannego wytwarzania i odtwarzania tożsamości, „na drodze przemiany i różnicy”, o którym pisał Stuart Hall¹⁶. Opierając się esencjalistycznym koncepcjom jaźni, zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej, stanowi ono wartość, zostaje nacechowane pozytywnie. Staje się bliskie pod względem znaczeniowym tak istotnym dla krytyki postkolonialnej kategoriom, jak: „synkretyzm” czy „synergizm”, oznaczającym twórcze zjawiska rodzące się na styku kultur, w tej właśnie przestrzeni „pomiedzy”, której bohaterka powieści Wiśniowskiego nie chce początkowo uznać za swoją własną.

¹⁵ F. Fanon, *Czarna skóra, białe maski*, s. 360.

¹⁶ S. Hall, *Tożsamość kulturowa a diaspora*, przeł. K. Majer, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1-2, s. 182.

Wacław Forajter

**Black despair, white light. On the monstrosity of metisation
in "Dzieje królowej Oceanii" ("The Story of the Queen of Oceania")
by Sygurd Wiśniowski**

The essay Black despair, white light. On the monstrosity of metisation in "Dzieje królowej Oceanii" ("The Story of the Queen of Oceania") by Sygurd Wiśniowski focuses on the way of perceiving the problem of "race mixing" in the post-colonial discourse. The vision of a "half-caste" presented in this discourse is connected with the negative category of hybridity. In that perspective a Metis or Mulatto is a monstrous freak, deprived of a distinct identity. The protagonist of Wiśniowski's novel, being such a person, is unable to find the original body scheme, and exists only thanks to the "white man's look" (F. Fanon). As a result of the complex plot the heroine starts to realise, that her subjectivity is in fact established thanks to the system of differences. In the context of her metamorphosis her hybridity transforms its meaning, bringing it closer to the concepts of "synergism" and "syncretism", which play an important role in the post-colonial theory because of their power to create new cultural values.

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*¹)

I

Zacznijmy od przełomu XIX i XX wieku – wówczas to załamują się między innymi: ewolucjonistyczna wiara ufundowana na idei postępowego ruchu ludzkości², 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

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

² 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 obowiązujące³.

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”⁴. 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”⁵. 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”⁶. 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 ujawniło⁷.

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

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

⁴ A. Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, Gdańsk 2009, s. 145.

⁵ Tamże, s. 172.

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

⁷ 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*⁸, 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 narratorzy⁹. W przekazywanej z ust do ust opowieści¹⁰ toczy się nieustanna gra polegająca na jednoczesnym odkrywaniu i zakrywaniu: marginalizacji (społecznej) i spektakularyzacji¹¹. Wszystko, co dotyczy Amy i Janka (ich miłość, mał-

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

⁹ 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.

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

¹¹ 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, niestosowne¹², 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.

¹²XVIII 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 byłby 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 chrzczyć 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 dusza; 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 egzotyczny¹³), 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.

¹³ 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 zwariował. 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 głosu¹⁴. 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 odbiciem¹⁵. W ten sposób, choć taka swojska i przewidywalna, staje

¹⁴ 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 egzotywowanego 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.

¹⁵ „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 spuszczonymi oczami, jakby melancholia przemęczonej ziemi obciążyla 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 czułością¹⁶.

¹⁶ 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 zbydłęconego 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 ciał¹⁷.

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”¹⁸. Bohaterka opowiadania Conrada nie jest potworem w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Więcej nawet,

¹⁷ A. Wieczorkiewicz, *Monstrarium*, s. 128.

¹⁸ 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”¹⁹. 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 pociesycielski, ale całkowicie iluzoryczny obraz rzeczywistości (czyli ideę niewystarczającej rzeczywistości), ścierający się z jej ponurym, ale bardziej prawdziwym obrazem (ideą wystarczającej rzeczywistości)²⁰.

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-

¹⁹ Tamże, s. 370.

²⁰ 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 łaskę²¹. 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 przebraniu²²:

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 opanowywać²³.

²¹ Tamże, s. 135.

²² 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 przewijają 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.

²³ A. Wieczorkiewicz, *Monstruariusz*, 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)²⁴.

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”²⁵. 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 sztuki²⁶. Jest to spojrzenie – jak twierdzi Marek Bieńczyk – hiperrealne, w którym **rzeczy wydają się nadwyraziste, niemożliwe do zniesienia**²⁷. „W konsekwencji – twierdzi

²⁴ H. Foster, *Powrót realnego*, s. 39.

²⁵ Cyt. za: C. Rosset, *Zasada okrucieństwa*, s. 135.

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

²⁷ 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.]²⁸. Jak konkluduje autor rozprawy: „Jeśli nawet hiperrealizm tłumi Relane, to zarazem sprawia, że ono powraca, a jego powrót rozrywa hiperrealistyczną powierzchnię znaków”²⁹. 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 abiektalnością³⁰.

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-

²⁸ Tamże, s. 174.

²⁹ Tamże, s. 175.

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

cje mechanistyczne³¹. Ostatecznie, „Wszyscy jesteśmy 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 inni³².

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 jesteśmy 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 rzeczywistości³³.

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 gotowych³⁴. A to komplikuje, rzecz jasna, naszą tożsamość oraz sposoby

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

³² A. Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, s. 353.

³³ Cyt. za: A. Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, s. 361.

³⁴ 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 rodzącym autorefleksji i autokomentarza”³⁵. 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*³⁶)

Ten potworny, wynaturzony i apokaliptyczny wiersz wydaje się być głosem „zboconym”³⁷, „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 poblądzę, nie dojdę do siebie”, J. Mueller, *Wylinki*, Wrocław 2010, s. 8.

³⁵ Cyt. za: A. Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, s. 363.

³⁶ J. Mueller, *Sonnambòle fantomowe*, Kraków 2003, s. 11.

³⁷ 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)”³⁸. 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 sens³⁹.

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*. Ażebym 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 sflumić energię językową, tym bardziej retoryczne stają się nasze konstatacje i gesty⁴⁰.

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:

³⁸ J. Mueller, *Sonnambóle*, s. 23

³⁹ J. Gutorow, *Urwany ślad*, s. 38.

⁴⁰ 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, dźwiękotek – więc spróbuj zniweczyć
sekundę między ściegami nastrojów, żeby puściła
składnia a nowy język pokrył ślepą 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 ścięgną sensów. Przynaglaj wszystko,
co zniewolono do trwania. Kochaj,
ale wystawiaj miłość codziennie na próbę
snów mocnych jak piolun 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**”⁴¹, 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

⁴¹ 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 jednoznaczne⁴². 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”⁴³. 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 zdaniem⁴⁴.

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 odcieleśnia⁴⁵.

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:

⁴² Tamże, s. 170.

⁴³ Zob. tamże, s. 29.

⁴⁴ J. Mueller, *Stratygrafie*, s. 253.

⁴⁵ 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?⁴⁶

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 Komendant⁴⁷). 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 władzy⁴⁸.

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-

⁴⁶ J. Mueller, *Stratygrafie*, s. 244–245.

⁴⁷ Zob. posłowie Komendanta do tomiku, J. Mueller, *Somnambóle*, s. 48.

⁴⁸ H. Foster, *Powrót realnego*, s. 196.

jeździe traumatycznym⁴⁹, 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 dzieła⁵⁰. 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 Frankenstein. 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 czerwoność 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”.

⁴⁹ 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.

⁵⁰ 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.

Marek Mikołajec
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Dwie figury pisarstwa: nieznane zwierzę – Zantman, Gombrowicza i kopidoł Rybka, Morcinka

Język rodzi narratora, mowa nie jest jednak zupełnie naturalną funkcją człowieka. Ludziom przyrodzony jest głos, a nie sam język. Droga od głosu, przez pojedyncze słowa do języka, czy odpowiedniej jego formy, jest bardzo daleka, a właściwie jest tylko drogą, bez wieńczącego podróż celu. Krzysztof Rutkowski sugestywnie naświetla tę sytuację:

Śpiew ptaków w lesie. Trele, gwizdy, pohukiwania, szczebioty, świergolenia. Ptak śpiewa po swojemu. Ptak ma swój głos. Ten głos rodzi się z nim i w nim. Ja nie ma (ja nie mam) własnego głosu. Człowiek uczy się języka (języków), żeby mówić. Mowa w języku macierzystym nie jest „ludzkim głosem” w tym sensie, w jakim ptasi głos jest głosem ptaka. Języki istnieją, nie istniejąc, to znaczy wychylają się z nie-istnienia jako wypowiedzi (mówione lub pisane). Języków trzeba się uczyć, żeby mówić. To długi proces, nieunikniony pasaż wychodzenia z nie-mowlęctwa, pasaż z dzieciństwa w dorosłość, pasaż okrężny, bo mówienie doskwiera do śmierci, jeśli mowa nie umiera wcześniej w mówiącym, stając się trupem – „gadaniną”¹.

Co było już wielokrotnie podnoszone, literatura, czy szerzej jakiegokolwiek dzieło jest od-świętnym użyciem mowy. Literatura jako stan wyjątkowy języka ma za zadanie ujarzmić przem

ijanie. Pisze się przeciw bezwzględności tego mechanizmu, który utożsamiany jest ze śmiercią. „Mówić, pisać by nie umrzeć, to zadanie

¹K. Rutkowski, *Ostatni pasaż. Przepowieść o byciu byle-jakim*, Gdańsk 2006, s. 9.

tak samo stare jak słowo” – zauważa Michel Foucault². Stąd zapewne to pochodzące od Homera przekonanie mówiące o tym, że w mitycznych czasach bogowie zesłali na człowieka nieszczęścia, po to, aby sam mógł o nich opowiadać. Opowieść zawsze w mniejszym lub większym stopniu dąży do wypowiedzi sumy doświadczeń i autorskiego ich rozumienia. Dole i niedole życia zawarte w narracji, mają ze słowa wyprowadzić jego zbawczą, nieskończoną moc, będącą w stanie stale na nowo aktualizować myślenie o świecie. Tak jest przynajmniej w pozytywnym projekcie, którym musi kierować się każdy badacz literatury.

Sprawa robi się bardziej skomplikowana, gdy zapytamy precyzyjnie o mówiącego, o opowiadacza, czy szerzej o literacką sytuację komunikacyjną, w której został on pomyślany jako niejasny, pograniczny byt (przypomnę zapomnianą kategorię, podmiotu czynności twórczych, pomiędzy bohaterem a autorem). Nie ma dobrej odpowiedzi na to, kim jest opowiadający. Poprzez swój niejasny status jest bytem hybrydycznym.

W niniejszych rozważaniach nie ma potwora/potworności, którą, by tak rzec, wszyscy mają na myśli. Interesuje mnie szczególnie literacka funkcja metaspoleczna, jaką odgrywa w powieściowym świecie narrator. Pozycja, którą w opowieści pełnej przygód zajmuje (jest ona w obu przypadkach zaczerpnięta z powieści pikarejskiej), sprawia, że jest on wpisany w społeczny wymiar potworności.

Narrator jest jawnym znakiem pośredniości języka, emanacją, ukazuje się jako konieczność, nie tylko strukturalna, ale i najzupełniej praktyczna. Zawsze ktoś i z jakiegoś powodu opowiada, dlaczego tak rzadko zastanawiamy się z jakiej pozycji i czym motywowany zabiera głos? Skąd bierze się ta umiejętność oraz potrzeba?

Pośredniość domagająca się pośrednika

Szczególną ciekawość i zainteresowanie badawcze budzi wybór, kreacja narratora w przypadku opowieści pierwszoosobowej, zajmę się nią na przykładzie Gombrowicza i Morcinka. Mało powiedzieć, że oddanie głosu oryginalnym narratorom jest zawsze gestem znaczącym i ważnym. Dla porządku, warto przybliżyć, kim są obaj opowiadacze.

Narratorzy Morcinka i Gombrowicza walczą o swoją niezależność w świecie pełnym uwikłań i zagarniających podmiot sił. Robi to grabarz Rybka oraz gombrowiczowski Zantman, którego „sytuacja na kontynencie europejskim stawała się z każdym dniem przykrzejsza i bardziej

² M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, tłum. M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 67.

niewyraźna". Jest to, co prawda, opis z lekka wartościujący i arbitralny, ale dla tych rozważań istotny: główny bohater *Zdarzeń na brygu Banbury* to neurotyczny Semita (?), pozer, o którego kręgosłup moralny a także szeroko rozumianą czystość toczy się walka w układzie zamkniętym statku. Nie bez przyczyny pływające więzienie-statek jest miejscem akcji, przecież w takim miejscu najlepiej jest odbyć eksperyment sprawdzający działanie zasad, prawa i władzy w jego obrębie oraz szerzej w całym europejskim uniwersum symbolicznym. Drugi spotworniały narrator, morcinkowski Rybka to plebejski filozof, obieżyświat, Ślązak, były więzień obozu koncentracyjnego, trudniący się grzebaniem nieboszczyków w czasach powojennych. Obaj na nowo chcą opowiedzieć swoje wrażenia z tragedii nowoczesności dziejącej się na ich oczach.

Zapytać trzeba o przyczynę takiego wyboru kreacji narratora? Trzeba pogodzić się z tym, że typologia narratorów niewiele wnosi do rozważań³. Warte zastanowienia są też motywacje powstania obrazu przedstawionego świata oraz szerzej wysondowania problematyki, ogółu zjawisk, na którą teksty te są odpowiedzią. Dlaczego narrator usytuowany na marginesie/pograniczu, wyraźnie usiłujący swoim językiem i postawą zaznaczyć swoją odrębność, wypowiada prawdy w duchu filozofii podejrzeń? Dlaczego to outsider, wyrzutek jest zdolny do pretensji i wyrzutów, dlaczego to on widzi problem wyraźniej, odczuwa go dogłębniej? Czy wreszcie, pierwszoosobowi narratorzy wymienionych powieści nie przemawiają przeciwko każdej jednojęzyczności, gdyż okazała się ona, jak wszystkie doktryny kłamliwa, mdła, narzucona i niepraktyczna (bo inna od tego co jest)?

Ci opowiadacze pierwszoosobowi, których można utożsamić z Autorami, są na to liczne dowody w tekście, są podmiotami „wałęśającymi się po świecie, żeglującymi po otchłani niezrozumiałych idiosynkrazji” (Gombrowicz, *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*). Niesamowitość, nieoswojenie świata, którego doświadczają, wystawia ich zdolność do zdziwienia na próbę. Nie tłumi natomiast potencjału refleksji namnażających się przy tej okazji.

Tak na przykład Zantman, z pokładu statku obserwuje transgresyjne akty natury, której oczywistość i neutralność w licznie zgromadzonych w tekście przyrodniczych obrazkach przekształca się i choruje. Natura

³Henryk Markiewicz swojego czasu wyróżnił według kryterium realistycznego: narratora autorskiego, narratora jako fikcyjny podmiot autorski, narratora jako postać fikcyjną oraz narratora należącego pozornie do świata przedstawionego. H. Markiewicz, *Spory geneologiczne*, Kraków 1963, s. 25-27.

jako taka wynaturza się i unieważnia się jako przyrodzona kolej rzeczy, jej mechanizmy są dotknięte neurozą.

Kulminacyjnym momentem jest ukazanie się oceanicznego potwora, którego chciałbym w tych rozważaniach powiązać z figurą, powiększoną nawet do alegorii twórczości autora *Ferdydurke*. Opis jest fragmentem palonych tuż po napisaniu, choć wchodzących w skład noweli⁴ dzienników z podróży, które prowadzi główny bohater:

Już to trzeba przyznać, że na statku zachodzi rażący brak dyskrekcji i pod tym względem mógłbym mieć pretensje nie tylko do majtków, ale i do rur okrętowych, które wyprawiają dziwne jakieś zawijasy, również moje. Oni małpują i przekręcają, a z każdej rzeczy robią zaraz brudy albo głupotę, tak że trzeba się rumienić⁵.

Nie trzeba przekonywać, że wstyd to jeden z największych tematów Gombrowicza, bazuje na niej antropologia pisarska a nawet nadużywana kategoria formy. Z pewnością jest on jednym z kamieni węgielnych jego twórczości. Nie inaczej jest z Morcinkiem. Wstyd jest mieszanią wspólnotowej interakcji, etyki, lokalnych uwarunkowań obyczajowych, więc również polityki i zaufania w jakieś idee. Podobnie jest w przypadku narratora tego opowiadania, spośród wszystkich znajdujących się na statku osób wyróżnia go zaufanie i wiara w kontynentalny system wartości (w tym w tzw. dobre wychowanie). Są one przyczyną jego zguby. Rejs i rumieniec wstydu nie idą ze sobą w parze. Tutaj człowiek jest skazany na nieuchronność żywiołu i piekło, którym są współtowarzysze. Na statku tylko lojalność i posłuszeństwo są pożądane. Usunięcie tego, co się w tym nie mieści sprawi, że dzikie i dziwne namiętności powrócą. Jeśli w obrębie układu zamkniętego, czyli statku, zamiast porządku i karność mamy zaczątki rebelii należy działać szybko. Zagrożenia prowadzić mogą do przewartościowań i podważań odwiecznych praw rządzących europejskim uniwersum symbolicznym, powstaje wówczas paląca potrzeba utrzymania wpojonych, wyuczonych, bezkrytycznie przyjmowanych norm i praw Ojców. Dalsze notatki Zantmana są następujące:

Sytuacja wymaga ogromnego taktu. Kapitan ma za dużo żeglarskiej fantazji, a Smith umie ciepło ścisnąć za rękę – aż miło. Mogą w każdej chwili wyrzucić za burtę. Wyjeżdżając zapomniałem o absolutnej wła-

⁴ Za każdym razem w ramach opowieści narrator paradoksalnie oraz skrętnie powtarza: „Po napisaniu papier spaliłem”!

⁵ W. Gombrowicz, *Opowiadania*, Paryż 1972, s. 146.

dzy kapitana, a to ważny punkt, o którym nie należało zapominać. Zapomniałem też, że na morzu są sami mężczyźni (nie mówię o wielkich pasażerskich parostatkach). To wszystko mężczyźni i skarpetka była na czasie. Co do załogi to składa się ona z samych starych wyjadaczy, starszych jeszcze niż myślałem, i trzeba z nimi bardzo politykować, bo dla nich nie ma nic świętego, oni są jak bursze niemiecscy albo jak żołnierze w koszarach. To widać po nich. Dobrze, że Smith trzyma ich za mordę.

Narrator nie odnajduje się ani po stronie prawa, obyczajów ani występku, sytuuje się ponad lub gdzieś pomiędzy nimi. Zajęcie takiej pozycji pociąga za sobą osamotnienie. Zantman nie chce grać w żadnej drużynie, nie chce być częścią żadnego stronnictwa. Taki outsider musi siłą rzeczy przykuwać wzrok i przyciągać uwagę. I właśnie presja związana z atencją kapitanów i załogi sprawia, że światopogląd Zantmana wykrzywia się. Stąd też zluźowanie cugli nazbyt żywej wyobraźni, ustanawiającej królestwo bezgranicznej konfabulacji.

Zostawmy na razie dziwną znowę marynarzy, pełną napięć atmosferę, którą z pewnością zna każdy, kto przez dłuższy czas przebywał w wyłącznie męskim gronie. Cięży ona ku pragnieniu homospołecznemu, którego jawność w kulturze jest radykalnie niepożądana i skrywana. W następnych zdaniach opis zdradzający wrażenia z rejsu rozszerza się do fantazmatycznego obrazu, który w odczytaniu powierzchownym może się wydawać tylko kpiną, ale ufam, że nią nie jest. Stoi za nim coś więcej:

Dziś, stojąc na dziobie zobaczyłem nieznaną zwierzę wielkości i kształtu mrówkojada, które wysunęło wąski, jak taśma i długi język i usiłowało polizać nim kawałek drzewa, pływający w odległości paru metrów – podszedłem, więc na rufę, ale tam znowu roilo się od ostryg – a te ślimaki połykane są żywcem i zdychają odarte ze skorup w ciemnej jamie żołądka. Nikt nie może być bardziej od nich pożarty żywcem i niczego się tak nie boją jak cytryny. (Bać się cytryny!) Odwróciłem się tedy od morza i spojrzałem na pokład, ale tu znów jeden z majtków położył szcztokę, podniósł nogę i podrapał się w piętę, zupełnie jak mały piesek, który załatwia się pod krzakiem⁶.

Pojawienie się oceanicznej bestii, usiłującej polizać tajemniczy, wylaniający się z morskich odmętów kawałek materii, to obraz trzeba przyznać intrygujący. Najlepiej wyraża on „pansemiotyczność” prozy Gombrowicza. Zwierzę przypominające mrówkojada jest złożoną metaforą, oddziałującą w kilku kierunkach. W tym fantazmacie wyraża się

⁶ W. Gombrowicz, *Zdarzenia na brygu Banbury*. Gdańsk 1982, s. 88.

Freudowski pępek snu – *Nabel der Traum*, odsłaniający znaczenia, ale sam im się wymykający. Jest to także fantazmat sygnalizujący dialektykę literatury i szaleństwa w opowiadaniu. Czym lub kim może być „nieznane zwierzę wielkości i kształtu mrówkojada”? I dalej, co to za kawałek drzewa?

To ahistoryczne, wynurzone z odmętów niewiadomego pochodzenia drzewo, drewno, fragment statku, a może metaforyczna trumna jest elementem komplikującym obraz i historię. Jest tego rodzaju chwytem, który mistrzowsko wskazuje na niewyrażalność, czarne jądro języka i narracji, jej mętny rdzeń. Ten obraz w sensie ścisłym jest objawieniem bytu w całym swoim skomplikowaniu, potencjalnej historii lub jej braku. Od wynurzającej się z odmętów deski zaczyna się literatura, którą powinien opowiedzieć, nie kto inny, jak tylko narrator sytuujący się w niejednoznacznym polu, na granicy. Włączony w porządek wspólnoty i zarazem z niej wykluczony jest właśnie grabarz. Kopidoł Rybka obok Zantmana to następny „głośny” typ narratora.

W literaturoznawczym namyśle narrator jako posiadający społeczne *signifiant* rzadko jest przedmiotem rozważań. Wydaje się, że wynika to z pominięcia i uznania za oczywistość kategorii potencjalności, czyli tego jak możliwy jest człowiek jako istota posługująca się językiem i podejmująca decyzje. Są one niezmiennie związane z gestem, etyką i życiem społecznym.

W klasycznym artykule Marii Jasińskiej pod tytułem *Narrator w powieści*, uczona mówi:

W niektórych wypadkach może okazać się również celowa analiza stosunku między narratorem a realnym, historycznie i społecznie określonym adresatem powieści. [...] Narratorowi zdystansowanemu natomiast socjalnie czy inaczej (np. dziecko wobec świata dorosłych lub odwrotnie) o wiele jest łatwiej o sarkazm, ironię, ujęcie satyryczne, pobłażliwość, nawiązną idealizację, panegiryzm, itd.⁷

Owe zdystansowanie wpisuje się w pograniczność, czy właśnie w po-tworność (nie-dotworność, prze-tworność, ale i wy-tworność) grabarza Rybki. Tylko tego typu narrator, obcujący z trupami i śmiercią – więc – potwór może mówić niewygodne prawdy, jego pozycja pozwala mu na inne niż ujarzmione konwenansami mówienie. Są to słowa i sprostżenia wypowiedane ze świadomością płątaniny języków, tożsamości oraz zachowań dostosowanych sytuacji.

⁷ M. Jasińska, *Narrator w powieści*, [w:] *Problemy teorii literatury*. Seria 1, wyb. i oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1987, s. 230.

W słowach morcinkowego Joachima Rybki doszukuję się różnych sposobów ujęcia zbliżonego problemu, wynajdywania ludzkiego w nie-ludzkim, potwornym, czy arcyłudzkiem świecie. Są one niemniej próbą obrony radykalnego nastawienia etycznego w naznaczonych piętnem zła czasach. Obrona etyki opowieści rozumianej jako świadoma otwartość na to, co przynosi los, wymaga znalezienia pozycji dla narratora. Ma ona być na tyle pojemna, żeby pomieścić świat wyłaniający się z opowieści. Nie bez znaczenia jest tutaj uczciwość światopoglądowa i pograniczne istnienie, rozdzielenie ontologiczne opowiadacza. Jest on i nie jest jednocześnie rzecznikiem kreacji autorskiej.

Joachim Rybka mówi:

Lubię przesiadywać na cmentarzu. Gdy już pogrzebię nieboszczyka i ostatni pogrzebnicy odejdą, siadam na sąsiednim grobie, zapykam sobie fajkę i śmieję się z całego świata. I z tego nieboszczyka, i z tych, którzy płakali za trumną, i z organisty, którego śpiew był podobny do baraniego beku, i z tego napisu, który będzie na nagrobku. Najśmieszniejsze są owe napisy, gdyż w nich najwięcej filuternego łgarstwa i grubego oszustwa.

Ludzie lubią takie łgarstwa i oszustwa. Bez nich byłoby życie ogromnie smutne i głupie. Ludzie zaś nie chcą, by ich życie było smutne i głupie⁸.

Grabarz jednocześnie mieści się w porządku społecznym wsi lub miasta i jest poza nim. Jako instytucja pograniczna, eschatologiczna i praktyczna jest integralną częścią wspólnoty. Zrównuje wszystkich do poziomu dyktowanego przez rozporządzenia prawne nakazujące kopać odpowiedniej głębokości grób. Grabarz wykonuje polecenia dwojakiej władzy: świeckiej w przypadku Polski, (obecnie Ministra Infrastruktury sic!) oraz duchownej (w przypadku, gdy parafia zarządza cmentarzem). Jednak przez wykonywany zawód skazany jest na samotność. Tak też jest z Joachimem Rybką, mieszka on na cmentarzu z kotem i psem:

- dziwią się więc ludziska, że nie lękam się cmentarza i że - co dziwniejsze - chętnie przebywam na nim po nocach. Trudno im klarować, dlaczego tak jest. Nie chce mi się mówić o tym wszystkim, co przeżyłem podczas wojny. Gdybym im powiedział, że widziałem szatana, mało, że z nim kramarzyłem, nie uwierzyliby lub posądzili mnie o brak piątej kleпки⁹.

Narratorzy czują, że są skazani inny typ doświadczeń, własną drogę. Są świadkami nadzwyczajnych zdarzeń, które ich kształtują. Dlatego

⁸G. Morcinek, *Siedem zegarków kopidła Joachima Rybki*, Katowice 1982, s. 7.

⁹Tamże, s. 173.

właśnie oddanie głosu wyrzutom, mieszczącym się w schemacie społecznej potworności jest rzeczą konieczną, domaga się namysłu i analizy.

Zarówno bohater Gombrowicza, jak i Morcinka, uosobia sobą żywy konflikt pomiędzy kompleksem niższości i wyższości, skłaniający, jeśli nie do szaleństwa, to do tworzenia literatury właśnie. Obaj, gdyby przyjrzeć się temu na szerokim planie, proponują rewizję mechanizmów dziejów a w szczególności tworzenia prawdy o ludziach i ludzkości, historii i języku, które w jakimś stopniu uczyniły z nich potwory.

Rybka przez profesję i przeszłość deklaratywnie znajduje się w polu istot żywych i umarłych. Opowiada, snuje historię przeciw śmierci, ale dysponentem zegarków, będących opowieściami jest właśnie śmierć i Historia. Rybka uprawia terapię przez opowieść, *Siedem zegarków koptoła...* to jego spowiedź. Grabarz dokonuje projekcji, bez złudzeń mówi o pracy wewnętrznej cenzury selekcyjnej wspomnienia:

Jeżeli przywlekają się do mnie wspomnienia tamtych długich dni i nocy pełnych rżenia zdychających ludzi, powolnego ich dobijania, trupów, śwedu palonych nieboszczyków podobnych do kościotrupów obciążonych żółtą, cuchnącą skórą owrzodziałą, i długich dni pełnych złości i triumfu szatana – wspomnienia te odpędzam. Po prostu nie chcę o tym myśleć. Czasem mi się to udaje. Chętnie przywołuję wspomnienia jasne. Gdyby ich nie było, uczyniłbym może to samo, co uczynił nieboszczyk Ostrużka. Powiesiłbym się w stodole na konopnym sznurze!¹⁰

W ostatnim rozdziale, etyka odzywa się jako jedyny drogowskaz chroniący przed czarną rozpaczą. Trzeba w obranej strategii nawet za cenę rozminięcia się z prawdą, szukać oparcia, ciągłości pozwalającej unieść ciężar urazów i traum. Gombrowicz wolny od doświadczeń obozowych mógl z odległej Argentyny diagnozować:

Ludzkość to statek, który na zawsze odbił od brzegu, nie ma już portów ani kotwic, tylko nieskończenie płynny ocean pod niebem pozbawionym nieruchomej prawdy. Musimy przyzwycząić się do tej samotności. Musimy nauczyć się żeglugi w tych mętach. Trzeba umieć płynąć – i jeśli nie posiadziemy tej sztuki, zawsze będziemy wzdychali do jakiejś przystani¹¹.

¹⁰ Tamże, s. 174.

¹¹ J. Giedroyc, W. Gombrowicz: *Listy 1950–1969*, Warszawa 2007, s. 483.

Opowiadacze. Pomiędzy: „nie, nie chcę wiedzieć” a „już idę!”

Walter Benjamin w eseju pod tytułem *The Storyteller*, wyróżnia dwa modele opowiadaczy, jeden z nich to lokalny rzemieślnik, oracz, znający okoliczne opowieści i tradycje, drugi zaś to podróżnik, żeglarz. Niniejsze rozważania koncentrujące się na figurach narratorów dokonujących rewizji światopoglądowych dojrzały do tego punktu, w którym nakreślona problematyka domaga się podsumowania i usystematyzowania. Uwierająca narratorów świadomość tradycji i wartości kultury europejskiej w obliczu dramatycznych zmian dziejowych sprawia, że te pozornie dalekie dwie figury pisarstwa, reprezentowane przez Zantmana i Rybkę, są jednak sobie bliskie. Więc bliski jest też w jakimś stopniu Gombrowiczowi Morcinek. Obaj opowiadacze łączą typy oracza, rzemieślnika respektującego lokalne normy z celebrującym zmienność i otwarcie na nowe żeglarzem. Zresztą, zdarza się często tak, że zarówno osiadły rzemieślnik, jak i podróżnik to często te same postaci, tyle że różniące się doświadczeniem i wiekiem, znajdujące się po prostu na różnych etapach życiowej drogi. Każdy mistrz cechu, zanim się nim stał, musiał odbyć naukę, podróż, w której nabrał doświadczeń i wiedzy.

Oprócz tego, co wspólne, zauważyć można też różnice, dystans, mierzony zaufaniem w etykę, (większy jest u Morcinka) dzielący obu narratorów. Najlepiej oddają go zakończenia opowieści. Odsłaniają one tekst na wielu poziomach komunikacji, jednak, co ważne, są też jawnymi deklaracjami, przerzucającymi pomost pomiędzy Autorskim ja i narratorem. W przypadku Gombrowicza są woltą zrównującą fabularną pansemiotyczną paranoję z osobą opowiadacza. Autor odcina się od Zantmana, demaskując zawilóść fabuły eksperymentem z szaloną wizją, zrazu obecną już w przedwojennym podtytule: *Aura umysłu F. Zantmana*, w późniejszych edycjach usuniętym. Nie dajmy się jednak zwieść, nie bez znaczenia jest też forma podawcza:

Nie, nie chcę wiedzieć. Nie chcę wiedzieć i wcale nie pragnę upału ani przepychu, luksusu. I wolę nie wychodzić na pokład z obawy, by nie ujrzeć czegoś, co dotychczas było mętne, osłonięte i niedomówione, rozpanoszonym w całym bezwstydzie pośród pawich piór i gorących blasków. Gdyż od początku wszystko było moje, a ja byłem właśnie taki, jak wszystko – zewnętrżność jest zwierciadłem, w którym przegląda się wewnątrz!¹²

¹²W. Gombrowicz, *Opowiadania*, s. 164.

Gombrowicz nie znosi utożsamień deklarowanych na *serio*, dlatego też w zakończeniu ten kryptotożamościowy tekst zostaje spuentowany idiosynkratycznym otwarciem, z którego bierze się cała opowieść (wywołana presjami płciowymi, etycznymi, politycznymi, czyli międzyludzkimi najogólniej). Niemniej wskazanie na fikcyjność opowieści jest tu kluczowa.

Zakończenie *Siedmiu zegarków kopidoła Joachima Rybki* Morcinka podobnie ma charakter wizyjny. To obraz śmierci narratora. Jest on słodko-gorzki monologiem, paradoksalnie bliskim Agambenowskiej wizji zbawienia człowieka poza machiną antropologiczną. Rybka zstępuje w zaświaty w metafizycznej samotności. Po śmierci wyobraża sobie, że znajduje się jedynie w towarzystwie zwierząt zabitych w fabule *Siedmiu zegarków...*, o których skądinąd wiemy, że istniały naprawdę. W ostatnich słowach, w pełni odsłania się eschatologiczny charakter tej opowieści.

Nawet nie wiem, kto mi zamknie oczy, gdy skonam. Wiem tylko tyle, że mój kudłaty, farbowany lis, udający pekińczyka, Miś, położy się obok mnie i zacznie mnie lizać po twarzy. I wiem, że moja syjamska księżniczka Kasia ułoży się w puszysty kłębek na moich piersiach i zacznie mruzczeć. Wtedy ulegnę radosnemu złudzeniu, że odmawia jakiś radosny pacierz do swojego kociego boga.

A ja?

Ja nic. Pomyślę tylko: – „Joachimie, już ci czas w drogę w zaświaty. Nafajdaczyłeś się bez miary, wychleptałeś wina także bez miary, posiadałeś złodziejskim sposobem największą zdobycz, bo przejrzałeś ludzkie serce, więc czas na ciebie!”

A ja na to odpowiem szeptem:

– Już idę!

– I odejdę¹³.

Powieść będąca reprezentacją świata, mającą go wiernie odzwierciedlać to utopia podważona w zakończeniu *Zdarzeń...*, odejście w nicość, będące odpowiedzią na własne wezwanie w zakończeniu powieści Morcinka również nie niesie pozytywnej wizji i obietnicy zbawienia. Zgoda i zaufanie Autorów ulokowane są, zdaje się, w innym miejscu. *Siedem zegarków...* i *Zdarzenia...* są triumfem samej literatury. Obaj paradoksalnie wskazując wizję (wizyjność) głęboko osadzoną w rzeczywistości swojego dzieła – dokonują naznaczenia i dowartościowania go jako komunikatu. I w obu rozpatrywanych przypadkach – literatura jest tym, co pozostaje na horyzoncie pozbawionym nieruchomości, jasnych prawd. Pisanie

¹³G. Morcinek, *Siedem zegarków kopidoła Joachima Rybki*, s. 231.

jako wartość, jest znów orężem przeciwko nieuchronności śmierci i bycia zapomnianym (w walce o własną wybitność). Literatura u obu tych pisarzy wydaje się być sygnowana jako coś, co istnieje zarówno w granicach, jak i poza granicami wszelkiego porządku symbolicznego, jest komunikatem transcendentnym.

Marek Mikołajec

**Two figures of writing: unknown animal – Zantman by Gombrowicz
and the gravedigger Rybka by Morcinek**

Marek Mikołajec in his essay *Two figures of writing: unknown animal – Zantman by Gombrowicz and the gravedigger Rybka by Morcinek* tries to describe situation of the first person narrator. In the analysis Readers can see clearly that in both cases (Gombrowicz and Morcinek's) the narrator is a disillusioned outsider. Only this type of a "storyteller" is able to tell all of inconvenient truths. The narrator is a person that is wanted and un-wanted in the community at the same time. Zantman and Rybka have felt that humanity is shameless and full of hypocrisy. Zantman tried to redefine nature as biological and cultural idea and Rybka made an attempt to understand the human heart that had experienced the traumas of modern history (between the end of 19th and the first half of 20th century). Both of them tried to solve philosophical problems through storytelling.

Walter Benjamin selected two types of the narrator - the first one could be described as follows: "When someone goes on a trip, he has something to tell about" and the second one is the man who has stayed at home, making an honest living, and who knows the local tales and traditions. In other words - the first one is a seaman and the second is a tiller. Gombrowicz and Morcinek's narrators (homosexual Jew and Silesian gravedigger) connect both of these types and this double bind makes them monsters. With every deeper view they lose the ground beneath their feet. The main thesis of Mikołajec's essay is: Only the dropout narrator can make a breakthrough in Readers' world view.

Beata Stefaniak
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Groza wyszana z piersi - uwagi o kołysankach, potworach i traumie

Umrzyj, mój mały synku
Anna Świrszczyńska, *Kołysanka*

I. Potwory i kołysanki

„Miałam ci Marcinka takiego jak palec, koty mi go zjadły, myślały, że smalec” – głosi tekst pewnej autentycznej ludowej kołysanki. Na pokaźne grono kołysankowych potworów obok kotów porywających dzieci z kołyski składają się dzieciózerne wilki, Baby Jagi, Cyganie, bezokie baranki, jeże, Piaskuny, bobaki, stare wiedźmy kastrujące małych chłopców, afrykańskie białe diabły, kobiety bezpłodne, a nawet postaci autentyczne, jak Napoleon i Czyngis-Chan, z których każdy rozdziera na strzępy i pożera nieposłuszne dzieci. Tradycyjne pół realne, pół mityczne potwory obecne w dziecięcych kołysankach nadal pełnią rolę przypisaną im w kulturze magicznej – stoją na granicy sfer, oddzielają sen i jawę, dzieciństwo i dorosłość. Zapowiadają konieczną transgresję, a ich pojawienie się niesie za sobą typowe inicjacyjne obrazy pożerania, zamykania w worku, wrzucania do studni. Jednocześnie, zgodnie z etymologią nazwy (potwór jako twór, coś skonstruowanego), pełnią funkcję użyteczną, stają się dla matek narzędziem pedagogiki strachu, zmuszają dzieci do ucieczki w sen. Te potwory zwykle zostawiają w spokoju dorosłych.

Wśród kołysankowych monstrów pojawiają się jednak i takie, które pełniej wcielają lęki i niepokoje ogólnoludzkie (nie tylko dziecięce). Takim monstrum jest zmiennokształtny potwór marimanta opisany przez F. G. Lorke w studium o kołysankach¹. Nie da się go dostrzec, ale jego wyraźnie wyczuwalna obecność rodzi lęk. Marimanta wciela lęk określany przez Zygmunta Baumana jako najbardziej potworny:

Najpotworniejszy jest lęk rozmyty, rozproszony, niewyraźny, z którym nie związany, niezakotwiczony, gdy swobodnie rozprzestrzenia się nie wiadomo skąd i dokąd; gdy nawiedza nas bez zauważalnej przyczyny, gdy zagrożenie, którego powinniśmy się obawiać, wyczuwa się wszędzie, ale nigdzie nie sposób go dostrzec².

Monstrum tego typu rozplywa się w zespół właściwości potwornych. W podobny sposób potwora jako wiązkę cech, opis oznaczany konkretną nazwą (np. Drakula), przedstawia Noel Carroll, autor *Filozofii horroru...*³. Słowo „potwór” staje się w tym kontekście etykietką na kostiumie-opisie, który mógłby przywdziać każdy bohater opowieści. Ujęcie takie pozbawia potworność stałej referencji. Marimanta przyjmująca różne formy staje się symbolem zagrożenia uniwersalnego. Straszy i atakuje wszystkich – dzieci i dorosłych. Tego typu potwory, czy raczej przepoczwarzającą się potworność, częściej niż w kołysankach dziecięcych spotyka się w tekstach czerpiących z kołysankowego repertuaru chwytów i tematów. Są wśród nich zarówno autentyczne kołysanki oraz liryki kołysankowe, jak i utwory, w których pojawiają się echa kołysanek, w tym motyw centralnego dla wielu z nich związku matki i dziecka.

II. Przestraszona pierś i transformacje potworności

Film Claudii Llosy *Gorzkie mleko* rozpoczyna scena, w której stara Indianka śpiewa pieśń o partyzantach świetlistego szlaku, którzy zgwałcili ją w okrutny sposób i zamordowali jej męża. Owocem gwałtu jest główna bohaterka, Fausta. Dziewczyna została wykarmiona gorzkim mlekiem (tak brzmi polski tytuł filmu⁴). Według indiańskich wierzeń dziecko osoby skrzywdzonej za pośrednictwem mleka przejmuje doświadczenie matki, zostaje zainfekowane lękiem rozrastającym się w nim w miejscu

¹ F. G. Lorca, *On lullabies* [online]. Dostępny: www.poetryintranslation.com/PITBR/Spanish/Lullabies.htm [16.01.11].

² Z. Bauman, *Płynny lęk*, przeł. J. Margański, Kraków 2008, s. 6.

³ N. Carroll, *Disgust or fascination: a response to Susan Feagin* [online]. Dostępny: www.jstor.org/pss/4320275 [16.01.11].

⁴ Dosłowne tłumaczenie tytułu to „przestraszona pierś”.

duszy, która ze strachu chowa się pod ziemię. Śpiewająca umiera, a jej córka rozpoczyna walkę, by móc pogrzebać matkę. Film Llosy daje się zinterpretować jako inicjacyjna historia o dojrzwaniu, ale można spojrzeć na niego także jako na opowieść o transformacjach i rozprzestrzenianiu się potworności.

W prezentowanej historii potwór pozornie zostaje określony już na wstępie – jest nim mężczyzna-gwałcieł, który skrzywdził starą Indiankę. Fausta bierze sobie do serca doświadczenie matki, przyjmując je jako własne. Mamy tu do czynienia z tzw. międzypokoleniowym przekazywaniem traumy. Gwałt staje się źródłem generującym kolejne potwory. Potworność zaczyna się plenić i zmieniać kształty. Najciekawsza bodajże transformacja następuje w momencie, gdy Fausta, chcąc uniknąć doświadczenia matki, próbuje „na wszelki wypadek” stać się potworem dla potencjalnego oprawcy, przekształcić się z przedmiotu pożądania w istotę obrzydliwą, budzącą lęk, a więc nietykalną. Konstruując siebie-monstrum, umieszcza w swoim ciele ziemniak, świadoma tego, że jednej z kobiet w wiosce matki taki zabieg zapewnił bezpieczeństwo. Staje się potworem dla potwora.

Uniwersalny wymiar historii spotkań z potworami i transformacji potworności, jakie obserwujemy, odsłania się w momencie, w którym zaczynamy pytać o genezę lęku Fausty i próbujemy spojrzeć na fenomen gorzkiego mleka inaczej niż tylko przez pryzmat ludowej legendy.

Kwestia traum i potworów w rozwoju jednostki jest centralnym zagadnieniem teorii relacji z obiektem stworzonej przez Melanie Klein. Według psychoanalityczki dziecko początkowo nie odbiera rodziców jako spójnych postaci, ale nawiązuje relacje z obiektami cząstkowymi – w przypadku matki z piersią, stopniowo rozszczepiając ją na dobrą i złą wewnętrzną pierś. Zła pierś zagraża, wobec niej zwrócone są agresywne zachowania dziecka, przez co przyczynia się ona do powstania u niego lęku i poczucia winy⁵. Na rozwój dziecka wpływają przy tym zarówno cielesne, jak i psychiczne relacje z rodzicami. Wagę doświadczeń całościowych w początkowym okresie życia człowieka silnie akcentował Bruno Bettelheim. Twierdził on, że dusza małego dziecka znajduje się pierwotnie w „ja” postaci rodzicielskiej – jeśli „ja” rodzicielskie nie jest zintegrowane, także dziecko nie będzie miało szans na integrację. Dziecko na takich samych zasadach jak materię fizyczną (mleko) otrzymuje od matki materię psychiczną, i przyswajając ją, buduje z niej swoją duszę. Pokarm fizyczny i materia psychiczna przenikają się, dziecko nie

⁵H. Segal, *Wprowadzenie do teorii Melanii Klein*, Gdańsk 2005.

może żyć, jeśli nie otrzyma któregoś z nich. Jeżeli wymiotuje, może wymiotować zarówno treścią pokarmową, jak i treścią psychiczną – w odpowiedzi na niedobór miłości, negatywne emocje matki i brak poczucia, że warto żyć⁶.

Wydaje się, że na tej zasadzie działa gorzkie mleko, które Fausta piła w dzieciństwie, spożywając jednocześnie materię fizyczną (pokarm matki) i psychiczną (jej traumę). Tym samym wchłonęła macierzyńską pierś, rozszczępioną na pierś niszczycielską i (z)niszczoną, i uznała za prawdziwy obraz mężczyzny-potwora. Pierś pojawiająca się w tej historii należałoby jednak wyposażyć w nieco inne znaczenia niż te, które wiązały się ze złą pierśią w teorii Klein. Wewnętrzny obiekt zapewne mógł wywoływać u Fausty lęk i poczucie winy, które są naturalnymi reakcjami dziecka związanymi z jego własnymi destrukcyjnymi tendencjami skierowanymi ku matce. W tym przypadku jednak pierś została skrzywdzona nie tylko w fantazji przez dziecko (ten aspekt został pominięty), ale i w rzeczywistości – przez gwałciiciela. Zła pierś reprezentuje u Llosy przede wszystkim świat zewnętrzny, potworny⁷. Jednocześnie zła (przestraszona) pierś stanowi tu metonimię skrzywdzonej matki. Obrazy piersi i zmarłej przeplatają się ze sobą, obydwie mają przy tym swój aspekt monstrialny. Działają prześladawczo.

Surowe i karzące (potworne) oblicze postaci matczynej przejawia się m.in. w narzuceniu dziewczynie obowiązku pielęgnowania pamięci o gwałcie i krzywdzie. Nakaz ten tkwi w tle historii, a jego materialnym, namacalnym wyrazem jest aplikacja na poduszce zmarłej – „No me olvides”, co znaczy dosłownie: „Nie zapominasz mnie”. Czasownik w czasie teraźniejszym wskazuje na stan obecny, ale i przyszły, aplikacja stanowi diagnozę i klątwę. Presja ze strony przestraszonej piersi sprawia, że Fausta nie potrafi zerwać związku z matką i pozostaje w relacji z jej martwym ciałem – głaszcze je, myje, przytula. Trup jest obecny stale, staje się motorem działania (bo z ciałem trzeba coś zrobić). Oko kamery regularnie ukazuje go w tle, na drugim planie, a więc w podświadomości. Trup jako potwór symbolizuje toksyczną relację z matką i pielęgnowanie doświadczenia, które żyje jakimś dziwnym życiem, mimo że zgwałconej

⁶ D. Danek, *Ludzkie, międzyludzkie*, wstęp do: B. Bettelheim, *Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska*, Warszawa 1989.

⁷ Według Klein dziecko pierwotnie odczuwa rzeczywistość jako chaos skierowany przeciwko sobie, zagrażający. W omawianym filmie rzeczywistość zagraża w jeszcze większym stopniu ze względu na to, że jej potworny charakter potwierdziło doświadczenie matki. Por. P. Dybel, *Fantazja, trauma i rzeczywistość. Pojęcie nieświadomych wyobrażeń/fantazji u Freuda i Klein*, [w:] *Okruchy psychoanalizy. Teoria Freuda między hermeneutyką i post-strukturalizmem*, Kraków 2009.

kobiety już nie ma. Powroty traumy, która wymaga reparacji (traumy matki, którą przejęła Fausta, i jej własnej traumy związanej z tym, że jako dziecko słuchała opowieści o gwałcie), znajdują wyraz w sposobie konstruowania filmowej narracji. Kolejne sceny ukazują powracanie obrazów niosących skojarzenia z gwałtem i przemocą oraz niszczyielską siłą potwornej piersi, którą nosi w sobie Fausta. Piersi, która jak trup stale pojawia się w tle – czy to na obrazie Matki Boskiej karmiącej Jezusa, czy w postaci mleka w oglądanej przez Faustę kreskówce.

Mechanizm dochodzenia do głosu traumy (który jest oznaką pozostawania w szponach monstrum) chyba najwyraźniej widoczny jest w momencie, w którym Fausta obserwuje swoją pracodawczynię (nawiasem mówiąc, i ona gra rolę potwora w tej historii – reprezentuje prześladowczy aspekt rzeczywistości). We wspomnianej scenie bogata pianistka za pomocą wiertarki robi dziurę w ścianie, po czym oddaje narzędzie służącej. Fausta opiera wiertarkę na ramieniu i zerka na wiszący na ścianie obraz, na którym widać siedzącego w fotelu mężczyznę w wysokich butach. Kadr nie pozwala zobaczyć jego twarzy. W szybie odbija się postać z wiertarką-karabinem.

Analizowany obraz przywodzi na myśl scenę gwałtu – falliczne narzędzie przełamuje opór i wchodzi w ścianę. Przejmuje je Fausta, która rozpoznaje siebie jako ofiarę, ale i jako oprawcę-gwałciela, przeglądając się w szybie. Postać pozbawiona głowy na fotografii może być każdym, co kieruje uwagę ku problemowi kata i ofiary, a przy tym oddaje emocje dziecka kołyszącego się między miłością i chęcią zniszczenia obiektu matczynego. Odsłania się skomplikowany obraz relacji matki i dziecka – Fausta prawdopodobnie przypominała matce traumę (stała się wcieleniem pamięci o potworze-gwałcielu), matka z kolei karmiła córkę lękiem i poczuciem winy, czyniąc jej rzeczywistość potworną.

Kilku słów komentarza wymaga symbolika ziemniaka umieszczonego w ciele. Umożliwia on dosłowne zamknięcie się kobiety na świat i na mężczyznę, a przy tym hamuje krwawienie miesięczne (znak płci), dając w zamian inne krwawienie, krwotok z nosa. Spożyte przez Faustę mleko zostaje wydalone z jej organizmu pod postacią krwi przy każdym przypomnieniu traumy. Warto w tym miejscu wspomnieć, że w rytach inicjacyjnych ludów pierwotnych, które mogły mieć na celu zaprzeczenie różnicy płci, krew płynąca z rany po nacięciu podłużnym męskich genitaliów określano mianem mleka⁸. Obecność ziemniaka w ciele Fausty powoduje na równi z przemieszaniem płynów ustrojowych (krwi

⁸B. Bettelheim, *Rany symboliczne*, s. 219.

i mleka) wytarcie płci, dzięki czemu dziewczyna zyskuje upragniony status dziwołoga, hybrydy, męsko-damskiej krzyżówki. Potworność Fausty jest przy tym utajona, gotowa do ujawnienia się w przypadku ataku potwora-gwałciiciela. Po przepracowaniu traumy i po nawiązaniu pozytywnej relacji z obcym mężczyzną (ogrodnikiem) Fausta wypowiada słowa: „Zabierz go ze mnie”, co w wymiarze psychicznym jest odpowiednikiem projekcji na zewnątrz traumy matki, obrazu przestraszonej piersi i metaforą przejścia do pozycji, w której możliwa jest integracja podmiotu. Ziemiak, który miał stanowić obronę przed potworem, sam okazuje się potworny. Jest wstrętny, żywy i martwy jednocześnie, rozrasta się, przybierając kształt pająka. Stanowi jedno z trzech (obok trupa i piersi) najwyraźniej obecnych w filmie wcieleń potworności. Wiemy, że powoduje zakażenie narządów rodnych. Ta i inne cechy – niewidoczna obecność, umieszczenie wewnątrz, stałe rozrastanie się – pozwalają na zinterpretowanie go jako symbolu najbardziej przerażającego monstrum, jakie staje na drodze Fausty – menstrualnego lęku, który można za Hugh Lagrange’em określić jako pochodny, przejawiający się jako stałe poczucie bycia wystawionym na niebezpieczeństwo⁹. Jest symbolem ambiwalentnym. Ziemiak potworny, schowany w ciele, pozostaje niewidoczny. Usunięty z ciała zakwita. Symbolizuje potwora, ale może wróżyć szczęśliwe małżeństwo. Panna młoda musi obrać ziemiak tak, by powstała jedna długa obierka. Zestawienie obrazu stóp Fausty i wyciętych kielków z obrazem stóp jej kuzynki i obierkami wróżącymi szczęśliwy los niepokoju. Potworność okazuje się nieuchwytna, wnika w obiekt, trwa w nim, znika. Jak kołysankowa marimanta.

