

ER(R)GO NR 13

Wojciech Kalaga
redaktor naczelny

REDAKCJA

Leszek Drong (zastępca redaktora naczelnego), Tomasz Kalaga,
Marzena Kubisz, Marcin Mazurek (sekretarz redakcji), Jacek Mydla

Noty o książkach: Paweł Jędrzejko

RADA REDAKCYJNA:

Fernando Andacht (Ottawa), Zygmunt Bauman (Leeds), Ian Buchanan
(Cardiff), Jean-Claude Dupas (Lille), Piotr Fast (Katowice), Alicja Helman
(Kraków), Erazm Kuźma (Szczecin), Ryszard Nycz (Kraków),
Floyd Merrell (Purdue), Edward Możejko (Edmonton),
Leonard Neuger (Sztokholm), Emanuel Prower (Bielsko),
Tadeusz Rachwał (Warszawa), Erhard Reckwitz (Duisburg-Essen),
Katarzyna Rosner (Warszawa), Horst Ruthrof (Murdoch),
Tadeusz Sławek (Katowice), Andrzej Szahaj (Toruń), Lech Witkowski
(Toruń), Anna Zeidler-Janiszewska (Łódź)

© Copyright by „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe, Katowice 2007

Publikacja ukazała się dzięki pomocy finansowej
Komitetu Badań Naukowych

oraz

Wyższej Szkoły Lingwistycznej w Częstochowie

ISSN 1508-6305

<http://www.errgo.fils.us.edu.pl>
<http://www.ares.fils.us.edu.pl/~errgo/>

Treści: Er(r)go...,

5 wstęp

Wojciech Kalaga – *Er(r)go...*,

7 rozprawy - szkice - eseje

- Radosław Poczykowski – *Między socjologią a kartografią, czyli: mapa w głowie* 9
- Iwona Kurz – *Mapa miasta jako konstrukt pamięci. Na przykładzie pamięci o Powstaniu Warszawskim we współczesnej Warszawie* 23
- Marcin Mazurek – *Nowa mapa miasta: między nudą a rewolucją* 33
- Katarzyna Smoczyńska – *Dziewczyna w wielkim mieście. Przestrzeń miejska a tożsamość w powieściach z nurtu „chicklit”* 43
- Bożena Kucala – *W poszukiwaniu granic cywilizacji: „Czekając na barbarzyńców” J.M. Coetzee’go* 55

63 przekłady

- Slavoj Žižek – *Cztery dyskursy, cztery podmioty* 65
- Lawrence Buell – *Literackie początki Ameryki jako zjawisko postkolonialne* 99

121 varia - kontynuacje - antycypacje

- Iwona Grodź – *Balet czerni i bieli. O „Jak być kochaną” Wojciecha J. Hasa* 123
- Ilona Dobosiewicz – *„Każda z nich ma to, czego nie ma druga”: konstruowanie kobiecości i męskości w „Sezamie i Liliach” Johna Ruskina* 143

153 omówienia - komentarze - opracowania

- Maruša Pušnik – *Kształtowanie narodowych wspomnień: pamięć a muzealne opowieści* 155

165 recenzje

- Krzysztof Pezdek – *Spoleczeństwo przejrzyste* 167

175 noty o książkach

179 summaries in English

Contents: Er(r)go...,

5 editorial

Wojciech Kalaga – *Er(r)go...*,

7 studies and essays

- Radosław Poczykowski – *Between Sociology and Cartography, or a Map in the Hea* 9
- Iwona Kurz – *City Map as a Memory Construct. Remembering Warsaw Uprising in Contemporary Warsaw* 23
- Marcin Mazurek – *A New Map of the City: Between Boredom and Revolution* 33
- Katarzyna Smyczyńska – *A Girl in a Big City. Identity and Urban Space in “Chicklit” Novels* 43
- Bożena Kucała – *Searching for Frontiers of Civilization: J.M. Coetzee’s “Waiting for Barbarians”* 55

63 translations

- Slavoj Žižek – *Four Discourses, Four Subjects* 65
- Lawrence Buell – *American Literary Emergence as a Postcolonial Phenomenon* 99

121 varia: follow-ups and anticipations

- Iwona Grodź – *The Black and White Ballet. On J. Has’ “How to Be Loved”* 123
- Ilona Dobosiewicz – *“Each of them has what the other doesn’t”: Constructing Femininity and Masculinity in John Ruskin’s “Sesame and Lilies”* 143

153 commentaries

- Maruša Pušnik – *Disciplined Memories of a Nation: Remembrance and Museum Narratives* 155

165 reviews

- Krzysztof Pezdek – *Transparent Society* 167

175 notes on books

179 summaries in English

Er(r)go...

przeźren, przestrzenie, terytoria, granice – w tym numerze przede wszystkim podporządkowane miastu oraz, w jednym ze szkiców – także miasteczku, a dokładniej żydowskiemu *sztetl*. W tych miejskich przestrzeniach i między nimi przewijają się rozmaite wątki – czasem w centrum zainteresowania autorów, czasem tylko jako napomknięte motywy, ledwie wskazane furtki otwierające możliwość dalszej wycieczki. A więc przestrzeń i czas: czas mityczny, niezmienny, który nadaje przestrzeni wymiar uniwersalny, ale także czas hybrydyczny, mieszający przeszłość i terażniejszość, który do przestrzeni wprowadza zamęt i chaos. I to, co przestrzeń porządkuje – mapy: mapy mentalne, mapy pamięci (także przestrzeni już nieistniejących), mapy przestrzeni zapamiętanej, mapy jako nadzór i inwigilacja przestrzeni. Przede wszystkim jednak miasto: miasto – miejsce samotności, miasto – oaza pośród ziemi jałowej, miasto – fort obronny przeciw wrogiemu światu i przeciw złu, ale też miasto jako źródło zła skierowanego do wewnątrz. Miasto graniczne, określające tożsamość cywilizacyjną i miasteczko w roli strażnika indywidualnej pamięci. Miasto jako przestrzeń stotalizowana, mówiąca jednym głosem i miasto wielogłosowe, heteroglotyczne. Miasto jako przestrzeń błąkania się i błędzenia, i miasto jako przestrzeń symboliczna, zaludniona przez duchy przeszłości. Miasto jako trajektoria ciała i miasto jako przestrzeń spotkania ciała i maszyny, człowieka i technologii. Miasto jako przestrzeń kobiety. Miasto – nie-miejsce, wykraczające poza siebie i roztopione w przestrzeni wirtualnej i miasto – *cyberpolis* odcieleśnione i wyzwolone z materialności; ale także bliżej ziemi: miejskie dziewczyny, miejski konsumeryzm, miejski dyskurs maskulinistyczny, miejski seks, miejskie *flanerie*. Jak zwykle też *flanerie* w *variach* – *kontynuacjach* – *antycypacjach* oraz w *przekładach*, czyli szkice nawiązujące do problematyki poruszanej wcześniej i wybiegające w przyszłą.

Wydawniczy *chochlik* / *chochoł* znów pokazał swe możliwości. W numerze 11. *przekład* znakomitego szkicu Slavoja Žižka winien był zawierać graficzne *schematy* ilustrujące wstępne fragmenty wywodu. *Chochół* pominał te ilustracje i – *przeceniając* chyba *przeźren* naszej wyobraźni – *wpisał* po prostu: SCHEMAT 1... 2... 3... 4. *Przepraszając* Autora, *Tłumacza* i *Czytelników* za tę *usterkę* *zniekształcającą* tekst, *zamieszczamy* go ponownie w całości.

Wojciech Kalaga

Er(r)go...

Space, spaces, territories, boundaries – the present issue relates them all to the city, and, in one of the papers, also to a town, more specifically a Jewish *shtetl*.

Various themes stroll in and between these city spaces – sometimes in the centre of the authors' attention, sometimes only as passing motifs that open gates for further excursions. Thus, time and space. Mythical time, which in its changeless nature endows space with a universal dimension, but also hybrid time which blends past and presence and brings confusion and chaos into ordered space. Also that which organizes space – maps: mental maps, memory maps (often of spaces long gone), maps of spaces remembered, and maps as means of surveillance and invigilation of space. Most of all, however, the city: the city as a place of solitude, the city as an oasis in the midst of a wasteland, the city as a fortress against the hostile world and against evil, but also the city as a source of evil directed inwards. The border city which defines a civilization's identity and the city in the role of a protector of individual memory. The city as a totalised, unanimous space, monologic in expression, and the polyphonic city, the source of heteroglossia. The city as a space for wandering and wondering, and the city as a symbolic space, peopled by the ghosts of the past. The city as a trajectory of the body and ground zero for the body and the machine, man and technology. The city as a space of a woman. The city – a non-place, transgressing itself and disseminating into virtual space, and the city as cyberpolis – incorporeal and liberated from materiality. But also, the more down to earth: city girls, city consumerism, masculine city discourse, city sex, city *flanerie*. Customarily, *flanerie* finds its way into *varia-follow-ups-anticipations* and *translations* in papers relating to themes already discussed or to be tackled in near future.

The imp of the printier's errors struck once again. In issue 11, the translation of an excellent text by Slavoj Žižek should have included graphical schemata illustrating the initial parts of the argument. The imp has omitted those illustrations and, probably overestimating the space of our imagination, wrote simply Schemata 1... 2... 3... 4. With apologies to the Author, the Translator and the Readers for this disfiguring error, we present the text again, this time in its entirety.

Wojciech Kalaga

ER(R)GO

rozprawy szkice eseje

Między socjologią a kartografią, czyli: mapa w głowie

Człowiek, który przypomina sobie to, czego inni już sobie nie przypominają, jest podobny do kogoś, kto widzi to, czego inni nie widzą.

Maurice Halbwachs

Przestrzeń i mapy – dwie perspektywy

Pomysł na niniejszy tekst i przedstawioną w nim analizę wziął się ze zdziwienia, jakiemu uległ autor. Zdziwienia, że socjologia, a szczególnie jej dziedzina zajmująca się przestrzenią i społecznymi relacjami w niej zachodzącymi – socjologia przestrzeni, tak mało uwagi poświęca podstawowemu narzędziu będącemu odwzorowaniem tejże przestrzeni – mapie. Owszem, o mapach wspomina klasyk Florian Znaniecki. Píše on, że autorzy map w szkolnych atlasach poprzez zastosowanie uproszczeń i przekłamań służą narodowym ideologom¹. Wzmiankuje o nich Lefebvre w swojej *The Production of Space*². Mapy wykorzystywał również pionier badań społecznych Charles Booth do opisu dzielnic bogactwa, ubóstwa czy obszarów zagrożonych przestępczością³. Do dziś badacze i praktycy społeczni używają map do prezentacji zjawisk społecznych, takich jak obszary depresji i szczęścia, analfabetyzmu lub otyłości.

Jednak w nurcie, który zapoczątkował Booth, mapa stanowiła niewiele więcej niż sposób wizualizacji danych, a nie zajmowano się jej społeczną treścią samą w sobie. Źródłem takiego przekonania jest „kartezjański” sposób traktowania przestrzeni jako jednorodnego „naczynia”, neutralnego medium, wypełnionego obiektami, aktorami lub zjawiskami. Ten typ myślenia o przestrzeni najlepiej uwidoczniał się w pracach szkoły chicagowskiej. Przestrzeń była tu tylko tłem dla społecznych procesów koncentracji, segregacji czy sukcesji. Obszary miejskich metropolii były charakteryzowane ze względu na obiektywne własności mieszkańców, takie jak status materialny czy pochodzenie etniczne. Badacz społeczny tworząc mapę odtwarzał pewien obiektywny porządek rzeczy zawarty w niezróżnicowanej „kartezjańskiej” przestrzeni.

Druga, historycznie późniejsza, propozycja uprawiania socjologii przestrzeni to spojrzenie na nią ze „współczynnikiem humanistycznym”. W tym rozumieniu przestrzeń jest oglądana oczyma podmiotu poznającego i bardzo zróżnicowana: może być szpetna lub piękna, swoja lub obca, pełna lub pusta. Innymi słowy przestrzeń coś „znaczy” dla każdego z osobna i dla każdego jawi się jako

inna. To drugie rozumienie doprowadziło (wprawdzie początkowo nie na gruncie nauk społecznych) do powstania koncepcji map mentalnych, którym poświęcony jest ten artykuł.

Mapy mentalne to obrazy przestrzeni wytwarzane w ludzkich umysłach, niezbędne jednostkom do orientacji przestrzennej. Autorem koncepcji jest amerykański architekt i urbanista Kevin Lynch. W swojej pracy *The Image of the City*⁴ przedstawił wyniki badań przeprowadzonych w trzech miastach amerykańskich (Bostonie, Jersey City i Los Angeles). Autor prosił badanych o narysowanie mapy miasta (lub jego części) oraz o narysowanie i opisanie wirtualnej trasy (z domu do pracy lub z domu do centrum). Mapy zebrane przez Lyncha różniły się od planów „obiektywnych”. Zawierały uproszczenia, zafałszowania i „białe plamy”. Z drugiej jednak strony szkice te były jasne i przejrzyste oraz zdawały się dobrze oddawać sposób, w jaki umysł ludzki organizuje swą orientację przestrzenną.

W tekście przedstawiona zostanie propozycja zastosowania koncepcji map mentalnych do analizy map pamięci. Mapy te przedstawiają przestrzenie i miejsca zapamiętane i odwzorowane, nieraz po wielu latach, przez osoby, które w wyniku wojny zmuszone zostały do opuszczenia rodzinnych stron. Materiału empirycznego dostarczyły unikalne mapy miasteczek północno-wschodniej Polski, zawarte w tzw. Księgach Pamięci. Księgi te były wydawane od lat 50. przez żydowskie diaspory (*Landsmanshaften*) byłych mieszkańców *shtetl*⁵, którzy uniknęli zagłady. Drugim źródłem map są tzw. *Heimatbriefen* – pisma wydawane przez niemieckie ziomkostwa, zrzeszające osoby, które po roku 1945 opuściły teren dawnych Prus Wschodnich. Zamieszczone w obu rodzajach publikacji odręczne szkice rysowane były dziesiątki lat po opuszczeniu rodzimych miejscowości. Ich analiza dowodzi, że przedstawiona w nich przestrzeń zawiera pewne zniekształcenia, wynikające z upływu czasu i odmiennego kulturowego wyposażenia rysujących. Główną funkcją tych szkiców, w odróżnieniu od map mentalnych z badania Lyncha, które służyły wyłącznie jako narzędzie orientacji przestrzennej, jest ochrona pamięci miejsca przez zrekonstruowanie nieistniejącego porządku przestrzennego. Stanowią one nośnik pamięci, symboliczny, wirtualny powrót w rodzinne strony⁶.

Wydaje się, że subiektywny, kulturowy i społeczny wpływ na formę i treść map mentalnych może być mierzony z użyciem aparatury pojęciowej zaproponowanej przez Lyncha. Pozwoli to zrozumieć sposób, w jaki jednostki i społeczności postrzegają i oswajają swoje najbliższe środowisko. Umożliwi również dostrzeżenie tego, co w procesie percepcji przestrzeni uniwersalne, a co specyficzne dla jednostek lub grup.

Podejście to jest zbliżone do propozycji *proksemiki* Edwarda Halla – nauki, która zajmuje się kulturowymi uwarunkowaniami zachowań przestrzennych (w tym również percepcji przestrzeni). Różnica polega jedynie na bardziej usystematyzowanym (zobiektywizowanym) sposobie zbierania i analizy danych wizualnych oraz nacisku na społeczność (grupę) jako jednostkę analizy. Inaczej mówiąc badana jest tu przestrzeń publiczna, a nie osobista.

Koncepcja obrazów miasta Kevina Lyncha

Kevin Andrew Lynch w swej najbardziej znanej pracy *The Image of the City* zajął się problemem percepcji i orientacji przestrzennej. Sądził, że mapy mentalne powstałe ze „zsumowania” pewnej liczby odręcznych szkiców miasta pozwolą zrozumieć jak ludzie organizują otaczającą przestrzeń. Lynch zaproponował uniwersalną strukturę tych percepcji, swoiste „atomy”, z których jednostki budują obraz najbliższego środowiska, które nazwał „elementami” (*elements*). Elementy te są zsubiektywizowane i wpasowane w aparat percepcyjny jednostek oraz wypełnione osobistymi treściami. Te pięć elementów to:

1. Drogi (*paths*) – ciągi komunikacyjne, po których poruszają się ludzie (ulice, drogi, alejki, ścieżki).
2. Granice (*edges*) – elementy linearne, ale nie drogi. Takie, które w odróżnieniu od dróg, raczej utrudniają niż ułatwiają komunikację.
3. Dzielnice (*districts*) – obszary wyróżniające się z tła, na przykład na podstawie kryterium funkcjonalnego, historycznego czy statusu mieszkańców.
4. Węzły (*nodes*) – punkty przecięcia się ciągów komunikacyjnych, takie jak skrzyżowania, ronda czy place.
5. Punkty odniesienia (*landmarks*) – są to na przykład pomniki, budynki, pomniki bądź też naturalne lub semi-naturalne elementy miejskiego krajobrazu⁷.

Każdy mentalny obraz przestrzeni miejskiej składa się, zdaniem Lyncha, z pięciu powyższych elementów. Zależnie od wielu czynników, obrazy miasta różnią się „ostrością” i dokładnością. Lynch sądził, że różnice te są w mniejszym stopniu odzwierciedleniem osobowości jednostek czy ich kulturowego wyposażenia, a w większym zależą od własności samego środowiska. Podstawową cechą, która kształtuje subiektywny „obraz miasta” jednostki w jej umyśle jest *obrazowalność* (*imageability*) środowiska. *Obrazowalna* przestrzeń miejska ułatwia orientację, pozwalając wytworzyć jasną i czytelną mapę mentalną. Starówki europejskich miast czy dobrze zaprojektowane centra miast amerykańskich są w wysokim stopniu (*obrazowalne*), w odróżnieniu od dzielnic przemysłowych czy nijakich przedmieść, które dają niejasny, „rozmyty” obraz mentalny.

Badanie Lyncha wykazało, że szkice wykonywane przez jego informatorów charakteryzują się pewnymi prawidłowościami. Niektóre fragmenty miast były oddane z dużą starannością i z uwzględnieniem wielu szczegółów, podczas gdy o innych nieraz wręcz zapomniano. Dzielnice zamieszkałe przez ludzi o wysokim statusie materialnym były przedstawiane jako większe, podczas gdy dzielnice biedy jako o wiele mniejsze niż w rzeczywistości. Niektóre charakterystyczne, wysokie budowle (wieże, drapacze chmur), które przy opisie wirtualnej podróży stanowiły punkt orientacyjny (gdy oglądano je z dużej odległości) na szkicach umieszczane były w niewłaściwym miejscu (Lynch określa je jako *bottomless*).

Praca Lyncha, chociaż była przedsięwzięciem oryginalnym i pionierskim, pozostawiła wiele otwartych kwestii. Nie zebrano dostatecznej ilości materiału

empirycznego, nie uzyskano rezultatów z odpowiednio szerokiej i zróżnicowanej próby. Informatorami Lyncha były głównie osoby o wysokim statusie materialnym, dojeżdżające do centrum z „dobrych dzielnic”. Nie zadbano o poszerzenie próby o jednostki o różnym statusie, pochodzeniu etnicznym itp.

Badanie autora *The Image of the City* prezentuje materiał empiryczny, zebrany w wielkich metropoliach Stanów Zjednoczonych. Lynch jedynie wspomina o tym, że co najmniej równie ciekawe byłoby zbadanie małych miejscowości: miasteczek i wsi lub map mentalnych powstających w różnych kręgach kulturowych.

Głównym zadaniem Lyncha była odpowiedź na pytanie jak podmioty postrzegają różne formy przestrzeni miejskiej oraz jak przestrzenie te wpływają na obrazy mentalne wytwarzane w ludzkich umysłach. W dalszej kolejności badanie miało prowadzić do odkrycia zasad planowania przestrzeni miejskiej, z uwzględnieniem jej czytelności i *obrazowości* dla postrzegających ją podmiotów. Jest to więc podejście pragmatyczne, zorientowane na dążenie ku nowej, racjonalnej, zhumanizowanej urbanistyce. Dla badacza społecznego powyższe pytania z pewnością ulegną modyfikacji, co nie znaczy, że wyrzeka się on praktycznych wniosków mogących płynąć z badania: Jak jednostki (i w pewnym sensie grupy) o różnym społecznym i kulturowym wyposażeniu postrzegają tę samą przestrzeń? W jaki sposób przestrzeń ta ulega zniekształceniom wynikającym z różnic kulturowych (habitusów) jednostek? Innymi słowy pytanie prowadziło z powrotem ku podmiotowi.

Społeczne funkcje mapy

Mapy zawierają w sobie pewien paradoks. Z jednej strony znajdująca się w nich informacja to znacznie mniej niż wycinek przestrzeni, jaką odwzorowują. W atlasie samochodowym zwykle nie umieszcza się poziomicy i izohiet. Na mapach geologicznych próżno szukać symboli stacji benzynowych czy atrakcji turystycznych. Jak pisze Lefebvre, na żadnej mapie nie da się zawrzeć całej możliwej „naturalnej” i „kulturowej”, subiektywnej i obiektywnej informacji o danym fragmencie przestrzeni. Musiałaby mieć nieskończoną ilość warstw i „tapet”⁸.

Z drugiej strony mapa to o wiele więcej niż tylko proste narzędzie umożliwiające dotarcie z punktu A do B. Wprawdzie w potocznym przekonaniu jest ona jak najdokładniejszym odtworzeniem wybranego terytorium, jednak niesie ona również funkcję normatywną – nie tylko odtwarza, ale też tworzy rzeczywistość⁹. Mapa może więc być charakterystyczną dla danej epoki i kulturowego kręgu ilustracją społecznych wyobrażeń o przestrzeni i czasie, instrumentem propagandy, dziełem sztuki, kluczem organizującym narrację (jak w wypadku słynnej mapy tolkienowskiego Śródziemia), opowieścią (jak wojskowe mapy ze szkolnych atlasów) czy wreszcie obiektem kolekcjonerskim. Zdaniem Andrzeja Stasiuka, Europejczycy (a szczególnie mieszkańcy Europy Wschodniej) są w pewien sposób opętani mapami: „Środkowy Europejczyk po prostu rodzi

się z mapą w głowie i w sprzyjającym, *excusez-moi*, momencie siatka kartograficzna nakłada mu się na siatkówkę oka i inne spojrzenie nie jest już możliwe. Mapa jest jego przekleństwem, ale też jedyną nadzieją, ba, jedyną szansą, bo gdy patrzy na nią z góry, to chociaż przez chwilę może oddać się złudzeniu, że to wszystko dzieje się gdzieś daleko w dole i trochę go nie dotyczy. (...) Środkowy Europejczyk patrzy na mapę jak na zjawisko na poły biologiczne, na poły poetyckie”¹⁰.

W jednym z wywiadów pisarz stwierdza, że kontemplowanie mapy przez Europejczyka jest kulturowym odpowiednikiem medytowania nad mandalą przez człowieka Wschodu. Internet dostarcza coraz nowsze przejawy fascynacji mapami, która nierzadko przyjmuje formę manii: oddania się nie tylko pasji ich kolekcjonowania, ale również tworzenia. Wystarczy wspomnieć o pewnym Amerykaninie, który rysuje mapy drogowe wymyślonych krain (ostatnio nawet wydał atlas i podręcznik takiego rysunku)¹¹ czy o pomysle, który realizowany jest u wybrzeży Dubaju – archipelagu sztucznych wysp, odwzorowującym mapę świata.

Mapy i ideologia. Florian Znaniecki w swej pracy *Współczesne narody* stwierdza, że mapy odgrywają kluczową rolę w propagandzie. Obok dzieł sztuki, literatury czy muzyki, umożliwiają one rozprzestrzenianie się świadomości narodowej. Nawet współczesne atlasy szkolne nie są wolne od tego rodzaju „nadbudowanych” treści. Pewne „triki” umożliwiają podkreślenie potęgi własnego kraju i słabość krajów sąsiednich. Oczywiście w przeszłości ideologiczna rola map była znacznie bardziej widoczna. Wystarczy przywołać kartograficzne konwencje „zoomorficzne”, gdzie, jak w przypadku XVI-wiecznej mapy zwanej *Leo Belgicus*, zarysowi granic kraju nadany jest kształt lwa. W bliższych współczesności czasach podobne „sztuczki” stosowała na dużą skalę kartografia radziecka, (choć nie tylko). Nie można było nie dostrzegać potęgi Związku Radzieckiego, wielkiej czerwonej plamy, do której, w pobliżu marginesów, doklejone są maleńkie państewka sojusznice. W kolekcji map autora znajduje się rysunek przedstawiający Stalina z fajką, pochylonego nad mapą Kanału Białomorskiego. Gest, jakim Stalin otacza mapę, nie pozostawia wątpliwości co do tego, kto rządzi oddanym na ilustracji terytorium¹². *Axis mundi* powinien obowiązkowo znajdować się w kraju autora „ideologicznej” mapy. Mniej ważne terytoria znajdują się przy marginesach lub poza nimi¹³.

W XIX i XX wieku popularna była konwencja rysowania satyrycznych map Europy, których autorzy starali się przedstawić zarys kraju zgodnie z przerysowanym, stereotypowym obrazem jego mieszkańców lub w sposób będący aluzją do bieżącej sytuacji politycznej. Raz więc Rosja przedstawiana była jako niedźwiedź, innym razem jako pijany brodaty bojar lub żołnierz wygrażający szablą zachodowi Europy.

Mapy w królestwie wyobraźni. W literaturze mapy nie są wyłącznie biernymi rekwizytami (jak mapy umożliwiające dotarcie do skarbu). Częściej są (obok zegarka czy kalendarza) jednym z kluczy pozwalających autorowi uporządkować tok narracji. Tak było w przypadku Williama Faulknera, w którego wszyst-

kich dziełach akcja toczy się w fikcyjnym Yoknapatawpha County. Tok opowieści, czasowe sekwencje wydarzeń uwzględniają topografię fikcyjnej (choć wzorowanej na rodzinnych stronach pisarza) przestrzeni. Książka Andrzeja Stasiuka *Jadąc do Babadag*¹⁴ zdaje się być wielkim hołdem, jaki autor składa mapie i możliwościom, jakie daje ludzkiej wyobraźni i woli poznawania świata.

Niektóre z „powieściowych” map przedstawiają nieistniejące światy. Trudno sobie wyobrazić, że istnieją czytelnicy prozy Tolkiena, którzy nie śledziliby z wypiekami na twarzy, przygód bohaterów na Mapie Śródziemia, umieszczonej na wewnętrznej okładce książki. Mapa ta jest w dużej mierze częścią kultu *Władcy Pierścieni*. Gdyby tak nie było, nie mógłby istnieć internetowy sklep oferujący luksusowe, ręcznie kolorowane i oprawione, „gabinetowe” wersje mapy Śródziemia. Nie powstałby również projekt grupy zapaleńców tworzących, wzorowany na GoogleEarth, „The Middle Earth DEM Project”, którego celem ma być odtworzenie, z topograficznymi szczegółami, całego tolkienowskiego świata¹⁵.

Mapy jako nośniki pamięci. Inną ważną, społeczną funkcją map jest ich rola jako nośników pamięci społecznej. Mogą one być dokumentami przechowującymi obrazy nieistniejących już relacji przestrzennych. Przykładem tego typu są mapy w atlasach historycznych. Ilustrując wielką historię, dawne granice, kolonie i posiadłości są zarówno nośnikiem pamięci jak i ideologicznym medium. Mapy mentalne prezentowane w niniejszej pracy są odmiennym przykładem tej funkcji. W odróżnieniu od namaszczonych przez naukę map oficjalnych, są one dokumentami osobistymi, ilustrującymi małe, prywatne narracje. Pokazują małe terytorium znanego i swojskiego świata lokalnej społeczności. Wydaje się, iż są one jedną z najlepszych graficznych ilustracji husserlowskiej idei *lebenswelt*¹⁶. W centrum świata-życia znajduje się jednostka i to, co dla niej ważne. Im dalej od tego centrum, tym obraz się rozmywa i przechodzi w wielki i obcy, nieznany świat. Światy-życia są do pewnego stopnia intersubiektywne, dlatego mentalne mapy pamięci niosą nie tylko obraz świata-życia jednostki, ale też grupy, w której żyje. Druga wojna światowa przyniosła koniec społeczności i światów-życia, w których żyli ich członkowie, dlatego mentalne mapy pamięci są tak cennym dokumentem historycznym. Zdaniem autora są one również dobrą ilustracją zjawiska subiektywnego zniekształcania obrazu przestrzeni przez upływ czasu, dystans fizyczny, a przede wszystkim kulturowe wyposażenie postrzegającego podmiotu.

Mapy szteti

Analizowane mapy pochodzą z tak zwanych Yizkor Books (Ksiąg Pamięci) wydawanych po drugiej wojnie światowej w Izraelu, Stanach Zjednoczonych i Ameryce Południowej przez żydowskie ziomkostwa byłych mieszkańców miast i miasteczek Europy Środkowej i Wschodniej. Wydawnictwa te są zbiorami dokumentów, wspomnień, fotografii poświęconych zwykle jednej miejscowości lub kilku miasteczkom położonym w pobliżu. Największy w Polsce zbiór tych rzadkich

i trudno dostępnych pozycji jest w posiadaniu Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie. Z punktu widzenia badacza społecznego, zainteresowanego badaniem przestrzeni i fenomenem pamięci zbiorowej, najbardziej interesującym fragmentem tych publikacji są odrębne szkice opisywanych miejscowości. Spośród dużej kolekcji Ksiąg Pamięci do analizy wybrane zostały tylko te, które opisują północno-wschodnią Polskę.

Mapy miasteczek są bardzo osobistym źródłem historycznym, różnią się między sobą dokładnością i charakterem, co z pewnością odpowiada oczywistym różnicom między ludźmi, którzy je rysowali. Niektóre są bardzo estetyczne, próbujące oddać wygląd charakterystycznych budynków (*landmarks* w terminologii Lyncha). Inne szkice są jedynie zarysem sieci ulic, a główne budynki, takie jak świątynie, oddane są za pomocą symboli lub tekstu. Autorzy rysunków nie zawsze posiadali wiedzę dotyczącą konwencji kartograficznych, dlatego nierzadko wynajdowali własne konwencje, graficzne symbole oddające to, co ich zdaniem ważne. Tak było w przypadku autora szkicu Drohiczyzna, który na swojej mapie wyróżnił różne typy nawierzchni ulic. Jednak pomimo różnic, w badanych rysunkach można dostrzec pewne powtarzające się regularności, które widoczne są najbardziej wtedy, gdy zastosuje się do nich siatkę pojęć Lyncha.

Zdaniem Benjamina Harshava, *sztetl* jest „mikrokosmosem Żydowskiego Ducha”¹⁷ – mapy pamięci zdają się być dobrą ilustracją tego stwierdzenia. Są proste, znane, „gęste”, pełne znaczeń i w dużym stopniu *obrazowalne*. Są zarazem odrębnymi mikroświatami, sceną, na której toczył się codzienny dramat życia. Skala podlaskich miasteczek jest oczywiście o wiele mniejsza niż badane przez Lyncha metropolie. Liczba mieszkańców zwykle nie przekraczała kilku tysięcy. Dlatego szkice *sztetl* mają prostą strukturę bez „białych plam”, a ich autorzy nie mieli problemów z odtworzeniem zasadniczych relacji między obiektami - elementami miejskiej tkanki. Jednak upływ czasu oraz kulturowy *habitus* autorów sprawiają, że proporcje i relacje między tymi obiektami ulegają pewnemu zniekształceniu, będącemu odstępstwem od „obiektywnego” stanu rzeczy. Niektóre obiekty ułożone są centralnie, oddane z dużą dbałością o szczegóły, podczas gdy inne odgrywają znacznie mniej ważną rolę.

Mapy *sztetl* przedstawiają odtworzony z pamięci świat-życie autora rysunku i społeczności, w której żył – *axis mundi* tego świata znajduje się w centrum żydowskiego rynku.

Sieć **dróg** jest bardzo prosta – wszystkie zbiegają do rynku. Każda większa ulica przechodzi w swym dalszym biegu w drogę, która prowadzi do innego miasta lub miasteczka, tak jak „droga Michałowska” czy „główna droga do Białegostoku”. W ten sposób autorzy szkiców wpasowywali mikrokosmos *sztetl* w makrokosmos regionu. Lynch sądził, że mapa mentalna, chociaż kładzie nacisk na najbliższe środowisko, musi być *open-ended*, to znaczy, przynajmniej potencjalnie, dać się poszerzyć o dalsze terytoria.

Mniejsze ulice *sztetl* (które nie przechodzą w dalsze szlaki) są określane ze względu na funkcję obiektów przy nich ułożonych: Rzeźnicka, Szkolna, Mostowa czy Cmentarna.

Granice na mapach *sztetl* to rzeki, strumienie, stawy, a czasem tory kolejowe. Rzeki są zwykle naturalnymi granicami dzielnic etnicznych. Na Podlasiu częsty jest podział (w swej szcążkowej formie, a przynajmniej w pamięci mieszkańców nierzadko istniejący do dziś) na „laską stronę” (polską, katolicką, od potocznego określenia Polaków – Lachy) i „ruską stronę” (dzielnicę). Czasem rzeka była jasną granicą oddzielającą teren miejski od wiejskiego. Na mapie Zabłudowa jedynie cmentarz położony jest za tą granicą. Goniądz jest niemal w całości opasany rzeczną granicą w postaci z jednej strony Biebrzy, z drugiej zaś strumienia Czarnej Strugi. Na szkicu Krynek granica jest tylko umowna – linia otaczająca całe miasto, która nie ma chyba odpowiednika w rzeczywistości, jest jedynie symboliczną granicą oddzielającą to, co „miejskie” od „nie-miasta” (lasów, pól).

Wiek dwudziesty, szczególnie druga wojna światowa i doświadczenie komunizmu, tak jak niemal we wszystkich sferach życia społecznego, spowodowały również głębokie przekształcenia w miejskich przestrzeniach. Zanikło niemal zupełnie zróżnicowanie przestrzenne ze względu na kryteria religijne i etniczne. Jest to wielka zmiana w stosunku do czasów sprzed drugiej wojny światowej. Kulturowo zróżnicowane miasta i miasteczka Podlasia (nawet te najmniejsze) składały się zwykle z dzielnic etnicznych: żydowskiej i dwóch chrześcijańskich (czasami trzech, jak w przypadku Michałowa czy Supraśla, gdzie sporą grupę mieszkańców stanowili Niemcy). Dobrym przykładem takiej miejscowości był XVII- i XVIII-wieczny Tykocin (którego tkanka miejska, niestety nie mieszkańcy, szczęśliwie przetrwała do dziś w niemal niezmiennym stanie). Miasto składało się wówczas z czterech suborganizmów miejskich – dzielnicy żydowskiej (Kaczorowo), katolickiej (laska strona), prawosławnej (ruska strona) i protestanckiej – holenderskiej (Olędry). Każda dzielnica posiadała własną świątynię, rynek, centrum administracyjne i cmentarz. Niestety wśród analizowanych map pamięci brak szkicu przedstawiającego przedwojenny Tykocin.

Autorzy szkiców niemal nie wyróżniają *dzielnice*. Być może dlatego, że postrzegają *sztetl* jako jeden organizm miejski. Jedynym wyjątkiem jest zaznaczenie terenu getta z okresu wojny na planie Suchowoli.

Zwykle na mapach miasteczek znajduje się tylko jeden **węzeł** – rynek główny, wiążący wszystkie główne drogi i ulice. Dla przedstawicieli szkoły chicagowskiej miasta są soczewkami, w których skupia się całe życie szerszego społeczeństwa. Ta metafora zachowuje ważność również na poziomie „mikro” – w małej społeczności i taką „soczewką soczewek” jest małomiasteczkowy rynek. Innymi węzłami na mapach *sztetl* bywają inne rynki o specyficznej funkcji – rynek sienny lub koński.

Wśród **punktów orientacyjnych** (*landmarks*) rysowanych na mentalnych mapach *sztetl*, szczególnie wyróżniają się synagogi. Zwykle są największym, ulokowanym centralnie elementem rysunku. Podobnie jak rynki, były one centrami życia społecznego, ale w przeciwieństwie do rynków stanowiły duchowe centrum jedynie dla społeczności żydowskiej. Synagoga w *sztetl* była czymś znacznie więcej niż świątynią – stanowiła centrum administra-

cyjne, służyła jako sąd, a czasem nawet jako dom gościnny lub więzienie. Autorzy szkiców próbowali zwykle przedstawić wygląd synagogi bardzo precyzyjnie. Synagogi w Zabłudowie i Goniądzu narysowane zostały wraz z otaczającymi je babiniami (częścią budynku, w której modliły się kobiety). Prawo w Rzeczypospolitej zabraniało budowania synagog wyższych od obecnych w mieście świątyń chrześcijańskich (stąd przysadziste kształty świątyń żydowskich na Podlasiu). Jednak na analizowanych rysunkach proporcje są zwykle odwrócone – to synagogi są wyższe od kościołów i położone bardziej centralnie. Jest to kolejny dowód tego jak obraz miejskiej przestrzeni ulega subiektywizacji.

Kościoły są również obecne na szkicach, ale rysujący przedstawili je mniej dokładnie, czasem rysując tylko kościelną wieżę z krzyżem. Inne rysunki (a nie symbole) to cmentarne bramy, kaplice lub pomniki.

Pozostałe obiekty, takie jak posterunek policji, sklep rzeźniczy, fabryka czy most przedstawione są zwykle za pomocą symboli lub tekstu. Interesujący wyjątek stanowią wiatraki. Jednak powodem, dla którego obrazowano je jako rysunek, a nie symbol, nie jest ich kulturowa ważność dla rysującego, ale raczej przydatność w orientacji przestrzennej.

Można przyjąć, że im bardziej dokładnie przedstawiono dany obiekt, tym większą ważność miał on dla rysującego. Kulturowy krajobraz miasteczka, jaki wyłania się ze szkiców z Ksiąg Pamięci, zdaje się dobrze ilustrować fakt szczególnego znaczenia życia religijnego w *sztetl*.

Mapy mazurskich miasteczek

Odręczne szkice miasteczek i wsi Prus Wschodnich były publikowane w tzw. *Heimatbriefen* – periodykach ziomkostw, zrzeszających byłych mieszkańców, którzy opuścili teren Mazur po roku 1945. Niektóre z tych pism zostały opublikowane w Internecie.

W tym przypadku forma odtwarzanych z pamięci przestrzeni jest inna. Każdy dom jest ponumerowany i w dołączonej legendzie przypisany do dawnego właściciela. Autorzy szkiców wydają się przywiązywać mniejszą wagę do „środowiska kulturowego”, a większą do dokładnego odtworzenia ówczesnych stosunków własności. Dokładność i poprawność map mazurskich miasteczek zawartych w *Heimatbriefen* została potwierdzona podczas obozu naukowego studentów i pracowników Instytutu Historii Uniwersytetu w Białymstoku w lecie 2005. Podczas terenowej inwentaryzacji okazało się, że niemal wszystkie zabudowania, na których fasadzie umieszczono inicjały dawnych właścicieli, zgadzają się ze stanem oddanym w *Heimatbriefen*. Wydaje się, że jest to jeszcze jeden dowód złożoności i precyzyjności mentalnych map pamięci.

Mapy mentalne i pamięć miejsca

Chociaż w przypadku szkiców z *Heimatbriefen* „kulturowe odkształcenie” odzwierciedlonych przestrzeni i miejsc jest mniej widoczne (co wraz z faktem większej znajomości konwencji kartograficznych sprawia, że są one bardziej zbliżone do „obiektywnych” planów), wciąż można podejmować próbę zestawienia ich z mapami *sztetl*. Te dwa typy historycznych świadectw różnią się charakterem i formą, co może sugerować przypuszczenie, że percepcja i waloryzacja przestrzeni przez poszczególne grupy kulturowe różni się od siebie w znaczny sposób. Mapy *sztetl* zdają się ilustrować dystans społeczny między grupami kulturowymi żyjącymi w miasteczku, który istnieje mimo ich fizycznej bliskości. Segregacja etniczna widoczna jest nie w sensie przestrzennym, ale symbolicznym *lieux de mémoire*¹⁸ Żydów, związane z duchowym życiem społeczności, mają na tych planach szczególne znaczenie. Są to miejsca zupełnie inne od „miejsca pamięci” społeczności chrześcijańskiej. Na mapach z *Heimatbriefen* „miejsca pamięci” związane z życiem religijnym odgrywają znacznie mniejszą rolę. Na pierwszym planie znalazły się domy prywatne, co może sugerować inny rodzaj poczucia straty.

Mapy mentalne są czymś o wiele więcej niż jedynie sentymentalną podróżą do nieistniejących przestrzeni przeszłości. Można je odczytywać jako próbę przewyciężenia losu i przywrócenia sprawiedliwości poprzez dokładne odtworzenie na papierze przestrzeni pamięci. Poczucie straty i tęsknota mogą być, przynajmniej częściowo, złagodzone poprzez zbudowanie swego rodzaju wirtualnego substytutu – protezy pamięci. Te swoiste, wirtualne *lieux de mémoire* zdają się pełnić podobne funkcje co rzeczywiste miejsca pamięci – pełnią istotną rolę w budowaniu zbiorowej i indywidualnej tożsamości historycznej.