Powrót do pierwszej sceny, w której odsoniła się trauma, nasuwa jeszcze jedno pytanie – kim jest matka infekująca dziecko mlekiem-trucizną, zmuszająca je do walki z lękiem, którego nie powinno doświadczyć, skoro nie przeżyło gwałtu? Sadystką? Ofiarą? Kobieta, która zapatrzyła się w potwora noszonego w pamięci, i zapomniała, że grozi to narodzinami dziecka potwornego lub opętanego przez potwory¹⁰?

III. Gorzkie mleko w tekstach kołysanek

Wśród „moralnych” potworów wysoką pozycję zajmują dzieciobójczynie. Przyczyną ekstremalnie negatywnej społecznej oceny jest – jak

⁹ Cyt. za: Z. Bauman, *Płynny lęk*, s. 8.

¹⁰ Motyw matki, która z powodu przyglądania się monstrum i dziwołogom rodzi dziecko o potwornym wyglądzie jest od dawna obecny w kulturze. Zob. np. A. Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, Gdańsk 2009.

przekonuje Dorothy Roberts, autorka publikacji „Motherhood and crime”¹¹ – przekonanie o naturalności miłości macierzyńskiej i macierzyństwie jako powołaniu i podstawowej roli społecznej kobiety. Według Roberts kobieta z chwilą urodzenia dziecka w pewnym sensie traci podmiotowość, co wyraża się w społecznie przyjętym przekonaniu o naturalności bezgranicznego poświęcania się matki dla dobra dziecka¹². Skojarzenia z dzieciobójstwem i pytania o granice ludzkie/nieludzkie w odniesieniu do matek są prowokowane przez treści niektórych pieśni śpiewanych przy kolebce. Biorąc pod uwagę teorię Bettelheima dotyczącą znaczenia treści psychicznych w rozwoju dziecka, można by przemyśleć potworność treści części autentycznych i literackich kołysanek oraz ich „dzieciobójczy” wymiar.

Spotkanie z potworem (doświadczenie traumatyczne) stanowi punkt centralny wielu autentycznych kołysanek. W części z nich postać potwora jest obsadzona przez którąś z bestii wymienionych na wstępie, w innych wyczuwa się potworność, która została zetykietkowana i określona mianem marimanty. Są jednak i takie kołysanki, w których potworność wydaje się czaić w obrębie relacji między matką i dzieckiem. Z autentycznych kołysanek śpiewanych dzieciom pochodzą sformułowania typu – „jeśli to dziecko nie przestanie płakać, złapię je za nogę i uderzę nim w ścianę. Wtedy na pewno przestanie płakać”¹³; „Może byś tak umarł, może księża Cię zaborą, może księża Cię zaborą do grobu, śpij”¹⁴ (w oryginale tej kołysanki pojawia się słowo *croak*, które można tłumaczyć jako ‘kopnął w kalendarz’, ‘wykitował’); „Baj da baj, co prędzej umieraj! Umrzyj co prędzej, będzie chować weselej, wywieziemy ze wsi, zaśpiewamy »świętych«, pochowamy, zagrzebiemy i od grobu odejdziemy”¹⁵. Część z nich mogła nieść ulgę matkom, które wyśpiewywały złość i zmęczenie, ale nie zamierzały wprowadzać gróźb w życie. Tego typu teksty różnią się od tekstów piosenek, w których mityczne monstra pojawiały się na moment, groziły pożarciem, a dziecko uciekało przed nimi w sen. W tamtych kołysankach potworem było coś, co obce i inne, w przytoczonych fragmentach stawała się nim na chwilę

¹¹ D. E. Roberts, *Motherhood and crime*, „Social Text” 1995, no. 42 [online]. Dostępny: <http://www.jstor.org/stable/466666> [03.12.10].

¹² Tamże.

¹³ L. del Giudice, *Ninna-nanna-nonsense? Fears, Dreams, and Falling in the Italian Lullaby*, „Oral Tradition” 1988, 3/3 [online]. Dostępny: journal.oraltradition.org/files/articles/3iii/3_giudice.pdf, [28.04.10, tłum. B.S.].

¹⁴ Tamże.

¹⁵ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2.: *Kultura duchowa*, cz. 2, Kraków 1968, s. 740.

osoba najbliższa i kochana. Potworna kołysanka, często osadzona w życiu, mogła być gorzkim mlekiem dla dzieci, które rozumiały jej treść. Jean Starobinski po dokonaniu przeglądu chorób człowieka stwierdził, że „istnieją choroby [...], które rozprzestrzeniają się [...] przez słowa, które odgrywają rolę czynników zakażających”¹⁶. Tak mogły działać kołysanki, zwłaszcza jeśli wrażenia wywołanego przez potworne słowa nie zacierały oznaki macierzyńskiej miłości.

Pytając o potworność matek, można by przywołać postać mitycznej dzieciobójczyni, Medei. Zbrodnia, którą popełniła, wydaje się straszna (Medea pozostaje modelowym potworem w ocenie społecznej), bywa jednak interpretowana jako akt miłości – ocalenie dzieci przed gorszą śmiercią z cudzych rąk. Motyw matki mordującej dziecko, by oszczędzić mu bólu, powraca m.in. w dokumentach i w literaturze czasu wojen. Wśród liryków stworzonych przez więźniów obozów koncentracyjnych zachowały się przejmujące kołysanki¹⁷. Powtarza się w nich wyraźnie artykułowane życzenie śmierci dziecku, które zmusza do życia matkę. Potworność tekstu wypływa z potworności kontekstu. Podobne motywy są obecne w kołysankowych utworach literackich, często w tych, których geneza mogła się wiązać z jakimś wydarzeniem z biografii twórcy lub doświadczeniem traumatycznym, niekoniecznie przeżyтым przez autora. Tego typu utworem jest *Kołysanka* Anny Świrszczyńskiej, w której czytamy: „Umrzyj, mój mały synku, Ucieknę z domu mojego męża. [...] Ucieknę z tego świata”¹⁸, skoncentrowana na doświadczeniu czarnoskórej kobiety żyjącej w społeczeństwie patriarchalnym. Kołysanki poetyckie, w których wyczuwalna jest potworność, często skupiają się wokół wydarzeń generujących traumy – wojen, śmierci, zbrodni, chorób. Doświadczenie traumatyczne, dotknięcie niezrozumiałej i potwornej rzeczywistości staje się w nich, jak w filmie *Llosy*, generatorem potworności. Monstra z kołysanek poetyckich i utworów „kołysankopodobnych”, rzadko służących usypianiu dzieci, są nieuchwytnie, wiszą w powietrzu, zlewają się z lękiem, tworzą potworną atmosferę wierszy, które zamiast usypiać budzą albo zaświadczać o niemożności snu. Wyssana z piersi groza panuje nad światem przedstawionym, w którym niby potwora nie ma, ale monstrum może nagle stać się każdy – matka zabijająca dziecko, żeby nie cierpiało, nieznajomy gotowy zamordować żydowskiego chłopca („Uśnij, moje dziecko. / Jeszcze nie przyszli po

¹⁶ Cyt. za: Z. Bauman, *Płynny lęk*, s. 90.

¹⁷ M.in. w książce: K. Strzelewicz, *Zapis. Opowieść Aleksandra Kulisiewicza*, Kraków 1984.

¹⁸ A. Świrszczyńska, *Kołysanka*, [w:] *Czarne słowa*, Kraków 1967.

nas. / Jeszcze nie przyszli nas zabić¹⁹⁾, mówiący pozbawiający złudzeń („Nie warto ci myć zębów ani płukać gardła. / Po co ci szersze piersi, rośniejsze ramiona? / Aby je jedna kropla na wylot przeżarła, / Aby pierś była głębiej kulą przewiercona²⁰⁾), człowiek w społeczeństwie opanowanym przez przemoc („sen dziecka czy to możliwe / tamte już pod ziemią / (Biesław, 3 września 2004)²¹⁾).

„Potwór”, który wszczepia w organizm dziecka traumę jak stara Indianka z filmu *Llosy* czy kołysankowe „matki” zapowiadające śmierć, w zasadzie robi to, co robiły matki w kołysankach dziecięcych – mówi o tym, że w życiu bywa źle. Różnicą jest stopień, w jakim osoba mówiąca angażuje w opowieść własne lęki. Zaczynają one dominować, gdy u genety utworu leży traumatyczne doświadczenie rzeczywistości. W pewnym sensie (ale chyba nie ten sens jest najistotniejszy) nadal mamy do czynienia z osławianiem odbiorcy z koniecznością stawienia czoła wydarzeniom, którym nie da się zapobiec. Nadal ostrzega się, że – jak pisze Jolanta Brach Czaina – „na straży pełnego uczestnictwa w istnieniu stoi osobiste zagrożenie²²⁾”. Ostrzeżenia i zapowiedzi są o tyle bardziej drastyczne, że nie pozostawia się złudzeń co do charakteru ucieczki w sen. Podmiot takich kołysanek wie, że zaśnięcie stanowi jedynie chwilowe odsunięcie problemu, nie kryje przy tym, że nie zna lepszego sposobu na umknięcie potworności i że jest podmiotem słabym, pozostającym w szponach lęku. Problematiczna pozostaje kwestia, na ile kołysanka konstruowana w ten sposób mogłaby być pieśnią dla dziecka i czy dziecko (odbiorca) istnieje w niej jako uczestnik komunikacji (czy ze względu na nie porusza się określone tematy). Następuje tu znaczące przesunięcie akcentów. Bardziej niż pieśnią dla odbiorcy, kołysanka staje się skargą prześladowanego przez lęk podmiotu, nad którego głową wisi zmiennokształtna, nieuchwytna potworność. Potworność odczuwana jako niepewność i nieracjonalność rzeczywistości ujawniająca się najboleśniej w momencie, gdy ciała dotyka doświadczenie, pamięć lub zapowiedź traumy, zwłaszcza traumy związanej z wydarzeniem granicznym.

¹⁹ W. Słobodnik, *Kołysanka z getta*, [w:] *W cieniu syreny i wierzby*, Warszawa 1963.

²⁰ A. Słonimski, *Kołysanka*, [w:] *Poezje zebrane*, Warszawa 1964.

²¹ J. Fiedorczuk, *Kołysanka*, [w:] *Tlen*, Wrocław 2009.

²² J. Brach-Czaina, *Otwarcie*, [w:] *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 26.

Beata Stefaniak

**Horror sucked from the breast.
Notes on lullabies, monsters and trauma**

The essay focuses on the problem of trauma and the fear which it yields, and which becomes the source of monstrosity. "An encounter with a monster" (a traumatic experience) becomes a central element of numerous lullabies of various types (both: folk and literary ones). The analysis of lullabies' fragments as well as of the selected motifs of the film *The milk of sorrow* (*La teta asustada*, directed by Claudia Llosa) aims to show the presence of monsters in the relationship between mothers and children, and their role in the development of an individual. The author also tries to show the complex relations between fictitious monsters and an image of a monstrous and incomprehensible reality

Ryszard Knappek
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Kultura zombie-tekstualna (o „Quirk Books” na przykładzie *Dumy i uprzedzenia i zombi*)

Amerykańskie wydawnictwo Quirk Books rozpoczęło w 2009 roku nową „dziwaczną” (ang. *quirk*) serię wydawniczą – Quirk Classics. Klasyczne utwory światowej literatury, wyłącznie te, które pozbawione są już ochrony prawami autorskimi, uzupełniane się dodatkową treścią, wprowadzającą do tradycyjnych powieści element fantastyki i horroru w wersji *light*. Tekst utworu jest w mniej więcej 90% identyczny z oryginałem, zmieniane lub dodawane są tylko pojedyncze słowa i zdania (czasem całe akapity). Na początku serii ukazały się: prototypowa powieść *Pride and Prejudice and Zombies (Duma i uprzedzenie i zombi)*¹, a następnie *Sense and Sensibility and Sea Monsters (Rozważna i romantyczna i morskie potwory)* i *Android Karenina*. Nowsze powieści to *The Meowmorphosis*, czyli wersja *Przemiany* Franza Kafki, w której Gregor Samsa zamiast w robaka, zamienia się w przymilnego kotka oraz wariacje (sequel, prequel) na temat prekursorskiej *Dumy i uprzedzenia i zombi*.

Uzupełnienia wprowadzane są tak, że podstawowy ciąg fabularny powieści nie ulega zmianie, pozornie identyczna jest też narracja,

¹J. Austen, S. Grahame-Smith, *Pride and Prejudice and Zombies*, 2009 [wersja e-book]. W pracy opieram się przede wszystkim na polskim tłumaczeniu: J. Austen, S. Grahame-Smith, *Duma i uprzedzenie i zombi*, przeł. A. Możdżyńska, Warszawa 2010; zachowuję błędny zapis (*zombi* zamiast *zombie*). W badaniach porównawczych opierałem się na amerykańskim oryginale, ponieważ polskie tłumaczenie nie jest oparte na żadnym polskim tłumaczeniu *Dumy i uprzedzenia*, co oznacza, że nie ma w ogóle precyzyjnego materiału porównawczego. Dane dotyczące Quirk Books – <http://www.quirkclassics.com> i <http://www.quirkbooks.com> [aktualne na 8.11.2011].

ponieważ uzupełnienia pisane są językiem naśladowującym oryginał (na poziomie stylu i składni, elementem zdecydowanie odróżniającym jest oczywiście słownictwo). Mimo to, zmieniają się zupełnie warunki odbiorcze, a za tym ogólny obraz powieści, ponieważ uzupełnienia zmuszają czytelnika do zwrócenia uwagi na zupełnie co innego, niż to, co było głównym wątkiem oryginału. I tak w wypadku *Dumy i uprzedzenia i zombi*: Siostry Bennet, poszukując najlepszej partii do zamążpójścia, zajmują sobie wolny czas zabijając zombie, których plaga opanowała Anglię okresu Regencji (kiedy, jak – tego nie wiadomo). Dzięki zapobiegliwości ojca (w czasie poprzedzającym zdarzenia powieściowe) panny Bennet odbyły długie szkolenie w chińskim klasztorze Shaolin, które dało im niesamowite umiejętności bojowe w walce wręcz i bronią białą. Odkąd sąsiedztwo Bennetów znowu zostaje zamieszkanе, Elżbieta Bennet znajduje godne uzupełnienie w Fitzwilliamie Darcym, angielskim dżentelmenie o pompatycznej powierzchowności, trenowanym u najlepszych japońskich mistrzów miecza. Dalsze wydarzenia przebiegają tak, jak w *Dumie i uprzedzeniu*, tyle, że każda podróż musi być okraszona atakiem zombie, a każda postać oceniana jest mniej ze względu na swoje wychowanie i wykształcenie, a bardziej na umiejętności bojowe i zdolność przetrwania.

Wydawca określa zastosowaną technikę jako „literacki mash-up”, czyli połączenie dwóch niezależnych tekstów w jeden zupełnie nowy. Wydaje się to jednak zupełnie nietrafione, ponieważ – w przeciwieństwie do muzycznego wzorca, z którego zapożyczono ten termin – nie mamy tu do czynienia z dwoma równorzędnymi utworami istniejącymi już wcześniej, ale z tekstem głównym i jego rozmiarowo nieznacznym uzupełnieniem, które jako samodzielny utwór nie mogłoby istnieć. Trudno oceniać to inaczej, niż jako prosty żart literacki, zabieg, który obok funkcji rozrywkowej może co najwyżej budować tzw. „zdrowy dystans” do śmiertelnej powagi literackiego kanonu. Jego popkulturowy charakter jest zupełnie oczywisty. Jego jakość artystyczna – minimalna i to nie ze względu na gatunkową przynależność². Tym bardziej zastanawiać może powaga, z jaką Quirk Books informuje o swojej **misji**, polegającej na **wzbogaceniu** (*enhance*) klasycznych dzieł o zjawiska kultury popularnej i tym samym – przysporzeniu jej nowych odbiorców (fanów).

Znaczyć by to miało, że wydanie *Dumy i uprzedzenia i zombi* ma przede wszystkim – oprócz celu finansowego – popularyzować *Dumę i uprzedzenie*. Co więcej, popularyzacja nie polega tu na zachęceniu do

²Jeszcze gorzej wygląda to w fatalnym, pełnym błędów polskim tłumaczeniu.

lektury, ale na lekturze mimochodem – czytelnik zapoznając się z dziełem z kolekcji Quirk, jednocześnie spotyka się też z tekstem źródłowym. Kontrowersyjna teza wydawców, którą chciałbym wykorzystać, głosi, że nie są to nowe powieści, zupełnie nowe produkty kultury popularnej, pozostające w relacji parodystycznej z klasyczną literaturą, ale jedynie nowe, szczególnie, to jest dziwaczne (ang. *quirk*) opracowania klasycznych utworów. Tezę tę zapożyczam z tylnej okładki *Dumy i uprzedzenia i zombi*, który to utwór zostaje tam określony jako „rozszerzona wersja romantycznej powieści Jane Austen”. Tak też należałoby tłumaczyć nazwę całej serii – Quirk Classics, czyli utwory klasyczne, niepodważalnie przynależne do kanonu, zebrane w serii o **bardzo charakterystycznym** opracowaniu, czyli **(p)opracowaniu**.

Każda istotna seria wydawnicza wyróżnia się jakimś charakterystycznym opracowaniem. Seria Biblioteki Narodowej wydawnictwa Ossolineum stawia sobie za zadanie przyswojenie tekstów literackich do kultury naukowej i odznacza się przewagą komentarza nad tekstem. Angielska seria Penguin Classics wprowadza wielkie powieści – często nieprzystępne dla współczesnego, łatwo niecierpliwącego się czytelnika – tak przygotowane graficznie i edytorsko, że zawsze wydają się przystępne i interesujące. (P)opracowanie w wykonaniu Quirk Books opiera się natomiast na pewnym poważnym grzechu filologicznym. Uznanie takiej konwencji wymaga przyjęcia kilku założeń, dla których fundamentem (ontycznym) jest odejście od tekstu jako niezależnej całości i (poznawczym) uznanie, że najważniejszy jest rezultat odbioru, a nie obiektywny kształt dzieła. Tekst jest tylko materiałem, a ostateczny przedmiot, który nazywamy powieścią, to cały zespół składników, w tym edycja, typografia i wszystkie zmiany redakcyjne. Tym samym twórca uzupełnienia staje się współtwórcą powieści i jego nazwisko pojawia się na okładce obok nazwiska autora (autorami *Dumy i uprzedzenia i zombi* są Jane Austen i Seth Grahame-Smith). Właściwym twórcą nie jest już autor, ale zespół, wydawnictwo. Na gruncie kultury popularnej myślenie ekonomiczne nie koniecznie wypiera estetyczne, raczej miesza się z nim tworząc zupełnie nową całość.

Idąc za wskazaniem jej twórców, serię Quirk Classics należałoby postrzegać w kategoriach projektu, opartego na szczególnych założeniach poznawczych i quasi-edukacyjnych, bo powołujących się na ten sam cel, co tradycyjna edukacja. Kanoniczna powieść zostaje wznowiona w taki sposób, żeby była zrozumiała i interesująca dla współczesnego odbiorcy, wymagającego szybszych zwrotów akcji i bardziej gwałtow-

nych emocji, a także przyzwyczajonego do specyficznej estetyki. Projektowany odbiorca to człowiek ukształtowany na kinie akcji, szczególnie takim, jakie reprezentują filmy Quentina Tarrantino (szczególnie brutalnym, pozbawionym tradycyjnych zahamowań estetycznych i moralnych), którego *Kill Bill* jest bezpośrednim wzorcem nowej wrażliwości *Dumy i uprzedzenia (i zombi)*.

Od razu zauważyć można dwa założenia tego postępowania: 1. Reifikacja literackiej klasyki, czyli przyjęcie jej wartości niezależnej od wszelkich uzgodnień, jako oczywistej, poza osądem. 2. Izolacja współczesnego odbiorcy od zawartych w tej literaturze sensów i wartości. Tworzy się rodzaj metafizycznej, bardzo konserwatywnej postawy, która mówi o obiektywnej wielkości dzieła i odbiorcy, który nie umie dostrzec jego wielkości. Reakcja na to odpowiada myśleniu „reformacyjnemu” – nad zagrożenie profanacji tekstu przedkłada się potrzebę uwspółcześnienia, przystosowania dla współczesnego odbiorcy. Zadanie jest jasne: należy umożliwić temu odbiorcy dostęp do kanonicznego dzieła.

Dalsze postępowanie jest konsekwencją tych założeń i polega na obraniu drogi odwrotnej niż zwyczajowa droga wychowawczo-edukacyjna – zamiast przygotować odbiorcę do lektury – przysposabia się lekturę do odbiorcy. Zabieg miałby polegać więc na ożywieniu, re-animacji dzieła, uwspółcześnieniu go i przystosowaniu do warunków poznawczych czytelnika. Niewiele więc różni się to zadanie od postępowania dziś zupełnie powszechnego, choć mniej rzucającego się w oczy – jak przy uwspółcześnianiu tradycyjnych opowieści w produkcjach kinowych³. Uwspółcześnianie, dalej, nie jest oczywiście niczym nowym. Jest raczej typowym procesem kulturowym, polegającym na przystosowaniu zjawiska obcego – czasowo, kulturowo, czy ideowo, do potrzeb i warunków odbiorczych członka danej kultury.

Nie bez przyczyny podstawowym materiałem (p)opracowania jest zombie – żywy trup wywodzący się z kultury voo-doo, ale w obecnej formie stworzony przez amerykańskie kino, począwszy od klasycznych już dziś filmów George’a Romero (*Noc żywych trupów* i jego kontynuacje), a skończywszy na współczesnych horrorach i komediach. Zombie jest przywróconym do działania (reanimowanym), ale wciąż martwym człowiekiem, którego jedynym celem istnienia (nie-życia) jest jedzenie

³Świetnym przykładem jest film *Sherlock Holmes* w reżyserii Guya Ritchiego z 2009 roku, który przygotowany zostaje dla aktualnego odbiorcy poprzez wprowadzenie charakterystycznych elementów – miasta w konwencji steam punk, które konotuje XIX wieczny Londyn i bohatera, który zbudowany jest na postaci dr House’a – postaci skądinąd zbudowanej wcześniej na wzór Holmes’a Conan Doyle’a.

ludzkiego mięsa (najczęściej – ludzkiego mózgu). Nie myśli, podąża wyłącznie za pożądaniem. Podobny do człowieka, jest równocześnie jego najstraszniejszym przeciwieństwem, animizuje (personifikacja nie byłaby prawidłowym określeniem) ludzki strach przed umarłymi i przed bezsenssem śmierci.

Zombie jako gatunek jest niejednorodny – każdy kolejny utwór podejmujący ten temat na nowo szuka najlepszych rozwiązań w przedstawieniu nieumarłego. W filmach Romero zombie to wyłącznie wstający z grobu, ale z czasem przyjęło się, że tworzy go rodzaj wirusa, którym zarazić się mogą także żywi ludzie. Zainfekowany zewnętrznie ulega niewielkim, stopniowym zmianom, ale przy bliższym kontakcie okazuje się czymś zupełnie innym – już nie człowiekiem, ale zombie.

Taki stwór może też być metaforą obrazującą i komentującą opisywaną serię. Quirk Classics okazuje się bowiem nazwą w pełni umotywowaną, dopiero wtedy, gdy przyjmiemy, że nie chodzi tu o dziwną klasykę (dziwne przypadki z klasycznej literatury), ale o klasykę zdziwaczałą, odmienioną, tu – reanimowaną w postaci zombie.

Zombie w powieści Jane Austen należy traktować jako uzupełnienie (czy suplement), o którym Derrida pisze, że „dodaje się [je] tylko po to, by zastąpić. Wkracza [ono] lub wciska się *w-miejsce-czegoś*. Jeśli zapełnia, to tak, jak zapełnia się pustkę. Jeśli przedstawia i tworzy obraz, to wskutek uprzedniego braku obecności”⁴. Wprowadzenie zombie wynika ze zdiagnozowanej przez Quirk Books potrzeby uzupełnienia, ale jest to też proces odwrotny – zombie jako suplement oznacza dla tego, co było wcześniej całkowitą utratę znaczenia. Chociaż znakomita większość tekstu utworu pozostaje bez zmian, to w gruncie rzeczy istotna jest tylko ta niewielka zmieniona część. Tą większą częścią jest układ fabularny, największa świętość kultury popularnej. Seth Grahame-Smith rozumie, że nie wolno mu zmienić ani jednej funkcji (wedle terminologii narratologicznej⁵), pojmuje też jednak, że zupełnie dowolnie można zmieniać motywacje dla kolejnych funkcji. Następowanie po sobie funkcji w tego typu fabułach jest niezależne od tego, co je łączy, i co doprowadza do kolejnych składających się nań wydarzeń. Wystarczy, że Darcy zachwyci się Elżbietą, nie ważne czy stanie się to pod wpływem jej uroku, czy tego jak potrafi „oliwić muszkiety”. Nie zmieniając podstawy fabularnej można przekształcić cały utwór.

⁴J. Derrida, *O grammatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 199.

⁵Por. m.in. R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, [w:] *Narratologia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2004.

Tę intuicję chciałbym wypróbować, porównując kilka elementów konstrukcyjnych powieści *Duma i uprzedzenie* z jej (p)opracowaniem. Analizie poddaję – najprościej rzecz ujmując – elementy narracji i świata przedstawionego powieści, sprawdzając przy tym do czego doprowadzić mogą wprowadzone zmiany. Chodzi tu o tak zwany „wymiar ideowy dzieła”, czyli to wszystko, co z jednej strony przenosi powieść w czasy współczesne, a z drugiej – kształtuje wzorce dla tego, co współczesne.

Tanatos zamiast Erosa

Świat *Dumy i uprzedzenia* w żadnym razie nie był światem apokaliptycznym, którym staje się każdy świat zapełniany przez zombie, symbolizującym zmierzch człowieczeństwa. Mimo że akcja powieści toczy się w burzliwych dla Europy czasach rewolucji i wojen napoleońskich, a najliczniejszą grupą postaci są żołnierze, nie ma tam nawet miejsca na wojnę i śmierć. „Nowe wydanie” jest w tej kwestii przewrotnie konsekwentne. W świecie zombie nie ma miejsca na śmierć, bo mimo stałego zagrożenia śmiercią – nikt długo nie pozostaje tu martwy. Tyle że teraz ten brak śmierci (tj. niemożność utrzymania się w stanie śmierci) staje się zasadniczym tematem utworu, mieszając się z dominującym wcześniej tematem romansowym. Zmiana ta prowadzi do podniesienia się poziomu brutalności w powieści. Przemoc, którą epatują – to oczywiście – sceny walki z zombie, przenosi się także na relacje pomiędzy postaciami pierwszego i drugiego planu. Reakcje emocjonalne – jak odrzucenie zaręczyn Darcy’ego czy spory Elżbiety z Lady Katarzyną – prowadzą nieodmiennie do fizycznej konfrontacji.

O ile wewnątrz powieści jest to uzasadniane zwiększeniem napięcia w świecie stałego zagrożenia, to z perspektywy zewnętrznej – tj. z perspektywy potrzeb odbiorcy – należałoby to interpretować jako rekompensata dla tłumionej nienawiści wobec Innego. Zombie jest doskonałym obrazem Innego – niezwykle podobnego do nas, ale pozbawionego języka, a tym samym możliwości porozumienia z człowiekiem. Jedyna możliwa – i równocześnie w pełni uzasadniona – relacja z zombie, to relacja przemocy. Nieumarły pełni w mieszczańskiej kulturze popularnej taką właśnie funkcję – daje możliwość wyładowania własnej nienawiści wobec Innego bez konsekwencji, jakie niosłoby ze sobą pokazanie w powieści czy filmie otwartej nienawiści wobec bez-

domnych⁶, imigrantów, odmiennych rasowo itp. W tym sensie zombie jest prawdziwym – choć fantastycznym – *homo sacer*, istniejącym tylko po to, by zostać zgladzonym.

Rozwarstwienie świata

Interesującą zmianą, którą niesie ze sobą (p)opracowanie, jest wprowadzenie innych grup i warstw społecznych, takich jak najemni wojownicy, dzikie zwierzęta (to poza społeczeństwem) i przede wszystkim przydomowa służba, której istnienie w *Dumie i uprzedzeniu* jest po cichu zamazywane, uznane za nieistotne czy nie warte pokazania, a ujawniane wyłącznie w sytuacjach, w których jej obecność jest niepożądana – kiedy bohaterowie tworzą sytuację prywatną lub intymną. Uzupełnienie przynosi nam cały szereg scen „kuchennych”, na przykład towarzyszących wykwinnym przyjęciom. Większość z nich kończy się po prostu pożarciem służby przez zombie. Warto zastanowić się – dlaczego? Problem z zombie – z perspektywy tworzenia postaci bohaterów – polega na tym, że jest to twór stosunkowo łatwy do pokonania – powolny, słaby, zwykle zdefektowany cielesnie. Dlatego, żeby móc wyraźnie podkreślić skuteczność działań bohaterów, należy pokazać, że większość z zombie nie umie sobie poradzić. Rolą służby jest więc pokorne bycie zjadanym, ku chwale arystokracji. Zresztą służy ona nie tylko arystokracji, ale także, po pierwsze, narratorowi – jako element porównawczy i, po drugie, zombie – jako pokarm. Uzupełnia też niezbędne z gatunkowego punktu widzenia, statystyki śmierci. Ze względów fabularnych niemożliwe jest zabicie albo zombifikacja któregośkolwiek z bohaterów (z jednym wyjątkiem – jak zobaczymy). Z perspektywy społecznej konserwatyzm dziewiętnastowiecznego społeczeństwa zostaje więc wykorzystany do specyficznego popkulturowego szowinizmu i antypersonalizmu, który zakłada że życie ma wartość tylko wtedy, jeżeli jest to życie bohaterów utworu.

Warto zauważyć, że wraz z wprowadzeniem zombie, zmienia się także status klasy wyższej, która częściowo powraca do swojej pierwotnej funkcji – do stanu rycerskiego, którego celem jest obrona kraju i jego mieszkańców. Razem – jest to pierwszy sygnał, że wydzźwięk polityczny dzieła zostaje przesunięty.

⁶Tę analogię proponują autorzy telewizyjnego serialu rysunkowego *South Park*, w odcinku *Night of living homeless – Noc żywych bezdomnych*.

Bohaterowie: Alice zamiast Lizz

Poważnej zmianie ulega przedstawienie postaci kobiecych w powieści, szczególnie postaci centralnej – Elżbiety Bennet. Wraz z jej umiejętnościami bojowymi, odkryte też zostaje dla nas jej ciało. Wcześniej dające się zauważyć co najwyżej jako zdrowe (w opozycji do siostry i ze względu na długie wędrówki), w uzupełnionych fragmentach ukazuje swoją seksualność i nadwyzwyczajne rozwinięcie fizyczne. Nowe oblicze bohaterki mniej przypomina Keirę Knightley, która zagrała Elżbietę w ostatniej ekranizacji *Dumy i uprzedzenia* (reż. J. Wright, 2005), a bliższe jest Milli Jovovich, czyli filmowej Alice z *Resident Evil* (reż. P. W. S. Anderson, 2002) czy Umie Thurman z *Kill Billa* (reż. Q. Tarantino, 2003)⁷.

Wyróżnikiem bohaterki przestaje być liczba adoratorów, a staje się nim – liczba zabitych zombie. W gruncie rzeczy to nie ciało Elżbiety się zmienia, ale oko, które patrzy na nią w powieści: postać jest teraz obiektem spojrzenia jednoznacznie męskiego, ponieważ nowa wersja *Dumy i uprzedzenia* jest skierowana przede wszystkim do mężczyzn. Postaci kobiece są tutaj znacznie bardziej niezależne, niż w powieści wiktoriańskiej, trudno tu jednak mówić o emancypacji, bo ich obraz jest fetyszyzowany. Żeby jednak lepiej zobaczyć sytuację kobiety w tej powieści, warto przyrzeć się temu, jak zmodyfikowana zostaje przestrzeń świata powieści.

Przestrzeń

Organizacja przestrzeni ulega najciekawszemu przekształceniu w powieści. Koncepcja suplementu zyskuje tu inny wymiar – wypełniania. Zombie wypełnia całą wolną przestrzeń (to jest wszystko, poza chronionymi posiadłościami), która w *Dumie i uprzedzeniu* nie była po prostu wolną przestrzenią do zajęcia, ale – przestrzenią wolności, stanowiącą niezbywalny element świata powieściowego Austen. Krystyna Kłosińska tak relacjonuje jedną z klasycznych (w kręgu krytyki feministycznej) prób interpretacyjnych Susan Gubar:

Krytycy zarzucali Austen banalność, ciasnotę jej literackiego i powieściowego świata. Tymczasem – jak przekonuje Gubar – owe rozpoznania dotykają istoty świata, w którym zmuszone są przebywać bohaterki

⁷Nieśmiało zapowiedzi mówią o ekranizacji *Dumy i uprzedzenia i zombie* w 2013 roku z Natalie Portman w roli Elżbiety. Por. m.in. informacje zawarte w największym internetowym katalogu filmowym The Internet Movie Database <http://www.imdb.com/title/tt1374989/> [aktualne na 8.11.2011].

Austen. Każde inne jego „zabudowanie” byłoby niezgodne z diagnozą rzeczywistości. Jeśli heroiny jej powieści żyją w ograniczonych przestrzeniach domu-salonu, pożerane przez nudę, to marzą o wolności. Nadając wagę koniom i powozom, podróżom i ucieczkom młodych panien z rodzinnych domów, [...] Austen zapisuje tym samym ich wolnościowe fantazmaty. Albowiem dla bohaterek ów koń i powóz wyznaczają granice ich wolności i swobodnego przemieszczania się w przestrzeni⁸.

Zmiana funkcjonowania przestrzeni prowadzi do zupełnie nowej interpretacji sytuacji społecznej bohaterek. Podróż nie są już uwolnieniem, ale niezbędną przeprawą, ponieważ przestrzeń poza domami nie jest już fantazmatem wolności, ale obszarem realnego niebezpieczeństwa, obcości i odrazy. Następuje więc ponowne zamknięcie – bohaterowie przemieszczają się pomiędzy także niezupełnie bezpiecznymi domami, a każda podróż jest wejściem w stan zagrożenia. Tymczasem jednak umiejętności bojowe panien Bennet sprawiają, że są one w otwartej przestrzeni o wiele bezpieczniejsze niż przeciętny, niewykształcony mężczyzna. „Wolna” przestrzeń zajęta przez zombie znów staje się domeną wolności, już nie w formie fantazmatu, ale jako przejaw dominacji siostr, którą bohaterki częściowo przenoszą także na przestrzenie zamknięte. Zaznaczmy, że nie jest to ogólna dominacja kobiet, ale dominacja nowej, mniej zależnej od płci, grupy społecznej. Odmienne uzasadnienie otrzymuje tym samym odrzucenie Pana Collinsa (który „biegle posługuje się nożem tylko podczas krojenia sera”, s. 80) i przyjęcie ponownych zaręczyn Darcy’ego, po tym jak odkrywają się jego zdolności bojowe i... szczególne walory seksualne.

Powieść Austen miała wymiar emancypacyjny, który w uzupełnieniach Grahame-Smitha jest równocześnie hiperbolizowany (uwolnienie przechodzi w dominację) i fetyszyzowany, co przecież prowadzi do jego zafalszowania.

Ciekawą zmianą organizacji przestrzeni jest też przeniesienie wydarzeń „na drogę”. Jeśli wcześniej droga oznaczała „wykroczenie poza”, „ucieczkę od”, czyli rodzaj transcendentnej wyprawy do wolności, która nie wymagała uobecnienia w akcji powieści, to teraz droga jest raczej miejscem spotkania, przygody, właściwiej dla opowiadań awanturniczych i gier typu role-play.

⁸ K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010, s. 185–186.

Fabuła

Jak zauważyłem wcześniej, trwała wartością w kulturze popularnej jest układ fabularny. Dlatego znamieny jest wyjątek, o którym wspominałem wcześniej – Charlotte, przyjaciółka Elżbiety, która wychodzi za pastora Collinsa, zostaje ugryziona i jako jedyna spośród bohaterów zamienia się w zombie. Oczami Lizzy obserwujemy jej stopniową przemianę. Interesujące jest – dlaczego właśnie Charlotte? Widać przynajmniej dwie odpowiedzi. Po pierwsze dlatego, że sytuacja, w której znajduje się Charlotte po wejściu w związek małżeński z panem Collinsem, przypomina utratę życia i przejście w stan jałowej wegetacji. Znow więc Grahame-Smith hiperbolizuje klasyczną interpretację powieści. Ciekawsza wydaje mi się druga perspektywa, częściowo wynikająca z tej pierwszej. Otóż autor uzupełnienia zamienia Charlotte w zombie – dlatego, że może, to znaczy dlatego, że jest jedyną spośród istotnych bohaterek, którą można bezkarnie reanimować w zombie bez naruszenia reżimu fabularnego. Przemiana któregośkolwiek innego bohatera zakłócałaby porządek powieści albo zbyt rażąco zmieniła zasady gatunkowe, związane z anti-postacią zombie⁹.

Nienaruszalność fabuły, przekształcenie bohatera w herosa, zapożyczanie wzorców z innych produkcji, nakierowanie wrażliwości odbiorcy na brutalność, agresję i seksualność – to najłatwiej rozpoznawalne, podstawowe wyróżniki post-literackich twórców popkulturowych. Znacznie ważniejsze okazują się jednak, moim zdaniem, modyfikacje o charakterze politycznym i kulturowym. Pokazują bowiem bardzo charakterystyczny, a mniej widoczny element kultury popularnej – jej umiejętność przekształcenia i dostosowania dowolnego wytworu kultury do oczekiwań ponowoczesnego odbiorcy. Powołując się na klasyczną opowieść, pozornie utrzymuje się jej najważniejsze wartości, które zachęcają do niej odbiorców (emancypacja, romansowa intryga, konflikty charakterów), niosąc jednak przy tym wartości podobne, ale znacznie mocniej wyeksponowane, nie pozostawiające miejsca na dopowiedzenia i zachęcające dla biernego odbiorcy (dominacja zamiast emancypacji, seks zamiast intrygi, walka zamiast sporu).

Jak wspominałem wcześniej, zombie jest fantazmatem liberalnego mieszczaństwa, który pozwala bezkarnie mordować bezdomnych (jak w serial *South Park*) oraz członków innych grup budzących odrazę i nienawiść dobrze usytuowanych, ceniących sobie spokój oraz nienaruszal-

⁹ Tak fatalnie postąpił polski naśladowca (p)opracowania, Kamil M. Śmiałkowski, który w *Przedwiośnie żywych trupów* przemienił w zombie Cezarego Barykę.

ność swojej przestrzeni i własności. Zombie jest też równocześnie obrazem strachu, który budzą te grupy. Fenomen zombie, który na dobre zaistniał w kulturze popularnej w rewolucyjnym roku 1968 wraz *Nocą żywych trupów*, może być skutecznie zestawiany ze sposobem myślenia, prezentowanym przez Ortegę y Gasseta w jego klasycznym *Buncie mas*. Skądinąd data jego publikacji (1929) zbiega się z datą ożywienia terminu zombie w powieści *The Magic Island* Williama Seabrooka. Zasadnicza teza y Gasseta ujawnia kolejną traumę liberalnego społeczeństwa, która obrazowana jest w postaci zombie: dotyczy rozwijającego się zjawiska „pełności”, braku miejsca do życia, uwidocznienia się tłumu. Bohaterki Jane Austen żyły w świecie nieznanym tego zagrożenia i może dlatego wymagającym zmian na potrzeby projektowanego czytelnika Quirk Classics.

Ryszard Knappek

The Zombie-Textual Culture

The author of the paper describes the phenomenon of re-using the works of classical literature by popular culture, which resembles the activities of zombies: the infection with the “pop culture virus” leaves the literary work superficially unchanged, however it radically changes its structure, meaning and its position in communication process.

The material analysed in the paper consists of the works published in the American “Quirk Classics” series, in which the canonical literary texts (in their original textual form) are supplemented with the fragments of texts, which add the fantastic elements characteristic to the pop culture. Thus they create “new versions” of old texts: *Pride and Prejudice and Zombie*, *Sense and Sensibility and Sea Monsters*, *Android Karenina* (the first example is discussed in the paper). The author explains the-quasi educational role of the series and the metaphor of the text zombification used in the title of the paper. A detailed analysis is carried out regarding some key elements of the novel (space, characters, class relations). Particularly interesting changes can be observed in the plot types and in the ideological sphere of the novels (eg. the position of women in Jane Austin’s novels). The analyses allow the author to arrive at conclusions regarding the functioning of pop culture and its relation to the literary tradition: a conservative position (unconditioned acceptance of classical works and the inferiority of the reader in his/her confrontation with these works) is combined with the unifying approach, which adapts everything to the standards of pop culture.

Marcela Mikołaj
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Potwór nie-my. Rzecz (o) zombie

This article is about the legendary creature of monsters.

For other uses, see Monster (disambiguation)

Wikipedia, The Free Encyclopedia

„Czy potwory naprawdę istnieją? Zapewne muszą, bo jeśli nie, to jak moglibyśmy istnieć my?”¹, pisze Jeffrey Jerome Cohen w tekście otwierającym wydawnictwo *Monster Theory*. „My”, czyli ludzie przeciwstawieni potworom. Czym jednak one dla nas są? Na to pytanie odpowiada Gabriel van Helsing w rozmowie z kardynałem JINETTE’em: „Dla Was te potwory to tylko złe stworzenia, które należy zwyciężyć. Ja stoję nad nimi, gdy umierają... i ponownie stają się ludźmi, którymi niegdyś byli”. Słowo „zwyciężyć” nie pada tu przypadkowo: są one bowiem przede wszystkim naszymi wrogami. Doskonale widać to we *Frankensteinie* Mary Shelley, w którym dopiero co stworzone *nędzne monstrum* chwilę później, bez wyraźnego powodu, nazwane zostaje przez Victora *jego wrogiem*². Dzieje się tak, bo potwór jest *czymś*, co, choć stworzone przez człowieka i co prawdopodobnie kiedyś nim było, już nim nie jest – jest *czymś, co nie jest już jednym z nas*. Czy nie z tym mieliśmy do czynienia w przypadku zdjęć z Abu Ghraib, na których arabskim jeńcom odebrano resztki godności ludzkiej? Marina Warner zauważa,

¹J. J. Cohen, *Monster Culture (Seven Theses)*, [w:] tenże: *Monster Theory*, Minneapolis 1996, s. 20.

²M. Shelley, *Frankenstein*, przeł. P. Łopatka, Kraków 2009, s. 47.

że „na tych zdjęciach-trofeach ludzka egzystencja traci swój osobowy wymiar – przedstawione na nich podmioty stają się fantazmatycznymi wrogami, natomiast ich degradacja symbolicznym rytuałem skierowanym na dostarczenie widzowi przyjemności i poczucia zwycięstwa”³. Czy nie jest tak, że te nieme zdjęcia, prezentujące triumf nad fantazmatycznymi wrogami, zdradzają jednocześnie czym jest potwór? Że jest on bezgłośnym obrazem, zjawą pozbawioną ludzkiego wymiaru?

Na to wskazywałaby etymologia. Jacques Derrida wywodzi „potwora” [*le monstre*] od francuskiego czasownika „pokazywać” [*montrer*]. Cohen, pisze natomiast, że *monstrum* oznacza tyle, co „to, co objawia, odsłania”, zaś sam potwór jest zawsze pewnym konstruktem i projekcją. Jest on powiązany z naszym spojrzeniem, *tym*, co się nam jawi. Potwór to *ob-ja-w-ja-nie* czy *z-ja-w-ja-nie*: odsłania jakieś *nie-ja* w jakimś *ja*. To właśnie znajdujemy w słowach Victora Frankenstein, gdy ten stwierdza: „Jakże opisać, co poczułem, ujrawszy tę katastrofę? Jak opisać nieszczęśnika, którego tworzyłem z takim staraniem, w niekończącym się wysiłku? [...] Dążyłem do celu z potężną, nienazwaną pasją – tymczasem teraz, kiedy już skończyłem me dzieło, piękny sen przysł, a zapierająca dech groza i wstręt wypełniły moje serce. Nie mogąc dłużej znieść widoku istoty, którą stworzyłem, wybiegłem z pracowni”⁴. Przerazający jest obraz: „zeszpecony wygląd, zbyt ohydny, by mógł być ludzkim”⁵. Rozumie to także samo monstrum, mówiąc o niczym nieuzasadnionej, wrogiej reakcji ludzi na jego oblicze: „fatalne jakieś uprzedzenie zaślepia ich i miast widzieć we mnie czułego i oddanego przyjaciela – widzą tylko odrażającego potwora”⁶. Dlatego jedynym partnerem w rozmowie dla potwora jest ślepiec – tylko on bowiem nie widzi w nim tego, co wszyscy inni.

Kiedy wróg Frankenstein prosi go o wysłuchanie, ten jedynie krzyczy: „Idź precz! Uwolnij mnie od swojego wstrętnego widoku!”⁷. „Ulżę Ci więc, mój stwórczo” – odpowiada monstrum, zakrywając oczy Victora i dodaje: „W ten sposób chronię cię przed tym ohydny widokiem”⁸. Wydaje się, że to zakrycie oczu jest paradoksalnie odsłonięciem *ja* w *nie-ja* potwora, gdyż on sam jest pewnym obrazem, przykrywającym jego

³ M. Warner, *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*, Oxford 2006, s. 353.

⁴ M. Shelley, *Frankenstein*, s. 44.

⁵ Tamże, s. 61.

⁶ Tamże, s. 114.

⁷ Tamże, s. 84.

⁸ Tamże.

historię i pozbawiającym go głosu: „Jego szczęki uchylły się i mamrotał jakieś nieartykułowane dźwięki, a grymas uśmiechu zmarszczył mu policzki. Zapewne coś mówił, ale ja nie słuchałem”⁹. W tym sensie potwór jest *demonstracją*, która zasłania czym naprawdę jest. Bez tego zakrycia nigdy nie usłyszymy, co mówi. „Odejdź precz! Nie będę cię słuchać. Nie możemy mieć ze sobą nic wspólnego. Jesteśmy wrogami!” – ripostuje Victor, słysząc monstrum, które prosi o to, aby wysłuchać jego historii. A co znaczy uczynić z kogoś wroga? Oznacza to uczynić z człowieka *niemą Rzecz*. Slavoj Žižek w *Przemocy* pisze: „Ten domniemany podmiot nie jest [...] istotą ludzką o bogatym życiu wewnętrznym pełnym osobistych doświadczeń, które mógłby nam przedstawić, nadając w ten sposób sens własnemu życiu – ktoś taki bowiem nie może być wrogiem. *Wróg to ktoś, kto nigdy nie przedstawił wam swojej wersji wydarzeń*”¹⁰.

Tym bardziej docenia on *niesamowite* posunięcie Shelley, która pozwala w swojej powieści przemówić monstrum: „Shelley zdobywa się na coś, na co nie byłoby stać żadnego konserwatysty. W samym środku książki oddaje głos potworowi, pozwalając mu na opisanie przedstawionej historii z jego perspektywy. [...] Potwór z *Frankensteina* nie jest *rzeczą*, straszliwym obiektem, z którym każdy boi się spotkać – jest w pełni *upodmiotowiony*. Mary Shelley wkrada się do jego umysłu i pyta, jak to jest być naznaczonym, zdefiniowanym, wyklętym, a nawet fizycznie zniekształconym przez społeczeństwo”¹¹. Jednak ten przypadek to wyjątek. Najczęściej potwór, który tak naprawdę jest skrzywdzoną i rozpaczoną istotą, nie przemawia nigdy, pozostaje niemy. Tak jak w przypadku milczącego przez cały film bohatera *Essential Killing* Jerzego Skolimowskiego. Mohammed jest ilustracją procesu przemiany człowieka w potwora, współczesnym echem mitu o królu Likaonie, pierwszym wilkołaku: „Likaon przerażony ucieka, wyje wypadłszy na ciche pola, próżno pragnie przemówić, z pyska toczy pianę, i tak jak zawsze dyszał żądzą zbrodni, dziś rzuca się na bydło, widok krwi go cieszy. Szaty w sierść się zmieniły, ramiona w łapy. Powstał wilk, ale w nowym kształcie dawne cechy pozostały: ta sama sędziwość włosów, okrutność pyska, tak samo płoną oczy”¹². To zatarcie granicy między człowiekiem a bestią to moment metamorfozy w monstrum, której jednym z widocznych znaków jest odebranie głosu. Likaon, choć „pragnie przemówić”, może tylko toczyć pianę z pyska. Jednak w przeciwieństwie do potwo-

⁹Tamże, s. 45.

¹⁰S. Žižek, *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*, przeł. A. Górny, Warszawa 2010, s. 49.

¹¹Tamże, s. 49.

¹²Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamieńska, S. Stabryła, Wrocław 1995, I, w. 209 n.

rów, o których mówi Van Helsing, zachowały się w nim jeszcze dawne, ludzkie kształty.

Opisana przez Owidiusza przemiana króla Arkadii niespodziewanie przypomina inną metamorfozę w krwiożerczą bestię. Podobnie jak Likaon, zombie zachowuje dawny wygląd człowieka, ale przeistacza się w niemego potwora. Żywe trupy to właśnie monstra, które przestały być ludźmi, którymi kiedyś były, i stały się jedynie pozbawionymi głosu *Rzeczami*. Apokaliptyczne scenariusze filmów o nieumarłych utwierdzają tylko w przekonaniu, że są one złem, które trzeba zgładzić czy raczej przewyciężyć, aby ludzkość znów zatryumfowała. Zombie w jakimś sensie są esencją potworności. Žižek nawet określa fantazmat powrotu żywego trupa mianem „podstawowego wyobrażenia współczesnej kultury masowej”¹³. U swoich początków zombie jest tylko bezgłośnym obrazem. Píše o tym Warner, zauważając, że podczas gdy wampiry dyktują autobiografie, a inne fantastyczne potwory mogą być rozróżnione po odgłosach jakie wydają, zombie „są skazane na milczenie, jakby wycięto im języki (co było jedną z kar nakładanych na niewolników)”¹⁴. Opis Warner odnosi się do żywych trupów z *White Zombie* braci Halperin. Te wzbudzające raczej litość nieumarłe istoty, będące wyobrażeniem mieszkańców Haiti oraz metaforą ich wykorzystania jako siły roboczej, są przy tym manifestacją stosunków władzy: „w koncepcie zombie skrytalizował się stan bycia, który pozostaje w grze pomiędzy podmiotami sprawującymi różny poziomy władzy – panami i niewolnikami, mężczyznami i kobietami, pracodawcami i pracownikami”¹⁵.

Zombie to zwyciężeni, którym zostaje odebrany głos. To napawające lękiem kreatury, które dlatego że nie przypominają ludzi, sprowadzone zostają do potwornego, *nieumarłego* wyobrażenia. Wieść egzystencję żywego trupa to umrzeć śmiercią symboliczną, utracić swoje uniwersum symboliczne oraz doświadczyć wymazania swoich pozycji podmiotowych. Być zombie oznacza wykluczenie z porządku symbolicznego i nieistnienie dla Innego, stwierdza Žižek. Jednak kiedy nieumarli powracają, jak miało to miejsce w *Nocy żywych trupów* George’a A. Romero, czynią tak, bo „nie mogą [...] znaleźć odpowiedniego dla siebie miejsca w tekstach tradycji”¹⁶. Chodzi o przywrócenie ich do kultury oraz ponowne uczynienie z nich ludzi – o oddanie im głosu, a przez to także miejsca w porządku symbolicznym. To pokazuje Romero w *Ziemi żywych trupów*,

¹³S. Žižek, *Patrząc z ukosa*, przeł. J. Margasiński, Warszawa 2003, s. 42.

¹⁴M. Warner, *Phantasmagoria*, s. 358.

¹⁵Tamże, s. 367.

¹⁶S. Žižek, *Patrząc z ukosa*, s. 42–43.

ostatniej części swojej tetralogii, kiedy zombie zdają się uczyć jakieś formy języka i dążą do stworzenia podwalin nowej cywilizacji.

Ale przez większą część swojej historii żywe trupy są niemymi, fantazmatycznymi obrazami: „Są nawet cichsze niż duchy, jednak przypominają je tym, że są zjawami, ani w pełni żywymi, ani w pełni martwymi, których egzystencja została zawieszona w czasie”¹⁷. Widmowy aspekt zombie, mimo jego dzisiejszego wizerunku, zgodnie z którym to raczej ciało bez duszy, obecny jest już w jego źródłosłowie. Gary Rhodes w monografii poświęconej filmowi *White Zombie* przytacza fragment tekstu Moreau de Saint-Méry’a z 1792 roku, w którym najprawdopodobniej znajduje się pierwsza wzmianka o żywych trupach: „[o]ddziela on [Saint-Méry] od siebie *revenants* (duchy), *loupgaroux* (wampiry) i *zombis*, które, pisze, jest «Kreolskim słowem oznaczającym ducha, widmo»”¹⁸. Warner zwraca uwagę na ten wymiar zombie, zauważając, że w niesamowity sposób oddają one *zjawiskowość* filmu: „Ich cielesna, ale przy tym bezprzytomna i pozbawiona czucia kondycja odtwarza stan kogoś na wieczność schwytanego na taśmie filmowej: materialnie obecnego, ale jednocześnie całkiem nieobecnego”¹⁹. Žižek natomiast w tym kontekście przyrównuje kino do żywego trupa, pisząc że „z początku pojmowano [je] jako «ruchomy obraz», martwy obraz, który cudownie nabiera życia – na tym polega jego widmowa jakość”²⁰. Dlatego właśnie przekracza ono barierę oddzielającą żywych od umarłych, stając się rodzajem *zombicznego* medium „przywróconych do życia martwych obrazów”.

Co ciekawe, łacińskie *monstrum* pochodzi od czasownika *monere* [„ostrzegać”], z którego wywodzi się także termin *monitor*. Wydaje się, że w pewnym sensie potwór to obraz na ekranie (naszej fantazji) – zjawia się po to, aby coś ukryć. Jest *w(y)kroczeniem*: przekracza normy, będąc przy tym ostrzeżeniem przed naruszeniem granicy, ale również wkracza do naszego świata, będąc tym, co w ukryciu powinno pozostać nieodśłonięte. Paradoksalnie, rolą *monstrów* jest utrzymanie porządku, któremu zdają się zagrażać. Cohen zauważa, że są one przede wszystkim „potworami zakazu” [*monsters of prohibition*]: przekraczania granic oraz eksploracji (świata, inności, itd.). W związku z tym są przy tym fantazmatycznym ukryciem luk porządku symbolicznego, w swojej nieokreślonej kondycji pozostając „cieniem tego, co nie jest”. *Monstrum*

¹⁷ M. Warner, *Phantasmagoria*, s. 358.

¹⁸ G.D. Rhodes, *White Zombie: Anatomy of a Horror Film*, Jefferson 2006, s. 75.

¹⁹ M. Warner, *Phantasmagoria*, s. 361.

²⁰ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 225.

więc nie jest czymś, ale raczej nie-czymś: różnicą, którą wyjawia, a do której zrazić ma jego potworny wygląd.

Potwora cechuje ruch: z jednej strony nieustannie do nas powraca, z drugiej, zawsze umyka przed pochwyceniem. Według Cohena to drugie wynika z faktu, że nie poddaje się on prostym kategoryzacjiom, co być może najlepiej obrazuje postać *Obcego* z filmu Ridley'a Scotta. Harvey Greenberg pisze o nim jako o „koszmarze Linneusza, opierającym się prawom ewolucji i będącym zarazem małżem, skorupiakiem, gadem i humanoidem, który wydaje się być w stanie nieskończenie trwać w uśpieniu w swoich jajach i który zrzuca swoją skórę jak wąż, pancerz jak stawonóg, a jaja składa w innych gatunkach niczym osa”²¹. Potwory ze swej „istoty” nie posiadają istoty, same w sobie jawiąc się jako zaburzenie porządku i nie poddając się klasyfikacji: „są one niepokojącymi hybrydami, których zewnętrznie niespójne ciała opierają się jakiegokolwiek strukturalnej systematyzacji. Dlatego potwór jest groźny: jest formą zawieszoną między innymi formami, która niesie ryzyko zatarcia wszelkich różnic”²². Z tych powodów pojawiają się one często w czasach kryzysów, jako swego rodzaju „trzecia siła”, świadcząc o niewystarczalności funkcjonujących w danym czasie opozycji binarnych. To też pozwala Cohenowi widzieć w nich ucieleśnienie Derriańskich *dif-férance* i suplementu.

Tym także są zombie, a w ich wirusowej matrycy dostrzec można owo zaburzenie opozycji binarnych i zakłócenie komunikacji. Żywe trupy, będąc kinematograficznym zapisem nieskuteczności podstawowej opozycji „życie-śmierć”, ilustrują ograniczenia porządku klasyfikacyjnego. Są czymś pozornie zewnętrznym, co powracając do systemu zagraża jego istnieniu. „Potwór jest transgresyjny [...]. Stąd wszystko, co potworne powinno zostać wygnane lub zniszczone. Wyparte jednak, jak sam Freud, zawsze zdaje się powracać”²³, pisze Cohen. Żywe trupy są tak niesamowite, bo ogniskują wszystkie wymiary potworności, ale przede wszystkim okazują się być widmowym powrotem ją konstytuującym, czymś, co określiłbym mianem gry słów *Potwór-Powrót*. Zombie to powrót potwora, ale też potwór powrotu, *powrót z natury Rzeczy*, który cechuje potwora, rewers i zarazem widzialny powrót wypartych przez nas luk w porządku (symbolicznym).

Potwór sam w sobie jest Realnym-Rzeczą: „to nie tyle bezwładna obecność, która zakrzywia przestrzeń symboliczną (wprowadza do niej

²¹ Cytat za: J. J. Cohen, *Monster Theory*, s. 6.

²² Tamże.

²³ Tamże, s. 16.

luki i niespójności), ile raczej właśnie efekt tychże luk i niespójności”²⁴. To być może tłumaczy czemu potwory (raczej) nie mówią. Jako takie są wyłączone z języka, choć paradoksalnie powołuje się je do życia, aby ukryć szczeliny w porządku symbolicznym. Pierwotna jest tutaj trauma, martwy punkt porządku symbolicznego, natomiast monstrum jawi się jako coś powołanego retroaktywnie z zaświatów w celu wypełnienia luk w uniwersum znaczeń. Tak można tłumaczyć funkcjonowanie zombie – jako Realnego antagonizmów społecznych (politycznych, rasowych, gospodarczych) – ale także wampirów i innych monstrów zaludniających współczesną wyobraźnię.

Jednak potwór jest także powrotem, pod postacią (Złej) Rzeczy, tego, co wydaje się nam utracone. Cohen zwraca uwagę na fakt, że pojawia się on zawsze w polu relacji, dlatego musimy na niego patrzeć przez pryzmat kulturowych lęków, pragnień i fantazji. Wracając do Greenberga i jego opisu tytułowego monstrum z filmu Scotta: czy w tym przypadku nie jest ono ucieleśnieniem obiektu-przyczyny pragnienia? Czy to nie właśnie postaci potworów, które od frontu jawią się nam jako bezsensowna plama, pod odpowiednim kątem, nabierają konturów znajomych przedmiotów?²⁵ W perspektywie obiektu-przyczyny pragnienia istotna jest *zakrzywiona przestrzeń pragnienia*: „czasem najkrótszą drogą do urzeczywistnienia pragnienia jest pominięcie obiektu-celu, droga na około, odsunięcie w czasie spotkania z tym obiektem. To, co Lacan nazywa *objet petit a* jest reprezentacją [agent] tego zakrzywienia: nieuchwytnym x ze względu na które, gdy stajemy przed obiektem naszego pragnienia, więcej satysfakcji daje nam «obtańczenie go» dookoła niż prosta droga do obiektu”²⁶. Być może potwory jako reprezentacje *objet petit a* próbujemy odsunąć od siebie poprzez ich odpychające wizerunki, choć nie możemy się od nich z jednej strony nigdy uwolnić, zawsze bowiem do nas powracają, z drugiej, nie ma mowy o ich pochyceniu, ponieważ, zgodnie z jedną z tez Cohena *potwór pozostaje nieuchwytny*: w wielu przypadkach obcujemy tylko z jego śladami czy materialnymi pozostałościami.

„*Objet petit a* wyłania się niejako «tuż za progiem» porządku symbolicznego, jako coś, co podmiot utracił, czego musiał się wyrzec, aby wejść w porządek symboliczny, a tym samym – stać się podmiotem, podmiotem języka i pragnienia. Ale tak wyłożoną scenę utraty trzeba skomplikować – według Lacana *objet petit a* nie jest – i nigdy nie był – obiektem empirycznym, czymś, co faktycznie istniało (gdzieś, kiedyś), czymś, co

²⁴S. Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Kutyla, Warszawa 2008, s. 90.

²⁵Tamże, s. 85.

²⁶Tamże, s. 94–95.

podmiot miał, ale [...] stracił [...]. W zależności od perspektywy, *objet petit a* jawi się zatem jako brak w porządku symbolicznym (porządku pragnienia), ale też (gdy jest ucieleśnieniem braku) jako coś, co jest wobec niego nadmierne, co do niego nie pasuje, co z niego wystaje²⁷. W tym sensie potwora nigdy nie było: to *ob-ja-w-ja-nie*, którym zdaje się być, pozostaje nieme, bo *objet petit a* nie ma: jest ono wszak „cieniem tego, co nie jest”. „Widzenie jest ustrukturuwane symbolicznie, zniekształcone przez język i pragnienie. A skoro *objet petit a* jest tym, czego brakuje w porządku symbolicznym, brakuje go również w polu widzenia – jest czymś niewidzialnym, czymś, czego szukamy wzrokiem, czego wypatrujemy, co staramy się dostrzec, odsłaniając kolejne warstwy pozorów²⁸. Wracając do etymologii *monstrum*, która obiecuje wyjawienie tego, co zakryte, niemy potwór jawi się jako to, co nie dało się skolonizować przez „martwy” porządek symboliczny, język jako pasożytniczą maszynę symboliczną – „potworna substancja życiowa, która trwa w Realności poza sferą Symboliczną²⁹. Wydaje się być jakimś *nie-ja*: przedpodmiotowym, wolnym od języka i pragnienia popędem (śmierci). Tego zapisem są żywe trupy, o tym też mówi Wiktor Frankenstein w kontekście stworzonego przez siebie monstrum: „Myślałem o [tej] istocie [...] i jawiła mi się ona jako mój własny wampir, mój własny duch, puszczone z grobu na wolność, zmuszony niszczyć wszystko, co było mi drogim³⁰. Ale trzeba pamiętać, że *objet petit a* to tylko zjawia. Podobnie *monstrum*.

Tak naprawdę potworów nigdy nie było. To jedynie widziadła, widma, fantazmaty – *demonstracje*. Wracając do słów Van Helsinga można powiedzieć, że monstra w chwili śmierci odsłaniają swoje ludzkie oblicze, bo same są niczym, a właściwie nie-czymś. Potwory są spotkaniem z naszą nie-ludzkością, bez której nie byłoby nas jako nas, jako podmiotów. Cohen pisze, że muszą one istnieć jeśli istnieją ludzie: to nie my stworzyliśmy potwory, ale to *nie-my*, traumatyczny i wiecznie do nas powracający potwór stworzył nas. Zombie jako wcielenie tego, mówiąc za Lacanem, *co nas gryzie* unaocznia fakt, że potwory są już w człowieku – wyparte i uśpione za ekranem ludzkiego *ja*. Pytanie o ludzkość to pytanie czy *ja-w-nie* (a więc potwornie) nie jest zombie. Warner w zakończeniu swojej książki pisze, że głównym zagrożeniem ze strony żywych trupów jest podważanie naszej podmiotowości. Jest ono związane

²⁷ K. Mikurda, *Ekran z dziurką*, [w:] T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria kina po Lacanie*, przeł. K. Mikurda, Warszawa 2008, s. 6.

²⁸ Tamże, s. 7.

²⁹ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, s. 227–228.

³⁰ M. Shelley, *Frankenstein*, s. 62.

z potwornym odbiciem jakim się wydają. *Haunted modernity was made by optics*³¹ – pisze Warner. Zombie to właśnie jeden z najbardziej niesamowitych przejawów czegoś, prześladującego nas z za drugiej strony lustra. To pozbawione głosu, przesterowane odbicie nas samych – podwojenie, niosące ryzyko zniesienia pojedynczości naszej jaźni. Żywy trup jest niemy, bo jest obrazem czegoś, czym nie jesteśmy już my. Współczesne potwory przerażają nas głównie możliwością replikacji, zastąpienia nas przez coś innego – że niemy jest już w nas. Gra idzie dziś o niezatarcie granicy między człowiekiem a potworem, między ja i nie-ja, mną i moim (potwornym) odbiciem. Niczym w ostatniej części *Obcego* czy słynnym obrazie *Coś* Johna Carpentera: ostatecznie przerażające nie jest monstrum, ale to, że jest nieodróżnialne od ludzi. „*Obcy 4: Przebudzenie* uwydatnia mroczne, fantazmatyczne podłoże «postmodernistycznej» podmiotowości. Zatarta zostaje różnica między jednostką ludzką i trzema innymi formami życia: klonami, sztucznie wytworzonymi androidami oraz nieumarłą Obcą Rzeczą”³². Czym w takim razie jesteśmy? Gdyby to Obcy w ciele Van Helsinga rozmawiał z kardynałem Jinette’em powiedziałby: „Dla Was ci ludzie to tylko dobre istoty, które należy kochać. Ja stoję nad nimi, gdy umierają... i ponownie stają się potworami, którymi niegdyś byli”.

Marcela Mikołaj

Mute Mosters. On a Zombie Thing

In their first cinematic embodiment (in Halperin brothers’ film *White Zombie*) “the living dead” were presented, contrary to the later versions, as silent phantoms of people, whom they once were. Today, after George A. Romero’s and his followers’ films, they have become bloody monsters posing threat to mankind. In this context it is worth to recall the words of the film’s character Gabriel Van Helsing, whose remarks from the conversation with the Churchman go as follows: “For you they are monsters, only the evil which must be destroyed. I see them dying and becoming humans whom they once were.” Zombies are those monsters who make this visible: they are creatures, who ceased to be human, they once had been, and become mute “things” – the evil to be destroyed. A liv-

³¹ M. Warner, *Phantasmagoria*, s. 152.

³² S. Žižek, *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, przeł. G. Jankowicz, J. Kutyla, K. Mikurda i P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 42.

ing dead remains *mute* (Pol. *niemy*), and becomes something that “we are not” (Pol. *nie my*). Slavoj Žižek states, that zombies are the dead which come back from their graves, since they are unable to find the place they deserve in the texts of culture, being the ones deprived of the right to tell their own stories. Somewhere else Žižek says that Mary Shalley’s *Frankenstein* is unique, since the author decides to give voice to the monster, letting him present his version of the story. Thus, according to Žižek, her monster ceases to be a sheer “thing” – and becomes a “subject”.

It seems that the status of a monster in our culture is related to the fact that “monster” [*le monster*] is derived from the French verb “to show” [*montrer*], as Jacques Derrida suggested. Marina Warner indirectly refers to that, when she writes about a phantasmatic aspect of an enemy/monster: a monster, which in a way remains an image without history – the one which is perceived as a monster, a phantom, deprived of a human dimension. Taking that into account we may pose a question: can the monster speak? Can we perceive anything more than just a mute “thing”? If yes, what an how does it speak to us?

Marta Baron

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Locked-in syndrome.
Widmo paraliżu i potwór w potrzasku

Tłum długowłosej amerykańskiej młodzieży i sparaliżowanych lub pozbawionych kończyn młodych mężczyzn skandujących słynne hasło „one, two, three, four, we don't want that fucking war” czy podobne słowa – to typowy filmowy obraz demonstracji przeciwko wojnie w Wietnamie, a zarazem reprezentacja charakterystycznego dyskursu antywojennego, wykorzystującego kalectwo ofiar dla własnych celów.

Sparaliżowane, z różnych przyczyn niemogące poruszać się o własnych siłach ciała ukazywane w mediach podlega szczególnie często różnego typu manipulacjom o charakterze politycznym i społecznym (by wymienić chociażby reklamę charytatywną czy publiczną dyskusję na temat eutanazji). Jeden z najbardziej jaskrawych przykładów takiej manipulacji stanowi zapewne właśnie szeroko pojmowane kino antywojenne, którego fabuła osnuta jest najczęściej wokół wydarzeń I i II wojny światowej oraz wojny w Wietnamie. Niepełnosprawność ruchowa (na skutek utraty kończyn czy paraliżu) niemal zawsze towarzyszy temu rodzajowi kina. Potworność sparaliżowanego ciała ma odzwierciedlać potworność wojny, w rzeczywistości reklamowanej zazwyczaj pod szyldem tej, która z chłopców potrafi zrobić prawdziwych mężczyzn. W istocie produkuje niepełnosprawność i impotencję. W filmie *Urodzony 4 lipca*¹ główny bohater Ron Kovič, grany przez Toma Cruise'a, wraca sparaliżowany z wojny w Wietnamie. W jednej ze scen mówi: „Gdzieś

¹ *Born on the Fourth of July*, reż. O. Stone. USA 1990.

w azjatyckiej dżungli zostałem sparaliżowany i wykastrowany jednocześnie”.

Sparaliżowane, zmartwiałe ciała wojennych kombatantów mają stać się nieznośnym obrazem „zarażenia śmiercią”, które przynosi wojna, jeśli już pozostawia przy życiu. Kalekie ciała sprowadzone zostaje do roli argumentu w dyskusji, staje się narzędziem antywojennej propagandy. Inny przykład stanowić może słynny film Daltona Trumbo *Johnny poszedł na wojnę*², opowiadający historię młodego żołnierza, który w wyniku wybuchu na froncie I wojny światowej traci wszystkie kończyny, słuch, wzrok, smak i węch. Żyjąc w ten sposób, pozbawiony jest wszelkiej możliwości komunikacji ze światem, chociaż jego mózg nadal funkcjonuje. Wstrząsający obraz ludzkiego cierpienia jawi się jako w pełni upolityczniony, kiedy film zamykają napisy końcowe zawierające statystyczne dane o ilości wojennych ofiar. W *Urodzonym 4 lipca* wielokrotnie pojawia się opis wojennych kombatantów jako tych, którzy ofiarowali swe ciała ojczyźnie. Co paradoksalne, film antywojenny wymusza taką ofiarę po raz drugi – z tą różnicą, że dla innej sprawy.

Sparaliżowane ciało jest przestrzenią skolonizowaną, nieustannie zagarnianą przez różne dyskursy: oswajające, manipulujące czy upolityczniające potworność inności, z których najpotężniejszym jest dominujący dyskurs medyczny. Chorym brak własnego języka dla wypowiedzenia swojego doświadczenia, administrowanego przez język medycyny i polityki zdrowotnej. Chory skazany jest więc na odgrywanie roli pacjenta, którego jedyną historią jest „historia choroby”, a jedyną możliwą opowieścią – odpowiedź na pytania o symptomy, bóle, inne objawy i ogólne fizyczne samopoczucie, odpowiedź podlegająca jedynie medycznej kontekstualizacji i interpretacji. Nadejście ery nowoczesnej medycyny odebrało chorym możliwość stworzenia własnej opowieści, we własnym języku. Kolonizacja byłaby więc tutaj metaforą pozwalającą na ukazanie dyskursywnej dominacji, której poddane zostaje kalekie ciało – instrumentalizowane w pacyfistycznej opowieści, marginalizowane i pozbawione kulturowej samodzielności, poddane instytucjonalnej opresji medycyny.

Niepełnosprawni nie opowiadają więc, ale są opowiadani, a kino antywojenne jest tylko jednym przykładem zawłaszczania sparaliżowanego ciała przez pewną narrację. To centralny problem rozwijających się od końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku na świecie *disability studies*, dla których nie tylko paraliż, ale i wszelki typ niepełnosprawności rów-

² *Johnny got his gun*, reż. D. Trumbo. USA 1971.

noznaczny jest z przerażającym potworem komunikacyjnego potrzasku o dwóch obliczach: przestrzennego unieruchomienia i ograniczeń ciała oraz kryzysu porozumienia, przede wszystkim ze względu na brak językowych i cielesnych, symbolicznych i semiotycznych, werbalnych i niewerbalnych możliwości wyrażania własnego doświadczenia.

1. Głosy

Paraliż zrobił we współczesnej kulturze znaczącą karierę jako powszechnie używana, raczej wytarta już metafora, która prowokuje do interpretacyjnej pracy podążającej śladami Susan Sontag i jej analiz choroby jako metafory. Dla naszej cywilizacji, którą cechują nieskrępowany ruch, prędkość i błyskawiczny, globalny przekaz, paraliż jawi się jako potwór, który może zagrozić samym jej podstawom. Racja przenośnego użycia interesującego nas słowa zdaje się tkwić więc w koegzystencji dwóch rodzajów komunikacyjnego kryzysu, z jaką mamy do czynienia w przypadku paraliżu – ruchu i przekazu.

Na czym jednak polega potworność społecznego doświadczenia paraliżu, która wiąże się przecież jedynie z intuicją, z pewnym przeczuciem tego, czym może być i jak doświadczany jest w rzeczywistości paraliż ludzkiego ciała? Odpowiedź na to pytanie wymaga konfrontacji z zapisami indywidualnego doświadczenia paraliżu własnego ciała, które w zaskakujący sposób pokazują, jak owo doświadczenie wymyka się kolonizacji przez dominujące dyskursy i kieruje uwagę na zupełnie inne problemy.

Centralna część tej refleksji ma trzech głównych bohaterów – autorów trzech tekstów, będących zapisem doświadczenia paraliżu własnego ciała: Jacques Derrida, Tony Judt i Jean-Dominique Bauby. Trzy wybitne osobowości świata nauki i mediów – filozof, historyk i dziennikarz – zdecydowały się opisać swoje, zupełnie odmienne, doświadczenia znieruchomiałego ciała. Różne rodzaje chorób, na jakie zapadli dzieli bardzo wiele – przyczyny, czas ich trwania, przebieg, stopień paraliżu, rokowania. Łączy – kluczowe doświadczenie ciała znieruchomiałego, które właśnie pozwala spojrzeć na te trzy wypowiedzi jednocześnie.

Teksty literackie, które wybrałam są w pełni lub w części (jak w przypadku Derridy) utworami autobiograficznymi. Stopień paraliżu pisarzy określił warunki powstawania poszczególnych tekstów, na dwóch autorach wymuszając odpowiednią technikę tworzenia i zapisu. Tony Judt, brytyjski historyk i pisarz, w zeszłym roku zmarł w wyniku długotrwałej choroby – stwardnienia zanikowego bocznego. Jego krótki

tekst *Noc*³, tematyzujący doświadczenie paraliżu, został podyktowany, po tym jak stracił władzę w rękach i w nogach. Powieść Jeana-Dominique'a Bauby *Motyl i Skafander*⁴ została – dosłownie – wymrugana. Autor w następujących słowach opisuje w niej swoją chorobę: „Wcześniej nigdy nie słyszałem o istnieniu rdzenia przedłużonego. Tego dnia, kiedy raptowny wylew spowodował jego awarię, odkryłem nagle, że stanowi zasadniczą część naszego wewnętrznego komputera, niezbędny przekaznik pomiędzy mózgiem i systemem nerwowym. Dawniej mówiło się, że człowieka szlag trafił i umierało się po prostu. Postęp technik reanimacyjnych przedłużył mękę. Pacjent nie umiera od razu, ale ulega temu, co po angielsku zwie się *locked-in syndrome* – jest sparaliżowany od stóp do głów, zamknięty wewnątrz siebie samego, z nietkniętym umysłem i mrugającą lewą powieką jako jedynym środkiem komunikacji ze światem zewnętrznym”⁵. Bauby zmarł w 1997 roku w wieku 45 lat.

Jacques Derrida w „podpisującym” niejako książkę Geoffrey'a Benningtona, własnym eseju *Circonfession* (tytuł przetłumaczony został na język polski jako *Obrzeznania*) pisał: „Ta twarz, która od trzech dni (28 czerwca 1989) znieruchomiała w okropnym grymasie, [...] lewe oko otwarte i nieruchome, to wynik działania wirusa”⁶. Autor nazywa tekst swą „spowiedzią literacką” czy „teologią jako autobiografią”. Opisany w eseju jednym z centralnych wydarzeń, splecionym z doświadczeniem powolnego umierania matki, czyni Derrida właśnie doświadczenie wirusowego paraliżu lewej połowy twarzy, który po niedługim czasie ustąpił bez śladu.

Społeczne doświadczenie paraliżu (w sensie bycia świadkiem) jest z całą pewnością doświadczeniem pewnego szczególnego rodzaju potworności. Na czym jednak ta potworność miałaby polegać? Dlaczego sparaliżowane ciało tak silnie oddziałuje, dlaczego przeraża znacznie bardziej niż inne rodzaje kalectwa? Przyglądając się trzem wskazanym tekstom osób, które doświadczyły paraliżu własnego ciała, zauważamy że w istocie w ich artykułowanym doświadczeniu, obnażone zostają źródła społecznego strachu – kryzys medium i komunikacji oraz kryzys ładu i władzy.

³T. Judt, *Noc*, przeł. S. Kowalski, „Gazeta Wyborcza” z dn. 08.01.2010. <http://wyborcza.pl/1,76842,7434855,Noc.html>. Data dostępu: 10.08.2011.

⁴J.-D. Bauby, *Skafander i motyl*, przeł. K. Rutkowski, Gdańsk 2008.

⁵Tamże, s. 7.

⁶J. Derrida, *Obrzeznania (Circonfession)*, [w:] G. Bennington, J. Derrida, *Jacques Derrida*, przeł. V. Szydłowska-Hmissi, Warszawa 2009, s. 77.

2. Bezruch

Statyczny znaczy martwy – nieruchomienie jest przeciwne życiu, którego nieusuwalnym przymiotem jest możliwość ruchu i działania. Jako taki, paraliż jest przeciwny życiu i jako taki ukazuje swój potworny wymiar. Jacques Derrida opisuje paraliż jako stan „z połową twarzy odwróconą od życia”⁷. Bauby pisze: „odpadłem od życia w piątek, 8 grudnia zeszłego roku”⁸. „Odpadnięcie” i „odwrócenie” dotyczą tutaj życia w sensie społecznym, ale przede wszystkim, jak się wydaje, związane są z osunięciem się w inny porządek. Paraliż jest więc paradoksem żywego ciała, które jawi się jako ciało hybrydyczne, nie-ludzkie. Staje się przerażające, bo jest czystym przedstawieniem, obrazem tego, w jaki sposób to, co żywe jest niejako kolonizowane przez porządek symboliczny śmierci, chociaż w istocie znajduje się poza biologiczną śmiercią. Jest nie-martwe, choć przecież zmartwiało. Mówiąc słowami Žižka, „śmierć – jak pasożyt – może kolonizować żywy byt”⁹. Chociaż można w ten sposób odczytywać znaczenie choroby w ogóle, o szczególności paraliżu decyduje jego widoczność i charakter przestrzenny. Przerazający jest więc fakt, że staje się czystym przedstawieniem procesu kolonizacji żywego bytu przez śmierć – upoczywie widzialnym, bo nieruchomym.

Związek pomiędzy widzialnością a ruchem ma charakter negatywny. „Jeśli chodzi o pierwotny status fenomenologiczny ruchu jest on równoznaczny ze ślepotą, zamazuje kontury tego, co postrzegamy, to znaczy, aby wyraźnie dostrzec przedmiot musi on być znieruchomiały, unieruchomiony – nieruchomość sprawia, że rzecz staje się widzialna”¹⁰. Dlatego ciało w bezruchu jest ciałem upoczywie widzialnym. Bauby opisuje poranek w sali rehabilitacyjnej, wśród pacjentów z drobnymi urazami – dookoła panuje ruch i gwar, pośród którego drobne objawy ich niepełnosprawności stają się mniej widoczne i jakby mniej ważne, widok punktu nieruchomego jest tymczasem nie do wytrzymania: „Chciałbym wziąć udział w ogólnej wesołości, ale gdy zawieszam na rozbawiony towarzystwie me jedyne oko, to młody człowiek, babcia i kloszard odwracają głowę, odczuwszy nagłą i nieodpartą potrzebę kontemplacji przeciwpożarowego czujnika na suficie. Najwyraźniej [...] bardzo boją się ognia”¹¹.

⁷Tamże, s. 90.

⁸J.-D. Bauby, *Skafander i motyl*, s. 7.

⁹S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 225.

¹⁰Tamże, s. 225.

¹¹J.-D. Bauby, *Skafander i motyl*, s. 37.

Zaskakuje kontrast, jeśli uświadomimy sobie, że raczej wszystkie kulturowe przedstawienia potworności związane są z ruchem postaci – człowiek boi się działania tego, co potworne (nawet jeśli monstrum jest uśpione, strach rodzi zawarta w nim potencja działania). Potworność paraliżu sytuuje się dokładnie na drugim biegunie – nie do zniesienia staje się bezruch, który implikuje czystą widzialność tego, czym ciało staje się w obliczu kolonizacji przez porządek śmierci. Ten jest natomiast porządkiem nieruchomienia.

Žižek wskazuje na szczególne w kulturze powiązanie posągów z bólem i cierpieniem, poczynszy „od strużki krwi wypływającej z posągów w gotyckich powieściach, po łzy cudownie płynące z każdego szanującego się posągu Maryi Dziewicy w krajach katolickich”¹². Także w mitologii i tradycji literackiej unieruchomione ciało łączy się z wielkim, permanentnym bólem – poczynszy od Niobe przemienionej w płaczący głaz, skończywszy na licznych literackich i baśniowych przedstawieniach zmienionych w kamień bohaterów, których nie brak chociażby u Mickiewicza, gdzie w I cz. *Dziadów* Dziecię śpiewa piosenkę o cierpiącym młodzieńcu stopniowo zmieniającym się w kamień. Nieruchomość ciała, jak posągu, wiąże się więc w planie wyobraźni z unieruchomieniem w nieskończonym bólu, co utrwała dualizm ciała i ducha.

W opisach doświadczenia paraliżu dominuje jednak przede wszystkim odczucie awarii mediów, pojmowanych tutaj jako cielesne nośniki emocji. Dla cierpiącego na *locked-in syndrom* Bauby’ego największą tragedię stanowi nie nieruchomość, ale właśnie niemożliwość komunikacji. Pozostało mu tylko jedno medium – oko z ruchomą powieką, którą wymrukuje litery, ale nawet jego przekaz mieści się w sferze nieodczytania i dezinterpretacji: „Mogę płakać dyskretnie. Powiedzą, że oko mi łzawi”¹³, pisze Bauby. Widmo utraty jedyne go przekaznika i łącznika pomiędzy jego mózgiem a światem paraliżuje strachem: „kiedy odzyskałem przytomność pewnego styczniowego poranka i pochylał się nade mną człowiek, zszywając mi prawą powiekę igłą i nicią, tak jak ceruje się skarpetkę, ogarnął mnie paniczny strach. A jeśli w swym oftalmologicznym uniesieniu zszyje mi również lewe oko, mój jedyny środek łączności ze światem zewnętrznym, moje piwniczne okienko, mój iluminator w skafandrze? Na szczęście nie pogrążył mnie w całkowitej ciemności”¹⁴.

¹²S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, s. 225.

¹³J. D. Bauby, *Skafander i motyl*, s. 78.

¹⁴Tamże, s. 78.

Awaria medium działa jednak w dwie strony – blokuje nie tylko wyrażanie, ale i doznawanie. Wielokrotnie wspominają o tym Bauby i Judt, Derrida ujmuje to w następujących słowach: „Lekarz mówi: paraliż peryferyjnego mięśnia twarzy, okrażenie, elektromięśniogram i skaner, koszarne widmo lewego oka, nie mruga, dysymetria, patrzy na mnie jak fajansowa figurka psa mojej matki, znieczula na widok horroru, a muszę bezboleśnie opisać strup mojego życia [...] o Boże, tylko jedno oko, jedyny świadek tylu występków i zbrodni we właściwym znaczeniu”¹⁵. Uwagę przykuwa „koszarne widmo”, pozostającego w bezruchu oka – metafora rysująca paradoksalną przestrzeń pomiędzy tym, co widmowe, a więc półwidzialne, zjawiające się, wiecznie ruchome i przez to obdarzone niejasnym statusem ontologicznym, a uporczywą widzialnością nieruchomego ciała-przedmiotu, które chciałoby być jedynie złudzeniem.

Nieruchome oko „znieczula na widok horroru” – zupełnie jak w teorii emocji Jamesa-Langego, przeciwnej zdroworozsądkowej teorii emocji. Derrida opisuje swoje doznanie zupełnie jakby odczuwanie emocji uwarunkowane było przez wcześniejszą reakcję somatyczną, chociaż zdrowy rozsądek nakazuje przypuszczać, że jest odwrotnie. Cieleśna bezbolesność, znieczulenie odgradzają więc od przeżywania – podział na wnętrze i cieleśną powłokę, dualizm ciała i ducha, w zapisach doświadczenia paraliżu zostaje zdekonstruowany – dokładnie wbrew częstym mitycznym i literackim przedstawieniom. Nawet jeśli autorzy tekstów używają czasami na określenie swojego ciała słów takich jak więzienie czy pancierz. Judt pisze: „Przyjemności, jakie daje lotność umysłu, są przereklamowane – jak teraz widzę – przez tych, którzy nie tylko na nich muszą polegać. Mniej więcej to samo można powiedzieć o szczyrych zachętach do szukania duchowych namiastek fizycznych braków. To droga donikąd. Strata jest stratą i nic nie przyjdzie z ładniejszego jej nazwania. Moje noce są ciekawe, ale obszedłbym się bez nich”¹⁶.

Bezruch implikuje więc nieznośną widzialność porządku śmierci kolonizującego żywe ciało, awarię medium, zawieszenie zwykłej komunikacji, odgradza od przeżywania.

3. Bezwład i beżład

Słowo „sparaliżowany” w potocznym użyciu bliskie jest znaczeniu wyrazu „znieuchomiarty”. Etymologia słowa kieruje jednak naszą uwa-

¹⁵ J. Derrida, *Obrzeznania*, s. 84-85.

¹⁶ T. Judt, *Noc*.

gę w nieco inną stronę. Grecki źródłosłów (grec. *para-lysis*) przybliży znaczenie wyrazu do czegoś, co znalazło się obok, zostało odwiązane, oderwane czy odłączone, do czegoś, nad czym utracona została władza. Bliższy więc paraliżowi niż bezruch byłby bezwład, bezpośrednio łączący go z problemem zarządzania czy panowania nad własnym ciałem.

Ciało sparaliżowane poddane zostaje więc nowej władzy, przycho-dzącej z zewnątrz. W tekstach Bauby'ego i Judta zauważalna jest domi-nacja wyrażeń w stronie biernej lub na bierność wskazujących: „jestem ubierany”, „jestem kąpany”, „jestem karmiony”, „jestem ćwiczony”, „wstaję (a raczej mnie stawiają)”. Ciało sparaliżowane nie jest jednak ciałem spetryfikowanym, utrwalonym w określonej i niezmiennej for-mie, zachowującej pewien rodzaj „kamiennego” ładu i porządku. Jest wprost przeciwnie.

Co szczególnie symptomatyczne, we wszystkich trzech omawianych tekstach bezwład natychmiast przeradza się bowiem w bezład. Ciało, nad którym utracona została władza, pogrąża się chaosie i bezkształcie. Bauby pisze: „W odbiciu w gąblocie ujrzałem twarz człowieka, którego wyciągnięto z beczki z dioksyną. Usta wykręcone, nos uszkodzony, włosy w nieładzie, przerażony wzrok. Jedno oko zaszyte, a drugie wytrzeszczone jak oko Kaina. Przez minutę wpatrywałem się w tę zamazaną kukłę i nie potrafiłem zrozumieć, że to ja. Ogarnęła mnie dziwna euforia. Oto nie tylko stałem się odmieńcem, paralitykiem, niemym i półgłuchym, pozbawionym wszelkich przyjemności i skazanym na żywot meduzy, ale w dodatku okropnie wyglądam”¹⁷. Obraz samego siebie widziany w lustrze jest zamazany, niewyraźny – to sygnał, że sparaliżowane ciało odbierane jest jako tracące kontury. Paraliż jawi się zatem jako daleki od petryfikacji – czyli utrwalenia w określonej formie, wiążąc się raczej z utratą formy i kształtu. W tym sensie nie zaskakuje metafora „żywotu meduzy” – jako bezwładnego, bezładnego i bezkształtnego dryfu.

Także Derrida wskazuje na zniekształcenia i wykrzywienia: „teraz (29 czerwca 1989) dzwonię do Geoffa, żeby powiedzieć, że od kilku dni mam zniekształconą twarz, paraliż lewego oka otwartego jak nierucho-me oko cyklopa, niewzruszona precyzja śmierci, obrzmiała powieka, [...] mówię mu, i usta wykrzywione, woda spływa mi po brodzie, gdy piję”¹⁸.

Dla wszystkich trzech autorów doświadczenie bezwładności impliku-jącego bezład jest doświadczeniem swojego ciała jako spotworniałego, zniekształconego. Derrida używa w tym kontekście określeń „dyssyme-

¹⁷ J. D. Bauby, *Skafander i motyl*, s. 28–29.

¹⁸ J. Derrida, *Obrzezania*, s. 82.

trii karykatury życia”, deformacji czy defiguracji, swoje oko porównuje do oka cyklopa. Wielokrotnie wskazuje na doświadczenie hybrydycznego charakteru własnego ciała, pisząc „jestem satyrem”, „scarface” czy w innym miejscu: „wykrzywiają mi twarz, dzielą ją na dwie, zezują na mnie złym okiem, nie można na to patrzeć”. Judt mówi o bezładzie, bezwładzie używając metafory robaka¹⁹. Bauby wielokrotnie nazywa się potworem, mumią, warzywem czy zombie. Pisze: „Jak to nazwać? Potworność? niesprawiedliwość? Obrzydliwość? Horror? Nagle pękam”²⁰.

Nie tyle więc bezruch, ale spowodowana bezwładem deformacja, czyli utrata kształtu i ładu, wywołują u chorych reakcję obrzydzenia i prawdziwe przerażenie, zmuszające do zdiagnozowania własnej potworności.

4. Paraliż jako metafora

Tezę Susan Sontag ze słynnego artykułu *Choroba jako metafora* można streścić następująco – choroby zawsze wykorzystywane były jako metafory niosące ze sobą konkretny ładunek retoryczny czy demagogiczny, wyzyskiwany w celu krytyki kultury bądź ukazania podstawowych lęków społecznych, najczęściej związanych z zachwianiem równowagi, chaosem, anarchią, zburzeniem właściwej hierarchii. Za takie symptomatyczne metafory autorka uznawała dla różnych okresów w dziejach przede wszystkim, wyzyskiwane retorycznie, gruźlicę, gangrenę, raka i AIDS²¹. Bezpośrednio na podstawie powyższych analiz, proponuję spojrzeć w podobny sposób na metaforę paraliżu, która już dawno przekroczyła granice dyskursu medycznego.

O wielkiej karierze metafory paraliżu najlepiej zaświadcza internetowa wyszukiwarka. Wyniki, które otrzymujemy wpisując interesujące nas słowo równie często odsyłają do informacji medycznych, co do wiadomości zupełnie innego typu. I tak, czytamy o paraliżu gospodarczym, paraliżu politycznym, ale zdecydowanie najczęściej o wszelkiego typu paraliżach komunikacyjnych: drogowym, lotniczym, kolejowym czy energetycznym.

Jak twierdzi za Marshalllem McLuhanem Derrick de Kerckhove, „elektryczność jest rozszerzeniem naszego centralnego układu nerwo-

¹⁹T. Judt, *Noc*.

²⁰J. D. Bauby, *Skafander i motyl*, s. 73.

²¹S. Sontag, *Choroba jako metafora*, przeł. J. Anders, [w:] *Osoby. Transgresje 3*, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 212.

wego”²². Przekazniki, jako przedłużenia ludzkiego ciała, i nowe narzędzia komunikacji, jako nowe narządy ruchu, powiązane są ze sobą w sieci, przypominającej układ nerwowy. Ten sieciowy charakter mediów oraz komunikacyjnych szlaków i narzędzi wywołuje więc, jak się wydaje, szczególnego typu lęk przed paraliżem, który osiągnąć może wszelkich ludzkich ekstensji – „rozszerzeń ludzkiego układu nerwowego”, podobnie jak paraliż sięga członków, którymi ten zarządza.

Straszy nas więc paraliż pojmowany jako zastój, przerwa w działaniu i unieruchomienie. Boimy się paraliżu komunikacyjnego i paraliżu mediów, a więc przerwy w działaniu wszelkiego typu łączności, niemożliwości nieograniczonego ruchu, przemieszczania się i przekazu informacji – a więc kryzysu globalizacji. Widmo *locked-in syndrome* jako komunikacyjnego potrzasku (zarówno w wymiarze łączności medialnej, jak i możliwości przemieszczania) wydaje się szczególnie przerażające.

Idzie za tym sytuacja szczególnego odklejenia się pewnego bądź całego obszaru sieci od centrali. Gdy awaria elektryczności paraliżuje miasto, bezwład błyskawicznie staje się bezładem. Gdy paraliżowi podlegają komunikacyjne szlaki, na lotniskach stacjach i drogach, oprócz bezradności pojawia się zamęt i chaos.

Sontag pisała: „porządek jest najdawniejszym przedmiotem troski filozofii politycznej i jeśli można w sposób przekonujący porównać *polis* do organizmu żywego, można równie przekonująco porównać nieład do choroby”²³. Wydaje się, że nie znajdziemy bardziej jaskrawego przykładu metafory łączącej bezwład z bezładem niż właśnie metafora paraliżu, gdy paradoksalnym, ale nieusuwalnym rewersem unieruchomienia staje się zamęt. Zapewne podobna intuicja nakazała Edmundowi Burkowi użycie tej metafory w 1790 roku w swoim tekście *Reflections on the Revolution In France*, zwracając się do Francuzów słowami: „Wasz obecny zamęt niczym paraliż zaatakował samo źródło życia”²⁴.

Figura „kalekiego narratora” jest figurą antyczną, jak twierdzi Arthur Frank w swojej książce *The wounded storyteller*²⁵. Osłepienie w tradycji często bywa związane z darem opowiadania czy przepowiadania. Wytracone biodro biblijnego Jakuba było ceną za jego historię i zarazem dowodem jej prawdziwości. Opowieści osób doświadczonych paraliżem, które wybrałam, mają więc być może znaczenie szczególne. Derrida, Judt i Bauby wydają się mówić z samego wnętrza potworności, której

²² Cyt. za: P. Zawojcki, *Wokół McLuhana – po latach*, „Zeszyty telewizyjne” 2005, nr 7.

²³ S. Sontag, *Choroba jako metafora*, s. 233.

²⁴ Cyt. za: S. Sontag, *Choroba jako metafora*, s. 235.

²⁵ A. W. Frank, *The wounded storyteller. Body, Illness, and Ethic*, Chicago 1997, s. 7.

niejasne przecucie, jak widmo, krąży w naszej cywilizacji. Zapisy ich lęków, strachów i przeżyć, towarzyszących tej okropnej chorobie, stają się czymś znacznie więcej niż tylko zapisami indywidualnego doświadczenia. W zaskakujący sposób zdają się pokazywać i poniekąd tłumaczyć różnego typu lęki i obawy dzisiejszej kultury, cywilizacji, społeczeństw. Unieruchomienie, awaria medium, komunikacyjny potrzask, bezwład i bezład – współczesna „suma wszystkich strachów”.

Marta Baron

Locked-in syndrome.

The phantom of paralysis and the monster of trap

The article is an attempt to compare the cultural existence of a paralyzed body, captured by various discourses, with the stories that include individual experience of ill people. Beside the anti-war cinema, the article discusses Jacques Derrida's, Tony Judt's and Jean-Dominique Bauby's texts. Following Susan Sontag, the aim of interpretation is to show paralysis as a metaphor – a very important one in our culture – which assembles essential fears of contemporary societies: the phantom of immobilization – inertia, which becomes a disorder, and a damage of a medium, a break of communication.

Agata Rosochacka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Potworne ciała protetycznego. Obcość uwewnętrzniona

Ciało w kontakcie z protezą staje się nie tylko hybrydyczne czy niejednorodne, nie jest po prostu mieszanką tego, co organiczne z tym, co technologiczne. Sprotetyzowane ciało musi się skonfrontować z tym, że nie jest niezastąpione. Protetyczne ciało, to również ciało niemogące już aspirować do bycia *pełnią* czy całkowitą *obecnością*.

Ciało protetyczne, obecne w wielu dyscyplinach humanistycznych, pojawia się również w dyskursie zajmującym się cyborgami – ponieważ łączy one ciało z materią sztuczną. Jednak rozważania nad cyborgami (szczególnie popularne w humanistyce od publikacji *Manifestu cyborgów* Donny Haraway¹ z 1985 roku) często zmierzają ku opisom ciała wirtualnego. Niektóre z kierunków transhumanistycznego myślenia o cielesności aprobatywnie bądź katastroficznie mówią o ciele, które stało się już wyłącznie wirtualnym, sklonowanym czy stechnicyzowanym. Tak używa pojęcia protezy między innymi Jean Baudrillard, dla którego nasze ciała, w pierw częściowo protetyzowane, dziś są już w całości protezami².

Moje myślenie o ciele protetycznym dalekie jest od wirtualizacji ciała, bliskie natomiast między innymi ujęciu Vivien Sobchack³, dla której

¹D. Haraway, *Manifest cyborgów*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 1/2003.

²Problematyka protezy pojawia się przede wszystkim w dwóch pracach: J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005 oraz J. Baudrillard, *Przejrzyście zła*, Warszawa 2009.

³V. Sobchack, *A Leg To Stand On: Prosthesis, Metaphory and Materiality*, [w:] *The Prosthetic Impulse. From a Posthuman Present to a Biocultural Future*, [w:] *The prosthetic impulse. From a posthuman present to a biocultural future*, red. M. Smith, J. Morra, Cambridge Londyn 2006.

współczesne ciało, choć niejednorodne, wciąż pozostaje somatyczne. Fizjologia, ból, rozkosz, śmierć, konkretna przestrzeń i czas, którym jest ono przypisane, nie opuszczają ciała protetycznego w odróżnieniu od ciała wirtualnego czy ciała awatara.

Proteza w relacji z ciałem jest jednocześnie uzupełnieniem i naddatkiem, wstawiana jest w miejsce nieobecnej części ciała, jednak zastępując ją – dodaje: sztuczność do naturalności, martwe do żywego, przedmiot do podmiotu. Ta dwoista logika protezy w relacji z ciałem odpowiada logice Derridiańskiego suplementu, który z jednej strony wprowadza nadwyżkę, dokłada się do tego, co już pełne, tworzy nadmiar, kulminację obecności. Będąc naddatkiem do pełni, podkreśla jej granice i wobec nich się ustanawia. Zarazem obecność suplementu świadczy też o czymś wprost przeciwnym: uzupełnienie

[d]odaje tylko po to, by zastąpić. Wkracza lub wciska się w-miejsce-czegoś. Jeśli zapełnia, to tak, jak zapełnia się pustkę. Jeśli przedstawia i tworzy obraz, to wskutek uprzedniego braku obecności. Uzupełniające i zastępujące uzupełnienie jest pomocnikiem, instancją podrzędną, która zamuje-miejsce. Jako substytut nie dodaje się po prostu do pozytywności obecności, nie tworzy żadnej wypukłości, jego miejsce wyznaczone jest w strukturze przez znanie pustki⁴.

Proteza w tekstach Derridy pojawia się, by towarzyszyć wyrażaniu nieustalonej ontologii, niejasnego charakteru bycia. Jest synonimem paradoksu, napięcia, pomaga w opisach suplementu, parergonu, widmowej obecności, technologii, języka, oryginalności⁵. Ciało protetyczne jest więc problematyczne, nierozstrzygnięte. Proteza wprowadza inność, przekreśla monogeniczną tożsamość, ciąży w stronę hybrydy.