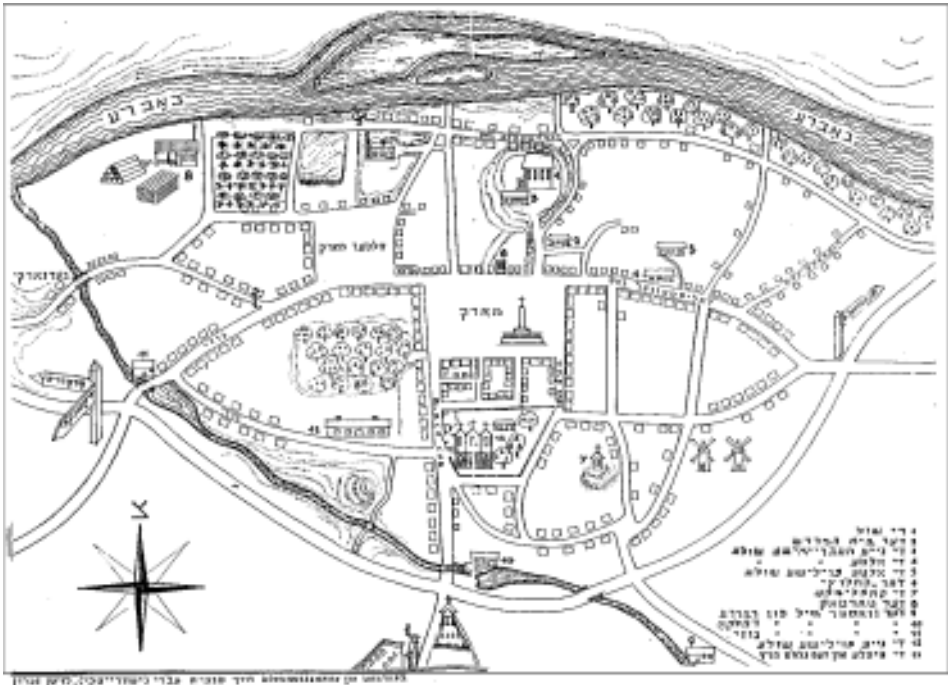
Mapy pamięci mogą pomóc w zrozumieniu związków między kulturowym wyposażeniem jednostek a percepcją przestrzeni. Związek ten jest szczególnie widoczny w przypadku map *sztetl*, warto by jednak przeanalizować przykłady z innych kręgów kulturowych.

Dalszym krokiem badacza map pamięci mogłaby być praca z materiałem „wywołanym” (a nie „zastanym”, jak w przypadku szkiców z Książ Pamięci i *Heimatbriefen*). Technika *mental mapping* została wykorzystana przez autora oraz kolegów i studentów z Instytutu Socjologii Uniwersytetu w Białymstoku podczas realizacji projektu „Supełek – chronimy pamięć naszego miasteczka”¹⁹, finansowanego przez Fundację Batorego w ramach programu „Dla Tolerancji. To, co wspólne/To, co różne” i Urząd Marszałkowski Województwa Podlaskiego. Projekt realizowany był w Michałowie, miasteczku w województwie podlaskim, które przed wojną zamieszkiwały różne grupy narodowe, etniczne i religijne (między innymi Żydzi, Polacy, Białorusini, Niemcy, katolicy, protestanci i prawosławni). Częścią tego projektu był konkurs plastyczny na mapę pamięci. Młodzież szkolna miejscowości otrzymała zadanie narysowania map przedwojennego Michałowa na podstawie rozmów z najstarszymi mieszkańcami. Symboliczny „supełek”, wiązany dla pamięci, miał więc połączyć w pracy nad mapą najstarsze i najmłodsze pokolenie mieszkańców miasteczka.

Otrzymany materiał okazał się bardzo interesujący. Kreatywność i świeżość spojrzenia młodzieży została tu połączona z wiedzą historyczną ostatnich żyjących mieszkańców miasteczka, pamiętających czasy międzywojnia. Jak w wypadku map z Ksiąg Pamięci, tak i tutaj, słaba znajomość konwencji kartograficznych była wielką zaletą. Autorzy map nierzadko sami „wynajdowali” własne konwencje kartograficzne, dzięki czemu mapy miały niepowtarzalny, indywidualny charakter. Wytworzone zostało oryginalne źródło historyczne, a w najbliższej przyszłości planowane jest wydanie zebranego materiału w... *Księdze Pamięci Michałowa*.

Koncepcja map mentalnych, chociaż może wydawać się efektowna i estetyczna, ma, jak każda próba „rozumiejącej” analizy materiału wizualnego, pewne ograniczenia. Są one związane z jednej strony z dowolnością możliwych interpretacji „nagich” graficznych danych, z drugiej strony, chcąc pozostać wyłącznie przy metodzie zaproponowanej przez Lyncha, praca interpretacyjna pozostaje w zbyt małym stopniu „socjologiczna” i ograniczona niemal wyłącznie do problematyki psychologii kognitywnej. Warto jednak szerzej wykorzystywać technikę map mentalnych jako uzupełnienie badań nad historią mówioną, pamięcią społeczną i pamięcią miejsca. Nawet, jeśli nie zaprowadzi ona do ważnych odkryć teoretycznych na gruncie socjologii przestrzeni, pozwoli przynajmniej wytworzyć oryginalne i cenne źródło lokalnej historii.

Odręczny szkic Goniądza



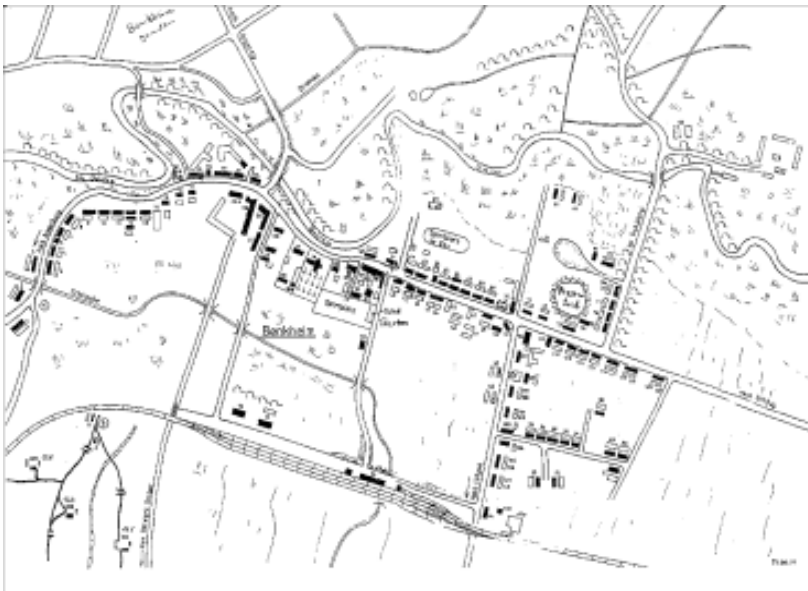
Źródło: *Sefer Yizkor Goniondz. Our Hometown Goniondz*, red. J. Ben Meir Treshansky, Tel-Awiw 1960, s. 827.

Odręczny szkic Suchowoli



Źródło: *Sefer Suchowola*, red. H. Steinberg, Jerusalem 1957, s. 324.

Odręczny szkic Benkheim (Bań Mazurskich)



Źródło: *Angerburger Heimatbrief*, 1979 Vol. 77, ss. 120–123.
 <<http://www.angerburg.de/benkheim.htm>> 20 Sept 2005.

Przypisy:

¹ Znaniecki Florian, *Współczesne narody*, Warszawa, PWN 1990, ss. 162-163.

² Lefebvre Henri, *The Production of Space*, Malden, Blackwell Publishing 1991.

³ Fearon David, *Charles Booth: Mapping London's Poverty. 1885-1903*, Center for Spatially Integrated Social Science. <<http://www.csiss.org/classics/content/45>> 03 stycznia 2007.

⁴ Lynch Kevin, *The Image of the City*, Cambridge, London, The MIT Press 1979.

⁵ *Sztetl* (jidysz) – miasteczko

⁶ Narzędziem, które w niespotykany dotychczas sposób umożliwiło takie wirtualne powroty w przeszłość, jest Internet. Żydowskie ziomkostwa rozproszonych po świecie byłych mieszkańców *sztetl* zakładają rozbudowane strony, będące zbiorami wspomnień, fotografii, rysunków i map mentalnych opuszczonych w wyniku wojny miasteczek. Anna Bikont w swojej książce *My z Jedwabnego* nazywa je „wirtualnymi *sztetl*”. Do najlepiej prowadzonych stron tego typu należy www.wizna.com. Najpełniejsza baza odnośników do „wirtualnych *sztetl*” znajduje się na stronie www.jewishgen.org

⁷ Patrz na przykład: Sundilson Ethan, *Kevin Lynch. City Elements Create Images in Our Mind*, Center for Spatially Integrated Social Science. <<http://www.csiss.org/classics/content/162>> 03 stycznia 2007.

⁸ W oryginale: “How many maps in the descriptive or geographical sense, might be needed to deal exhaustively with a given space, to code and decode all its meanings and contents? It is doubtful whether a finite number can ever be given in answer to this short question.” Lefebvre Henri, *The Production of Space*, Malden, Blackwell Publishing 1991, s. 85.

⁹ Przykłady tego typu funkcji można znaleźć w pracy: Monmonier Mark, *How to lie with maps*, Chicago, The University of Chicago Press 1996 oraz na stronie w całości poświęconej mapom: *The Map Room. A Weblog About Maps*. <<http://www.mcwetboy.net/maproom/>> 03 lutego 2007.

¹⁰ Stasiuk Andrzej, *O kartografii*, w: *Tekturowy samolot*, Wołowiec, Wyd. Czarne 2001, s. 202.

¹¹ *The Map Realm. The Fictional Road Maps of Adrian Leskiw*. <<http://www-personal.umich.edu/~aleskiw/maps/home.htm>> 03 stycznia 2007.

¹² *Geologia radziecka w służbie budownictwa komunizmu*, Warszawa, Wydawnictwa Geologiczne 1953, s.71.

¹³ Podobna zasada, swoista tęsknota za „centralnością” przyświecała też „odkrywcom” liczących w naszej części kontynentu środków Europy. Polski środek Europy znajduje się w Suchowoli. Podobne miejsca są też na Litwie, Białorusi, Ukrainie i Słowacji.

¹⁴ Stasiuk Andrzej, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec, Wydawnictwo Czarne 2004, s. 324.

¹⁵ The Middle Earth DEM Project, <<http://www.me-dem.org/index.php>> 03 stycznia 2007.

¹⁶ Patrz na przykład: Ritzer George, *Klasyczna teoria socjologiczna*, Poznań, Zysk i S-ka 2004, s. 285-286.

¹⁷ W oryginale: *Microcosm of Jewish nature*, W: Harshaw Benjamin, *The Semiotics of Yiddish Communication*, W: *What is Jewish Literature?*, red. Hana Wirth Neshet, Philadelphia, Jewish Publication Society 1994, s. 296.

¹⁸ *Realms of Memory. The Construction of the French Past. Volume 1: Conflicts and Divisions*, red. Pierre Nora, New York, Columbia University Press 1996.

¹⁹ Informacje o projekcie dostępne są na stronie: <www.supelek.uwb.edu.pl> 31 stycznia 2007.

Mapa miasta jako konstrukt pamięci. Na przykładzie pamięci o Powstaniu Warszawskim we współczesnej Warszawie

Warszawa (w kinie)

W 2003 roku Nagroda Główna Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych przypadła *Warszawie* w reżyserii Dariusza Gajewskiego. Większość krytyków uznała tę decyzję za co najmniej kontrowersyjną; film miał widoczne słabości warsztatowe, niedociągnięcia w scenariuszu i w dialogach. Żeby nie być gołosłowną: choć akcja filmu toczy się w ciągu jednego dnia, następują w nim nieprawdopodobne zmiany pogody – od śnieżycy i trzaskającego mrozu do wiosennej odwilży. A jednak film zrobił wrażenie i na jurorach, i przynajmniej na niektórych widzach. Żywość dyskusji na jego temat, także w sytuacjach prywatnych, nie daje się wytłumaczyć jedynie zainteresowaniem „warszawskim” filmem.

Fabula dzieła Gajewskiego opiera się na kilku równoległych wątkach, które łączy miejsce wydarzeń – Warszawa. Niczym refren lub łącznik pojawia się także powracająca figura byłego powstańca, który błądzi po mieście – i staje na drodze różnych bohaterów – ponieważ nie pamięta swojego adresu. Bohaterowie mają zróżnicowane pochodzenie społeczne, reprezentują inne klasy, zawody czy pokolenia. W większości przybywają do stolicy po raz pierwszy. Warszawa przedstawiana jest zatem z perspektywy przybyszów, jako miasto ludzi bez korzeni, w ciągłym ruchu, skrzyżowanie raczej niż dom. Heterogeniczna miejska przestrzeń wydaje się absurdalna, nawet surrealistyczna – to wrażenie wyraźnie wzmacnia jeden z końcowych obrazów filmu: żyrafa wędrująca przez zaśnieżone ulice Warszawy.

Najważniejsze pole napięć w filmie wyznacza z jednej strony hybrydyczna, pozbawiona sensu teraźniejszość, z drugiej – przeszłość, która została zapomniana, odrzucona jako bezużyteczna w kontekście działań, idei i tożsamości dnia dzisiejszego. Warszawa to przede wszystkim węzeł komunikacyjny, punkt kontaktowy, gdzie obcy wpadają na siebie, ale ich ścieżki krzyżują się jedynie przypadkowo. Bohaterowie przemierzają ulice i place, chodzą, jeżdżą pociągiem, samochodem, autobusem. Wygląda na to, że zmierzają donikąd albo kręcą się w kółko, gdyż w tej rzeczywistości nie istnieją określone miejsca przybycia czy przeznaczenia. Warszawiak łatwo rozpoznaje miejsca i ulice, wzięte są prze-

cież z rzeczywistej mapy miasta. Jednak ludzie w filmie błąkają się, a błąkają się, ponieważ *samo miasto wydaje się ruchome*. Przystanki autobusowe i ulice zmieniają nazwy (w odpowiedzi na wymianę jednej politycznej nomenklatury na drugą). Ulice zmieniają bieg. Nawet mieszkańcy są zdezorientowani i zagubieni, coś dopiero przybysze! Skąd ten chaos? Stąd, że mieszkańcy zapomnieli o przeszłości, nie rozumieją, gdzie są i dlaczego są w tym miejscu, jakiegokolwiek by ono było. To, jak się zdaje, jest przesłanie *Warszawy* dla Warszawy.

Pozwolę sobie zatem i ja na chwilę zbłądzić z wytyczonej drogi i przypomnieć kilka kwestii ogólnych. Może się to wydawać paradoksalne, ale mit założycielski współczesnej Warszawy opiera się na fundamencie z ruin; kamień węgielny stolicy podniesiony został z gruzów drugiej wojny światowej. Obraz „kamiennej pustyni”, zrodzony w 1944 roku, a utrwalony na setkach rysunków i fotografii po wyzwoleniu miasta, stał się natychmiast symbolem przywołującym pamięć wojny, na równi z bramą Auschwitz czy zdjęciami września 1939 roku. Wykorzystywany był w różnych dyskursach pamięci, często odmiennych, a nawet głęboko sprzecznych. Z perspektywy ideologii komunistycznej nowe życie miało zostać zorganizowane na „ruinach minionej przeszłości” (stąd w języku władzy od-budowa stolicy szybko stała się budową nowej rzeczywistości). Zarodek popularnej wyobraźni związanej z Warszawą krył się w imaginarium romantycznym, wedle którego przedstawia się miasto jako zranione, krwawiące serce kraju i narodu w wojennej potrzebie. W tej romantycznej perspektywie oficjalna mapa odbudowanego miasta była jedynie maską Warszawy rzeczywistej: miasta zaludnionego przez duchy patriotów i żołnierzy, miasta całopalenia i ofiary. Tak skonstruowana wizja Warszawy, podtrzymywana przez kompletnie sprzeczne tradycje, podniosła znaczenie miasta w powojennej kulturze polskiej do symbolu samej Polski. Oczywiście na proces ten wpłynęła także jego rola jako politycznej i administracyjnej stolicy kraju, całkowicie zresztą scentralizowanego. Znaczenie miało też przywiązanie do tradycji powstańczej (wiele z tych ważnych dla polskiej historii wydarzeń – jak w roku 1830, 1863, 1905 – miało swój początek właśnie w Warszawie), połączone z powszechnym wyobrażeniem o narodzie, który nigdy się przed nikim nie ugiął.

Te kulturowe czynniki wpłynęły z kolei na inne atrybuty wyjątkowego, symbolicznego obrazu Warszawy – obrazu, który bynajmniej nie składa się z cech przypisywanych zwykle życiu miejskiemu. W następstwie drugiej wojny światowej Warszawa stała się w zasadzie miejscem monoetnicznym i monokulturowym (co nie znaczy, że monogłosowym; kwestia jego mono- czy też wielogłosowości – w sensie Bachtinowskiej polifonii – warta jest zbadania). W dyskursie publicznym, kontrolowanym przez cenzurę i skupionym wokół ośrodków władzy politycznej, usytuowanych w Warszawie, powstawało uderzające wrażenie, że miasto stanowi przestrzeń homogeniczną, uściśłą: zorganizowaną wokół fallicznego symbolu władzy, Pałacu Kultury i Nauki¹.

Z biegiem lat, w opozycji do tej państwowej mapy historii oficjalnej, rysowana była mapa alternatywna, ukształtowana przez zbiorową pamięć i złożona

z miejsc rozstrzelań, bombardowań i szczególnie intensywnych walk, z cmentarzy i grobów, z tablic pamiątkowych i wreszcie – choć wiele wody w Wiśle musiało upłynąć i po wielu wysiłkach dawnych powstańców – z pomników. Ponieważ władze komunistyczne w najlepszym razie pomniejszały znaczenie Powstania Warszawskiego, a zasadniczo je negowały, nie istniało przez wiele lat żadne wyraźne centrum obchodów pamięci Powstania. Rzeczywista mapa pamięci składała się z licznych i rozproszonych punktów lokalnych, była konstruktem zdecentralizowanym, ale przecież niezwykle bogatym w znaczenia.

Wiele miejsc pokazanych w *Warszawie* pochodzi właśnie z tej drugiej mapy; odnoszą się one do heroicznej przeszłości miasta. Pojawiają się pod każdym możliwym pretekstem i ta pretekstowość podkreśla ich symboliczne znaczenie. Kiedy, na przykład, jedna z bohaterek, Klara, prosi kierowcę samochodu, by zatrzymał się gdzieś, gdzie może złapać autobus – zostaje pozostawiona pod Cytadela, co przywołuje pamięć o bohaterach walki z rosyjskim zaborcą. Wiele można powiedzieć o tej lokalizacji, jej urokach oraz znaczeniach, ale z całą pewnością nie jest to miejsce szczególnie aktywnie obsługiwane przez transport publiczny. Podobne motywy pojawiają się w całym filmie: pomniki, budynki, fotoplastykon ze zdjęciami z czasów wojny, widoczne znaki wojny i chwały powstańców; dom opisany jako grobowiec, ponieważ w jego piwnicach zginęło około tysiąca osób, gdy Niemcy zajęli powstańczy szpital; inny budynek, nowoczesny biurowiec ze szkła i betonu, ale w sąsiedztwie muru z czerwonej cegły, ciągle jeszcze porytego pociskami. I, przypominę, ciągle powraca owa figura zagubionego powstańca, który wpada na różne osoby i nie może znaleźć drogi do domu.

Przeszłość i teraźniejszość obok siebie pojawiają się w polu widzenia widzów, ale wydają się niedostrzegalne dla bohaterów, którzy nie widzą swojej przeszłości. Są zbyt zajęci, a w efekcie – pogubieni i zanurzeni w pustce. Przesłanie wydaje się jasne: to nie jest po prostu heterogeniczna przestrzeń miasta, to szczególna przestrzeń pomieszania i dezintegracji. Na ten stan chaosu istnieje tylko jedno antidotum: odzyskać i uwewnętrznić przeszłość, skonstruować homogeniczną, spójną opowieść z odprysków przeszłości.

Sierpień 2004: Warszawa (w dobie rocznicy)

Mogłoby się zdawać, że organizatorzy obchodów 60. rocznicy Powstania Warszawskiego zobaczyli *Warszawę* i wzięli sobie jej przesłanie do serca. Ta rocznica była postrzegana jako szczególnie ważna, ponieważ wcześniej powstańcy nie zostali należycie uhonorowani, a była to być może ostatnia okazja, by zebrać żyjących uczestników walk rozproszonych po świecie. Władze miasta dokonały olbrzymiego wysiłku, by dobrze przygotować święto. To wielkie wydarzenie odśloniło wielowarstwowość i gęstość przestrzeni Warszawy².

Przez kilka sierpniowych dni miasto – jego zwykła mapa i codzienne trajektorie jego mieszkańców – zostało oddane pamięci dawnych wydarzeń. Oczom

tubylców i turystów ukazało się widmowe miasto wojennej przeszłości³. Rocznicą wydobyla na światło dzienne złożoną mapę miejsc walki i egzekucji. W zasadzie całe miasto (w przedwojennych granicach) sprawiało wrażenie przestrzeni zaprojektowanej w celu upamiętnienia pomnika i cmentarza jednocześnie. Wszędzie znicze i lampki odsłaniały części budynków i ulic, których zwykle się nie dostrzega.

Mapa miasta została narysowana na nowo, dopisano do niej nowe elementy, a stare mapy zostały przepisane⁴. Zastanawia ontologiczny status podobnej przestrzeni. Takiej, w której faktycznie nie ma zbyt wielu pamiątek z przeszłości, w której niemal wszystko zbudowano od nowa. Uderza jej gęstość, a jednocześnie brak wyraźnego centrum czy punktu skupienia. Cechują ją rozproszenie: kilka pomników, kilka cmentarzy, sieć ulicznych grobów i pamiątkowych tablic. Na co dzień te punkty funkcjonują jako miejsca pamięci. W sierpniu stają się drzwiami prowadzącymi do archiwum pamięci; każda tablica niczym fiszka w katalogu. Przywołują obrazy i wydarzenia bytujące w przestrzeni mentalnej, wirtualnej, wymagającej wysiłku interpretacji i rozumienia.

Zmienia się także sensosfera. Flagi narodowe, kwiaty, znicze – z ich zapachem, światłem, kolorami – wpływają na zmysłową obecność warszawiaków w tych miejscach, narzucają odmienną formę percepcji, nie tylko tych miejsc, ale całego miasta. Mapę przystanków autobusowych, klubów czy kafejek zastępuje przestrzeń „krwawiąca historią” (by sparafrazować podtytuł *Mausa Arta* Spiegelmana). Wielość i gęstość tych punktów odniesienia nie służy zatem wykreowaniu przestrzeni złożonej i wieloznacznej – wręcz przeciwnie, pozostają one małymi argumentami, cegiełkami, które budują sferę wspólnej i jednej tożsamości.

Podobna forma przestrzeni domaga się szczególnego rodzaju zaangażowania cielesnego. Z definicji upamiętnienie i reaktualizacja minionych wydarzeń wymagają udziału ciała. W przypadku obchodów rocznicy Powstania Warszawskiego te praktyki były zróżnicowane w zależności od wieku uczestników – określone role zostały przypisane zwłaszcza pokoleniu dziadków i pokoleniu wnuków.

Dawni powstańcy i żołnierze podziemia nosili swoje mundury: opaski, medale, czapki, berety i torby polowe. Dla większości z nich była to faktycznie podróż w czasie. Przywoływali własne doświadczenia, co stanowiło kanwę dla publicznego wydarzenia, apelu poległych dla całego miasta. Młodsze pokolenie miało inną rolę do odegrania. Młodzi ludzie dołączyli do powstańców, służąc im pomocą w mieście. Co ważniejsze jednak, mieli oni stanowić wcielenie duchów poległych bohaterów. Najczęściej nosili szare i zielone mundury harcercy, śpiewali piosenki powstańcze, brali udział w symulacjach i replikach sierpniowych bitew i śmiertelnych marszów przez kanały oraz w niby-wojskowych zgromadzeniach. Biegali, czołgali się, a nawet składali do strzału, a przynajmniej nosili repliki karabinów. Upamiętnienie szło w parze z powtórzeniem.

„Oni umierali w słońcu” – plakaty z tym podpisem, przedstawiające czarno-białe zdjęcia młodych współczesnych z biało-czerwonymi opaskami na rękawach, widoczne były w sierpniu 2004 roku w całej Warszawie. Na często zadawane pytanie: „Czy wzięłbyś/wzięłabyś udział w Powstaniu?”, padała odpowiedź pozytywna i potwierdzona działaniem: powtórzeniem gestu (już jedynie teatralnego). Doświadczenie starszych wkracza zatem do historii, kiedy zostaje włączone w zbiorową narrację o przeszłych wydarzeniach. Doświadczenie młodych, naśladowcze wobec aktów przeszłości, tworzy wirtualne ramy dla nowej formy pamięci, umożliwiającej społeczną integrację. Powtórzenie i doświadczenie: raz jeszcze znajdujemy się w przestrzeni mitu. Jesteśmy zobowiązani do aktualizowania czynów naszych założycieli-przodków, wojennych czynów.

Powstanie Warszawskie (w Muzeum)

Opisana powyżej mapa miasta ma swoją szczególną wersję w projekcie Muzeum Powstania Warszawskiego, reklamowanego jako najbardziej nowoczesne muzeum w Polsce (zapewne słusznie, choć po prawdzie nie ma wielkiej konkurencji). Ponowne otwarcie dla publiczności dawnego budynku elektrowni tramwajowej stanowiło jeden z najważniejszych punktów obchodów 60. rocznicy Powstania. Projekt pozostaje niewątpliwie pod wpływem Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie, które wyznacza współczesne standardy dla większości muzeów historycznych na świecie.

Ekspozycja prezentuje nie tylko samą bitwę o Warszawę, ale także jej szerokie tło: terror okupacji, funkcjonowanie podziemnego Państwa Polskiego, sytuację Żydów, a z drugiej strony – powojenne prześladowania żołnierzy podziemia. Tradycyjny model reprezentowania historii za pomocą szklanych gablot, dokumentów, zdjęć i długich opisów, został zastąpiony przez instalacje audio-wizualne. Informacje historyczne prezentowane są w imponującej ramie światła, kolorów, różnych materiałów, w akompaniamencie dźwięków pocisków i piosenek (wszystko z odtwarzacza). Monitory pokazujące filmowe obrazy Powstania nie czynią rozróżnienia między fikcją (fragmentami filmów *Kanał* Andrzeja Wajdy [1957] oraz *Kolumbowie* Janusza Morgensterna [1970]) a dokumentem – obie formy narracji służą konstrukcji spójnej opowieści, obie należą już do zbiorowej pamięci. Przestrzeń wewnątrz budynku udaje część miasta pod ostrzałem. Jak w każdej konstrukcji, musi się ona różnić od przestrzeni rzeczywistej. Przede wszystkim, wszystko w niej staje się znaczące, szczególnie: za całe miasto wystarczy – metonimicznie – jeden bunkier, jedna barykada, jeden kanał, zaledwie kilka „szuflad” zawierających informacje o żołnierzach, głównie zresztą dowódcach⁵. Informacje dobrano tak, by podkreślać ofiarę i chwałę, w wyrażnym wysiłku intensyfikacji jednego sensu.

Muzeum kreuje zatem bardzo szczególną przestrzeń dla projekcji pamięci. Podobnie jak w przypadku wydarzeń rocznicowych, wymaga zaangażowania ciała widzów. Nie podąża jednak w stronę współczesnych zainteresowań histo-

riografii, także zainteresowań ciałem, ponieważ niemal nie odnosi się do praktyk codzienności 1944 roku (tak jak na przykład opisuje je Miron Białoszewski). Na co dzień Muzeum daje okazję, by poczuć się jak żołnierz; cegły, dźwięki, kanał kreuja nie tylko estetyczny wymiar wystawy, ale sugerują właściwe środowisko do odgrywania/wykonywania przeszłości.

Gatunek bliski tej muzealnej wypowiedzi to „park tematyczny”, przestrzeń, która proponuje „przygodę z ojczyzną” (jak trafnie ujął to w swoim felietonie Andrzej Oseka). W samym Muzeum jednak nie odgrywa się bitew. Zmysły widzów odbierają obrazy i dźwięki imitujące i przypominające audiowizualne środowisko sprzed 60 lat. Odbiorcy mogą też używać rąk, wielu eksponatów można dotknąć, są też materiały do zabrania.

Kwestia cielesnego zaangażowania w tym kontekście wymaga precyzyjnego przemyślenia. Chociaż udział ciała wiąże się w tym przypadku z całym ciałem – sama wizyta w Muzeum jest już działaniem całego ciała, to nadal zmysłem uprzywilejowanym pozostaje wzrok. Z pewną pomocą śpieszy tu ucho, jednak nad ekspozycją dominuje obraz *pięknych młodych żołnierzy*, obraz przestrzenny, trójwymiarowy, który niesie przesłanie pozbawione jakiegokolwiek ambiwalencji – czyste i wyraziste. Nie ma zapachów, nie ma bólu, budynków drżących od wybuchów, jedynie ich dźwięk. Nie ma strachu i gniewu. Istnieje natomiast duma i chwała – czyste uczucia i jasne wrażenia. Podmiot, który uczestniczy w podobnym doświadczeniu odczuwa dumę nie tylko z powodu aktów przodków; zostaje uwznioślony przez swoje własne podniosłe uczucia. Dokonuje się niezauważalne przejście od „oni byli bohaterami” do „jesteśmy – a w każdym razie moglibyśmy być – bohaterami”, wszak ta sama krew płynie w naszych żyłach. Ten narcystyczny podmiot definiowany jest w opozycji do innych (innych jednostek i innych nacji, w tym także czarnych owiec w nacji własnej), którzy nie są równie szlachetni i dzielni.

Odgrywanie przeszłości

Warto tu przywołać pojęcie, które proponuje Pierre Nora: *lieux de mémoire*. „*Lieux de mémoire*, miejsca pamięci pojawiają się, ponieważ nie istnieją już *milieux de mémoire*, rzeczywiste społeczności pamięci”⁶, powiada Nora i w dalszej analizie kreśli rozróżnienie na społeczeństwa, które kreuja historię, a tym samym potrzebują miejsc pamięci (pomników, muzeów, archiwów), a grupy tradycyjne, których byt opierał się na wspólnej i uwewnętrznionej pamięci. Pierwsze pamiętałyby za pośrednictwem praktyk utrwalonych w zapisie [*inscribing*], drugie – utrwalonych w ciele i w obyczaju [*incorporating*]⁷.

Wydaje się jednak, że opowieść odgrywana przez uczestników obchodów rocznicowych w Warszawie nie daje się włączyć do tego modelu. Nie jest to pamięć ciała, ponieważ w istocie nie jest uwewnętrzniona czy „wcielona” (nikt w Muzeum nie uchyla się instynktownie na dźwięk bomb, nawet jeśli doskonale wie, że ludzie schylali się i powinni się schylać w podobnych sytuacjach). Oczy-

wiście, salutowanie zmarłym czy pełen szacunku pokłon przed pomnikiem to także praktyki cielesne, także utrwalone w obyczaju. Wykonuje je jednak podmiot zewnętrzny wobec doświadczenia przeszłości. Uwewnętrznia on raczej idee, które mają łączyć teraźniejszość z przeszłością. W podobnych praktykach upamiętniania ciało reaguje wobec wyobrażenia przeszłości, ale nie stanowi narzędzia jej przekazywania. Z drugiej strony warszawskie obchody nie opierają się także na praktykach utrwalonych w zapisie, dokumentacji fotograficznej czy słownej. Nie stanowią rozdziału w historii, tekstu, który ma być wyuczony lub poddany interpretacji i analizie.

Raczej, wiedza wydobyta z zapisów zostaje przepisana na ciało poprzez wyznaczenie ram występu, odegranie roli z przeszłości, która ma oświecić i uspołnić podmiot. Podobny występ wymaga pełnego zaangażowania, obiecuje jednak w zamian pełną i wyrazistą tożsamość (dziś zysk nie do przecenienia). Dzięki temu zaangażowaniu przeszłość może zostać zachowana dla obecnych pokoleń, może też służyć konsolidacji całego społeczeństwa.

Według Marianne Hirsch, pomiędzy pamięcią (zindywidualizowanym doświadczeniem przeszłości) a historią (zobiektywizowaną narracją społeczną) mieści się „postpamięć”. „Postpamięć różni od pamięci pokoleniowy dystans, a od historii — głęboka więź osobista. Stanowi ona bardzo szczególną, silną formę pamięci, ponieważ pozostaje w ścisłym związku ze swoim przedmiotem czy źródłem, których nie zapośrednicza przez przywołanie, ale przez wkład wyobraźni i działanie twórcze”⁸.

Ta definicja wymaga zasadniczej modyfikacji. Dla Hirsch „głęboka więź osobista” polega na bliskiej relacji z ludźmi, którzy przeszłości doświadczyli (jak w *Mausie* Arta Spiegelmana, gdzie bohater cierpi na posttraumę z powodu traumy rodziców). W kontekście Warszawy taka rodzinna więź między dziadkami a wnukami nie występuje często, ale także jest odgrywana: harcerze opiekują się dawnymi powstańcami podczas ich pobytu w Warszawie, podkreślając rolę przesłania czy spuścizny, którą przekazują im seniorzy.

„Osobisty” w tym kontekście znaczy także *cielesnie zaangażowany*, choć wzór zachowań i odczuć temu towarzyszących został ukształtowany społecznie. Cel tych praktyk także jest społeczny. „Wkład wyobraźni i działanie twórcze” – znów wzięte z tekstu Hirsch – nie stanowią wkładu twórczego jednostki. Wyobraźnia w tym kontekście została skanalizowana w formę *ready-made* pamięci (obrazy fikcyjne, popularne przedstawienia), w powszechnie rozpoznawalne obrazy i gesty zrekonstruowane zgodnie z obrazami-zapisami (fotografiami i świadectwami), natychmiast przekształconymi w obrazy postpamięci (przykładem opisane wyżej plakaty)⁹. Te zapisy dostarczają ram koniecznych do właściwego występu i gwarantują, że rytuał postpamięci zostanie odegrany bez pominięcia i błędów.

Postpamięć wymaga protez, toteż nie jest zbyt elastyczna. Według Maurice’a Halbwachsa dane wspólne dla odmiennych świadomości indywidualnych stanowią warunek konieczny zbiorowej rekonstrukcji przeszłości. Wśród tych

(wspólnych) danych wymienia na przykład trwałą przestrzeń, niezbędną dla ukonstytuowania się pamięci¹⁰. Nie byłoby to możliwe w Warszawie, gdzie nie istnieją pozostałości wczoraj, a trwałość jest kategorią z porządku utopii.

Ku wnioskom

Obchody rocznicowe to czas, kiedy historia staje się postpamięcią, łącząc pokolenia i wypełniając pustkę zbiorowej przeszłości.

Młodzi harcerze i starsi powstańcy – jedni i drudzy często przybywający z zagranicy – na ulicach, widowiska światła i dźwięku, otwarcie Muzeum Powstania, kwiaty i znicze dekorujące wiele budynków; przez chwilę miasto wyglądało niczym scena do wielkiego przedstawienia. W istocie jest to forma odgrywania pamięci, a w efekcie odgrywania tożsamości: pamięć jest performatywna¹¹.

Warszawa staje się szczególną przestrzenią zachęcającą do występu, stwarza ją i kreuje. Tak jak Kraków jest miejscem historii, tak Warszawa jest miejscem postpamięci, miejscem do odegrania widowiska historycznego. Miasto zbudowane na ruinach stanowi przestrzeń mediacji i zapośredniczenia między przeszłością a terażniejszością. Jest jeden warunek: przeszłość musi zostać przedstawiona. To wymaga uczestników – mowy honorowe i minuta ciszy nie wystarczą – (post)pamięć opiera się na ludziach wykonujących przeszłe wydarzenia. Podobne praktyki negują współczesność warszawską, dzisiejsze napięcia i konflikty miasta, a podkreślają homogeniczną, spójną wizję przeszłości, dostarczając iluzję stabilnej tożsamości społecznej (i stabilnej oraz czytelnej mapy miasta). W imię narodowej jedności zacierają wszelkie różnice.

Przypisy:

¹ Por. twórczość Tadeusza Konwickiego, zwłaszcza powieść *Mała Apokalipsa* oraz film *Jak daleko stąd, jak blisko* (1972).

² Sytuacja powtórzyła się, choć na mniejszą skalę, w kolejnych latach.

³ To zresztą „widmowość” ograniczona; ma przecież przynajmniej jeszcze jedną warstwę, związaną z zagładą Żydów i starciem z mapy miasta całej dzielnicy żydowskiej. Mocno podkreślałam, że tu się skupiam na jednym zaledwie aspekcie mentalnej mapy Warszawy.

⁴ Później Muzeum Powstania Warszawskiego wydało mapę miasta z zaznaczonymi miejscami pamięci związanymi z Powstaniem.

⁵ W Imperial War Museum w Manchesterze mamy dziesiątki takich szuflad; każda wypełniona jest dokumentami o jednej osobie. Taki pomysł ma służyć podkreśleniu wartości doświadczenia; kreuje się w ten sposób przestrzeń wielogłosową, zróżnicowaną, zindywidualizowaną.

⁶ „There are *lieux de mémoire*, sites of memory, because there are no longer *milieux de mémoire*, real environments of memory.” Cyt. za: Nora Pierre, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoires*, „Representations” 1989, 26 (Spring), ss. 7-24. Przekład I.K.

⁷ Przywołuję tu, nieco zmodyfikowane, rozróżnienie Paula Connertona. Zob. Connerton Paul, *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press 1989, a zwłaszcza rozdział *Bodily Practices*.

⁸ "Postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through imaginative investment and creation." Hirsch Marianne, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, MA and London, Harvard University Press 1997, s. 22. Przekład I.K.

⁹ Tym samym stają się „obrazami pamięci”; ten termin biorę od Barbie Zelizer i rozszerzam na inne, nie tylko fotograficzne, obrazy przeszłych wydarzeń. Por. Zelizer Barbie, *Remembering to Forget. Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, Chicago, University of Chicago Press 1998. Tutaj pamięć rozumiana jest jako społeczny instrument pozwalający pamiętać przeszłość i opowiadać o niej; różni się zatem od koncepcji Nory.

¹⁰ Halbwachs Maurice, *Spoleczne ramy pamięci*, przeł. Marcin Król, Warszawa, PWN 1969.

¹¹ Kategoria performatywności przywodzi oczywiście na myśl teorię *gender/queer*, a zwłaszcza Judith Butler (Butler Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge 1990). Butler idzie dalej, podważając powszechne przekonanie, że *gender/pleć kulturowa* jest w jakikolwiek sposób konstruowana na *sex/pleci naturalnej*. Tożsamość narodowa jako konstrukt także wymaga performatywnego odegrania, choć jej związki z *naturalnymi* więzami krwi są dziś słabe. Inny interesujący wymiar to performatywność postaw religijnych. Najlepszym tego przykładem rosnąca współcześnie (wbrew niektórym przewidywaniom) rola takich praktyk jak pielgrzymki (które są zarazem performatywne i widowiskowe).

Nowa mapa miasta: między nudą a rewolucją

Zaczynałem lubić Nowy Jork, jego podniecające, pełne niepokoju wieczory, i doceniać satysfakcję, jaką głodnym oczom nadaje nieustająca migotliwość tłumu mężczyzn, kobiet i pojazdów.

F. Scott Fitzgerald, *Wielki Gatsby*¹

Przelewając powyższe słowa na karty swej powieści w 1925 roku, Fitzgerald nie przypuszczał prawdopodobnie, iż owo krótkie zdanie stanowi swoistą zapowiedź zjawisk i problemów, które kilkadziesiąt lat później zdominują zarówno literackie jak i teoretyczne próby ujęcia tego jedyne w swoim rodzaju zjawiska społeczno-przestrzennego, jakim jest miasto. I chociaż przywołane zdanie powstało na długo przed elektronicznym przyśpieszeniem ery postindustrialnej, to wzmianka o „mężczyznach, kobietach i pojazdach” wypełniającej przestrzeń ulicy oraz o zadowoleniu, jakie ów widok sprawia głodnym oczom czy raczej „niespokojnemu oku” (w oryginale *restless eye*), zwraca uwagę na jedno z kluczowych zagadnień współczesnych dyskursów miasta, a mianowicie na kwestię podziału i dystrybucji przestrzeni.

Dzieje się tak dlatego, iż współczesne reprezentacje przestrzeni miejskiej, w przeciwieństwie do uporządkowanych ideałów architektury modernistycznej, przedkładających funkcję ponad formę, postrzegają przestrzeń miejską jako miejsce dynamicznego i nieprzewidywalnego współistnienia „mężczyzn, kobiet i pojazdów”, innymi słowy, tego co ludzkie i tego co technologiczne, niekoniecznie przy założeniu o nadrzędnej roli czynnika ludzkiego, w miarę jak sama ulica wymusza na przechodniach dzielenie swojego *locus* z maszynami.