Odpowiadające Derridiańskiej logice parergonu wkomponowanie w ciało protezy, współbrzmi z „trzecim ciałem” bądź też „trzecimi ciałami” omawianymi przez Wojciecha Kalagę. Trzecie ciało zaburza jasno określoną opozycję „między ciałem a jego Innym”⁶. Jak pisze Kalaga: „parergon znajduje drogę do tekstury ciała, gdzie bardziej lub mniej metaforycznie »nacięcie« polega na wkomponowaniu w nią Inności, która

⁴ J. Derrida, „*To niebezpieczne uzupełnienie...*”, [w:] *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 199–200.

⁵ Zob. m.in. J. Derrida, *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*, przeł. M. Siewek, „Literatura na Świecie”, nr 11–12/1998, J. Derrida, *Specters of Marx*, Routledge 1994, J. Derrida, *Suplement łącznika. Filozofia wobec językoznawstwa*, przeł. A. Dziadek, [w:] *Marginesy filozofii*, Warszawa 2002, J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.

⁶ W. Kalaga, *Trzecie ciało – porażka logosu*, [w:] „*Kres logocentryzmu*” i jego kulturowe konsekwencje, red. E. Winiecka, M. Larek, Poznań 2009, s. 105.

jednak w owej chwili przestaje być Innością, lecz nie będąc też w pełni ciałem, staje się jego Trzecim⁷. Kalaga, omawiając „trzecie ciała”, odwołuje się również do abiektu Julii Kristevej⁸. Jednak proteza jest dla ciała czymś innym niż abiekt, z którego, w teorii Kristevej, ciało musi zostać oczyszczone, żeby zachować podmiotowość. Wobec protetycznej cielesności, jak zobaczymy, przyjmowane są różne strategie, a wyparcie protetycznego charakteru ciała jest tylko jedną z nich.

* * *

Modernistyczne doświadczenia przeczą kolejnym narracjom, w które wpisywane było ciało. Przede wszystkim zostało mu odebrane alibi religijne: ciało jako mieszkanie ducha, ciało, które zmartwychwstanie, ciało, którego ból ma sens w zbawieniu, ciało, które zostało stworzone na wzór Boga, wyróżnione jest więc wobec ciał zwierzęcych i materii martwej. Śmierć boga wyjęła ciało z kontekstu scenariusza uwznioślającego i sensotwórczego. Jednocześnie technologia dominująca epokę coraz śmielej wkracza w ciało, bądź też jest z ciałem wymienna czy wręcz wobec niego zwycięska. Człowiek musi się zmierzyć z ciałem technologizowanym, z ciałem-przedmiotem (zbiorem przedmiotów) którego spójność jest teraz znacznie trudniejsza do utrzymania.

We wczesnych badaniach psychoanalitycznych Paul Schilder opisuje świadomościowe postrzeganie ciała poprzez jego obraz czy też mapę i integralność tego wizerunku⁹. Obraz ciała ulega jednak traumatycznemu rozbiciu w momencie, w którym doświadczenie ciała nie odpowiada jego integralnemu wizerunkowi w świadomości.

Rozbicie koherentnego obrazu ciała poprzez doświadczenie jego protetyzacji/amputacji i związana z nią fragmentaryzacja, przywraca nas w postrzeganiu tego ciała do stanu sprzed Lacanowskiej fazy lustra. Przypomnijmy, że, według Lacana, dziecko początkowo odczuwa swoje ciało jako *pokawałkowane*, niemożliwe do skoordynowania i zapanowania nad nim. Odczucie potwornego w fragmentaryzacji ciała, jest dla dziecka związane z lękiem i stanami depresyjnymi, a konfrontacja z jednolitym obrazem ujrzanym w lustrze, pozwala na zrodzenie się z chaosu fragmentarycznych członków własnego ciała pierwszego odpowiednika zjednoczonego „ja”.

⁷ Tamże, s. 107.

⁸ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.

⁹ Zob. P. Schiller, *The Image and Appearance of Human Body: Studies In Constructive Energies of the Psyche*, New York 1978.

Dla Lacana powrót do postrzegania własnego ciała sprzed fazy lustra to regres, który łączy on ze stanami schizofrenicznymi o charakterze paranoidalnym. Ale, jak pisze Paweł Dybel, „również dziedzina literatury i sztuki dostarcza niezliczonych świadectw żywotności tego doświadczenia w człowieku – wystarczy tylko wskazać powieści Jamesa Joyce’a, obrazy Hieronima Boscha czy lalki Hansa Bellmera”¹⁰. Faza lustra jest więc doświadczeniem budującym obraz siebie niezbędny do poczucia bezpieczeństwa, a wyłom w tej fantazji jest groźny, ale i twórczy. Odczuwanie ciała pofragmentaryzowanego to kontakt z potwornym Realnym, który może być destrukcyjny, ale jednocześnie jest jedyną możliwością rozkoszy.

Reifikacja ciała, odczuwanie go jako martwego, coraz bardziej powszednie mariaże z technologią wywołują niepokój potwornej fragmentaryzacji. Niepokój ten prowokuje pragnienie dodatkowego, zewnętrznego scalenia ciała. Wzmoczona potrzeba cielesnej konsolidacji przejawia się poprzez różne strategie, ich różnorodność zależna jest od kulturowego kontekstu.

Strategie integrujące: ciało-zbroja

Pierwszą z omawianych przeze mnie strategii integracji ciała jest ideologiczne usensownianie ciała-przedmiotu poprzez afirmację technologii. Jak ujął to Hal Foster: „podwójna logika technologicznej protezy zapanowała nad zmechanizowaną wyobraźnią modernizmu: maszyna jako kastrująca trauma oraz jako falliczna tarcza przeciwko tej traumie”¹¹.

Po pierwszej wojnie światowej, wojnie prawdziwie industrialnej, ciało utraciło poczucie naturalności i nienaruszalności, zostało też umniejszone wobec maszyny czy stechnologizowanego ciała. Jedną z reakcji na to, było, „zwłaszcza w rewolucyjnej Rosji, postrzeganie mechanizacji nowoczesnego ciała jako nowych fizycznych zasad bycia”¹² – narodziny „Nowego Człowieka”. Jakkolwiek różne były technologiczne projekty człowieka komunistycznego i faszystowskiego, łączyła je potrzeba wymazania takiego obrazu ciała, które ulega dezintegrującej fragmentaryzacji. Jak czytamy (za Peterem Sloterdijkem) w książce Kurta Schudera pt: *Granit i serce. Drogi Adolfa Hitlera – budowa katedry naszych czasów z 1940 roku*:

¹⁰ P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 226.

¹¹ H. Foster, *Prosthetic Gods*, Cambridge Londyn 2006, s. 114.

¹² Tamże, s. 110.

My technicy, którzy zaczynamy od materii, musimy połączyć z nią naszego ducha [...]. [Ż]aden człowiek nie może dzisiaj żyć bez tego braterstwa z maszyną, że nie wspomnę o narodzie [...]. [M]aszyna tworzy pełną harmonię z człowiekiem i odpowiada jego istocie [...]. Największym osiągnięciem nowych Niemiec jest wprowadzenie techniki do duszy [...], tak że nie musi już marznąć, stojąc na zewnątrz¹³.

Wobec traumatycznego zagrożenia kastracją czy rozbiciem spójności cielesnej, które niesie ze sobą technologia, nowoczesny podmiot zbroi się w dodatkową tarczę, którą – paradoksalnie – jest ta właśnie technologia. Silne, faliczne, twarde, zmechanizowane ikony ciał-zbroi ideologii komunistycznej i faszystowskiej, nawiedzane są jednak przez potworne ciało protetyczne.

I wojna światowa zostawiła dwanaście milionów kalek: „Ludzie bez kończyn, ludzie o strasznych twarzach, bez nosów, bez ust. [...] zniekształcone stwory, [...] zabliznione otwory w miejscu, gdzie niegdyś były usta”¹⁴.

Okaleczone, spotworniałe ciała kalek są powracającym widmem, które niepokoi zideologizowane ciało technologiczne. Potworna protezyzacja jest wymazywana poprzez zabiegi propagandowe – potworność wojennego kalectwa ujarzmiana jest poprzez obrazy protetycznej funkcjonalności. Protezy ujmowane jako świetnie działające maszyny, a ciało protetyczne przedstawiane jako sprawne i pełne, mają stłumić traumę ciała okaleczonego, zaprzeczyć jego fragmentaryzacji, niekoherencji. Jako przykład tego typu zabiegów niech posłuży następujący cytat faszystowskiej reklamy protez: „Ramię Rota [...] jest nieco lżejsze i wygodniejsze niż ramię Jagenberskie. Jego ruchliwość przewyższa znacznie możliwość ramienia ludzkiego [...]”¹⁵. Protetyczny, a więc niejednorodny charakter ciała, jest wyparty przez funkcjonalność, która imituje utraconą spójność. Jednak niepokojący status ciała protetycznego nie jest w stanie ulec całkowitemu stłumieniu – możliwości protezy przewyższają możliwości ludzkie – sugerują więc to, co *nie-ludzkie*.

Olbrzymią potrzebę odsunięcia potworności ciała protetycznego, które poprzez funkcjonalność, wpisywane jest w „naturalną” koherencję ciała w propagandzie ideologicznej, widać również w odmiennych obrazach ciał protetycznych. Tym razem strategii wymazywania potwornej fragmentaryzacji mają charakter nie tyle ideologiczny, co komercyjny.

¹³ P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wrocław 2008, s. 478.

¹⁴ E. Kästner, *Fabian. Historia pewnego moralisty*, przeł. M. Wisłowska, Warszawa 1961, s. 82.

¹⁵ Cytat za: P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, s. 482.

Strategie integrujące: ciało-produkt

Komercyjne przedstawienia ciał protetycznych są, jak pisze Maquard Smith, ukrywaniem tożsamości tychże ciał poprzez funkcjonalność protetycznych urządzeń – „historia rozwoju protetycznych technologii to [...] zabawa w chowanego z prawdą”¹⁶. Obrazy z 1915 roku ciał kobiet, których protezy wykonał James Gillingham, podkreślają wirtuozerię ich twórcy, triumf technologii jako takiej i wpływ, jaki protezy będą miały na ich nabywcę¹⁷. Skrywana tożsamość kobiet (poprzez ich odwrócone twarze) skupia uwagę odbiorcy na protezie i jej relacji z ciałem. Te komercyjne wizerunki ciał protetycznych paradoksalnie zapewniają nas, że sprawność protez czyni te protezy niewidocznymi, nieważnymi – ciało jest spójne, mimo że protetyczne. Gra w chowanego, o której wspomina Marquard Smith, dotyczy tu też kwestii seksualności.

Obrazy kobiet zasłaniających twarze mówią nam, że gdy protezy ukryją się pod suknią, twarze zostaną odsłonięte. Przebranie ciała protetycznego w ciało „naturalne”, koherentne jest związane z przyjemnością – „przyjemnością skromnego i dyskretnego [...] przejścia/zdania testu nie tyle z nie-pełnosprawności, co z pełno-sprawności”¹⁸. Napięcie między ukrytą twarzą i odkrytą protezą (i na odwrót) to napięcie między ambiwalentnymi pragnieniami. Między pragnieniem wymazania z obrazu ciała protezy, która przypomina o utraconym fragmencie, pragnieniem reanimacji ciała jako całości, a między pragnieniem wyeksponowania nieobecności tego fragmentu w fetyszystycznej prezentacji ciała protetycznego. Gdy widziana jest twarz, niewidziana jest proteza – fikcjonalizowana jest koherencja ciała. Gdy zaś widziana jest proteza, twarz zostaje zasłonięta.

Jeżeli więc zdjęcia te, jak twierdzi Marquard Smith, poza funkcją komercyjną, mają również funkcję erotyczną, to pożądamy albo fantazji o spójnym ciele albo fetyszystycznie – samej protezy. Nie pożądamy potworności ciała protetycznego, a więc połączenia, spojenia ciała z protezą, które rodzi potworną niepewność: czego pragniemy? Ciała jako przedmiotu? Przedmiotu jako ciała? A może ich mariażu?

Zdjęcia Gillinghama wpisują się więc w bezpieczną strategię konsolidacyjną. Nie zagrażają spójności patrzącego, wymazując potworność ciała protetycznego.

¹⁶ M. Smith, *The Vornerable Articulate: James Gillingham, Aimee Mullins, and Mathew Barney*, [w:] *The Prosthetic Impulse*, s. 49.

¹⁷ Zob. tamże, s. 54.

¹⁸ Tamże, s. 54.

Podobnej logice wymazywania potworności poddane są współczesne komercyjne wizerunki ciał protetycznych. Aimee Mullins jest modelką, aktorką i sportsmenką, która w wieku lat czterech poddana została amputacji obu nóg poniżej kolan. Mullins występuje na wybiegach, uczestniczy w sesjach zdjęciowych dla kolorowych czasopism, a w 1999 roku została uznana przez magazyn „People” za jedną z pięćdziesięciu najpiękniejszych osób na świecie. Mimo że większość jej wizerunków nie zakrywa ani twarzy ani protez – również w tym przypadku mamy do czynienia z wypieraniem ciała protetycznego ze świadomości. Media, przedstawiając Mullins, kreują ją na cyborgicznego seks-kociaka, doskonały przykład posthumanistycznego postępu. Jak pisze Smith: jest ona widziana jako obiekt seksualny, ale jako „kobieta pełno-sprawna, która, tak się składa, jest też po amputacji”¹⁹. Mullins w tych przedstawieniach jest raczej cyborgiczną fantazją erotyczną niż ciałem widzianym i doświadczanym jako protetyczne. Jej „ładne nogi”, nogi Barbie, bywają najczęściej tak zaprojektowane, że stopy są wygięte – pasujące do butów na obcasach. Bez tych obcasów nogi Mullins nie funkcjonują. Zauważono także, że niektóre z jej nóg nie pozwalają na zachowanie równowagi, gdy nie są w ruchu. Gdy się zatrzymuje, musi być podtrzymywana przez kogoś bądź przez coś.

O ile więc ideologiczne wizerunki ciał protetycznych wymazywały świadomość fragmentaryzacji i reifikacji ciała poprzez funkcjonalność technologii w kontakcie z nim, współczesne komercyjne przedstawienia ciał protetycznych wypierają potworne doświadczenie pokawałkowania poprzez estetykę i seksualność – nawet przeciwko funkcjonalności. Fantazja o ciele radykalnie cyborgicznym – gdy własne nogi, można zamienić na nogi lalki Barbie, gdy ciało nie stawia już oporu przed dopasowaniem się do ciał medialno-idealnych, fantazja o byciu takim ciałem, bądź posiadania takiej partnerki, działa na rzecz całkowitego wyparcia niepokoju potwornej fragmentaryzacji.

Na manowcach strategii: „Amputetki”

Zaangażowanie ciała protetycznego w grę seksualną świetnie ilustrują „Amputetki” – grupa sześciu poddanych amputacji amerykańskich weteranów wojennych. Wiosną 1945 roku szpital Walter Reed Army oraz Wojskowe Centrum Medyczne zasponsorowały serię cotygodniowych spektakli – w tym rewie, koncerty jazzowych orkiestr, występy wokalne i komiczne, wodewile – by zapełnić czas weteranom

¹⁹Tamże, s. 58.

poddawanych w szpitalu rehabilitacji²⁰. Wśród najbardziej popularnych przedstawień znajdowały się występy „Amputetek”. Jak rozumieć zaistnienie grupy protetycznych Drag Queen w środowisku, w którym normatywność heteroseksualna i sprawność fizyczna zdają się być najistotniejsze? Niezwykła popularność „Amputetek” świadczy o tym, że były nie tylko tolerowane, ale wręcz w jakiś szczególny sposób potrzebne amerykańskim weteranom wojennym. Jak pisze David Serlin, porywające występy „Amputetek” były dowodem na to, czego dokonać może rehabilitacja. „Amputetki” dopełniały obraz pełnosprawności „bez jakiegokolwiek intencjonalnej ironii, dostarczając konkretnych dowodów, że dokonują postępów w rehabilitacji i że posuwają się do przodu na drodze niezależności i samowystarczalności”²¹. Z jednej strony „Amputetki” wpisywały się w wojskową ideologię ciała protetycznego, poświadczając, że nawet z protezami są sprawne, a ich ciała spójne. Jednak zdjęcia „Amputetek” wzbudzają odczucie, że mamy tu do czynienia z trudną do określenia dwuznacznością. Ciała i role „Amputetek” są bowiem jednak wyraźnie nienormatywne – zarówno pod względem tożsamości seksualnej, jaki i cielesnej integralności. Ich występy równie intensywnie wskazują na sprawność, jak i na perwersję, którą wyrażają ich ciała.

„Amputetki” są szczególnym przykładem powojennego ciała protetycznego, bowiem biorąc udział we wzmacnianiu wizerunku sprawnego ciała-maszyny, jednocześnie otwierają swoje ciała na protezy, które nie tyle zbroją, co bawią. Ciało żołnierza jest zatrzaśnięte pomiędzy fantazją o ciele-zbroi i przerażającą potwornością ciała-kaleki, ciała rozczłonkowanego. Perwersja „Amputetek” wynika z tego, że uruchamiają trzecią możliwość – możliwość protetycznej zabawy, odchylenia, otwarcia ciała na rozkosz protetyczności.

„Wyzwalające pożądanie fragmentu”²²: Bellmer

Według Hansa Bellmera, niemieckiego artysty tworzącego w latach trzydziestych XX wieku serię rzeźbiarskich instalacji pod tytułem „Lalki”, którą przez następną dekadę fotografował, pożądanie fragmentu ciała i wystawienie się na możliwości, które stwarza doświadczenie rozczłonkowania jest wyzwalające.

²⁰ Zob. D. Serlin, *Disability, Masculinity, and the Prosthetics of War, 1945 to 2005*, [w:] *The Prosthetic Impulse*, s. 155.

²¹ Tamże, s. 157.

²² H. Foster, *Prosthetic Gods*, s. 233.

Kreowane przez Bellmera lalki są złożone z niejednorodnych materiałów, których zrosty są wyraźnie widoczne. Ich ciała charakteryzuje brak bądź nadmiar, jak również pomieszanie w układzie, niekiedy też obnażenie organów wewnętrznych. Hal Foster interpretuje fotografie niemieckiego artysty jako „oscylację pomiędzy kastracyjną i fetyszującą wizją kobiet”²³. Multiplikacje części ciała lalek odczytuje Foster zgodnie z psychoanalizą Freudowską jako silne zaakcentowanie wyparcia kastracji²⁴. Jak jednak dodaje autor *Prosthetic Gods*, Bellmer „zdaje się nie tylko pożądać tych lalek, ale również, w pewnym sensie, identyfikować się z nimi, nie tylko sadystycznie nimi manipuluje, ale również, w pewnym sensie, masochistycznie staje się nimi [...]”²⁵.

Można jednak inaczej interpretować twórczość Bellmera. Pokawałkowane lalki i ich zwielokrotnione, wynaturzone wypukłości odczytywać można jako zapis doświadczeń erotycznych, w których ciało nie jest postrzegane jako integralna całość, a właśnie jako olbrzymiejące, pulsujące i poodłączane od siebie fragmenty. I te kawałki właśnie, te osobne części mają najbardziej niepokojącą i fascynującą siłę erotyczną.

Jak pisze Foster:

Lalki mogą być przedmiotem prób mistrzowskiego sadyzmu do momentu, w którym podmiot jest wystawiony na to, co budzi w nim największe przerażenie – jego własną fragmentację i dezintegrację. Ale, paradoksalnie, to samo może być jego największym pragnieniem²⁶. Sam Bellmer stwierdza, że wszystkie sny powracają, do pierwotnych instynktów – by uciec z rysunku/konturu samego siebie²⁷.

Protetyczny erotyzm jest perwersyjny – pociąga go to, co fragmentaryczne, pokawałkowane, szczątkowe.

„Perwersja jest ustrukturowana protetycznie”²⁸: apotemnofilia

Apotemnofilia jest opisywana przez specjalistów jako postać masochizmu. Polega na obsesyjnym pragnieniu amputacji. Związana jest często z akrotomofilią, czyli fascynacją seksualną osobami z amputowanymi kończynami. Alphonso Lingis przedstawia na temat apotemnofilii ekscentryczne nieco, ale ciekawe poglądy w artykule *Fizjologia sztuki*.

²³ Tamże, s. 230.

²⁴ Zob. tamże, s. 230.

²⁵ Tamże, s. 236.

²⁶ Tamże, s. 233.

²⁷ H. Bellmer, cyt. za: H. Foster, *Prosthetic Gods*, s. 233.

²⁸ M. Smith, J. Morra, *Introduction*, [w:] *The Prosthetic Impulse*, s. 8.

Podjerzewając zarówno siebie jak i nas wszystkich o skłonności apotemnofilskie, Lingis opisuje przypadki osób, które potrzebę amputacji realizują przy pomocy radykalnych i niebezpiecznych zabiegów. Zdaniem Lingisa apotemnofilia odwraca strategię integracji ciała – dąży do dezintegracji: „Apotemnofile uważają, że cierpią z powodu bycia »osobami niepełnoprawnymi w pełnosprawnym ciele«”²⁹. A odwrócenie logiki, jest etymologicznym znaczeniem słowa perwersja.

Lingis, zainspirowany (i wyraźnie zafascynowany) apotemnofilią, interpretuje sztukę wizualną obrazującą ciała, jako perwersyjną w wymiarze apotemnofilnym. Szczególnie portrety i akty są, zdaniem amerykańskiego filozofa, wyrazem rozkoszy uświadomienia sobie, jak wiele możemy się pozbyć z integralnych wizerunków naszych ciał: nie tylko ubrań, ale też rąk, nóg czy ucha.

Fragmentaryzacja, zawsze towarzysząca przedstawieniom ciała (choćby poprzez wybór perspektywy), jest właśnie źródłem potwornej rozkoszy, jaką odczuwamy wobec obrazów. Zdaniem Lingisa – apotemnofilia konfrontuje jedynie z ukrytą w nas wszystkich fantazją o protetyczności.

Ilustracją do rozważań Lingisa może być tutaj film Petera Greenawaya *Zet i dwa zera* (1985) – dla kobiety, której obie nogi zostały amputowane, swoistymi protezami są bracia bliźniacy. Pierwsza noga kobiety została amputowana po wypadku, jednak drugą amputowano jej, by mogła stać się kopia bohaterki z tego obraz Vermeera. Gdy Lingis mówi więc metaforycznie, że obrazy zawsze w jakiś sposób amputują ciała swych bohaterów (poprzez kadr czy perspektywę), Greenaway literalizuje tę metaforę³⁰: poddaje swoją postać amputacji i przyszywa ją do krzesła, by odpowiadała dokładnie kobiecie przedstawionej na obrazie.

Potwór jest zawsze tym, czego się nie spodziewamy

Na koniec wróćmy do wspomnianej powyżej modelki Aimee Mullins, która zagrała rolę jednej z protetycznych postaci u Mathew Barneya w filmie *Cremaster 3*. Tym razem ciało Mullins nie udaje spójności, nie próbuje sprzedać seksownej normatywności, ukrywając protetyczność. Łączy to, co w oczywisty sposób obce jest ciału ludzkiemu (przedmioty, narzędzia, atrybuty zwierzęce), podkreśla możliwości, jakie daje „wyzwalające pożądanie fragmentu”, rozwija fantazję protetyczną, zamiast strategii integrującej.

²⁹ A. Lingis, *The Pysiology of Art*, [w:] *The Prosthetic Impulse*, s. 80.

Konsolidujące ciało strategię, które omówiłam powyżej, a więc ideologiczne zbrojenie i komercyjne „produktowanie” ciał, nie internalizują obcości. Wypierają doświadczenie rozczłonkowania i protetyczności ciała, przeczą jego potworności, uciekając w bezpieczne fantazje o normatywności. Z kolei perwersyjne wybory takich artystów jak Bellmer czy Barney, ryzykowne preferencje erotyczne apotemnofilów, a także zaskakujące fascynacje teoretyczne Alphonsa Lingisa stawiają wyzwanie rozpoznania potwornej protetyczności naszych ciał, których spójność jest jedynie fantazmatyczna. Stawiają przed nami zadanie uwewnętrznienia obcości.

Ciało protetyczne charakteryzuje się niemożnością ustalenia własnych marginesów, jednak jednocześnie boleśnie odczuwa swoje zrosty z tym, co dodane/uzupełnione/amputowane. Rany czy blizny, związane z protezami, jednocześnie otwierają ciało, ale też i przypominają o jego granicach. Ciało protetyczne jest więc „potworne” w logice swojej heterogeniczności. Niekoniecznie trzeba ulegać radykalnym upodobaniom apotemnofilskim, żeby doświadczać własnego ciała jak protetycznego, jako potwornego w swojej niespójności i różnorodności. Angażując się w kulturowe obrazy i narracje, uświadamiamy sobie, że jednolity obraz naszego ciała (i trwałość tego obrazu) jest jedynie fikcją. Fikcją, która zapewnia nam, co prawda, przyjemne poczucie komfortu spójności, ale jednocześnie odbiera nam możliwość „wyzwalającego pragnienia fragmentaryzacji”.

Inkorporując obcość, stawiamy czoła własnej protetyczności, gdy doświadczamy potwornego, ale i rozkosznego rozczłonkowania i protetycznych naruszeń naszego ciała. Ciało protetyczne jest ciałem „potwornym”, ponieważ uwewnętrznia świadomość radykalnej obcości. Potworne, jak twierdził Derrida, jest tylko to, co radykalnie obce, to, czego się nie spodziewamy³⁰.

³⁰ J. Derrida, *Passages – from Traumatism to Promise*, [w:] *Points...: Interviews, 1974–1994*, red. E. Weber, Stanford 1995, s. 386–387.

Agata Rosochacka

**Monstrosity of the prosthetic body.
Internalised strangeness (a prosthetic body).**

The author considers the relation between bodies and prostheses and outlines the theoretical perspectives which take into account the problems of a prosthetic body. It also shows few strategies that are employed to deal with the monstrosity of the body which internalised technology.

Among some integrating strategies the author discusses the tactics of portraying a prosthetic body as a body-armour. Such activities include communist and fascist technological projects which had a similar purpose: to erase the image of the monstrous, crippled body. The monstrosity of war disability is subjugated through images of prosthetic functionality. Another integrating strategy discussed in the article is the creation of a body-product. Advertising images of the body with integrated prostheses make prostheses invisible. Commercial images of prosthetic bodies also develop fantasies about sexy cyborgs, perfect examples of post-human progress.

Contrary to the previous tactics, there is an approach resisting the need to consolidate the body. Among the activities rejecting the integrating strategies the author discusses the group "Amputets" (six American war veterans who underwent amputations), Hans Bellmer's artworks, a phenomenon of apotemnophilia and Mathew Barney's film "Cremaster 3". These are examples of cultural activities that challenge the monstrous prosthetic recognition of our bodies, whose cohesion is only a fantasy.

Piotr Bogalecki
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Potwór i przetwór. Ewangelia według Žižka

Pytanie, jakie należy dziś zadać, to nie historyczne pytanie o to, „jak dzieło Schellinga wygląda w perspektywie dzisiejszej konstelacji? Jak powinniśmy je odczytywać, by nadal coś nam mówiło?”, lecz: „Jak my dzisiaj wyglądamy w perspektywie – w oczach – Schellinga?”
(Slavoj Žižek¹)

To, co otoczone tajemnicą można jedynie parodiować
(Giorgio Agamben²)

Po raz pierwszy dostrzegłem prawdziwość chrześcijaństwa w Notting Hill
(Gilbert K. Chesterton³)

„Najtrudniejszy moment religii”

Psychoanalityczny truizm głosi: opowiedz mi o swojej fantazji, a powiem Ci, kim jesteś. W podsumowującym zdaniu jednej ze swych ostatnich książek – napisanej wraz z teologiem, Johnem Milbankiem, *The Monstrosity of Christ* (2009) – Slavoj Žižek wyklada karty na stół:

¹ S. Žižek, *Kruchy absolut. Czyli dlaczego walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*, przeł. M. Kropiwnicki, Warszawa 2009, s. 113–114 [wszystkie podkreślenia i rozstrzelenia – jeśli nie zaznaczono inaczej – pochodzą od autorów przytaczanych cytatów].

² G. Agamben, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 56 [przekład zmodyfikowany].

³ G. K. Chesterton, *Ortodoksja. Romanca o wierze*, przeł. M. Sobolewska, Warszawa-Ząbki 2004, s. 144.

Jak bardzo chciałbym być pozbawionym empatii etycznym potworem (*an ethical monster*), który robi to, co ma do zrobienia⁴ w upiornej koincydencji ślepej spontaniczności i odruchowego dystansu, pomagając innym, lecz unikając przy tym ich odrażającej bliskości. Z większą ilością takich osób świat mógłby być całkiem przyjemnym miejscem, w którym sentymentalność zostałaaby zastąpiona zimną i okrutną pasją⁵.

Biorąc poprawkę na tytuł książki, przyznać trzeba, że Žižek zaiste mierzy wysoko – zwłaszcza, jeśli pamiętamy, że jego rozumienie *potworności Chrystusa* bierze początek z idealistycznej myśli Georga Wilhelma Hegla. To właśnie Hegel w *Wykładach z filozofii religii* określił przyjście Jezusa na świat jako *das Ungeheure* (potworności, monstrualności): przypominając fakt „nazywania Chrystusa w kościele *Bogoczłowiekiem*”, uznał formułę tę za „monstrualne zestawienie, [które] po prostu zaprzecza rozsądkowi”, a jednocześnie jawi się jako niezastąpione („Jest to monstrualność, której konieczność widzieliśmy”)⁶. Wydaje się, że synonimem tak pojmowanej *potworności Chrystusa* jest hybrydyczność – mowa wszak o „najtrudniejszym momencie” religii, w którym to, co boskie „urealniło się [...] poprzez przyjęcie postaci bezpośrednio jednostkowej” (s. 293). Znaczenie to potwierdzone jest kilkanaście stron dalej, w nieodnotowanym przez Žižka fragmencie dzieła Hegla, w którym nazywa on „haniebną śmierć [Chrystusa na krzyżu] *monstrualnym zjednoczeniem absolutnych krańcowości (Extreme)*”, dopowiadając od razu, że jest ono „zarazem *nieskończoną miłością*” (s. 310). W istocie, hybrydyczny *Bogoczłowiek* przypominać może kreatury pokroju centaurów czy gryfów; jednocześnie jednak, godząc w sobie sprzeczności i dając świadectwo „nieskończonej miłości”, wprowadza on zupełnie nową jakość. „Założone jest przez to – kontynuuje Hegel pierwszy z zacytowanych fragmentów – że boska i ludzka natura nie są w sobie różne: Bóg w ludzkiej postaci. Prawdą jest, że jest tylko *jeden rozum, jeden duch*” (s. 295). Także jego druga wypowiedź wyraźnie wiedzie nas w stronę jedności: odrzucając „falszywe wyobrażenie, iż Bóg jest tyranem, który domaga się ofia-

⁴ Ocywista aluzja Žižka: w oryginale *What is to be done* – taki tytuł nosi angielskie wydanie powieści Mikołaja Czernyszewskiego *Что делать? (Co robić?)*, o której znaczącym wpływie na Lenina świadczyć może fakt, że zatytułował on tak swój znany artykuł z 1902 roku.

⁵ S. Žižek, *Dialectical clarity versus the Misty Conceit of Paradox*, [w:] S. Žižek, J. Milbank, *The Monstrosity of Christ. Paradox or Dialectic?*, red. C. Davis, The MIT Press: Cambridge-Londyn 2009, s. 303.

⁶ G.W. F. Hegel, *Wykłady z filozofii religii*, t. II, przeł. Ś. F. Nowicki, Warszawa 2007, s. 294. Kolejne cytaty z tej lokalizacji oznaczam w bieżącym akapicie, podając numer strony bezpośrednio w tekście głównym.

ry” i odnotowując nieadekwatność naszych darów („Bóg nie może być zaspokojony przez coś innego, lecz tylko przez *samego siebie*”), interpretuje Hegel ofiarę Chrystusa jako „*zniesienie naturalności, innobytu*”, a tym samym jako ustanowienie nowego, radykalnie innego porządku: „Jest to tożsamość tego, co boskie, i tego, co ludzkie” (s. 312–313). Mielibyśmy tu zatem do czynienia z innym niż hybrydyczne znaczeniem potworności, z inną jej modalnością – oto jako *potworny* jawi się nie Chrystus jako jednostka, ale radykalnie różny od naszego porządek boski, w który zostaliśmy wciągnięci (zauważmy, że w przeciwieństwie do Žižka Hegel pisze o „*monstrualności zestawienia*” i „*zjednoczenia*”, a nie Chrystusa *samego*, dowodząc – na przykładzie porównania do Sokratesa – że nie powinno się go interpretować jedynie „*od strony ludzkiej*” [s. 295]). Dla Žižka przyjęcie podobnego, nie-ludzkiego punktu widzenia ściśle związane jest między innymi z wielokrotnie ponawianą i problematyzowaną lekturą pism jednego z najważniejszych dla niego filozofów – Friedricha W. J. Schellinga⁷. W bezpośrednio inaugurującym „*teologiczny zwrot*”⁸ myśli Žižka *Kruchy absolutu* czytamy:

Problem Schellinga nie polega na tym, „Co oznacza Bóg w naszych – ludzkich – oczach?” [...] lecz przeciwnie: „Co człowiek oznacza w oczach Boga?” [...] Schellingowskim punktem wyjścia jest zawsze Bóg, sam Bóg. Co za tym idzie, jego problem brzmi następująco: „Jaką rolę odgrywa pojawienie się człowieka w Boskim życiu? Dlaczego – w celu rozwiązania jakiego impasu – Bóg musiał stworzyć człowieka?”⁹.

Zwróćmy uwagę, że w ostatecznym rozrachunku to właśnie przyjęcie takiej perspektywy – mogącej przypominać często przez Žižka analizowane ujęcie z lotu *Ptaków* ze słynnego filmu Hitchcocka – stoi u podstaw zacytowanego na początku niniejszego tekstu monstrualnego marzenia autora *Rewolucji u bram*. W efekcie Hegłowska hybrydyczność i radykalna inność *Bogoczłowieka*, interpretowana przez Žižka przede wszystkim jako „*niewłaściwość*”, szybko przeistacza się pod

⁷ Žižek poświęcił Schellingowi książkę *The Indivisible Remainder* (Verso: London – New York 1996), jest również autorem obszernego wprowadzenia (pt. *The Abyss of Freedom*) do angielskiego wydania *Światowieków* (The University of Michigan Press: Ann Arbor 1997). W jednej z najważniejszych analiz myśli Žižka książek Adrian Johnston rozpatruje ją jako próbę „*reaktualizacji* (jak ujmuje to sam Žižek) myśli Kantowskiego i niemieckiego idealizmu dzięki mediacji Freudowsko-Lacanowskiej psychoanalitycznej metapsychologii” (A. Johnston, *Žižek’s Ontology. A Transcendental Materialist Theory of Subjectivity*, Northwestern University Press: Evanston 2008, s. xlv).

⁸ A. Kotsko, *Žižek and Theology*, T&T Clark: London–New York 2008, s. 73.

⁹ S. Žižek, *Kruchy absolutu*, s. 114.

jego piórem w potworność Chrystusa jako przerażającego, bo „bardziej niż ludzkiego” podmiotu¹⁰, aby w efekcie stać się pożądaną przez rewolucjonistów wszelkiej maści postawą chłodnego i pozbawionego empatii zaangażowania we własne posłannictwo, którego ikonami stali się u Žižka stale z sobą zestawiani święty Paweł z Tarsu i Włodzimierz Iljicz Lenin. Głównie z powodu tego drugiego *exemplum* owa „potworna” postawa, którą sam Žižek chętnie nazywa miłością, szybko zdążyła okryć się złą sławą: Agata Bielik-Robson nazywa ją „»miłością bezlitosną«, wprowadzającą swoją różnicę w byt ogniem i mieczem – albo sierpem i młotem”¹¹, natomiast Piotr Graczyk dopowiada: „Zniesienie demokracji, gwałcenie praw jednostki, zabójstwa polityczne [...] Oto przesłanie, jakie niesie w sobie chrześcijaństwo według Žižka”¹².

Nie ryzykując dalszych prób interpretacji owego wytrwale głoszonego przez Žižka przykazania miłości i nie wglębiając się w inne treści jego polemiki z Milbankiem¹³, spróbujmy dokonać podobnego odwrócenia, jakiego dokonuje on sam, czytając Schellinga: zamiast pytać o znaczenie tekstów Žižka dla nas, zapytajmy raczej, jakie znaczenie mamy my dla tekstów Žižka – o to (by sparafrazować jego własną frazę), *jak wyglądamy my w jego perspektywie – w jego oczach?* Zamiast – jak Bielik-Robson czy Graczyk – przewidywać możliwe konsekwencje potwornych poglądów Žižka, zapytajmy raczej, jaka rola została w nich przewidziana dla nas? Czy rzeczywiście Žižek chciałby, żebyśmy chwycili za sztandary i wybiegli na barykady?

Licho nie śpi?

Być może dyskurs Žižka najlepiej opisać można, trawestując tytuł słynnej akwaforty Goi *El sueño de la razón produce monstruos*: kiedy rozum śpi, rodzą się potwory. Kluczowe jest tu właściwe zrozumienie metafory „snu rozumu” – dlaczegoż to, obcując z tekstami Žižka, miałby on zapadać w sen? Otóż dlatego, że Žižek to gawędziarz znakomity, pisarz

¹⁰ Tenże, *The Fear of Four Words: A Modest Plea for the Hegelian Reading of Christianity*, [w:] S. Žižek, J. Milbank, *The Monstrosity of Christ*, s. 74–75.

¹¹ A. Bielik-Robson, *Jak się filozofuje młotem (i sierpem)*, „Dziennik” 9.01.2007 (dodatek „Europa”), <http://wiadomosci.dziennik.pl/wydarzenia/artykuly/197438,jak-sie-filozofuje-mlotem-i-sierpem.html> [pobrano: 12.07.2011].

¹² P. Graczyk, *Co ma Žižek do Jezusa*, [w:] Lacan, *Žižek – rewolucja pod spodem*, red. P. Czapliński, Poznań 2008, s. 100.

¹³ Wydaje się, że najlepiej omawia je obszerna krytyczna recenzja Johna D. Caputo [bez tytułu] dostępna pod adresem: <http://ndpr.nd.edu/news/24179-the-monstrosity-of-christ-paradox-or-dialectic/> [pobrano: 12.07.2010].

autentyczny, hipnotyzer wybitny. Tylko pod piórem tego pierwszorzędnego filozofa drugorzędnego, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, hermetyczny idiom psychoanalizy Lacana staje się prosty i atrakcyjny, przedwcześnie odesłani do antykwariatu myśli niemieccy idealisci przeżywają swą drugą młodość, zaś Lenin faktycznie okazuje się wечно żywy! Sęk tylko w tym, że kiedy czytam Žižka, nie czytam filozofa dbającego o jak najbardziej precyzyjne i rzetelne wyrażenie swoich intuicji. Nie dialoguję z rozmówcą, któremu zależałoby na zaproszeniu mnie do dyskusji. Nie mogę za to oprzeć się wrażeniu, że jako czytelnik pism Žižka powinienem pozostać niemy: uśmiechając się co jakiś czas pod nosem, rozważać winieniem podarowaną mi prawdę w cichości serca. Czytając Žižka, nie mogę uwolnić się od wrażenia, że czytam... ewangelię.

Nie polemizując z przekonaniem, że istnieje coś w rodzaju rdzenia myśli Žižka, jaki można by wyabstrahować i opisać (najlepiej zrobił to chyba do tej pory Adrian Johnson we wspomnianej tu przypisowo książce *Žižek's Ontology*), chciałbym postawić tezę, że bez „potwornego nadmiaru”, jaki stanowią w Žižku jego ulubione mechanizmy dyskursywne, nie sposób uchwycić właściwego znaczenia jego myśli. Za dobry przykład ich użycia powinna posłużyć nam w tym miejscu metafora potworności Chrystusa/ monstrialności Boga, pojawiająca się w każdej z „teologicznych” książek Žižka, a trzykrotnie – łącznie z *The Monstrosity of Christ* – stanowiąca ich ostatnią, podsumowującą myśl. W *Kruchym absolutie* (2000) znajdujemy m.in. rozważania na temat potworności hinduskiej bogini Kali, sugestię, jakoby spotkanie ze wspólnotą zjednoczoną Duchem Świętym miałyby być „potworne”, zestawienie Chrystusa i Dartha Vadera, a w finale rozważania na temat „potwornego gestu [...] strzelającego do samego siebie” Boga¹⁴. W *Kukle i karle* (2003) mowa jest o „monstrialnym Bogu” (J. Campbell), nazywanym też „okrutną bestią”, cytowana jest książka Richarda Kearneya *Strangers, Gods and Monsters*, zaś w finale pojawia się, powtórzona później w *Potworności Chrystusa*, myśl o „eks-tymnym rdzeniu człowieka i jego potwornym nadmiarze” jako o najkrótszej definicji Jezusa¹⁵. Dopowiedzmy jeszcze, że chociaż w *O wierze* (2001) porównanie Boga do potwora z filmów science-fiction

¹⁴ Zob. S. Žižek, *Kruchy absolut*, s. 60, 128–129, 165. Można zaryzykować tezę, że potworność stanowi lejtmotyw *Kruchego Absolutu* – potworne są tu jeszcze m.in. postać damy z miłości dworskiej (s. 43), pozycja totalitarnego przywódcy (s. 44), *Urgrund* Schellinga, porównane do „monstrialnej zjawy z setkami dłoni” (s. 85), a w końcu – co najistotniejsze – prawda (jeden z rozdziałów nosi tytuł *Dlaczego prawda jest zawsze potworna?*).

¹⁵ Zob. tenże, *Kukla i karzeł. Perversyjny rdzeń chrześcijaństwa*, przeł. M. Kropiwnicki, Wrocław 2006, s. 97, 83, 189. Chodzi o książkę: R. Kearney, *Strangers, Gods and Monsters (Ideas of Otherness)*, Routledge: London 2003.

tion nie pojawia się w ostatnim zdaniu, pada w ostatnim rozdziale¹⁶. Nic dziwnego zatem, że po *Potworności Chrystusa* spodziewamy się rozwinięcia, tudzież podsumowania tych wciąż powracających wątków. Na przeszkodzie staje jednak styl Žižka. Zamiast, jak Paweł Dybel, nazywać go „postmodernistycznym”¹⁷, tudzież, jak Ernesto Laclau uznawać go za performatywne „konstruowanie argumentacji”¹⁸, nie bójmy się powiedzieć tego, co w zakończeniu *Potworności Chrystusa* podpowiada nam sam Žižek: to nie Jezus jest potworny, ale on sam – i jego dyskurs: tyleż pluralizująco-hybrydyczny, co ujednociający i przypominający ostatecznie Hegłowskie „monstrum pojęciowej totalności”¹⁹. Czyż nie jest bowiem dokładnie odwrotnie niż chciałby monografista Žižka Tony Myers, zdaniem którego „miks wysokiej kultury w twórczości Žižka działa właśnie jak swego rodzaju synestezja – miesza różne typy dyskursu, żeby stały się wyraźniejsze”²⁰? Czyż nie udziela on właściwej odpowiedzi raczej wtedy, gdy kilka stron dalej przyznaje, że „poetyckie do szpiku kości”²¹ teksty-hybrydy Žižka potwierdzają jego generalną tezę, „że prawda o czymś leży »gdzieś indziej«, że tożsamość danej rzeczy znajduje się poza nią”²²? To z tego powodu tytułowy *potwór* z jego ostatniej książki – podobnie jak wiele innych powracających raz po raz tematów – musiał stać się zatracającym smak swych licznych składników *przetworem*: Hegłowskiej dialektyki, Marksowskiego materializmu, postsekularnego idiomu i ponowoczesnego, popkulturowego po-twórzania. Mikstury tego typu z pewnością nie smakowałyby tak dobrze, jeśliby podane zostały w nieodpowiedni sposób. Tymczasem zarówno deklaratywność, fragmentaryczność czy generująca efekt prawdziwości repetytywność, jak i przede wszystkim paradoksalność, paraboliczność, patos, pewność, potoczność, potoczystość – sprawiają, że ewangelia według Žižka staje się w naszych ustach słodka niczym miód.

¹⁶ Zob. tenże, *O wierze*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008, s. 222.

¹⁷ P. Dybel, *Fantazmaty ideologii*, [w:] S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, Wrocław 2001, s. IX.

¹⁸ We wstępie do *Wzniosłego obiektu ideologii* pisze Laclau: „Na pewno nie jest to książka w klasycznym sensie [...]. Jest to raczej seria interwencji teoretycznych, które inspirują się wzajemnie nie w znaczeniu *postępu* argumentacji, lecz tego, co moglibyśmy nazwać jej *powtórzeniem* w różnych kontekstach dyskursywnych (E. Laclau, *Przedmowa*, [w:] S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, s. 6–7).

¹⁹ S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, s. 20.

²⁰ T. Myers, *Slavoj Žižek*, s. 17.

²¹ Zob. tamże, s. 20.

²² Tamże, s. 22.

„To nie jogurt – to majonez”

Zaufajmy Chestertonowi: skoro, jak powiada, „prawdziwość chrześcijaństwa” objawiła mu się w Notting Hill, to i my spróbujmy ją tam odkryć – w pochodzącym z 1999 roku filmie pod tym tytułem, wyreżyserowanym przez Rogera Michella do scenariusza Richarda Curtiusa. Powiedzmy sobie od razu: największym błędem, jaki możemy popełnić jest niepotraktowanie obrazu tego jako kolejnej nieco przesłodzonej komedii romantycznej; to oczywiście, że *jest* on komedią romantyczną – i właśnie z tego powodu powinien być dla nas interesujący. Jedno z najważniejszych pytań, jakie można by zadać Žiżkowi mogłoby brzmieć: dlaczego, wyjąwszy marginalia, w żadnej ze swoich książek, w żadnej z filmowych analiz nie potraktował on poważnie gatunku, który właśnie ze względu na swoją banalność i zideologizowanie powinien być dla niego interesujący? Nie sposób wyobrazić sobie lepszej odpowiedzi na to krępujące pytanie niż rzut oka na *Notting Hill*: a to ze względu na wpisana w nie podwójność, uobecniającą właściwy temat tego typu produkcji. Podczas gdy Hugh Grant kreuje typową dla siebie postać poczciwego i nieco fajtłapowatego księgarza z Notting Hill, Williama Thackera, Julia Roberts gra samą siebie – hollywoodzką gwiazdę filmową Annę Scott, okrzykniętą (podobnie jak ona sama po *Pretty Woman*) symbolem seksu. Zasadniczym tematem *Notting Hill* nie będzie zatem wzajemna fascynacja dwóch zakochanych w sobie osób, ale (skądinąd nazywana miłością) próba uchylenia pracy ideologicznych mechanizmów generujących odczucie wzniosłości upragnionego obiektu – przy czym wzniosłość niewiele ma tu wspólnego z definicjami Burke’a czy Kanta, a zbliża się do rozumienia sublimacji „w Lacanowskim sensie, czyli jako wyniesienia obiektu do godności Rzeczy”²³. Jak dowodził Žižek, stanowiący tytuł jego książki *Wzniosły obiekt ideologii* „jest zwykłym, codziennym obiektem, który zupełnie przypadkowo odnajduje siebie jako zajmujący miejsce tego, co nazywa się *das Ding*, czyli niemożliwym-rzeczywistym naszego pragnienia”²⁴. „Boska” Anna Scott jest wzniosła właśnie w takim przygodnym sensie, z czego ona sama doskonale zdaje sobie sprawę, cytując nostalgiczne powiedzenie Rity Hayworth: „Idą spać z Gildą, budzą się przy mnie”. Nawiązując do wykorzystywanego przez Žižka konceptu Lacana, można powiedzieć, że obraz Scott, jaki nosi w sobie Thacker stanowi konstrukcję anamorficzną – jest on zniekształcony niczym czaszka

²³ S. Žižek, *Miłość dworska, czyli kobieta jako Rzecz*, przeł. T. Zarębski, [w:] Žižek. *Przewodnik*, s. 266.

²⁴ Tenże, *Wzniosły obiekt ideologii*, s. 229.

ze słynnych *Ambasadorów* Holbeina²⁵. Kiedy zatem fantazjuje on o Scott, oglądając namiętnie jej filmy czy wpatrując się w jej fotosy umieszczone na autobusach przejeżdżających przez dzielnicę, jego udziałem staje się oczywisty „błąd perspektywy”, na skutek którego właściwą „przyczyną pragnienia” nie jest Anna Scott – ale jej „nadwyżka”, coś, co jest w Scott „czymś więcej niż ona sama”²⁶. Odwołując się z kolei do Lacanowskiej analizy pozycji Damy w trakcie jednego z jego seminariów (w części *Miłość dworska jako anamorfoza*), dopowiedzieć należy, że związek z tym „nieprzystępnym obiektem” i „nieludzkim partnerem” jest niemożliwy dopóki, dopóty nie zostanie on zdetronizowany – to zaś jest o tyle trudne, że to akurat „zbieganie się w jednym punkcie absolutu, tajemniczej inności oraz maszyny jest właśnie tym, co nadaje Damie jej niesamowity, monstrialny charakter”²⁷. Można zatem powiedzieć, że właściwym tematem *Notting Hill* jest poszukiwanie i zajmowanie punktu widzenia, z którego monstrialna w swoim ideologicznym ogromie płatanina linii funkcjonujących jako „Anna Scott” mogłaby ujawnić swą pustkę, a sama Anna (niczym Fiona w demaskatorskim *Shreku*) porzuciłaby niechcianą postać łabędzia, przeistaczając się na powrót w kaczątko. Jak poucza nas wyjątkowo w tym miejscu „sentymentalny” Žižek, „tylko przez to odwrócenie może pojawić się prawdziwa miłość: jestem naprawdę zakochany [...], kiedy doświadczam innego – obiektu miłości – jako słabego i zagubionego, jako tego, komu »tego« brak, a jednak moja miłość może przewyciężyć tę stratę”²⁸.

Dlatego też kiedy niespodziewanie zakochująca się w Williamie Anna próbuje wyznać mu miłość, staje ona przed zadaniem praktycznie niewykonalnym. Niemożność porozumienia się bohaterów w wydaje się podkreślać, stanowiące leksykalną dominantę tej kluczowej sceny, nieustannie powtarzane przez nich metafizyczne *The thing is*, które mimo wszystko nie powinno kojarzyć się nam z szowinistyczno-filozoficznymi gierkami ze słowem *nothing* rodem ze sztuk Szekspira²⁹. Nie przedstawajmy ufać Chestertonowi! „Prawdziwości chrześcijaństwa” nie zobaczymy wszak w *nothing*, ale w *Notting Hill*. Niezależnie od tego, że etymologia tej wywodzonej z saksońskiego imienia Cnotta nazwy wyda-

²⁵ Zob. tamże, s. 125.

²⁶ Tamże, s. 124, 121.

²⁷ Zob. tenże, *Miłość dworska*, s. 266, 278, 257.

²⁸ Tamże, s. 281.

²⁹ Jak pisze zestawiający Lacana i Žižka z Szekspirem Michał Paweł Markowski, „nic, *nothing* [...] oznacza brak, nic, zero, co w seksualnej z zasady metaforyce Szekspirowskiej zwykle oznacza brak męskiego członka, nazywanego z rozbrajającą prostotą *the thing*” (M.P. Markowski, *Co mówi nic?*, [w:] *Lacan, Žižek...*, s. 161).

je się podsuwać użytkownikom języka polskiego całkowicie błędną aso-
cjację, nie powinniśmy obawiać się – ośmieleni podobnie arbitralnymi
skojarzeniami Lacana – uznać tradycyjnie rozumianej cnoty za podsta-
wową właściwość Anny i Williama. Jeśli w myśl nasuwającej się pozor-
nie demaskatorskiej lektury, wspierany przez patriarchalne struktury
społeczne William mniej lub bardziej świadomie sprawia, że górująca
nad nim pod wszystkimi względami Anna czuje się zmuszona do od-
prawienia masochistycznego rytuału uniżenia, to w interpretacji praw-
dziwie krytycznej prawdą jest to, co jawi się naszym oczom – oto, by po-
wiedzieć to słowami samej Anny, „zwykła dziewczyna staje naprzeciw
chłopaka i prosi go, by ją pokochał”. Nie powinniśmy szukać znaczenia
tej sceny zbyt głęboko – korzenie przedstawionej sceny nie sięgają aż
tam, gdzie korzenie osławionej sosny z zakończenia *Ludzi bezdomnych*,
w którym na analogiczną „ofertę” Joasi Podborskiej fantazjujący o niej
od dłuższego czasu Judym odpowiada stekiem bzdur o konieczności
podjęcia samotnej misji naprawy świata, po czym – Żeromski jest tu aż
nazbyt wymowny – kładzie się „na wznak” w powstałym na skutek osu-
wiska „otworze w postaci leja” i wpatruje się w ociekające żywicą „roz-
darcie”³⁰. *Rzecz w tym* – i właśnie tego powinniśmy byli nauczyć się od
Žižka, ale wstydziliśmy się zapytać Julii Roberts – że w sytuacji, w której
znaczenie wydaje się „ukryte niczym orzech w skorupce”³¹, powinniśmy
szukać go właśnie na powierzchni. Oto właściwa *rzecz*, którą przekazać
próbuję Anna (a wraz z nią całe zastępy bohaterek i bohaterów tysiąca
komedii romantycznych) – *po prostu* kocha ona (czyż można kochać ina-
czej?) i jest zasadniczo *niewinna* błędnej, stanowiącej efekt ideologicz-
nego zniekształcenia, identyfikacji dokonanej przez – podobnie niewinne-
go – Williama. Osiągając ów potwornie sentymentalny i tylko pozornie
nieprawdziwy efekt, komedie romantyczne sytuują się na wstydliwych
antypodach „chłodnej i okrutnej” miłosnej pasji Žižka.

Nie na tym jednak koniec – wygłosiwszy wzruszającą przemowę,
Thacker odprawia Annę właśnie z tego powodu, że jest ona jego Damą;
jego wyjaśnienie („jest zbyt dużo twoich fotosów i filmów [...] Zna Cię
cały świat”) doskonale dowodzi, że wciąż podlega on ideologicznej
anamorfozie. Co paradoksalne, próbujący wesprzeć go „przyjaciele”,
nieświadomie sprowadzając Annę z uprzywilejowanego wzniesłego
miejsca „gwiazdy” na ziemię zwyczajności („Wszystkie aktorki to idiot-
ki”, „Zaczyna się jej robić cellulitis”, „Nigdy nie ufaj wegetariance” itd.),

³⁰ S. Żeromski, *Ludzie bezdomni: powieść*, Warszawa 1989, s. 344–345.

³¹ J. Conrad, *Jądro ciemności*, przeł. I. Socha, Kraków 2004, s. 7.

a jednak w tym kluczowym dla rozwiązania akcji momencie fantazmatyczna konstrukcja pragnienia Thackera mimo wszystko skutecznie ochroniłaby go od prawdy – jeśli tylko nie pojawił się najważniejszy bohater *Notting Hill*. Jest nim ekscentryczny i bezpretensjonalny współlokator Thackera, Spike (Rhys Ifans), który na wieść o tym, co się stało kieruje w jego stronę soczystą obelgę: „Ty walnięty fiucie!” (*You daft prick!*). We wcześniejszych fragmentach filmu ów „Walijczyk-onanista” dał nam się poznać jako doskonale znany typ postaci – to wieczne dziecko, które niczym Charlie Chaplin czy najmłodszy z braci Marx uosabia niczym nieskrępowaną energią libidinalną w narcystyczny sposób zafiksowaną wyłącznie na sobie, która nakazuje mu ignorować wszystkie możliwe konwenanse, na randki wybierać się w tiszczynie z nadrukiem „Lubisz bzykanie?” itd. W jednej ze scen, próbując pomóc nieszczęśliwie zakochanemu Thackerowi, Spike odgrywa rolę jego psychoanalityka – nie potrafi jednak wytrzymać i zaczyna opowiadać bezcelestwa. Zapytajmy jednak: a co, jeśli obsceniczna, wyostrzona mowa Spike’a (z ang. szpikulec) rzeczywiście stanowi dla Thackera odpowiednią pomoc? Co jeśli rzeczywiście to Spike byłby dla niego najlepszym analitykiem? Co, jeśli nie jest on, by zacytować Thackera, „skończonym idiotą”, który przypadkowo uświadamia mu, jak ważna jest dla niego Anna, ale tym, który od początku *wie* – figurą błazna lub szaleńca, któremu, mówiąc słowami Foucaulta, „powierzano częstokroć zadanie mówienia prawdy”³²? Paradoksalność *Notting Hill* polega na tym, że choć Anna zakochuje się w Thackerze, ich miłość nie mogłaby urzeczywistnić się bez Spike’a, namawiającego współlokatora do potraktowania Anny nie jako obiektu wzniosłego, ale – seksualnego. Spike jest zatem „potwornym uzupełnieniem” (J. Derrida), czy też, jeśli wolimy, „zanikającym pośrednikiem” (F. Jameson) ich miłości³³. Dość wspomnieć, że „odwrócenie”, na którego konieczność wskazywał Žižek, rozpoczyna się dzięki temu, że rzekomo zapomina on przekazać Thackerowi, że dzwoniła do niego Scott – na skutek czego to Dama postawiona została w sytuacji odrąconego rycerza. Kluczową rolę Spike’a najlepiej uwidacznia jednak kończąca film scena konferencji prasowej, w trakcie której tylko dzięki po-

³² M. Foucault, *Szaleństwo, literatura, społeczeństwo*, przeł. M. Kwietniewska, [w:] tegoż, *Szaleństwo i literatura: powiedziane, napisane*, Warszawa 1999, s. 245.

³³ Funkcję tę wydaje podkreślać pojawiający się kilkakrotnie motyw zamiany ról pomiędzy nim a Tuckerem: Spike chodzi w ubraniach Tuckera, dzieli ze współlokatorem wszystko niczym z żoną (Tucker żartuje nawet, że zamierzają się pobrać), w jednej ze scen wchodząc do łazienki Spike zastaje w niej nagą Annę, a kiedy William ogłasza, że wbrew jego namowom nie zamierza „przelecieć” znajdującej się w opalach Anny, Spike z rozbrajającą szczerością pyta: „A ja mogę?”.

wtórzeniu pod swoim adresem wulgaryzmu Spike'a Thacker zdobywa Annę – ta bowiem, wiedząc, że najgorsze przekleństwa, na jakie pozwalał sobie do tej pory przypominały powiedzonka pensjonarek z dobrego domu, uświadamia sobie, że jest on w stanie poświęcić dla niej samego siebie. Dopiero zatem, gdy rycerz przemówi głosem potwora – związek miłosny stanie się możliwy.

Nie powinniśmy wahać się zinterpretować w tym świetle jednego z najważniejszych dialogów filmu – oto po pierwszym, zupełnie niespodziewanym pocałunku z Anną, do zdezorientowanego Thackera dochodzi mruknięcie Spike'a: „Z tym jogurtem jest coś nie tak” (*There's something wrong with this yogurt*). Na co Thacker – zgodnie zresztą z prawdą: „To nie jogurt, to majonez” (*It's not yogurt – it's mayonnaise*). Jeżeli Spike, dowiadując się, że spożywa niepełnowartościowy *przetwór* zamiast odżywczego, choć *potwornego* (kryjącego w sobie kultury bakterii) jogurtu, nie tylko nie przerywa konsumpcji, ale nabierając kolejną łyżkę, obwieszcza, że otóż właśnie chodziło i zaprasza Thackera do obejrzenia filmu z Anną Scott – to nie może on nie stanowić figury Slavoja Žižka. Znak jaki został tu dany jest na tyle wyraźny, że tylko lekceważący stosunek Tuckera do Spike'a nie pozwala mu go dostrzec: „to oczywiste, że nie jest to jogurt, ale właśnie dlatego mogę to jeść (w przeciwnym razie z pewnością nie znalazłbym tego w naszej notorycznie pustej lodówce)” oznacza „to oczywiste, że nie pocałowałeś przed momentem gwiazdy, ale właśnie dlatego mogłeś pocałować dziewczynę (w przeciwnym razie miałbyś do czynienia wyłącznie z traumatyczną pustką swojej fantazji)”. Natomiast w wersji Žižka: „to oczywiste, że nie kłamię przedstawiając się jako »pobawiony empatii etyczny potwór«, ale właśnie dlatego możecie zrozumieć, że tym, czego potrzebujecie jest miłość (w przeciwnym razie... zresztą, kto tak naprawdę uwierzy, że dobrze czułbym się wywijając sztandarem na barykadach?)”. Kto ma uszy do słuchania, niechaj słucha!

Ewangelia według Žižka, czyli o romanca o humaniście użytecznym

Czyż w świetle metafory potworności niezamierzonych znaczeń nie ujawnia jedno z pierwszych polskojęzycznych omówień myśli Žižka w Polsce? Po przytoczeniu najczęściej pojawiających się reakcji na wymówienie nazwiska autora *Wzniosłego obiektu ideologii* („Žižek? Žižek? Kto to jest Žižek? Z takimi reakcjami można się niekiedy jeszcze dzisiaj spotkać w naszych redakcjach”³⁴) oraz po nieco ironicznym przedsta-

³⁴ P. Dybel, *Fantazmaty ideologii*, s. VII (pierwotny druk: „ResPublica Nowa”, 1999, nr 3).

wieniu nam jego sylwetki, próbuje Paweł Dybel przybliżyć ją za pomocą analogii do postaci z polskiego życia publicznego. Portret, jaki powstaje w ten sposób, jest w swojej hybrydyczności zaiste *potworny* – pod pewnymi względami Žižek wydaje się przypominać Baumana, ale pod innymi opozycjonistę à la Wałęsa, dowcipnego filozofa à la Tischner, a do tego Marcina Króla, Adama Michnika i Bogdana Bujaka³⁵ – nic dziwnego zatem, że Dybel konstatuje: „Wszystkie te analogie, jeśli im się bliżej przyjrzeć, zawodzą”³⁶. Czy hołubiony i jednocześnie odsądzany od czci i wiary Žižek, który, jak sądzę, uosabia w sobie cechy obu protagonistów Chestertonowskiego *Napoleona z Notting Hill*³⁷, nie przypomina osobliwego monstrem? I więcej: czyż takie właśnie wkroczenie Žiżka (*Wejście smoka?*) na karty polskiej humanistyki jest nie tyle przypadkowe, co trafiające w sedno?

Wielokrotnie już za główną zasługę Žiżka uznawano dokonane przez niego wyzwolenie filozofii z „akademickiego getta” – by zacytować tylko jeden przykład, Ryszard Koziołek nazywa go „cudownym dzieckiem (bękartem) dekonstrukcji” i zauważa, że „przywrócił [on] filozofii jej publiczny wymiar, zaciągnął ją z powrotem na agorę, pokazał polityczność teorii, udowodnił, że można nią działać efektywnie w przestrzeni publicznej i stwarzać *fakty medialne*”³⁸. A co, jeśli jest dokładnie odwrotnie? Co jeśli, odgrywając rolę „błazna” i inscenizując „komedię”³⁹, jest on prawdziwszy niż mogłoby się wydawać – i co jeśli to właśnie w takim, a nie innym przed-stawieniu filozofii względem polityki, Žižek ostatecznie prze-stawia ją w bezpieczną dla tej ostatniej przestrzeń teatru, hucpy i kabaretu? Na pytanie *Dlaczego prawda zawsze jest potworna?* odpowiada on wszak: „w odróżnieniu od zwykłego udawania przez zwierzęta, człowiek może udawać, że udaje, może kłamać w postaci samej prawdy, jak Żyd ze słynnej anegdoty przytaczanej przez Freuda (»Dlaczego mówisz mi, że jedziesz do Krajowa, tak abym myślał, że jedziesz do Lwo-

³⁵ Piotr Graczyk dołoży tu jeszcze „kolegów z *Frondy*” (zob. P. Graczyk, *Co ma Žižek do Jezusa*, s. 100).

³⁶ P. Dybel, *Fantazmaty ideologii*, s. XI.

³⁷ Mam wrażenie, że Žižek spokojnie podpisać mógłby się pod skierowanymi do Oberona Quina słowami Adama Wayne’a: „Kiedy nadchodzą ciemne, nudne dni, wówczas jesteśmy potrzebni – ja i ty: prawdziwy fanatyk i prawdziwy kpiarz” (G. K. Chesterton, *Napoleon z Notting Hill*, przeł. J. Łaszczowa, Warszawa 2009, s. 271).

³⁸ R. Koziołek, *Jak działać teorią*, „artPAPIER” 2009 nr 13, <http://www.artpapier.com/index.php?pid=2&cid=15&aid=2018> [pobrano: 12.07.2011].

³⁹ S. Žižek, *Jezus był leninistą. Rozmawiał Wojciech Orliński*, „Duży Format” (dodatek do „Gazety Wyborczej”) 07.06. 2009, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53581,6684176,Slavoj_%C5%BDi%C5%BEek__Jezus_byl_leninista.html?as=2&start-sz=x [pobrano: 12.07.2011].

wa, skoro naprawdę jedziesz do Krakowa?»⁴⁰). Właściwe pytanie, jakie powinniśmy zatem zadać Žiżkowi brzmi: „Dlaczego chciałbyś, żebyśmy myśleli, że pod instalowaną przez Ciebie wciąż na nowo maskaradą kryje się prawda, skoro tak naprawdę prawdą jest samo Twoje błązwanie?”. Jeżeli zatem mówimy o „potworności” tekstów Žiżka, powinniśmy spoglądać na nie tyle w znaczeniu, jakie nadał tej metaforze Jacques Derrida (dla którego „skutkami potworności” byłyby „teksty, których zdarzeniowość nie daje się do końca przewidzieć”⁴¹), ale z punktu widzenia pierwszego myśliciela, który określenie to potraktował poważnie i uczynił z niego kategorię filozoficzno-estetyczną – a mianowicie Denisa Diderota. Dla Diderota potwór to byt, tudzież wytwór ludzkiego ducha, który „albo stanowi pozostałość po dawany m ładzie, z którym był niegdyś zharmonizowany, albo też istota nowa, które ślepa natura rzuciła na świat tytułem próby”⁴². Niezależnie od tego, czy Žiżek przywrócił dawną modalność i polityczne znaczenie myśli filozoficznej, czy też próbuje skierować ją na zupełnie nowe tory, dla Diderota z pewnością byłby on „potworny”. Podobnie jednak jak w przypadku mnicha, który „doskonaląc się wewnątrznie dehumanizuje się. Im bardziej jest święty, tym bardziej staje się nieludzki i »potworny«”, Diderot z pewnością dopowiedziałby jednak, że „między potwornością a doskonałością granica staje się płynna i jedno może przejść w drugie”⁴³.

Nie bójmy się zatem zapytać wprost: czy dla czytelników Žiżka, to nie on sam nie stanowi przypadkiem „wzniesłego obiektu”? Nie oznacza to, oczywiście, że pragną oni być jak Žiżek – zapuścić brodę, wyhodować brzuszki itd. Nie idzie tu też wyłącznie o – jak powiada Agata Bielik-Robson – „dziecięcia polityczne” zarażone przez Žiżka »dziecięcą chorobą lewicowości« [...] tym razem zaprawioną ekstraktem z najgorszego śmietnika wieku XX”⁴⁴, które zaczytują się w jego kolejnych książkach i numerach „International Journal of Žiżek Studies” – owego unikalnego, jedyne go chyba na świecie pisma-pomnika poświęconego filozofowi żyjącemu. Chodzi o nas – humanistów wszelkiej maści, czytających Žiżka częściej lub rzadziej, lecz w gruncie rzeczy usilnie pragnących, by istniał i przykrywał traumatyczną pustkę ich kondycji jako wysadzonych z siodła postmodernizmu „rewolucjonistów ducha” i przedstawicieli *Geisteswissenschaften* w świecie korporacji. Potrzebujemy Žiżka

⁴⁰ S. Žiżek, *Kruchy absolut*, s. 87.

⁴¹ M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003, s. 365.

⁴² M. Skrzypek, *Filozofia Diderota*, Warszawa 1996, s. 37.

⁴³ Tamże, s. 38, 37.

⁴⁴ A. Bielik-Robson, *Jak się filozofuje młotem*.

– jako wzniesłego obiektu zakrywającego fakt, że nasza profesja utraciła realną sprawczość i posiada dziś jedynie minimalną społeczną moc krytyczno-emancypacyjną. To przede wszystkim w tym sensie Žižek byłby – jak w zakończeniu swojej monografii sugeruje Myers⁴⁵ – nie tylko krytykiem, ale i *produktem* postmodernizmu (permisywizmu, relatywizmu, myśli słabej, kultury popularnej itd.), maskującym fakt, że jednostkowej myśli odmówiona została dziś nieodwołalnie performatywna moc rewolucyjnego wydarzenia. Jeżeli zatem Žižek rzeczywiście byłby potworny, to przede wszystkim zgodnie z tym znaczeniem *monstrum*, jakie etymologicznie dzieli ono z *monstrancją* – ukazywania, uwidaczniania, czynieniem widocznym – wraz z implikowaną przez nią mechanizmem kontrreformacyjnej pobożności, rozwierającej bogato zdobione wrota *sacrum* i demonstrującej (*sic!*) Boga Żywego wśród zatechłych uliczek *profanum*. Skoro Chrystus w monstrancji pojawia się obok naszych domów i „warsztatów pracy” – nasza codzienność zostaje uświęcona, my zaś kornie zginamy kolana. Skoro możemy czytać, słuchać i oglądać Slavoję Žižka – nie możemy przestać wierzyć w humanistykę.

Piotr Bogalecki

A monster and a transformed. A gospel according to Žižek

Despite the fact that the starting point of the article is an attempt to analyse the views of Slavoj Žižek presented in his discussion with a theologian John Milbank in the book *The Monstrosity of Christ* (2009), the articles' main goal is to analyse Žižek's discursive style, and the attempt to answer the question about his popularity in contemporary humanistic discourse. The analysis of the title's metaphor The Monstrosity of Christ and the formulations of monstrosity from the author's previous publications – *The Sublime Object of Ideology*, *The Fragile Absolute* and *The Puppet and the Dwarf* – leads to an attempt to analyse the *Lectures on the Philosophy of Religion* by G.W. Hegel. In that light Žižek's statements seem to be a final product of a consequent “preparation of the Gospel” – not in Hegel's terms as *preparatio evangelica*, but as discourse. This suggests the necessity to abandon the question of the “monstrosity of Christ” and direct the attention towards the “monstrous” structure of the texts written by the author of *Revolution at the Gates*. This attempt is made by means of description as well as parody; hence the romantic comedy *Notting Hill* becomes a basic text of culture which brings us closer to the understanding of the features of Žižek's style of discourse.

⁴⁵ „Žižkowi udało się ożywić filozofię właśnie za pomocą szeregu odniesień do produktów kultury popularnej. Można nawet dowodzić, że sam Žižek jest produktem” (T. Myers, *Slavoj Žižek*, s. 173).

Grzegorz Olszański
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Piękny i bestia (Rzecz o śladach Niewidzialnej Ręki Rynku)

*Ekonomia to rzeczywiście wspaniała nauka,
skoro największym osiągnięciem jej twórcy
jest autorstwo metafory¹*
Adam Mill

*Poświęcać uwagę metaforom filozofa to pomniejszać go
– to tak jakby logika chwalić za ładne pismo²*
Max Black

Lewiatan vs Niewidzialna Ręka

Jednym z osiągnięć postrukturalizmu – proszę wybaczyć, iż rozpoczynam od kwestii doskonale znanych – było zakwestionowanie wiary w metafizyczną czystość naukowego opisu, który zgodnie z funkcjonującymi przez długi czas przekonaniem miał być przezroczysty, neutralny, wolny od subiektywizmu. Roland Barthes w swych późnych szkicach skutecznie podważył jednak przeświadczenie, iż język opisującego daną twórczość badacza diametralnie różni się od języka pisarza, zaś Jacques Derrida pokazując pracę metafory w tekstach filozoficznych, ku

¹ A. Mill, *Krótką historią niewidzialnej ręki rynku*. Tekst dostępny na stronie internetowej: <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,5318> (dostęp 27.01.2011).

² M. Black, *Metafora*, przeł. M. Japola, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3, s. 217.

zaskoczeniu niektórych, efektownie pokazywał, iż dyskurs filozofii korzysta z identycznych tropów, co dyskurs literacki³.

Wspominam o tym, gdyż po pierwsze świadomie będę tu balansował między różnymi gatunkami wypowiedzi, a po drugie historia, którą postaram się przy tej okazji opowiedzieć u swych początków związana jest z metaforą. Metaforą, która swe istnienie zawdzięcza nie poecie, lecz filozofowi właśnie i zarazem jednemu z twórców ekonomii. Adam Smith, bo o niego chodzi, próbował stworzyć koncepcję społeczną, która wychodząc z dosyć krytycznego rozpoznania ludzkiej natury, miała zastąpić głośną w tamtym czasie teorię Thomasa Hobbesa, który – mówiąc w telegraficznym skrócie – uważał, iż najlepszym sposobem jej okiełznania jest silna władza centralna⁴. „W swej walce z autorytaryzmem – przekonywał autor szkicu zatytułowanego *Krótką historią niewidzialnej ręki rynku* – Smith wykazał się zdolnościami nie tylko teoretyka. Doszedł on do wniosku, iż metaforę najlepiej zwalczać metaforą. Skoro koncepcja Lewiatana okazała się nośna i przemawiająca do ludzkich umysłów to należało jej więc przeciwstawić równorzędną przeciwniczkę. W taki oto sposób powołana została do życia *niewidzialna ręka*⁵, której główną

³ Przywołuję tu nazwisko Jacquesa Derridy bowiem *Biała mitologia* jest w interesującym mnie kontekście, rzecz jasna, tekstem absolutnie kanonicznym. Z drugiej jednak strony warto pamiętać, iż autor *Gramatologii* nie był ani jedynym, ani pierwszym uczonym, który zwracał uwagę na niezwykle rolę, jaką w dyskursie naukowym pełni metafora. Przykładowo w 1924 tak na temat relacji metafory i filozofii pisał autor *Dehumanizacji sztuki*: „Jeśli pisarz gani używanie metafor w filozofii, to tym samym objawia brak zrozumienia tego, czym jest filozofia i czym metafora. Żadnemu filozofowi zarzut taki nie przyszedłby nigdy do głowy. Metafora jest niezastąpionym narzędziem w pracy umysłowej, jest formą naukowego myślenia”. J. Ortega y Gasset, *Dwie wielkie metafory (w dwusetną rocznicę urodzin Kanta)*. [w:] tenże, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, wybór i wstęp P. Cichowicz, Warszawa 1980, s. 217. Sporo przykładów – i to ze znacznie wcześniejszego okresu – dostarcza poświęcony temu zagadnieniu artykuł Perelmana. Patrz. Ch. Perelman, *Analogia i metafora w nauce poezji i filozofii*, przeł. J. Lalewicz, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3, s. 247–257.

⁴ Hobbes – proszę wybaczyć lakoniczny i nieco amatorski charakter tego przypomnienia, acz w końcu nie o autora *Lewiatana* tutaj chodzi – twierdził, że chaosowi czy wojnie domowej, a więc sytuacji utożsamianym ze stanem natury i stanem definiowanym jako *Bellum omnium contra omnes* („wojna wszystkich przeciw wszystkim”) można zapobiec tylko za pomocą silnej władzy centralnej.

⁵ Jak przekonuje autor cytowanego już tu eseju: „Ludzie nie musieli być już kierowani przez widzialną rękę Lewiatana, ponieważ mogła go zastąpić „niewidzialna ręka”. Stąd absurdalność tego terminu. Co to za ręka, której nie widzicie? Stwierdzenie, że ludzie kierowani przez niewidzialną rękę sami ustalają porządek było równoważne przyznaniu, iż ludzie nie muszą być przez nikogo kierowani, gdyż porządek wyłania się z ich działań”. A. Mill, *Krótką historią niewidzialnej ręki rynku*. Już tylko dla porządku przypomnę, iż w oryginalnym tekście Smitha słowo „rynek” się nie pojawia, zaś opisywany przez autora *Teorii*

domeną działania (nieco wbrew filozofowi) wkrótce miał stać się przede wszystkim rynek.

Pomysł opisu walki na metafory, które w dodatku swą semantyczną siłą czerpały wprost z języka odsyłającego do świata potworów (lub z nimi się kojarzącego) muszą jednak zostawić na inną okazję. To co mnie tu bowiem interesuje to niespodziewana – przynajmniej dla niektórych – obecność figury Smitha w przestrzeni, która do niedawna wydawała się od niej niemal zupełnie wolna. Rzecz w tym, iż praktycznie od samego początku swego istnienia Niewidzialna Ręka Rynku, co poniekąd absolutnie zrozumiałe, nawiedzała przede wszystkim pisma ekonomistów oraz socjologów. Jej dwuznaczna rola (przez jednych uznawana była za ucieleśnienie ludzkiej wolności, przez innych za personifikację wszelkich wad systemu liberalnego) od lat analizowana była zarówno przez akademickich teoretyków, jak i pragmatyków pracujących w działach sprzedaży. W tym kontekście literaturoznawstwo – choć oczywiście od czasu do czasu pojawiały się niezwykle frapujące analizy związków literatury i ekonomii by przywołać chociażby prace Waltera Benjamina, Jochena Hörischa, czy przede wszystkim Marka Shella⁶ – wydawało się przestrzenią niemal wyabstrahowaną z rynkowej rzeczywistości, zaś historycy literatury z pewną wyższością mogli spoglądać na przykład na historyków sztuki, którzy mówiąc o ponadczasowej wartości dzieła Picassa bądź Rembrandta w każdej chwili mogli jednak podać ich szacowaną wartość aktualną.

Przyczyny takiego stanu rzeczy w odniesieniu do uprawianej przez nas dziedziny kilka lat temu diagnozował Dariusz Nowacki w szkicu

uczyć moralnych mechanizm ma zdecydowanie szerszy wydźwięk. Oto odpowiedni fragment: „człowiek [...] myśli tylko o swym własnym zarobku, a jednak w tym, jak i w wielu innych przypadkach, jakaś niewidzialna ręka kieruje nim tak, aby zdążył do celu którego wcale nie zamierzał osiągnąć. Społeczeństwo zaś, które wcale w tym nie bierze udziału, nie zawsze na tym źle wychodzi. Mając na uwadze swój własny interes człowiek często popiera interesy społeczeństwa skuteczniej niż wtedy, gdy zamierza służyć im rzeczywiście”. A. Smith, *Badania nad naturą i przyczynami bogactwa narodów*, S. Wolff, O. Einfield, Z. Sadowski, A. Prejbisz, B. Jasińska. Warszawa 1954, PWN, t. 2, s. 46–47.

⁶ Chodziłoby mi tu o takie tytuły jak *The Economy of Literature* i *Money, Language, Thought* (Shell), *Orzeł czy reszka. Poezja pieniądza* (Hörisch), czy wreszcie klasyczny szkic *Twórca jako wytwórca* (Benjamin). Najświeższą pracą na ten temat, która ukazała się na polskim rynku (choć w istocie niewiele tekstów dotyczy tam literatury) byłby zbiór esejów i wywiadów wydany przez „Krytykę Polityczną” w serii swych przewodników. Patrz: *Ekonomia kultury*, red. Zespół KP, Warszawa 2010. Z nieco innych powodów, acz perspektywa opisu zjawiska też zupełnie inna, warto również zajrzeć do pokonferencyjnego tomu *Pieniądz w literaturze i teatrze*, red. J. Bachórz, Sopot 2000.

pod jakże znaczącym w tym kontekście tytułem *(Nie)widzialna ręka rynku. Proza polska lat dziewięćdziesiątych w nowych sytuacjach*:

Pytanie o sukces komercyjny – pisał Nowacki – nakłady i sprzedaż książek, o popularność autora czy sytuację materialną nigdy nie były postrzegane jako pilne. Zagadnienia te od niepamiętnych czasów wiodą skromny żywocik, ledwo wiążąc koniec z końcem, na marginesie myślenia o literaturze. [...] Sztuka pisarska i art-biznes – jak chcą tego rygory nauki o literaturze – to obszary szczerlnie od siebie odgródzone. Ambitna krytyka literacka również postuluje separację – biznes to rzecz wydawców i księgowych, to obszar *profanum*, prawdziwe zaś królestwo nie jest z tego świata. [...] Pytanie o „rynkowy” (komercyjny) sposób istnienia literatury nie tylko nigdy nie były postrzegane jako pilne, lecz także zawsze były niemile widziane. Szanujący się literaturoznawca zajmuje się przecież duchem i formą, ideą i głębszym znaczeniem. Jeśli go zapytać o gry rynkowe, o mechanizmy promocji, o procedury stwarzania „dzieł” i publiczności, odpowie, że to w najlepszym razie zatrudnienia socjologów literatury; co jemu „duchoznawcy” i specjaliście od spraw „wyższych” i odświętnych do tego... [...] Kłopot wszelako polega na tym, że socjologia literatury milczy⁷.

Rok 1989 wiele jednak w tej przestrzeni zmienił. Oto bowiem mniej więcej w tym samym czasie, gdy na uniwersytetach rodzimi teoretycy literatury ekscytowali się przemianą Dzieła w Tekst równie istotna zmiana zachodziła w księgarniach – tu czytelnik stawał się klientem, książka towarem, a o pisarzu coraz częściej mówiona w kategoriach marki. Słynny i tylekroć cytowany tekst Janusza Sławińskiego *Zanik centrali* – trzymając się zaproponowanych tu wcześniej metafor – można by więc zinterpretować jako głos ogłaszający abdykację Lewiatana, choć

⁷ D. Nowacki, *(Nie)widzialna ręka rynku. Proza polska lat dziewięćdziesiątych w nowych sytuacjach*, „Dykja” 1998, nr 9–10, s. 108. Nieco inaczej to milczenie próbuje wyjaśnić Marta Baron w bardzo ciekawym szkicu *Dlaczego humanista powinien umieć liczyć?* „Wydaje się, że zamknięcie ważnych ekonomicznych pytań w dość szczelnym rezerwacie – pisze Baron – związane jest ze znacznym kapitałem lęku, tkwiącym w literaturoznawcach – i szerzej – humanistach. Co kryje się pod tym lękiem? Być może kluczowe dla humanistyki wyparcie, związane z gorzkim poczuciem nieopłacalności własnej pracy? Wiązałoby się to ściśle ze starym kompleksem „niekonieczności”, który kształtuje się w cieniu „konieczności” i użyteczności nauk ścisłych i technicznych. Nauki humanistyczne plasują się w sferze nadmiaru względem tego, co uchodzi za konieczne. Literaturoznawstwo swoją nadmierność czyni jeszcze potworniejszą – nadbudowuje na nadbudowanym”. M. Baron, *Dlaczego humanista powinien umieć liczyć?*, „FA-art” 2010, nr 3–4, s. 32. Poznawczy pesymizm płynący z rozpoznania Nowackiego łagodzą na szczęście nieco prace z dziedziny bibliotekoznawstwa. Patrz na przykład: Ł. Gołębiowski, *Rynek książki w Polsce. Edycja 1999*, Warszawa 1999.

z perspektywy 1994 roku nie było jeszcze wcale wiadomo ani kto spróbuje przejąć w tej przestrzeni rządu, ani też jaką rolę w ustanowieniu nowej władzy odegra interesująca mnie tu Niewidzialna Ręką Rynku⁸. Takich wątpliwości nie było już zaledwie pięć lat później, gdy cytowany tu już Nowacki w tekście o ekonomicznym tytule *Dwanaście groszy* autorytatywnie stwierdzał:

Nie chcę demonizować i tak już nad miarę zdemonizowanej, uchodzącej za bezwzględne monstrum, kategorii rynku. Z drugiej strony jednak strony nie wyobrażam sobie dyskusji o prozie lat 90-ych, w której zrezygnowałyby się z pojęć rynek/urynkowanie/rynkowość⁹.

Tego typu dyskusji, zważywszy, iż cytowany powyżej fragment pochodzi sprzed lat dwunastu, było od tego czasu sporo. Najważniejszymi konsekwencjami urynkowania literatury – choć oczywiście powyższe zmiany były również efektem wielu rozmaitych czynników¹⁰ – co su-

⁸ Jak się wkrótce zresztą okazało Lewiatan – co sugestywnie udowodniał Przemysław Czapliński w *Powrocie centrali* – wcale zresztą nie miał zamiaru abdykować, lecz przybierał po prostu inną formą. Widać to doskonale na przykładzie analizy relacji literatury i mediów, która na początku lat 90-ych wydawała się być niemal symbiotyczna. Zdaniem poznańskiego badacza zainteresowanie mediów nie było jednak całkiem bezinteresowne: „Życzliwość okazywana literaturze z całą pewnością leżała wówczas w interesie mediów: udostępniania lamów polemikom na temat książek było sposobem budowania wizerunku gazety, która zajmuje się nie tylko sprawami codziennymi i nie stroni od kultury. To dlatego spora część dzienników oddawała niejednokrotnie całą stronę gazetową do dyspozycji krytyków – pozwalało to poszerzyć adres czytelnicy i konkurować z innymi mediami nie tylko pod względem różnicowanej oferty, lecz także autorytetów, które wypowiadają się na naszych łamach. Literatura w pierwszych latach tamtej dekady wcale nie była dla dużych mediów ważna: stanowiła sposób zadomowienia się w komunikacji publicznej i na zdobycie prestiżu. Kiedy Lewiatan jedno i drugie osiągnął, pożarł wszystko”. P. Czapliński, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007, s. 31.

⁹ D. Nowacki, *Dwanaście groszy. Wokół prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych*, [w:] D. Nowacki, *Zawód: czytelnik*, Kraków 1999, s. 25–26.

¹⁰ Badacze zajmujący się zmianami jakie zaszły w postrzeganiu literatury i jej statusie w ciągu ostatnich kilkunastu lat wskazywali oczywiście na cały szereg rozmaitych zjawisk, które miały na to wpływ i które niekoniecznie związane były z kwestiami natury stricte ekonomicznej. Przykładowo Kinga Dunin w *Karocy z dyni* taki a nie inny stan rzeczy wiązała z prymatem mediów i rolą „dyskursu dominującego”, Krzysztof Uniłowski w książce *Skądinąd* wskazywał na dwuznaczną rolę światopoglądu liberalno-demokratycznego, zaś Przemysław Czapliński w przywoływanej tu już kilkakrotnie książce zwracał uwagę na komunikację masową jako podstawowy układ odniesienia dla literatury. Poznański badacz nie lekceważył jednak i przemian w zakresie ekonomii. Przeciwwstawiając funkcjonowanie książki przed i po politycznym przełomie stwierdzał: „W PRL wyprodukowanie książki było wszystkim – resztę załatwiał niemal nieograniczony popyt. W nowej Polsce wyprodukowanie książki jest niczym – o wszystkim decyduje umiejętność wytworzenia popytu”. P. Czapliński, *Powrót centrali*, s. 26.

gestywnie i drobiazgowo rekonstruowali zajmujący się tym zjawiskiem badacze miała być jej marginalizacja, wypieranie pozycji bardziej skomplikowanych przez dzieła sprzyjające masowym gustom, ocenianie wartości książki na podstawie ilości (nie)sprzedanych egzemplarzy, itp., itd. Jak widać są to rzeczy doskonale znane więc jeśli do *Dwunastu groszy* Nowackiego chciałabym dorzucić trzy własne to będą one dotyczyć śladów, jakie Niewidzialna Ręka Rynku zostawiła na wizerunku pisarza. Ten bowiem zaczął się zmieniać, co widać szczególnie na przykładzie funkcjonowania tych twórców, którym przyszło debiutować w zmiennej już rzeczywistości. Aby tą metamorfozę najlepiej pokazać na początek trzeba powiedzieć parę słów na temat dominującego i doskonale utrwalonego wcześniej modelu przedstawienia.

Nuda powtórzenia?

Fakt, iż niezwykle trudno byłoby ustalić nazwisko pierwszego pisarza, który stanął przed obiektywem aparatu nie powinien wywoływać nadmiernego smutku. W interesującym mnie tu kontekście o wiele ważniejsze jest to, iż mnogość pisarskich wizerunków i ich, by tak rzec, reprodukowalny charakter doprowadził do utrwalenia się w świadomości odbiorców pewnej ściśle określonej doxy przedstawienia. Jej genezy – jak pokazała Joanna Guze w swym szkicu poświęconym historii portretów pisarzy¹¹ – należałoby szukać już w starożytnym Egipcie, choć dopiero kultura grecko-rzymskiego antyku znacząco pozmienia akcenty. To co bowiem w przypadku Egiptu było przede wszystkim wizerunkiem określonej profesji, bo skryba w żadnym razie nie zasługiwał na portret, który zarezerwowany był dla możnych i władców, w późniejszym okresie uległo znaczącej modyfikacji. Rzecz w tym, iż:

¹¹ J. Guze, *Laur dla pisarza*, [w:] *taż*, *Twarze z portretów*, Warszawa 1974, s. 73–98. Pierwsze tego typu przedstawienie autorka pokazuje już na przykładzie pochodzącej z 2500 r. p.n.e. rzeźby egipskiej, acz renesans ze względu na niezwykle kult literatury i jej twórców miał być w historii tego typu reprezentacji epoką wyjątkową. Z kolei XIX wiek był chyba ostatnią epoką, gdzie uznany pisarz miał szanse zarówno na profesjonalny portret malarski, jak i fotograficzny. Casus Baudelaire, którego malował Courbet, rysował Manet, a fotografował Nadar ma małe szanse na powtórkę. Swoją drogą – acz to już uwaga czyniona na marginesie, bo dotycząca historii portretu w ogóle – fotografia przejęła nie tylko schemat przedstawienia, ale i... klienta. Oto bowiem jak przekonuje autor *Pasaży*: „Ofiarą fotografii padło właściwie nie malarstwo pejzażowe, lecz miniatura portretowa”. W. Benjamin, *Krótką historia fotografii*. [w:] *tenże*, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, przeł. J. Sikorski, Poznań 1996, s. 112.

Jakkolwiek zachowane jest przedstawienie profesjonalne (które przetrwa przez wszystkie epoki aż po współczesność z jej fotografią na tle biblioteki, przy biurku, z książką w ręce), znaczenie jest inne: nie chodzi o związek przedstawionej postaci z rzemiosłem, lecz z dziełem. Albo inaczej: o skierowanie uwagi poprzez rzemiosło na dzieło, które nabiera innego wyższego i umownego zarazem znaczenia. Najbardziej charakterystyczne są tu wizerunki autorów w księgach: piszący Ezop, Wergili czy Horacy ze zwojem manuskryptu w ręce¹².

Powyższy wzorzec na szerszą skalę rozpowszechnił renesans ze swym kultem jednostek wybitnych, acz to dopiero fotografia ze względu na swą powszechność i łatwość powielania odpowiednio go skodyfikowała. W efekcie większość czytelników myśląc o wizerunku pisarza ma jasno sprecyzowany obraz i wyobrażenie tego, co powinno się na nim pojawić. Bez większego ryzyka można by zaryzykować tezę, iż ważny jest tu tyleż obraz konkretnej osoby, co umiejętne przekształcenie go w nie podlegającą żadnej dyskusji personifikację Pisarza czy alegorię Literatury jako takiej. Wykreowaniu swoistego *signifie* „pisarskości” służyć ma zarówno dobór odpowiednich atrybutów (okulary, książka trzymana w ręce, pióro, maszyna do pisania), miejsca (biurko, w tle biblioteka), wybór pozy (zafrasowana lub lekko uśmiechnięta twarz, ręka podpierająca policzek, spojrzenie skierowane gdzieś w dal) czy sytuacji (pisarz czytający tekst zasłuchanej publiczności bądź podpisujący swą książkę na spotkaniu autorskim etc). Niezależnie czy zinterpretujemy tak zaaranżowane fotografie jako znak zapobiegliwości lub lęku (pisarstwo rzadko zapewnia rozpoznawalność, więc częstokroć dopiero odwołanie się do atrybutów profesji gwarantuje odpowiednią identyfikację), efekt bezrefleksyjnego powtórzenia czy wręcz odwrotnie jako świadomy gest wynikający ze znajomości ikonografii i rządzącego nią kodu, zdecydowana większość autorów ma tego typu zdjęcia w swym portfolio¹³.

¹²J. Guze, *Laur dla pisarza*, s. 74.

¹³Innym stosunkowo często spotykanym zabiegiem jest próba stworzenia czegoś w rodzaju obrazowego ekwiwalentu uprawianej przez danego twórcy literatury. Stawką jest tu zarówno chęć uwiarygodnienia własnej twórczości, jak i indywidualna kreacja. Dobrym przykładem mogłoby być zdjęcie Antoniego Libery na jednym z wydań powieści *Madam* (przedstawia ona pisarza w wieku bohatera powieści) czy fotografia Marcina Świelickiego na okładce tomu *Trzecia połowa* (poeta z kieliszkiem w ręce).

Lans Macabre

Polityczno-ekonomiczny przełom, jaki przypadł nam w udziale z czasem mocno osłabił autorytet jakim ktoś trudniący się literaturą cieszył się uprzednio. W efekcie walczący o swoją popularność twórca – prócz pisania książek – musiał odwoływać się do innych form przedstawienia, bo ta wspomniana wcześniej zdecydowanie traciła na atrakcyjności. Z kolei zamiana modelu panoptycznego na synoptyczny, który zdaniem Przemysława Czaplińskiego cechuje współczesną kulturę, a więc dążenie do pokazywania się i bycia widzianym (nieobecność jest tu synonimem nieważności¹⁴) stawia przed twórcą dodatkowe wyzwania, bo przecież być zauważonym wcale nie jest łatwo. Szczególnie, gdy reprezentuje się dziedzinę, która coraz częściej zaczyna się jawić jako synonim swoistego wykluczenia...¹⁵

Aby to, o czym piszę powyżej i to, o czym pisałem wcześniej zilustrować odwołam się do zdjęcia Michała Witkowskiego opublikowanego w jednym z numerów magazynu „Viva”, które wydaje mi się o tyle istotne, iż doskonale widać na nim ślady, jakie na wizerunku współczesnego i walczącego o swe miejsce na księgarskich półkach pisarza (i stosowną pozycję w historii literatury, choć niewykluczone, iż ten pierwszy bój jest tu znacznie istotniejszy) pozostawiła zazwyczaj niewidzialna Ręka Rynku. Innymi słowy, jego uważniejsza lektura, co postaram się poniżej pokazać, sporo mówi zarówno na temat autora *Lubiewa*, jak i – co ważniejsze – medialnego postrzegania literatury oraz znaczenia i aspiracji jej twórców.

Na interesującym mnie zdjęciu – jego autorem jest znany fotografik Rafał Milach – Michał Witkowski siedzi za starą, acz pięknie odrestaurowaną maszyną do pisania¹⁶. Na pierwszy rzut oka pomyśl przedstawienia bazuje na wypróbowanym tylekroć chwycie, gdzie postać jest identyfikowana za pomocą przynależnych jej profesji narzędzi, acz

¹⁴ Patrz. P. Czapliński, *Powrót centrali*, s. 61-63.

¹⁵ „Literatura – pisze Joanna Orska w szkicu poświęconym recepcji najnowszej książki Witkowskiego – stanowi obecnie wielki obszar wykluczenia jako rzecz niedzisiejsza, nieistotna i nieszczególnie potrzebna”. J. Orska, *Gdzie jest Collegium Polonicum? Wokół recepcji „Margot” Witkowskiego*, „FA-art”, nr 4, 2009, s. 7.

¹⁶ Analizowane zdjęcie jest częścią większej sesja zdjęciowej, która ukazała się pierwotnie w numerze 24/2006, acz dzisiaj można ją zobaczyć również na stronie internetowej pisarza (www.free.art.pl/michal.witkowski). Wybór Michała Witkowskiego jest oczywiście nieprzypadkowy, ale też egzeplaryczny. Równie dobrze można by w końcu pisać na przykład o Kuczoku (wywiad i ekskluzywne sesje w „Pani” i „Twoim Stylu”), Sławomirze Shutym (sesja mody dla magazynu „Elle”) czy chociażby Dorocie Masłowskiej („Wysokie Obsasy”, „Przekrój”).

wynikająca z takiego opisu jednowymiarowość byłaby w tym wypadku sporym błędem. Oto już sama nietypowość pozy pisarza – maszyna ustawiona jest przodem do oglądającego, zaś tyłem do autora *Lubiewa*, który patrząc wprost w obiektyw równocześnie jednym palcem naciska przycisk klawiatury – prowokuje do rozmaitych interpretacji. Można by na przykład stwierdzić, że mamy tu do czynienia z przedstawieniem będącym alegorią Pisania jako nie do końca uświadomionej gry z mechanizmami języka (Witkowski nie widzi jaka litera jest na klawiszu, który ma nacisnąć), tudzież Pisarza jako jednostki tyleż twórczej, co jednakże pozbawionej kontroli nad znaczeniem, bo to negocjowane jest w trakcie lektury i dopiero czytelnik/badacz ustala sensy napisanego tekstu. Napisanego? Rzecz w tym, że koncept fotografika nie wyczerpał się jedynie na nietypowym zaaranżowaniu przestrzeni, zaś jedno odwrócenie pociągnęło za sobą następne. Oto bowiem z maszyny do pisania – zamiast zadrukowanej tekstem kartki – wyłania się fotografia twarzy Witkowskiego. Jak to rozumieć? Możliwość jest przynajmniej kilka. Po pierwsze, to najbardziej ewidentne rozwiązanie, zdjęcie można by zinterpretować jako formę wizualizacji wspólnego źródłosłowa dwóch wydawałoby się zupełnie osobnych leksemów, gdzie w miejsce dzieła-tekstu pojawia się dzieło-twarz¹⁷.

Po drugie jako rodzaj ikonograficznej elipsy mającej na celu zwrócenie uwagi, iż jednym z wielu powodów dla których pisarze zaczerpną kartki słowami jest nadzieją, iż w ten sposób uda im się zapisać w świadomości odbiorców, zaś najwyższą miarą pisarskiego sukcesu jest w dzisiejszym świecie tyleż poczytność, co rozpoznawalność. I choć oczywiście trudno w tej materii generalizować to biorąc pod uwagę rozmaite „akcje promocyjne” podejmowane przez Witkowskiego (np. odnotowany przez plotkarskie portale internetowe zamiar wzięcia ślubu ze znanym stylistą i celebrytą Tomaszem Jacykowem, film reklamowy na youtube zatytułowany *Witkowski i dziwki*, udział w programie Kuby Wojewódzkiego, etc, etc) można bez większego ryzyka założyć, iż popularność rozumiana jako powszechna rozpoznawalność byłaby dla autora *Lubiewa* czymś upragnionym. Sam Witkowski zresztą wcale tej fascynacji sławą i światem celebrytów nie ukrywa. Przykładowo w rozmowie opublikowanej na łamach „Dużego Formatu” pojawia się fragment dotyczący kreacji jednego z bohaterów powieści *Margot*, celebryty, Waldiego Mandarynki:

¹⁷ Etymologia słowa „twarz” odsyła do starocerkiewnego rzeczownika „twar” czyli „dzieło”, czego łacińskim odpowiednikiem byłby związek między leksemami „facies” (twór, twarz) i „facere” (tworzyć).

Tomasz Kwaśniewski – A czy to nie jest tak, że przy okazji pisania sam sobie mogłeś pomarzyć? I jakby zrealizować to, czego nie udało ci się w rzeczywistości zrobić? **Michał Witkowski** – Nigdy nie ukrywałem, że o wiele przyjemniej by mi było śpiewać w Opolu czy w Sopocie, niż pisać książki. Dlatego że jednak co ludzkie, to ludzkie. Po horyzont. I zawsze większy dreszcz niż jakaś tam sława pisarza. Wychodzisz, wszyscy się drą, ty ich rozpalasz, krzyczysz, oni krzyczą. Wiesz? To jest coś, za co można dopłacać, a co dopiero brać pieniądze. No, ale to już jest sprawa nie do odrobienia¹⁸.