Klarowny podział na obszar aktywności ludzi i aktywności maszyn wydaje się być jednak co najmniej dyskusyjny jeszcze z jednego, o wiele bardziej istotnego powodu. Współczesna przestrzeń miejska została bowiem poszerzona przez swoje cybernetyczne odbicie, przestrzeń elektroniczną tworzącą wirtualne środowisko, które coraz częściej staje się areną spełnienia podstawowej ludzkiej potrzeby – komunikacji. Komunikacja w środowisku wirtualnym, od zwykłej wiadomości elektronicznej po rozgrywane w sieci gry komputerowe, fora internetowe, blogi etc., nie jest jednak zjawiskiem niewinnym. Elektroniczna obecność, sprowadzona do postaci cyfrowego *alter ego*, stanowi bowiem w takim samym stopniu wyzwanie dla stabilności tradycyjnych składników tożsamości, jak i pokusę manipulacji owymi składnikami.

Pokusa cyfrowego ja/nie-ja odzianego w tekstualny bądź wizualny strój zastępczej tożsamości, nawet ograniczonej do chwilowego elektronicznego uczestnictwa w rytuałach bezcielesnej wymiany, nie tylko prowokuje odczytanie kultury cybernetycznej we Freudowskich kategoriach powrotu tego co wyparte czy też w Lacanowskim ujęciu Innego, którego świadomość objawia się w dramatycznym momencie konfrontacji z odbiciem w cyfrowym lustrze, czy raczej ciekłokrystalicznym ekranie monitora. W pierwszym rzędzie bowiem cyfrowy Inny jasno i coraz klarowniej dowodzi tezy, iż w starciu z zaawansowaną i niewidzialną technologią, przedelektroniczna tożsamość ulega radykalnemu przekonstruowaniu i – nawet jeśli tylko na chwilę – musi zostać powtórnie zdefiniowana na podstawie zestawu lokalnych i temporalnych składników, które pomimo swojej z definicji ograniczonej egzystencji zapewniają jednak nieograniczony wręcz wachlarz tożsamościowych możliwości.

Innymi słowy, przestrzeń wirtualna we wszystkich swoich odmianach, postrzegana jako przedłużenie przestrzeni miejskiej, zawiera w sobie zbiór wymiennych komponentów, dostępnych w procesie formowania tożsamości mieszkańca czy raczej użytkownika miasta. Pierwotna tożsamość, naga i bezbronna, wyrażana chociażby Levinasowskim kultem twarzy, zostaje zatem zamieniona w proces nieustannego *utożsamiania*, z zasady niestałego i fluktuującego, w pewien sposób ilustrując cyberpunkowe przepowiednie Williama Gibsona, mówiące o tym, iż nie tylko jednostki ale i „[c]ałe subkultury mogły wyrosnąć w ciągu nocy, kwitnąć przez kilka tygodni, by wreszcie zniknąć bez śladu”².

To właśnie owo odprzeźwienie przestrzeni w kategoriach materialnych na rzecz wirtualnych przyświeca Melwinowi Webberowi, kiedy definiuje on miasto ponowoczesne jako „urbanistyczne nie-miejsce” (*non-place urban realm*)³. Pozorna sprzeczność w tej nazwie stanowi w rzeczywistości sygnał istotnej zmiany w sposobie myślenia o mieście, które nie jest już postrzegane przez pryzmat namacalnego terytorium. Koncepcja „nie-miejsca” oddziela ideę miasta od pojęcia lokalności – geograficznej, historycznej lub kulturowej – którą Webber wydaje się traktować jako część nieaktualnego już dziś paradygmatu modernistycznego. Pojęcie samego miasta zastępuje zaś znacznie bardziej dynamiczną wizją „procesu społecznego funkcjonującego w przestrzeni” (*“a social process operating in space”*)⁴.

Ponowoczesne polis ery informacji zostaje zatem uwolnione od balastu przyciągającego je do wymiernego obszaru lokalności. Podejście takie nieuchronnie rodzi jednak konieczność przededefiniowania samego pojęcia miasta, które obecnie składa się z dwóch części – architektonicznej i wirtualnej. Nietrudno zauważyć wspólną nić łączącą reprezentacje przestrzeni cybernetycznej w kategoriach przestrzeni architektonicznej, jak chociażby liczne obrazy literatury cyberpunkowej, by przytoczyć klasyczną już dziś wizję Williama Gibsona, w której cyberprzestrzeń wygląda „[j]ak światła wielkiego miasta, coraz dalsze...”⁵, czy też koncepcję Metawersu Neala Stephensona, w której przestrzeń wirtualna określona jest jednym dosadnym terminem – Ulica (*the Street*)⁶.

Wizja Stephensona wydaje się reprezentatywna w kontekście dyskursu przestrzeni miejskiej jeszcze z jednego, tym razem intertekstualnego, powodu. Opis miasta autora *Zamieci* pobrzmiewa bowiem wyraźnym echem opisu Nowego Jorku w ujęciu Fitzgeralda. Idea Metawersu, oparta na gigantycznym matematycznym konstrukcie „o promieniu nieco większym niż dziesięć tysięcy kilometrów,”⁷ regularnie porównywana jest do topografii Nowego Jorku:

Gdy Hiro wychodzi ze swojej dzielnicy na ulicę, gdzie wszystko ma wysokość mili, przeżywa szok. Jest w Centrum, najbardziej zatłoczonej okolicy. Wystarczy jednak przejść się kilkaset kilometrów w dowolnym kierunku, by zabudowa zniknęła, a Ulica wróciła do pierwotnego kształtu łańcucha światła odbijających się od czarnego aksamitu ziemi. Ale Centrum jest jak tuzin Manhattanów lśniących neonami i nałożonych na siebie.⁸

I w innym miejscu:

Z obliczeń tych wynika, że w dowolnej chwili po Ulicy może poruszać się sześćdziesiąt milionów ludzi. Jeśli dodać do tego kolejne sześćdziesiąt milionów tych, których nie stać na spacer, ale którzy mimo wszystko spacerują wykorzystując w tym celu maszyny publiczne lub należące do ich szkoły czy pracodawcy, wychodzi na to, że w dowolnym momencie po Ulicy porusza się dwukrotna liczba mieszkańców Nowego Jorku. Dlatego jest tu tak cholernie ciasno. Wystarczy postawić na Ulicy budynek czy znak, a codziennie oglądać go będzie sto milionów najbogatszych, najmodniejszych, najlepiej ustawionych ludzi na Ziemi.⁹

Jednakże oprócz inspiracji dyskursywnych, przebiegających od rzeczywistości architektonicznej w stronę wirtualnej, można zauważyć także kierunek odwrotny. Przestrzeń miejska bywa również opisywana w kategoriach przesadzonego i wyolbrzymionego obszaru, wymykającego się ludzkim próbom zrationalizowania i uporządkowania miasta. Dla Jeana Baudrillarda upadek tradycyjnych paradygmatów organizacji przestrzeni zbiega się z równoczesnym pojawieniem się nowej dominanty architektonicznej, która skutecznie znosi wszelkie wewnętrzne i zewnętrzne ograniczenia na drodze nieokiełznanego rozwoju miasta. Wykorzystując współczesny krajobraz miejski Ameryki jako żywą ilustrację swej tezy, wyznacza Baudrillard nową misję dla architektury ponowoczesnej, dziwnym zbiegiem okoliczności odnosząc się ponownie do wizualnej topografii Nowego Jorku:

[...] architektury nie należy humanizować. Prawdziwa antyarchitektura [...], dzika, nieludzka, która przekracza człowieka, tworzy się sama w Nowym Jorku, nie zważając na potrzebę bezpieczeństwa, dobrego samopoczucia czy ideały ekologii. [...] wykorzystuje technologie twarde, przekracza wszystkie wymiary, idzie o zakład z niebem i piekłem...¹⁰.

Wizje Webera czy Baudrillarda nie są bynajmniej odosobnione. Ujęcie miasta, które zamiast wrastać w konkretne miejsce unosi się w pozbawionym grawitacji wymiarze, podtrzymywanym przez nieskończony przepływ i produkcję in-

formacji, zadziwiająco przypomina społeczne przepowiednie Michela Foucaulta, który postrzega przestrzeń urbanistyczną jako dynamiczny i interaktywny obszar, zdolny do pomieszczenia wszelkich binarności i opozycji cechujących obecną kulturę Zachodu. Ich różnorodność i ich wszechobecność zmienia ponowoczesne na wespół materialne, na wespół cyfrowe miasto w złożoną i wielowarstwową sieć relacji, zależności i związków, definiując na nowo nie tylko samo pojęcie przestrzeni ale także sposób, w jaki owa przestrzeń doświadczana jest przez zamieszkujący owo nowe miasto podmiot. Trafnie przewidując przyszłe uwarunkowania jako kluczowy symbol i jednocześnie metaforę ujęcia przestrzeni wybiera Foucault ideę sieci:

Obecna epoka będzie prawdopodobnie przede wszystkim epoką przestrzeni. Żyjemy w epoce równoczesności: w epoce przeciwieństw, w epoce tego co bliskie i dalekie, w epoce współegzystencji, w epoce rozproszenia. Uważam, że znaleźliśmy się w momencie, w którym nasze doświadczenie świata jest w mniejszym stopniu doświadczeniem długiego, rozwijającego się w czasie, życia, a bardziej doświadczeniem sieci, która łączy różne punkty i przecina swoje własne pogmatwanie¹¹.

Wychodząc od kwestii doświadczenia podmiotu, diagnoza Foucaulta wydaje się także mieć pewien związek z przytoczonym na początku opisem Fitzgeralda, którego wizja wydaje się warta powtórnego przytoczenia jeszcze z jednego powodu, tym razem w równym stopniu odnoszącego się do obu aspektów miasta – architektonicznego i cyfrowego. „Nieustanne migotanie” (*constant flicker*) i „niespokojne oko” (*restless eye*) w równym bowiem stopniu odnoszą się do ulicznego spektaklu jak i do obserwującego podmiotu, wykluczając możliwość zdystansowanego podglądactwa i niezaangażowanego spojrzenia. Akt obserwacji staje się nierozdzielnie związany z aktem bycia obserwowanym w miarę jak ulica ujawnia swoją karnawałową naturę. Obserwować natychmiast oznacza być uczestnikiem ulicznego przedstawienia, gdyż „nieustanne migotanie” odbijać się może jedynie w „niespokojnym oku” równie niespokojnego obserwatora.

* * *

Przy bliższej analizie można jednak dostrzec pewną ewolucję tekstualnych reprezentacji związku pomiędzy namacalnym a wirtualnym. Ewolucję tę ilustrują z jednej strony idee i retoryka Foucaulta, Baudrillarda czy nawet Gibsona, z drugiej zaś liczne poglądy o bardziej współczesnym rodowodzie. Jednym z powodów odejścia od wizji tych pierwszych jest fakt, iż wspólną cechą ich tekstów jest zdecydowanie *metaforyczny* sposób ujmowania miasta, wynikający z retorycznego potencjału pojęć które stosują. Niezależnie bowiem od tego czy weźmiemy pod uwagę proponowaną przez Foucaulta ideę sieci, Baudrillardowskie „przekroczone wymiary” czy też Gibsonowskie „światła wielkiego miasta”, za każdym razem mamy do czynienia z zestawem zabiegów dyskursywnych i konceptualnych metafor, które nie tyle analizują gene-

zę i mechanizmy działania poszczególnych środowisk, ile po prostu opisują je za pomocą konkretnej poetyki.

Bardziej współczesne próby teoretycznego ujęcia obszaru miejskiego nie pozostawiają wątpliwości co do roli środowiska wirtualnego, jako kierunkowskazu rozwoju miasta. William Mitchel w swojej książce *City of Bits*¹² postuluje powstanie nowego, cyfrowego miasta, całkowicie ignorującego tradycyjne wymagania przestrzeni lokalnej na rzecz możliwości jakie oferuje odprzestrzeniona i globalnie działająca sieć elektroniczna. Cyberprzepowiednie Mitchela ewoluują od gloryfikacji potencjału komunikacyjnego miasta-systemu, który „będzie odgrywał tak kluczową rolę w XXI wieku jak u starożytnych Greków odgrywała przestrzennie ograniczona i architektonicznie celebrowana agora”¹³, do uznania jego społeczno-politycznego potencjału wyrażanego przeświadczeniem, iż nowe miasto będzie „stolicą XXI wieku”. Oto jak Mitchel opisuje cyberprzestrzenną miejskość nowej ery:

Miasto to nie będzie zakorzenione w jakimkolwiek miejscu na powierzchni ziemi, a kształtować je będzie efektywność połączenia i szybkość interfejsu a nie dostępność i wartość nieruchomości. Asynchroniczne w swym funkcjonowaniu, będzie zamieszkiwane przez odcieleśnione i fragmentaryczne podmioty, które będą funkcjonowały jako kolekcja aliasów i pseudonimów. Poszczególne miejsca nie będą powstawać z kamienia lub drewna ale w oparciu o oprogramowanie, które połączy je na zasadzie związków logicznych, które zastąpią drzwi, przejścia i ulice. [...] Zniknie granica, którą tradycyjnie wyznaczała powierzchnia komputerowego monitora [...] Będzie można zanurzyć się w symulowane środowiska zamiast tylko na nie patrzeć przez małe prostokątne okienka. Na tym polega zasadnicza różnica: z obserwatora będzie można stać się mieszkańcem, uczestnikiem¹⁴.

Pomimo potencjalnych wątpliwości, jakie rodzi wizja Mitchela, a zwłaszcza jego nieskrywany entuzjazm w odniesieniu do fragmentaryzacji i zamiany podmiotu na zbiór elektronicznie warunkowanych relacji, nie należy chyba zapominać, iż jakiegokolwiek postulaty dotyczące ewolucji tożsamości nigdy nie były przyjmowane bezspornie i bez krytycznej refleksji. Tym bardziej że zmiany o których mowa są możliwe jedynie wtedy, kiedy zgodzimy się na wszechobecność kulturowych praktyk symulacyjnych, które nieuchronnie przywołują na myśl technokratyczny reżim, gdzie obywatel/użytkownik jest z jednej strony wolny w wyborze podsuwanych przez system ról, z drugiej zaś jest przez owe role ograniczany. Jedna rzecz wydaje się jednak bezsporna w wizji Mitchela – niezależnie od tego czy zgodzimy się na jego wizję cyberprzyszłości, czy nie, sposób w jaki opisuje przyszłe cyber-polis ilustruje znaczące odejście od języka metafor, którymi posługują się Baudrillard i Foucault, na rzecz analizy konkretnych mechanizmów działania i funkcjonalnych związków wyznaczających rytm życia wirtualnego miasta.

Jednak pomimo faktu, iż wspomniany zbiór społeczno-kulturowych przepowiedni Mitchela wyraźnie wskazuje na odcieleśnioną egzystencję, której

poddany zostaje podmiot w cybernetycznej metropolii, nie należy zapominać, iż, wbrew zapowiedziom autora *City of Bits*, elektroniczna ewolucja „miejskiego nie-miejsca” nie jest bynajmniej zjawiskiem uniwersalnym. Wręcz przeciwnie, postulowana „stolica XXI wieku” to projekt na wskroś zakorzeniony w techno-konsumpcyjnej kulturze Zachodu i jako taki pozostaje w ścisłym związku z całym szeregiem relacji polityczno-ekonomicznych, które z kolei póki co ciągle jeszcze uparcie trzymają się tego co wymierne i cielesne. I chociaż wizja niekończących się (re)konstrukcji tożsamościowych może być niezwykle kusząca, wydaje się ona jednocześnie mocno wątpliwa zwłaszcza w kontekście gotowości do zbiorowego i całkowitego porzucenia namacalnej koncepcji ciała.

Dzieje się tak dlatego, iż, zgodnie z niepokojącą uwagą Paula Virillio, który przypomina, że „wynalezienie kolei było równoznaczne z wynalezieniem wykołejenia”¹⁵, pokusa wymiennej tożsamości w środowisku wirtualnym nie zawsze sprawdza się w materialnej części miasta, uparcie osadzonej na tym co wymierne i cielesne, innymi słowy na trywialnych rytuałach kultury konsumerystycznej, uosabiającej szczęście z bynajmniej niewirtualnym posiadaniem. I to właśnie w owym z pozoru sielankowym środowisku okazuje się, iż przepowiednia Jamesa Ballarda o możliwości zaspokojenia „jakiegokolwiek żądz, stylu życia, podróży, seksualnej zachcianki czy tożsamości”¹⁶ wcale nie jest tak łatwa do zrealizowania.

Nazwisko Jamesa Ballarda nie jest tu przypadkowe. Jego wydana w 2003 roku książka *Ludzie millennium* precyzyjnie opisuje przedstawioną powyżej kondycję zaawansowanego ekonomicznie społeczeństwa na przełomie wieków. Społeczeństwa z jednej strony przepełnionego poczuciem konsumenckiego spełnienia, z drugiej zaś zdesperowanego, sfrustrowanego i coraz bardziej nihilistycznego. Społeczeństwo o którym mowa, schwyte w sieć satysfakcji nieodróżnialnej od nudy, pełni rolę swoistego znaku ostrzegawczego przed nieograniczonymi możliwościami wyboru ról i tożsamości, na straży których stoją niewidzialne prawidła wymiany ekonomicznej. Innymi słowy, jest to ostrzeżenie przed miastem, w którym nic się nie dzieje, ponieważ wszystko albo już się wydarzyło, albo może się wydarzyć w każdej chwili, a owa potencjalność medialnie transmitowanych katastrof, skandali, mód etc. dawno już przestała budzić jakiegokolwiek emocje w społeczeństwie, które widziało i przeżyło już wszystko. Jak pisze Ballard:

Wszyscy jesteśmy znudzeni [...], koszmarnie znudzeni. Jesteśmy jak dzieci zostawione za długo w pokoju z zabawkami. Po jakimś czasie musimy zacząć niszczyć zabawki, nawet te, które lubimy. W nic nie wierzymy¹⁷.

I właśnie na tle owej pozornej późnokapitalistycznej sielanki wybuchają zniecka akty bezpodstawnej i niczym nieuzasadnionej przemocy, jak gdyby społeczeństwo żyjące w wymarzonej sianie o przyszłości poprzednich pokoleń wyzwoliło w sobie nagle pierwotny odruch autodestrukcyjny w reakcji na po-

zbawioną potrzeb i pragnień własną egzystencję. Egzystencję, której dekadencji nie jest w stanie pokonać nawet psychiatria, gdyż jak zauważa Ballard „święci [ona] tryumfy, gdy ma do czynienia z porażką, ale nie daje sobie rady z sukcesem”¹⁸. Nikogo nie powinien zatem dziwić fakt, iż zamieszki wybuchają w najbogatszych dzielnicach Londynu:

Ruchy protestacyjne, zdrowe i obłąkane, rozsądne i absurdalne, dotyczyły prawie każdego aspektu życia w Londynie, organizowały ogromną sieć demonstracji, kanalizujących rozpaczliwą potrzebę nadania światu sensu¹⁹.

Ballard z pozoru nie proponuje żadnego konkretnego wyjaśnienia przyczyny zamieszek, wydaje się jednak sugerować, iż ich prawdziwe powody tkwią znacznie głębiej niż niezapowiedziana podwyżka opłat parkingowych w jednej z ekskluzywnych dzielnic Londynu, a mianowicie w poczuciu nieuleczalnej i wszechogarniającej frustracji. Frustracji, której przyczyną jest nagła świadomość, iż niezależnie od ilości dostępnych ról, pozycji i pragnień, w konfrontacji z trywialną pozamedialną rzeczywistością, nie są one w stanie zapewnić swoim użytkownikom faktycznego poczucia spełnienia w świecie zamienionym w „niekończący się park tematyczny, w którym wszystko służy zabawie”²⁰.

Innymi słowy, modele tożsamościowe generowane przez mechanizmy kultury konsumerystycznej, wspomaganą technologią, okazują się niewystarczające w konfrontacji ze światem trywialnej wymierności, w której mają funkcjonować. Tożsamość, konstruowana na przecięciu technologii i semiotyki, nie przynosi oczekiwanego spełnienia i to właśnie ujawnienie owej powierzchowności konsumpcyjnego projektu, jego tymczasowości i powtarzalności prowokuje, zdaniem Ballarda, zupełnie niewirtualną niechęć wobec kultury, która leży u podstaw owego projektu, i której pozorna wolność jest w istocie pełna bezwzględnych zakazów i ograniczeń:

To nie jest dobre życie pełne możliwości. Wkrótce natkniesz się na przeszkody wzniesione przez system. Spróbuj się upić podczas inauguracji roku szkolnego albo opowiedzieć łagodny kawał na tle rasistowskim podczas rautu dobroczynnego. Spróbuj pozwolić, żeby twój trawnik zarósł i nie odmaluj domu przez kilka lat z rzędu. Spróbuj współżyć z nastolatką albo uprawiać seks z pasierbem. Spróbuj powiedzieć, że wierzysz w Boga i Trójkę Świętą albo oddać wolny pokój rodzinie uchodźców z Czarnej Afryki. Spróbuj zrobić sobie wakacje w Benidorm albo jeździć nowiutkim cadillakiem z tapicerką w zebłą. Spróbuj mieć zły gust²¹.

Choć daleki od usprawiedliwiania bezsensownych aktów przemocy, Ballard wydaje się jednak dostrzegać ich genezę nie tylko w tanatejskim masochizmie znudzonego społeczeństwa pogrążonego w odruchach pierwotnej agresji. Przemoc wymierzona przeciwko sobie wydaje się pobrzmiewać echem desperackiej chęci przebudzenia się z hiperkonsumpcyjnego letargu do życia w świecie, pełnego autentycznych, a nie symulowanych przeżyć i doświadczeń. Chęci daremnej a jednak inspirowanej krytyczną reakcją na wszechobecną trywialność abs-

trakcyjnych produktów/wizerunków społeczeństwa konsumpcyjnego. W świecie, którego ramy z jednej strony wyznaczają ideały stabilizacji, a z drugiej voyeurystyczne obsesje i manipulacje tożsamością, jedynie bezpośrednie, cielesne zagrożenie własnego bezpieczeństwa jest w stanie wywołać jeśli nie zmianę, to przynajmniej chwilową refleksję nad autentyczną ceną, jaką przyszło zapłacić za wolną od faktycznych trosk egzystencję. Takie właśnie stanowisko uosabia jedna z najtragiczniejszych postaci w książce, Richard Gould, doktor-renegat, dobrowolnie pracujący z upośledzonymi dziećmi, notabene zastrzelony w trakcie domniemanej próby zamachu na członka rządu:

Na swój rozpaczliwy i psychopatyczny sposób miał szlachetne motywy. Próbował odnaleźć sens w pozbawionych sensu czasach, był pierwszym z nowego, zdesperowanego gatunku ludzi, którzy odmawiają zginania karku przed arogancją bytu i tyranią czasoprzestrzeni. Uważał, że działania całkowicie pozbawione sensu pobiją wszechświat jego własną bronią²².

Tak więc pomimo faktu, iż powyższa interpretacja może zostać niefortunnie odczytana jako zachęta do projektu powszechnej destrukcji, mającej na celu przywrócenie utraconego poczucia rzeczywistości, sam Ballard wydaje się być bardzo daleki od tak radykalnego rozwiązania. David Markham, główna postać książki, po okresie pseudorewolucyjnych wybryków, sam integruje się ponownie z cichą i spokojną oazą klasy średniej, zatroskaną swoimi codziennymi rytuałami brydżowych spotkań i wspinaczki po szczeblach kariery zawodowej. Ów szczególny powrót, będący jednocześnie porażką i zwycięstwem, sugeruje zarówno bezsensowność jakiegokolwiek walki ze światem starannie konstruowanych iluzji, jak również niemożliwość ostatecznego zastąpienia środowiska materialnego wirtualnym. Innymi słowy, parafrazując jeszcze raz słowa Paula Virillio o nieuchronności katastrofy, ekscytacja z pozoru nieograniczonymi możliwościami, jakie czają się w wirtualnym świecie, niekoniecznie musi oznaczać zniesienie wymiaru materialnego w destrukcyjnym geście samounicestwienia techno-konsumpcyjnego społeczeństwa. Trudno nie usłyszeć jednak w tekście Ballarda echa takiego niebezpieczeństwa, gdyż, jak złowieszczo zauważa autor *Ludzi millennium*: „[k]ilka dni przyzwoitego życia wystarczy, żeby jakaś część duszy umarła”²³.

Przypisy:

¹ Fitzgerald F. Scott, *Wielki Gatsby*, tłum. Adriana Demkowska-Bohdziewicz, Poznań, Dom Wydawniczy Rebis 2004, s. 62. W oryginale fragment brzmi: “I began to like New York, the racy, adventurous feel of it at night, and the satisfaction that the constant flicker of men and women and machines gives to the restless eye”. Fitzgerald F. Scott, *The Great Gatsby*, New York, Scribner Paperback Fiction 1995, s. 61.

² Gibson William, *Neuromancer*, tłum. Piotr Cholewa, Poznań, Zysk i S-ka 1999, s. 59.

³ Webber Melvin M., *The Urban Place and the Nonplace Urban Realm*, W: *Explorations into Urban Structure*, red. Melvin M. Webber et al., Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1964, s. 89.

⁴ Webber, *The Urban Place...*, s. 89.

⁵ Gibson, *Neuromancer*, s. 53.

⁶ Stephenson Neal, *Zamieć*, tłum. Jędrzej Polak, Poznań, Wydawnictwo Zysk i S-ka 1999.

⁷ Stephenson, *Zamieć*, s. 30

⁸ Stephenson, *Zamieć*, s. 32.

⁹ Stephenson, *Zamieć*, s. 32-33.

¹⁰ Baudrillard Jean, *Ameryka*, tłum. Renata Lis, Warszawa, Wydawnictwo Sic! 1998, s. 27-28.

¹¹ Foucault Michael, *Of Other Spaces*, W: *The Visual Culture Reader*, red. Nicholas Mirzoeff, London, Routledge 1998, s. 237. Przytoczony tekst stanowi podstawę wykładu wygłoszonego w 1967 roku. Przekład M.M.

¹² Mitchel William, *City of Bits: Space, Place, and the Infobahn*, Boston, MIT Press 1995. Wszystkie cytowane fragmenty pochodzą z: <http://www.elon.edu/predictions/william_mitchell.aspx> 25 lutego 2007. Przekład M.M.

¹³ Mitchel, *City of Bits*, <http://www.elon.edu/predictions/william_mitchell.aspx> 25 lutego 2007. Przekład M.M.

¹⁴ Mitchel, *City of Bits*, <http://www.elon.edu/predictions/william_mitchell.aspx> 25 lutego 2007. Przekład M.M.

¹⁵ Virilio Paul, *Global Algorithm 1.7: The Silence of the Lambs: Paul Virilio in Conversation*, (wywiad z Carlosem Oliveirą), tłum. Patrice Riemens. <<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=38>> 25 lutego 2007. Przekład M.M.

¹⁶ Ballard J. G., *Introduction to Crash*, "Re/Search" 1984, 8/9. Dostępny także: <<http://www.ballardian.com/introduction-to-crash>> 25 lutego 2007. Przekład M.M.

¹⁷ Ballard, J. G., *Ludzie millennium*, tłum. Radosław Januszewski, Warszawa, Amber 2004, s. 93.

¹⁸ Ballard, *Ludzie millennium*, s. 95.

¹⁹ Ballard, *Ludzie millennium*, s. 32.

²⁰ Ballard, *Ludzie millennium*, s. 51.

²¹ Ballard, *Ludzie millennium*, s. 69.

²² Ballard, *Ludzie millennium*, s. 230.

²³ Ballard, *Ludzie millennium*, s. 215.

Dziewczyna w wielkim mieście. Przestrzeń miejska a tożsamość w powieściach z nurtu *chicklit*

Inny świat (świat czytelnika) wkrada się do mieszkania autora. Ta mutacja czyni tekst zamieszkiwalnym, niczym wynajęte mieszkanie. [...] Lokatorzy wprowadzają zmiany do mieszkania, które meblują swymi zachowaniami i wspomnieniami, [...] podobnie jak przechodnie na ulicach, które wypełniają lasami swoich pragnień i celów.

Michel de Certeau,
The Practice of Everyday Life

„Sprawiasz wrażenie, jakbyś miała dziwną obsesję na punkcie przestrzeni.” „Słucham?” „Przestrzeni. Chcesz ją mieć. Potrzebujesz jej. Pragniesz jej. Mówisz o niej bez przerwy. Powtarzałam ci już kilka razy, że w tym Centrum działamy jako wspólnota. Wydaje mi się, że przedyskutowałyśmy już ad nauseam, że musisz pogodzić się z ilością miejsca, jaka została ci wyznaczona”.

Emma McLaughlin & Nicola Kraus,
Pracująca dziewczyna

Choć pojęcie *chicklit*¹ może brzmieć egzotycznie dla polskiego czytelnika, to, co się za nim kryje – popularne powieści dla młodych kobiet, widoczne w witrynach kiosków i na półkach księgarń – jest znajome większości. *Chicklit*, w Polsce bardziej znany w postaci serii „Literatura w spódnicy” oraz serii obuwniczych „Literatura w szpilekach” i „Literatura na obcasach”², jest rozpoznawalny dzięki kolorowym okładkom, humorystycznym tytułom i ich młodym autorom. Najogólniej rzecz ujmując, pod pojęciem *chicklit* kryją się różnorodnej maści powieści popularne, ukazujące się od ostatniej dekady dwudziestego wieku (niektóre wydawane seryjnie), adresowane do kobiet, których bohaterki to młode, ambitne zawodowo mieszkanki dużych miast. Z założenia nurt ten różni się od popularnych „harlekinów” i romansów à la Danielle Steel zarówno formatem, jak i tematyką. Pierwotnie powieści promowane były jako pełne humoru perypetie młodych singielek, choć z biegiem czasu ukazały się tytuły, w których znaleźć można historie mężatek i młodych matek, zwłaszcza z punktu widzenia ich beznadziejnych prób pogodzenia życia rodzinnego i kariery zawodowej.

Warstwa językowa powieści, jak i ich skupienie na wątkach towarzyskich, zawodowych i konsumpcyjnych powoduje wrażenie realizmu i pozwala czytelnikom utożsamić się z bohaterkami i ich problemami, a zarazem pozornie odsuwa wątek romansowy na dalszy plan. Niemniej jednak temat poszukiwania „prawdziwej miłości” i przeznaczonej przez los „drugiej połowy” przewija się przez teksty i jest wciąż żywy, upodabniając nowoczesne bohaterki do klasycznego wizerunku kobiety spełniającej się jedynie w związku męsko-damskim.

Powszechnie początek fali popularności powieści z nurtu *chicklit* kojarzony jest z wydaniem *Dziennika Bridget Jones* Helen Fielding, choć trudno nie znaleźć analogii między bohaterkami *chicklit* a humorystycznymi portretami „dorosłych dziewczynek”, obecnymi w szerokim spektrum tekstów kultury lat dziewięćdziesiątych, do których należą m.in. znane w Polsce seriale amerykańskie *Ally McBeal*, *Seks w wielkim mieście* czy *Przyjaciele*. Fenomen popularności *chicklit* można przypisać wielu czynnikom: strukturalnym zapożyczeniom z klasyki romansu, racjonalizacji przyjemności płynącej z konsumpcyjnego stylu życia czy też choćby promocji *chicklit* jako pełnej humoru rozrywki. Być może jednak przede wszystkim owa popularność wynika z faktu, iż powieści z nurtu *chicklit* projektują typy tożsamościowe uosabiające frustracje dużej grupy kobiet w społeczeństwach postindustrialnych.

Nurt *chicklit* bywa krytykowany z powodu schematycznych struktur narracyjnych i umacniania stereotypowych wizerunków kobiecości pod płaszczykiem nowoczesności. Paradoks konstrukcji kobiecych typów osobowościowych w konwencji polega bowiem na tym, iż mimo ostentacyjnego zerwania z tradycją, „nowe kobiety” przełomu milenijnego zachowały wiele cech swoich literackich poprzedniczek. Mimo iż poszczególne powieści znacznie różnią się od siebie zarówno w kwestii zręczności językowej autorek i autorów, umiejętnego konstruowania fabuły, jak i pod względem wartości i stylu życia reprezentowanych przez bohaterki, nawet bardziej niekonwencjonalne teksty trudno określić jako wywrotowe. Sam *Dziennik Bridget Jones*, nie wspominając o jego wersji filmowej, odbierany jest niejednoznacznie: albo jako autoironiczny dyskurs będący radykalną satyrą na smutną kondycję współczesnych kobiet, albo też jako klasyczny portret zakompleksionej trzydziestki, na próżno usiłującej rozwikłać naturę męskości, jednak marzącej o stałym związku – wizja, która służy jako argument w dyskusji nad rzekomą klęską dokonań ruchów feministycznych.

Znaczenie fali *chicklit* w dyskursie kulturowym polega na tym, iż przetwarzają one doświadczenie i rozterki dużej grupy społecznej, jaką są młode, wykształcone kobiety miast Zachodu. Teksty te stanowią fikcyjną wizję przeżyć grupy do tej pory marginalizowanej, choć ich pojawienie się w sprzedaży, jakkolwiek w tym sensie przełomowe, może być niczym więcej jak reakcją rynku na potrzeby grupy, która dysponuje środkami, by nabywać ten bądź co bądź masowy produkt. Trudno jednak zaprzeczyć, że powieści mediują specyficzne dyskursy tożsamościowe, dzięki którym czytelniczki mogą konfrontować je z własnymi doświadczeniami i rekonstruować własne „ja” w odniesieniu do

otaczającego je kulturowego pejzażu. Mimo że niełatwo przypisać powieściom przełomowość, nie można zredukować ich do ostatecznie dominującego konserwatyizmu. Tożsamości konstruowane w silnie ukontekstowanych tekstach, jakimi są najnowsze powieści kobiece, to paradoksalny mariaż treści regresywnych i takich, które kontestują społeczny *status quo*, nawet jeśli nie są w stanie poważnie go podważyć.

Z punktu widzenia potencjalnej czytelniczki tożsamość bohaterek nurtu *chicklit* opiera się na sprzeciwie wobec narzucanych przez społeczeństwo norm. Potwierdzają to tematy poruszane w powieściach, począwszy od krytyki nielejalnych i egoistycznych mężczyzn, poprzez bunt wobec presji kulturowych wywieranych na ciała kobiece, kończąc zaś na wskazaniu obszarów dyskryminacji kobiet w życiu zawodowym. Ta ostatnia sfera, będąca częścią publicznego czy raczej przestrzennego funkcjonowania bohaterek, stanowi przyczynek do niniejszych rozważań nad związkami między przestrzenią a tożsamością w nurcie *chicklit*. Okazuje się, iż choć przestrzeń wydaje się być jedynie tłem dla dramatów emocjonalnych bohaterek, jej rola w konstruowaniu ich tożsamości wykracza poza drugoplanowość; przeciwnie – gra z tożsamością i jej ciągła rekonstrukcja opiera się w dużej mierze na obecności i działaniach kobiet w przestrzeni.

Podobnie jak w badaniach nad innymi zjawiskami kulturowymi, konceptualizacja przestrzeni w socjologii i studiach nad kulturą w ostatnich dekadach uległa znacznym zmianom. Przestrzeń zaczęto rozumieć w kontekście jej związku z czasem, a więc zajęto się jej relacyjnym ukonstytuowaniem. Ponadto przestrzeń została dowartościowana, a jej status pasywnego i neutralnego społecznego terenu, deptanego i przekształcanego w wyniku działalności indywidualnej i społecznej, podniósł się w związku z uznaniem społecznego wymiaru przestrzeni i aktywnej roli, jaką odgrywa w konstrukcji tożsamości społecznych (w tym także tożsamości płci kulturowej). Jak wykażą poniższe rozważania, dyskursy tożsamości w nurcie *chicklit* naznaczone są czynnikiem przestrzennym, natomiast przestrzenne i płciowe tożsamości bohaterek bywają silnie powiązane, a wręcz wzajemnie się ustanawiają. Współczesne rozważania nad pojęciem przestrzenności naznaczone są myślą takich krytyków jak Anthony Giddens i Michel de Certeau, którzy uznają powiązania oddziaływania przestrzennego i społecznego. Chodzi tu przede wszystkim o teorię strukturacji Giddensa oraz refleksje de Certeau na temat relacji między praktykami czytania i praktykami przestrzennymi.

Teoria strukturacji pozwala na naświetlenie roli przestrzeni w reprodukowaniu relacji społecznych, a także zwraca uwagę na upłciowiony (*gendered*) charakter przestrzeni. Podstawowym założeniem podejścia Giddensa jest usunięcie opozycji jednostka-struktura oraz twierdzenie, iż podmioty społeczne to aktywni sprawcy czy też aktorzy, którzy są konstytuowani, ale jednocześnie sami tworzą system reguł i zasobów struktury społecznej. W konsekwencji (re)produkcja struktury społecznej jest możliwa i odbywa się wyłącznie dzięki działalności aktorów, która to działalność nieustannie odtwarza i rutynizuje reguły i zasoby

wykorzystywane przez aktorów. Innymi słowy, „w swym działaniu i poprzez nie działający reprodukuje warunki, które umożliwiają to działanie”.³ Co najważniejsze, teoria strukturacji wskazuje na dualny charakter struktury, która okazuje się wykraczać poza rolę determinującą działanie aktorów, podkreśla bowiem kreatywny potencjał podmiotów i ich umiejętność przekształcania struktury społecznej⁴; tak więc teoria ta uwydatnia rolę podmiotów w sprzeciwie wobec dominujących norm społecznych i wpływaniu na nie⁵.

Jak się okazuje, teoria strukturacji jest pomocna w wyjaśnieniu roli przestrzeni w reprodukcji tożsamości płci kulturowej. Dzieje się tak w związku z nieuniknionym wpływem społecznej organizacji przestrzeni na konstrukcję tychże tożsamości. Jak wyjaśnia Chris Shilling: „Aktorzy korzystają z zasad i zasobów w *specyficznym kontekstach przestrzennych*, które same uporządkowane są w sposób warunkujący produkcję i reprodukcję istotnych cech naszego społeczeństwa, jakimi są nierówności płciowe i klasowe⁶”. W badaniach nad miejskimi opowieściami zawartymi w *chicklit* można zatem założyć, iż narracyjne reprezentacje relacji przestrzennych i działalności bohaterów są z sobą głęboko powiązane. Kolejnym wnioskiem jest to, że struktura, uosabiana przez dyskursy przestrzeni, oraz aktorzy – w tym wypadku postaci fikcyjne, a także projektowane czytelniczki powieści – mogą wywierać na siebie wpływ i nawzajem się przekształcać.

Inspirację dla tego założenia stanowią także przemyślenia Michela de Certeau na temat codziennych praktyk konsumpcyjnych. De Certeau rozumie konsumpcję jako kreatywny akt przekształcania, praktykę, zaś w odniesieniu do czytelników używa metafory podróżników, którzy „kłusują” poprzez obcą przestrzeń tekstu, adaptując i przekształcając go⁷. Swą analizę transgresywnego potencjału tkwiącego w akcie czytania transponuje na praktyki społeczne uprawiane na tekstach przestrzeni. Z perspektywy de Certeau doświadczenie czytania jest formą „imperytynenckiej nieobecności”, którą porównuje do doświadczenia bycia w próżni, w której czytelnicy dryfują między własnym potencjałem kreatywności a predykcją do poddawania się przekształceniom przez tekst⁸. Liczne reprezentacje życia miejskiego w fali *chicklit* składają się na kompleksowy i produktywny rodzaj dyskursu, w którym miasto – zwykle jedna z zachodnich metropolii – wyłania się jako miejsce umożliwiające pomnażanie tożsamości indywidualnych i wspólnotowych. Dyskursy przestrzeni obecne w konwencji naznaczone są co prawda ideologią miejskiego konsumeryzmu i polityki płciowej, która przemycana jest niepostrzeżenie acz efektywnie w poprawnych politycznie hasłach dotyczących walki z dyskryminacją płciową i polityki dywersyfikacji. Mimo to bohaterkom powieści udaje się poniekąd objąć przestrzeń miejską w swe posiadanie, zostawić swój ślad na pejzażu miejskim, a w konsekwencji – aktywnie go rekonstruować. Ich obecność to zarazem umiejscowiona w konkretnym czasie i przestrzeni adaptacja uprzywilejowanego męskiego spojrzenia spacerowicza (*flâneur*), będąca wyzwaniem dla tradycyjnego utożsamiania przestrzeni publicznej z terytorium męskim. Można pokusić się o twierdzenie, iż miasta powieściowe to tereny kreujące pewne

tożsamości, a zarazem nieustannie przekształcane przez praktyki bohaterek, choćby działały one w ramach systemu władzy rezydującej we wszechobecnym uprzedzeniach płciowych i konsumpcjonizmie.