Po trzecie, to kolejna możliwość, zdjęcie mogłoby być ilustracją zwrotu ku cielesności tak charakterystycznego dla wszelkich form kultury postmodernistycznej¹⁹, oraz – być może apologetycznym, a być może ironicznym, na pewno zaś inteligentnym – ukłonem w stronę tych postukturalistycznych myślicieli, którzy z ciałem będą wiązać zarówno doświadczenie lektury, jak i dosyć niespodziewany powrót osoby autora:

Powracający autor nie jest oczywiście tym, którego zidentyfikowały instytucje (historia i nauczanie literatury, filozofia, dyskurs Kościoła), nie jest to nawet bohater biografii. Autor, który wychodzi i wchodzi w nasze

¹⁸ Całość rozmowy zatytułowanej *Witkowski jedzie tirem* do przeczytania na stronie internetowej: <http://wyborcza.pl/1,75480,6946944.html> (dostęp 02.02.2011). Ten sam wątek pojawia się zresztą również w innych wywiadach. Oto w rozmowie z Maxem Fuzowskim podczas, której autor *Margot* komentuje między innymi interesującą mnie tu sesję zdjęciową pojawia się taki oto fragment: „Nigdy nie powiem, że nie chcę mieć wywiadów, bo po wywiadzie w „Vivie” miałem bardzo dużo seksu, co od czasu gdy utylem, rzadko mi się zdarza. To dzięki pojawianiu się w masowych mediach dostaję mejle w stylu: *Chcę się z tobą kochać, chcę cię dotknąć, chcę cię zjeść!* To lechce. Chyba rozminąłem się z powołaniem i powinienem robić w show-biznesie. Tłum czytelników to w końcu nie to samo, co tłum fanów na lotnisku na Bemowie. Ten śmieszny światek uzależnia jak narkotyki”. *Zakochałem się w lesbijkach. Z Michałem Witkowskim rozmawia Max Fuzowski*. <http://wiadomosci.dziennik.pl/wydarzenia/artykuly/92421,witkowski-zakochałem-sie-w-lesbjkach.html> (dostęp 02.02.2011). W tym kontekście nie od rzeczy będzie zwrócić uwagę na dwie sprawy. Po pierwsze już wiele lat temu autor *Understanding Media* zauważył, że fotografia stanowi kluczowy element kultu celebrytów i to właśnie jej zawdzięczają oni swoje narodziny. Po drugie interesujące, jak już wspominałem, interesujące mnie zdjęcie jest częścią większej sesji, która została zrobiona na zamówienie dwutygodnika „Viva!”, który – jak wiadomo – literaturą raczej się nie zajmuje, zaś życiem gwiazd jak najbardziej. Patrz. M. McLuhan, *Burdel bez ścian*, [w:] M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, przeł. N. Szczuka, Warszawa 2004, s. 266–267.

¹⁹ Jak ironicznie przekonywał jeden z przeciwników postmoderny: „postmodernistyczny podmiot tym się różni od kartezjańskiego poprzednika, iż ciało jest integralnym dowodem jego tożsamości. W istocie wszędzie, czy chodzi o Bachtina, czy też o „body shop”, o Lyotarda czy odzież sportową – cielesność stanie się jednym z najczęściej powracających tematów myśli postmodernistycznej”. T. Eagleton, *Iluzje postmodernizmu*, przeł. P. Rymarczyk, Warszawa 1998, s. 55.

życie nie posiada spójności; jest prostą wielością „oczarowań”, miejscem kilku zapamiętanych szczegółów, a oprócz tego źródłem żywych olśnień powieściowych [...]; to nie osoba, to ciało²⁰.

Wreszcie – to zapewne nieostatnia możliwość lektury, niemal oczywista, acz interesującym mnie tu w kontekście chyba najważniejsza – można tę fotografię odczytać jako sposób przypomnienia skądinąd dość banalnej prawdy, którą znaczna część artystów przyswoiła sobie już dawno, choć akurat większość ludzi pióra zdaje się ją jednak ignorować. Prawdy bazującej na przekonaniu, że wizerunek twórcy, analogicznie jak dzieło, może być nie tylko tworem podlegającym interpretacji, ale również znaczącym elementem kreacji podporządkowanej artystycznej, a może raczej ekonomiczno-artystycznej, strategii, w odniesieniu do której doskonale widać działania rynkowego potwora. Strategii, która w tym wypadku bazuje na podwójnej naturze fotografii, która praktycznie od momentu swych narodzin jest postrzegana jako wynalazek, którego historię można opowiedzieć jako ciąg dalszy rywalizacji między prawdą a pięknem, bowiem z jednej strony „przedmioty zachowują tu swoją formę z matematyczną dokładnością” (by posłużyć się słowami Francoisa Arago, fizyka, który w sierpniu 1839 roku miał przed zgromadzeniem członków Akademii Nauk ogłosić narodziny fotografii²¹), zaś z drugiej zostają podane imperatywowi estetyzacji²². Mówiąc inaczej, chodzi o wpisana w naturę tego medium tendencję – co jedni witali z niekłamaną radością widząc w tym fakcie jeden z głównych powodów popularności fotografii, zaś inni z dużo mniejszym entuzjazmem²³ – do przekształcania fotografowanego obiektu, niezależnie

²⁰R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. R. Lis, Warszawa 1996, s. 10. Wieloaspektowy opis różnych sposobów deskrypcji ciała jako jednego z najważniejszych „odkryć” myśli kojarzonej z postmodernistycznym i postrukturalnym przełomem przynosi szkic Anny Burzyńskiej. Patrz: A. Burzyńska, *Ciało w bibliotece*, s. 239–250.

²¹Cyt za: A. Sekula, *Ciało i archiwum*, s. 149.

²²Wątek ten znajduje swoje wieloaspektowe omówienie w rozdziale książki Sontag zatytułowanym *Heroizm widzenia*. Patrz: S. Sontag, *O fotografii*, s. 82–107.

²³Pierwszą grupę reprezentowały na pewno Max Talbot nazywając swój wynalazek mianem kalotypu (*kalos* – piękny), zaś tworzyłyby ją... niezliczona rzesza ludzi pozujących do zdjęć. Oto bowiem jak ironicznie konstatuje autorka *Przeciw interpretacji*: „w połowie lat czterdziestych pewien niemiecki fotograf wymyślił sposób retuszowania negatywu. Dwie wersje tego samego portretu, jakie przedstawił na *Exposition Universelle* w Paryżu w 1855 roku zdumiały tłumy: jeden z nich był retuszowany. Wiadomość o tym, że aparat fotograficzny może kłamać, upiększać – bardzo spopularyzowała zwyczaj chodzenia do fotografa”. Drugiej grupie przewodziłby najpewniej Walter Benjamin, który w szkicu *Twórca jako wytwórca* Benjamin stwierdza: „Staje się ona [fotografia – G.O.] coraz bardziej wymodelowana, coraz bardziej nowoczesna, w rezultacie nie potrafi już utrwalić czynszo-

od jego natury, w przedmiot sztuki bądź przynajmniej kontemplacji estetycznej. W przypadku interesującego mnie zdjęcia Witkowskiego wspomniany efekt zyskuje dodatkowe wsparcie w ściśle przestrzeganej regule estetyzacji rzeczywistości rządzącej gatunkiem prasy, w której ta fotografia pierwotnie się ukazała. Kluczowym punktem odniesienia dla fotografika nie jest tu wszak tradycja fotografii portretowej, lecz estetyka przynależna zdjęciom mody i reklamy. W efekcie wtórnym zadaniem jest tu stworzenia indywidualnego portretu psychologicznego, bowiem prymarną funkcją staje się prezentacja możliwie jak najbardziej atrakcyjnego wizerunku. Innymi słowy, prawda przegrywa tu z pięknem, możliwość poprawienia rzeczywistości ważniejsza jest niż wierność wobec niej, od różnicy istotniejsze jest podobieństwo, zaś od różnorodności homogenizacja pozwalająca w analogiczny sposób pokazywać modela, gwiazdę serialu, prezenterkę pogody i popularnego pisarza. Taki stan rzeczy, zdaniem Dubravki Ugresic, nie pozostaje bez wpływu na ludzi parających się piórem. Przynajmniej na tych, którzy upatrują pewnych zależności między wysokością sprzedawanych nakładów a częstotliwością pojawiania się w mediach i widzą związek między karierą literacką a funkcjonowaniem w przestrzeni popkultury:

[...] pijanice, artystyczni cyganie, typy w czarnych, robionych na drutach pulowerach z opasłą domową biblioteką w tle, brodaci intelektualiści w tweedowych marynarkach z typowo akademickimi łatami na łokciach i książką w ręce, krótkowzroczni palacze fajek i papierosów – wszyscy oni należą do zamierzchłej przeszłości. [...] W obliczu praw rynkowych pisarki w panice poddają się liftingowi twarzy, tłumacząc się zawodem, który tego od nich wymaga. Pisarze coraz częściej prezentują na fotografiach inteligentnie ukształtowane mięśnie i obnażają włochate klatki piersiowe²⁴.

wych kamienic czy choćby stert śmiecia, aby ich nie opromienić. Nie mówiąc już o tym, że o zaporze wodnej czy fabryce kabli nie jest w stanie powiedzieć nic innego jak to, że świat jest piękny. *Świat jest piękny* – to tytuł znanego albumu Renger-Patscha prezentujący fotografię neorealizmu w jego szczytowym punkcie, jako że nawet obraz nędzy, dzięki modnemu perfekcyjnemu ujęciu, udało się jej uczynić przedmiotem konsumpcji” (ten sam fragment w przekładzie Sławomira Magali – cytuje go również Sontag – brzmi znacznie ostrzej: „udało mu się przekształcić nawet odrażającą nędzę (dzięki potraktowaniu jej w modny, technicznie doskonały sposób) w przedmiot radujący oko” s. 103). W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, s. 173; S. Sontag, *O fotografii*, s. 83.

²⁴ D. Ugresic, *Aura glamouru*, [w:] *taż, Czytanie wzbronione*, przeł. D.J. Cirlic, Izabelin 2004, s. 63. Warto w tym miejscu wspomnieć, iż nie tylko pojawianie się mediach, ale i również konsekwentne ich unikanie może paradoksalnie wzbudzić podobne zainteresowanie. Przykładem stosowania tego rodzaju strategii mógłby być na Julien Gracq czy przede wszystkim Thomas Pynchon, który konsekwentnie od lat odmawia jakiegokolwiek publika-

Powyższe słowa można uznać za żart służący mocniejszemu wyeksponowaniu głoszonej przez autorkę *Kultury kłamstwa* tezy o końcu literatury, którą zastąpił rynek książki, zaś wpisana weń złośliwość wyjaśnić prawami rządzącymi poetyką pamfletu. Można by, gdyby... nie znajdowały one pokrycia w rzeczywistości! Aby to udowodnić sięgam do rozmowy z autorem *Lubiewa*, z której jednoznacznie wynika, iż bycie popularnym pisarzem (lub aspirowanie do tej roli) wymaga dziś nie tylko świadomości istnienia tradycji literackiej, umiejętności konstruowania fabuły czy posługiwanie się językiem, ale i fotogeniczności, odpowiedniej wagi ciała oraz wiedzy z zakresu kreacji wizerunku:

Tomasz Kwaśniewski – Znałem cię ze zdjęć i wiesz co? Prawie cię nie rozpoznałem. **Michał Witkowski** – Pewnie dlatego, że przytyłem. Ale to nie jest tłuszcz, tylko – jak mi powiedziała dietetyczka – zatrzymana woda w organizmie. W każdym razie teraz muszę się odchudzić. Mam na to 20 dni, bo za tyle zaczyna się promocja mojej nowej książki. **T.K.** – Musisz? **M.W.** – No wiesz, jak to jest, ludzie widzieli mnie ostatnio dwa lata temu, nie mogą teraz powiedzieć: o Boże Świąty, co to jest? A z drugiej strony mam świadomość, że to jest takie typowo gwiazdorskie myślenie. Bo zobacz, te wszystkie gwiazdy żyją takim właśnie pulsującym rytmem. Od kompaktu do kompaktu. To znaczy na nowy kompakt trzeba się odchudzić, nażreć hormonów wzrostu, a potem przychodzi dziennikarz i mówi: proszę państwa, przed nami on – piękny, odchudzony, o dziesięć lat młodszy, właśnie wydał nową płytę i w jego życiu wszystko jest otwarte. Nowe możliwości, nowe szanse. A potem, jak to wszystko minie, można się roztyć, zacząć. **T.K.** – I ty tak samo? **M.W.** – Poniekąd. Choć, prawdę mówiąc, najwygodniej byłoby to olać. **T.K.** – To dlaczego tego nie zrobisz? **M.W.** – Bo na razie walka nie jest jeszcze definitywnie przegrana. Poza tym mam fioła na punkcie swojego wyglądu. No i jak będę brzydki, to pisma kobiece nie będą się chciały ode mnie dowiedzieć, co sądzę o miłości. I nie zrobią sesji²⁵.

cji swojego oblicza (ostatnia jego fotografia pochodzi z czasów, gdy uczęszczał na studia). Kiedy w 1997 roku dziennikarze CNN wysłędzili pisarza ten zgodził się na wywiad tylko pod warunkiem, że telewizja nie pokaże jego twarzy – w efekcie istnieją różnorodne hipotezy dotyczące tej postaci jak chociażby ta, iż ktoś taki tak naprawdę nie istnieje, zaś pod nazwiskiem Pynchon kryje się grupa pisarzy i naukowców. Można by nieco złośliwie stwierdzić – szczególnie, iż powieści tego amerykańskiego pisarza stawiają przed czytelnikami niezwykle wysokie wymagania – iż autor *Tęczy Grawitacji* swoją popularność zawdzięcza tyleż literaturze, co pisarskiej kreacji. Parafrazując tytuł znanej książki Godzica można by powiedzieć, iż, autor *Tęczy grawitacji* znany jest z tego, że... nie jest znany.

²⁵ Witowski jedzie tirem. Z Michałem Witkowskim rozmawia Tomasz Kwaśniewski. <http://wyborcza.pl/1,75480,6946944.html> (dostęp 02.02.2011). Oczywiście należy zdawać sobie sprawę, że autor *Lubiewa* to znakomity prowokator, więc cytowane powyżej wyznania należy traktować ze sporym dystansem. Opis rozmaitych strategii pisarskich Witkowskiego (tekstowych, ale i medialnych) mających na celu zaprojektowanie odpowiedniego odbioru

W tym miejscu warto wrócić do interpretowanego na początku zdjęcia, a konkretnie do pojawiającej się na nim maszyny do pisania. Oto element, który, jak starałem się pokazać, uruchamia cały ciąg semantycznych gier, równocześnie uaktywnia jeszcze jedno pole znaczeń tak znamienych tak wszelkich form palimpsestowych łączonych z estetyką postmodernizmu²⁶. Rzecz w tym, iż to samo – jak wiadomo – nie znaczy zawsze to samo. W tym wypadku autorowi zdjęcia nie chodziło jedynie o uzyskanie kontrastu ufundowanego na zderzeniu zużytego chwytu z nowoczesną formą. Oto bowiem w odróżnieniu od wielu zrobionych w przeszłości zdjęć pisarzy, gdzie pojawia się analogiczny motyw, maszyna na fotografii Milacha nie jest, rzecz jasna, narzędziem, lecz jego imitacją, jednym słowem rodzajem teatralnego rekwizytu! To, rzecz jasna, odsyła nas tyleż w stronę dyskursu tożsamościowego (sztuczne-prawdziwe, fałszywe-autentyczne), co gry, jaką pisarz prowadzi z czytelnikiem. Czytelnikiem swoich książek czy raczej czytelnikiem kolorowego magazynu? Jak jest jej stawka? Popularność? Sława? A może jednak literatura? Te pytania – choć wiem, iż niektórzy mogą to uznać za unik²⁷ – wolę pozostawić otwarte.

(dzieła, ale i osoby) przynosi szkic Doroty Wojdy. Patrz. D. Wojda, *Borat literatury*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 39 (3142), s. 18. Sam Witkowski omawiając różne modele obecności pisarza w mediach na łamach „Polityki” stwierdził: „Model mój przy okazji ostatniej promocji po raz kolejny wykazał wszystkie swoje wady. Magma wywiadów, których udzielałem masowo, raz po raz dochodzi do mnie w strzępach, poprzekęcane myśli stawia się mi znowu i znowu poprzedzone wstępem: „w poprzednich wywiadach przyznał pan, że...”. Masowa produkcja jest to domena chińskiej tandety. W końcu zaczynam tracić rozeznanie, w którym miejscu ją przedrzeźniam obciach i kulturę masową, a odkąd jestem jej częścią. Czy wyznanie o botoksie było jeszcze drwiną z gwiazdorskich wyznań, czy już chęcią wyludzenia notatek na plotkarskich portalach. W którym miejscu dystans się zmniejsza, gdzie kończy się zabawa? W sumie w mediach sieciowych można powiedzieć wszystko, ponieważ jest się już poza sensem. Nic nie jest na poważnie, wszystko jest zgrywą. Zaczyna się świat zdewaluowanego słowa. Lecz wówczas ta zgrywa zaczyna obejmować także recepcję dzieła. Skoro autor nie jest już brany na poważnie, to jak jego dzieło ma być odczytywane na serio? A więc? Ucieczka? W model starointeligencki? W model „Tokarczuk”? W coś jeszcze innego?”. M. Witkowski, *Pisarz w medialnej sieczone*, „Polityka” 2009, nr 42 (2727), s. 76.

²⁶ Jak przekonuje Rouille: „O ile odcisk wykorzystywany jest jako podstawowy element dokumentu, odnoszący się do całego systemu fotografii-dokumentu, o tyle w sztuce-fotografii element ten odgrywa drugorzędną rolę, służąc za nośnik dla alegorii. W ten sposób od dokumentu do sztuki współczesnej fotografia przenosi akcent z odcisku na alegorię. Przechodzimy zatem od retorycznej figury śladu (a więc podobnego, identycznego, mechanicznego powtórzenia i od prawdy) do alegorii, która jest podwójna, stanowi różnicę, jest ambiwalentna i fikcyjna”. A. Rouille, *Fizjonomia sztuki-fotografii*, s. 441.

²⁷ Zamykam swój tekst w gruncie rzeczy go nie zamykając, ale też jak pokazuje recepcja *Ma rgot* Witkowskiego i odbiór autorskiej strategii medialnej pisarza mamy tu do czy-

Post scriptum

Jakie byłoby najbardziej potworne zdjęcie pisarza, który widziałem? Zdjęcie idealnie pasujące do konferencji o monstrach? Odpowiedź na to pytanie nie jest łatwa, bo przecież trzeba by na przykład wybierać między słynnymi minami Witkacego, które – jak twierdził Michał Paweł Markowski – znacznie lepiej niż jego proza wyrażają potworność ludzkiego istnienia²⁸, intrygującą fotografią zamieszczoną na okładce zbioru wierszy *Cicho, ciszej* Jarosława Marka Rymkiewicza (jest to klasyczny portret, tyle tylko, że zamiast pozytywu mamy negatyw, co przywodzi na myśl częsty efekt rodem z kina grozy), a kuriozalną fotografią Doroty Szczepańskiej widniejącej na ostatniej stronie jej skandalizującej książki *Zakazane po legalu*, gdzie odwrócona tyłem autorka ubrana w krótką sukienkę pokazuje czytelnikowi seksowne pośladki...

Gdybym musiał jednak zdecydować się na jedną tylko fotografię to wskazałbym na zdjęcie, które nie tyle znajduje się, co tworzy okładkę tomu opowiadań Wojciecha Kuczoka zatytułowanego *Opowieści słychane*. Oto późniejszy laureat Nagrody Nike jako jej materię wykorzystał własne zdjęcie rentgenowskie będące efektem prześwietlenia czaszki. Ten nieco makabryczny koncept świetnie koresponduje ze snutymi tam przez Kuczoka (nie)samowitymi opowieściami. Równocześnie od tego momentu wszyscy ci, którzy marzą, aby sprawdzić, co kryje się w głowie pisarza mają już taką możliwość.

nienia z postacią niezwykle kontrowersyjną i niejednoznaczną. Przykładowo obok bardzo ostrych ataków, w których oskarżono Witkowskiego nie tylko o brak talentu, ale przede wszystkim brak klasy (dobrym przykładem byłby tu felieton Krzysztofa Vargi *Warsawianication czyli los pisarza*), pojawiały się głosy mówiące o niezwykle przewrotnej i ironicznej strategii autora *Margot* (przykładem niech będzie przywoływany tu już szkic Joanny Orskiej).

²⁸ M. P. Markowski, *Witkacy: miny nad otchłanią*, [w:] tenże, *Życie na miarę literatury*, Kraków 2009, s. 291–304.



Grzegorz Olszański

**The Beau and the Beast
(On the Traces of the Invisible Hand of the Market)**

In his essay *The Beau and the Beast (On the Traces of the Invisible Hand of the Market)* Grzegorz Olszański attempts to describe the position of a contemporary writer in the free-market environment. However, the author analyses neither the readership statistics nor sales data or bestsellers lists, but the evolution of the writer's image. Following Roland Barthes's (the author of *Mythologies*) footsteps – Olszański carefully analyses a photographic portrait of Michał Witkowski, first published in the Polish weekly *Viva!*. On that basis the author reconstructs various models or writer's representations, the photograph's (Rafał Milach's) fickle play with different artistic myths, and the pressure under which the writer is put, if he wants to be one of the heroes of pop-culture.

Jan Potkański
Uniwersytet Warszawski

Personifikacje maszyn abstrakcyjnych

W wydanej przed trzema laty książce *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze* Magdalena Radkowska-Walkowicz wielokrotnie – co nie dziwi – odwołuje się do twórczości Philipa Dicka. Przyjrzyjmy się przykładom:

„Przed wojną było inaczej, prawda? Nie zawsze mieszkaliśmy w podziemnych schronach. [...] A ludzie nie zamęczali się pracą dla swoich Korporacji” (cytat z Dicka).

Funkcjonalny Automatyczny Samoregulujący Android (Domowy) [...] odpowiada [...] przed Korporacją Samoregulujących Androidów, a ona kazała mu zostać u potencjalnych nabywców, dopóki go nie kupią¹.

W cytatach tych – i licznych podobnych – rzucają się w oczy powtórzenia słowa „korporacja”. Autorka nie omawia jednak tego pojęcia, nie pojawia się ono także w indeksie rzeczowym. Radkowska-Walkowicz skupia się na bohaterach wymodelowanych na wzór bajroniczny – samotnych jednostkach przeciwstawionych nieprzyjaznemu światu i często buntujących się przeciw niemu; stąd w szerokim spektrum czasowym analizowanego materiału przypadkiem wzorcowym wydaje się doktor Frankenstein i jego kreatura – powieściowe wcielenia bohatera

¹ M. Radkowska-Walkowicz, *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*, Warszawa 2008, s. 147, 157; por. też s. 161, 164, 166, 215, 222.

romantycznego sensu stricto; z nowszych analogii można by przywołać model skrajnie autonomicznej, wyobcowanej jednostki, jaki zaproponował francuski egzystencjalizm. Sądzę jednak, że powtarzająca się figura, wiążąca androidy z korporacjami, zasługuje na poważne potraktowanie i szerszą analizę – że przemysłowo-finansowe koncerty nie są tylko jedną z wielu alternatywnych postaci, w jakich wyalienowanej jednostce może się jawić nieprzyjazny świat, lecz że postać ta jest szczególnie charakterystyczna dla naszej „posthumanistycznej” epoki, w której ludzie zaczynają siebie traktować jako cyborgi: humanoidalną maszynę łączy z korporacją szczególna więź, wyrażająca sposób, w jaki ludzie myślą teraz o sobie samych.

Metaforyka przywołująca cyborgiczność i związaną z nią potworność nieobca jest współczesnym krytykom korporacjonizmu. Joel Bakan w pamflecie *Korporacja. Patologiczna pogoń za zyskiem i władzą* powtarza na przykład figurę użytą po raz pierwszy już w latach trzydziestych: „Gdy Louis Brandeis, sędzia Sądu Najwyższego, porównał w 1933 r. korporacje do «potworów Frankensteina», w jego stwierdzeniu było coś więcej niż zgrabna figura retoryczna”². Przywołany na tylnej stronie okładki recenzent książki, Alan M. Dershowitz, jest jeszcze bardziej dosadny: „Korporacja, według Joela Bakana, jest potworem, który może połknąć cywilizację – chciwym, drapieżnym i niepowstrzymanym. Wszyscy jesteśmy jego potencjalnymi ofiarami, dlatego wszyscy musimy zrozumieć, w jaki sposób formuła korporacji utrudnia położenie kresu jej nadużyciom”. Jak rozumieć te animizacje i swoiste personifikacje – swoiste, bo przyrównujące korporację nie tyle do osoby ludzkiej, co do humanoidalnego tworu techniki, jak montaż ludzkich szczątków, ożywiony przez Frankensteina? Z początku korporacja jest „osobą” tylko w bardzo starym technicznym sensie prawnym – osobą prawną; osobowość prawna w tradycyjnym sensie to rodzaj fikcji prawnej, którą najlepiej opisuje teoria ujmująca ją jako rodzaj katachrezy: tworzymy fikcję prawną by rozwijać prawo na drodze analogii, stosując użyteczne przepisy poza ich dotychczasowym zakresem – w tym przypadku: przepisy dotyczące osób ludzkich rozszerzamy na instytucje, stowarzyszenia itp.³. Nie ma w tym modelu miejsca na interpretację rozszerzającą, tak jak zleksykalizowana katachreza „noga od stołu” nie zezwala na dowolne rozszerzanie analogii z nogą zwierzęcą. We współczesnym

²J. Bakan, *Korporacja. Patologiczna pogoń za zyskiem i władzą*, przeł. J. P. Listwan, Warszawa 2006, s. 174.

³Zob. np. E. Poloczek, *Ewolucja poglądów na fikcję prawną*, „Studia Cywilistyczne”, t. XXXV, s. 211–212, 222–223.

prawie amerykańskim, które poprzez gospodarczą globalizację staje się w tej kwestii wzorem dla całego świata, osobowość prawna korporacji zaczęła jednak ewoluować w znacząco innym kierunku: swoistej „naturalizacji”. W amerykańskim orzecznictwie ostatnich stukilkudziesięciu lat stopniowo przyjęto, że korporacje mają pewne jakby „przyrodzone” prawa, tak samo jak osoby ludzkie, a nie tylko „przywileje”, nadane przez władzę państwową, jak przyjmowano dawniej⁴ – że „prawa korporacji” nie mniej zasługują na ochronę niż prawa człowieka (a że korporacje są bogatsze od większości ludzi, w praktyce ich ochrona jest nawet silniejsza). Takie ukierunkowanie orzecznictwa sprawia, że osobowość prawna z czysto technicznej fikcji-katachrezy staje się fikcją sensu stricto, zbliżoną do literackiej⁵ – orzeka się na korzyść korporacji tak, jakby „naprawdę”, a nie tylko z utylitarnie motywowanej decyzji ustawodawcy, były „osobami” w pełnym sensie, tak jak ludzie.

Polskie terminy „osoba fizyczna” i „osoba prawna” (dawniej także „prawnicza”) mają charakter czysto techniczny i nie niosą skojarzeń innych niż w zakresie prawa; w terminologii anielskiej jednak obok formuł, które można uznać za ściśle odpowiedniki wersji polskiej (*legal person, juridical person*), występują takie, których konotacja jest szersza i odmienna – mimo takiego samego znaczenia stricte technicznego: mianowicie opozycja *natural person – artificial person*⁶. O ile zaś opozycja osoby fizycznej i prawnej raczej nie powinna kojarzyć się z wyobrażeniami cyborgów, o tyle przeciwstawienie osób „naturalnych” i „sztucznych” – jak najbardziej może. Figura zbiorowości jako „sztucznego człowieka” to jedna z klasycznych metafor filozofii polityki, dobitnie wyartykułowana w *Lewiatanie* Hobbesa⁷. W jego metaforyce polityka, kształtująca państwa jako „sztucznych ludzi”, jest zwieńczeniem techniki, konstruującej zegary; zastanawiające, że w naszym zdominowanym przez technikę świecie sztuczny człowiek Hobbesa wcale tak bardzo sztuczny się nie wydaje – przeciwnie, czysto ludzką zbiorowość skłonni byśmy raczej byli traktować jako „naturalną”, nie zaś podobną do tworu techniki takiego jak zegar. O ile jednak metafora zbiorowości

⁴ Zob. J. Bakan, *Korporacja*, s. 25, a zwłaszcza Th. Hartmann, *Unequal Protection: How Corporations Became „People” – And How You Can Fight Back*, San Francisco 2010, s. 10–11, 17, 23–27, 61. Por. też D. Rushkoff, *Life Inc.: How the World Became a Corporation and How to Take It Back*, New York 2009.

⁵ Por. E. Poloczek, *Ewolucja poglądów na fikcję prawną*, s. 196 i nn.

⁶ To podstawowa forma w przywoływanej książce Hartmanna (*Unequal Protection*, s. 7).

⁷ Por. Th. Hobbes, *Lewiatan, czyli materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 2009, s. 81–82.

jako sztucznego człowieka daje się afirmatywnie zhumanizować, o tyle symboliczne imię tego „człowieka” – Lewiatan – sugeruje jego inną, obok ludzkiej, bardziej niepokojącą naturę. Lewiatan to wszak potwór morski, z którym walczy Jahwe. „Człowiek” Hobbesa nie jest więc *tylko* człowiekiem, lecz ludzko-potworną hybrydą, rodzajem syreny albo centaury. Gdy współcześnie symbol lewiatana przenosi się na korporację finansową, jak realizatorzy obszernego programu badania międzynarodowych koncernów w książce *Leviathans: Multinational Corporations and the New Global History*⁸, trudno się w tej figurze nadal doszukiwać potwornej zwierzęcości, hybrydyczność jednak pozostaje – tym razem jednak nie w postaci hybrydy człowieka i zwierzęcia, lecz człowieka i maszyny (bardziej wyrafinowanej niż Hobbesowski zegar), a więc w postaci cyborga – przy czym o ile w dziewiętnastowiecznym kapitalizmie opartym na produkcji przemysłowej prymarnie chodziło o syntezę robotnika i obsługiwanych przez niego urządzeń, o tyle współcześnie, gdy największe zyski i władzę zapewniają wirtualne przepływy kapitału finansowego i obróbka informacji na jego temat, podstawową figurą staje się synteza człowieka i komputera – w sferze zarządzania, a nie samej produkcji; i tak jak w typowych narracjach o androidach⁹, pojawia się pytanie o relacje pana i sługi – coraz częściej wydaje się, że to ludzie wykonują polecenia komputerów, zamiast – jak dawniej – wykorzystywać je tylko jako narzędzia do własnych celów; teraz maszyna jest głową, ludzie – już tylko sterowanymi przez nią kończynami¹⁰.

Hobbes, pisząc ogólnie o korporacjach i ich zbiorowych „ciałach”, charakteryzuje je dość podobnie, choć mniej obrazowo, jak samego Lewiatana¹¹, gdy jednak ostrzega przed nadmiernym rozrostem korporacji jako zagrażającym państwu (a więc o sytuacji podobnej do współczesnej – wedle diagnoz antykorporacjonistycznych), porównuje je nie do ludzi, lecz do robaków, drążących ciało owego „sztucznego człowieka”¹²;

⁸ Zob. *Leviathans: Multinational Corporations and the New Global History*, ed. A. D. Chandler, Jr., B. Mazlish, Cambridge 2005, s. 1–9.

⁹ Por. M. Radkowska-Walkowicz, *Od Golema do Terminatora*, s. 171–174, 275.

¹⁰ Postać cyborga jako metaforę przejścia od kapitalizmu produkcyjnego do informacyjnego oraz „cyborgizację” współczesnych pracowników rozważa Jon Selkin w artykule *Production of the Post-human: Political Economies of Bodies and Technology*, „Parrhesia” 2009, nr 8, s. 44, 51, 54 (@: parrhesiajournal.org).

¹¹ Th. Hobbes, *Lewiatan, czyli materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*, s. 310.

¹² Por. tamże, s. 418: „Innym niedomaganiem państwa jest nieumiarkowana wielkość miast [...]. Niedomaganiem jest również duża liczba korporacji, które są niby mniejsze państwa w ramach większego, podobne do robaków we wnętrzościach ciała ludzkiego”.

nazwanie korporacji współczesnych „lewiatanami” nie jest jednak nadużyciem pierwotnej metafory, badacze tego obszaru zgodnie bowiem podkreślają, że z osoby prawnej podporządkowanej państwu silniej nawet niż jego ludzcy obywatele korporacja – w postaci międzynarodowej – stała się graczem równym państwu, tak na poziomie ekonomicznym jak politycznym¹³. Niegdyś robaki-pasożyty wyroiły się zatem z ciała lewiatana-państwa i rosnąc uzyskały autonomię, groźną dla dawnego żywiciela – prawie jak Obcy u Ridleya Scotta.

Korporacje najbardziej tradycyjne, przednowoczesne, takie jak zakony, cechy rzemieślników, uniwersytety, swoje kolektywne „ciała” (*corpora*) budowały w zasadzie z samych ludzi, na podstawie swego rodzaju fraktalnego samopodobieństwa – quasi-ludzkie ciało korporacji było w wielkiej skali alegorycznie podobne do ciał ludzi, stanowiących jego „komórki”; takie zbiorowe ciało mogło oczywiście posługiwać się narzędziami, ale czyniło to „zewnętrznie”, jak pojedynczy rzemieślnik – bez bezpośredniego wpływu na funkcjonowanie samej zbiorowej inteligencji.

Korporacje współczesnego kapitalizmu mają inną strukturę – nie tylko posługują się maszynami, lecz po części się z nich składają, na równi z ludźmi; jeśli więc są do jakiegoś ciała podobne, to nie do ludzkiego, lecz do ciała cyborga – w którym elementy organiczne (ludzkie), mechaniczne i obliczeniowe (komputery) są połączone i funkcjonalnie powiązane *wewnątrz* jednej struktury. Korporacja może posiadać jakąś peryferyjną fabrykę jako zewnętrzne narzędzie generowania zysków – takie, które łatwo porzucić, gdy zyskowe być przestanie, komputery w centrali to już jednak nie narzędzie, lecz najprawdziwszy mózg samej „sztucznej osoby”, decydujący o istocie jej działań, jej cyfrowej „woli”. Nic dziwnego zatem, że korporacje w literaturze i filmach science-fiction rodzą (produkuja) cyborgi – bo same są cyborgami, tyle że bardzo dużymi i przestrzennie rozproszonymi. Metafora ta ze struktur głębokich fantastyki naukowej przedostała się już do jawnego dyskursu metaekonomii – np. Philip Mirowski analizuje współczesną ekonomię jako naukę „cyborgiczną” (*cyborg science*) – zamiast, jak dawniej, humanistyczną bądź chociaż „społeczną”¹⁴. „Cyborgiczność” oznacza dla Mirowskiego pojmowanie działających na rynku podmiotów jako procesorów infor-

¹³ Por. J. Bakan, *Korporacja*, s. 16, 31–35, 180, oraz Th. Hartmann, *Unequal Protection*, s. 12, 147, 251, 258, 281.

¹⁴ Ph. Mirowski, *Machine Dreams: Economics Becomes a Cyborg Science*, Cambridge 2002, s. 7, 441, 564.

macji, niezależnie od psychologii faktycznie działających ludzi¹⁵, przy czym informacja owa pojmowana jest nie intencjonalnie, jako znaczenie dla podmiotu, lecz technologicznie, jako pole działania maszyn obliczeniowych – co znajduje praktyczne odzwierciedlenie w mechanizacji podejmowania decyzji, zautomatyzowaniu rynkowych agentów, robotyzacji transakcji¹⁶. Chociaż przywołuje Bruno Latoura tylko marginalnie¹⁷, swoją „cyborgiczną” ekonomię przedstawia Mirowski analogicznie do teorii aktora-sieci jako przekraczającą granice między tym co ludzkie i pozaludzkie, badającą złożone heterogeniczne zespoły ludzi i maszyn, traktującą na równi rozmaitych aktorów – ludzi podobnie jak komputery¹⁸. W tym hybrydycznym modelu cyborgi występują jako fraktalne metafory większych społeczno-technologicznych całości – wyobrażają ludzi jako składniki maszynowej infrastruktury oraz biurokratycznej organizacji firm i korporacji.

Dyskurs „cyborgicznej ekonomii” wpisuje Mirowski w szerszą perspektywę posthumanizmu – przedstawiając mieszanych ludzko-maszynowych aktorów współczesnej gospodarki jako przykład jaźni postludzkiej, a rynkowe „superroboty” – swobodnie nawiązując do Nietzschego – jako nadludzi, efekt ewolucji sięgającej poza człowieka¹⁹. Nie jest w takim ujęciu odosobniony – podobnie np. Keith Pearson, rozwijając nietzscheańską wizję kulturowej ewolucji, widzi w ekonomicznej syntezie człowieka z maszyną, cyborgicznej hybrydzie, jedną z możliwych realizacji wizji nadczłowieka²⁰. W nieco innym języku – inspirowanym przez Deleuze’a i Guattariego – opisuje te same właściwie fenomeny, co Mirowski: współczesny kapitalizm jako połączenie maszyn technicznych i społecznych, przejście od termodynamicznych maszyn kapitalizmu przemysłowego do cybernetycznych maszyn społeczeństwa informacji²¹. Skoro jednak cyborg jest pomniejszonym modelem korporacji, jego wyimaginowana nadludzkość, odsyłana w literacko-filmową przeszłość,

¹⁵ Tamże, s. 7, 126–129.

¹⁶ Por. tamże, s. 16, 77, 146, 501–505.

¹⁷ Tamże, s. 29, 439, 538.

¹⁸ Tamże, s. 13, 17, 54, 495–496. Por. B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010, s. 18, 61, 96–99, 105–106.

¹⁹ Ph. Mirowski, *Machine Dreams: Economics Becomes a Cyborg Science*, s. 285, 437, 505–506, 542–544, 564. Por. też M. Radkowska-Walkowicz, *Od Golema do Terminatora*, s. 231 (android myślący o sobie jako nadczłowieku).

²⁰ K. A. Pearson, *Viroid Life. Perspectives on Nietzsche and the Transhuman Condition*, London 1997, s. 91.

²¹ Tamże, s. 147–150.

powinna być rozumiana jako metafora *aktualnego* nadczłowieczeństwa korporacji. I tak chyba można rozumieć dyskurs antykorporacyjny: jako sprzeciw ludzi wobec aktorów potężniejszych niż oni, którzy zajęli miejsce człowieka jako korony stworzenia, w sposób quasi-heglowski „znieśli” go: w cyborgicznej syntezie zachowując zeń to, co pożyteczne, elementy dysfunkcjonalne zastępując zaś maszynami. Ze stricte nietscheańskiego punktu widzenia należałoby zatem uznać antykorporacjonizm za przejaw resentymentu – znowy tłumu „gorszych” (ludzi) przeciw lepszym jednostkom (czyli korporacjom); taka zresztą wydaje się perspektywa większości obrońców aktualnego modelu kapitalizmu, choć w jawnym dyskursie mitologizuje się ją, utrzymując, że ci „lepsi” to także ludzie – mimo że faktycznie „przedsiębiorcze jednostki” (ludzkie) już od dawna nie mają żadnych szans w konkurencyjnym starciu z cyborgicznymi osobami prawnymi; jeśli współcześnie człowiek chce wiele zarobić, musi być sługą korporacji (np. jej prezesem), a nie konkurentem.

Z punktu widzenia przeciwników korporacji także wydają się one fenomenem postludzkim, ujętym jednak – oczywiście – nie w perspektywie optymistycznego ewolucjonizmu, lecz apokaliptycznej, w której potworność nie jest pociągająca, jak potworność blond-bestii Nietzschego, lecz upadła i wyłącznie destrukcyjna. Zdaniem Bakana korporacja jako model instytucji została zaprojektowana tak, że jej osobowość prawna to osobowość psychopaty – i co więcej na swoje podobieństwo przerabia ludzi, czyniąc z nich także psychopatów nastawionych wyłącznie na zysk, osiągany kosztem innych²². Korporacyjna osobowość jest zatem zaraźliwa – jak niektóre rodzaje humanoidalnej potworności, np. w przypadku wampirów i zombie; opowieści o międzynarodowych korporacjach, które w zglobalizowanej gospodarce przenoszą raz po raz swoją działalność z miejsca na miejsce, by „wysysać” kolejne lokalne społeczności z ich zasobów kapitałowych, walorów środowiska naturalnego i – często – dotacji lub ulg podatkowych, po to tylko, by wykorzystane bezwzględnie porzucić, wydają się zresztą oparte na tym samym schemacie narracyjnym, co opowieści o wampirach. Zarażające potwory są żarłoczne – żądne ludzkiego ciała lub krwi (jak zombie i wampiry) albo niewolniczej niemal pracy i przynieszonego przez nią zysku (jak korporacje), oraz – martwe, mimo pozorów nieograniczonej żywotności. Zbliżająca je do „żywych trupów” takich jak wampiry czy zombie martwota korporacji nie wynika tylko z trywialnej prawdy, że osoby prawne nie są „naprawdę” żywe, że rodzą się jako dokument prawny. Istotne

²²J. Bakan, *Korporacja*, s. 39, 158–159.

jest raczej potworne ożywienie tej martwoty – „popęd śmierci”, jak interpretuje go lacanizm w wersji Slavoj Žižka: mechaniczny przymus powtarzania, niezdolność do „wiecznego odpoczywania”; wcieleniem takiego popędu może być zombie²³, ale – ze względu na mechaniczność przymusu – także cyborg: „Problem zaczyna się w momencie, kiedy wykraczamy poza pożądanie, poza fantazję i wchodzimy w «dziwny obszar popędu: dziedzinę zamkniętego kołowego pulsowania, znajdującego zaspokojenie w powtarzaniu bez końca tego samego nieudanego gestu». Na taką egzystencję jest skazana większość cyborgów i androidów. W szaleńczym geście mordują bez sensu lub kochają bez opamiętania. Werbalizują tym samym nasz traumatyczny lęk przed zamknięciem się w programie, zacięciem płyty, chocholim tańcem”²⁴. W przypadku istot człekopodobnych mechaniczne powtórzenia gestów czynią je „nieudanymi”. Inaczej w przypadku korporacji finansowych: zmechanizowane w systemach komputerowych gesty kupna i sprzedaży akcji czy walut, nawet powtarzane bez końca i z absurdalnie dużą częstotliwością nie są „nieudane”, lecz okazują się istotą kapitalizmu finansowego jako popędowej cyrkulacji już nawet nie towarów, lecz wyłącznie czystego, wirtualnego pieniądza. Cyrkulacja kapitału najściślej chyba we współczesnym świecie odpowiada definicji popędu jako nieustannego i bezcelowego krążenia – znacznie ściślej w każdym razie, niż jakikolwiek przejaw ludzkiej seksualności. Jak zresztą pokazuje szersze tło fabularne analizowanych przez Radkowską-Walkowicz przypadków, „chochole tańce” cyborgów tak naprawdę także wcale nie są „nieudane” – owszem, w standardowych sytuacjach przynoszą korzyść, tyle że nie samym cyborgom, lecz korporacjom, które je stworzyły – i w marksistowskim sensie wyzyskują, odbierając „rozkosz dodatkową” popędu, tożsamą z wartością dodatkową, generowaną przez cyrkulujący kapitał.

Czasy, w których pisano o śmierci człowieka i śmierci antropologicznie pojętej podmiotowości, od dawna wydają się szczęśliwie przewyciężonym okresem błędów i wypaczeń; kolejne następujące po nich zwroty w teorii – narratywistyczny, etyczny, biograficzny i kilka podobnych – nadawały ożywionemu na powrót podmiotowi coraz silniejszych rumieńców. Podobny proces zaszedł, jak się zdaje, w ekonomii politycznej – triumfy neoliberalizmu następowały pod hasłami wolności dla indywidualnej przedsiębiorczości. Wolność owa, w założeniu równa

²³ Por. np. M. Kurthen, *White and Black Posthumanism. After Consciousness and the Unconscious*, trans. Robert Payne, Wien 2009, s. 62–63, 67.

²⁴ M. Radkowska-Walkowicz, *Od Golema do Terminatora*, s. 130 (por. też s. 281, 311). Wewnętrzny cytat z *Przekleństwa fantazji* Žižka.

dla rozmaitych kategorii osób – fizycznych i prawnych²⁵ – w praktyce okazała się zdecydowanie faworyzować drugą z tych kategorii, prawną osobowość korporacji. Okazuje się, że tylko bogowie mogą zmartwychwstawać bezkarnie – próba ożywiania zmarłych podmiotowości ludzkich prowadzi do powstania potworów. To, co ze zmarłego Człowieka faktycznie udało się na powrót ożywić, to czysta popędowość – bez innych wyznaczników podmiotowości; popędowość owa szybko jednak odkryła, że znacznie skuteczniej niż w wątłym ciele i umyśle *Homo sapiens* (niebędącego już Człowiekiem) realizuje się w rozległym, pół-maszynowym ciele (i komputerowym umyśle) cyborgicznej korporacji – ona więc stała się prawdziwym podmiotem naszych czasów, człowieka redukując do roli mówiącego narzędzia. Pisząc w melancholijnym tonie o nowożytności jako epoce zdominowanej przez technikę, Martin Heidegger zachowywał mimo wszystko dość antropocentrycznego, humanistycznego optymizmu, by wierzyć, że nawet w tak perwersyjny sposób jak technika Bycie wciąż próbuje się „przesłać” człowiekowi, odsłonić się przed nim. Tymczasem okazało się, że współcześnie przesłanie Bycia najchętniej trafia do korporacji – najczęściej w postaci transferu wirtualnego kapitału na ich konta.

Jan Potkański

Personifications of abstract machines.

The article presents an analysis of a cultural images of mechanical or half-mechanical, anthropomorphic monsters such as cyborgs, as allegories of fears connected with the more and more important role of financial corporations in contemporary economy and politics. Similarly to Hobbes's vision in which the state was depicted as a giant human being synthesised from many individuals, so for the contemporary imagination a corporation – controlled by computers rather than humans – becomes a giant cyborg. Literary or cinematic presentations of artificial pseudo-humans threatening the “real” humanity should be interpreted as equivalent of journalistic discourse, in which corporations, as legal entities (hence “artificial”) started to pose threat to the freedom of individuals (“natural”).

²⁵ Por. J. Bakan, *Korporacja*, s. 30–31.

**MATERIAŁY,
KOMENTARZE,
RECENZJE**

Paweł Wójtowicz
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Potworność fizyki, jej nazw i nazywających w *Wielkim Projekcie* Stephena Hawkinga*

Ryzyko – to słowo kluczowe dla badaczy, znajdujących się na pograniczu swoich dyskursów. Ryzykowne jest bowiem terminowanie u swego sąsiada, zwłaszcza, gdy jego styl jest zbyt bliski naszemu i terminy z różnych języków zaczynają swobodnie dyfundować. W takiej sytuacji znajduje się być może współczesna fizyka, po wielu wiekach zbliżająca się w *Wielkim projekcie* Stephena Hawkinga do dyskursu metafizyki. Niebezpieczna to inercja!

Wyczuwając zagrożenie uruchommy zatem instynkt podejrzliwości i *wyjaśnijmy* czym ów *wielki projekt* mógłby być dla czytelnika książki. Czy byłby to pewien sposób nowego ujęcia Wszechświata jako czyjegoś zamysłu i dzieła uzasadniającego, dlaczego znaleźliśmy się w – prawdopodobnie jedynym – spójnym kosmicznym modelu? Czy może byłby on odpowiedzią na podstawowe pytania filozoficzne, dręczące ludzkość od zarania dziejów jej poznawczej myśli? Może byłby wreszcie – nie tyle dziełem pierwszego kreatora – co nim samym; zapośredniczonym między tyranią i łaską zbiorem praw fizycznych, rozwiniętych w jednym z $10^{500}10^{500}$ wszechświatów.

Tytuł omawianej książki tłumaczony również bywa z oryginalnego *The Grand Design* jako *Wspaniały projekt*. Ten esej ma za zadanie uwydatnić specyficzne cechy języka współczesnej fizyki na przykładzie jego konkretnego użycia właśnie w najnowszym dziele Hawkinga i Mlodinowa. *Wspaniały projekt* to także – a może przede wszystkim – projekt opowiadający o spotkaniu fizyka z własną mową i pismem. Skąd ta teza? Autorzy wszak odzęgnują się od – nagannej ich zdaniem – skłonności do

* S. W. Hawking, L. Mlodinow, *Wielki projekt*, przeł. J. Włodarczyk, Warszawa 2011.

filozofowania o języku nauki. Jednak jest to zabieg tylko pozorujący działanie zgoła przeciwne, bowiem w bardzo wielu miejscach książki daje się zauważyć swoisty pęd do takiego wyliczania nazw zjawisk fizycznych, jakby były one etykietami, dodajmy etykietami, tworzącymi całość nie tylko naukowej wizji świata, ale też językowej wizji nauki. Dążenie Hawkinga do objaśnienia świata znanego współczesnej fizyce objawia się multiplikacją pojęć, które nigdy nie zostają wyjaśnione (założeniem książki jest popularnonaukowy zarys zagadnień fizykalnych), przez co stają się dla czytelnika swoistymi metaforami, czyta się je bowiem na pograniczu rozumienia fizykalnego i potocznego. Ale nie to jest najciekawszy problem tej książki! Odzyskanie przez czytelnika metaforyczności pojęć fizykalnych nie jest bynajmniej wynikiem jakiegoś zaniedbania autorów. Powiedziałbym raczej, że jest to naturalna właściwość języka, od lat jak się zdaje wykorzystywana w działalności popularyzatorskiej Hawkinga. Werner Heisenberg pisał wszak o metaforycznej i potocznej proveniencji terminów naukowych, co jego zdaniem było właściwością tyleż niebezpieczną, co kreatywną¹.

Bliski tej myśli, łączącej pojęcie z metaforą, był Jacques Derrida w *Białej mitologii*². Pisał on o przyjemności metafory filozoficznej, która wynikać miała z zawartej w samej metaforze dynamiki rozziewu, a więc i z ruchu skróconego porównania – które *nota bene* kusi na równi filozofów i fizyków – ale także ze zwłoki podobieństwa i wiedzy. Nie zapomina przy tym jednak o całym systemie nazewnicznej opresji wobec rzeczy, którą filozof sam chce zawładnąć poprzez jej określenie (zakreślenie jej w ramach języka podobieństw, a więc zakreślenie w nietożsamości). Podmiot języka filozofii ma duże powinowactwa z podobnym podmiotem fizykalnym, a bliskość obu dyskursów wywodzić oczywiście ze starożytnej Grecji. Sądzę jednak, że wówczas rola filozofa praw przyrody mocniej epatowała tyranią autorytarnego narzucenia nazw przedmiotom. Przesadzanie metafor z pobliskich terytoriów nauki lub z języka potocznego zdaje się być działaniem bezlitosnym i jak pokażę, rodzi ono potworne fizykalne okazy, które noszą znamię jego językowej pożyczki (a może już kradzieży?). Jak głosi Derrida, metafora jest brzemieniem rzeczy, jej zwyrodnieniem, ale jednocześnie pozwala jej zaistnieć i być zauważoną w świecie człowieka.

Zrodzone dawniej językowe *po-twory* dziś zostały obłąskawione, wszak – jak pisze dalej Derrida – były one tak długo przechowywane w użyczonym mieszkaniu metafory, że stały się właściwie zwierzątkami domowymi, katachrezami zastygłymi w formalinie dyskursu. Takie

¹ Wszystkie odwołania do pacy Heisenberga dotyczą: W. Heisenberg, *Język a rzeczywistość w fizyce współczesnej*, [w:] tegoż, *Fizyka a filozofia*, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa, 1965.