Powieść *Seks w wielkim mieście* Candace Bushnell, będąca zbiorem satyrycznych skeczy z życia towarzyskiego elit nowojorskich lat dziewięćdziesiątych, świetnie ilustruje niejednoznaczności, w które uwikłane są przestrzenne konstrukcje tożsamości płciowej w nurcie *chicklit*. Jedno z opowiadań opisuje wycieczkę „dziewczyn miejskich” – niezamężnych kobiet sukcesu – poza miasto, w celu odwiedzenia mężatki z dziećmi, organizującej w swym domu wieczór panieński dla przyjaciółki. „Kobiet miasta” nie opuszcza poczucie wyższości i niesmaku wobec podmiejskiego, udomowionego stylu życia gospodyni; poprzez ich oczy opowiadanie wyznacza nieodwołalną granicę między tym, co bohaterki rozumieją jako ich nadrzędną „miejską” tożsamość singielek a wartościami małomiasteczkowymi, zinternalizowanymi przez te kobiety, które zamieszkały poza miastem ze swymi rodzinami. Konfrontacja Carrie Bradshaw, głównej bohaterki książki, z uderzającą wizją domowego szczęścia w postaci fotografii zaawansowanej ciąży gospodyni, powoduje szok i – jak deklaruje Carrie – niesmak, które to poczucie dzieli z nią jej przyjaciółki, kontemplując wizytę w drodze powrotnej do miasta. Wszystkie natomiast odczuwają ulgę związaną z powrotem do „swojego” miejskiego świata wolności i rozrywki, co ukazuje poniższy fragment tekstu: „‘Mam dreszcze,’ powiedziała Miranda. Zobaczyły miasto, zmierzchające i brązowe, wylaniające się przed ich oczami w miarę jak pociąg sunął ponad mostem. ‘Mam ochotę na drinka. Idziecie ze mną?’”⁹

Pozornie historyjki opisywane przez Bushnell to humorystyczne scenki z życia wolnych, ambitnych zawodowo, obcesowych w stosunku do rodu męskiego kobiet, które świadomie wybrały i kreują swą miejską tożsamość. To, co pomiędzy wierszami, to bolesny kompromis, na jaki zmuszone są decydować się kobiety, które – choć czują się upoważnione do zajmowania przestrzeni (publicznej i prywatnej) na tych samych zasadach co mężczyźni, nadal czują się w niej niepewnie. Powieściowe „miejskie dziewczyny” są przywiązane do wizerunku swej tożsamości, jednak ich ekstremalne reakcje w stosunku do kobiet przedmieść (pomijając ich wymiar satyryczny) sugerują, że próba zajęcia publicznych i zawodowych sfer łączy się z koniecznością internalizacji „męskich” cech, z którymi kojarzona jest przestrzeń miejska oraz z wyparciem jakiegokolwiek formy identyfikacji z kobiecością udomowioną, macierzyńską i łagodną. W dodatku ich ostentacyjny dystans w stosunku do życia na przedmieściach nie czyni z nich kobiet kosmopolitycznych, za jakie chciałyby się uważać, a to za sprawą ostrych wartościujących osądów, typowych dla małomiasteczkowej moralności.

Książka Bushnell jest przykładem fikcji, która w sposób niedogmatyczny ukazuje, iż mimo anonimowości miasta i będącego jej konsekwencją poczucia wolności moralnej, niezależne finansowo i spełnione zawodowo – choć nie emo-

cjonalnie – bohaterki są świadome tego, że nadal kryterium ich wartości stanowi przede wszystkim potencjał seksualny. Poniekąd brak satysfakcji życiowej bierze się z faktu, iż przestrzeń, na której podbój ruszyły, to nadal teren obcy i wrogi, przestrzeń pozbawiona wartości takich jak więzi, zaufanie czy poświęcenie – kulturowo kojarzonych z „pierwiastkiem kobiecym”. Aby czuć się w niej swojsko, bohaterki próbują ją przetransformować; tak jak ich tożsamości kształtowane są w znacznym stopniu poprzez ich umiejscowienie przestrzenne, ich obecność wpływa na zmiany w konfiguracji społecznej tejże przestrzeni. Ponieważ dziewczyny powieściowe dokonują swoistej inwazji na teren kształtowany przez relacje hierarchiczne, bohaterki nie mają wyboru: są zmuszone do działania strategicznego, by w sposób nieostentacyjny zmieniać patriarchalne fundamenty „tekstu miejskiego” – dyskursu wpisanego mocno w powszechną świadomość społeczną.

Doświadczenia miasta dziewczyn powieściowych mają charakter schizofreniczny czy też spolaryzowany między wolnością a ograniczeniami: miasto daje im możliwość gry z własną tożsamością,¹⁰ ale także podporządkowuje je przestrzennie konstruowanym normom zachowania¹¹ i pobudza ich apetyty konsumpcyjne. Wyłaniające się z narracji dyskursy tożsamościowe sugerują, iż bohaterki – a pośrednio także czytelniczki – mają świadomość owych presji i potrafią na różne sposoby zneutralizować wpływ ograniczających je czynników. Po pierwsze, dokonują czegoś na kształt „oswojenia” czy też „udomowienia” przestrzeni miejskiej poprzez promowanie wartości kojarzonych z kobiecością. Paradoksalnie więc udaje im się pogodzić maskulinistyczny miejski dyskurs rywalizacji zawodowej, anonimowości i braku więzi emocjonalnych z tradycyjnymi wartościami klasy średniej, a zarazem kojarzonymi z kobiecością, takimi jak znaczenie rytuałów i dobrych manier, znaczenie „romantycznego” wymiaru związków partnerskich oraz zabieganie o ich trwałość. Po drugie, bohaterki wyrażają głośno niezadowolenie z zastanej sytuacji, używając dostępnych im środków i zachowań: są ironiczne, zawierają małe kobiece koalicje i stosują inne strategie, by móc funkcjonować w przestrzeni miejskiej, rozumianej poprzez jej kontekst publiczny i sferę zawodową. Potwierdza to więc tezę de Certeau, który wskazuje na fakt, iż w obrębie kontrolującego systemu porządku społeczno-ekonomicznego i kulturowego istnieją „niejawne formy podejmowane przez rozproszoną, taktyczną, chwilową kreatywność grup lub jednostek schwytych w sieć ‘discypliny’,” które są potencjalnie subwersywne¹².

Relacje przestrzenne wymuszają na bohaterkach pewne reguły działania, reprodukcję istniejącą strukturę społeczną i zachowania przypisane ich płci. Analizy socjologiczne Chrisa Shillinga i Carol Brooks Gardner wskazują, iż rozkład przestrzeni ma znaczenie w procesie ciągłego odnawiania nierówności płciowych, co uwidacznia się także w badanej tu fali powieściowej. Analiza Gardner dotyczy trzech aspektów interakcji przestrzennej, w której umacnia się poczucie niepewności kobiet w miejscach publicznych: chodzi tu o normalizację niechęci wobec miejsc publicznych poprzez przypominanie im o ich statusie

potencjalnej ofiary przestępstwa, odzywki na ulicy skierowane do kobiet i tzw. informacje dostępu, czyli te dotyczące miejsca zamieszkania kobiety i jej tożsamości, które mogą ułatwić komuś prześladowanie jej¹³. Powieści dostarczają licznych przykładów bohaterek, które są zaczepiane przez nieznanymi, a nawet różnej maści dewiantów, które czują się niepewnie w miejscach typu sex shop lub klub nocny, lub których poruszanie się w przestrzeni jest kontrolowane przez mężczyzn (również tych o niższym statusie społecznym i zawodowym). Takiego humorystycznego przykładu dostarcza niedawno sfilmowana powieść pt. *Diabeł ubiera się u Prady* Lauren Weisberger, w której główna bohaterka jest zmuszana przez strażnika pilnującego wejścia do jej miejsca pracy do odprawiania codziennego rytuału śpiewu.

Jednym z przykładów w analizie nierówności ze względu na płeć w przestrzeni edukacyjnej Shillinga jest organizacja i zarządzanie szkołami, które również opierają się na płciowo zdeterminowanych praktykach społecznych, co uwidacznia się m.in. w założeniu o stałej dyspozycyjności matek na wezwanie szkoły¹⁴. Takie przestrzennie indukowane ograniczenia pojawiają się w nowej literaturze bestsellerowej, gdzie pracujące matki są postrzegane przez otoczenie jako problematyczne, a one same zdręczają się poczuciem winy i przekonaniem o swej macierzyńskiej nieudolności. Powieść Allison Pearson pt. *Nie wiem jak ona to robi* zawiera liczne humorystyczne przykłady braku zrozumienia społecznego dla intensywnie pracujących matek. Ukazuje też dominację męską w sferze zawodowej: elitarna londyńska przestrzeń w jednej z instytucji promujących poprawność polityczną pozornie jest dzielona na tych samych zasadach przez obie płcie, jednak kobiety są zmuszone odgrywać zachowania typowe dla mężczyzn, by przetrwać w przesiąkniętym rywalizacją środowisku.

Inne ograniczenia związane z funkcjonowaniem przestrzennym bohaterek dotyczą rozdzwieku pomiędzy ich potencjałem finansowym a przestrzennie konstruowanymi pragnieniami konsumpcyjnymi. Bohaterki powieści, często pochodzące z prowincji, chcą identyfikować się z tym, co postrzegają jako „miejski styl życia”. Wiedza na temat produktów markowych oraz rytuały ich nabywania pojawiają się często w fabule, zachęcając czytelniczki do utożsamienia się z wartościami wyznaczanymi przez kulturę konsumeryzmu. Choć obecność młodych i aktywnych zawodowo kobiet jest reprezentowana w fabułach *chicklit* jako coś oczywistego¹⁵, powieści przemilczają fakt, iż bohaterki bywają pod presją czynników strukturalnych, które z kolei mają wpływ na relacje przestrzenne. Do czynników tych należy walka o przetrwanie (i sukces) na rynku pracy, gdzie relacje władzy są nadal czułe na kwestie płci¹⁶. Jakkolwiek młode kobiety łudzi się wizją szybkiej wspinaczki po drabinie społecznej i zawodowej, rzeczywistość powieściowa to brak nadziei na awans i wszechobecny „wyścig szczurów”. Wśród tych, które odniosły sukces zawodowy, są najczęściej bohaterki drugoplanowe, często postrzegane negatywnie przez główne postaci, lub też bohaterki pozbawione złudzeń, rozgoryczone faktem, iż ich zawodowe spełnienie dokonało się kosztem rodzinnego szczęścia i relacji z partnerem. Ich

sukces przedstawiany jest często jako rezultat zinternalizowania „męskiego” kodu bezwzględnej rywalizacji i hierarchii władzy.

Z drugiej strony, zgodnie z teorią interakcjonistyczną Giddensa, jednostki poprzez swoje działania mają swój udział w przekształcaniu istniejącej struktury i obecnych w niej relacji. Stąd zapewne bierze się atrakcyjność powieści, w których bohaterkom udaje się do pewnego stopnia odcisnąć indywidualne piętno na miejskiej (w tym zawodowej) przestrzeni i uczynić tę przestrzeń bardziej życzliwą kobietom. Wydaje się, iż wyróżniające się sfery ich działania, które potencjalnie zaburzają dominujący porządek społeczny, to *flânerie*, oddziaływanie na relacje zawodowe oraz strategie konsumenckie. *Flânerie*¹⁷, czyli spacerowanie, to zjawisko opisywane już w dziewiętnastym wieku, natomiast jego współczesne funkcjonowanie kojarzone jest z koncepcją Zygmunta Baumana i dotyczy jednego z dominujących typów osobowości w erze późnej nowoczesności – spacerowicza. *Flâneur* to ten, który widzi, sam nie będąc widziany; to reżyser sztuki, w której przechodnie są nieświadomymi swych ról aktorami. Dzięki temu spacerowicz jednocześnie doświadcza wolności fantazji i poczucia pustki związanej z tą wolnością. Podczas gdy dziewiętnastowieczni spacerowicze paryscy to nieliczne jednostki dysponujące czasem i zasobami finansowymi, współczesnym spacerowiczem, jak zauważa Bauman, może być każdy, kto wybierze się do centrum handlowego.

Choć powieści z nurtu *chicklit* komentują niektóre trudne aspekty życia w mieście, przemilczają wiele poważniejszych społecznych problemów, które rozgrywają się w przestrzeni miejskiej. Metropolie opisywane w tekstach to wizje odzwierciedlające jednak w dużym stopniu mityczny czar, jaki konstruowany jest w wyobraźni społecznej. Przestrzeń miejska postrzegana jest przede wszystkim w kontekście jej potencjału, miejsca, w którym spełniają się plany osobiste i zawodowe, które umożliwia samodzielne i wolne kształtowanie swej tożsamości. Magia miasta zapewnia bohaterkom przyjemności spacerowiczki, gdyż jego atmosfera działa wyzwalająco i podnosi je na duchu. Jedna z bohaterek powieści Melissy Senate opisuje swój spacer po Park Avenue jako wyjątkowe przeżycie, a samą aleję jako jeden z najbardziej niesamowitych pasaży na świecie, dzięki któremu ona sama czuje się właścicielką całego świata. Tworzenie mitu polega na tym, że utożsamia ulicę z całym miastem, postrzegając je jako jedyną prawdziwie demokratyczną sferę, do której dostęp ma każdy i nie musi za to zapłacić; traktuje też tę przestrzeń jak swoją własność, ponieważ ma prawo po niej stąpać. Podobne doświadczenia ma bohaterka innej powieści: traktuje miasto nostalgicznie, utożsamiając je ze swym domem, zapewniającym jej poczucie bezpieczeństwa i będącym źródłem siły i inspiracji:

Wzięłam głęboki oddech, zapatrzyłam się na świecące billboardy Times Square, czekając na zmianę światła i poczułam, jak ten widok przynosi mi jakąś dozę pocieszenia. Pomijając turystów, nadal było to jedno z najbardziej zadziwiających miejsc w Nowym Jorku. Przypomniałam sobie niezliczone spacerunki po Times Square [...]. Uśmiechnęłam się na widok miejsca, gdzie kryształowa kula

została opuszczona w noc sylwestrową [...]. Pamiętam, że także wstrzymałam oddech, w czasie gdy kula zbliżała się do rozmocowanego tłumu, marząc o tym, że, jak śpiewał Frank Sinatra, i mnie się tu uda¹⁸.

Wspomniane wyżej powieści Pearson i Weisberger zainspirowała rzeczywistość; tak też były promowane. W pierwszej została wykorzystana wiedza z listów czytelniczek do czasopisma, druga zaś to *roman à clef*, której inspiracją była praca autorki dla magazynu *Vogue*. Obie przedstawiają bohaterki, które mają szansę spełnić się zawodowo, dla obu jednak przestrzeń pracy jest im nieprzychylna i stanowi teren, który muszą okiełznać. Po pierwsze na przeszkodzie stają im onieśmielające budynki, w których znajdują się miejsca ich pracy. Obie czują się też ograniczone depersonalizacją czy wręcz opartymi na wrogości relacjach koleżeńskich w pracy, którą próbują zmienić poprzez bunt wobec niepisanych lecz wyczuwalnych reguł. Strategie, które stosują, by pokonać zdeterminowane płciowo dwojakie traktowanie, to formowanie przyjaźni i sojuszy kobiecych, krytyczno-ironiczny stosunek do polityki firmy oraz uciekanie się do męskich wymówek w pracy. Przykładu dostarcza powieść Pearson, w której bohaterka opowiada, jak wymówka prawdziwa – choroba dziecka – odebrana zostałaby z niechęcią przez otoczenie, ale usprawiedliwienie spóźnienia problemami z samochodem zostaje przyjęte z pełnym zrozumieniem. W niektórych przypadkach bohaterki są zatrudnione poniżej swoich kompetencji, wobec czego przyjmują postawę przetrwania i uprzyjemniają sobie czas pracy czynnościami niezwiązanymi z nią: dla rozrywki flirtują lub korzystają z Internetu, co de Certeau zakwalifikowałaby jako *la perruque*.

Mimo internalizacji pragnień rodzących się w związku z zamieszkiwaniem w modnych metropoliach, bohaterki mogą być postrzegane przez czytelniczki jako aktywne uczestniczki praktyk konsumpcyjnych, negocjujące swą pozycję w kulturze, która narzuca im sztywne normy postępowania. Rytuały konsumpcji są więc udziałem bohaterek, ale wierzą one, że dzieje się to pod ich kontrolą. Przenikanie się dyskursów przestrzeni i płci kulturowej jest szczególnie widoczne we fragmentach narracji poświęconych zakupom rekreacyjnym, które uważane były do niedawna za charakterystyczną dla kobiet formę udziału w kulturze konsumpcyjnej. Oczywiście trudno zaprzeczyć, że częstotliwość, z jaką markowe produkty i akcesoria pojawiają się w powieściach, nie wpływa na specyficzną konstrukcję postaci i ich odbiór przez czytelniczki. W niektórych powieściach – sztandarowym przykładem jest trylogia *Zakupoholiczki* autorstwa Sophie Kinsella – to właśnie konsumpcja, a nie praca czy związek, dominuje i stanowi wyznacznik tożsamości bohaterki. A jednak podobnie jak w życiu, w tekstach przewijają się różne charaktery kobiet, dla których zakupy to czynność wieloznaczna i mająca wiele form. Poza przyjemnością kupowania ubrań ze względu na modę i własne dobre samopoczucie, bywa to także swoisty rytuał, dzięki któremu bohaterki zaspokajają szereg potrzeb towarzyskich i emocjonalnych. Zakupy mogą odegrać funkcję terapeutyczną, kompensującą, relaksującą, ponieważ kobiety mogą w tym czasie odreagować problemy osobiste lub wykorzy-

stać wspólnie spędzony czas na roztrząsanie własnych kłopotów. Często funkcje te łączą się z hedonistyczną przyjemnością dogodzenia sobie bez umiaru i z poczuciem władzy, którą daje możliwość konsumpcji.¹⁹ Kupowanie może być także procesem taktycznym, który ma miejsce wtedy, gdy bohaterki nie mogą bądź nie chcą ulec przyjemności przepłacania za markowe produkty i pozostają przy przyjemności przymierzania ubrań, wypróbowywania kosmetyków, nie kupując ich, lub też nabywają rzeczy z przeceny.

Zakupy rekreacyjne to sprawa problematyczna dla bohaterek; z jednej strony krępuje je fakt, że nie potrafią przewyciężyć tej potrzeby, z drugiej zaś uważają, że na tę przyjemność zasługują, nawet gdy sporo kosztuje. Wprawdzie fabuły zawierają krytykę kupowania bez opamiętania i wyjątkowo wystawnego stylu życia, np. w powieści Weisberger – być może po to, by nieco ostudzić nadmiernie wybujałe apetyty konsumpcyjne czytelniczek. Mimo to nawet jeśli potraktować tego typu przekazy jako rodzaj próby wyłamania się spoza etosu kultury konsumpcyjnej, brzmią one nieprzekonująco w konfrontacji z zachowaniem bohaterek, które przyznają, że przyjemność kupowania przedkładają ponad poczucie finansowego komfortu:

Pomyliłam się myśląc, że kontroluję swoją manię zakupową. Wiedziałam, że ulegnę temu pierwotnemu instynktowi, który spowodował świerzbienie mojej karty Visa w portfelu, gdy szłam potulnie za Grace po uświęconych pasażach Bloomingdale's. Instynktowi zakupów²⁰.

Nazwijcie mnie hipokrytką, jeśli chcecie, ale świadomość dwulicowości przemysłu mody nie uodparnia mnie na jego uroki. Ja także byłam jego ofiarą, pamiętajcie. A Barneys był moim ulubionym miejscem, w którym mogłam ulec pokusom [...] ²¹.

Przyjemność osiągnięta poprzez nadmiar, jak również karnawałowy charakter „szaleństwa zakupowego” wydają się tu autorefleksyjne i autoironiczne, ponieważ bohaterki są świadome faktu, iż poprzez pobłażanie swoim pragnieniom oddają się przyjemności „zakazanego owocu”. Czynność nabywania produktu dla przyjemności podważa wartości umiarkowania i oszczędności wpajane im przez matki, a czasem przez zapobiegliwych partnerów. Ponadto może być odbierana jako akt subwersywny, forma chwilowego przeciwstawienia się nadal obowiązującej normie, która każe kobietom być odpowiedzialnymi i zachowawczymi. Taka interpretacja czytelnicza wpisywałaby się w analizę kobiecej konsumpcji Johna Fiske, który inspirując się metaforą de Certeau, postrzega konsumentów jako „oszustów” (*tricksters*). Ponieważ gospodarka kapitalistyczna pozbawia kobiety jakiegokolwiek formy władzy z wyjątkiem konsumpcyjnej, one same czerpią z niej poczucie siły i kontroli nad kontekstem społecznym, w którym żyją oraz nad sposobami odnoszenia się do obowiązującego porządku społecznego.²² Centrum handlowe zamazuje dychotomię prywatne-publiczne, ponieważ pozwala ludziom wyjść z domu i „zająć” przestrzeń niebędącą ich własnością; konsumenci mogą też przekształcać pierwotną funkcję tej przestrze-

ni i „użyć” jej do własnych celów, niekoniecznie związanych z konsumpcją²³. Tak dzieje się w wielu powieściach, których bohaterki czerpią przyjemność z przymierzania lub patrzenia na niezwykle towary i akcesoria, niekoniecznie zaś z ich nabywania.

Choć powieści zdają się umacniać wagę argumentów tych, którzy winią feminizm za jego domniemaną niemoc zaoferowania kobietom przyjaznych im sposobów na zajmowanie przestrzeni bez ograniczeń narzuconych przez zdeterminowane przestrzennie hierarchiczne relacje i normalizujące procedury społeczne, można przyjąć, iż teksty te mimo wszystko zapewniają czytelniczkom poczucie większej kontroli nad ich społecznym usytuowaniem. Powieści funkcjonują w jeszcze jednym wymiarze: kobiecy „podbój przestrzeni” odbywa się także poprzez czytanie i popularyzowanie nurtu *chicklit*, który w odbiorze społecznym stoi wyżej w hierarchii niż tradycyjne „miękkie okładki” i może stanowić dla czytelniczek bardziej reprezentacyjny symbol ich własnej przestrzeni na rynku literatury. Czerpać mogą satysfakcję z faktu upublicznienia i obecności modeli tożsamościowych, w które inwestują emocjonalnie. Jak zauważyła Janice Radway w odniesieniu do czytelniczek romansów, lektura funkcjonowała dla nich jako „milczący, minimalny protest przeciw patriarchalnemu ukonstytuowaniu kobiet” w tym sensie, że umożliwiała im zakreślenie przestrzeni, w obrębie której miały możliwość nadania wagi oraz zaspokojenia pragnień i potrzeb wywołanych ich funkcjonowaniem społecznym²⁴. *Chicklit* potraktować można także jako manifestację obecności czytelniczek i pisarek w przestrzeni – niekoniecznie najbardziej pośledniej – literatury.

Przypisy:

¹ *Chicklit* lub *chick literature* to terminy używane w języku angielskim w odniesieniu do szeregu powieści dla kobiet, które ukazują się od lat dziewięćdziesiątych w Wielkiej Brytanii, a od kilku lat także w Stanach Zjednoczonych (wiele zostało przetłumaczonych na język polski). Ponieważ określenia te należałoby tłumaczyć w sposób opisowy, pozostawione zostały w oryginalnym brzmieniu.

² Należy zaznaczyć, że serie wydawane w Polsce tylko częściowo pokrywają się z tytułami kojarzonymi w świecie jako *chicklit*, między innymi dlatego, że promują także powieści polskie, które mają własną specyfikę i nie są znane w krajach anglojęzycznych, jak również powieści bestsellerowych autorów, którzy z różnych przyczyn nie wpisują się w nurt *chicklit* (np. Frances Mayes, Wei Hui czy William Wharton). W serii „Literatura w spódnicy”, wydawanej od 2004 roku przez Alex Springer Polska i sygnowanej logo miesięcznika „Olivia”, znaleźć można zarówno tytuły zagraniczne, jak i polskie, których autorami są mężczyźni i kobiety (są to m. in. Helen Fielding, Nick Hornby, Maria Nurowska, Janusz Wiśniewski). Pozostałe serie, sygnowane logo miesięcznika „Claudia”, pojawiły się w 2005 roku i zostały wydane przez Gruner+Jahre Polska; „Literatura na obcasach” to seria powieści autorek (od roku 2006 także autorów) polskich, natomiast „Literatura w szpilekach” zawiera powieści autorek spoza Polski, w tym część tytułów wydanych wcześniej przez wydawnictwo Harlequin jako seria „Red Dress Ink”. Najnowsza kolekcja „bestsellerowej literatury kobiecej”, polecana przez tygodnik „Gala”,

to także „Literatura w szpilkach”. Znajdują się w niej autorzy kojarzeni z nurtem *chicklit* i *ladlit* - „męskim” odpowiednikiem *chicklit* (m. in. Mike Gayle i Tony Parsons), ale i tacy jak William Wharton, Jonathan Carroll i Sue Townsend.

³ Barker Chris, *Cultural Studies: Theory and Practice*, London, Sage 2004, s. 235.

⁴ Giddens Anthony, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, Stanford University Press 1991, s. 4.

⁵ Shilling Chris, *Social Space, Gender Inequalities and Educational Differentiation*, „British Journal of Sociology of Education” 1991, Vol. 12, No. 1, s. 25.

⁶ Shilling, *Social Space...*, s. 24.

⁷ De Certeau Michel, *The Practice of Everyday Life*. przeł. na jęz. ang. Steven Rendall, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 1984, s. 174.

⁸ De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, s. 173.

⁹ Candace Bushnell, *Sex and the City*, London, Abacus 2002, s. 87. Przekład KS.

¹⁰ Temat ten zgłębiony jest w zbiorze esejów pt. *Reading 'Sex and the City'*, red. Kim Akass and Janet McCabe, London and New York, I. B. Tauris 2004.

¹¹ Zob. Massey Doreen, *Space, Place and Gender*, Cambridge, Polity Press 1994 oraz feministyczną rekonceptualizację socjologii miejsc publicznych Goffmana autorstwa Carol Gardner, która wskazuje na fakt, iż interakcje publiczne nie są neutralne płciowo, bowiem nakładają na kobiety ograniczenia, których wagę świadomie się umniejsza. Gardner Carol Brooks, *Analysing Gender in Public Places: Rethinking Goffman's Vision of Everyday Life*, „The American Sociologist” 1989, Spring (1989), ss. 42-56.

¹² De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, XIV, XV. Przekład KS.

¹³ Gardner Carol Brooks, *Analysing Gender in Public Places...*, s. 42.

¹⁴ Shilling, *Social Space...*, s. 26.

¹⁵ Knowles Joanne, *Material Girls: Location and Economics in Chicklit Fiction, Or, How Singletons Finance Their Jimmy Choo Collections*, „Diegesis”, 2004, Vol. 8, s. 37.

¹⁶ Young Iris, *Lived Body vs. Gender: Reflections on Social Structure and Subjectivity*, „Ratio” (new series), Vol. 15 (2002), s. 410-428.

¹⁷ Bauman Zygmunt, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Poznań, Instytut Kultury 1993, ss. 22-24.

¹⁸ Curnyn Linda, *Engaging Men*, Surrey, Harlequin Red Dress Ink 2003, s. 271. Przekład KS.

¹⁹ Fiske John, *Reading the Popular*, London and New York, Routledge 1995, s. 26.

²⁰ Curnyn, *Engaging Men*, s. 94. Przekład KS.

²¹ Rose Sachi, *Slim Chance*, New York, Red Dress Ink 2003, s. 167. Przekład KS.

²² Fiske, *Reading the Popular*, s. 25.

²³ Fiske, *Reading the Popular*, s. 17.

²⁴ Radway Janice, *Interpretive Communities and Variable Literacies*, W: *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, red. Chandra Mukerji i Michael Schudson, Berkeley, University of California Press 1991, s. 481.

W poszukiwaniu granic cywilizacji: *Czekając na barbarzyńców* J.M. Coetzee'go¹

Odnosząc się do charakterystycznego odrealnienia przestrzeni w świecie przedstawionym w powieściach południowoafrykańskiego pisarza, Rita Barnard powiedziała: „Liczy się dla niego nie tyle miejsce lub krajobraz jako obiekt *mimesis*, ale dyskursywne, gatunkowe i polityczne kody, które stanowią o naszym rozumieniu miejsca i wiedzy o nim”². W powieści *Czekając na barbarzyńców* przestrzeń funkcjonuje jako metafora w próbie nakreślenia granic cywilizacji, co wydaje się być głównym problemem postawionym w utworze. Choć książka opowiada rozwijającą się w czasie historię i śledzi przemianę głównego bohatera, na plan pierwszy wysuwa się swoista prezentacja przestrzeni oraz jej rola w fabule.

Drugorzędne znaczenie wymiaru czasowego w powieści wynika z przewidywalności fabuły, która relacjonuje zmierzch i upadek nie nazwanego Imperium. Powieść nakreśla kilka stadiów tego procesu w alegorycznym skrócie. Przedstawione w utworze pograniczne miasto nie staje się wprawdzie celem inwazji barbarzyńskich hord, ale samo oczekiwanie na to zdarzenie uruchamia proces autodestrukcji: poczucie nieuchwytnego zagrożenia czającego się poza granicami Imperium konkretyzuje się w postaci pogłosek, które z kolei prowokują Imperium do prewencyjnego ataku. Bezowocne i od początku chybione próby doprowadzenia do konfrontacji z wrogiem prowadzą do upadku gospodarczego, wyludnienia, pograżenia się miasta w chaosie i anarchii. Główny bohater i zarazem narrator opowieści to nieznany z imienia miejski sędzia, podobnie jak inni protagoniści Coetzee'go, doświadczający „samotności zarówno przestrzennej jak i społecznej”³. Jego od początku niechętnie nastawienie do ingerencji historii w spokojne i monotonne życie miasta wynika w dużym stopniu z oporu wobec osobistego uwikłania w historyczny mechanizm. Bohater pojmuje wkroczenie historii jako wymuszoną przemianę czasu z cyklicznego w linearny, zarazem jednak dostrzega cykliczny model dominujący nad tą powierzchowną linearnością:

Nie miałem zamiaru wplątywać się w tę historię. Reprezentuję władzę administracyjno-sądową, jestem odpowiedzialnym urzędnikiem w służbie Imperium, wykonującym na tym sennym pograniczu powierzone mi funkcje, czekam, żeby przejść na emeryturę. Ściągam dziesięcinę i podatki, administruję komunalnymi gruntami, doglądam zaopatrzenia garnizonu, sprawuję nadzór nad młodszymi oficerami, którzy są jedynymi oficerami, jakich tu mamy, czuwam nad handlem, dwa razy

w tygodniu przewodniczę rozprawom sądowym. W przerwach między zajęciami obserwuję wschody i zachody słońca, jem, śpię i jestem zadowolony. Kiedy umrę, mam nadzieję, że będę miał prawo do trzech linijek drobnym drukiem w dzienniku urzędowym Imperium. Nie żądałem dla siebie niczego więcej prócz spokojnego życia w spokojnej atmosferze. [...] Ale w ubiegłym roku ze stolicy zaczęły do nas napływać wieści o panujących wśród barbarzyńców niepokojach. [...] Co do mnie, nic z tego, o czym mówią, nie dostrzegłem. Na własny użytek zaobserwowałem, że w każdym pokoleniu nieuchronnie dochodzi do wybuchu hysterii z powodu barbarzyńców (s. 15-6).

Uniwersalność zaobserwowanej prawidłowości podkreśla prawdopodobieństwo, że odsłonięte w pobliżu ruiny są świadectwem podobnej historii:

Prawdopodobnie w przeszłości skazańcy, niewolnicy lub może żołnierze wędrowali dwanaście mil nad rzekę, gdzie wyrąbwali, cięli piłą i heblowali topole, by następnie zwieźć wozami gotowe bale i budować z nich domy, a także, o ile wiem, fort, mrąc przy tym jeden za drugim po to, aby ich rozkazodawcy, naczelnicy, sędziowie czy wojskowi dowódcy mogli rano i wieczorem wyjść na dachy i wieże, i uważnie badać teren wzdłuż całego horyzontu, wypatrując znaków świadczących o obecności barbarzyńców. [...] Może dziesięć stóp pod podłogą znajdują się ruiny innego fortu, zrównanego z ziemią przez barbarzyńców, ruiny kryjące kości ludzi, którzy sądzili, że za wysokimi murami znajdą bezpieczne schronienie. Może, kiedy stoję na posadzce sądu, jeśli istotnie jest to sala sądowa, stoję nad głową sędziego, takiego samego urzędnika jak ja, innego posiwiątego w służbie Imperium sędziego, który padł na arenie własnej władzy, znalazłszy się w końcu twarzą w twarz z barbarzyńcą (s. 26-7).

W końcowej partii narracji sędzia nabiera przekonania, że historia jego miasta rzeczywiście toczy się według schematu niegdyś odegranego przez tę inną, nieznaną osadę. Decyzja spisywania wspomnień wypływa z rozpoznania owego podobieństwa. Tak więc zasadnicza ponadczasowość doświadczeń opisanych (z użyciem czasu teraźniejszego) w książce *Czekając na barbarzyńców* pozwala sytuować ją w kategorii powieści z dominantą przestrzenną, gdzie, według Edwina Muira, czas osiąga równowagę i niemal mityczną niezmienność, nadając przestrzeni wymiar uniwersalny⁴.

Miasto, w którym umiejscowiona jest akcja powieści, pozostaje nienazwane i nieopisane – ze znaczącym wyjątkiem samej jego lokalizacji. Każde ze stosowanych wobec niego określeń: oaza, fort lub przygraniczne osiedle, odnosi się do innego aspektu miasta, ale wszystkie wskazują na jego izolację od metropolii i jednocześnie odmienną od najbliższego otoczenia. Zwraca uwagę fakt, że miasto to jest jedyną osadą przedstawioną w powieści. Pobliska rzeka i jezioro stwarzają unikalne na całym rozległym pograniczu warunki, sprzyjające ludzkiemu bytowaniu. Bohater tak oto opisuje swój powrót do miasta:

Z odległości mniej więcej dziesięciu mil możemy już dostrzec na tle nieba sterczące strażnicze wieże; ciągle jeszcze jesteśmy na szlaku na południe od jeziora, kiedy od szarości pustyni zaczyna odbijać ochra obronnych murów. Obrzucam wzrokiem idących za mną żołnierzy. Przyśpieszyli kroku i z trudem próbują ukryć podniecenie. Nie kapaliśmy się i nie zmienialiśmy odzieży przez trzy tygodnie, skórę mamy suchą i szerniałą, wychłostaną wiatrem i spaloną słońcem, jesteśmy zmordowani, ale maszerujemy jak żołnierze, nawet chłopak z zabandażowaną stopą kroczy na sztywnych nogach równo z nami, z piersią wypiętą do przodu. Mogło być gorzej: oczywiście, mogło być także lepiej, ale mogło również być gorzej. Nawet konie z dużymi brzuchami, najedzone do syta bagienną trawą, wydają się pełne życia (s. 119).

Samo trwanie miasta jako oazy na pustkowiu uzależnione jest od uprawy ziemi i handlu, które z kolei ściśle zależą od zmienności pór roku. Stąd życie mieszkańców toczy się zgodnie z cyklem przyrody, gdzie trwanie i ciągłość są celami i wartościami samymi w sobie. Osada daje utrzymanie zamkniętej społeczności, w dużym stopniu niezależnej od świata zewnętrznego. Jedynie dostęp do wody umożliwia ludzką obecność na pustyni. Postrzeganie miasta jako oazy inspiruje do myślowego konstruowania przestrzeni zewnętrznej wobec niego jako ziemi jałowej, niezdolnej do podtrzymania życia. Wewnątrz obwarowań egzystencja toczy się spokojnym, z rzadka tylko zakłócanym trybem. Skłania to sędziego do opisu miasta jako „raju na ziemi”: „Nie zdarzyło się, by ktoś odwiedzający tę oazę [...] nie uległ urokowi życia w tym miejscu. Żyliśmy w zgodzie z porami roku, ze zniwami i wędrówkami wodnego ptactwa. Na naszym niebie nie było ani jednej chmury. Zrobilibyśmy wszystko, gdybyśmy tylko wiedzieli co, żeby żyć tak dalej” (s. 238-9). Warto jednak zwrócić uwagę, że narrator tworzy taki opis dopiero po tym, jak miasto nieodwołalnie straciło rzekome edeniczne podobieństwa. Wpisywanie go w mit utraconego raju może więc być odczytane tylko w kategoriach posłużenia się literacką konwencją, którą zresztą sam narrator natychmiast odrzuca jako podyktowane nostalgią wyobrażenie, znacząco różne od rzeczywistości. Gdyby jednak bohater podjął próbę narzucenia swej autobiografii biblijnej fabuły upadku, wywiedzione z *Genesis* motywy dałyby się odnaleźć we wtrąceniu bohatera w doświadczenie zła, bolesnej samowiedzy oraz historycznego czasu.

Uznanie miasta za fort wymusza jego redefinicję jako miejsca nastawionego nie tyle na wzrost i ciągłość, ile na zamknięcie się i obronę przed zewnętrznym światem. Mury nie tylko wyznaczają granice miasta, ale pełnią funkcję ochronną, gdyż redefinicja miasta pociąga za sobą redefinicję przestrzeni znajdującej się poza nim. Pustynia z miejsca neutralnego w swej jałowości ulega przemianie w miejsce przeniknięte złem i wrogością. Rodzi się przekonanie, że pustkowia zasiedlone są przez zagrażające Imperium plemiona barbarzyńców. W czasach poprzedzających ingerencję historii miasto rzadko pełniło rolę fortu, gdyż poza sporadycznymi potyczkami z koczownikami żadne zewnętrzne zagrożenie nie naruszało spokojnej jego egzystencji. Dopiero przybycie ze stolicy oficerów

z zamiarem ochrony granic Imperium przed rzekomą inwazją barbarzyńców powoduje narzucenie miastu wojskowego charakteru. Fakt, że przedefiniowanie dokonuje się przy użyciu siły, podkreśla nienaturalny charakter tego procesu. Paradoksalne jest, że to w centrum Imperium, a nie na jego peryferiach rodzą się obronne reakcje. Dla mieszkańców miasta barbarzyńcy to zaledwie nieuchwytni koczownicy, przelotnie pojawiający się na obrzeżach odkrytego terytorium. Mimo nieznamości lokalnych warunków, dysponowania jedynie fragmentarycznymi i niewiarygodnymi mapami, przedstawiciele Imperium przejawiają niezachwianą pewność co do celów i metod operacji. Ponieważ w pobliżu nie ma żadnej innej osady, granica przebiega w sposób umowny i arbitralny, a więc brak jej jest zewnętrznego uznania, a o jej przebiegu decyduje tylko samo Imperium. Wyprawa wojskowa polega głównie na chaotycznym przemierzaniu pustego terytorium i wyłapywaniu przypadkowo spotkanych ludzi, którzy, poddani torturom, składają zeznania skłaniające do zwiększenia militarnego wysiłku. Ze względu na różnice (m.in. językowe) między oprawcami i ofiarami nawiązana zostaje jedynie szczątkowa i iluzoryczna komunikacja. Oficerowie uznają za prawdę jedynie to, co odpowiada ich oczekiwaniom. Aby usłyszeć zeznania, których oczekują, najpierw wmuszają je schwytanym. Pułkownik tak oto przedstawia swe metody przesłuchań: „Mówię [...] o sytuacji, w której próbuję wysondować prawdę, w której muszę stosować przymus, żeby tę prawdę wydobyć. Najpierw słyszę kłamstwa, rozumie pan – tak to wygląda – najpierw kłamstwa, następnie stosuję presję, potem większa porcja kłamstw, więc większa presja, potem przerwa i znów zwiększenie presji, wtedy prawda. Tak właśnie wydobywa się prawdę” (s. 11). Na plecach więźniów wypisać trzeba słowo „wróg” przed poddaniem ich torturom i publicznej egzekucji – podbój pustyni może dokonać się tylko przy użyciu całkowicie arbitralnie motywowanej przemocy.

Terminy „cywilizacja” i „Imperium” używane są zamiennie, a celem ekspedycji wojskowej jest zabezpieczenie granicy obu, co znajduje wyraz w rozmowie między sędzią a pułkownikiem: „jeśli się pan zgubi w terenie [mówi sędzia], zadaniem nas wszystkich tutaj będzie odnaleźć pana i zwrócić cywilizacji. – Milczymy obaj, każdy ze swojego punktu widzenia delektując się ironią tego słowa” (s. 21). Stąd wyprawy podejmowane na terytorium pogranicza nabierają znaczenia w kontekście próby zdefiniowania tego kluczowego w książce pojęcia. Opis miejsca nie ma spełniać funkcji mimetycznej; definiowanie przestrzeni to przejaw podjętej przez cywilizację próby samookreślenia. O swoistej transformacji przestrzeni świadczą m.in. senne wizje sędziego. Pierwsza z nich pojawia się po tym, jak nie zapobiegł on torturowaniu więźniów:

Aż po widnokrąg ziemia bieli się, pokryta śniegiem. Bez ustanku pada z nieba, na którym źródło światła jest rozproszone i wszechobecne, jak gdyby słońce rozplynęło się we mgle i samo stało się powietrzem. Śnię, że przechodzę przez bramę prowadzącą do koszar, mijam maszt bez flagi, przede mną rozciąga się czworoboczny dziedziniec, którego kontury zlewają się z rozświetlonym niebem. Mury, drzewa, budynki są mniejsze, straciły swoje wymiary, usunęły się jakby na koniec świata (s. 17).

W cytowanym fragmencie krajobraz traci aspekt realistyczny i zaczyna uosabiać rosnący moralny niepokój bohatera. Jednocześnie nabiera on znaczenia jako niedookreślona strefa oddzielająca barbarzyństwo od cywilizacji, co odpowiada geograficznemu usytuowaniu miasta w obszarze przygranicznym. Tam też musi się dokonać rozgraniczenie obu pojęć. Z pozycji Imperium miasto jest jego najbardziej oddaloną placówką, przedłużeniem jego tożsamości i potęgi. Wyprawa wojenna służyć ma wytyczeniu geograficznych i politycznych granic Imperium, ale w osobistym doświadczeniu bohatera oznacza ona konieczność zakreślenia granicy tego, co tworzy cywilizację w kategoriach pojęć takich jak sprawiedliwość, prawo i przyzwoitość. Dwuznaczność tego przedsięwzięcia sygnalizuje charakterystyczne pominięcie opisu stolicy. W nostalgicznych wspomnieniach sędziego stolica rysuje się fragmentarycznie jako parki z pawilonami, w których przechadzają się tłumy i przygrywiają orkiestry, szelest liści pod stopami, odbicie księżyca w wodzie. Pochodzący ze stolicy bohater, poza wypełnianiem urzędniczych obowiązków, zajmuje się lekturą klasyków, kolekcjonerstwem, sporządzaniem map, wspomaganie postępu małej osady. Jednak żołnierze i oprawcy również przybywają ze stolicy. Sędzia i oficer, który brutalnie mordował i dręczył więźniów, mają wspólny kod społecznych rytuałów. Sędzia zauważa: „W ciągu tego męczącego okresu i on, i ja potrafililiśmy odnosić się do siebie wzajem jak džentelmeni [oryg. *civilised people*]. Przez całe życie byłem wierny zasadzie kulturalnego zachowania się [oryg. *civilised behaviour*]; jednak w tej wyjątkowej sytuacji, nie mogę temu zaprzeczyć, pamięć o tym, co było, napawa mnie wstrętem do samego siebie” (s. 39-40).

Podjęta przez sędziego podróż na obrzeża Imperium odzwierciedla jego doświadczenie dotknięcia etycznej linii demarkacyjnej. Podróż ma na celu przekazanie zagubionej w mieście dziewczyny z plemienia barbarzyńców z powrotem do jej społeczności. Dziewczyna została oślepią i okaleczoną podczas przesłuchań. Dotarcie do kresu Imperium wymaga mozolnego przemierzania nieznanego pustkowia. Sędzia zatrzymuje się jednak u granic, skąd nie można ujrzeć terytorium barbarzyńców, a nawet nie ma zamiaru przejścia na drugą stronę. Punkt kulminacyjny wyprawy oznacza równocześnie dotarcie do kresu psychicznego i moralnego uwikłania w imperialne okrucieństwa. Po powrocie bohater sprzeciwia się postępowaniu przedstawicieli Imperium i w konsekwencji uznany jest za jego wroga i poddany takim samym udrękom. W szczytowym momencie cierpienia nawiedzają go halucynacyjne wizje ponownego dotarcia do kresu imperialnego terytorium.

Książka pokazuje, że próby zdefiniowania pojęcia cywilizacji poprzez ustawienie go w opozycji do stanu barbarzyńskiego, oparte na fałszywych przesłankach, skazane są na bezskuteczność, a ostatecznie prowadzą do samozniszczenia. Pustka pogranicznych terenów sprzyja różnym interpretacjom, ale ostatecznie obszar ten niczego nie skrywa, jest w istocie takim, jakim wydaje się być – czyli pustym. Kraina barbarzyńców nie została ukazana i pozostaje niezbadana. Wszelkie wyprawy poza zarządzane przez sędziego miasto poruszają się

w nie oznakowanym terenie, któremu jednak Imperium usiłuje narzucić swą władzę, arbitralnie konstruując przy tym obraz pustkowiec jako wrogiego terytorium. Nie znaczy to, że pojęcie barbarzyństwa nie ma odniesienia do rzeczywistości, ale że jest ono błędnie stosowane. Barbarzyńcy istotnie pojawiają się na peryferiach cywilizacji, jednakże istnienie ogromnej, praktycznie nieprzekraczalnej strefy pomiędzy ich krainą a miastem sugeruje, że nie ma między nimi bezpośredniego kontaktu, a więc koncepcja opozycji oparta jest na fałszywych przesłankach. Miejsca te nie powinny służyć jako normy w formułowaniu wzajemnych definicji. Gdy sędzia nazywa pułkownika barbarzyńcą [„P a n jest wrogiem, p a n rozpętał wojnę i p a n dostarcza im tych męczenników, jakich potrzebują – rozpoczynając nie teraz, ale przed rokiem, kiedy się pan dopuścił tu, w tym miejscu, pierwszych ohydnych barbarzyńskich czynów!” (s. 178)], posługuje się pojęciem „barbarzyństwa” w rozumieniu pułkownika, a nie własnym. Rację ma więc Michael Valdez Moses, który analizując powieść stwierdził, że „sędzia chce zachować jasne, nawet absolutne rozróżnienie między cywilizacją a barbarzyństwem”, ale nie ma racji twierdząc, że bohater „odwraca zwyczajowe historyczne role, które przyjęły na siebie Imperium oraz ludy koczownicze”⁵. Barbarzyńcy nigdy nie są ukazani jako nosiciele wartości przeciwstawnych wobec tych, które cywilizacja rezerwuje dla siebie. Dla sędziego, który rozumie lokalne stosunki i odrzuca imperialne postrzeganie barbarzyńców jako wrogów, plemiona te to po prostu pędzący pasterski żywot koczownicy, żyjący według praw przyrody, biernie wyczekujący, aż cywilizacja wyczerpie swe siły i gotowi na zajęcie opróżnionego przez nią miejsca:

Uważamy ten kraj za swój, za część naszego Imperium – nasz graniczny bastion, naszą kolonię, nasz ośrodek handlowy. Ale tym ludziom, tym barbarzyńcom, nawet do głowy nie przychodzi myśleć o tym w ten sposób. Jesteśmy tu od ponad stu lat, pustynię zamieniliśmy w żyzną ziemię, zaprowadziliśmy system irygacyjny, założyliśmy plantacje, pobudowaliśmy porządne domy i opasali murem nasze miasto, ale oni ciągle myślą o nas jako o przybyszach, o gościach bawiących tu przejazdem. [...] Oni nie wątpią niemal przez chwilę, że pewnego dnia załadujemy nasze wozy i odjedziemy z powrotem do miejsca, z któregośmy przyjechali, że wzniesione przez nas budynki staną się siedliskiem myszy i jaszczurek, że ich zwierzęta będą się pasły na tych żyznych, uprawianych przez nas polach (s. 81).

W końcowym fragmencie powieści miasto istotnie dogorywa w oczekiwaniu na ostateczne unicestwienie, w ślad za inną, tajemniczą osadą, która nie przetrwała nawet w legendach barbarzyńskich plemion. Sama zresztą pustynia może wchłonąć miasto, kiedy tylko ustanie ciągły wysiłek budowania i gospodarowania. Wysychanie pobliskiego jeziora stanowi groźbę bardziej realną niż domniemana inwazja.

Pusta strefa oddzielająca cywilizację od kraju barbarzyńców ma swój odpowiednik w mentalnym oddaleniu sędziego i dziewczyny z barbarzyńskiego plemienia. Jej ciało nosi trwałe ślady tortur, którym była poddana w czasie, gdy

sędzia na chwilę odsunął się z publicznego życia, tym samym swoją biernością przyzwalając na imperialne okrucieństwa. Jego próby „odczytania” zdeformowanego ciała dziewczyny to, jak pisze Samuel Durrant, „nie tylko akt empatii, ale radykalne doświadczenie ponizenia, poprzez które uzyskujemy chwilową świadomość, co wyryte jest pod powierzchnią cywilizacji”⁶. Znaki na ciele dziewczyny zostały tam zapisane siłą przez Imperium, którego przedstawicielem jest również sędzia. Mówi on do niej w swym własnym języku, dopiero poniewczasie zdając sobie sprawę, że posiada ona przecież swój własny, którego nie starał się nawet poznać. Pozostaje ona dla niego powierzchnią, pod którą nie może przeniknąć. Ślady tortur, w pewnym sensie jako uzewnętrznione znaki jego poczucia winy, opierają się próbom odczytania, podobnie jak umysł i ciało dziewczyny pozostają nieprzeniknione, „jakby nie miała żadnego wnętrza, jedynie powierzchnię, po której błędzę tu i tam, szukając wejścia” (s. 68). Jej twarz wydaje mu się pozbawiona wyrazu: „czarne owady szklanych oczu” [...] „nie odwzajemniają mojego spojrzenia, lecz odbijają jedynie obraz mojej osoby” (s. 70). Tak więc krótki i nie rozstrzygnięty kontakt z Innym prowadzi bohatera do dosłownego ujrzenia własnego odbicia, a jednocześnie niepokojącej moralnej autorefleksji. Obsesyjne starania przejrzenia tajemnicy dziewczyny są w gruncie rzeczy pośrednią analizą własnej postawy etycznej. Bezowocność prób porozumienia się z dziewczyną skłania sędziego do zakończenia tego osobliwego związku, a ona sama nie przejawia chęci pozostania w mieście. Nieprzekraczalna przepaść między sędzią a barbarzyńską dziewczyną, odpowiadająca przestrzennemu dystansowi pomiędzy miastem a krainą barbarzyńców, funkcjonuje jako metafora rozdziału między pojęciami cywilizacji i barbarzyństwa, rozumianego po prostu jako brak cywilizacyjnego zaawansowania na wczesnym etapie rozwoju ludzkiego społeczeństwa. Dlatego też cywilizacja musi definiować się w odniesieniu do siebie samej, wobec otaczającej ją próżni. Rzeczywiste zagrożenia dla cywilizacji tkwią w niej samej. Sędzia nigdy nie opanował języka dziewczyny, ale jego krzyki podczas tortur zadawanych mu przez oficerów Imperium uznane są za barbarzyński język.

David Attwell zauważył kiedyś trafnie, że twórczość Coetzee’go można interpretować jako wyraz „posthumanistycznej, zrekonstruowanej etyki”⁷. W powieści *Czekając na barbarzyńców* wymiar etyczny bez wątpienia odgrywa kluczową rolę w pojęciu cywilizowanego postępowania. Sprzeciwiając się bezwzględnemu traktowaniu więźniów, sędzia potrafi jedynie krzyknąć: „Nie”, ale nie umie podać przyczyny, dla której ludzie powinni być traktowani czy – paradoksalnie – nawet zabijani w sposób godny. Zdaje sobie bowiem sprawę, że „słowa, których mi nie pozwolono wypowiedzieć, były prawdopodobnie zupełnie nieistotne, z pewnością nie były to słowa zdolne podburzyć pospólstwo” (s. 168). Archaiczny kodeks przestał już obowiązywać i sędzia nie potrafi znaleźć dla niego przekonującego uzasadnienia. Bezskutecznie domagając się od swego dawnego prześladowcy moralnego samookreślenia, bohater spogląda na puste niebo. Wcześniej zrozumiał, że ponieważ jego wystąpienie w obronie

jeńców nie ma nadziei na powodzenie, może i musi ocalić przynajmniej siebie (oczywiście w sensie moralnym, nie fizycznym), aby tym samym ocalić zasady, których jest jedynym wyrazicielem: „Niech kiedyś powiedzą [...], że na tej najdalej wysuniętej placówce świątłego Imperium istniał choć jeden człowiek, który nie był barbarzyńcą” (s. 163). Samotność jedynego cywilizowanego człowieka, pustkowie otaczające miasto, to metafory egzystencjalnej próżni, w której cywilizacja musi wytyczyć swe własne granice.

Przypisy:

¹ Wszystkie cytaty pochodzą z wydania Coetzee J.M., *Czekając na barbarzyńców*, przeł. Anna Mysłowska, Kraków, Znak 2003.

² Cyt. za Easton T. Kai Norris, *Text and hinterland: J.M. Coetzee and the South African Novel*, „Journal of Southern African Studies” 1995, 4(21). <www.bj.uj.edu.pl/zb/bazy/ASP.htm> 28 marca 2002. Przekład B.K.

³ Gitzen Julian, *The voice of history in the novels of J.M. Coetzee*, „Critique” 1993, 1(35). <www.bj.uj.edu.pl/zb/bazy/ASP.htm> 28 marca 2002. Przekład B.K.

⁴ Muir Edwin, *The structure of the novel*, New York and London, Harcourt, Brace and World 1953, s. 83.

⁵ Moses Michael Valdez, *The mark of empire: writing, history and torture in Coetzee's Waiting for the barbarians*, „Kenyon Review” 1993, 1(15). <www.bj.uj.edu.pl/zb/bazy/ASP.htm> 28 marca 2002. Przekład B.K.

⁶ Durrant Samuel, *Bearing witness to apartheid: J.M. Coetzee's inconsolable works of mourning*, „Contemporary Literature” 1999, 3(40). <www.bj.uj.edu.pl/zb/bazy/ASP.htm> 28 marca 2002. Przekład B.K.

⁷ Easton, *Text and hinterland...*

ER(R)GO

przekłady

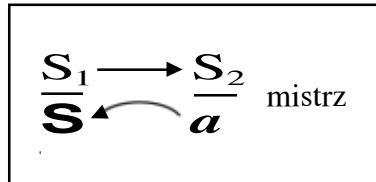
Cztery dyskursy, cztery podmioty¹

Znaczące jest tym, co „reprezentuje podmiot dla innego znaczącego” – jak mamy rozumieć tę klasyczną Lacanowską definicję znaczącego? Szpitalne łóżko w starym stylu ma u stóp, poza zasięgiem wzroku pacjenta, małą tabliczkę, do której przymocowane są różne wykresy i dokumenty określające temperaturę ciała chorego, ciśnienie krwi, lekarstwa itd. Tabliczka ta reprezentuje pacjenta – dla kogo? Nie po prostu i bezpośrednio dla innych podmiotów (powiedzmy dla pielęgniarek i lekarzy, którzy regularnie sprawdzają ten panel), ale przede wszystkim dla *innych znaczących*, dla symbolicznej sieci wiedzy medycznej, w której umieszczone muszą być dane z tabliczki, aby można było uzyskać ich znaczenie. Łatwo można sobie wyobrazić skomputeryzowany system, w którym odczytywanie danych z panelu przebiega automatycznie, tak więc tym, co otrzymuje i czyta lekarz, nie są te dane, ale bezpośrednie konkluzje, jakie zgodnie z systemem wiedzy medycznej wynikają z tych i innych danych... Wnioskiem, jaki trzeba wyciągnąć z tej definicji znaczącego jest to, iż w tym, co mówię, w mojej symbolicznej reprezentacji, zawsze istnieje pewien rodzaj nadwyżki względem konkretnego, cielesnego adresata (-ów) z krwi i kości dla mojej mowy. Dlatego też nawet list, któremu nie udaje się dotrzeć do jego konkretnego adresata, w pewien sposób *osiąga* swój prawdziwy adres docelowy, którym jest wielki Inny, symboliczny system „innych znaczących”. Jedną z bezpośrednich materializacji tego nadmiaru jest *symptom*: zaszyfrowany przekaz, którego adresatem nie jest inny byt ludzki (gdy wpisuję w moje ciało jakiś symptom, który zdradza najskrytszy sekret mojego pragnienia, nie jest on bezpośrednio przeznaczony do odczytania przez jakikolwiek ludzki byt), a który mimo to spełnił swoją funkcję w momencie, gdy został wytworzony, ponieważ dotarł do wielkiego Innego, swojego prawdziwego adresata.

Lacanowski schemat czterech dyskursów artykułuje cztery podmiotowe pozycje w obrębie dyskursywnej więzi społecznej², które wynikają logicznie z formuły znaczącego. Cała konstrukcja oparta jest na fakcie symbolicznej *reduplicatio*, podwojenia bytu w niego samego i miejsca, które zajmuje w strukturze. Dlatego też dyskurs mistrza jest z konieczności punktem wyjścia, gdyż w jego obrębie byt i jego miejsce pokrywają się: Znaczące Mistrza w praktyce zajmuje miejsce „agensa”, które jest miejscem Mistrza, obiekt *a* zajmuje miejsce „produkcji”, które jest miejscem nieprzyswajalnego nadmiaru itd.

agens	inny	S_1 - Znaczące Mistrza
		S_2 - wiedza
		S - podmiot
prawda	produkcja	<i>a</i> - rozkosz dodatkowa

Na podstawie dyskursu Mistrza można dalej generować trzy inne dyskursy przez podstawianie kolejnych trzech elementów na miejsce Mistrza: w dyskursie uniwersyteckim Wiedza jest tym, co zajmuje miejsce agensa (Mistrza), zmieniając podmiot (S) w to, co jest „produkowane”, w swoją nieprzyswajalną nadmiarową resztkę; w historii prawdziwym „mistrzem”, agensem, który skutecznie terroryzuje samego Mistrza, jest historyczny podmiot ze swoim bezustannym kwestionowaniem pozycji Mistrza, itd.



Zacznijmy od tego, że dyskurs Mistrza stanowi matrycę podstawową: podmiot jest reprezentowany przez znaczące dla innego znaczącego (dla łańcucha lub pola „zwykłych” znaczących); resztką, „kość w gardle”, która opiera się tej symbolicznej reprezentacji, wyłania się (jest „produkowana”) jako *objet petit a*, a podmiot usiłuje „znormalizować” swój stosunek wobec tej nadwyżki za pomocą formacji fantazmatycznych (dlatego właśnie dolny poziom formuły dyskursu Mistrza przedstawia matę fantazji: $S \backslash a$). Lacan często utrzymuje, co wydaje się stać w sprzeczności z powyższym określeniem, że dyskurs Mistrza jest jedynym dyskursem, który wyklucza wymiar fantazji – jak mamy to rozumieć? Iluzją gestu Mistrza jest całkowita zgodność między poziomem wypowiedzenia [*level of the enunciation*] (podmiotową pozycją, z której mówię) i poziomem wypowiedzianej treści [*level of the enunciated content*]. Oznacza to, że tym, co charakteryzuje Mistrza, jest akt mowy, który całkowicie pochłania mnie, w którym „jestem tym, co mówię”, krótko mówiąc: w pełni zrealizowany, samowystarczalny performatyw. Taka idealna zgodność oczywiście nie dopuszcza wymiaru fantazji, ponieważ fantazja pojawia się właśnie w celu wypełnienia luki między wypowiedzianą treścią i stojącą za nią pozycją wypowiedzenia – fantazja jest odpowiedzią na pytanie: „Mówisz mi to wszystko, ale z jakiego powodu? Czego tak naprawdę chcesz, mówiąc mi to?”. Fakt, iż wymiar fantazji mimo to utrzymuje się, wyraźnie wskazuje na ostatecznie nieuniknione fiasko dyskursu Mistrza. Wystarczy przywołać tu przysłowiowego wysoko postawionego menedżera, który od czasu do czasu czuje się zmuszony do wizyty u prostytutki w celu wzięcia udziału w masochistycznym rytuale, w którym „traktowany jest jak zwykły przedmiot”: pozór jego aktywnej, publicznej egzystencji, w ramach której wydaje rozkazy swoim podwładnym i rządzi ich życiem (górną poziom dyskursu Mistrza: S_1-S_2) jest podtrzymywany przez fantazję o przemianie w pasywny przedmiot rozkoszy innych (dolny poziom: $S-a$).

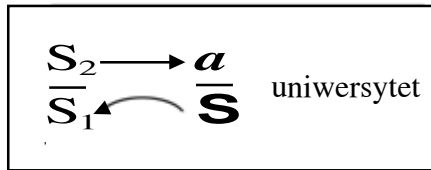
Czym jest Znaczące Mistrza? Na ostatnich stronach swojej monumentalnej *Drugiej wojny światowej* Winston Churchill rozmyśla nad zagadką *decyzji* politycznej: po tym, jak specjaliści (analitycy ekonomiczni i militarni, psychologo-

wie, meteorologowie...) zaproponują już swoje rozliczne, wyrafinowane, subtelne analizy, ktoś musi wziąć na siebie prosty i dlatego właśnie najtrudniejszy akt przetransponowania tej złożonej wielości – w której na każdą rację *za* przypadają dwie racje *przeciw* i odwrotnie – w proste „tak” lub „nie”: mamy atakować, czekamy dalej... Ten gest, który nigdy nie będzie w pełni oparty na racjach, jest gestem Mistrza. Dyskurs Mistrza opiera się więc na luce między S_1 i S_2 , między łańcuchem „zwykłych” znaczących i „ekscesywnym” Znaczącym Mistrza. Wystarczy przywołać rangi wojskowe, mianowicie osobliwy fakt, że nie pokrywają się one z pozycją w obrębie militarnej hierarchii dowodzenia: na podstawie rangi oficera – porucznika, pułkownika, generała itd. – nie można bezpośrednio wywieść jego miejsca w hierarchicznym łańcuchu dowódców (dowódca batalionu, dowódca oddziału). Pierwotnie rangi były oczywiście oparte na określonej pozycji w dowodzeniu, jednak osobliwym faktem jest sposób, w jaki zaczęły podwajać oznaczenie tych pozycji. Tak więc dziś mówi się *Generał Michael Rose, dowódca sił UNPROFOR w Bośni*. Skąd to podwojenie, dlaczego nie możemy znieść rang i po prostu oznaczać oficera za pomocą jego pozycji w łańcuchu dowództwa? Jedyne armia chińska u szczytu Rewolucji Kulturalnej zniosła rangi i używała tylko pozycji w łańcuchu dowództwa. Ta konieczność podwojenia podyktowana jest koniecznością dodania Znaczącego Mistrza do „zwykłego” znaczącego, które oznacza czyjąś pozycję w hierarchii społecznej³.

Widać teraz w jakim ścisłym sensie należy rozumieć Lacanowską tezę, zgodnie z którą tym, co jest „wyparte pierwotnie”, jest binarne znaczące (*Vorstellung-srepräsentanz*): porządek symboliczny uniemożliwia parę Znaczących Mistrza, S_1 – S_2 jako *yin-yang* lub jakiegokolwiek inne dwie symetryczne „fundamentalne zasady”. Fakt, iż „nie istnieje relacja seksualna”, oznacza ściśle to, że drugie znaczące (znaczące Kobiety) jest „wyparte pierwotnie” i tym, co pojawia się w miejscu tego wyparcia, co wypełnia lukę po nim, jest wielość „powrotów wypartego”, seria „zwykłych” znaczących. Pierwsze skojarzenie, jakie pojawia się automatycznie w zetknięciu z parodią *Wojny i pokoju* Tołstoja, nakręconą przez Woody’ego Allena, to oczywiście: „Skoro Tołstoj, to gdzie jest Dostojewski?”. W filmie Dostojewski („binarne znaczące” dla Tołstoja) pozostaje „wyparty” – ceną za to jest jednak to, iż rozmowa w środku filmu niejako przypadkowo zawiera tytuły wszystkich głównych powieści Dostojewskiego: „Czy człowiek ten nadal jest w podziemiu?” – „Masz na myśli jednego z braci Karamazow?” – „Tak, tego idiotę!” – „Cóż, popełnił zbrodnię i został za to ukarany!” – „No tak, był graczem, który zawsze ryzykował zbyt wiele”, itd. Mamy tu do czynienia z „powrotem wypartego”, to znaczy z serią znaczących, która wypełnia lukę po wypartym binarnym znaczącym „Dostojewski”.

Nie ma zatem powodu, by lekceważąco spoglądać na dyskurs Mistrza i utożsamiać go zbyt pochopnie z „autorytarnym uciskiem”: gest Mistrza jest fundującym gestem każdej więzi społecznej. Wyobraźmy sobie zawiłą sytuację społecznej dezintegracji, w której spajająca moc ideologii traci swoją skuteczność: w takiej sytuacji Mistrz jako jedyny może być tym, kto

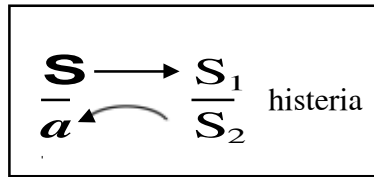
wprowadza nowe znaczące, słynny „punkt pikowania” [*quilting point*], który na powrót stabilizuje sytuację i czyni ją pewną. Dyskurs uniwersytecki, który następnie opracowuje sieć Wiedzy podtrzymującej tę pewność, z definicji zakłada i opiera się na pierwotnym geście Mistrza⁴. Mistrz nie dodaje żadnej nowej, pozytywnej treści – dodaje jedynie *znaczące*, które ni stąd, ni zowąd przemienia nieład w porządek, w „nową harmonię”, jak powiedziała by Rimbaud. W tym właśnie tkwi magia Mistrza: mimo że nie ma tu nic nowego na poziomie pozytywnej treści, „nic nie jest już takie samo” po tym, jak wypowiada swoje Słowo...



Dyskurs uniwersytecki wypowiediany jest z kolei z pozycji „neutralnej” Wiedzy. Zwraca się do resztki Realnego (powiedzmy, w przypadku wiedzy pedagogicznej, do „surowego, niecywilizowanego dziecka”), przekształcając ją w podmiot (S). Prawdą dyskursu uniwersyteckiego, ukrytą pod kreską, jest oczywiście władza (tj. Znaczące Mistrza): konstytutywne kłamstwo dyskursu uniwersyteckiego polega na tym, że zaprzecza on swojemu wymiarowi performatywnemu, przedstawiając to, co w gruncie rzeczy sprowadza się do decyzji politycznej opartej na władzy, jako prosty wgląd w faktyczny stan rzeczy. Nie należy tego błędnie odczytywać w duchu Foucaulta: wyprodukowany podmiot nie jest po prostu podmiotowością, która pojawia się jako rezultat dyscyplinującego zastosowania wiedzy-władzy, ale jej *resztką* wymykającą się objęciom wiedzy-władzy. „Produkcja” (czwarty termin w macierzy dyskursów) nie oznacza po prostu rezultatu operacji dyskursywnej, ale raczej jego „niepodzielną resztkę”, nadwyżkę, która opiera się włączeniu do sieci dyskursywnej (tzn. to, co dyskurs sam produkuje jako obce ciało w swoim własnym sercu).

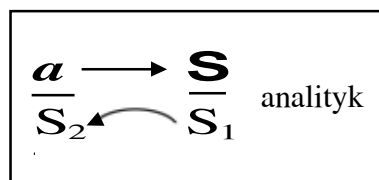
Być może modelowym przypadkiem pozycji Mistrza, która stoi za dyskursem uniwersyteckim, jest sposób, w jaki *dyskurs medyczny* funkcjonuje w naszym życiu codziennym: na poziomie powierzchniowym mamy do czynienia z czysto obiektywną wiedzą, która odpodmiotawia podmiot-pacjenta, redukując go do obiektu badania, diagnozy i leczenia. Jednak pod tą powierzchnią można z łatwością zauważyć zaniepokojony, rozhisteryzowany podmiot, opętany lękiem, zwracający się do lekarza jako do swojego Mistrza i proszący go o otuchę. Odwołując się do jeszcze bardziej powszedniej sytuacji, wystarczy przywołać eksperta od rynku, który opowiada się za silnymi cięciami budżetowymi (obcięcie wydatków na opiekę społeczną, etc.) jako koniecznością wynikającą z jego neutralnej ekspertyzy, pozbawionej jakiegokolwiek stronniczości ideologicznej: tym, co ukrywa, jest seria relacji wła-

dzy (począwszy od aktywnej roli aparatów państwa do przekonań ideologicznych), która podtrzymuje „neutralne” funkcjonowanie mechanizmów rynkowych.



W więzi histerycznej S nad a oznacza podmiot, który jest podzielony, znerwicowany [*traumatized*] przez pytanie, jakim obiektem jest dla Innego, jaką rolę odgrywa w pragnieniu Innego: „Dlaczego jestem tym, czym, jak mówisz, jestem?” Tym, czego oczekuje od Innego-Mistrza, jest wiedza o tym, czym jest jako obiekt (niższy poziom formuły). Fedra Racine’a jest histeryczna o tyle, o ile opiera się roli obiektu wymiany między mężczyznami przez kazirodcze pogwałcenie właściwego porządku pokoleń (zakochując się w swoim pasierbie). Jej namiętność do Hipolita nie ma na celu uzyskania bezpośredniej satysfakcji, lecz celem jest raczej sam akt wyznania tego Hipolitowi, który jest w ten sposób zmuszony odgrywać podwójną rolę obiektu pragnienia Fedry oraz jej symbolicznego Innego (adresata, któremu wyznaje ona swoje pragnienie). Kiedy Hipolit dowiaduje się od Fedry, że to on jest przyczyną namiętności pochłaniającej jej całą energię, jest zszokowany – wiedza ta posiada wyraźny wymiar „kastrujący”, histeryzuje go: „Dlaczego ja? Jakimże obiektem jestem, że wywołuję w niej ten efekt? Co ona we mnie widzi?”⁵ Tym, co wytwarza nieznośny efekt kastrujący, nie jest fakt, że jest się pozbawionym „tego”, lecz, przeciwnie, fakt, że najwyraźniej „się to posiada”: histeryk jest przerażony tym, że jest „zredukowany do przedmiotu”, to znaczy jest obdarzony *agalma*, która czyni jego lub ją obiektem pragnienia innego⁶.

W przeciwieństwie do histerii, perwert doskonale wie, czym jest dla Innego: wiedza utrzymuje jego pozycję jako obiektu *jouissance* Innego (podzielonego podmiotu). Z tego powodu matem dyskursu perwersji jest taki sam, jak dyskursu analityka: Lacan definiuje perwersję jako odwróconą fantazję (tzn. jego matemem dla perwersji jest $a \backslash S$), co stanowi dokładnie wyższy poziom dyskursu analityka.



Różnica między społecznymi więziami w perwersji i w analizie jest oparta na radykalnej dwuznaczności Lacanowskiego *objet petit a*, który jednocześnie oznacza wyobrażeniowy fantazmatyczny wabik i to, co wabik ten zakrywa

– stojącą za nim pustką. Tak więc, gdy przechodzimy od perwersji do analitycznej więzi społecznej, agens (analityk) redukuje siebie samego do pustki, która prowokuje podmiot do konfrontacji z prawdą jego pragnienia. Wiedza w pozycji „prawdy” poniżej kreski, pod „agensem”, oczywiście odnosi się do zakładanej wiedzy analityka i jednocześnie sygnalizuje, iż wiedza tu uzyskana nie będzie neutralną, „obiektywną” wiedzą naukowego opisu, lecz wiedzą, która odnosi się do podmiotu (analizanta) jako prawda jego pozycji podmiotowej. Tym, co ten dyskurs „produkuje”, jest Znaczące Mistrza (tj. nieświadomy *sinthome*), szyfr rozkoszy, któremu podmiot jest bezwiednie poddany⁷.

Zatem jeśli polityczny Przywódca mówi: „jestem waszym Mistrzem, niech stanie się moja wola!”, to bezpośrednie stwierdzenie autorytetu jest historyzowane, gdy podmiot zaczyna wątpić w swoje kwalifikacje do działania jako Przywódca („Czy naprawdę jestem ich Mistrzem? Co we mnie jest takiego, co legitymizuje takie działanie?”). Może być to zamaskowane w formie dyskursu uniwersyteckiego („Żądając, byście to robili, podążam jedynie za wglądem w obiektywną konieczność historyczną, nie jestem więc waszym Przywódcą, ale jedynie waszym sługą, który pozwala wam działać na rzecz waszego własnego dobra...”); lub też podmiot może działać jako puste miejsce [*blank*], zawieszając swoją skuteczność symboliczną i w ten sposób zmuszając swojego Innego do tego, by ten stał się świadomy tego, jak doświadczał innego podmiotu jako Przywódcy tylko dlatego, że traktował go jako takiego. Na podstawie tego krótkiego opisu powinno być jasne, w jaki sposób pozycja „agensa” w każdym z czterech dyskursów pociąga za sobą określony *modus* podmiotowości: Mistrz jest podmiotem, który jest w pełni zaangażowany w swoją czynność (mowy), poniekąd [*sam*] „jest swoim słowem”, jego słowo odznacza się bezpośrednią performatywną skutecznością. Agens dyskursu uniwersyteckiego jest, przeciwnie, zasadniczo *niezaangażowany*: ustanawia siebie jako samoznoszącego się obserwatora (i wykonawcę) „obiektywnych praw”, do których dostęp ma neutralna wiedza (w terminach klinicznych jego pozycja jest najbliższa pozycji perwerta). Podmiot historyczny jest podmiotem, którego samo istnienie powoduje [w nim] zasadnicze wątpliwości i pytania, cały jego byt jest podtrzymywany przez niepewność co do tego, czym jest dla Innego; o tyle, o ile podmiot istnieje tylko jako odpowiedź na zagadkę pragnienia Innego, podmiot historyczny jest podmiotem *par excellence*. I po raz kolejny, w wyraźnym kontraście wobec niego, analityk reprezentuje paradoks odpodmiotowionego podmiotu, podmiotu, który całkowicie poddaje się temu, co Lacan nazywał „podmiotową destytucją” [*subjective destitution*], podmiotu, który wyrывa się z błędnego koła intersubiektywnej dialektyki pragnienia i przeistacza w bezgłowy byt czystego popędu.

Jedną z kluczowych różnic między psychoanalizą i filozofią dotyczy statusu różnicy seksualnej: dla filozofii podmiot nie jest z natury upłciowiony – upłciowienie zachodzi jedynie na przypadkowym, empirycznym poziomie, podczas gdy psychoanaliza podnosi seksuację [*sexuation*] do formalnego, apriorycznego

warunku samego pojawienia się podmiotu⁸. Dokładnie z tego powodu Lacanowska problematyka (*różnicy seksualnej*) – nieuchronności seksuacji bytów ludzkich („bytów językowych”) – musi być ściśle odróżniona od (de)konstruktywistycznej problematyki „społecznej konstrukcji *gender*”, kontyngentnego dyskursywnego tworzenia tożsamości *gender*, które powstają przez performatywne ustanowienie⁹. Dla uchwycenia tego kluczowego rozróżnienia, pomocna może być analogia z antagonizmem klasowym: antagonizm klasowy (nieuchronność „klasowego wpisania” jednostki w społeczeństwo klasowe, niemożliwość pozostawania poza, bycia nienaznaczonym przez antagonizm klasowy) również nie może być zredukowany do pojęcia „społecznej konstrukcji tożsamości klasowej”, ponieważ każda określona „konstrukcja tożsamości klasowej” jest już formacją „reaktywną” lub „obronną”, próbą „poradzenia sobie z” traumą antagonizmu klasowego. Każda symboliczna „tożsamość klasowa” dokonuje już dyslokacji antagonizmu klasowego poprzez jego przekład na pozytywny zbiór własności symbolicznych: konserwatywne, organicystyczne pojęcie społeczeństwa jako zbiorowego ciała z różnymi klasami jako organami cielesnymi (z klasą rządzącą jako dobroczynną i mądrą „głową”, robotnikami jako „rękami”, etc.) jest pośród nich tylko najbardziej oczywistym przypadkiem. Dla Lacana tak samo rzeczy mają się w przypadku seksuacji: niemożliwe jest „pozostawanie na zewnątrz”, podmiot zawsze już z góry jest przez nią naznaczony, zawsze już „bierze stronę”, zawsze jest już w odniesieniu do niej „częściowy”. Paradoks problematyki „społecznej konstrukcji *gender*” tkwi w tym, że pomimo iż prezentuje siebie jako ucieczkę od „metafizycznych” i/lub esencjalistycznych przymusów, *implicite* dokonuje powrotu do przedfreudowskiego, filozoficznego (tj. niezeseksualizowanego) podmiotu. Problematyka „społecznej konstrukcji *gender*” zakłada przestrzeń kontyngentnej symbolizacji, podczas gdy dla Lacana „seksuacja” jest ceną, którą trzeba zapłacić za samo ukonstytuowanie się podmiotu, za jego wejście w przestrzeń symbolizacji.

Gdy Lacan twierdzi, że różnica seksualna jest „realna”, daleki jest od podnoszenia historycznej, kontyngentnej formy seksuacji do rangi transhistorycznej normy („jeśli nie zajmujesz swojego właściwego, predestynowanego miejsca w heteroseksualnym porządku, albo jako mężczyzna, albo jako kobieta, jesteś wykluczony, wygnany w psychotyczną otchłań poza dziedziną symboliczną”): twierdzenie, że różnica seksualna jest „realna” jest równoważne twierdzeniu, że jest „niemożliwa” – niemożliwa do zsymbolizowania, sformułowania w postaci normy symbolicznej. Innymi słowy, nie jest tak, że mamy homoseksualistów, fetyszystów i innych perwertów *pomimo* normatywnego faktu różnicy seksualnej (tj. jako dowody świadczące o tym, iż różnicy seksualnej nie udało się nałożyć jej normy); nie jest tak, że różnica seksualna jest ostatecznym punktem odniesienia, który zakotwicza kontyngentne dryfowanie seksualności – przeciwnie, to z racji luki, która na zawsze utrzymuje się między Realnym różnicy seksualnej i określonymi formami heteroseksualnych norm symbolicznych, mamy wielość „perwersyjnych” form seksualności. W tym też tkwi problem wiążący

się z oskarżeniem o to, że różnica seksualna wymaga „binarnej logiki”: o tyle, o ile różnica seksualna jest realna/niemożliwa, jest dokładnie *nie* „binarna”, lecz jest, po raz kolejny, tym, z racji czego każde „binarne” jej ujęcie (każdy przekład różnicy seksualnej na parę opozycyjnych własności symbolicznych: rozum *versus* emocja, aktywne *versus* pasywne...) zawsze zawodzi¹⁰.

Jak zatem różnica seksualna, to fundamentalne Realne ludzkiej egzystencji, wpisana jest w matrycę czterech dyskursów? Jak, jeśli w ogóle, cztery dyskursy są zseksualizowane? Pojęcie różnicy seksualnej, do którego się odwołujemy, jest opracowane, jak wiadomo, przez Lacana w jego innej wielkiej matrycy „formuł seksuacji”, gdzie męska strona jest definiowana przez funkcję uniwersalną i jej konstytutywne wyjątki, a strona żeńska przez paradoks „nie-całości”¹¹ (*pas-tout*) (nie istnieje wyjątek i z tego powodu zbiór jest nie-cały, nie-ztotalizowany). Przypomnijmy niestabilny, mający przejściowy charakter status niewyraźnego u Wittgensteina: przejście od wczesnego do późnego Wittgensteina jest przejściem od *tout* (porządku uniwersalnej całości opartej na jej konstytutywnym wyjątku) do *pas-tout* (porządku bez wyjątku i z tego powodu nieuniwersalnego, nie-całościowego). To znaczy, u wczesnego Wittgensteina z *Tractatusa* świat jest pojęty jako zamknięta w sobie samej, ograniczona całość „faktów”, która dokładnie jako taka zakłada wyjątek: coś niewyraźnego, mistycznego, co funkcjonuje jako jej granica. U późnego Wittgensteina, przeciwnie, problematyka niewyraźnego znika, jednak właśnie z tego powodu uniwersum nie jest już pojmowane jako całość regulowana przez uniwersalne warunki języka: tym, co pozostaje, są boczne połączenia między częściowymi dziedzinami. Pojęcie języka jako systemu zdefiniowanego przez zbiór uniwersalnych cech zastąpione jest pojęciem języka jako wielości rozproszonych praktyk, luźno połączonych z sobą przez „podobieństwa rodzinne”.

Pewien typ etnicznego dowcipu doskonale oddaje ten paradoks nie-całości: [chodzi o] opowieści o początku, w którym naród ustanawia siebie jako „bardziej X niż samo X”, gdzie X reprezentuje inny naród, który zwyczajowo uważamy za paradygmatyczny przypadek dla jakiejś cechy. Mit Islandii głosi, że została ona zamieszкана, gdy ci, którzy uznali Norwegię, najbardziej wolny kraj na świecie, za zbyt ciemniący, odeszli do Islandii: mit Słoweńców jako skąpych głosi, że Szkocja (przysłowiowy kraj skąpców) została zaludniona, gdy Słoweńcy wygnali do Szkocji jednego ze swoich, który wydał zbyt dużo pieniędzy. Sednem *nie* jest to, że Słoweńcy są *najbardziej* skąpi lub też Islandczycy *najbardziej* kochają wolność – Szkoci pozostają *najbardziej* skąpi, jednak Słoweńcy są *jeszcze bardziej* skąpi; ludność Norwegii najbardziej kocha wolność, jednak Islandczycy kochają wolność *jeszcze bardziej*. To właśnie jest paradoks „nie-całości”: jeśli weźmiemy pod uwagę wszystkie narody, Szkoci są najbardziej skąpi, jednak jeśli porównamy je jeden po drugim, jako „nie-całość”, Słoweńcy są bardziej skąpi¹². Wariacją na temat tego samego motywu jest słynny sąd Rossiniego na temat różnicy między Beethovenem i Mozartem: zapytany „Kto jest największym kompozytorem?”, Rossini odparł: „Beethoven”; gdy za-

dano mu dodatkowe pytanie: „A co z Mozartem?”, dodał: „Mozart nie jest największy, on jest *jedynym* kompozytorem...”. Ta opozycja między Beethovem („największy” z nich wszystkich, jako że swoje utwory tworzył z tytanicznym wysiłkiem, przewyciężając opór materiału muzycznego) i Mozartem (który swobodnie pływał w substancji muzycznej i komponował z muzyczną gracją) naprowadza na dobrze znaną opozycję między dwoma pojęciami Boga: Bóg, który jest „największy”, na szczycie stworzenia, władca świata, i Bóg, który nie jest największą, ale po prostu *jedyną* rzeczywistością, tzn. który nie odnosi się w ogóle do skończonej rzeczywistości odseparowanej od Niego, jako że on jest „wszystkim, co jest”, „immanentną zasadą całej rzeczywistości”¹³.