² J. Derrida, *Biała Mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*, [w:] tegoż, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański i P. Pieniążek, Warszawa 2002.

terminy nie są teraz podejrzewane o żadne wykroczenia czy dewiacje; oswojone z inności weszły w sferę naszej kultury języka, ale też kultury używania i zużywania swojej pierwotnej, brutalnej energii. To, co obce zostało zasymilowane przez świat rzeczy znanych, straciło swój *moment* metaforycznego ruchu. Jednak w stabilnej – zdawałoby się – relacji naukowej, sztywne (bo zeszywniałe) pojęcia fizyczne tylko czyhają na fałszywy ruch komentatora, by zdradzić swoją (nie)tożsamość i swój pograniczny charakter. Począwszy od *Krótkiej historii czasu*, myśl Hawkinga znajduje się w ciągłej oscylacji pomiędzy wieloma etapami rozwoju języka fizyki. Autor jest zarazem kreatorem metaforycznych nazw na określenie elementów swoich teorii, architektem/budowniczym rzeczonoego mieszkania metafory, a także treserem i promotorem nazw wchodzących do świata (potem katachrez). Rzecz by można, że rola Hawkinga, to pełnienie funkcji *animatora* metaforycznych *po-tworów*, bycie jednocześnie wynalazcą i patronem na długiej drodze ich wychodzenia na świat.

Ożywiona w ten sposób mowa spekulacji fizycznych często na długo zapomina o umownym statusie własnych (a przecież zapożyczonych) pojęć i to dlatego fizyk może dzisiaj doznawać anamnezy. Werner Heisenberg pisze, że fizycy – a więc w pewnym sensie my wszyscy – właśnie poprzez mowę modelujemy rzeczywistość, podczas gdy każdy nienazwany aspekt teorii musi zaniknąć w naszej świadomości. Szansa na odzyskanie utraconej części prawdy/pamięci pojawia się każdorazowo dopiero poprzez uprzednie wyzyskanie – na poły magicznej – siły języka, która odzyska dla nas zaginiony fragment sensu. Z tą težą zgodziłby się zapewne i Hawking. Tym bardziej, że to właściwie on – w skrytym geście powrotu do historii fizykalnego znaku – ujawnia cały, budowany przez wieki, bestiariusz pojęć fizyki współczesnej.

Aby lepiej zrozumieć całą osobliwość tego ruchu, trzeba przywołać (na swój sposób napawający trwogą) widok sparaliżowanego ciała Hawkinga. *Zwinięte* w siebie, pozbawione dynamiki i komunikacji³, może być ono świadomym i wiarygodnym aktantem ruchu demaskującego mechanikę fizykalnego dyskursu. Pokonajmy zatem lęk i ukażmy językowego *po-twora!*

³ Chyba powszechnie znaną jest choroba, z jaką prawie od początku swojej naukowej kariery zmaga się Stephen Hawking. Stwardnienie zanikowe boczne powoduje u fizyka zanik zdolności ruchowych i, co za tym idzie, komunikacyjnych niemalże każdego rodzaju. Metafora zwinięcia bierze swe źródło także w sposobie komunikacji Hawkinga, który jest od 1985 roku oparty na syntezatorze mowy. Słowa „wypowiedane” przez syntezator są uprzednio artykułowane przez fizyka za pomocą pozostającego w sprawności policzka, ale Hawking wypowiada tylko pierwsze głoski, zaś „inteligentna” maszyna dopowiada resztę wynikającą ze znajomości kontekstu. Tak właśnie przedstawia się zwinięcie wymiaru mowy Hawkinga do bezdusznego a jednocześnie zbawionego automatu, produkującego przecież trochę inaczej zwinięte w swych znaczeniach słowa.

Metafora *zwinięcia/ukrycia* pojawia się tutaj nie bez przyczyny, bowiem Hawking jest orędownikiem teorii, postulującej „istnienie” w naszym wszechświecie co najmniej jedenastu wymiarów. Oprócz tych obserwowalnych przez nasze zmysły, kolejnych siedem z nich zostało najprawdopodobniej *zwiniętych* do niedostrzegalnie małych rozmiarów – rzędu stałej Plancka ($10^{-35}10^{-35}$ m). Owo *zwinięcie* ma olbrzymie znaczenie dla koncepcji zasad antropicznych w fizyce. Okazuje się bowiem, że istoty takie, jak człowiek mogły zaistnieć tylko w czterowymiarowej czasoprzestrzeni, ponieważ większa lub mniejsza liczba wymiarów warunkowałaby inne prawa przyrody. Zasady antropiczne zakładają zaś, że dla istnienia ludzi już na progu rozwoju Wszechświata spełnione zostały bardzo rygorystyczne warunki. Natomiast załamanie symetrii wymiarów w młodym Wszechświecie byłoby potwornością dla istot mogących potencjalnie zaistnieć w rzeczywistości o większej liczbie wymiarów. Zresztą sama metafora *zwinięcia* wymiarów do rozmiarów subatomowych ma przecież wydźwięk deprecjonujący.

W związku z tym przecuciem zważmy wewnętrzną różnicę etymologiczną wyrazu *związać*. Pochodzący od źródłosłowu *wici* (czyli inaczej zvitki sznurka) wyraz w oczywisty sposób kojarzy się z tkactwem, jest też nieodłącznie związany z pojęciem *materii* (podobnie jak kilka innych metafor, które tu przywołam). Wici te tworzą bardzo specyficzną strukturę materiału: nie zszytą, ale luźną i jednocześnie skrepowaną w jakimś kłębk; nie prostą, ale pofałdowaną i zniekształcającą swój rzeczywisty wygląd.

Zwinięte wymiary przestrzenne są językowym obrazowaniem tego, co zakryte przed wzrokiem obserwatora. Uświadomienie tyranii zakrycia prawdy jest kluczem do zrozumienia tych niemalże szaleńczych poszukiwań *teorii wielkiej unifikacji* (ang. *GUT*). Jeśli więc fizyka jest poszukiwaniem prawdy, to jedną z prób wyrwania jej z ciemności zakrycia jest właśnie *M-teoria*, zakładająca m.in. istnienie wielu ukrytych wymiarów przestrzennych. Pytanie o rozwinięcie zaszyfrowanej nazwy pozornie wydaje się proste i przyjemne; według objaśnień Hawkinga *M* może być skrótem np. od *Miracle*, *Mystery* lub *Master*⁴, zaś inne źródła jako możliwe znaczenia podają jeszcze: *My*, *Mother*, *Matrix* albo *Membrane theory*. Do wersji z membraną powrócimy później, podczas gdy uwagę naszą przykuć powinna *cudowna* wersja *teorii wszystkiego*. Łacińskie *Miraculum* oznacza nie tyle cudowność w dzisiejszym rozumieniu, co raczej pewną osobliwość, dziwność, wyjątkowość i niezwykłość określanej rzeczy. Taka rzecz budzi podziw i jest cudowna w dwojnasób: zakrycie części nazwy samo przez się stanowi o dziwności i niedostępności jej ukrytej prawdy; po wtóre zaś, osobliwy charakter jej odkryć zakrawa na odwrócony cud,

⁴ Angielskie nazwy fizykalne zasięgnięte zostały w większości z amerykańskiego wydania książki Hawkinga: S. W. Hawking, L. Mlodinow, *The Grand Design*, New York 2010 [pdf].

jest bowiem niedoświadczalny, choć przewidywany przez teorię. A to dopiero migotliwa osobliwość!

Kategoria *osobliwości* również została użyta w fizykalnej wymianie znakowej. Tautologiczne stwierdzenie: osobliwość to coś, co jest osobliwe – przestaje być absurdalne w kontekście Hawkingowskiej koncepcji *czarnych dziur*. W wyobraźni fizyka-teoretyka na początku jego wielkiej kariery zrodził się – dla wielu przerażający – projekt „miejsca” w przestrzeni, w którym prawa logiki i fizyki zawodzą. Także dyskurs opisujący osobliwość czarnej dziury wykracza na margines swojej dziedziny; fizyk przystępuje w nim do spekulacji i zaczyna operować terminologią z marginesu fizyki i metafizyki. Grozę osobliwości próbuje on zobrazować odwoływaniem do wartości nieskończonych i nieokreślonych: nieskończona gęstość, nieskończone zakrzywienie przestrzeni, nieskończona grawitacja czy niemierzalność fizycznych wielkości. Skąd zatem to monstrualne określenie dla nieokreślonego bytu kosmicznego? Hawking bynajmniej nie był pierwszym badaczem czarnych dziur. Ich istnienie było postulowane już w XVIII wieku, a nazwę, która ostatecznie ugruntowała świadomą obecność tych obiektów, nadał w 1968 amerykański fizyk – John Wheeler. To jednak Hawking był jednym z jej najważniejszych popularyzatorów.

Zastanówmy się zatem, dlaczego metaforyczna niegdyś nazwa, ciągle budzi niemały niepokój wśród słuchaczy, choć przecież jej forma powinna się już skonwencjonalizować. Czarna dziura to językowa kalka z angielskiego *black hole*, która jednak w języku polskim traci referencje do tak ważnego w astronomicznym obiekcie aspektu ludzkiego. Angielski słownik etymologiczny sugeruje, że nazwa ta została nadana ze świadomością zdarzenia, zwanego *Black Hole of Calcutta*⁵, a związanego z Fortem William w Indiach, gdzie w 1756 roku z wyczerpania zginęło (w zależności od wersji) od 43 do 123 jeńców wojennych⁶. Pamiętając o tragicznym wymiarze nazewniczej dynamiki, zwróćmy tymczasem uwagę na związek metafory z cielesnością. Rzeczona dziura jest wszak typem nieciągłości materii, od swej metaforycznej strony może więc być swoście „tekstualną” przerwą w tkaninie kosmosu. Struktura przestrzeni kosmicznej zakrzywiana (naciągana) zazwyczaj poprzez grawitację masywnych gwiazd, w miejscu występowania czarnej dziury zostaje zakrzywiona do nieskończoności, zostaje więc jakby „przedarta”. Taka wizja może oddziaływać na wyobraźnię tym bardziej, że materia przestrzeni rozdziera się niejako sama, a w pozostającej po niej, nieokreślonej *osobliwości* (nie)świeci jedynie „trupia pustka” poznawcza. Figura *trupiości* nie zostaje nigdzie przywołana w książce Hawkinga i Młodinowa, ale nie jest też tutaj jedynie poetyckim zabiegiem. Gdy bowiem zagładniemy do słownika etymologicznego np. Brücknera, okaże się, że znajdziemy

⁵ „Black Hole”, <http://www.etymonline.com>.

⁶ „Black Hole of Calcutta”, <http://en.wikipedia.org>.

informacje o greckim odpowiedniku słowa *dziura* – którym jest *trypē*, a z niego z kolei wyewoluował właśnie polski *trup*.

Jak ta makabryczna forma ubytku cielesności ma się do naszej zapaślej gwiazdy? Trupia czerń może symbolizować zaciemnienie jej natury, choć ta nie dość, że wewnątrz żarzy się jaśniej niż gwiazdy pozostałe, to jeszcze „zakryta” jest właściwie samym światłem! Jako, że wewnątrz i po horyzoncie zdarzeń czarnej dziury krążą promienie świetlne (fotony), które nie mogą „uciec” z zakresu działania olbrzymiej grawitacji, to właśnie one uniemożliwiają ujawnienie wnętrza gwiazdy – jej ponurej *osobliwości* (Hawking w swoich książkach pisze przewrotnie, że „czarne dziury nie są wcale takie czarne”).

Metaforyka narosła wokół kosmicznego potwora jest zatem bogata i przerażająca, buduje ona sferę metafizyki – zaszytego horyzontem zdarzeń – wnętrza. Ujawnia również straszliwą perspektywę niemożliwości zagładnięcia w otchłań, w którą przecież i tak balibyśmy się zajrzeć. Dlatego zdaje się, że takie zaciemnianie za pomocą światła jest chyba najpotworniejszym paradoksem języka astrofizyki. Kierujemy się w ten sposób w stronę mitu, tym razem jednak nie jest to mit Platońskiej jaskini, ale mit *czarnej dziury*, w którym ludzkość musi wyjść ze światła (albo z jego dialektyki), aby poznać prawdę o naturze swojego Wszechświata.

Zakładając, że kiedykolwiek wychodziliśmy poza ich dyskurs, powróćmy do świata twardych fizykalnych terminów, by równie twardo opaść (łac. *collabi*) na ziemię. Lecz może czeka nas raczej eliptyczny powrót w sąsiedztwo osobliwości, bowiem termin kolaps (ang. *collapse*) ukazuje dynamikę ewolucji gwiazdy do tego właśnie stanu. Kolaps oznacza więc zapadanie się gwiazdy pod siłą jej własnej grawitacji. Ma jednak również sugerować destrukcję dotychczasowego trybu istnienia tej, która z olbrzymiego reaktora jądrowego przekształca się w przestrzenną przepaść. W tej opowieści gwiazda wypromieniowuje swą energię, wówczas jej światło blednie, by wreszcie wybuchnąć w swoim ostatnim, desperackim akcie. Tak powstaje supernowa. Potem często ten nowy typ gwiazdny zapada się w siebie, a czyni to prawie jak osoba – przechodzi zapaść, coraz bardziej słabnie, a dzieje się to na równi w astronomicznych obserwacjach i w optyce języka. Bo *collapsus* to także utrata znaczenia, popadnięcie w ruinę. Uosobiona w dyskursie fizycznym gwiazda odczuwa, podupada na duchu, traci dotychczasowe znaczenie – nie jest już dawcą życia tylko jego destrukcyjnym biorcą. W angielskim *to collapse* jest – podobnie jak *to ruin* – całkowitym zniszczeniem wszystkiego. Jeśli cokolwiek zdaje się być nieintuicyjne w tym binarnym obrazie to, że wybuchająca gwiazda wyrzuca prawie wszystkie pierwiastki, z których zbudowane są choćby nasza planeta i ludzki organizm, np. wapń w kościach i żelazo w hemoglobinie. Nie zapominajmy jednak także o ekonomicznych powinowactwach omawianej metafory: przeciwnie niż *wielka*

inflacja, która w przypadku ekonomii kosmosu odznacza się wyraźnie pozytywnym brzmieniem, *kolaps* to swoisty *krach* rzeczywistości jaką znamy i wejście w sferę fizycznej logiki nierozstrzygalności.

Podobną logiką rządzą się kolejne z Hawkingowskiego szeregu pojęć/metafor. I tak w korespondencji z dynamiką erozji już przywołanych, pozornie stabilnych sensów, pojawiają się m.in. *fluktuacje* i *anihilacja*. Zapewne warto będzie choć po trosze przybliżyć ich historyczne spektrum. Pierwsze z nich pochodzi od angielskiego *fluctuation*, a wcześniej od łacińskiego *fluctuatio*, które określają czynność falowania lub fałdowania. Dziś wiemy z *Wielkiego projektu*, że to dzięki fluktuacjom wirtualnych cząstek próżnia „nie jest wcale taka pusta”; co więcej, *popaźdowanie* naszej przestrzeni na galaktyki i układy planetarne zawdzięczamy właśnie fluktuacjom i z nich wynikającej niejednorodności w obrębie pierwotnej osobliwości wszechświata. *Fatdka* mieszcząca się w skali określonej przez zasadę nieoznaczoności Heisenberga⁷ pozwoliła na taki właśnie rozwój wszechświata podczas jego ekspansji, co ostatecznie pozwoliło wyewoluować żywym istotom. *Fatdka* ta jest więc także szalenie istotną różnicą, której człowiek paradoksalnie nie mógłby nawet dostrzec w badaniu. Jest to różnica o wiele rzędów mniejsza, niż ta pomiędzy dwiema cząsteczkami anihilującymi w próżni.

Tymczasem łacińskie *annihilatio* także ma w sobie różnicujący rdzeń (*nihil*). Para cząstka i antycząstka, mimo tego, że są nazywane wirtualnymi, przez prawie niedostrzegalny ułamek sekundy istnieją, by po chwili śmiertelnego tańca obrócić się w nicłość. Nie tak dawno jeszcze nikt z fizyków nie przyznałby im prawa do istnienia, podczas gdy takie prawo posiadał choćby *eter* w teorii Maxwella. Szafowanie przyzwoleniem na istnienie rzeczy w kosmosie jest charakterystyczne dla nauki, jaką jest fizyka i być może nie ma znaczenia czy nazwiemy to potwornością, czy dobrodziejstwem. Hawking o tym wie i dlatego uznaje, że nazewnictwo ma ogromne znaczenie dla postrzegania fizycznych zjawisk, np. mimo że istnieje „substancja”, która wypełnia próżnię, mało kto wyobrażałby ją sobie w ten sposób bez zrozumienia nazwy. Zresztą może i słusznie, ponieważ perspektywa anihilujących wirtualnych cząstek wydaje się równie przerażająca, co sama próżnia. Podczas gdy zakładamy, że cząstki niszczą się wzajemnie, trudno jednocześnie powiedzieć, na ile są one wirtualne i czy w ogóle „istnieją” (np. w sensie ontologicznym). Skala rzeczywistości jest raczej zadana poprzez szybkość wzajemnego zniszczenia się antagonistycznych korpusek: cząstki materii i cząstki antymaterii⁸.

⁷Nazywanej przeze mnie fizyczną nierozstrzygalnością w nawiązaniu do aporetycznego charakteru jej logiki (w mechanice kwantowej).

⁸To jednak jeszcze nie całość skandalicznego zachowania elementów naszego wszechświata. Antagoniści, czyli antymateria, są skazani na istnienie pod tą złowieszcą nazwą w zasadzie przez arbitralny osąd fizyków. Z racji bycia w mniejszości (w młodym wszechświecie symetria obu typów materii została załamana i dlatego

Pozostając cały czas w stanie lęku przed nicującą pustką słów, powróćmy do zawezwanego wcześniej stanu *vacuum*. Próżnia to zjawisko istniejące w takiej formie chyba jedynie w języku polskim. Bruckner wskazuje na intuicyjne łączenie słów *próżny* i *różnić się* lub *poróżnić*, co sugeruje, że od wieków użytkownicy języka zauważali pokrewieństwo znaczeniowe obu wyrazów. Próżne jest to, co nie zawiera w sobie materii, nie posiada w sobie nic, co można by uznać za byt lub istnienie czegoś. Próżne *różni się* zatem od pełnego, a całe spektrum tej różnicy dostrzegamy w różnych poziomach odczuwalnego *braku* czegoś (ang. *vacuum* także kreuje swoiste studium braku, wybrakowanego materiału wszechświata). Próżnia była klasycznie rozumiana jako pustka, lecz Arystoteles i jego następcy postulowali, że nie ma nic bardziej potwornego, niż możliwość istnienia pustki, czyli inaczej nieistnienia niczego. Ten *horror vacui* był uzasadniony kulturowym wyobrażeniem świata, którego nie można było doświadczać inaczej, jak poprzez spotkanie z rzeczami. Pierwsze fizyczne badania ukazały jednak przestrzeń kosmiczną jako pustkę międzygwiazdną, co prowadzić mogło do rozszerzenia lęku wobec tych – niedosiętych ludzkiemu oku – ogromnych przestrzeni. W konsekwencji w XX wieku nauka powróciła do trendu wypełniania nieznośnej pustki, odkrywając m.in. wspomniane już wirtualne cząstki. W ten sposób *p-próżnia* – dzisiaj definiowana jako stan o najniższej możliwej energii – przestaje się w pewnym sensie różnić choćby od gwiazdy po brzegi wypełnionej materią.

Ale ciągnąc dalej ten zapętlony wątek materii, przyjrzyjmy się teraz całemu bestiariemu jej składników, z którymi autor *Wielkiego projektu* chce nas oswoić. Aby należycie go rozwikłać, krótko przedstawmy pojęcie cząsteczki jako łacińskiego *corpusculum*, które nieodzownie kojarzy się z ciałem, choć jest to ciało martwe – *corpus*, bezwolne i nieruchome. Tymczasem natura cząstek jest zupełnie inna niż ta sugerowana nazwą, o czym świadczy choćby – antytetyczny wobec nieżywoтного *corpus* – człon każdej z nazw cząstek *-on/-ion*, który w grece konotuje ruch, dosłownie *iść* lub *odchodzić*! Cząstki elementarne modelu standardowego, rozszerzonego potem przez tzw. supersymetrię, obejmują wiele językowych „stworków”: część z nich pochodzi od nazwisk odkrywców, część ma swoje źródło w grece lub łacinie, inna grupa została natomiast nazwana w języku angielskim. Hawking prezentuje nam najciekawsze okazy cząstek, jednocześnie konstytuując w świadomości czytelników ich brzmienia, pozostaje więc kontynuatorem estetycznego trendu swoich naukowych poprzedników. Zaczyna przegląd od dwóch typów: groźnie brzmiących i ponętnie łagodnych – *hadronów* i *leptonów*. Greckie *hadros*

żyjemy dziś zbudowani właśnie z pozytywnej wersji) antymateria jest „dyskryminowana”, a przecież równie dobrze historia mogłaby się potoczyć na odwrót.

tłumaczyć można jako gruby, wielki lub silny, zaś w opozycji do *hadros* stoi *leptos* – czyli delikatny, mały i smukły⁹.

Podczas gdy pierwsze klasyfikacje były stosunkowo proste, to w ramach modeli niestrukowych dostajemy całe setki nowych pośrednich obiektów. Wśród nich są np. *mezony* (*mes-*, cząstki średnie, pośredniczące między nukleonami a cząstkami podstawowymi) oraz *kwarki*¹⁰. Szczęśliwie autor nie przywołuje zbyt wielu nazw cząstek, ponieważ ich natrętna obecność mogłaby naruszyć równowagę objętościową tekstu. Znamienne wydaje się, że tę mnogość, określoną prze mnie jako *bestiarium cząstek*, fizycy mianują równie dosadnie jako *particle zoo* (*cząsteczkowy zwierzyńiec*)! Dla podkreślenia majestatu, z jakim w skali mikro przyszło nam obcować, przypomnę natomiast polską nazwę głównego obiektu w CERN-ie, a mianowicie *Wielki Zderzacz Hadronów* (z ang. *Large Hadron Collider*). W opisywanym tutaj językowym miszmaszu czary niech dopełnią fizyczne cechy cząstek elementarnych: *zapach* i *ładunek kolorowy*, przy których sam Hawking zaznacza, ażeby nie traktować ich dosłownie. Jednak siła metaforycznego obrazowania robi swoje i niebawem przed oczami widzimy proton z trzema kolorowymi kwarkami w środku, które w odpowiednim zbliżeniu powinny wydzielać woń. Przyjęto, że kwarki w zestawie potrójnym, a więc naturalnie występującym w przyrodzie, stają się bezbarwne. Zaś nazwy kwarków (dziwny, powabny, szczytowy) być może nawet nie potrzebują komentarza.

Ostatnie metafory są chyba równie „eleganckie”, co wymienione nazwy cząstek. Bo na pierwszym miejscu to właśnie elegancja według Hawkinga decyduje o poprawności teorii fizycznej. Idąc tym tropem model standardowy został zakwalifikowany jako nieelegancki, ponieważ zawierał szereg nieokreślonych przez samą teorię wielkości, a stąd już tylko krok do brzydoty wynikłej najpewniej ze spotwornienia. Jak głosi autor, taki „nieelegancki” model należało zatem ukarać *renormalizacją*. Już na pierwszy rzut oka termin ten wydaje się opisywać okrutny proces, i rzeczywiście, dotyczy on usuwania niepożądanych w teorii wielkości i nieskończonych wartości. Teorię „zbyt rozpasaną” trzeba poddać ponownej normalizacji, jak dewianta, który zboczył ze „słusznej” drogi naukowego rozwoju. *Nie-normalność* teorii powoduje reakcję ze strony gremium fizyków, którzy albo ją doskonalą, albo odrzucają na rzecz teorii lepszej – bo możliwej do przyjęcia. Między innymi z tego powodu

⁹Podobna binarność występuje w wielu innych uszeregowaniach modelu, jednak już popularna teoria strun nie wytrzymuje tych prostych opozycji. Zaznaczę warto jeszcze, że próby jasnego, dialektycznego szeregowania rzeczywistości spełzają na niczym już na poziomie tak fundamentalnych budulców świata, jak cząstki elementarne.

¹⁰Pochodzące z przekręcenia niem. słowa *twaróg*, użytego w powieści pt. *Finnegans Wake*, a odnalezionemu i wybranemu przez fizyka Murraya Gell-Manna przez wzgląd na podobieństwo do dźwięku wydawanego przez kaczkę. Źródło: <http://en.wikipedia.org/wiki/Quark#Etymology>.

teoria strun miała już kilka wersji, niemniej jednak autor *Wielkiego projektu* wybiera na wiodącą (lub może naukowo jej zawiera) M-teorię jako tę najbardziej elegancką i prostą (jest bardziej podstawowa od pozostałych teorii strun).

Do osiągnięcia spójności swoich przewidywań M-teoria potrzebuje założenia o obecności dodatkowych wymiarów przestrzeni, w których mogą zaistnieć tzw. *struny* i *brany*. Brzmiące dość poetycko nazwy, tworzą horrendalnie rozrośniętą sieć etymologicznych zależności nie rozwijanych niestety przez Hawkinga, a związanych zarówno z historią ich adaptacji do fizyki, jak i znaczeń uprzednio wpisanych w ich zakres. Zasadniczo w teorii strun pojedyncza drgająca struna jest podstawowym budulcem dla wszystkich cząstek elementarnych, a więc poszukiwanym od zarania myśli filozoficznej *atomem* (z gr. *niepodzielny*) materii. Podobno nie tylko z racji tego, że obecnie wszystko powinno być „super”, teoria strun przekształcona została w teorię *superstrun* (jak tłumaczy Hawking, przedrostek *super-* w rzeczywistości odnosi się do pewnej subtelniejszej wersji symetrii oddziaływań i materii, zwanej *supersymetrią*). Niesprawdzalność teorii – przez wielu badaczy ukazywana jako zarzut – może być tymczasem dowodem jej genialnego autorytaryzmu, w obrębie którego sądy o rzeczywistości nie mogą być podważone ze względu na deterministyczny wobec mikronatury charakter obserwatora („co mi zrobisz, skoro mnie złapiesz?”), ale też przynależności do zaproponowanej przez Bachelarda *epoki nowego umysłu naukowego* (biorącej początek od teorii Einsteina).

Wracając do sedna zapytajmy, czym zatem jest owa zaczarowywana przez Hawkinga (super)struna? U Brücknera znajdziemy opis *struny*, której blisko do muzycznego na-strojenia, tudzież porządkowania i harmonizowania. Rzeczywistość struny powinna wobec tego płynąć; ma być też rytmiczna i powinna posiadać takt. Wszak jest to idealny opis świata, widzianego oczami fizyka! Angielska, pierwotniejsza wersja struny to *string*, i wyraz ten rozszerza pole semantyczne naszej metafory.

Obiecałem, że w stosownym punkcie powrócę do koncepcji metaforyzowania materii w różnych strukturach i oto on. Bowiem przy okazji struny wracamy także do metafory materiału, ponieważ *string* to również sznurek, wiażdło lub ścięgno. Istotnie, ang. *strings/stringi* to również węzłki przestrzeni, podobne w funkcji do atomów, lecz wiążące świat materialny na bardziej niezbadanym poziomie (*string* to także *nić*).

Wysublimowane tutaj *łańcuchy znaków*¹¹ – *stringi/strings*, budują więc podstawową i zarazem najbardziej zaawansowaną fizyczną teorię wszechczasów podobnie, jak budują one *brany* wyższego rzędu, jak np. dwuwymiarowe *membrany*. Co dalej w tej wiodącej Hawkingowskiej

¹¹ Metafora taka występuje także, a może przede wszystkim w informatyce na określenie w różnych językach programowania *zmiennej* przechowującej tekst.

teorii? By bardziej z(a)rozumiale dobudowywać gmach porzucony przez autora należy objaśnić kolejne metafory kompozycyjne.

W języku łacińskim membrana pierwotnie miała zawierać w sobie sens pokrywania części ciała (ang. *cover the members of the body*). Etymologia wskazuje zatem na pokawałkowanie przestrzeni, w której membrany istnieją jako płaskie drgające obiekty. Znowu mamy jednak do czynienia z metaforą tkacką i cielesną, gdyż membrana to okrycie ciała wraz z jego organami, a więc właściwie skóra czy też tkanka. Metaforyczna cielesność teorii potwierdza tym samym jej mocno antropologiczny charakter (zdaje się typowy dla badań z ostatnich kilkudziesięciu lat). Ostatecznie dywagacje prowadzi nas na manowce teorii, gdzie może nastąpić oczekiwane poznanie. To *tam* błona 2-brany (*membrany*) może być przecież czymś na kształt hymenu; wstydliwym okryciem dziewiczego logosu fizyki, zawstydzonego porażającą potęgą własnej teorii. Rozdarcie materii, które się *tam* dokonuje na metaforycznej powściągliwości fizykalnego opisu, jest chyba jednocześnie najbardziej przerażającą i pociągającą wizją dla współczesnych fizyków. Zdają się oni przy tym mówić: możemy porzucić nieestetyczną, potworną wręcz teorię, ale nie pozwolimy odsłonić „bezbarwnej” zasłony fizykalnego wyjaśnienia. A my po cichu, czytelniczko bezgłośnie, zdajemy się przyklaskiwać temu – jakże pięknemu – zakrywaniu wstydliwych miejsc nauki.

Hawking udowadnia nam, że potworność nazwy może być zarówno jawna (przykład czarnej dziury), jak i głęboko ukryta w łańcuchu znaków pochodnych, np. *realizm zależny od modelu*. Zwróćmy pod koniec uwagę na ten drugi aspekt, będący filozoficznym zwiastunem zmian w podejściu do egzystencji człowieka oraz do istnienia w ogóle. Bo chociaż samo brzmienie nie przywołuje jeszcze nic bezpośrednio groźnego, w tle rozgrywa się bitwa utrwalonych w kulturze znaków, związanych z życiem, realnością naszego świata czy naszą zdolnością poznawczą. Pojawiający się w najnowszej książce Stephena Hawkinga epistemologiczno-ontologiczny model zakłada, że fizyk-teoretyk poznaje przez pryzmat „myślanej” praw i dzięki temu poznać może tylko tę „myślaną” rzeczywistość. Odchodzi on zatem w swoim działaniu od spójnego sensu, do którego mają jakoby zmierzać *teorie wszystkiego*. Autor *Krótkiej historii czasu* roztacza w swojej ostatniej książce ponurą i zatrważającą aurę egzystencjalnej i poznawczej samotności, niemożliwej do zaspokojenia w jakiegokolwiek intersubiektywnej relacji (z Absolutem lub człowiekiem). Innymi słowy: relatywizm Einsteiński jest niczym wobec nowego subiektywizmu, objawiającego się w każdorazowym stwarzaniu świata poprzez narzucanie mu praw fizycznych. Jakże bliskie muszą być te intuicje współczesnej koncepcji symulaków, skoro Hawking (będący już chyba na granicy fizyki i filozofii nauki) zdaje się mówić, że każda teoria wraz ze swoją *teratologią metafor* nie dość, że nie odkrywa ani nie reprezentuje rzeczy-

wistości, to jeszcze ukrywa rzecz najbardziej potworną – iż realność nie istnieje jako dostępna badaczowi:

Nasza percepcja – a przez to i nasze obserwacje, na podstawie których budujemy teorie – nie jest niezaburzona, kształtuje je bowiem swego rodzaju soczewka, interpretacyjna struktura ludzkiego mózgu. Realizm zależny od modelu koresponduje ze sposobem w jaki postrzegamy obiekty¹².

Przedstawione tutaj tropy spotwornienia fizykalnego języka, szczególnie uwypuklone przeze mnie w ostatnim dziele Stephena Hawkinga – *Wielkim projekcie*, są oczywiście spojrzeniem filologicznym i nie uzurpują sobie żadnego prawa oceny fizycznego znaczenia przytaczanych terminów czy teorii. Niemniej jednak, humanistyka patrząca na swoją siostrę – fizykę (jakby to ujął Michał Heller), powinna zająć stanowisko obserwatora jej języka¹³, i winna jest mówić o tym, co w siostrzanym posagu wspólnie odziedziczyły – o metaforach. Mimo tego, że uwydatniona, a poniekąd nawet wykreowana została tutaj *poetyzacja* różnych przywołanych przez Hawkinga teorii, nie stanie ona mam nadzieję na przeszkodzie poprawności tych drugich i nie będzie zagrożeniem precyzji naukowej – bo też nie wyjaśnianie naukowych teorii miałem tu na celu. Rozjaśniana mogła być co najwyżej sama wyobraźnia poetycka, która na zewnątrz tego tekstu tworzyła i tworzy naukę niejako na przekór ostrzeżeniu Bachelarda z jego *Kształtowania się umysłu naukowego*.

Pawła Wójtowicz

Monstrosity of physics, its names and naming in *The Grand Design* by Stephen Hawking

Monstrosity is a kind of camouflage for both: the author of the book on physics and the interpreter of such a discourse. How is *monstrosity* revealed on both sides of the text? Maybe the naming process, which uses metaphorical language borrowed from the sensual sphere enhances the aesthetic values, and therefore the perception of complicated phenomena. Yet the active element of that process of borrowing is the physicist himself who, emerging from the shadow, becomes the tyrant, the absolute ruler of the word, the

¹²S. W. Hawking, L. Młodinow, *Wielki projekt*, s. 56.

¹³ Abstrahując oczywiście od języka matematyki, który stał się uniwersalnym i romantycznym językiem nauk (Heller), lecz znajduje się na drugim brzegu tych rozważań.

creator and the demiurge. In those human fluctuations and metamorphoses he never ceases to be a manager (like Hermes), often stealing fruits from the neighbouring garden of science. The physicist plays the role (one of many) of a tamer who tames his world in at least two ways: he finds friendly names for newly-discovered phenomena and makes the distant research fields more accessible for the common imagination and average intellectual abilities. He does it by using seemingly tempting names: *membranes, strings, quarks*, or a *miracle theory*. However, he never hesitates to use monstrous names like *corpusculum, fluctuation, black hole, chains and cords (strings)* or *renormalisation*.

Despite his camouflage, Hawking remains a friend of philology. He is a hospitable physicist, who embraces the language of the other (as many of his famous predecessors did – Heisenberg, Bohr, Feynman). In order to discover the linkage between aesthetics and monstrosity present in *The Grand Design* we also need a camouflage, a certain kind of choreography. Hence, being grateful to Hawking, we use his language within the framework of our narrative about the unique art of word.

Eliza Ortemska
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Strach ma wielkie oczy

[A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2010]

Co oznacza słowo „horror” we współczesnym świecie? Czym jest ono dla współczesnego odbiorcy i czytelnika? Pytania te, choć często stawiane, pozostawały w rodzimej literaturze niedostrzegalne i jakby ignorowane, a co za tym idzie – znikwały w końcu w cieniu popkulturalnego tabu. Polskie badania nad horrorem ograniczyły się do filmoznawczych analiz, przez co spragniony szerszej wiedzy tematycznej czytelnik wciąż musiał zwracać się ku pozycjom zagranicznym.

Monografia autorstwa Anity Has-Tokarz, doktor Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, która na swoim literackim koncie posiada już niejedną publikację dotyczącą zarówno kina, jak i literatury grozy, stanowi doskonale kompendium wiedzy w zakresie horroru, tak długo wyczekiwane przez polską literaturę. Niewątpliwie *Horror w literaturze współczesnej i filmie* spełnia główny cel autorki, jakim było poszerzenie rodzimego stanu badań nad tymże gatunkiem. Atutem, który przewyższa efekty dotychczasowych analiz dostępnych na rynku literackim, jest komparatystyczny i syntetyczny status owej monografii. Autorka skupia się nie tylko na filmie i literaturze, sięga także do współczesnej kultury i mediów, takich jak serial telewizyjny, internet, prasa czy komiks. Nie brak w pracy odwołań do polskich i zagranicznych badaczy, jak i do teorii psychologicznych, socjologicznych czy antropologiczno-kulturowych. Imponuje starannie dobrana, obfita bibliografia oraz dopracowane przypisy. Monografia ta, jak pisze sama Has-Tokarz, ma charakter teoretyczno-empiryczny. Badaczka wiele problemów analizuje bowiem z punktu widzenia odbiorcy, co sprawia, że styl pracy zrozumiały okaże się zarówno dla laika jak i dla konesera. Książka podzielona jest na pięć rozdziałów opatrzonych wstępem i zakończeniem. Po określeniu defi-

nicji oraz wyznaczników formalnych horroru, skomentowanych i otoczonych przykładami zaczerpniętymi z teorii badaczy literatury i filmu, opisana zostaje w sposób bardzo dokładny historia gatunku, począwszy od rozwoju literatury grozy, poprzez rozwój filmu, aż do jego współczesnych form spotykanych w kulturze. Osobny podrozdział poświęcony jest polskiej tradycji horroru. Nie brakuje odwołań do arcydzieł zarówno literackich jak i filmowych, a autorka nie poprzestaje jedynie na skostniałych schematach „klasyki gatunku”, odwołując się do mniej znanych przykładów literatury polskiej i europejskiej. Takie świeże ujęcie klasyki literatury sprawi być może, że *Horror w literaturze współczesnej i filmie* stanie się zachętą do ponownego spojrzenia nie tylko na rodzimą twórczość, lecz także na klasyków, takich jak Fiodor Dostojewski, William Shakespeare, czy Lew Tolstoj.

Kolejne dwa rozdziały stanowią doskonały przewodnik po świecie horroru, pełen informacji o jego budowie, specyfice, schematach fabularnych opatrzonych przykładami, cechach przestrzeni i mechanizmów nim rządzących oraz postaciach, jakie w nim występują. W jaki sposób operuje się strachem w horrorze, jakie są jego walory estetyczne i na czym polega suspens, to tylko niektóre z pytań, na które odpowiada autorka. Szczególną uwagę badaczka zwraca również na monstra i antybohaterów występujących w horrorach. Znajdziemy tu opisy wampira, wilkołaka, diabłów i demonów, mutantów, a także szeregu innych, przerażających nas postaci. Ostatni rozdział poświęcony jest miejscu literatury grozy we współczesnym świecie, intermedialności horroru i teoriom psychologicznym, badającym jego wpływ i oddziaływanie na ówczesnego odbiorcę.

Monografia napisana przez Anitę Has-Tokarz stanie się gratką nie tylko dla miłośników horroru i jego badaczy. Jest to pozycja przeznaczona dla szerokiego kręgu odbiorców, napisana przejrzystym językiem, pełna konkretnych, dobrze dobranych przykładów i cytatów. *Horror w literaturze współczesnej i filmie* stanowi nie tylko bibliograficzny niezbędny każdego fana literatury i filmów grozy – badaczka wskazuje bowiem na kulturową rolę horroru we współczesnym świecie i jego uniwersalność. Rozjaśnia problematykę gatunku, obalając tym samym wiele stereotypów i nieporozumień, co miejmy nadzieję, sprawi, że zainteresowanie horrorem w kręgu rodzimej literatury przestanie ograniczać się do znanych już wszystkim, europejskich pozycji naukowych, a otworzy nowy zakres badań nad tym arcyciekawym, choć wciąż niedocenianym gatunkiem.

Katarzyna Szoblik

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

[Recenzja książek: *Challenges for Foreign Philologies. Part 1: The Bologna Process and New Curricula* i *Challenges for Foreign Philologies. Part 2: Interdisciplinarity and New Teaching Methods*, red. Agnieszka Będkowska-Kopczyk, Ljiljana Šarić and Libor Pavera, ATH Promix, Bielsko-Biała 2011]

Publikacja, której tytuł w języku polskim brzmi *Wyzwania filologii obcych*, składa się z dwóch części: *Proces Boloński a nowe programy nauczania i Interdyscyplinarność i nowe metody nauczania*. Jest to zbiór artykułów poświęconych zagadnieniom związanym z wdrażaniem reformy bolońskiej w dziedzinie filologii obcych w siedmiu spośród czterdziestu siedmiu krajów, które zgłosiły chęć udziału w procesie tworzenia Europejskiego Obszaru Szkolnictwa Wyższego (w Chorwacji, Czechach, Norwegii, Polsce, Serbii, Słowacji i Słowenii).

Pierwszy tom poświęcony jest przede wszystkim problemom, jakim muszą stawić czoła filologie obce w krajach Europy Środkowoschodniej. Na podstawie różnorodnych ankiet, doświadczeń własnych, analizy statystyk i obserwacji prezentowanych przez wykładowców z różnych krajów można wysnuć jednoznaczny wniosek, że podstawowym problemem współczesnych kierunków filologicznych jest ich nieprzystosowanie do wymagań rynku pracy. Studia filologiczne mają w wielu krajach Europy Środkowoschodniej wciąż charakter czysto teoretyczny, nastawiony na zapamiętywanie przez studentów dużej ilości informacji bez wskazania, w jaki sposób wiadomości te mogą zostać wykorzystane w praktyce. W efekcie, absolwenci filologii obcych bardzo rzadko mają szansę wykorzystywać w swoim życiu zawodowym informacje zdobyte w czasie studiów, inne niż praktyczna znajomość języka. Jak już we wstępie do tomu zauważają Agnieszka Będkowska-Kopczyk i Ljiljana Šarić, najważniejszymi celami reformy bolońskiej jest, między innymi, zwiększenie konkurencyjności absolwentów na rynku pracy, promowanie mobilności międzynarodowej wśród studentów i kadry akademickiej, wspieranie badań naukowych i wdrażanie innowacji. Ich zdaniem,

czynniki te powinny stanowić punkt wyjścia w tworzeniu nowych programów nauczania dla kierunków humanistycznych. Uważają one także, że koniecznym dla studiów filologicznych jest otwarcie się na możliwość współpracy z innymi dyscyplinami naukowymi.

Właśnie zagadnienie interdyscyplinarności jest tematem dwóch pierwszych artykułów prezentowanego tomu. W pierwszym z nich Ivo Pospíšil zajmuje się problemem praktycznego zastosowania wiedzy absolwentów studiów humanistycznych w nowej rzeczywistości. Przedstawia on inicjatywy podjęte na uniwersytecie w Brnie zmierzające do podniesienia konkurencyjności zawodowej humanistów poprzez tworzenie paneli interdyscyplinarnych, łączących filologię z innymi naukami społecznymi, tworząc tzw. studia regionalne, zajmujące się zarówno praktyczną nauką języka danego obszaru, jak i jego kulturą, cywilizacją, historią, sytuacją polityczną, itp. Drugi artykuł, autorstwa Ljiljany Šarić, opisuje natomiast sytuację na uniwersytetach w Stanach Zjednoczonych i Skandynawii, gdzie moduły regionalne są obecnie już świetnie rozwinięte, a ich funkcjonowanie stanowi jeden z priorytetów uczelni. Autorka, podobnie jak Pospíšil, zauważa spadające zainteresowanie tradycyjnie rozumianymi studiami filologicznymi, a rozwiązania tego problemu dopatruje się właśnie w łączeniu przedmiotów z różnych dyscyplin w ramach studiów regionalnych.

Kolejne trzy artykuły poświęcone są zmianom, jakie reforma bolońska wprowadziła lub ma wprowadzić w polskim systemie szkolnictwa wyższego. Joanna Jasińska podejmuje problematykę wspólnych studiów. W swoim artykule przedstawia stopień zaangażowania polskich uczelni wyższych w nawiązywanie tego typu współpracy z instytucjami zagranicznymi. Natomiast Agnieszka Baran i Agata Ostrowska przedstawiają wyniki ankiety przeprowadzonej wśród studentów filologii słowiańskiej Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej, której celem było zbadanie takich zagadnień, jak motywacja wyboru danego kierunku studiów, ocena swoich możliwości na rynku pracy po ukończeniu nauki czy satysfakcja z proponowanych programów nauczania. Badanie wykazało, że studenci w wyborze studiów świadomie kierują się swoimi planami zawodowymi i w większości orientują się w sytuacji na rynku pracy. Pytani potrafili także sprecyzować, które umiejętności będą im najbardziej przydatne w ubieganiu się o pracę. Wyniki ankiety stały się podstawą planowanych na uczelni zmian programów nauczania na kierunkach filologii słowiańskiej i hiszpańskiej. Wprowadzone w ramach realizowanego tam programu „Nowoczesne narzędzia gospodarcze w obszarze środkowoeuropejskim” modyfikacje są tematem kolejnego artykułu. Agnieszka Będkowska-Kopczyk omawia w nim nowe programy studiów licencyjnych na slawistyce i iberystyce na Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej, które obok tradycyjnych

przedmiotów filologicznych oferują moduł 30 ECTS-owy przedmiotów związanych z językiem i teorią biznesu.

Ankieta badająca stopień korelacji starych sylabusów z oczekiwaniami studentów, nauczycieli akademickich i pracodawców została przeprowadzona także wśród absolwentów filologii zachodniosłowiańskich na uniwersytecie w Zagrzebiu. Jej wyniki, prezentowane przez Petara Vukovića, potwierdzają problem niedopasowania dotychczasowych programów nauczania filologii do potrzeb absolwentów wkraczających na rynek pracy oraz uwydatniają konieczność przekształcenia studiów filologicznych w studia regionalne. Z podobnymi wyzwaniem musi zmierzyć się także anglistyka na chorwackim Uniwersytecie w Rijeci, jak wynika z badania przeprowadzonego wśród studentów i kadry akademickiej przez Irenę Vodopija-Krstanović i Maję Brala-Vukanović.

Książka zawiera także publikacje dotyczące nauczania filologii polskiej. Maria Wtorkowska przedstawia historię tego kierunku na uniwersytecie w Lublanie oraz jego miejsce wśród filologii zachodniosłowiańskich. Ponadto omawia ona także nowe programy nauczania języków zachodniosłowiańskich, które wchodzi w skład oferty dydaktycznej tej uczelni. Filologia polska jest również tematem artykułu Marii Sobotkovej i Jiřfego Fiali. Autorzy przedstawiają w nim najnowsze modyfikacje programów nauczania filologii polskiej na uniwersytecie w Ołomuńcu oraz cele, jakie mają one spełnić.

Aleš Kozár przedstawia natomiast wyzwania, jakim musi stawiać czoła czeski system oświatowy po przemianach 1989 roku i próbuje przewidzieć, jaki wpływ będą miały zmiany wprowadzane obecnie w szkołach średnich na szkolnictwo wyższe. Historia nauczania języka słoweńskiego w Serbii i serbsko-chorwackiego w Słowenii jest tematem pracy Mai Đukanović. Autorka omawia w niej także wpływ reform bolońskich na sytuację języka słoweńskiego w programach studiów uniwersytetu w Belgradzie. Marko Jesenšek przedstawia natomiast sytuację języka słoweńskiego w Europie i w Europejskim Obszarze Szkolnictwa Wyższego. Krytykuje pomniejszanie wartości języka ojczystego przez inteligencję słoweńską, która w mniej lub bardziej świadomy sposób zastępuje go językiem angielskim.

Tom drugi prezentowanej publikacji jest kontynuacją rozważań nad sposobami uatrakcyjnienia studiów filologicznych i dostosowania sylwetki absolwenta nauk humanistycznych do wymagań współczesnego rynku pracy. W serii bardzo interesujących artykułów autorzy z różnych krajów omawiają innowacyjne metody nauczania języków obcych. Prezentowane prace traktują o szeroko rozumianej metodologii, o nowych metodach nauczania języka biznesu jako języka obcego, nauczaniu języków przez Internet oraz o roli środków społecznego przekazu w procesie przyswajania języka obcego. Jak zauważa we wstępie Libor Pavera, są to tematy bardzo aktualne ze względu na możliwość do zaobserwowania

zmianę w sposobie postrzegania języka przez nowe pokolenia. To, co dla naszych ojców było symbolem odrodzenia narodowego, dla współczesnego młodego człowieka jest praktycznym narzędziem, które może znaleźć zastosowanie w wielu sytuacjach życia codziennego.

Tom rozpoczyna się publikacją Teresy Marii Włosowicz, która porusza zagadnienie wielojęzyczności. Autorka podkreśla, że mimo wszechobecności języka angielskiego, zainteresowanie studiami na filologii angielskiej maleje, gdyż komunikatywna znajomość tego języka pozwala na sprawne nawiązywanie i utrzymywanie kontaktów zawodowych. Jej zdaniem, drogą do podniesienia konkurencyjności absolwentów filologii na rynku pracy jest dobra znajomość co najmniej dwóch języków obcych.

Wiga Bednarkowa zwraca natomiast uwagę na potrzebę urozmaicenia bodźców wykorzystywanych w nauczaniu języka. Jej zdaniem zajęcia z języka obcego powinny stymulować wykorzystanie różnych typów inteligencji, a więc zawierać taniec, śpiew, malowanie, oglądanie filmów, itp. Oprócz urozmaicenia zajęć tego typu ćwiczeniami, autorka postrzega jako kluczowe także nawiązanie stosunków partnerskich na linii uczeń-nauczyciel oraz promowanie współpracy koleżeńskiej między uczniami. Pozytywny wpływ, jaki ma zróżnicowanie bodźców na proces przyswajania przez studentów języka obcego jest także tematem artykułu Míny Đurić. Na podstawie analizy osiągnięć członków chóru sławistów na uniwersytecie w Belgradzie autorka wyciąga wnioski o związku istniejącym między nauczaniem języka, muzyki, literatury i kultury danego obszaru, owocującym pozytywnie nie tylko lepszym przyswajaniem wiedzy, lecz także rozwojem różnorodnych typów inteligencji u studenta.

Bardzo interesującym dla polskiego czytelnika będzie zapewne artykuł Moniki Maciejewskiej, która w swojej pracy proponuje różnorakie metody nauczania języka polskiego jako obcego. Swoje propozycje opiera na doświadczeniach z pracy ze studentami filologii polskiej na uniwersytecie w Brnie. Za ważne elementy, decydujące o atrakcyjności zajęć, uważa ona dobór interesujących tematów, na przykład, związanych z biznesem lub metodologią nauczania języka, a także duży nacisk kładziony na doskonałość umiejętności redagowania tekstów, wypowiadania się i pracy w grupie. Zdolności te, podobnie jak zakres tematyczny prezentowanych zajęć, odpowiadają potrzebom przyszłych absolwentów, wkraczających na rynek pracy. Na podobnych priorytetach opiera się program nauczania języka czeskiego na Akademii Techniczno-Humanistycznej, którego elementy przedstawia w swojej pracy Ewa Michalska.