Krótko mówiąc, tym, co podtrzymuje różnicę między dwiema płciami, nie jest bezpośrednio odniesienie do serii symbolicznych opozycji (męski rozum *versus* kobieca emocja, męska aktywność *versus* kobieca pasywność, etc.), ale różne sposoby radzenia sobie z konieczną niekonsystencją wpisaną w akt przyjęcia jednej i tej samej uniwersalnej własności symbolicznej (ostatecznie: „kastracji”). Nie jest tak, że mężczyzna reprezentuje *logos* jako przeciwstawny kobiecemu docenianiu emocji; raczej: dla mężczyzny *logos* jako spójna i logiczna uniwersalna zasada całej rzeczywistości opiera się na konstytutywnym wyjątku będącym pewnym mistycznym, niewyraźnym X („są rzeczy, o których nie powinno się mówić”), podczas gdy w przypadku kobiety nie istnieje wyjątek, „można mówić o wszystkim” i z tego właśnie powodu uniwersum *logosu* staje się niekonsystentne, niespójne, rozproszone, „nie-całe”. Lub też, odnośnie do przyjęcia tytułu symbolicznego, mężczyzna, który chce całkowicie zidentyfikować się ze swoim tytułem, zaryzykować dla niego wszystko (umrzeć w jego imię), pomimo to opiera się na micie, że nie jest on jedynie swoim tytułem, „społeczną maską”, którą nosi – że jest coś pod nią, „rzeczywista osoba”; w przypadku kobiety, przeciwnie, nie istnieje trwałe, bezwarunkowe zaangażowanie, wszystko ostatecznie jest maską, ale właśnie z tego powodu nie ma nic „pod maską”. Lub, w przypadku miłości: zakochany mężczyzna jest gotów oddać za nią wszystko, ukochana wyniesiona jest do rangi absolutu, bezwarunkowego obiektu, ale właśnie dlatego jest on zmuszony do poświęcenia jej w imię jego spraw publicznych lub zawodowych; kobieta zaś jest zupełnie, bez ograniczeń i rezerwy, pogrążona w miłości – ale właśnie z tego powodu, dla niej „miłość to nie wszystko”, zawsze towarzyszy jej pewna niesamowita [*uncanny*], fundamentalna obojętność.

Jak zatem to wszystko odnosi się do (naszej „konkretnej”, doświadczanej „w życiu”) różnicy seksualnej? Weźmy na początek pod uwagę jedną z archetypowych scen melodramatycznych: kobieta pisze list wyjaśniający sprawy swojemu kochankowi i następnie, po wahaniach, drze go, wyrzuca i (zazwyczaj) idzie *sama* do niego, tzn. oferuje siebie, cieleśnie, w swojej miłości, zamiast listu. Zawartość tego listu jest ściśle skodyfikowana: zgodnie z regułą wyjaśnia on ukochanemu, dlaczego kobieta, w której się zakochał, nie jest tą, za którą on ją bierze, i w konsekwencji, dlaczego właśnie z tego powodu, że go kocha, musi

go porzucić, by go nie zwodzić. Podarcie listu pełni zatem funkcję ucieczki: kobieta nie może iść na całość i powiedzieć prawdę, woli trwać w kłamstwie. Gest ten jest zasadniczo fałszywy: obecność jest zaferowana jako fałszywa zasłona miłości, służąca wyparciu traumatycznej prawdy, która miała być wyartykułowana w liście – podobnie jak w przeniesieniu w leczeniu psychoanalitycznym, gdzie pacjent oferuje sobie analitykowi jako krańcowy środek obronny, tak by zablokować pojawienie się prawdy¹⁴. Oznacza to, że miłość pojawia się, gdy analiza za bardzo zbliża się do nieświadomej, traumatycznej prawdy. W miłości przeniesieniowej oferuję siebie jako obiekt zamiast wiedzy: „proszę bardzo, masz mnie (więc już nie będziesz we mnie się zagłębiać)”. (W tym sensie miłość jest „interpretacją pragnienia innego”: za pomocą zaferowania siebie innemu, interpretuję jego pragnienie jako pragnienie skierowane do mnie i w ten sposób zaciemniam zagadkę pragnienia innego)¹⁵. Jest to jednak tylko jeden ze sposobów interpretacji zagadki listu, który został napisany, ale nie wysłany. W swojej książce *Why Do Women Write More Letters Than They Post?* Darian Leder proponuje serię odpowiedzi na to pytanie¹⁶. Trudno oprzeć się pokusie ich systematyzacji przez pogrupowanie w dwie pary:

– Odnośnie adresata, prawdziwym adresatem listu miłosego kobiety jest Mężczyzna, nieobecna symboliczna fikcja, idealny czytelnik listu, „trzeci” na scenie, nie mężczyzna z krwi i kości, do którego list jest adresowany; lub też prawdziwym adresatem jest sama luka nieobecności, tzn. list funkcjonuje jako obiekt, to sama jego gra z nieobecnością (jego adresata) przynosi *jouissance*, ponieważ *jouissance* jest zawarta w samym akcie jego pisania, a jego prawdziwym adresatem jest przez to sama pisząca.

– Co do sposobu, w jaki list związany jest z autorem, pozostaje on zawsze nie wysłany, gdyż nie mówi wszystkiego (autorka nie była w stanie włączyć w obieg jakiejś zasadniczej traumy, która ujawniłaby przed nią jej prawdziwą pozycję podmiotową); lub też pozostaje w sobie na zawsze niedokończony, zawsze jest coś jeszcze do powiedzenia, ponieważ – niczym modernizm dla Habermasa – kobieta jest sama w sobie „niedokończonym projektem”, i to, że list nie zostaje wysłany, daje świadectwo faktowi, iż kobieta, jak prawda, nie może być „wypowiedziana w całości”, tzn. jest, jak mówi Lacan, „materialnie niemożliwa”.

Czy nie natykamy się tu na podział między falliczną ekonomią i dziedziną nie-falliczną? To, że list pozostaje nie wysłany, jako fałszywy akt „wyparcia” (zatajenia prawdy przelanej na papier i zaferowania siebie samej jako obiektu miłości, tak by podtrzymać kłamstwo), jest wyraźnie powiązane z podziałem na mężczyznę, adresata listu z krwi i kości, i jakiegoś trzeciego Mężczyznę, nosiciela fallicznej mocy, prawdziwego adresata. W taki sam sposób fakt niewysłania listu, jako że list jest obiektem zawierającym własną *jouissance* kobiety, jest związany z nie-całością kobiecej *jouissance* – z *jouissance*, która nigdy nie może być „wypowiedziana” w swojej pełni.

Ta bezpośrednia seksualizacja samej luki, która charakteryzuje seksualność kobietą – fakt, iż w tym przypadku, o wiele silniej niż u mężczyzny, nieobecność jako taka (wycofanie się, nie-czyn) jest zseksualizowana¹⁷ – wyjaśnia także gest wycofania się kobiety dokładnie w momencie, gdy „mogłaby to wszystko mieć (upragnionego partnera)” w serii powieści od *Księżnej de Cleve* Madame de Lafayette do *Powinowactw z wyboru* Goethego (lub też odwrotny/suplementarny przykład kobiecego niewycofania, jej niewytłumaczalnej wytrwałości w nieszczęśliwym małżeństwie lub z niekochanym już partnerem, nawet jeśli pojawia się możliwość wyrwania się z tego, jak w *Portrecie damy* Jamesa)¹⁸. Mimo że ideologia jest wpleciona w ten gest wyrzeczenia, sam gest jest nieideologiczny. Interpretacja tego gestu, którą należy odrzucić, to standardowe odczytanie psychoanalityczne, według którego mamy tu do czynienia z historyczną logiką obiektu miłości (kochankiem), którego pragnie się o tyle, o ile jest zakazany, o ile istnieje przeszkoda w postaci męża – w momencie, gdy przeszkoda znika, kobieta traci zainteresowanie tym obiektem miłości. Oprócz tej historycznej ekonomii, polegającej na tym, iż jest się w stanie rozkoszować obiektem tylko o tyle, o ile pozostaje on zakazany, o ile zachowuje status potencjalny (tj. w postaci fantazji o tym, co „mogłoby się” stać), wycofanie to (lub uporczywość) może być również interpretowane na wiele innych sposobów. Na przykład jako wyraz tak zwanego kobiecego masochizmu (ten może być z kolei odczytywany jako wyraz wiecznej kobiecej natury czy też jako internalizacja ucisku patriarchalnego) uniemożliwiającego kobiecie „korzystanie z życia”; jako profeministyczny gest wyswobodzenia z ograniczeń fallicznej ekonomii, która ustanawia jako ostateczny cel kobiety jej szczęście w relacji z mężczyzną; itd. Jednak wydaje się, że wszystkie te interpretacje nie trafiają w sedno, które polega na absolutnie fundamentalnej naturze gestu wycofania/zastąpienia jako konstytutywnego dla samego kobiecego podmiotu. Jeśli, idąc w ślad za niemieckim idealizmem, zrównamy podmiot z wolnością i autonomią, czyż taki gest wycofania – nie jako gest poświęcenia adresowany do jakiejś wersji wielkiego Brata, ale gest przynoszący swoją własną satysfakcję, tak jak gest odnajdywania *jouissance* w samej luce oddzielającej mnie od obiektu – czyż taki gest nie jest najwyższą formą *autonomii*¹⁹?

W odniesieniu do sposobu, w jaki różnica seksualna wpływa na rolę trzeciego elementu, który zapośrednicza ukonstytuowanie się pary, ciekawe może być odwołanie do dwóch klasycznych hollywoodzkich melodramatów: niezwykłego *No Sad Songs for Me* Rudolpha Mate’a (1950) i *A Guy Named Joe* (1944, sfilmowany ponownie przez Stevena Spielberga jako *Always* w 1989). *No Sad Songs for Me* jest historią nieuleczalnie chorej kobiety (granej przez Margaret Sullavan, która rzeczywiście umierała w czasie, gdy kręcony był film), troszczącej się o to, by jej rodzina (mąż i córka) była emocjonalnie przygotowana na życie po jej śmierci: milcząco przyzwala swojemu mężowi na poślubienie młodszej kobiety (jej młodej współpracownicy w interesach, z którą on ma już romans), po czym spędza ostatnie tygodnie swojego życia w miejscowości wypo-

czynkowej sama z mężem, przekonana, że cokolwiek się zdarzy, nikt nie może odebrać im tych ostatnich dni szczęścia... Mamy tu do czynienia ze strukturą fantazmatyczną, tj. wyparte z opowieści w filmie pytanie brzmi: co stałoby się, kogo wybrałby mąż, jeśli żona *nie* byłaby nieuleczalnie chora? Stosownie melodramatyczna fantazmatyczna zbieżność polega zatem na zagadkowym konsonansie między dwiema katastrofami: można powiedzieć, że inna, młodsza kobieta pojawia się, by wypełnić lukę po odejściu żony, jednak można także twierdzić, że nieuleczalna choroba żony materializuje fakt, że nie jest już kochana przez swojego męża. Symboliczna zręczność, na której opiera się film, to akt magicznego połączenia i transformacji *dwóch* katastrof (jej nieuleczalnej śmierci i uczuć jej męża wobec innej, młodszej kobiety) w jeden triumf: żona spełnia podstawowy gest symboliczny *wolnego przyzwolenia na to, co stanie się nieuchronnie* (jej śmierć i strata jej męża) – przedstawia swoją śmierć i fakt, że potem jej mąż zacznie nowe, szczęśliwe życie ze swoją nową żoną, jako jej własny wolny akt wycofania się i przekazania męża i córki innej kobiecie.

W kontraście do *No Sad Songs for Me*, zapośredniczającym trzecim w *A Guy Named Joe* jest mężczyzna: martwy mąż, który przemienia się w anioła stróża, stosownie falliczną, ojcowską postać, mądrze prowadzącą wdowę po nim ku nowemu mężczyźnie, którego uważa za odpowiedniego dla niej. Pierwsza oczywista różnica między dwoma filmami tkwi w tym, że męski pośrednik jest *już martwy* – ingeruje jako dobroczynny duch – podczas gdy żeńska pośredniczka jest *nadal żywa* i przedstawia swój zgon jako najwyższe poświęcenie, jako dar na przyszłość dla nowej pary na pożegnanie. Żeńska pośredniczka umarła, tak by nowa para mogła być szczęśliwa, jej śmierć była *obarczona znaczeniem*, powtarzała kryzys małżeński, który już czaił się (miłość męża do innej kobiety), podczas gdy męski pośrednik zginął w zwykłym, *bezsensownym* wypadku, przerywając szczęście małżeńskie bez cienia niezgody. Innymi słowy, umierająca żona w *No Sad Songs for Me* wycofuje się, by umożliwić przyszłe szczęście małżeńskie jej męża z inną kobietą, podczas gdy nowy męski partner wdowy w *A Guy Named Joe* na zawsze pozostaje drugim-najlepszym, żyjąc w cieniu pierwszego męża, który zginął. Lub też, ujmując to inaczej, libidalna ekonomia męskiego pośrednika jest *perwersyjna* (pozostaje obecny jako czyste spojrzenie, jako narzędzie *jouissance* nowej pary)²⁰, podczas gdy żeńska pośredniczka jest skupiona na geście ofiarnego wycofania się w obliczu nowej wyidealizowanej pary.

Wniosek, jaki należy z tego wyciągnąć, jest taki, iż błędem jest kontrastowanie mężczyzny i kobiety w niezapośredniczony sposób, jak gdyby mężczyzna bezpośrednio pragnął jakiegoś obiektu, pragnienie kobiety zaś miało by być „pragnieniem, by pragnąć” [*desire to desire*], pragnieniem pragnienia Innego [*the desire for Other's desire*]. Mamy tu do czynienia z różnicą seksualną jako realną, co oznacza, że przeciwstawne ujęcie także jest w mocy, aczkolwiek w sposób nieco przemieszczony. To prawda, mężczyzna bezpośrednio pragnie kobiety, która mieści się w ramach jego fantazji,

podczas gdy kobieta alienuje o wiele bardziej swoje pragnienie w mężczyźnie (tzn. pragnie ona być obiektem pragnienia mężczyzny), tak by mieścić się w jego fantazji – dlatego właśnie stara się ona spojrzeć na siebie oczyma innego i nieustannie trapi ją pytanie: „Co inni widzą w niej (lub we mnie)?” Jednak kobieta jest jednocześnie o wiele *mniej* zależna od swojego partnera, jako że jej ostateczny partner nie jest innym bytem ludzkim, jej obiektem pragnienia (jak w przypadku mężczyzny), ale samą luką, dystansem wobec jej partnera, w której umiejscowiona jest *jouissance féminine*. *Vulgari eloquentia*, aby uwieść kobietę, mężczyźnie potrzebna jest (realna lub wyobrażona) partnerka, podczas gdy kobieta może uwieść mężczyznę nawet, gdy jest sama, ponieważ jej ostateczny partner jest samym odosobnieniem jako miejscem *jouissance féminine* poza fallusem.

Różnica seksualna jest więc realna także w tym sensie, że żadna symboliczna opozycja nie może bezpośrednio i adekwatnie jej oddać. Kobieta jest zasadnicza dla seksualnego życia mężczyzny, podczas gdy seksualność kobiety wymaga o wiele więcej niż obecności mężczyzny; jednak odwrotność również obowiązuje – dokładnie dlatego, że ona jest „dla niego wszystkim”, mężczyzna zawsze jest gotowy poświęcić kobietę dla swojej kariery czy też innych wymogów publicznych i zawodowych (tzn. ma do dyspozycji sferę poza swoim życiem miłosnym), podczas gdy życie miłosne jest sprawą o wiele bardziej centralną dla kobiety. Sednem jest oczywiście to, iż to odwrócenie nie jest czysto symetryczne, lecz delikatnie przemieszczone – i właśnie to przemieszczenie wskazuje na Realne różnicy seksualnej. (Inny przykład: mężczyźni nie mają nic przeciwko noszeniu uniformów, podczas gdy kobiety chcą ubierać się w sposób wyjątkowy, tak by nie wyglądać jak inne kobiety – jednak mężczyźni najczęściej nie myślą o modzie, z kolei kobiety o wiele chętniej poddają się modzie.) Rzeczywistą różnicą nie jest zatem różnica między opozycyjnymi cechami symbolicznymi, ale różnica między dwoma typami opozycji: kobieta jest zasadnicza dla życia seksualnego mężczyzny, *jednak właśnie z tego powodu dysponuje on sferą poza życiem seksualnym, która ma dla niego większe znaczenie*; w przypadku kobiety seksualność zwykle jest cechą przenikającą całe jej życie, nie ma nic – przynajmniej potencjalnie – niezseksualizowanego, *jednak właśnie z tego powodu seksualność kobiety obejmuje o wiele więcej niż obecność mężczyzny...* Po raz kolejny, czyż struktura za tym stojąca nie jest strukturą Lacanowskich formuł seksuacji: uniwersalność (kobieta, która jest zasadniczo wszystkim...) z wyjątkiem (kariery, życia publicznego) w przypadku mężczyzny, nie-uniwersalność (mężczyzna nie jest wszystkim w życiu seksualnym kobiety) bez wyjątku (nie ma niczego, co nie jest zseksualizowane) w przypadku kobiety? Ten paradoks pozycji kobiecej jest uchwycony w dwuznaczności słynnego wiersza 732 Emily Dickinson²¹:

*Sprostowała Jego Wymaganiom –
Miejsce Zabawek porzuconych*

*Dawnego Życia – zajął godny
Zawód Kobiety – Żony –*

*Jeśli Jej czego brakło w nowym
Dni – Przestrzeni – Zdumienia –
Spełnienia Snu – Jeśli jak Złoto
Ścierał się od Noszenia,*

*Ten Brak narastał w niej bez słowa –
Jak Perła lub Wodorost,
W Głębiach – o których tylko Morzu
Samemu coś wiadomo –²²*

Wiersz ten oczywiście może być odczytywany jako aluzja do poświęcenia *agalmy* – *objet petit a*, „zabawek” kobiecej *jouissance* – które ma miejsce, gdy staje się ona Kobieta (tzn. przyjmuje podległą rolę Żony): pod spodem, niedostępna dla męskiego spojrzenia, część „jej”, która nie mieści się w roli „Kobiety” (dlatego też w ostatniej strofie odnosi się do siebie jako do „Niego” [*Himself*]²³) nadal prowadzi, „bez słowa”, swoją sekretną egzystencję. Jednak wiersz może być odczytywany w o wiele bardziej niesamowity [*uncanny*], przeciwstawny sposób: co, jeśli status tego „sekretnego skarbu”, poświęconego, gdy staje się ona Żoną, jest czysto fantazmatyczny? Co, jeśli wywołuje ona ten sekret, aby fascynować *Jego* (jej męża, mężczyzny) spojrzenie? Czy „*but only to Himself*” nie można odczytywać w takim sensie, że pojęcie kobiecego skarbu poświęconego, gdy kobieta wchodzi w związek seksualny z mężczyzną, jest pozorem, który ma fascynować *Jego* spojrzenie i tym samym oznacza stratę czegoś, co nigdy nie było obecne, nigdy nie było posiadane? (Definicja *objet a* brzmi przecież: obiekt, który pojawia się dokładnie w momencie jego utraty.) Krótko mówiąc, czy ten „stracony skarb” nie wpisuje się w męską fantazję o kobiecym sekrecie poza granicami porządku symbolicznego, poza jego zasięgiem? Lub też, mówiąc po Hegłowsku: kobiece „w sobie”, poza zasięgiem męskiego spojrzenia, jest już „dla Innego”, jest niedostępną tajemnicą wyobrażoną przez samo męskie spojrzenie.

Możemy teraz dostrzec, dlaczego każde odniesienie do presymbolicznej „kobiecej substancji” jest mylące. Zgodnie z popularną ostatnio teorią, (biologiczny) mężczyzna jest tylko (fałszywie wyemancypowaną) okrężną drogą w żeńskiej samoreprodukcji, która w zasadzie jest możliwa także bez mężczyzny. Elizabeth Badinter twierdzi, że z biologicznego punktu widzenia wszyscy jesteśmy żeńscy (chromosom X jest wzorcem dla całej ludzkości, chromosom Y pewnym dodatkiem, nie mutacją)²⁴; z tego powodu stawanie się samcem wymaga pracy dyferencjacji wolnych embrionów żeńskich. Co więcej, biorąc pod uwagę również życie społeczne, samce zaczynają, będąc obywatelami żeńskiej ojczyzny (macicy), zanim zostają zmuszeni do emigracji i prowadzenia swoich

własnych żywotów jako wygnańcy stęsknieni za ojczyzną. To znaczy, skoro mężczyźni pierwotnie zostali stworzeni kobietami, musieli zostać odróżnieni od kobiet na drodze społecznych i kulturowych procesów – to mężczyzna, nie kobieta, jest kulturowo stworzoną „drugą płcią”²⁵. Teoria ta, jako rodzaj mitu politycznego, może być odkrywczą i przydatną do wyjaśnienia współczesnej niepewności *męskiej* tożsamości: Badinter na pewnym poziomie ma rację, gdy twierdzi, że prawdziwym kryzysem społecznym jest dziś kryzys *męskiej* tożsamości, tego „co znaczy być mężczyzną”; kobiety z mniejszym lub większym powodzeniem dokonują inwazji na terytorium *męczyzny*, przyjmując funkcje w życiu społecznym bez utraty ich *żeńskie* tożsamości, podczas gdy proces odwrotny, *męski* podbój „kobiecego” terytorium intymności jest o wiele bardziej traumatyczny. O ile postać osiągnącej publicznie sukcesy kobiety jest już częścią naszej „społecznej wyobraźni”, problemy z „delikatnymi *męczyznami*” są o wiele bardziej niepokojące. Jednakże teoria ta, podczas gdy wydaje się wyrażać, w „feministyczny sposób”, prymat tego, co *żeńskie*, powieła podstawowe metafizyczne przesłanki dotyczące relacji między *męskim* i *żeńskim*. Badinter sama łączy pozycję *męską* z wartościami związanymi z ryzykiem wygnania poza bezpieczną przystań domową i z potrzebą stworzenia własnej tożsamości poprzez pracę i zapośredniczenie kulturowe – czyż nie jest to pseudohegłowska teoria społecznej relacji między dwiema płciami, teoria, która z racji tego, że praca i zapośredniczenie są po stronie *męskiej*, wyraźnie uprzywilejowuje *męczyzn*? Krótko mówiąc, pogląd, że kobieta jest podstawą, a *męczyzna* wtórnym zapośredniczeniem/dewiacją bez własnej/naturalnej tożsamości, tworzy podstawy dla argumentu antyfeministycznego *par excellence*, ponieważ, jak Hegel niestrudzenie powtarza, Duch sam jest z punktu widzenia natury „wtórny”, jest patologiczną dewiacją, „naturą chorą na śmierć”, a moc ducha zamieszkuje w samym fackie, że marginalne/wtórne zjawisko, „w sobie” jedynie okrężna droga w obrębie jakiegoś większego naturalnego procesu, może poprzez pracę zapośredniczenia wznieść się w Cel-sam-w-sobie, który podporządkowuje sobie swoją własną przyrodniczą przesłankę i „ustanawia” ją jako część swojej własnej „duchowej” totalności. Z tej racji, wydawałoby się „deprecjonujące” pojęcia kobiecości jako jedynie maskarady, której brak jakiegokolwiek substancjalnej tożsamości i wewnętrznego kształtu, kobiety jako „wykastrowanego”, upośledzonego, zdegenerowanego, niepełnego *męczyzny*, są o wiele bardziej użyteczne dla feminizmu niż etyczne uwznioślenie kobiecości – krótko: Otto Weininger jest o wiele lepszy niż Carol Gilligan.

Zatem, powracając do naszego głównego tematu, jak to pojęcie różnicy seksualnej należy połączyć z matrycą czterech dyskursów? Zacznijmy od autora, którego całe dzieło jest skupione na nieodłącznym impasie *męskiej* podmiotowości: Orsona Wellesa. Jak pokazał James Naremore²⁶, trajektoria typowego filmu Wellesa prowadzi od początkowego „realistycznego”, ironicznego, krytyczno-społecznego przedstawienia środowiska społecznego do ześrodkowania uwagi na tragicznym losie ponadludzkiej centralnej postaci (Kane, Falstaff, etc.).

To przejście od komentarza w duchu realizmu społecznego (liberalnego, delikatnie krytycznego, „socjaldemokratycznego” opisu życia codziennego) do chorebliwej obsesji z jej barbarzyńskim nadmiarem, do niezwyklej jednostki i tragicznego rezultatu jej *hubris* (co, nawiasem mówiąc, stanowi także tło dla przejścia od Marion do Normana w *Psychozie* Hitchcocka), jest centralnym, nierozwiązanym antagonizmem świata Wellesa i, jak powiedziałby Adorno, wielkość Wellesa tkwi w fakcie, że nie rozwiązuje on, czy też nie maskuje, tego antagonizmu.

Pierwszą rzeczą, którą trzeba tu wziąć pod uwagę, jest alegoryczny charakter Wellesowskiej obsesji związanej z takimi ponadludzkimi postaciami: ich ostateczne niepowodzenie wyraźnie zastępuje, w obrębie wewnętrznej przestrzeni jego filmów, samego Wellesa, *hubris* jego własnego artystycznego postępowania i jego ostatecznej porażki. Drugim zagadnieniem wartym uwagi, jest sposób, w jaki te ekscesywne postacie łączą dwie przeciwstawne własności: jednocześnie są agresywne, protofaszystowskie, przeniknięte bezwzględną żądzą władzy i donkiszotowskie, niepoważne, pozbawione kontaktu z rzeczywistym życiem społecznym, żyjące swoimi marzeniami. Dwuznaczność ta zasadza się na fakcie, że są one postaciami „zanikających pośredników”: wyraźnie podkopują stary stabilny świat, do którego Welles miał takie nostalgiczne zamiłowanie (stara małomiasteczkowa sielanka Ambersonów zniszczona przez postęp przemysłowy, etc.), jednakże nieświadomie kładą oni podwaliny pod ich własny upadek (tzn. nie ma dla nich miejsca w nowym świecie, który pomogli stworzyć). Co więcej, to napięcie między realistyczną satyrą społeczną i *hubris* ponadludzkiej postaci jest zmaterializowane w radykalnej dwuznaczności formalnej procedury będącej znakiem rozpoznawczym Wellesa: w tym, iż operuje głęboką perspektywą, osiągniętą za pomocą szerokokątnego obiektywu. Z jednej strony, głębia ostrości oczywiście doskonale oddaje zanurzenie jednostki w szersze pole społeczne – jednostki są zredukowane do jednego z wielu punktów centralnych w równorzędnej rzeczywistości społecznej; z drugiej jednak strony, głęboka perspektywa „subiektywnie” zniekształca właściwą perspektywę za pomocą „zakrzywienia” przestrzeni i w ten sposób nadaje jej nierealną, „patologiczną” jakość – krótko mówiąc, głęboka perspektywa rejestruje na poziomie formalnym rozszczepienie między ekscesywną główną postacią i „zwykłymi” ludźmi w tle:

podczas gdy miała miejsce obszerna dyskusja teoretyczna na temat głębi ostrości w filmie [*Obywatel Kane*], stosunkowo mało powiedziane zostało o spotęgowanej głębi perspektywy [...] Welles stale używa głębi perspektywy nie jako „realistycznego” sposobu postrzegania, ale jako metody zasugerowania konfliktu między instynktownymi potrzebami postaci i społecznym lub materialnym światem, który determinuje jej los [...] Krótka długość ogniskowej obiektywu pozwala mu na wyrażenie psychologii jego postaci, zaobserwowanie relacji między postacią i otoczeniem, a także na stworzenie poczucia ledwo mieszczącej się, prawie maniackiej energii, tak jakby kamera, niczym jeden z jego bohaterów, sięgała za daleko²⁷.

Szerokokątny obiektyw tworzy zatem efekt będący dokładnym przeciwieństwem tego, co przez André Bazina jest chwalone (tj. harmonijne, realistyczne zanurzenie głównego charakteru w jego otoczenie) jako jeden z centralnych punktów wielopłaszczyznowej rzeczywistości: użycie takiego obiektywu podkreśla raczej przepaść między bohaterem i jego otoczeniem, jednocześnie czyniąc widzialnym sposób, w jaki ekscesywna, libidalna moc bohatera niemalże anamorficznie zniekształca rzeczywistość. Głębia ostrości – która za sprawą szerokokątnego obiektywu zniekształca rzeczywistość, zakrzywia jej przestrzeń, patologicznie wyolbrzymiając zbliżenie głównego bohatera i nadaje rzeczywistości, która rozciąga się za nim, dziwną, nierealną jakość – w ten sposób akcentuje przepaść, która oddziela główną postać od rzeczywistości społecznej; jako taka materializuje bezpośrednio „nadludzka” podmiotowość Wellesa w całej jej dwuznaczności, oscylującą między ekscesywną, ponadludzką mocą a patologiczną drwiną. Widzimy więc, że pogląd Bazina nt. użycia głębi ostrości nie jest po prostu błędny: jest tak, jakby sam dystans między dwoma sposobami użycia głębi ostrości u Wellesa – realistyczny sposób Bazina, w którym jednostka jest osadzona w wielopłaszczyznowej rzeczywistości społecznej oraz „ekscesywny”, który podkreśla pęknięcie między jednostką i jej tłem społecznym – artykułował napięcie w dziele Wellesa między kolektywistyczną postawą liberalno-postępową a ześrodkowaniem uwagi na ponadludzkiej jednostce²⁸. Podstawowy motyw Wellesa – wzlot i upadek ponadludzkiej postaci, która ostatecznie otrzymuje swoją „zasłużoną karę” – pozwala na różne interpretacje. Jedną z nich pochodzi od Truffaut:

Ponieważ [Welles] był sam poetą, humanistą, liberałem, można zauważyć, że ten dobry i pokojowy człowiek tkwił w sprzeczności między swoimi własnymi osobistymi uczuciami i tymi, które musiał przedstawiać po części ze względu na swoją psychikę. Rozwiązał sprzeczność, stając się moralizującym reżyserem, zawsze pokazującym anioła tkwiącego w bestii, serce w potworze, sekret tyrana. Doprowadziło go to do wynalezienia stylu gry ujawniającego kruchość stojącą za władzą, czułość za siłą... Słabość silnego – oto temat, który jest wspólny dla wszystkich filmów Orsona Wellesa²⁹.

Oczywistym problemem wiążącym się z tą interpretacją jest to, iż nadaje ona charakter romantyczny potworowi, u którego odkryta zostaje, głęboko w jego sercu, krucha natura – to standardowa ideologiczna legitymizacja, którą odnajdziemy także w przypadku Lenina, który w stalinowskiej hagiografii był zawsze opisywany jako głęboko wzruszony przez koty i dzieci, a *Appassionata* Beethovena doprowadzała go do łez. (Krańcową wersją tej procedury jest feminizacja męskości: prawdziwy mężczyzna pozostaje w bierniej-sfeminizowanej relacji z boskim Absolutem, którego wypełnia wolę...) Jednak Welles nie wpada w tę ideologiczną pułpkę: dla niego istotowo „niemoralna” dobroć (wybujalność życia) jego ponadludzkich postaci jest konsubstancjalna z tym, co ich otoczenie postrzega jako zagrażający mu, „zły”, „potworny” wymiar tych postaci. Innym,

przeciwstawnym, odczytaniem jest interpretacja nietzscheańska: ponadludzki bohater jest „poza dobrem i złem” jako taki, istotowo dobry, życiodajny; jest złamany przez ciasnotę i ograniczenie moralności, która sama na siebie nakłada winę i która nie może znieść Woli zdecydowania na życie. Kruchość i wrażliwość Wellesowskiego bohatera wynika bezpośrednio z jego absolutnej niewinności, która pozostaje ślepa na kręte drogi, na których moralność dokonuje skażenia i zniszczenia życia. (Czyż innym aspektem tego nietzscheizmu nie jest również rosnąca fascynacja Wellesa statusem pozoru, „falsyfikatu”, prawdy falsyfikatu jako falsyfikatu, etc.?) Ta ponadludzka postać jest wybujała w swojej wielkoduszności, jest „poza zasadą przyjemności” i względami utylitarnymi... Chciałoby się powtórzyć po raz kolejny, à propos Wellesa, tezę Adorno, według której prawda teorii Freuda tkwi w samych nierozwiązanych sprzecznościach jego gmachu teoretycznego: wewnętrzna sprzeczność podmiotowości Wellesowskiej jest nieredukowalna. Nie można przyjąć jednej jej strony jako „prawdy” strony drugiej i w ten sposób, powiedzmy, przyjąc wielkoduszną substancję życiową jako autentyczną, zaprzeczając jednocześnie osobie moralnej jako wyrazowi przeciętnej masy, mającej na celu zdławienie pierwotnej dobroci poza dobrem i złem; lub też, przeciwnie, ując pierwotną substancję życiową jako coś, co musi być uszlachetnione przez interwencję logosu, aby zabezpieczyć ją przed obróceniem się w destruktywną niesforność. Welles sam był wyraźnie świadomy tej nierozstrzygalności: „Wszystkie postacie, które grałem, są różnymi formami Fausta. Nienawidzę wszelkich form Fausta, ponieważ nie wierzę, by w przypadku człowieka było możliwe bycie wielkim bez uznania, iż musi być coś większego niż człowiek. Cechuje mnie sympatia wobec tych postaci – ludzka, nie moralna³⁰.”

Sposób, w jaki wyraża się tu Welles, może być mylący: jego ponadludzkie postacie w żaden sposób nie są „bardziej ludzkie”, lecz, na odwrót, są *nieludzkie*, obce „ludzkości” rozumianej jako przeciętna ludzka egzystencja ze swoimi drobnymi radościami, smutkami i słabościami... Co więcej, te ponadludzkie postacie są rozpostarte na osi, która sięga od Falstaffa, będącego dla Wellesa ucieleśnieniem istotowej dobroci i życiodajnej wielkoduszności, do Kindlera w *Intruzie*, okrutnego, zbrodniczego nazisty (nie mówiąc już o Harrym Lime w *The Third Man* Carol Reed) – w jednym ze swoich wywiadów dla *Cahiers du Cinema* Welles włącza do tej serii nawet Goeringa, jako przeciwstawnego wobec biurokraty-miernoty Himmlera. To, jak te ponadludzkie postacie podważają standardowe etyczno-polityczne opozycje, wyraźnie widać w opisie Kane’a, jaki Thompson daje reporterowi, opisie, który był włączony do ostatecznej wersji scenariusza, ale nie do samego filmu: „Był najuczciwszym człowiekiem, jaki kiedykolwiek żył, z pręgą szachrajstwa szeroką na jard. Był liberałem i reakcjonistą. Był kochającym mężem i dwie żony zostawiły go. Miał dar przyjaźni, jaki ma niewielu ludzi i złamał serca swoim najstarszym przyjaciółom, tak jak wyrzucasz papierosa, którego skończyłeś. Oprócz tego...”³¹.

Uproszczone odczytanie w duchu Heideggera, które ujmowałoby Wellesowską ponadludzką postać jako czystą egzemplifikację *hubris* nowożytnego podmiotowości, również nie jest tu na miejscu: problem stanowi to, iż, o ile podmiotowość ma nastąpić w pełni, ten eksces musi być stłumiony, „poświęcony”. Mamy tu do czynienia z *wewnętrznym podziałem podmiotowości* na ponadludzki eksces i jego późniejszą „normalizację”, która podporządkowuje go zimnej kalkulacji sił – tylko przez to samostłumienie lub raczej samowyrzeczenie się, przez to nałożone samemu sobie ograniczenie, *hubris* podmiotowości traci swoją skrajną wrażliwość. Tylko jako taka, za pomocą swojego samoograniczenia, może uniknąć „zasłużonej kary” czekającej na nią na końcu jej drogi i w ten sposób naprawdę przejąć panowanie – jest to przejście od Falstaffa do księcia Hala. Można to ująć też inaczej: ta faustowska ponadludzka postać jest pewnym rodzajem „zanikającego pośrednika” nowożytnego podmiotowości, jej gestem fundującym, który musi wycofać się, gdy podmiotowość się urzeczywistni. (Surową i potężną odpowiednością wobec tego wycofania jest sposób, w jaki renesansowa ponadludzka postać, ze swoją postawą wielkoduszności i wolnego wydatkowania, odgrywa rolę koniecznego pośrednika między zhierarchizowanym społeczeństwem średniowiecznym i rachującą, utylitarną postawą nowożytnego „świata odczarowanego”; w tym sensie sam Welles jest „postacią renesansową”).

Antagonizm Wellesowski między postacią „normalną” i „ponadludzką” nie może być zatem bezpośrednio przełożony na symboliczną opozycję: jedyny sposób, by go oddać, to powtarzająca się samoodnośna procedura, w której „wyższy” biegun pierwszego określenia zmienia swoje miejsce i staje się biegunem „niższym” kolejnego określenia. Ze względu na swoją wielkoduszność i postawę afirmacji życia, ponadludzka postać jest „ludzka” w kontraście do sztywnej „normalnej” postaci, jednak jednocześnie jest potwornie ekscesywna w porównaniu z „człowieczeństwem” zwykłych mężczyzn i kobiet. W swoim samoodnośnym powtarzaniu, „wyższa” cecha symboliczna ulega samozanegowaniu: bohater Wellesa jest „bardziej ludzki” niż zwykli ludzie, jednak właśnie ta nadwyżka sprawia, iż nie jest on już należycie „ludzki” – podobnie jak u Kierkegaarda, w którego dziele to, co etyczne, jest prawdą tego, co estetyczne, jednakże sam wymiar etycznego, doprowadzony do jego skrajności, pociąga za sobą swoje własne zawieszenie o charakterze religijnym. Ostatecznym tematem Wellesa, który w kółko podejmuje on z różnych perspektyw, jest zatem Realne – niemożliwe jądro, antagonistyczne napięcie w samym sercu nowożytnego podmiotowości. Ta sama nierozstrzygalność działa u Wellesa w formalnym napięciu między realistycznym przedstawieniem życia społeczności i „ekspresjonistycznymi” ekscesami głębi ostrości: te „ekspresjonistyczne” ekscesy (dziwny kąt kamery, gra światła i cieni, etc.) są jednocześnie pewnym samoodnośnym ekscesem formy ze względu na spokojne i przejrzyste przedstawienie „rzeczywistości społecznej” i są znacznie bliższe prawdziwym impulsom i siłom wytwórczym życia społecznego niż sztywne konwencje realizmu. Dlatego też nie jest tak, że for-

malne ekscesy i niespójności Wellesa jedynie oddają lub inscenizują wewnętrzne niespójności przedstawianej treści; funkcjonują one raczej jako „powrót wypartego” przedstawionej treści (tj. ich eksces jest zbieżny z luką w obrębie treści przedstawionej). Nie chodzi tylko o to, że wieloznaczne użycie głębokiej perspektywy i głębi ostrości wskazuje wieloznaczność projektu ideologicznego Wellesa, to znaczy jego wieloznaczną postawę wobec ponadludzkich faustowskich postaci, które jednocześnie są potępione z liberalno-humanistycznego postępowego punktu widzenia i funkcjonują jako oczywiste obiekty fascynacji – gdyby tak faktycznie było, mielibyśmy do czynienia z prostą relacją odbicia/odzwierciedlenia między formalnym ekscesem i niespójnością ideologiczną treści. Chodzi raczej o to, że formalny eksces objawia „wypartą” prawdę projektu ideologicznego: libidinalną *identyfikację* Wellesa z tym, co jest odrzucone przez jego oficjalne liberalno-demokratyczne poglądy.

Rodzi się pokusa, by w tym sensie mówić o Wellesowskiej *obsceniczności formy*. To znaczy, o ile zautonomizowana forma może być postrzegana jako wskaźnik jakiejś traumatycznej wypartej treści, to łatwo zidentyfikować treść wypartą, która wyłania się pod maską formalnych ekstrawagancji Wellesa i ekscesów, które przykuwają do siebie uwagę (w *Obywatelu Kane*, *Dotyku zła...*): obsceniczna, autodestrukcyjna *jouissance* niepodlegającej kastracji, „ponadludzkiej” postaci. Gdy, w późniejszych filmach Wellesa (doskonałym przykładem jest tu *Chimes at Midnight* [Falstaff], choć tendencja ta zauważalna jest już we *Wspaniałości Ambersonów*), ten eksces formy w znacznym stopniu znika na rzecz bardziej wyważonej i przejrzystej narracji, zmiana ta daje świadectwo przeniesieniu akcentu w obrębie strukturalnej dwuznaczności ponadludzkiej postaci z jej aspektu destrukcyjnego i diabelskiego (Quinlan w *Dotyku zła*) na jej aspekt niosącej pokój, życiodajnej dobroci (Falstaff w *Chimes*) – formalne ekstrawagancje Wellesa są najsilniejsze, gdy ponadludzka postać jest oglądana w jej aspekcie destrukcyjnym.

Centralną koniecznością, wokół której obraca się tragiczny wymiar tego ponadludzkiego Wellesowskiego bohatera, jest to, iż musi on z konieczności zostać zdradzony przez swoich najbardziej oddanych przyjaciół i następców, którzy są w stanie ocalić jego dziedzictwo i stać się „tymi, którzy będą iść w jego ślady”, jedynie organizując jego upadek. Wzorcowy przypadek tej wierności-przez-zdradę ma miejsce, gdy jedyną drogą, by syn pozostał wierny swojemu obscenicznemu ojcu, jest jego zdrada, jak ma to miejsce w burzliwej relacji między Falstaffem i księciem Halem w Wellesowskich *Chimes at Midnight*, gdzie Falstaff wyraźnie jest obscenicznym, pogrążonym w cieniu sobowtorem oficjalnego ojca Hala (króla Henryka IV)³². W *Chimes at Midnight* najbardziej przejmującą sceną jest bez wątpienia scena zrzeczenia się, gdy książe Hal, teraz nowo wybrany król Henryk V, wypędza Falstaffa: intensywne wymiana spojrzeń zadaje kłam jawnej treści słów króla i daje świadectwo pewnego rodzaju telepatycznej więzi między nimi dwoma, aż do prawie nieznośnego współczucia i solidarności – niejawni przekaz rozpaczliwego spojrzenia króla to:

„Proszę, zrozum mnie, czynię to w imię wierności wobec ciebie!”³³ Zdrada Falstaffa dokonana przez księcia Hala jako najwyższy akt wierności jest ponadto ugruntowana w konkretnym politycznym stanowisku nowego króla: jak wiadomo, Henryk V był swego rodzaju królewskim odpowiednikiem Joanny d’Arc, pierwszym „patriotycznym” protomieszczkańskim królem, który używał wojen, by wywalczyć jedność narodową, apelując do dumy narodowej zwykłych ludzi w celu ich zmobilizowania – jego wojny nie były już konwencjonalnymi feudalnymi gramami toczonymi przy użyciu najemników. Można więc powiedzieć, że książę Hal „zniósł” (w ścisłym Heglowskim sensie *Aufhebung*) swoje społeczne relacje z Falstaffem – mieszanie się z klasami niższymi, uczucie pulsowania doświadczane wśród zwykłych ludzi z ich „wulgarnymi” rozrywkami; – jego przekaz kierowany do Falstaffa brzmi: „tylko zdradzając cię, mogę to, co otrzymałem od ciebie, włączyć w moją funkcję króla”. (Tak samo rzecz się ma ze zdradą ojca: tylko przez zdradzenie go można przyjąć ojcowską funkcję symboliczną).

Ta trauma ekscesywnie rozkoszującego się ojca, który musi być zdradzony, stoi u samych źródeł nerwicy – nerwica zawsze obejmuje wzburzoną, traumatyczną relację z ojcem: w nerwicy „zniesienie” Ojca-Rozkoszy skutkujące ojcowskim Imieniem zawodzi, postać Ojca pozostaje naznaczona traumatyczną plamą *jouissance*, a jedną ze scen traumatycznych, które przynoszą neurotykowi takie obrzydliwe *jouissance*, jest scena ojca albo złapanego „z opuszczonymi spodniami” (tj. w akcie ekscesywnej, obscenicznej rozkoszy), albo upokorzonego (w obu przypadkach ojciec nie znajduje się „na poziomie swojego mandatu symbolicznego”). Scena taka przykuwa spojrzenie histeryka, paraliżuje go: spotkanie z Realnym ojcowskiego *jouissance* przemienia histeryka w unieruchomione, zamrożone spojrzenie niczym głowa Meduzy. W *Braciach Karamazow* Dostojewskiego odnajdujemy obie wersje tej traumy: ojciec Karamazow sam jest obscenicznym ojcem, wprawiającą w zakłopotanie postacią oddającą się ekscesywnej rozkoszy; ponadto mamy tu scenę, w której, po tym, jak Dimitri atakuje ubożego człowieka, jego syn, obserwujący ich, podchodzi do Dimitriego, pociąga go za rękaw, by odwrócić jego uwagę od bicia ojca i łagodnie zwraca się do niego: „Nie bij, proszę, mojego ojca...”. Tak właśnie należy odczytywać triadę Realne-Symboliczne-Wyobrażeniowe w odniesieniu do ojca: ojciec symboliczny jest Imieniem Ojca; ojciec wyobrażeniowy jest (szanowanym, dostojnym...) „obrazem własnym” ojca; ojciec realny jest ekscysem rozkoszy, której dostrzeżenie traumatycznie zaburza ten „obraz własny”. Spotkanie z tą traumą może wprawić w ruch różne strategie poradzenia sobie z nią: życzenie śmierci (ojciec powinien umrzeć, przez co przestałby być dla mnie źródłem zażenowania – ostatecznym źródłem tego zażenowania jest sam fakt, że ojciec jest żywy...); przyjęcie winy (tj. poświęcenie siebie, aby ocalić ojca); itd. Podmiot histeryczny usiłuje zlokalizować w ojcu brak, który osłabiłby go, podczas gdy neurotyk obsesyjny, który widzi słabość ojca i odczuwa za nią winę, jest

gotowy poświęcić się dla niego (i przez to okryć mgłą swoje pragnienie upokorzenia ojca).

Czy nie napotykamy obu wersji obscenicznego ojca u Wagnera? Przypomnijmy traumatyczną relację między Amfortasem i Titurelem, prawdziwy odpowiednik dialogu między Alberykiem i Hagenem ze *Zmierzchu bożyszcz*. Kontrast między tymi dwiema konfrontacjami ojca i syna jest jasny: w *Zmierzchu* siła sprawcza (nerwowa agitacja, większość kwestii) jest po stronie ojca, a Hagen w przeważającej części jedynie przysłuchuje się tej obscenicznej zjawie; w *Parsifalu* Titurel jest nieruchomą, przytłaczającą obecnością i z rzadka przerywa swoje milczenie za pomocą nakazu superego: „Ujawnij Graala!”, podczas gdy Amfortas jest dynamicznym podmiotem, dającym wyraz swojej odmowie wykonania rytuału... Czyż nie jest jasne, jeśli przysłuchać się bardzo uważnie temu dialogowi z *Parsifala*, że prawdziwą obsceniczną obecnością w *Parsifalu*, ostateczną przyczyną upadku wspólnoty Graala, nie jest Klingsor, będący ewidentnie drobnym oszustem, lecz raczej sam Titurel, obsceniczna, nieśmiertelna zjawia, podły stary człowiek, który do tego stopnia jest pogrążony w rozkoszowaniu się Graalem, że zakłóca regularny rytm jego odślaniania? Opozycja między Alberykiem i Titurelem nie jest zatem opozycją między obscenicznym upokorzeniem a dostojnością, ale raczej między dwiema odmianami samej obsceniczności – między silną, przytłaczającą ojcowską *jouissance* (Titurel) i poniżonym, wzburzonym, słabym ojcem (Alberyk).

Czyż ostatecznego przykładu obscenicznego ojca nie daje sama Biblia?

Noe był rolnikiem i on to pierwszy zasadził winnicę. Gdy potem napił się wina, odurzył się [nim] i leżał nagi w swym namiocie. Cham, ojciec Kanaan, ujrawszy nagość swego ojca, powiedział o tym zaraz dwu swym braciom, którzy byli poza domem. Wtedy Sem i Jafet wzięli płaszcz, i trzymając go na ramionach weszli tyłem do namiotu, i przykryli nagość swego ojca; twarzą zaś swych nie odwracali, aby nie widzieli nagości swego ojca.

Kiedy Noe obudził się po odurzeniu winem i dowiedział się, co uczynił mu jego młodszy syn, rzekł: „Niech będzie przeklęty Kanaan! Niech będzie najniższym sługą swych braci!” (Rodz. 9, 20-26)³⁴.

Pomijając enigmatyczny fakt, że Noe nie przeklął Chama bezpośrednio, ale raczej jego potomstwo (jego syna), co przez niektórych interpretatorów zostało wykorzystane jako uprawomocnienie niewolnictwa (Kanaan często występuje jako „czarny”), kluczową kwestią jest to, iż scena ta jasno inscenizuje konfrontację z bezradnym obscenicznym *Pere-Jouissance*: jego przyzwoici synowie z szacunkiem odwracają wzrok, zakrywają ojca i w ten sposób chronią jego godność, podczas gdy zły syn złośliwie trąbi na wszystkie strony o bezsilnej obsceniczności ojca. Autorytet symboliczny jest zatem ugruntowany w dobro-

wolnej ślepcie, obejmuje pewien rodzaj woli niewiedzenia, postawę *je n'en veut rien savoir* – to znaczy nic o obscenicznej stronie ojca.

U Wellea odnajdujemy zatem zasadniczy konflikt męskiej podmiotowości, jej konstytutywną oscylację między ekscesywnym wydatkowaniem sił Mistrza i uśiłowaniem podmiotu mającym na celu „zaoszczędzenie” tego ekscesu, znormalizowanie go, opanowanie go, wpisanie go w obieg społecznej wymiany – to oscylacja najlepiej przedstawiona przez Bataille’owską opozycję między autonomiczną suwerennością i oszczędną heteronomią. Łatwo też dostrzec, jak to napięcie odnosi się do dwóch Lacanowskich matryc: biorąc pod uwagę matrycę czterech dyskursów widzimy wyraźnie, że mamy do czynienia z jej górnym poziomem, z przejściem od Mistrza do dyskursu uniwersyteckiego; gdy weźmiemy pod uwagę formuły seksuacji, mamy do czynienia ze stroną męską, z konfliktem między funkcją uniwersalną (uosabianą przez „wiedzę” ucieleśnioną w agensie dyskursu uniwersyteckiego) i jej konstytutywnym wyjątkiem (ekscesem Mistrza). Na czym zatem miałby polegać żeński odpowiednik dla tego napięcia męskiej podmiotowości? Rozwińmy tę kwestię w odniesieniu do autorki, która zbyt łatwo jest odrzucana z miejsca jako „fallokratka” – Ayn Rand. Rand, która napisała dwa absolutne bestsellery naszego stulecia, *Źródło* (1943) i *Atlas zbuntowany* (1957), a jednak była (zasłużenie) ignorowana i wyśmiewana jako filozofka, dzieliła z Wellesem obsesję na punkcie postaci ponadludzkich: jej fascynacja męskimi postaciami prezentującymi absolutną, niezachwianą determinację Woli wydaje się dostarczać najlepszego, jakie można sobie wyobrazić, potwierdzenia słynnego wersu Sylvi Plath: „Każda kobieta wielbi fałszybę”. Choć łatwo odrzucić napomknięcie o Rand razem z obscenicznymi ekstrawagancjami Wellea – artystycznie jest ona oczywiście bezwartościowa – to jednak właściwie subwersywnego wymiaru jej procedury ideologicznej nie da się przecenić: Rand lokuje się w serii „nadkonformistycznych” autorów, którzy podkopują rządzący gmach ideologiczny przez samą swoją ekscesywną identyfikację z nim. Jej hiperortodoksja nakierowana była na sam kapitalizm, jak głosi tytuł jednej z jej książek (*Capitalism, the Unknown Ideal*); według niej dziś czymś naprawdę heretyckim jest przyjęcie podstawowych założeń kapitalizmu bez ich komunitarystycznej, wspólnotowej, opartej na opiece społecznej lukrowanej powłoki. Tak więc, czym Pascal i Racine byli dla jansenizmu, czym Kleist dla niemieckiego nacjonalistycznego militarysty, czym Brecht dla komunizmu, tym Rand jest wobec amerykańskiego kapitalizmu.

Być może to jej rosyjskie korzenie i wychowanie pozwoliły jej bezpośrednio sformułować fantazmatyczne jądro amerykańskiej ideologii kapitalistycznej. Elementarna ideologiczna oś jej dzieła polega na opozycji między siłami sprawczymi [*prime movers*], „ludźmi umysłu” a powielaczami [*second handers*], „ludźmi masy”. Kantowska opozycja między etyczną autonomią i heteronomią zostaje tu doprowadzona do ekstremum: „człowiek masy” poszukuje uznania poza sobą, jego pewność i wiara w siebie zależą od tego, jak jest postrzegany przez innych, podczas gdy twórca [*prime mover*] jest całkowicie pogodzony z sobą, opiera się

na swojej kreatywności, jest egocentryczny w tym sensie, że jego zaspokojenie nie zależy od tego, czy uzyska uznanie od innych lub poświęci siebie, swoje najbardziej wewnętrzne dążenia na rzecz innych. Twórca jest niewinny, wyzwolony z lęków przed innymi i z tego powodu pozbawiony nienawiści nawet wobec swoich najgorszych wrogów (Roark, „siła sprawcza” w *Źródle*, nie pała w czynny sposób nienawiścią do Toohey’a, swojego wielkiego przeciwnika, on po prostu go nie obchodzi – oto słynny dialog między nimi: „Panie Roark, jesteśmy tu sami. Dlaczego nie powie mi pan, co pan o mnie myśli? Może pan użyć słów, jakich tylko chce. Nikt nas nie usłyszy”. – „Ale ja o panu nie myślę”.) Na bazie tej opozycji Rand rozwija swoją radykalnie ateistyczną, afirmującą życie, „samolubną” etykę: „twórca” jest zdolny do miłości wobec innych, ta miłość jest wręcz dla niego kluczowa, ponieważ nie wyraża jego lekceważenia siebie samego, jego samowyrzeczenia się, lecz, na odwrót, samopotwierdzenie – miłość wobec innych jest najwyższą formą właściwie rozumianej „samolubności” (tj. mojej zdolności realizowania poprzez moje relacje z innymi moich najbardziej wewnętrznych dążeń). Na podstawie tej opozycji w *Atlasie zbuntowanym* konstruowany jest czysto fantazmatyczny scenariusz: John Gait, tajemniczy bohater powieści, gromadzi wszystkich twórców i organizuje ich strajk – wycofują się oni ze zbiorowego ucisku zbiurokratyzowanego życia społecznego. W rezultacie tego, iż wycofują się, życie społeczne traci swój impet, służby społeczne, od sklepów po linie kolejowe, nie funkcjonują, nastaje ogólna dezintegracja i zdesperowane społeczeństwo wzywa twórców do powrotu – ci zgadzają się, ale na ich własnych warunkach... Mamy tu do czynienia z fantazją o człowieku, który odnajduje odpowiedź na wieczne pytanie: „Co wprawia w ruch świat?” – siły sprawcze – i następnie jest w stanie „zatrzymać motor świata” organizując wycofanie się twórców. Johnowi Gait udaje się wstrzymać obieg wszechświata, „ruch rzeczy”, doprowadzając do jego symbolicznej śmierci i późniejszego odrodzenia jako Nowego Świata. Ideologiczna korzyść tej operacji tkwi w odwróceniu ról w odniesieniu do naszego codziennego doświadczenia strajku: to nie robotnicy, lecz kapitaliści są tymi, którzy idą na strajk, pokazując tym samym, że to oni są prawdziwie produktywnymi członkami społeczeństwa, którzy nie potrzebują innych do przeżycia³⁵. Kryjówka, do której wycofują się twórcy, sekretne miejsce w samym środku gór Kolorado, do którego dostać można się jedynie przez niebezpieczne, wąskie przejście, jest pewnego rodzaju negatywną wersją Shangri-la, „utopii chciwości”: małego miasteczka, w którym panują nieokiełznane relacje rynkowe, w którym słowo „pomoc” jest zabronione, w którym koszty za każdą usługę muszą być zwrócone w formie prawdziwych (pokrytych złotem) pieniędzy, w której nie ma potrzeby litości i samopoświęcenia dla innych.

Źródło daje nam klucz do matrycy relacji intersubiektywnych, które podtrzymują ten mit o siłach sprawczych. Cztery męskie postacie tu występujące konstytuują pewien rodzaj Greimasowskiego kwadratu semiotycznego: architekt Howard Roark jest niezależnym twórczym bohaterem; Wynand, magnat praso-

wy, jest nieudanym bohaterem, człowiekiem, który mógł być „siłą sprawczą” – bardzo podobny do Roarka, został złapany w pułapkę manipulowania tłumem (nie zdaje sobie sprawy, jak jego manipulacja tłumem za pomocą mediów czyni z niego niewolnika, który podąża za zachciankami tłumy); Keating jest prostym konformistą, całkowicie wyeksternalizowanym, „zorientowanym na innych” podmiotem; Toohey, prawdziwy przeciwnik Roarka, jest postacią diabolicznego zła, człowiekiem, który nigdy nie mógł być tym, kim chciał być *i który wie o tym* – przemienił swoją świadomość własnej bezwartościowości w samoświadomą nienawiść wobec twórców (tj. stał się Panem zła, który karmi tłum swoją nienawiścią). Paradoksalnie, Toohey jest punktem samoświadomości: jako jedyny wie o tym wszystkim, w większym nawet stopniu niż Roark, podążający po prostu za swoim popędem, jest w pełni świadomy prawdziwego stanu rzeczy. Mamy zatem do czynienia z Roarkiem jako bytem czystego popędu bez potrzeby symbolicznego uznania (jako taki jest niesamowicie bliski Lacanowskiemu świętemu – oddziela ich jedynie niewidzialna linia podziału) i trzy sposoby sprzeniewierzenia się swojemu pragnieniu: Wynand, Keating, Toohey. Stoi za tym opozycja pragnienia i popędu, czego przykładem jest napięta relacja między Roarkiem i Dominique, jego partnerką seksualną. Roark odznacza się doskonałą obojętnością wobec Innego charakterystycznego dla pragnienia, podczas gdy Dominique pozostaje uwikłana w dialektykę pragnienia, które jest pragnieniem Innego: jest zżerana przez spojrzenie Innego – przez fakt, że inni, zwykli ludzie, zupełnie niewrażliwi na dokonanie Roarka, mogą gapić się na nie i tym samym psuć jego wzniosłą jakość. Dla niej jedynym sposobem na wyrwanie się z tego impasu pragnienia Innego jest *zniszczenie* wzniesłego obiektu, tak by uchronić go przed staniem się obiektem ignoranckiego spojrzenia innych: „Pragniesz czegoś, co ma dla ciebie wartość. Czy wiesz, kto szykuje się, by ci to wyrwać? Nie masz pojęcia, to może być tak skomplikowane i tak daleko, ale ktoś czeka, a ty boisz się tego kogoś. [...] Wiesz, nigdy nie otwieram ponownie żadnej wspaniałej książki, którą przeczytałam i pokochałam. Boli mnie, kiedy pomyślę o innych oczach, które ją czytały, i o tym, czym były”³⁶.

Te „inne oczy” są spojrzeniem zła w najczystszej postaci, na którym opiera się paradoks własności: jeśli, w obrębie pola społecznego, mam posiadać przedmiot, to posiadanie musi być społecznie uznane, co oznacza, że wielki Inny, który raczy udzielać mi tego posiadania, musi już uprzednio w pewien sposób posiadać przedmiot, tak by mógł pozwolić, bym go miał. Nigdy zatem nie odnoszę się bezpośrednio do przedmiotu mojego pragnienia: gdy rzucam na przedmiot pożądlive spojrzenie, już z góry zawsze jestem obserwowany przez Innego (nie tylko przez wyobraźniowego innego, rywalizującego-zazdrosnego sobowtóra, ale w pierwszym rzędzie przez Innego symbolicznej instytucji gwarantującej własność), a to spojrzenie Innego, które nadzoruje mnie w mojej zdolności pragnienia jest w samej swojej istocie „kastracyjną” groźbą³⁷. Na tym polega elementarna kastracyjna matryca dialektyki posiadania: jeśli naprawdę mam posiadać przedmiot, muszę najpierw go stracić, to znaczy przyznać, iż jego

pierwotnym posiadaczem jest wielki Inny. W tradycyjnych monarchiach to miejsce wielkiego Innego jest zajmowane przez króla, który posiada w zasadzie cały kraj, tak że indywidualnym właścicielom ziemskim wszelkie posiadanie zostało nadane, zapisane przez króla. Ta kastracyjna dialektyka sięga swojego ekstremum w przypadku totalitarnego przywódcy, który, z jednej strony, podkreśla ciągle, jak to on sam jest niczym, jak ucieleśnia i wyraża tylko wolę, twórczy potencjał ludu, ale, z drugiej strony, daje on nam wszystko to, co mamy, tak więc musimy być wdzięczni za to wszystko, włączając w to nasz skromny powszedni chleb i zdrowie. Jednak na poziomie popędu bezpośrednie posiadanie jest możliwe, można pozbyć się Innego, w odróżnieniu od codziennego porządku pragnienia, w którym jedynym sposobem, by pozostać wolnym, jest poświęcenie wszystkiego, na co ma się ochotę, zniszczenie tego – nigdy nie mieć pracy, której się chce i którą się lubi, poślubić mężczyznę, którym się całkowicie gardzi... Tak więc dla Dominique największym poświęceniem jest rzucić perły przed wieprze: stworzyć drogocenny przedmiot i następnie wystawić go na diabelskie spojrzenie Innego (tj. podzielić się nim z tłumem). I *siebie* traktuje ona dokładnie w ten sam sposób: próbuje przełamać impas swojej pozycji jako obiektu pragnienia za pomocą dobrowolnego przyjmowania, wręcz poszukiwania, skrajnego upokorzenia – wychodzi za osobę, którą najbardziej gardzi i usiłuje zrujnować karierę Roarka, prawdziwego obiektu jej miłości i zachwytu³⁸. Roark oczywiście jest zupełnie świadomy tego, że jej próby zrujnowania go wynikają z jej desperackiej strategii mającej na celu poradzenie sobie z jej bezwarunkową miłością do niego, wpisanie tej miłości w pole wielkiego Innego. Dlatego też, gdy ona oferuje się mu, on wielokrotnie ją odrzuca i mówi, że czas jeszcze na to nie dojrzał: stanie się jego prawdziwą partnerką tylko wtedy, gdy jej pragnienie wobec niego nie będzie już niepokojone przez spojrzenie Innego – krótko mówiąc, gdy uda się jej dokonać przejścia od pragnienia do popędu. (Samo)destrukcyjna dialektyka Dominique, tak samo jak Wynanda, daje świadectwo faktowi, iż są oni w pełni świadomi przerażającego wyzwania wiążącego się z pozycją czystego popędu, zajmowaną przez Roarka: chcą doprowadzić do jego załamania się, tak by wyzwolić go z uścisków jego popędu.

Dialektyka ta daje klucz do sceny, która być może jest zasadnicza w całym *Źródle*: Dominique, podczas jazdy konnej, spotyka na osamotnionej wiejskiej drodze Roarka pracującego jako prosty kamieniarz w kopalni jej ojca. Niezdolna wytrzymać jego beczelnego spojrzenia, spojrzenia, które świadczy o tym, że jest świadomy tego, iż nie jest ona zdolna oprzeć się jego przyciąganiu, Dominique wściekle uderza go batem (w wersji filmowej to brutalne spotkanie oddane jest jako archetypowa scena, w której potężna dama lub córka właściciela ziemskiego skrycie obserwuje atrakcyjnego niewolnika: niezdolna przyznać się przed sobą, że ją nieodparcie pociąga, rozładowuje swoje zakłopotanie we wściekłym biczowaniu niewolnika). Bije go, jest Panem przeciwstawionym niewolnikowi, lecz to biczowanie jest aktem desperacji, świadomością *jego* przewagi nad nią, świadomością tego, że nie może się mu oprzeć – jako takie jest już z góry

zaproszeniem do brutalnego gwałtu. Tak więc pierwszy akt miłości między Dominique i Roarkiem jest brutalnym gwałtem dokonany bez litości: „W jego przypadku był to akt pogardy. Nie miłości, lecz zbezczeszczenia. I to sprawiło, że leżała bez ruchu, pogodzona. Jeden gest miłości z jego strony – i pozostałaby zimna, niewzruszona tym, co się stało z jej ciałem. Ale akt władcy biorącego ją w posiadanie w haniebnym, pogardliwym sposobie był właśnie tą rozkoszą, której pragnęła” (291). Pogardzie tej towarzyszy bezwarunkowa chęć zniszczenia Roarka cechująca Dominique – chęć, która jest najsilniejszym wyrazem jej miłości wobec niego; poniższy cytat daje świadectwo faktowi, iż Rand jest w gruncie rzeczy pewnego rodzaju żeńską wersją Otto Weininger:

Mam zamiar z tobą walczyć i zniszczyć cię, i mówię ci to z tym samym spokojem, z jakim powiedziałam, że jestem skomlącym zwierzęciem. Będę się modlić, by nie dało się cię zniszczyć – to także ci powiem – chociaż nie wierzę w nic i nie mam do czego się modlić. Ale będę walczyć, by zablokować każdy twój ruch. Wydrzeć ci każdą szansę, jaką otrzymasz. Będę cię ranić jedyną rzeczą, jaka może cię zranić: twoją pracą. Będę walczyć, żebyś głodował, żebyś dławił się brakiem tego, czego nie możesz osiągnąć. Zrobiłam to dzisiaj – i dlatego będę dziś z tobą spała. [...] Przyjdę do ciebie za każdym razem, gdy cię pokonam – i pozwolę, byś mną zawładnął. Chcę, by zawładnął mną nie kochanek, lecz wróg, który zniszczy moje zwycięstwo nad nim, nie za pomocą ciosów, lecz dotyku swego ciała na moim (365).

Kobieta usiłuje zniszczyć drogocenną *agalnę*, która jest tym, co nie jest w jej posiadaniu w jej ukochanym mężczyźnie, iskrą jego ekscesywnej autonomicznej kreatywności: jest ona świadoma, że tylko w ten sposób, przez zniszczenie jego *agalmy* (lub raczej doprowadzając *go* do jej wyrzeczenia się) posiadzie *go*, tylko w ten sposób tych dwoje stworzy zwykłą parę; jednak jest również świadoma tego, iż w ten sposób on stanie się bezwartościowy – w tym tkwi jej tragiczne położenie. Czy zatem, w *ultima analisi*, scenariusz *Źródła* nie jest scenariuszem Wagnerowskiego *Parsifala*? Roark jest Parsifalem, świętym, bytem czystego popędu; Dominique to Kundry w poszukiwaniu swojego wybawienia; Wynand to Amfortas, święty, któremu się nie powiodło; Toohey to Kling-sor, nieudolny zły czarownik. Jak Dominique, Kundry chce zniszczyć Parsifala, gdyż ma złe przeczucie jego czystości; jak Dominique, Kundry jednocześnie nie chce, by Parsifal poddał się, chce, by znosił gehennę, gdyż dobrze wie, że jedyna szansa na jej uratowanie tkwi w oporze Parsifala wobec jej uwodzicielskich wdzięków³⁹.

Prawdziwy konflikt w świecie dwóch powieści Rand zachodzi zatem nie między siłami sprawczymi i tłumem powielaczy, którzy pasożytują na twórczym geniuszu twórców, gdzie z kolei napięcie między twórcą i jego żeńską partnerką seksualną jest jedynie pobocznym wątkiem tego zasadniczego konfliktu. Prawdziwy konflikt zachodzi w samych twórcach: tkwi on w (zseksualizowanym) napięciu między twórcą, bytem czystego popędu, i jego historyczną partnerką, potencjalną siłą sprawczą, która zostaje złapana w śmiertelnie autodestrukcyjną dialektykę (między Roarkiem i Dominique w *Źródle*, między

Johnem Galtem i Dagny w *Atlasie zbuntowanym*). Kiedy w *Atlasie zbuntowanym* jedna z postaci twórców mówi Dagny, która za wszelką cenę chce kontynuować swoją pracę i utrzymać w działaniu transkontynentalną kolej, że prawdziwym wrogiem twórców nie jest tłum powielaczy, ale *ona sama*, należy to rozumieć dosłownie. Dagny sama jest tego świadoma: gdy siły sprawcze zaczynają znikać z twórczego życia publicznego, podejrzewa ona ciemną konspirację, „niszczyiciela”, który zmusza ich do wycofania się i w ten sposób stopniowo doprowadza całe życie społeczne do zastoju; nie widzi jednak tego, iż postać „niszczyiciela”, w którym upatruje największego wroga, jest postacią jej prawdziwego wybawiciela. Rozwiązanie ma miejsce, gdy podmiot historyczny w końcu uwalnia się ze swojego zniewolenia i uznaje w postaci „niszczyiciela” swojego zbawcę – ale dlaczego?

Powielacze nie posiadają żadnej ontologicznej spójności sami z siebie, dlatego właśnie kluczem do rozwiązania nie jest doprowadzenie do *ich* załamania, lecz zerwanie łańcuchów, które zmuszają siły sprawcze do pracy dla nich – gdy łańcuch ten będzie zerwany, władza powielaczy upadnie sama. Łańcuch łączący twórczynię z istniejącym perwersyjnym porządkiem nie jest niczym innym, jak jej przywiązaniem do własnego twórczego geniuszu: twórczyni jest gotowa zapłacić każdą cenę, aż do całkowitego upokorzenia, za pożywkę dla siły, która działa przeciwko niej – to znaczy, która pasożytuje na aktywności, którą oficjalnie usiłuje stłumić – dokładnie po to, by być w stanie dalej tworzyć. To, co musi zaakceptować rozhisteryzowana twórczyni, jest więc fundamentalną egzystencjalną *obojętnością*: musi wyzbyć się chęci pozostawiania zakładniczką szantażu powielaczy („Pozwolimy ci pracować i realizować twój twórczy potencjał, jeśli przyjmiesz nasze warunki”) – musi być gotowa wyrzec się samego jądra jej bytu, tego, co jest dla niej wszystkim, i zaakceptować „koniec świata”, (czasowe) zawieszenie przepływu energii utrzymującej świat w ruchu. Aby osiągnąć wszystko, musi być gotowa na przejście przez punkt zerowy absolutnej straty wszystkiego. Ten akt egzystencjalnej obojętności, daleki od zapowiedzi „śmierci podmiotowości”, jest, być może, gestem absolutnej negatywności, który daje początek podmiotowi. To, co Lacan nazywa „podmiotową destytucją”, jest zatem, paradoksalnie, inną nazwą na sam podmiot (tj. na pustkę poza teatrem historycznych subiektywizacji).

Odwroć do Parsifala doprowadza nas z powrotem do matrycy czterech dyskursów: Wynand, nieudany Mistrz; Toohey, skorumpowany agens Wiedzy; historyczna Dominique; Roark jako analityk (tj. podmiot, który przyjmuje podmiotową destytucję). Matryca ta daje dwie wersje codziennej podmiotowości: podmiot dyskursu uniwersyteckiego („rozum instrumentalny”, unikający rozgłosu manipulator)⁴⁰ i podmiot historyczny (podmiot zajęty ciągłym kwestionowaniem swojego istnienia), a także dwie wersje podmiotowości „ponadludzkiej”: (męskiego) Mistrza, który odnajduje zaspokojenie w gestach ekscesywnego wydatkowania i (żeńskiego) odpodmiotowionego bytu czystego popędu. Można również teraz dostrzec, jak matryca czterech dyskursów musi być zseksualizo-

wana: jej górny poziom (Mistrz-universytet) odtwarza konstytutywne napięcie męskiej podmiotowości, podczas gdy jej poziom dolny (histeryk-analityk) odtwarza konstytutywne napięcie żeńskiej podmiotowości. Filmy Wellesa skupiają się na przejściu od Mistrza do Uniwersytetu, od konstytutywnego ekscesu do serii dającej podstawy temu ekscesowi – czyli na traumatycznej konieczności zdrady Mistrza⁴¹. Świat Rand jest natomiast ześrodkowany na przejściu od histerycznej wieloznaczności pragnienia (potrzeby niszczenia tego, co się kocha, etc.) do zamkniętego w sobie obiegu popędu. Logiką histeryczki jest logika niecałości (dla histeryczki zbiór nigdy nie jest pełny – zawsze czegoś brakuje, mimo że nie można nigdy sprecyzować, czego dokładnie brak...), popęd natomiast wiąże się z kołowym ruchem bez wyjątku (przestrzeń popędu jest niczym wszechświat w teorii względności: jest skończony, mimo że nie ma zewnętrznej granicy).

Matryca czterech dyskursów zawiera zatem dwie zasadniczo różne narracje, których nie można pomylić: standardową męską narrację o walce między wyjątkowym Jednym (Mistrzem, Stwórcą) i „tłumem”, który stosuje się do uniwersalnej normy, a także narrację żeńską, mówiącą o przejściu od pragnienia do popędu – od histerycznego wplątania w impas pragnienia Innego do zasadniczej obojętności odpodmiotowanego bytu popędu. Z tego powodu bohater występujący u Rand *nie* jest „fallokratyczny” – fallokratyczna jest raczej postać nieudanego Mistrza (Wynand w *Źródle*, Stadler w *Atlasie zbuntowanym*): jakkolwiek może to brzmieć paradoksalnie, to w odniesieniu do formuł seksuacji byt czystego popędu, który wyłania się, gdy podmiot „przechodzi przez fantazję” i przyjmuje postawę obojętności wobec zagadki pragnienia Innego, jest postacią *żeńską*. Rand nie była świadoma tego, że sztywne, bezkompromisowe męskie postacie ze stalową wolą, którymi była tak zafascynowana, są w gruncie rzeczy postaciami *żeńskiego podmiotu wyzwolonego z impasu hysterii*⁴². Dlatego też cienka, prawie niedostrzegalna linia oddziela ideologiczny i literacki śmietnik Rand od najlepszej wnikliwości feministycznej.

Takie odczytanie żeńskich „formuł seksuacji” pozwala nam również wyciągnąć kluczowy teoretyczny wniosek dotyczący granic podmiotowości: histeria nie jest granicą podmiotowości, *istnieje* podmiot poza histerią. To, co otrzymujemy po „przekroczeniu fantazji” (tj. czysty byt popędu pojawiający się po tym, jak podmiot przechodzi „podmiotową destytucję”), nie jest jakimś rodzajem bezpodmiotowego zamkniętego obwodu powtarzającego się ruchu popędu, ale, na odwrót, podmiotem w najczystszej postaci, chciałoby się powiedzieć: podmiotem „jako takim”. „Tak!” powiedziane popędowi (czyli dokładnie temu, co nigdy nie może być upodmiotowane), przyjęcie w wolny sposób tego, co nieuniknione (zasadniczo zamkniętego obwodu popędu), jest najwyższym gestem podmiotowości. Dlatego właśnie dopiero po przyjęciu zasadniczej obojętności wobec pragnienia Innego, po pozbyciu się histerycznej gry subiektywizacji, po zawieszeniu intersubiektywnej gry wzajemnego (błédnego) rozpoznania, pojawia się czysty podmiot. Odpowiedź na pytanie, gdzie w czterech pozycjach

podmiotowych, które rozwinęliśmy, odnajdujemy podmiot Lacanowski, podmiot nieświadomego, paradoksalnie brzmi zatem: w samym dyskursie, w którym podmiot przechodzi „podmiotową destytucję” i identyfikuje się z ekskrementalną resztką, która na zawsze opiera się upodmiotowieniu.

przełożył Muciej Kropiwnicki

Przypisy:

¹ Podstawa przekładu: Slavoj Žižek, *Four Discourses, Four Subjects*, w: Žižek Slavoj (red.), *Cogito and the Unconscious*, Durham-London, Duke University Press 1998, ss. 74-113. Za zgodę na publikację przekładu dziękujemy Autorowi, a także profesorowi Adamowi Chmielewskiemu, który pomógł w jej uzyskaniu.

² Dlatego też psychoza jest z niego wyłączona: oznacza ona rozpad symbolicznej więzi społecznej jako takiej.

³ Również dwa imiona [*name*] tej samej osoby są przykładem tej luki. Papież jest jednocześnie Karolem Wojtyłą i Janem Pawłem II: pierwsze imię oznacza „rzeczywistą” osobę, podczas gdy drugie oznacza tę samą osobę jako „nieomylnę” wcielenie instytucji Kościoła – podczas gdy biedny Karol może się upić i gadać głupoty, gdy mówi Jan Paweł, jest tak, jak gdyby to sam boski duch święty mówił przez niego.

⁴ W terminologii Ernesto Laclau’a gest Mistrza sygnalizuje, że zaprowadzona została nowa hegemonia ideologiczna. Zob. Laclau Ernesto, *Emancypacje*, przeł. Leszek Koczanowicz, Katarzyna Liszka, Łukasz Nysler, Andrzej Orzechowski, Lotar Rasiński, Agata Sypniewska, Wrocław, Wydawnictwo Naukowe DSWE 2004.

⁵ Zob. Assoun Paul-Laurent, *Le pervers et la femme*, Paris, Anthropos 1996, ss. 30-36.

⁶ Co więcej, czyż nie mamy tu do czynienia z wyraźną paralelą z *Parsifalem* Wagnera? Czy Kundry, ta archetypowa postać historyczna, także nie historyzuje Parsifala poprzez swoją „nieprzyzwoitą propozycję”, przez wyzywające zaoferowanie się mu? Gdy przerażony Parsifal, jak Hipolit, brutalnie odrzuca swoją rolę obiektu seksualnego, czyż ta odmowa nie funkcjonuje również jako historyczne zaprzeczenie kastracji (histeria jest tu wyraźnie dostrzegalna w jego identyfikacji z raną Amfortasa)?

⁷ Zasadniczą kwestią, której nie można tu pominąć, jest to, że utożsamienie przez późnego Lacana podmiotowej pozycji analityka z pozycją *objet petit a* stanowi akt radykalnej samokrytyki: wcześniej, w latach pięćdziesiątych, Lacan pojmował analityka nie jako *małego* innego (*a*), ale, przeciwnie, jako rodzaj zastępcy dla wielkiego Innego (A, anonimowego porządku symbolicznego). Na tym etapie funkcją analityka było frustrowanie wyobrazeniowych błędnych rozpoznań [*misrecognitions*] podmiotów i umożliwienie im zajęcia właściwego miejsca w obrębie obiegu wymiany symbolicznej – miejsca, które rzeczywiście (i bez ich wiedzy) determinuje ich symboliczną tożsamość. W okresie późniejszym analityk jednak reprezentuje ostateczną niekonsystencję i niepowodzenie wielkiego Innego (tj. niezdolność porządku symbolicznego do zagwarantowania symbolicznej tożsamości podmiotu).

⁸ Podobnie jest z pojęciem pragnienia: w filozofii Kanta władza pragnienia jest „patologiczna”, zależna od przypadkowych przedmiotów, tak więc nie ma tu miejsca na „czystą władzę pragnienia” ani na „krytykę czystego pragnienia”, podczas gdy dla Lacana psychoanaliza jest

właśnie rodzajem „krytyki czystego pragnienia”. Innymi słowy, pragnienie *posiada* nie-patologiczny („*a priori*”) obiekt-przyczynę: *objet petit a*, obiekt, który pokrywa się ze swoim własnym brakiem.

⁹Nt. tego kluczowego rozróżnienia zob. także: Shepherdson Charles, *The Role of Gender and the Imperative of Sex, W: Supposing the Subject*, red. Joan Copjec, London, Verso 1994.

¹⁰Zob. bardziej szczegółowe ujęcie tych paradoksów w Dodatku III do: Žižek Slavoj, *The Plague of Fantasies*, London, Verso 1997. [*Przekleństwo fantazji*, przeł. Adam Chmielewski, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2001. Dodatek pt. *The Unconscious Law: Towards an Ethics Beyond the Good* nie został włączony do polskiego przekładu. Zob. uwagę tłumacza na s. XI-XII wydania polskiego – przyp. tłum.]

¹¹[Wyrażenie „*not-all*” przekładam jako „nie-całość”, choć należy pamiętać, że odnosi się ono do Lacanowskiej formalizacji *kwantyfikatorskiej*, stojącej po prawej stronie diagramu różnicy seksualnej (stronie żeńskiej): $\bar{S}x \bar{D}x$, czyli: „nie wszystkie podmioty podlegają funkcji fallicznej”, mimo że: $\exists x \bar{D}x$, czyli „nie istnieje taki podmiot, który nie podlegałby funkcji fallicznej”. Zob. Lacan Jacques, *Le séminaire. Livre XX: Encore*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil 1975, s. 73 i nast. – przyp. tłum.]

¹²Ten paradoks pozwala nam również wyjaśnić fakt, że mężczyzna, który odnajduje spełnienie i cel swojego życia w związku miłosnym, gdy staje przed wyborem między miłością a sprawami zawodowymi – spełnieniem obowiązku wobec swojego kraju, pójściem drogą swojej kariery zawodowej lub artystycznej – nieuchronnie wybiera swój obowiązek, tak jakby bezpośredni wybór miłości mógł w jakiś sposób zdewaluować samą miłość i/lub uczynić go niewartym miłości: miłość jest tym, co liczy się dla niego *najbardziej*, mimo to sprawa zawioda liczy się *bardziej*...