Kolejne artykuły poruszają temat wykorzystania różnych środków komunikacji w procesie nauczania języka. Jedną z coraz bardziej cenionych przez studentów form zajęć są kursy internetowe. Ireneusz Kida pokazuje w swoim artykule jak ważne jest aktywne angażowanie studentów w proces przyswajania wiedzy i proponuje kilka sposobów na atrakcyjne wykorzystanie „czatu” w nauczaniu języka angielskiego. Daniel

Bina zauważa natomiast konieczność wykorzystania masowych środków komunikacji w nauczaniu języka, literatury i kultury innych krajów, jako sposobu na zaangażowanie studenta w proces zdobywania wiedzy i umożliwiającej kreatywne podejście do nabytych informacji. Znaczącą rolę technologii informacyjnej i mediów w życiu współczesnego człowieka podkreśla także Dagmara Mika. Jej zdaniem w obecnym świecie uczenie się przez Internet, telekonferencje czy prezentacje multimedialne są tak naturalnymi pomocami naukowymi, jakimi jeszcze 20 lat temu były papierowe słowniki czy maszyna do pisania. Stąd, twierdzi, konieczne jest dostosowanie polskiego systemu oświaty do tych standardów, obecnych już w różnych krajach europejskich.

Jednym z priorytetów reformy bolońskiej jest promowanie współpracy międzynarodowej między uczelniami. Dwa spośród artykułów zgromadzonych w tym tomie nawiązują do tego tematu przedstawiając trudności, jakie mogą stworzyć różnice językowe i kulturowe między państwami. Dorota Chłopek omawia w swoim artykule problemy, jakie mogą napotkać studenci języka angielskiego oraz tłumacze w związku z różnicami w wyrażaniu czynności ruchu w języku polskim i angielskim. Anna Wieczorek i Maciej Mitregra przedstawiają natomiast, na podstawie konkretnego przykładu, wyzwania, problemy i korzyści płynące z podjęcia współpracy z uczelnią zagraniczną.

Obie części książki *Wyzwania filologii obcych* są interesujące ze względu na porównanie doświadczeń różnych krajów wprowadzających reformę bolońską. Ukazują przy tym wspólne problemy, z jakimi borykają się systemy oświaty w państwach Europy Środkowowschodniej, i rozwiązania, jakie każdy z nich widzi dla siebie w planowanych zmianach. Jednocześnie są one godną polecenia lekturą dla pracowników kierunków humanistycznych, którzy stają obecnie przed koniecznością dostosowania swoich programów nauczania do nowych potrzeb rynku pracy i reform systemu edukacji wyższej. Jak zgodnie wskazują autorzy większości artykułów, największym wyzwaniem filologii obcych dziś jest przekazywanie takiej wiedzy i robienie tego w taki sposób, aby absolwent kierunku miał możliwość wykorzystania jak największej ilości zdobytych informacji w swoim życiu zawodowym. Duża ilość ciekawych pomysłów na uatrakcyjnienie studiów humanistycznych, od zmiany charakteru kierunku na bardziej interdyscyplinarny, poprzez interesujące projekty zmiany sylabusów danych przedmiotów, aż po różnorakie konkretne przykłady innowacyjnych metod nauczania, stanowią, moim zdaniem, niewątpliwie walor tej książki. A zatem, w myśl reformy bolońskiej, czerpmy z doświadczenia kolegów z kraju i z zagranicy, dzielimy się wiedzą i wprowadzajmy zmiany!

Kamila Dzika-Jurek

Akademia Techniczno-Humanistyczne, Bielsko-Biała

Antropolog i jego aparat fotograficzny

[Ireneusz Jeziorski, *Fotografia w praktyce społecznej. Szkice z antropologii wizualnej*, Bielsko-Biała 2010]

Socjologowie stosując fotografie i/lub film w swych badaniach odchodzą od poszukiwania jednorodnej i spójnej interpretacji danych wizualnych, dopuszczając ich schützowskie intersubiektywne odczytanie. W zgodzie z tym pozostaje perspektywa konstruktywizmu, która sprowadza się do przekonania o aktywnym współtworzeniu rzeczywistości społecznej. To w niej społeczne fenomeny, wraz z ich znaczeniami, są nieustannie „negocjowane” przez aktorów społecznych.

Ten niewielki fragment książki Ireneusza Jeziorskiego przemawia do mnie najgłośniej; do mnie, czyli do niestety nie-socjolożki i nie-fotografki, ale za to fascynatki fotografią (nie samym jej mechanizmem, ale miejscem, jakie zajmuje w dzisiejszej kulturze), zainteresowanej „aktywnym współtworzeniem rzeczywistości społecznej”, i zajętej z pasją obserwowaniem owych negocjacji „aktorów społecznych”. Wybieram ten fragment, spośród wielu innych, bo mimo że umiejscowiony na początku książki, w rozdziale trochę jakby „technicznym”, niespecjalnie wydaje się głaskanym przez autora pracy, to jednak z mojej perspektywy bardzo wartościowym dla zrozumienia całości starań badacza.

Fotografia/film, intersubiektywizm, aktywne współtworzenie rzeczywistości społecznej – dla mnie to szereg znaczących słów, które wymienione tuż obok siebie, w sposób, w jaki robi to Jeziorski dają nowy, aktualny obraz tego, co dziś dzieje się w nauce (i z nauką) o „praktykach społecznych”. A dzieje się wiele, jak przekonuje mnie – skutecznie – rzeczowy, konkretny głos autora książki. Przede wszystkim antropologia kulturowa przestaje być (nie wiedziałam, że była) z pragmatycznego

punktu widzenia obszarem, gdzie pierwszeństwo mają kolumny liczb i dane statystyczne, i gdzie o rozmowie z respondentem (osoba, z którą antropolog przeprowadza wywiad) nikt już nie powie „zbieranie materiału”, lecz trudna „praca pamięci i emocji”.

Autor *Fotografii w praktyce społecznej* chce pokazać w swojej pracy bodaj najistotniejszą i zarazem najtrudniejszą część antropologii, i dobrze się w tym zadaniu realizuje, a mianowicie jak: „wkracza ona w światy bliskich Innym”. Co więcej widać, że nie przyjmuje tej odpowiedzialnej roli na siebie jedynie ze swadą naukowca, ale również z empatią i w głębszej pokorze wobec tego, co ma do powiedzenia respondent-Inny. Istotne z tego punktu widzenia stają się pytania, które Jeziorski zadaje sobie jako „normalny” (osoba, która przychodzi „z zewnątrz” do świata Innego): Jak jestem w stanie wejść w świat życia Innego? „Jak siebie i świat doświadczają badane przeze mnie osoby?” Jak pogodzić naukową ciekawość i chęć publikowania interesującego materiału z poszanowaniem prywatności i inności drugiego człowieka? To trudne pytania i dylematy, ale widać, że ważne dla Jeziorskiego, dlatego pojawiają się one na przestrzeni całej książki, jakby trochę z obawy przed losem naukowca, który ich sobie nie zadaje. Dlatego w ostatnim rozdziale poświęconym „etyce badań wizualnych” przeczytamy dość niezwykłą definicję antropologii wizualnej, ładnie stawiającą granicę pomiędzy celem naukowym każdego projektu, a jego regulaminem etycznym. W ocenie badacza antropologia wizualna jest (powinna być) przede wszystkim „wyzwaniem etycznym poprzez które konstruujemy wyjątkowo cenną relację z badanymi, informatorami, czy respondentami, z Innymi ludźmi po prostu”.

Ten rodzaj badań antropologicznych jest nie tylko trudny ze względu na ich moralny aspekt, ale głównie przez narzędzie, którym się posługują „antropolodzy wizualni” – fotografię. Nie chodzi o samą wizualność w zdjęciu, która w epoce wzrokocentryzmu ma zasadnicze znaczenie w zdobywaniu wiedzy na temat świata, jak mówi Jeziorski, ale chodzi o ten jego wymiar, który łączy się z „żywą” rzeczywistością. Zdjęcie pozwala nam na nowy rodzaj relacji ze światem, z przeszłością, z ludźmi i przedmiotami, które być może już należą do przeszłości. Zdjęcie ponadto zawiera swój emocjonalny ciężar, ładunek, który niespodziewanie „wybucha”, kiedy pytamy o ten obraz z przeszłości właściwą osobę. Najtrudniej jest więc socjologowi z takim materiałem wizualnym, który wymaga emocjonalnego zaangażowania respondenta.

Istnieją „fotografie, wobec których język jest bezsilny” – nie bez powodu tak zaczyna Jeziorski niewątpliwie najtrudniejszy dla siebie i najbardziej wstrząsający dla czytelnika rozdział swojej książki zatytułowany *Historia jednego wywiadu. Wywiad na podstawie danych (fotograficznych) znalezionych*. Jest to wywiad, jaki 10 lat temu socjolog przeprowadził z Wilhelmem Brasse, byłym więźniem obozu Auschwitz-Birkenau. W pracy autora szkiców ta postać staje się postacią symboliczną – „życia z foto-

graficznym zapisem cierpienia", a te zaledwie parę zdjęć – „jako materiał pomocniczy do wywiadu” – jest symbolem najwyższym: monstrialnej „żądzy tamtego czasu”, doświadczenia przemocy i obozowego koszmaru.

Brasse urodził się w Żywcu w 1917 roku i tam jeszcze przed wybuchem wojny uczył się i praktykował w zawodzie fotografa. Był prawdziwym mistrzem portretu. Niestety po tym jak odmówił po 1 września 1939 roku podpisania volkslisty (jego ojciec był Austriakiem, matka Polką) trafił do Auschwitz i tam jako więzień z numerem 3444 został po przesłuchaniu skierowany do „pracy”, którą miało być wykonywanie zdjęć w obozie. Na początku były to tylko fotografie dowodowe, czasem prywatne portrety, które wykonywał dla esesmanów. Później doszły do tego zdjęcia do ewidencji obozowej (znane wszystkim trzy zdjęcia: *en face*, profil i 3/4 twarzy w czapce) aż przyszedł czas na najgorsze – zdjęcia „różnych przypadków”, które lekarze SS przysyłali Brassemu, by je obfotografował. Brasse robił zdjęcia na zlecenie doktora Tilo („lubował się w selekcjach”), dla Josefa Mengele i dla Eduarda Wirthsa (to ten, który robił koszmarnie doświadczenia na kobietach w słynnym bloku 10). O żadnych innych użyciach aparatu fotograficznego, o których pisze Jeziorski wielokrotnie w swojej pracy nie można powiedzieć tak stanowczo i z taką prawdą, że „aparat użyty w takim kontekście jest sublimacją broni”.

Jedno z najbardziej znanych zdjęć z okresu Zagłady (znalazło się prawie w każdym anglojęzycznym wydaniu albumu o Auschwitz), fotografię czterech dziewczynek, antropolog czyni kluczową dla wywiadu z „portrecistą” (to tytuł filmu dokumentalnego, w reżyserii Ireneusza Dobrowolskiego, opowiadający historię byłego więźnia Auschwitz). Zdaje się jednak, że również mimowolnie staje się ona symboliczna dla całej książki – jako ta część natury fotografii, która otwiera ranę przeszłości i każe ją rozjątrzać, pozwalając oglądającemu (badaczowi) i opowiadającemu (respondentowi) na wniknięcie w środek koszmarnego doświadczenia. Cztery, ustawione w szeregu, potwornie wychudzone, nagie dziewczynki patrzą prosto w obiektyw obozowego aparatu. Ta fotografia staje się dla byłego więźnia stygmatem na całe życie. Brasse przypomniał sobie, mimo że od tamtej chwili w „atelier” minęło tyle czasu, każdy szczegół z tamtego strasznego momentu:

Wstydziły się bardzo. Ja także czułem się skrępowany. Mężczyzna jak spotyka jedną kobietę to na nią patrzy inaczej. Natomiast w takich okolicznościach, i w grupie, i jako nieszczęśliwe istoty, to jest zupełnie inaczej. Ja byłem o całe niebo w szczęśliwszym położeniu. Żydów masowo już wtedy gazowano. Zdawałem sobie sprawę z tego, że i one zostaną niedługo zgładzone. Staralem się do nich grzecznie i naturalnie odnosić. No i robiłem te zdjęcia.

W przypadku tego zdjęcia, i wielu innych podobnych, antropologia jako nauka ma niewiele do powiedzenia, dlatego Jeziorski, poza kilkoma adekwatnymi cytataми z Susan Sontag, całkowicie porzuca teoretyzowanie. Autor pracy zdaje sobie z tego sprawę, że w przypadku tego wywiadu obcuje z „praktycznym” człowieczeństwem, z autentycznymi emocjami, z cierpieniem ukrytym w niewielkim kadrze „materiału wizualnego”. Podczas wywiadu antropolog zwykle musi zebrać jak najwięcej informacji o zdarzeniu, ludziach czy przedmiotach, które widać na fotografii, w przypadku zdjęcia czterech dziewczynek wystarczy powtórzyć za Rolandem Barthes’em: „To było”. Już samo uświadomienie sobie tej strasznej prawdy fotografii „zmienia badacza” – pisze z naciskiem socjolog.

Szkice z antropologii wizualnej przynoszą bardzo ważną refleksję o fotografii w (post)nowoczesnym świecie – choć nieco zagubioną wśród gąszczu cytowań i komentarzy wielu badaczy – jako szczególnie przedmiocie, mającym swoje specjalne miejsce w dzisiejszej nauce i kulturze. Jeziorski pisze o zdjęciach jako o „obiekтах” i rzeczach, które w świecie nauki spełniają swoją pragmatyczną rolę, „za pomocą, których wykonuje się pewne działania”. Drzemie w nich również mediacyjna siła, która pozwala antropologowi obserwować, jak badany człowiek reaguje na nie, „co z nimi robi, jak się nimi posługuje, jak je obraca w palcach”. Są jak trzymane w ręku przedmioty, czasem drogocenne, czasem zupełnie bez wartości, które zmieniają nasz stosunek do rzeczywistości w danej chwili, sprawiają, że – co cenne dla antropologa – człowieczeństwo przybiera określony „kształt”, zmienia swoją strukturę pod wpływem zmieniającej się struktury świata. Wreszcie „pokazują jak „ludzie i rzeczy stwarzają się wzajemnie”.

Konsekwencją takiego myślenia i pisania Jeziorskiego jest koncepcja świata, niezależnie od tego czy są to Triobriandy fotografowane przez Malinowskiego czy Nuerzy z fotografii Evans-Pritchard’a, jako ciągle negocjowanej i konstruowanej wciąż na nowo wartości. W związku z tym fotografia przestaje być tylko narzędziem dla badacza, jego (post)nowoczesnymi liczbami i statystyką, ale staje się metaforą socjologiczno-antropologicznej rzeczywistości jako fotograficznego obrazu, który można wciąż interpretować, a przez to zmieniać jego postać, w zależności od tego, kto właśnie „obraca w palcach” ten niewielki kartonik. „Dla różnych osób te same przedstawienia mogą znaczyć coś innego, pozostając jednocześnie ucieleśnieniem realności dla nich wszystkich” – wyjaśnia mocny konstruktywista, autor tych szkiców.

Już będąc pod koniec lektury tej niewielkiej książeczki o antropologii wizualnej przyznam się, że trochę patrzę na nią tak, jak na starą sepiową fotografię, z żalem myśląc o tym, co jeszcze nie zmieściło się w kadrze, co można by jeszcze dopisać, ile zrobić jeszcze wywiadów, ile zdjęć opowiedzieć, do jakich zakamarków socjologicznych by jeszcze dotrzeć. Jedno-

częście pozostaje syta i zauroczona tym, co dostrzegam, z przyjemnością odkrywając pod powierzchnią teorii antropologicznych i fachowego dyskursu, eseistyczny temperament autora. Jego zdolność do budowania połączeń (choć niełatwych) między uporządkowanym, wyostrozonym światem badacza, a miękkim, rozplywającym się we wspomnieniach, czasem psychotycznym, światem badanego. To niełatwa sztuka być antropologiem, analizować liczby i dane statystyczne, zbierać i robić fotografie jako materiał do badań, a jednocześnie przekraczać tę antropologię i umieć tak opowiadać, że wierzę Jeziorskiemu, że (jak mówi przytoczony przez niego Howard Becker) za jego nauką opowieścią „stoi prawdziwe życie z krwi i kości”.

Maciej Zaremba

McLuhan w wersji 2.0

[*Kody McLuhana. Topografia nowych mediów*, pod redakcją naukową Anny Maj i Michała Derdy-Nowakowskiego, Wydawnictwo Naukowe ExMachina, Katowice 2009]

„Powiedz mi, co to jest ta Sieć 2.0, o której tyle mówisz”. Słyszałem to zdanie wielokrotnie, tak w swoim życiu zawodowym, jak i prywatnym. I zawsze miałem trudności udzieleniu prostej i wyczerpującej odpowiedzi. Przyczyn tego faktu jest wiele.

Sieć 2.0 to mnogość określeń, metod i perspektyw opisu. Inaczej definiuje ją środowisko informatyczne, inaczej marketingowcy i specjaliści ds. PR-u. Wypowiedzi pasjonatów serwisów społecznościowych i blogerów mogą się znacząco różnić od słów projektantów aplikacji webowych. Każdy użytkownik będzie opisywał Sieć 2.0 inaczej – istotne będą tu preferencje, potrzeby czy doświadczenia związane z byciem *online*. Co więcej, nakładanie się i nieustanne zacieranie granic między płaszczyznami społecznymi, technicznymi i biznesowymi Internetu w wersji 2.0 nie ułatwia prób badawczych tego złożonego (a po części i chaotycznego) zjawiska komunikacyjnego.

Jestem aktywnym internautą od czternastu lat, Sieć jest mi niezbędna w pracy i praktycznie nieodzowna w czasie wolnym – to mój nadrzędny „wielokanał wielokomunikacji”. Poza oczywistym uczestnictwem *online* dbam także, aby być na bieżąco z (para)naukowymi badaniami Internetu, zwłaszcza w aspekcie nowych mediów i wszelkich prób opisu Sieci 2.0. Jednymi z najważniejszych lektur – w ciągu ostatnich trzech lat – były: *The New Language of Business. SOA & Web 2.0*, autorstwa Sandy Carter oraz *Nowy Marketing*, napisany przez Dominika Kaznowskiego. Pierwszą pozycję cenię za doskonale studia przypadkowi technologiczno-informatyczną perspektywę, która została przedstawiona prostym, przejrzystym językiem. Drugą – za świetne usystematyzowanie obszarów działań promocyjno-reklamowych w Internecie oraz bardzo dobry rozdział po-

święcony właśnie Sieci 2.0. W tym roku dołączę do listy „niezbędnika współczesnego internauty” jeszcze jedną publikację. Mowa o książce pt. *Kody McLuhana. Topografia nowych mediów*, której lektura znacząco ułatwia odpowiedź na początkowe pytanie: *co to jest Sieć 2.0?*

Już sama okładka jest atrakcyjna. Sugestywny diagram, stworzony przez Olivera Reichensteina¹, obrazuje wielość mechanizmów i platform Sieci 2.0 oraz złożoność powiązań między nimi. Jest to preludeum dobrze wprowadzające we właściwy tekst *Kodów*...

Książka składa się z trzech rozdziałów. Pierwszy – zatytułowany *Mapowanie mediów* – to sześć wykładów Derricka de Kerckhove’a, wybitnego ucznia i współpracownika Marshalla McLuhana. Rozdział drugi, o tytule *McLuhan czytany na nowo*, to wielość specjalistów na tematy związane z reinterpretacją myśli Profesora z Toronto w kontekście nowych realiów komunikacyjnych. Część ostatnia (*Sztuka nowomediałna i design*), chyba najbardziej przekrojowa, to zaproszenie do podróży w świat współczesnej kreacji interaktywnej. Z kronikarskiego obowiązku dopiszę, iż tom jest zbiorem prac powiązanych z przedsięwzięciem „Dni Nowych Mediów”, które odbyło się w listopadzie 2008 roku w Katowicach².

Teksty profesora Derricka de Kerckhove’a to seria uniwersalnych rozważań nad ewolucją i kondycją współczesnej Sieci, istniejącej jako suma zróżnicowanych jakościowo, ilościowo i tematycznie mediów. Bogactwo myśli i wielość odwołań – zawartych w stosunkowo krótkich wykładach – są przydatne przede wszystkim dla czytelnika, który jest w równym stopniu użytkownikiem i badaczem Sieci. Spełnia on wymóg pełnego uczestnictwa („głębokiego zanurzenia”) w cyberprzestrzeni i jednocześnie jest zdolny do analizy na poziomie obserwatora.

Kerckhove przytacza McLuhanowskie stwierdzenie, iż medium jest przekazem, a użytkownik – treścią i aktualizuje tę myśl w odniesieniu do internautów. Jak zauważa, „nie ma wątpliwości, że nie tylko jesteśmy treścią samego medium (na przykład z całą pewnością jesteśmy treścią Sieci), ale też nasze projekcje same stają się treścią”³. Takie uwspółcześnienie tezy McLuhana w odniesieniu do mediów zimno-gorących⁴ sprzyja także prognozowaniu dalszych trendów i możliwych etapów rozwoju Sieci 2.0⁵.

¹ Wersja aktualna i rozszerzona znajduje się pod adresem <http://www.informationarchitects.jp/en/ia-trendmap-2007v2/>.

² Por. <http://www.dninowychmediow.pl/>.

³ D. de Kerckhove, *Umysł dotyku. Obraz, ciało, taktylność, fotografia*, [w:] *Kody McLuhana. Topografia nowych mediów*, Wyd. ExMachina, Katowice 2009, s. 49.

⁴ Czy – jak określa je we wstępie do „Kodów...” prof. Kazimierz Krzysztofek – *mediów zmiennocięplnych*. Ten epitet wydaje się wyjątkowo trafny, zwłaszcza w kontekście serwisów z dominantą materiałów audio-wizualnych (np. YouTube, DailyMotion, MetaCafe).

⁵ Zob. D. de Kerckhove, *Przyszłość 2030*, [w:] *Kody McLuhana*.

Wykłady Kerckohove'a zamyka zestawienie zróżnicowanych środków przekazu (dawnych i nowych), które są istotne w odczytaniu jego tekstów. Dla uczestnika-badacza Sieci 2.0 jest to także możliwość do – czasem dość radykalnego – rozszerzenia zakresu uczestnictwa i analizy tego fenomenu komunikacji.

Zamieszanie terminologiczne – wynikające ze współlistnienia i teoretycznej równorzędności definicji Web 2.0 – wymaga zastosowania innego języka opisu, języka „spoza Internetu”. Jednocześnie (co oczywiste!) próba wprowadzenia ujednoliceń nie może przebiegać w oderwaniu od nieustannie ewoluujących form komunikacji w Internecie. Rozdział drugi – moim zdaniem – bardzo dobrze sprawdza się w tej roli, można go określić jako „post-McLuhanowski Kompas nowych mediów”. Poprzez analizę sztandarowych elementów Sieci 2.0 – demokratycznej i pozbawionej klasycznej „ramówki” telewizji⁶, wspólnego banku pamięci – Wikipedii oraz mechanizmów kolektywnego agregowania i selekcjonowania hipertekstu, autorzy wyjaśniają, porządkują i dookreślają złożoność i współoddziaływanie pól komunikacyjnych w cyberprzestrzeni. Także w przypadku tekstów nienawiązujących wprost do współczesnego Internetu, można mówić o wartościowym ponownym zinterpretowaniu też Profesora z Kanady, przydatnym w kontekście nowych realiów wymiany informacji.

Rozdział ostatni to prezentacja wizualnych aspektów nowych mediów i nowego sposobu wyrażania cyfrowego „ja”. Zakres zagadnień jest bardzo szeroki – od genetyzacji sztuki interaktywnej, przez formy autoprezentacji w światach wirtualnych, aż po przedstawienie specyfiki zmian w graficzno-informatycznych składowych współczesnej Sieci. Całość analiz i wniosków jest utrzymana – rzecz jasna! – w duchu McLuhanowskiej spuścizny.

Profesor Kazimierz Krzysztofek zakończył wstęp spostrzeżeniem, iż „redaktorzy tomu dokonali bardzo dobrego wyboru materiałów. Wszystkie teksty są interesujące, niektóre z nich wybitne. Godne polecenia są także dlatego, że mimo ukazywania się coraz liczniejszych prac na temat nowych mediów, nadal odczuwamy dotkliwie niedostatek kompetentnych opracowań z tej dziedziny [...]”⁷. Nie pozostaje mi nic innego, jak zgodzić się z powyższą opinią i dodać od siebie, że od czasu lektury *Kodów...* wiele rozmów dotyczących Sieci 2.0 – zwłaszcza z mniej aktywnymi internautami – jest... prostszych. *Kody McLuhana* sprawdzają się zarówno jako aktualne kompendium Sieci 2.0, jak też podręcznik współczesnej interpretacji prac kanadyjskiego Filozofa Mediów.

⁶YouTube i pokrewne kanały transmisji audio-wideo.

⁷K. Krzysztofek, *Zdekodowane kody*, [w:] *Kody McLuhana*, s. 31–32.

Smaczek na koniec. W wybranych miejscach książka jest wzbogacona o tzw. kreskowe kody QR⁸. Czytelnik może je zdekodować⁹ (*sic!*) i staną się one zlinkowaniami prowadzącymi do tekstów zewnętrznych. I tak oto medium zamknięte i skończone, jakim jest książka, przemienia się w medium interaktywne.

⁸ Zob. http://pl.wikipedia.org/wiki/QR_Code oraz <http://www.qrcode.pl/index.php>.

⁹Np. przy pomocy odpowiedniego oprogramowania w telefonie komórkowym.

Anna Węgrzyniak

Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała

[Maria Korusiewicz, *Majolika*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 2010]

Maria Korusiewicz wydała trzy tomy poetyckie: *Oddział kobiecy nad ranem* (1987), *Tajemnicę korespondencji* (1991) i *Majolikę* (2010). Od dawna śledzę jej twórczość, obserwuję różne fascynacje i proces intelektualnego dojrzewania. Po filologii angielskiej poetka zrobiła dyplom z grafiki warsztatowej, potem doktorat z filozofii, i to potrójne wykształcenie, dzięki któremu łączy różne kompetencje (artystka plastyk, tłumaczka literatury angielskiej, krytyk literacki, poetka filozofująca), znakomicie wykorzystuje w swoich „intertekstualnych” dziełach. Integralną częścią *Majoliki* są interesujące „majolikowe” prace plastyczne (wklejki w tomie), kolorystycznie utrzymane w brązowym kolorze ziemi.

Trudno też pominąć praktyki translatorskie, bo właśnie przekłady kształtują gust literacki, sprzyjają refleksji nad estetyką. W latach 80. manifestowała „kobieco” (pisała o wspólnocie rodzących), w latach 90. tłumaczyła Anne Sexton i Sylwię Plath, potem coraz bardziej skręcała w stronę prywatnego klasycyzmu. W tomie ostatnim wyraźniej widać – dostrzegalną już wcześniej – fascynację „kulturą harmonii”, na co dyskretnie wskazuje tytuł.

Majolikę kojarzę z renesansowym fajansem, wyrabianym pod wpływem ceramiki wschodniej, ale też z majoliką secesyjną i nieborowską. Ta ceramika (od naczyń i portretów po dzieła stylu narracyjnego słynąca z bogatej kolorystyki) przenosi nas w dawność, działa na zmysły, zadziwia malarskim kunsztem. Już słowo „majolika” – ciepłe i tajemnicze – egzotycznym brzmieniem prowadzi w przeszłość, którą można zatrzymać tylko w sztuce.

Pierwsze „tytułowe” asocjacje potwierdza lektura wierszy. Ciepło, fajansowa kruchość, zmysłowa, malarska wyobraźnia Poetki, która pi-

sze/maluje znaczącymi detalami – to cechy pozwalające dostrzec kontynuację „majolikowej” tradycji.

Otwierający tomik wiersz *Vermeer (1958)* – liryczną kontemplację obrazu *Nalewająca mleko* – natychmiast kojarzę z *Pokojem umeblowanym* Herberta, *Vermeerem* Szyborskiej i *Malarzami Holandii* Zagajewskiego. W takim towarzystwie Maria Korusiewicz nie znalazła się przypadkiem, jej liryka kontynuuje podobną „linię wierności” dawnym mistrzom, którzy umieli „mieszkać”, którzy cenili zwykłe cuda codziennego bytowania, chwyтали „wieczność chwili”. Autorka *Majoliki* jest poetką korespondencji: ponad wiekami rozmawia z Vermeerem, ale też dialoguje z Herbertem, Szyborską, Zagajewskim. Herberta kusi złote światło, Szyborska eksponuje ciszę i skupienie kobiety, natomiast Korusiewicz w Vermeerowskiej postaci widzi „łagodne czuwanie nad biegnącą bielą”. Czuwanie kobiece, czułe, bolesno-oczyszczające, o którym mówi, że jest ono „jak ran omywanie jak witanie zmarłych”:

Ostateczna czułość tkwi w porządku Rzeczy
W mrocznym tunelu dzbanka drzemie nienazwane
Ciemny rytuał przejścia gdzieś na inną stronę

W jej interpretacji biel mleka koresponduje z „krochmaloną bielą płótna”. Biel farby (użytej przez malarza) na płótnie łączy mleko z czepkiem, a symboliczną „jasność” i czystość „bieli” poetka łączy z mrokiem, ciemnością, śmiercią (w płótno owijają się zmarłych). Znakomicie uchwycone Vermeerowskie „światło poranka”, w którym „sen ciała i gliny [...] rozkwita // prosto w błękit” zapowiada istotny dla tego tomu wątek metafizyczny. Wraz z *Nalewającą mleko* wchodzimy tutaj w obszar Bieli: zimy, lodu, śmierci, samotności.

W tomie *Majolika* wiele ciszy, zadumy, szeptu, wspomnień, migawek z życia osób, które odeszły. „Krochmaloną biel” odnajduję też w wierszu *Emilia Machnik z domu Pyzik*. Emilia (zapewne babka autorki) wspomina konkretną chwilę: to październik roku 1919 lub 1920, ktoś idzie i gwiżdże, a Wilhelm, Józek, Rutka i Emilia siedzą „przy sosnowym stole/ owiniętym w chłodną krochmaloną biel”. Emilia nie pamięta „żadnego przedtem ani potem/ tylko bezwiedne trwanie wokół bieli stołu”, narzeka na pamięć „pustą bezbarwną”, ale pamięta, że siedzieli ciepłym kręgu światła – bliskich łączył „kuchenny stół”, na którym „szklanka mleka drogowcaś świecący nad / żółtą serwetką”.

Jaka sztuka ukształtowała „oko” Marii Korusiewicz, można odczytać z wierszy; Tintoretto, Zurbarán, mali Holendrzy, ale głównie Vermeer i majolika:

Obok dymi szklanka zimowej herbaty
nóż złocista wstążka cytrynowej skórki

blada porcelana snów

(Rozmawiając przez telefon piętnastego marca)

Zauważam to zwłaszcza w lirycznych narracjach, osnutych na wydarzeniach, które są nam prawie nieznanne, jak pojedynek na wyspie Funajima:

Błyszczą lakierowana skóra nagolenników metal rękawic

pryska piach

Ciężkie chmury gniotą siność wód

[...]

Lekko migają drobne zmarszczki lśniąca fałdki fal u wybrzeży

Funajimy

(Plaża Funajima 13 kwietnia 1612)

W opowieściach „japońskich” szklankę herbaty zastępuje „czarka z herbatą”. W wierszach Korusiewicz stale powraca motyw herbaty (czy mleka), jako stały rekwizyt portretowanych postaci. Herbata ma być gorąca (ona „dymi”), ma dawać ciepło, grzać. Bo w tym świecie najważniejsze jest ciepło: dłoni, spojrzenia, przyjaźni. Bohaterka wiersza *Wielkie Morze Piasku* – turystka zwiedzająca zasypane piaskiem ogrody „pierwszego w historii Japonii mistrza ceremonii herbaty” – wspomina tego, który przed śmiercią „po raz ostatni przygotował herbatę dla swoich przyjaciół”.

O czym Korusiewicz opowiada? O zburzeniu Troi i wyburzeniu górniczych domków w Katowicach, o bitwie pod San Romano i pojedynku samurajów, o miłości, zdradzie, umieraniu, o okrucieństwie potomstwa Kaina.

W tej liryce „światłocienia” grozę śmierci i zbrodnie historii zawsze coś rozjaśnia, najczęściej czułość spojrzenia, tęsknota za innym wymiarem, współczucie, promyk światła, skupienie uwagi na jakimś konkretnym: wspomnieniowym czy sytuacyjnym. Poetka wyraźnie wpisuje się w nurt poezji kultury – żyje sztuką, więc myśli kodem kulturowym. Miętko godzi Starych Mistrzów z fascynacją kulturą Wschodu, bo swobodnie porusza się w różnych obszarach kulturach Zachodu i Wschodu. Z podróży po świecie przywozi fotografie, opowieści, wrażenia. Patrzy, chłonie, komentuje, czasem ociera się o tajemnicę. Poznając różne kultury, czerpie z nich to, co Europejka może wziąć.

Korusiewicz szanuje odbiorcę, chce być komunikatywna. Metafory i aluzji używa z umiarem, stosuje idiom konwersacyjny, dzięki czemu jej erudycyjna liryka wydaje się przystępna i łatwa w odbiorze. Jednak ta łatwość jest pozorna, z czego autorka – jak sądzę – zdaje sobie sprawę. Podejmując motyw mało znany, rzeczowo podaje informacje wskazujące

źródło inspiracji (tytuł obrazu, dane o bitwie pod Evesham, czy aktualne miejsce podróże: „w centrum San Francisco”). Jedne wiersze są interpretacjami obrazów, inne – liryczną opowieścią do jakiegoś zdarzenia czy zasłyszanej historii. Choć to poezja filozofująca, pytania filozoficzne wynikają z sytuacji, zamyśleń, bardzo konkretnych doświadczeń. Wsłuchana w głos kobiety obdarzonej wyobraźnią zmysłową, niejako widzę, czuję i słyszę przywołane w tej liryce „światy”, wyłaniające się ze wspomnień, obrazów, zasłyszanych historii. Co zdarzyło się przed wiekami, tu powraca za sprawą kontemplacji w czasie „teraz”, niejako dzieje się przed oczami odbiorcy, bo Korusiewicz pisze/ maluje detalami i kolorami. Pod jej spojrzeniem ożywa XVI-wieczna Madonna Miłosierdzia (z obrazu nieznanego malarza), która niezmiennie „rozczesuje kasztanowe włosy”. Korusiewicz – jak inny poeta (przywołany w dopisku: „pamiętając o Zbigniewie Herbercie”) – szczególnie ceni dzieła „Dawnych Mistrzów”. Pamiętając o kim autorka pamięta, sięgam zatem do wiersza Herberta, gdzie czytam, że Dawni Mistrzowie „znajdowali schronienie/ pod powieką aniołów, z pagórkami obłoków, w gęstej trawie raj”. W ich dziełach nie ma krzyku, rozpacz czy gniewu, bo przed złem i nieszczęściem chroni człowieka wiara w boski sens świata. Gładkie „powierzchnie ich obrazów”, będące przeciwieństwem szorstkiej faktury naszego świata, na moment przenoszą „barbarzyńcę” do Ogródu, pomagają przetrwać chwile zwątpienia. Podobnie myśli autorka wiersza *Śmierć Prokris* będącego poetyckim przekładem obrazu Pierra di Cosimo. Aby smakować urodę tego wiersza, wcale nie trzeba znać historii Prokris (nie trzeba wiedzieć, że była żoną Kefalosa i zginęła od jego strzały), można nawet nie znać malarza.

Majolika dostarczy wzruszeń każdemu, kto na poezję nie jest głuchy, choć z drugiej strony, liczne aluzje znakomicie komplikują ten literacko-malarski palimpsest. Erudycyjna gra kontekstami (którą tak lubią akademicy) gwarantuje bogactwo sensów, odsłania ukryty, filozoficzny wymiar. W tę stronę najczęściej prowadzą pytania: „kto nakreślił granicę między ziarnem a pustynią” (*Wielkie Morze Piasku*) i powracające motywy biblijne (nóż, piasek, ziarno), które łączą historie dawne z obecnymi (pokonana przez Rzymian Judea – wzgórze Gazy). Krew pokonanych wsiąka w piasek, ale jest przecież „pachnąca mirrą i kadzidłem” nadzieja zmartwychwstania, znów „słychać dzwoneczki owiec/ i zawiązuje się owoc figowca” (*Twierdza Bethar – 135 N.E. [Próba rozliczenia – grudzień 2007]*). Choć nie wszystko tutaj rozumiem, w mojej pamięci na długo zostają cytowane tautologiczne frazy:

(woda jest wodą bo nie ma w niej buntu
a każda kropla jest przymierzem)
[...]

(piasek jest piaskiem bo nie ma nim buntu
a każde ziarno jest przymierzem)

Wiele w tym tomie zadumy nad okrucieństwem historii i obojętną urodą natury. *Sen o Troi* kończy się refleksją, że w dniu, kiedy upadła Troja, niebo było bezchmurne i błękitne. Dla Korusiewicz – jak dla wszystkich „poetów kultury” – natura sama w sobie nie wydaje się pociągająca, chyba, że jest zapośredniczona, staje się metaforą lub znakiem. Poetka zawsze kieruje uwagę w stronę kultury (religii, obrzędu, mitu), można więc zapytać: co wyciąga z „sennych filozofii Wschodu”, co znajduje w „Eddie starszej i młodszej/poematy Galilei i Indii” (*Rozmawiając przez telefon piętnastego marca*), czego szuka w ulubionych obrazach? Na takie pytanie nie ma dobrej odpowiedzi, a jednak zaryzykuję, wyręczając się cytatami. Ponieważ „nie istnieje już nic/z tego co było” i „świat jest znowu nowy nienazwany” (*Wieczorem u podnóża góry*), trzeba go nazwać od początku. Od początku, ale według sprawdzonych wzorów.

Dla Korusiewicz sztuka (poezja, malarstwo) jest także rodzajem pielgrzymowania, próbą „przebicia się” przez chaos wrażeń (prywatne „morze wewnętrzne”) na Drugą Stronę. Tak metaforycznie czytam wiersz *Morze Wewnętrzne i Olga*, gdzie dosłownie mowa o wiodących do japońskiej świątyni wrotach, wznoszących się „z dala od brzegu, w odach morza”. Sprzyja temu wyraźnie zarysowana sytuacja liryczna: Nad Skrzycznym pada deszcz, dwuletnia Olga patyczkiem stara się zawrócić żuka, który próbuje przepłynąć na drugi brzeg błotnistej koleiny. Mała czy wielka, woda jest wodą, lecz „każda kropla jest przymierzem”, z Morza Wewnętrznego wylaniają się „stupy tori”, a „przed drewnianą świątynią Itsukushima/ / śpi pielgrzym”. Mokra Skrzyczna z japońską wyspą łączy nagle skojarzenie, zaś oba światy spina konstrukcyjny motyw „wielkiej parującej studni ciszy”. Tytułowe Morze Wewnętrzne otwiera Wielkie Wrota wyobraźni, pozwala podróżować w przestrzeń wewnętrzną, która żywi się snem, mitem, literaturą.

W *Majolice* pociąga mnie zaproszenie do współpracy, otwarcie na różne odczytania. Nic tutaj nie zostało wyraźnie powiedziane, poetka tak buduje obrazy, by zostawić odbiorcy swobodę interpretacji, tym niemniej zawsze wprowadza jakiś element świetlisty, rozjaśniający metafizyczną „ciemność”. W omawianym wierszu będą to „żółte kalosze jak latarenki” (dziecięce nóżki), lśniące „lusterka liści”, „pierwszy połysk” na szarych wodach Morza Wewnętrznego, a także matczyzna czułość wobec małej Olgi.

W przywołanym już wierszu *Śmierć Prokris* podkreśleniu czułości, miękkości, tkliwości służy stylizacja (to jedyny wiersz pisany dwuwerssem, co odbieram jako aluzję do ballady minstrela): „wątłutkie roślinki/ w bezruchu trawią miękki zarys łydek linię ud”, „piersi łagodnie wsiąkają z zieleń”, „żółte kwiaty rosną między dłonią”. Ciało Prokris miękko wta-

pia się w darń, śmierć łagodnie przechodzi w życie, które karmi się ciałem zmarłej, karmi się cicho, spokojnie, „bez żarłoczności”. Takiej czystości, łagodności i spokoju nie zna estetyka współczesna, tylko wchodząc w obraz Dawnego Mistrza można pomyśleć: „jest litość”. To ostatnie zdanie (pointa) – krótkie, proste, czyste jak dzieło Pierra di Cosimo – wyraźnie wskazuje etyczną wartość estetycznego przeżycia. W *Majolice* rozmowie myślącego podmiotu z konkretnym tekstem kultury zazwyczaj towarzyszy współodczuwanie. Intelktualna liryka Korusiewicz – niezależnie od tego, do jakich odsyła kontekstów kultury (antyk, Biblia, Japonia...) – zawsze kieruje moją uwagę na czułość, współczucie, tkliwość:

[...] Nazwane

I nienazwane istnieją jednakowo

Między brzegiem a brzegiem tkliwością a tkliwością

(*Plaża Funajima 13 kwietnia 1612*)

Pisałam o równowadze i akceptacji świata jaki jest (słyszac monolog Kaina, pamiętam też o Ablu), lecz nie wspomniałam o zaskakującej kompozycji tomu. Pierwszy wiersz to *Vermeer*, a ostatni – pod tytułem *Motto na koniec* – rzeczywiście można potraktować jak przewrotne motto:

Siedzimy nad stawem

majtamy nogami

Olga woła kaczki

by majtały z nami

Nie należy lekceważyć tego wierszyka, bo – choć wystylizowany na zabawną rymowanąkę – mówi coś istotnego, co wcześniej dało się słyszeć między wierszami, wprowadza wspaniałą „szymborski” dystans. Poezja ucieka w rejony boskie, draży różne „ciemności”, żywi się bólem, śmiercią, zbrodnią, a ten ostatni wierszyk przewraca świat (a raczej jego postrzeganie) do góry nogami. Bawi, cieszy, śmieszy – przewracając refleksy elegijne przywraca nam równowagę. W tym świecie na opak, który „się majta do góry nogami”, wagę i powagę zamysłów zastępuje uśmiech:

ile filozofii

się rozchichotało

ile smutków strasznych

miętko się pospało

W świecie na opak nie dziwi motto na końcu, warto jednak potraktować tę grę serio i – zważywszy sugerowane poetyckie filozofowanie – pomyśleć wraz z Korusiewicz: „ile filozofii się rozchichotało”...

Lista recenzentów (2011)

Kalina Bahneva
(Uniwersytet Sofijski, Bułgaria; Akademia Techniczno-Humanistyczna
w Bielsku-Białej)

Marek Bernacki
(Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej)

Tomasz Bielak
(Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej)

Aleksander Bjelčevič
(Uniwersytet w Lublanie, Słowenia)

ks. Tadeusz Borutka
(Uniwersytet Teologiczny Jana Pawła II w Krakowie)

Dorota Brzozowska
(Uniwersytet Opolski)

Stanisław Gębala
(profesor emeryt)

Ireneusz Gielata
(Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej)

Michał Kopczyk
(Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej)

Ewa Kosowska
(Uniwersytet Śląski w Katowicach)

Ryszard Koziółek
(Uniwersytet Śląski w Katowicach)

ks. Piotr Kroczyk
(Instytut Teologiczny im. Jana Kantego w Bielsku-Białej)

ks. Leszek Łysień
(Instytut Teologiczny im. Jana Kantego w Bielsku-Białej)

Tomasz Markiewka
(Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej)

Libor Martinek
(Uniwersytet Śląski w Opawie, Czechy)

Vesna Mikolič
(Uniwerytet na Primorskem, Słowenia)

Jarosław Pacuła
(Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej)

Marek Piechota
(Uniwerytet Śląski w Katowicach)

Ivo Pospíšil
(Uniwerytet im. Masaryka w Brnie, Czechy)

Robert Pysz
(Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej)

Jana Raclavská
(Uniwerytet Ostrawski, Czechy)

Marek Rembierz
(Uniwerytet Śląski w Katowicach)

Tone Smolej
(Uniwerytet w Lublanie, Słowenia)

Tomasz Stępień
(Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej)

Marie Sobotkova
(Uniwerytet w Ołomuńcu, Czechy)

Jolanta Szarlej
(Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej)

Jacek Warchala
(Uniwerytet Śląski w Katowicach)

ks. Andrzej Witko
(Uniwerytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie)

Katarzyna Wojtasik
(Instytut Teologiczny im. Jana Kantego w Bielsku-Białej)

ks. Sławomir Zawada
(Instytut Teologiczny im. Jana Kantego w Bielsku-Białej)

INFORMACJE DOTYCZĄCE PROCEDURY RECENZOWANIA ORAZ ZAPOBIEGANIA NIEPOŻĄDANYM ZJAWISKOM

1. Każda złożona publikacja poddawana jest ocenie zgodnie z procedurą określoną w wytycznych Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Przewiduje ona m.in. recenzowanie tekstu przez co najmniej dwu niezależnych recenzentów, ich anonimowość oraz anonimowość recenzowanego tekstu, w innych wypadkach zaś wyklucza istnienie konfliktu interesów. Lista recenzentów podawana jest do publicznej wiadomości raz w roku (na stronie internetowej pisma oraz w jego wersji drukowanej). Po zapoznaniu się z oceną autor artykułu wyraża swoją opinię oraz – w przypadku recenzji kończącej się formułą aprobującą – podejmuje decyzję co do dalszych kroków.

2. W celu uniknięcia niepożądanych zjawisk związanych z naruszaniem własności intelektualnej oraz nierzetelnością badawczą (zjawiska: „ghostwriting”, „guest authorship”) Redakcja wdrożyła stosowny program. Przewiduje on m.in. informowanie odpowiednich instytucji o przypadkach ujawnienia ww. zjawisk oraz dokumentowanie ich. W związku z tym prosi się także autorów o jasne i jednoznaczne określenie wkładu w powstanie tekstu (w przypadku, gdy autorów jest więcej – określenie wkładu każdego autora z osobna) oraz sposobów finansowania działań związanych z pracą nad nim.

WYMOGI DOTYCZĄCE FORMALNEJ STRONY TEKSTÓW PRZEZNACZONYCH DO PUBLIKACJI W PIŚMIE „ŚWIAT I SŁOWO”

1. Wydruk komputerowy

1.1. Czasopismo „Świat i Słowo. Filologia. Nauki społeczne. Filozofia. Teologia” składa się z działów: *Studia i szkice* oraz *Materiały, komentarze, recenzje*.

1.2. Autor dostarcza do redakcji „ŚiS”:

– wydruk komputerowy pracy w dwóch egzemplarzach (tekst z przypisami dolnymi). Wydruk powinien być wykonany na papierze formatu A4, zadrukowanym jednostronnie. Preferowany edytor tekstu Microsoft Word (pliki o rozszerzeniu *.doc lub *.rtf), czcionka: Times New Roman CE, wielkość czcionki: 12 pkt (przypisy 10 pkt), odstęp między wierszami 1,5. Marginesy standardowe 2,5 cm (górną, dolną, lewą, prawą). Formatowanie tekstu należy ograniczyć do minimum: wcięcia akapitowe, środkowanie, kursywa. Objętość tekstów z przeznaczeniem do działu *Studia i szkice* nie powinna przekraczać 15 stron znormalizowanego wydruku, łącznie z przypisami;

- nośnik cyfrowy z nagrany artykułem;
- streszczenie w języku angielskim (maksymalnie pół strony znormalizowanego druku). Streszczenie powinno zawierać także tłumaczenie tytułu artykułu;
- na osobnej stronie Autor podaje: imię i nazwisko, zakład naukowy i uczelnię, którą reprezentuje, oraz adres kontaktowy (najlepiej adres poczty e-mailowej).

1.3. Artykuły będące recenzjami książek powinny być zaopatrzone w szczególne dane wydawnicze, dotyczące omawianej pozycji: imię, nazwisko autora, tytuł (ew. podtytuł), wydawnictwo, miejsce, rok wydania (w przypadku kolejnych wydań – numer edycji), ilość stron.

1.4. Redakcja „ŚiS” przyjmuje do druku teksty, które nie były wcześniej drukowane.

2. Przypisy

2.1. Numer przypisu w tekście umieszczamy przed znakiem interpunkcyjnym kończącym zdanie lub jego część (np. W ostatnim swoim liście z roku 1654, napisanym 14 marca¹, próbuje wytłumaczyć się z zarzutów tegoż miasta²).

2.2. Opis publikacji zwartej (książki) powinien zawierać następujące elementy: inicjał imienia, nazwisko (-a) autora (-ów) bez spacji, tytuł dzieła, podtytuł (oddzielone kropką), części wydawnicze (np. t. 2) miejsce i rok wydania, wykaz cytowanych stron (numery stron należy oddzielić myślnikiem bez odstępów, lub przecinkiem jeśli strony nie następują po sobie). Tytuł dzieła zaznaczamy kursywą – bez cudzysłowu. Tytuły czasopism umieszczamy w cudzysłowie (nie stosując kursywy), podając (bez przecinka) rok, następnie numer.

2.3. Przypis, który bezpośrednio powtarza się, oznaczamy: Tamże, s. ... (bez kursywy). Dzieło wcześniej cytowane zapisujemy: inicjał imienia i nazwisko autora, tytuł dzieła lub jego skrót (za każdym razem jednakowy), s. Jeżeli w jednym przypisie następują bezpośrednio po sobie więcej niż jedno dzieło tego samego autora, to przy cytowaniu drugiego dzieła (i następnych – jeśli występują) zamiast inicjału imienia i nazwiska autora piszemy: Tenże, tytuł lub skrót dzieła, s. ...

2.4. Przykłady zapisu przypisów:

¹ A. Folkierska, *Kształcąca funkcja pytania. Perspektywa hermeneutyczna*, [w:] *Odmianny myślenia o edukacji*, red. J. Rutkowiak, Kraków 1995, s. 172-173.

² Tamże, s. 174.

³ A. Folkierska, *Kształcąca funkcja pytania*, s. 28.

⁴ M. Adamiec, *Odejście Pana Cogito*, „Tytuł” 1991, nr 4.

3. Cytaty

3.1. Cytaty w tekście i w przypisach należy ujmować w cudzysłów (bez kursywy). Większe cytaty (powyżej trzech wersów) mogą być umieszczone w tek-

ście w formie bloku, wyróżnionego większym wcięciem z lewej strony. Cytaty pochodzące z książek tłumaczonych powinny w odnośniku zawierać nazwisko tłumacza.

3.2. Przy cytowaniu poezji lub dramatu należy zachować układ graficzny oryginału (podział na strofy, wcięcia wersetów). W cytatach z prozy i z prac naukowych należy również zachować wcięcia akapitowe i wyróżnienia oryginału. Wszelkie zmiany w cytacie i dodatkowe wyróżnienia powinny być opatrzone adnotacją w nawiasie kwadratowym.

3.3. Cytaty powinny być opatrzone notką bibliograficzną (w przypisie).

3.4. Fragmenty opuszczone w cytatach należy zaznaczyć trzema kropkami w nawiasach kwadratowych.