¹³Słynne stwierdzenie Nietzschego, że Chrystus był jedynym chrześcijaninem, także opiera się na tym odwróceniu zwykłej roli postaci założycielskiej, która jest konstytutywnym wyjątkiem: Marks nie był marksistą, gdyż on sam był Marksem i nie mógł przyjąć wobec siebie postawy refleksyjnej, sugerowanej przez określenie „*marksista*”. Chrystus, przeciwnie, nie tylko był chrześcijaninem, ale – właśnie z tej przyczyny, siłą nieuchronnej konieczności – musi być jedynym (prawdziwym) chrześcijaninem. Jak to możliwe? Tylko, jeśli wprowadzimy radykalną przepaść między samym Chrystusem a chrześcijaństwem i przyjmiemy, że chrześcijaństwo jest oparte na zasadniczym błędnym zrozumieniu, nawet czynnym wyparciu, czynu Chrystusa. Chrześcijaństwo jest w ten sposób rodzajem formacji obronnej wobec skandalicznej natury czynu Chrystusa.

¹⁴Można to ująć inaczej, mówiąc, że kobieta oferuje swoją obecność zamiast przekazu symbolicznego, tym samym ustanawia swoje ciało jako *otulinę sekretu* (tj. jej obecność staje się „zagadką”).

¹⁵W kontraście do takiego listu, który, jak się wydaje, *nie dociera* do swojego adresu docelowego, można przytoczyć (co najmniej) dwa typy listów, które *docierają* do swojego docelowego adresu. Jednym jest list typu „Drogi Janku”, obwieszczaający mężowi lub chłopakowi nie miłość, ale koniec miłości (tj. fakt, że ona go opuszcza). Drugim jest list związany z samobójstwem, który ma dotrzeć do adresata, gdy kobieta będzie już martwa, tak jak w *Letter from an Unknown Woman* Zweiga.

¹⁶Zob. Leader Darian, *Why Do Woman Write More Letters Than They Post?* London, Faber and Faber 1996.

¹⁷ Znów jednak odwrotność tego ma tu swoje racje: czyż słynne *an die ferne Geliebte*, do ukochanej w oddali, nie jest mottem wszelkiej poezji? Czyż poezja miłosna pisana przez mężczyznę nie jest modelowym przypadkiem seksualizacji luki oddzielającej poetę od ukochanej, tak że, gdy bariera znika i ukochana zbliża się za bardzo, konsekwencje tego mogą być katastrofalne? Należałoby tu skonstruować dwie, prawie symetrycznie odwrócone pary opozycji: mężczyźni wolą, by ich ukochane pozostawały w oddali, w kontraście do kobiet, które chcą swoich mężczyzn mieć blisko przy sobie, ale, jednocześnie, mężczyźni chcą bezpośrednio rozkoszować się ciałem partnerki, podczas gdy kobiety mogą rozkoszować się samą luką oddzielającą je od ciała partnera.

¹⁸ Obserwację tę zawdzięczam Anne-Lise François z Princeton University.

¹⁹ Co więcej, księżna Clèves podważa logikę cudzołóstwa jako z zasady transgresywnego poprzez odwrócenie standardowej procedury „robienia tego” (seksu z innym mężczyzną) i tajenia tego przed mężem: przeciwnie, mówi ona o tym (o jej miłości) swojemu mężowi i nie robi „tego”.

²⁰ Perwersyjna pozycja narzędzia *jouissance* Innego jest oczywiście zawsze zagrożona tym, iż może zmienić się w agresję („Ty brudna dziwko, jak mogłaś mi to zrobić!”), gdy podmiot traci swój instrumentalny dystans i przechodzi histeryzację.

²¹ Opieram się tu na niepublikowanym tekście autorstwa Moniki Pelaez z Princeton University.

²² Dickinson Emily, *Wiersze wybrane*, przeł. Stanisław Barańczak, Kraków, Wydawnictwo Znak 2000, s. 167.

²³ W oryginale: „*In using, wear away/ It lay unmentioned – as the Sea/ Develop Pearl, and Weed,/ But only to Himself – be known/ The Fathoms they abide –*” – przyp. tłum.]

²⁴ Zob. Badinter Elizabeth, *XY: On Masculine Identity*, New York, Columbia University Press 1996.

²⁵ Na bardziej podstawowym, biologicznym (a także naukowo bardziej przekonującym) poziomie niektórzy naukowcy twierdzą, że złożone formy życia organicznego wynikły z nowotworowego charakteru prostych, jednokomórkowych form życia, które w pewnym momencie „wpadły w szal” i zaczęły mnożyć się w patologiczny sposób – złożone życie jest zatem nieodłącznie, już w samym swoim pojęciu, tworem patologicznym.

²⁶ Zob. Naremore James, *The Magic World of Orson Welles*, New York, Oxford University Press 1978, ss. 61-62.

²⁷ Naremore, *The Magic World...*, ss. 48, 50.

²⁸ Można poczynić kolejną obserwację nt. tego użycia głębi ostrości u Wellesa. Otóż nadaje ona pewien rodzaj pozytywnego ontologicznego zagęszczenia ciemności i cieniem: gdy, w ujęciu „ekspresjonistycznym”, postrzegamy w tle nadmiernie oświetlony przedmiot, otoczony po obu stronach przez nieprzeniknione ciemne cienie, ciemność ta nie jest już w prosty sposób negatywnością pozytywnie istniejących rzeczy, ale w pewnym sensie jest „bardziej realna niż same rzeczywiste przedmioty” – oznacza ona wymiar pierwotnego zagęszczenia materii, z którego wyłaniają się (chwilowo) pewne przedmioty.

²⁹ Cyt. za: McBride Joseph, *Orson Welles*, New York, Da Capo 1996, s. 36.

³⁰ Cyt. za: McBride, *Orson Welles*, s. 157.

³¹ Cyt. za: McBride, *Orson Welles*, s. 47. Paradygmatycznym przykładem gestu ekscesywnej wielkoduszności Kane’a, który charakteryzuje postawę Mistrza, jest słynna scena, w której

po zwolnieniu Lelanda, swojego długoletniego przyjaciela, za napisanie zgubnej krytyki debiutu operowego jego żony, Kane siada przy biurku Lelanda, kończy napisaną przez niego krytykę w tym samym krzywdzącym duchu i publikuje ją.

³² Warto w tym miejscu mieć na uwadze to, iż ojciec księcia Hala (król Henryk IV) jest, w nie mniejszym stopniu niż Falstaff, oszustem, którego miejsce na tronie jest kwestionowane – kpiny z królewskich rytuałów czynione przez Falstaffa są tak uderzające, gdyż celują w oszustwo, które już charakteryzuje „prawdziwego” nosiciela tytułu. Dwie postacie pozostające wobec księcia Hala w stosunkach o ojcowskim charakterze, jego ojciec-król i Falstaff, stoją zatem w opozycji jako zasuszony, umierający mężczyzna trzymający się tytułu symbolicznego oraz postać wielkodusznego wrzenia, które kpi sobie z wszelkich tytułów. Jednak błędny byłby wniosek, że powinniśmy dążyć do idealnego ojca, łącząc te dwie strony: przesłaniem Wellesa jest dokładnie to, że podział figury ojcowskiej na zasuszonego posiadacza tytułu symbolicznego i wrzącego *jouisseur* jest nie do przezwyciężenia – musi być dwóch ojców.

³³ Inny niezwykle przykładowy przykład tej wierności-przez-zdradę można odnaleźć w *Glass Key* Dashiella Hammetta (zob. szczegółową analizę w Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom!*, New York, Routledge 1993, rozdział 5).

³⁴ Przykład ten zawdzięczam Robinowi Blackburn, który omawia go *in extenso* w rozdziale 1 swojej książki *The Making of New World Slavery*, London, Verso 1997. [Przekład fragmentu z Księgi Rodzaju wg Biblii Tysiąclecia, wyd. 3, Poznań-Warszawa, Wydawnictwo Pallottinum 1980 – przyp. tłum.]

³⁵ Wyraźnie można dostrzec ograniczenia ideologiczne Rand: pomimo nowego impetu, jaki mit „sił sprawczych” uzyskał od przemysłu informatycznego (Steve Jobs, Bill Gates), indywidualni kapitaliści z pewnością nie są dziś, w naszej epoce koncernów międzynarodowych, jego „siłami sprawczymi”. Innymi słowy, tym, co „wypiera” Rand, jest fakt, że „rządy tłumu” są rezultatem wynikającym z wnętrza dynamiki samego kapitalizmu.

³⁶ Rand Ayn, *Źródło*, przeł. Iwona Michałowska, Poznań, Zysk i S-ka 2002, ss. 193, 194. Dalsze odniesienia do tego przekładu podawane będą w nawiasach w tekście.

³⁷ Zob. Assoun Paul-Laurent, *La voix et le regard*, Paris, Anthropos 1995, t. 2, ss. 35-36.

³⁸ *Atlas zbuntowany* zawiera całą serię takich historycznych inwersji pragnienia – wystarczy przytoczyć fragment z noty reklamowej na okładce [amerykańskiego] wydania kieszonkowego: „Dlaczego on [John Galt] toczy swoją najcięższą bitwę przeciwko kobiecie, którą kocha?... Dlaczego twórczy geniusz staje się bezwartościowym playboyem? Z jakiego powodu wielki potentat przemysłu metalurgicznego pracował na rzecz zniszczenia samego siebie... Dlaczego kompozytor porzucił swoją karierę w noc swojego triumfu... Dlaczego piękna kobieta jadąca transkontynentalnym pociągiem zakochała się w człowieku, którego przysięgła zabić”.

³⁹ Parsifal opiera się zalotom Kundry za pomocą swojej identyfikacji z raną Amfortasa: w momencie gdy Kundry całuje go, ucieka z jej objęć, wykrzykuje: „Amfortasie! Rana!” i chwytając jego udo (miejsce rany Amfortasa); jak pokazała Elizabeth Bronfen w swojej przenikliwej analizie (zob. Bronfen Elizabeth, *Kundry's Laughter*, „New German Critique” 1996, s. 69) ten komiczny gest patetyczny Parsifala jest gestem identyfikacji historycznej (tj. wejściem/krokiem w teatr historyczny). Prawdziwą historyczką tej opery jest, oczywiście, Kundry i to odmowa, którą Parsifal do niej kieruje, skaża go histerią. Główną bronią i oznaką histerii Kundry jest jej śmiech, tak więc kluczowe jest zbadanie jego genezy: pierwotną sceną śmiechu jest Droga Krzyżowa, w której Kundry obserwowwała cierpienie Chrystusa i śmiała się z niego.

Śmiech ten następnie powtarza się ciągle w stosunku do każdego pana, któremu Kundry służyła (Klingsor, Gurnemanz, Amfortas, Parsifal): podważa ona pozycję każdego z nich za pomocą nadwyżkowej wiedzy, która zawiera się w jej histerycznym, obscenicznym śmiechu, objawiającym fakt, że pan jest impotentem, jest pozorem samego siebie. Ten śmiech jest więc głęboko dwuznaczny: nie oznacza jedynie czynienia kpin z innego, ale także rozpacz jej samej (tj. to, że ciągle nie może znaleźć solidnego oparcia w Mistrzu). Pytanie, jakie należy sobie tu zadać, dotyczy paraleli między raną Amfortasa i Chrystusa: co mają one z sobą wspólnego? W jakim sensie Amfortas (który został raniony, gdy uległ pokusie Kundry) zajmuje tę samą pozycję co Chrystus? Jediną spójną odpowiedzią jest, oczywiście, to, iż *sam Chrystus nie był czysty w swoim cierpieniu*: gdy Kundry obserwuje go na Drodze Krzyżowej, wykrywa jego obsceniczną *jouissance* (tj. sposób, w jaki jest „podniecony” przez swoje cierpienie). Kundry, na odwrót, desperacko poszukuje w mężczyznach kogoś, kto byłby w stanie oprzeć się pokusie przekształcenia swojego bólu w perwersyjną rozkosz.

⁴⁰ Podmiot dyskursu uniwersyteckiego jest w stanie dokonywać najlepszych wyborów (racjonalnych strategicznych decyzji) jedynie w obrębie warunków danej sytuacji – tym, czego nie jest w stanie zrobić, jest wykonanie jakiegoś ekscesywnego gestu, który niejako retroaktywnie redefiniuje/restrukturyzuje same te warunki, lub też, by użyć popularnych terminów, gestu, który „zmienia obraz rzeczy”, tak że po nim „rzeczy nie mają się już tak samo”.

⁴¹ Nawet w przypadku *Dotyku zła* nie można oprzeć się wrażeniu, że, gdy prostemu Varga-sowi (Charlton Heston) udaje się złapać w pułapkę skorumpowanego Quinlana (Orson Welles), w pewien sposób go zdradza.

⁴² Doskonale wiadomo, że niejawna (oparta na zaprzeczeniu) homoseksualna ekonomia liberalna stanowi podstawę społeczności wojskowej – właśnie z tego powodu armia tak stanowczo przeciwstawia się włączenia gejów w swoje szeregi. *Mutatis mutandis*, komicznie przesadne uwielbienie silnych postaci męskich przez Rand zdradza stojącą za tym stłumioną ekonomię lesbijską, to znaczy fakt, że Dominique i Roark lub też Dagny i Gait są w praktyce *parami lesbijskimi*.

Literackie początki Ameryki jako zjawisko postkolonialne

1.

Historia Ameryki, pierwszej kolonii, która uzyskała niepodległość, często uznawana jest przez Amerykanów za wzór dla innych młodych narodów, tymczasem wielce pożyteczna nauka płynie ze studiowania historii Ameryki w świetle doświadczeń skolonizowanych narodów, które zdobyły niepodległość znacznie później. Jednak niewielu specjalistów od historii literatury pokusiło się dotychczas o retrospektywną interpretację uwzględniającą ten punkt widzenia. W niniejszym esejku postaram się odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu wykrytalizowanie się bogatej literatury narodowej w okresie tak zwanego Amerykańskiego Renesansu, przypadającego na połowę dziewiętnastego wieku, wpisuje się w teoretyczną formułę, opisującą nowe literatury postkolonialne. Piszę te słowa jako amerykańista z wykształcenia, który zainteresował się literaturą anglojęzyczną tworzoną na całym świecie. Ta literatura i jej krytyczna systematyzacja – frapujące same w sobie – skłoniły mnie do przemyślenia szeregu poglądów typowo amerykańistycznych.

Jeżeli moje stanowisko kogoś zaskakuje – a przypuszczam, że tak jest – nie mam większych wątpliwości, dlaczego tak się dzieje. Niewiedza i źle pojmowane zasady zniechęcają amerykańistów do szukania analogii między literackimi początkami Ameryki oraz, powiedzmy, Kanady albo Australii, nie wspominając o Indiach Zachodnich i zachodniej Afryce. Większość amerykańistów wie bardzo niewiele o tych literaturach, ja sam posiadam o nich wiedzę najwyżej podstawową. Co do błędnych zasad, to nawet uczeni będący na bakier z liberalizmem muszą nabrać podejrzeń, że jest jakaś hipokryzja w ukazywaniu Ameryki w dobie ekspansjonizmu raczej jako potęgi postkolonialnej aniżeli proto-imperialnej; takie jej przedstawienie wydaje się bowiem tuszować amerykański interwencjonizm w sprawach międzynarodowych. Mój artykuł tym bardziej może wzbudzić zastrzeżenia, zważywszy, jak łatwo przejść od myślenia o Ameryce jako o pierwszym nowym narodzie do pochwały tegoż narodu jako wzoru dla innych nowych nacji. Przyznaję, że taki projekt komparatystyczny niesie ryzyko zamazania różnicy między dwiema kategoriami podmiotu kolonialnego: osadnikiem europejskim i rdzennym mieszkańcem.

Badania historii literatury amerykańskiej skupiają się na tekstach amerykańskich, skutkiem czego obecność elementów międzynarodowych (przede wszyst-

kim europejskich) pośród tematów godnych rozważenia została ograniczona do minimum. Zarówno kosmopolityczni erudyci, jak i amerykańści, których wiedza niezmiernie rzadko wykracza poza historię literatury amerykańskiej, zawężają pole widzenia. Na przykład w opisie rozwoju poezji amerykańskiej według Harolda Blooma, wpływy zewnętrzne zanikają wraz z pojawieniem się Emersona; otóż Bloom wyraźnie rozgranicza historię literatury brytyjskiej i amerykańskiej, mimo że powinien zdawać sobie sprawę, iż jeszcze w dwudziestym wieku, nie wspominając o okresie wcześniejszym, „sztandarowi” poeci amerykańscy czytali angielskich mistrzów chętniej i uważniej aniżeli siebie nawzajem. Wprawdzie od dawna ukazywały się porównawcze monografie na przykład Emersona i Carlyle’a, Fuller i Goethego itp., lecz badanie wpływów pozwala odkryć tylko niewielką niszę w rozbudowanej strukturze i pokazać ducha epoki lub pomniejsze wpływy – taki materiał pasowałby raczej na wstęp do monumentalnego, wielowątkowego opracowania.

Z pozorów nie ma nic dziwnego ani niewłaściwego w tym, że studia nad literaturą amerykańską koncentrują się na Ameryce, przecież wszystkie historie literatur narodowych zawężają horyzont w podobny sposób. Jednak historyczny opis literatury amerykańskiej posiada pewną szczególną cechę, mianowicie ograniczenie zainteresowań do problematyki narodowej wynika tu z przekonania o wyjątkowości kultury amerykańskiej. Innymi słowy, wyznacznikiem statusu pisarza jest kryterium świadomości narodowej, z jednej strony obojętne wobec przenikania się elementów „rdzennych” i „obcych”, a z drugiej umacniające arbitralne reguły selekcji autorów do kanonu (np. Hawthorne – tak, Longfellow – nie). Taki kierunek istnieje w badaniach nad literaturą amerykańską, odkąd zostały uznane za dyscyplinę naukową w latach 1920; ton historiografii literackiej nadawały prace z naczelną tezą o jednolitej tradycji literatury amerykańskiej, pióra D. H. Lawrence’a, Williama Carlosa Williamsa, Lewisa Mumforda i Vernona L. Parringtona. *American Renaissance* F. O. Matthiessena nadal uchodzi za dzieło przełomowe między innymi z tego względu, że była to ostatnia ważna książka w epoce krytycznoliterackiej, w której tak silnie zaznaczyło się uznanie dla intertekstów anglo-amerykańskich – wszak w twórczości pięciu autorów omówionych przez Matthiessena pobrzmiewa retoryka Szekspira, Milтона, poezji i prozy metafizycznej, neoklasycyzmu i romantyzmu. Po teorii Matthiessena nastąpił czas opisów genezy literatury amerykańskiej, które zakładały, że jednorodność kanonu wynika z mitów wyjątkowości Ameryki, takich jak dziedzictwo purytańskie i niewinność Adama, odwoływały się do gatunków uznanych za artefakty narodowe – jeremiady, relacji z porwania, romansu – i akcentowały ciągłość tradycji: po Edwardsie był Emerson, po Emersonie Whitman, po Whitmanie Stevens itd. Za sprawą tak nakreślonej wizji rozwoju literackiego rosła naukowa ranga historii literatury. Uboczną, aczkolwiek brzemienneą, konsekwencją uprzywilejowania jednych tekstów i motywów kosztem innych było narzucanie literaturze coraz bardziej sztywnych ram.

Stworzyliśmy w Ameryce hermetyczną krytykę literacką. Wszystko zaczyna się, gdy jako studenci literatury snadnie zapominamy o tym, że żaden autor Amerykańskiego Renesansu, z wyjątkiem Thoreau, który jako pisarz tak wiele zawdzięczał Emersonowi, nie stworzył oryginalnego stylu wyłącznie pod wpływem literatury narodowej, albo że jedynym śladem uznania któregośkolwiek kanonicznego pisarza Renesansu za literata światowego formatu przez jemu współczesnych jest esej Melville'a o Hawthornie. Z nawyku kojarzymy Hawthorne'a z Melville'em, ale nigdy na przykład z George Eliot, chociaż żadne kanoniczne dzieło Melville'a nie realizuje artystycznego planu Hawthorne'a wierniej aniżeli *Adam Bede* wobec *Szkarłatnej litery*. Ze studentów stajemy się nauczycielami, zachowując ów porządek estetyczny na kursach z Amerykańskiego Renesansu.

Dzisiaj jesteśmy już przygotowani do rewizji dość zaściankowych poglądów o literaturze. Feministyczna i afroamerykańska krytyka kanonu ustalonego w latach 1920-1960 wywołała poważną dyskusję o instrumentach klasyfikacji literackiej i o genealogii tekstów. Pojawiły się ujęcia transatlantyckie, takie jak analiza permutacji Eshu w *The Signifying Monkey* Henry'ego Louisa Gatesa, albo omówienie obrazu społeczności euroamerykańskiej w utworach pisarek dziewiętnastowiecznych w książce *The Madwoman in the Attic* Sandry Gilbert i Susan Gubar, która to publikacja dała impuls feministycznej krytyce poezji Emily Dickinson. Kilku amerykańistów – ich śladem podążają już kolejni – zajęło się tematem związków angielsko-amerykańskich albo europejsko-amerykańskich: Jonathan Arac (*Commissioned Spirits*), Leon Chai (*The Romantic Foundations of the American Renaissance*), Nicolaus Mills (*American and English Fiction in the Nineteenth Century*), Larry Reynolds (*European Revolutions and the American Literary Renaissance*), Robert Weisbuch (*Atlantic Double-Cross*) i William Spengemann (*A Mirror for Americanists*). Powstały nowatorskie monografie – *James Fenimore Cooper: The American Scott* George'a Dekkera oraz *Adrift in the World* Jeffrey'a Rubin-Dorsky'ego o Washingtonie Irvingu.

Wymienione opracowania nie zaowocowały jednak zmianą kierunku badań amerykańistycznych. W dydaktyce oraz krytyce, nie wspominając o osobistych poglądach amerykańistów, dominuje przekonanie, że – cytując Spengemanna – „właściwa ocena literatury amerykańskiej zakłada oddzielenie jej od literatury reszty świata”¹. Spengemann widocznie wierzy, że rzecz ma się podobnie we wszystkich epokach historiografii literatury amerykańskiej. Niewykluczone, że ma rację; ja wszakże ograniczam się w tym artykule do początkowego okresu literatury narodowej nie tylko dlatego, że poznałem go dogłębniej niż inne, ale również z tego względu, że szufladkowanie zjawisk z tej epoki zdarza się o wiele częściej niż ma to miejsce w przypadku modernizmu albo wczesnego okresu kolonialnego. Nadal zastanawiamy się nad tym, jak Hawthorne interpretował spuściznę purytańską, a nie nad tym, jakie wnioski wyciągał z powieści Scotta, podkreślamy wpływ Emersona i Poe'go na prozodyczne eksperymenty Whitmana, zapominając o znaczeniu poetyckich dokonań Keatsa i Tennysona

w tej mierze. Sporo wiemy o stosunkach między autorami powieści dla kobiet w Ameryce, zdecydowanie mniej o ich opiniach na temat Dickensa oraz innych brytyjskich pisarzach i pisarkach tworzących literaturę sentymentalną. Wizja nakreślona w typowym artykule albo monografii o literaturze amerykańskiej dziewiętnastego wieku bywa do tego stopnia autoteliczna, że nie znajduje uzasadnienia w tekstach, poza utworami, w których nacjonalizm kulturalny jest najsilniej zaznaczony. Przyczyną takiego stanu rzeczy nie jest przywiązanie literaturoznawców do koncepcji wyjątkowego charakteru Ameryki, lecz istnienie różnych zastrzeżeń dotyczących klasyfikowania pisarzy. Efektem zaś jest utopijne przeświadczenie krytyków o autonomii wczesnej literatury narodowej i o wyjątkowości Ameryki. Taka wiara wydaje się o tyle groźna, że narzuca nam – lub naszym słuchaczom — zawężoną i fałszywą perspektywę. Znamienne, iż pomimo wyrafinowanej metodologii Nowy Historycyzm, naświetlający ideologiczną dwulicowość klasycznych tekstów Amerykańskiego Renesansu (godzenie ostentacyjnego radykalizmu z rzeczywistym centryzmem), w istocie nie podważył przekonania, że układają się one w cykl o duchu narodu.

Przyznaję, że ja też przyczyniłem się do scentralizowania badań amerykanistycznych, ale przynajmniej teraz staram się na nowo przemyśleć początki literatury narodowej. Nie twierdzę, iż Amerykański Renesans nie miał miejsca; chcę natomiast wykazać, że w celu lepszego zrozumienia osiągnięć literackich tego okresu i bardziej gruntownego poznania narodowej tradycji literackiej, warto postawić pytanie, w jakim stopniu ta tradycja wyrosła z „kultury ludzi podbitych, dążących do pokonania swoich władców w granicach psychologicznych ustanowionych przez tychże władców”, jak ujmuje to Ashis Nandy mówiąc o klimacie intelektualnym w kolonialnych Indiach². Jeśli chce się zmienić perspektywę postrzegania pierwszej połowy dziewiętnastego wieku z kolonialnej na postkolonialną, należy przenieść uwagę z władzy politycznej/militarnej na władzę kulturową, która staje się celem oporu. O ile doświadczeń trzynastu kolonii amerykańskich nie da się porównać z polityczną/militarną dominacją w kolonialnych Indiach, o tyle kolonizacja kulturowa – efekt rzekomo przyjaznego reżimu imperialnego – miała w tej epoce niebagatelne znaczenie i objawiła się w różnych dziedzinach życia, począwszy od epistemologii i estetyki, a na dietetyce skończywszy.

2.

W mniemaniu badaczy Amerykańskiego Renesansu zagadnienie kulturowej zależności pisarzy odgrywało rolę najwyższej drugorzędnej. Naukowe eksplikacje dziedzictwa purytańskiego pokazywały, iż korzenie własnej kultury były na tyle wczesne i głębokie, że jej rozkwit pozostawał kwestią czasu, a zatem problem kulturowego przenikania się Ameryki ze Starym Światem schodził na dalszy plan. Dlatego też zależność postkolonialna jawiła się jako wirus obecny w juveniliach wielkich pisarzy sprzed wojny secesyjnej. Przy-

puszczam, że my, nauczyciele literatury amerykańskiej dziewiętnastego wieku, układaliśmy listy lektur, traktując pobłażliwie słowa niegdysiejszego brytyjskiego recenzenta Sydneya Smitha („Na obydwu półkulach świata – kto czyta amerykańskie książki?”) i nie zastanawiając się nad nieprzyjemnym wydźwiękiem tego komentarza o stanie literatury amerykańskiej.

Henry T. Tuckerman, autor *America and Her Commentators* (1864), monumentalnej i gruntownej rozprawy poświęconej kształtowaniu się transatlantycznych poglądów o Ameryce, uważa opinię Smitha za „bezczelną i pozbawioną sensu”: „W historii, poezji, nauce, krytyce literackiej, biografistyce, debatach politycznych i etycznych, relacjach podróżniczych, opisach obyczajów, roman-sach, amerykańskie modele są świadectwem geniuszu i kultury narodu”³. Przy wszystkich swoich nieugiętych przekonaniach, Tuckerman podważa własny projekt. O ile Tuckerman wyraża swój patriotyzm, snując wizję rodzącej się kultury Ameryki, o tyle przyznaje się do obawy, że „nie istnieje drugi równie ludny kraj, którego mieszkańcy tak często oceniani byłiby *en masse*”⁴. Jego teza, jakoby Amerykanie przestali być zwyczajnymi konsumentami kultury, jest ryzykowna i nieprzekonująca. „Statystyki sprzedaży książek oraz kultura indywidualna Amerykanów pokazują, że dzieła największych mistrzów literatury brytyjskiej z lepszym skutkiem karmią umysły Amerykanów aniżeli Anglików” – pisze. Tuckerman dowolnie traktuje statystykę (do roku 1876 na dziesięć książek importowanych przypadała jedna eksportowana) i błędnie ocenia mentalność konsumenta: otóż „dystans nieodzowny dla zachwytu” oraz ogólne wykształcenie Amerykanów rzekomo sprawiły, iż „Szekspir i Milton, Bacon i Wordsworth, Byron i Scott, byli i nadal są szerzej znani, i bardziej doceniani po tej stronie Atlantyku, i tutaj lepiej zadomowili się w życiu intelektualnym”⁵. Innymi słowy, o kulturowej autonomii Ameryki ma świadczyć fakt, że więcej egzemplarzy klasyki literatury angielskiej trafia do rąk czytelników w Ameryce aniżeli w Anglii. Książka Tuckermana jawi się skądinąd jako *vademecum* dla wykształconego importera książek.

Tuckerman nie dostrzega związku między „zachwytem” amerykańskich czytelników nad książkami angielskimi a własnym przeświadczeniem, że nie powinno się ulegać urokowi Ameryki, o jakiej opowiadają zagraniczni podróżnicy. Jednak sam fakt powstania jego książki świadczy o potędze autorytetu literatury europejskiej, która w istocie stworzyła nowy dyskurs Ameryki. Z tym dyskursem pisarze amerykańscy musieli się zmierzyć. Wprawdzie w ostatnim półwieczu pisarstwo podróżnicze było tematem licznych rozpraw naukowych, a niektóre teksty reprezentujące tę odmianę piśmiennictwa są powszechnie znane (mam na myśli rzecz jasna *O demokracji w Ameryce* Alexisa de Tocqueville’a), lecz rolę tej formy „okcydentalnego” pisarstwa widać w pełniejszym świetle dopiero uwzględniając najnowsze badania dyskursu kolonialnego. W okresie, który nazywamy naszym literackim renesansem, zagraniczni (przede wszystkim angielscy) obserwatorzy kojarzyli Amerykę – pomimo dostrzegalnych symptomów zmiany tej percepcji – z „innym”, czymś niewyraźnym, egzotycznym,

barbarzyńskim i pozbawionym klarownej struktury; zupełnie ignorowali fakt, że Amerykanie zbudowali nowoczesne prawo i silną gospodarkę, że nie istniała żadna bariera rasowa między Anglikami i elitami amerykańskimi, i że oni sami – podróżnicy europejscy – mieli świadomość, iż *ci* rdzenni mieszkańcy chcieli i mogli na wszystkie wątpliwości odpowiedzieć w języku europejskim. Wrażliwość Amerykanów na opinie Europejczyków była wręcz przysłowiowa; niektórzy podróżnicy przyznawali nawet, że z tego powodu powściągalali swoją szczerość. Dziewiętnastowieczni Amerykanie często odnosili wrażenie, iż w oczach przybyszów ich kraj, pomimo osiągnięć, jawił się jako potęga o drugorzędnym znaczeniu. Pewien polityk skarżył się brytyjskiemu geologowi Charlesowi Lyellowi: „stawiacie nas na równi z republikami południowoamerykańskimi; wasi ambasadorowie przyjeżdżają do Waszyngtonu z Meksyku albo Brazylii, a urząd sprawowany w Ameryce jest szczeblem w karierze, którą najlepiej zakończyć na jakimś prowincjonalnym dworze niemieckim”⁶.

Amerykanie przy każdej okazji wypatrywali oznak, że Europejczycy patrzyli na nich z pobłażaniem. Przybysze widzieli poważne braki w ogładzie Amerykanów (w *Domestic Manners of the Americans* Frances Trollope uznała uparte poprawianie obyczajów za największą ich przywarę). Uwagi dziewiętnastowiecznych podróżników o amerykańskim nawyku żucia tytoniu i spluwania przypominają opis praktyki defekacji w Indiach z książki V. S. Naipaula *An Area of Darkness*. Podróżnicy europejscy pisali, że Amerykanie dobrze kalkulują (ten przejaw amerykańskiego materializmu traktowano z lekką pogardą), zarazem uznawali ich za istoty nieracjonalne, które wprawdzie posiadały pewne osiągnięcia w dziedzinie prawa, ale miały kulturę wyzutą z filozoficznej głębi, a państwo zbudowane po partacku. Wzorem Sydneya Smitha, nie liczyli się z głosem Ameryki w debatach o kulturze („Jeśli oceniać umysł narodu amerykańskiego w oparciu o legislację, trzeba powiedzieć, że jest zaiste wielki. ... Jeśli natomiast o narodzie ma świadczyć literatura, to w ogóle brak mu umysłu”⁷). Zaprzeczali nawet istnieniu języka amerykańskiego; Rudyard Kipling pisał, że „Amerykanin nie posiada języka”, tylko „dialekt, slang, akcent, odmiany prowincjonalne itd”⁸.

Europejscy podróżnicy często czuli się rozczarowani Ameryką; wspominali, iż na początku podróży mieli nieomal utopijną nadzieję, że poznają prawa rządzące powstaniem nowego narodu, ale docierając do różnych miejsc widzieli tylko kulturowe popłuczyny. Charles Dickens w *Notatkach z podróży do Ameryki* nie mówi otwarcie o swoim rozczarowaniu Ameryką, tylko od czasu do czasu sugeruje, że coś mu się tam nie podobało, osiągając efekt nawarstwienia wątpliwości. Zrazu Dickens wiele sobie obiecuje po Ameryce, odbywszy bardzo udaną wizytę w Bostonie, jednak później traci dobry humor, gdy obserwuje slumsy Nowego Jorku albo hałaśliwych mieszkańców Waszyngtonu, i gdy jedzie na wyczerpującą wyprawę do interioru. Jego opis podróży rzeką Ohio na pokładzie parowca poniekąd zapowiada Conrada. Dickens mówi o przygnębiających pustkowiach („Całymi milami nie zakłóca tych pustkowi

żaden ślad ludzkiego życia, żaden odcisk ludzkiej stopy”), czuje odrazę na widok polany, którą ktoś wyrąbał w lesie, żeby postawić prymitywną chatę i zdobyć ziemię pod uprawę („Stoi w rogu ubożuchnego poletka pszenicy, gdzie pełno wielkich, brzydkich kikutów pni, przypominających wkopane w ziemię kloce rzeźniczek”), odwraca wzrok od złowieszczych konarów drzew, wzierających z nurtu rzeki („ich zbiegłe ramiona sterczą ze środka prądu i jak gdyby usiłują pochwycić statek i wciągnąć go pod wodę”)⁹. Trudno nie zauważyć analogii między tym fragmentem zapisów Dickensa a dziennikiem Conrada z wyprawy do Konga. Fantasmagoria staje się bardziej intensywna w powieści *Martin Chuzzlewit*, będącej swoistym odpowiednikiem *Jądra ciemności*:

Posuwali się naprzód wśród rozległych pustkowi. Drzewa rosły bujnym gąszczem na brzegach, płynęły z prądem i wyciągały powykręcane ramiona z głębi rzeki, ześlizgiwały się z obrzeża pól rosnąc, pól gnijąc w błotnistej wodzie. Posuwali się naprzód nużącym dniem i melancholijną nocą, pod prażącym słońcem, we mgle i oparach wieczoru. Posuwali się naprzód, aż powrót zaczął im się wydawać niepodobieństwem, a ponowne znalezienie się w domu beznadziejnym snem¹⁰.

Dickens i Tocqueville – każdy na swój sposób – uważali Amerykę za kraj przyszłości, ale pogląd Tocqueville’a, iż Ameryka zainicjowała demokratyzację nowoczesnego społeczeństwa, zachodzącą również w Europie, był mniej typowy aniżeli ocena, jaką Ameryce wystawił Dickens, widząc w niej młody, rozgorączkowany naród, wciąż wiele niedojrzały. Zatem nic dziwnego, że Tuckerman z uznaniem mówi o Tocqueville’u, krytykuje zaś Dickensa za „powierzchnowość i drobne złośliwości”. Jednak nawet Tocqueville zdradzał okcydentalne poczucie wyższości, gdy swobodnie uogólniał wnioski. „Niezależnie od wieku, pozycji i poziomu umysłowego Amerykanie nieustannie się stowarzyszają”; „Amerykanie posługują się ideami ogólnymi znacznie częściej niż Anglicy i robią to z większym upodobaniem”; „Jednym z podstawowych motywów postępowania wszystkich Amerykanów okazuje się więc zwykle miłość do pieniędzy, co upodabnia do siebie ich namiętności i rychło nuży obserwatora”¹¹. Celne obserwacje Tocqueville’a nie powinny przyćmić aroganckiej retoryki znaczonej imperialnymi uogólnieniami. Michel Foucault mógłby nabrać podejrzeń, czy aby Tocqueville’a nie stawia się w pozycji autorytetu tytułem rekompensaty za indywidualną bezsilność na płaszczyźnie wizji społeczno-historycznej. Tak czy inaczej, imperialne generalizacje od zarania służą „wyrażaniu” rdzennych mieszkańców, jak wykazał między innymi Albert Memmi¹².

3.

Portrety Amerykanów w dziewiętnastowiecznych relacjach Europejczyków z podróży do Ameryki w niczym nie przypominały literackich wizerunków Afrykanów albo Azjatów – taka miara po prostu nie pasowała do osób najczęściej

o pochodzeniu anglosaskim, energicznych i przedsiębiorczych, budujących gospodarczą i militarną potęgę, zapalonych do nauki pomimo wad w obyciu. Wszakże cywilizacja Ameryki miała znamiona barbarzyńskie, albowiem rzeczywistość kształtowała się tam na pograniczu, a arystokracja (jak napisał Francis Grund w *Aristocracy in America*) składała się z żalosnych eurofilów. Kultura bazowała na przekazach ustnych; poza nielicznymi wyjątkami, które podróżnicy mogli policzyć na palcach, przedstawiciele kultury literackiej w zasadzie nie istnieli, a do rangi literatów najbliższą było dziennikarstwu, mającym zresztą bardzo niskie notowania. O ile amerykański przedsiębiorca nie przejmował się tym niepoehlebnym zbiorowym portretem, o tyle ambitny pisarz czuł się wobec autora zza Atlantyku jak Kaliban przed Prosperem.

W takich warunkach Walt Whitman poszukiwał nowego głosu poezji amerykańskiej w *Żdźbłach trawy*. W przedmowie do wydania z roku 1855 poeta kreśli wizję Ameryki będącej spokojnym świadkiem „powolnych narodzin” trupa europejskiej tradycji „w komnatach służących za jadalnię i sypialnię”¹³. Ponieważ z jednej strony Whitman przyjmuje tu pozę bierności, a z drugiej jego tekst uchodzi powszechnie za kluczowy dla narracji o sukcesie amerykańskiej niepodległości literackiej, potrzeba pewnego wysiłku woli, by dostrzec, że poeta w istocie nadał groteskowy wymiar eurocentrycznemu tropowi *translatio studii*, wedle którego sztuka i nauka przywędrowały do Nowego Świata ze Starego, tropowi uwypuklającemu, gdy pojawiła się taka konieczność, wysiłki kolonizacji, a w późnym okresie kolonialnym także hegemonię arystokracji. Podobne figury przewijają się w poezji Whitmana: w „Song of the Exposition” z 1871 r. poeta donośnym głosem żąda od Muzy, aby „porzuciła Grecję i Jonię”, „wystawiła tablice »Przeniesiono« i »Do wynajęcia« na zaśnieżonych skałach Parnasu”, i wyobraża sobie, jak Muza kroczy w rytm „stukotu maszyn i przenikliwego dźwięku gwizdka parowego”, „Nie zniechęca jej ... rynny, gazometry, sztuczne nawozy. / Zadowolona, uśmiecha się, chce tu zostać. / ... umieszczona pośród kuchennych sprzętów!”¹⁴ Wyrachowanie i pretensjonalność, będące jednocześnie oznaką i skazą obyczajów Starego Świata, stają się wyrazistsze w świetle odwróconego tropu Prospero-Kaliban, obecnego we współczesnej literaturze Indii Zachodnich. Występuje on między innymi w autobiograficznym eseju George’a Lamminga *The Pleasures of Exile* i adaptacji *Burzy* autorstwa Aimé Césaire’a. Podobny charakter ma inwersja tropu Cruzoe-Piętaszek w sztuce Dereka Walcotta *Pantomime*. Przytoczone fragmenty poezji Whitmana ilustrują „kalibanizację” tropu *translatio studii*. Poeta popiera nieustanną walkę Ameryki o niezależność od punktu widzenia Starego Świata, nie tylko w sferze figur retorycznych, ale także w obszarze figuracji społecznych, takich jak „barbarzyński” stereotyp Amerykanów. Warto zastanowić się nad umotywowaniem tej walki. My, amerykaniści, rzadko wnikamy w historię motywu *translatio studii*, zakładając, że w Ameryce zupełnie stracił on na znaczeniu na początku dziewiętnastego wieku. Zwykliśmy sądzić, że Kaliban zawdzięcza status bohatera intelektualistom z Trzeciego Świata, zwłaszcza z Karaibów, którzy „promując” tę

szekspirowską postać wyrażali sprzeciw wobec eurocentryzmu, charakteryzującego zarówno Amerykę, jak i wcześniejsze potęgi imperialne. Wszakże wpływowy zachodnioindyjski pisarz, lansujący Kalibana jako „nasz symbol”, nieśmiało przyznał, iż Kaliban kojarzony był z Jankesami nim zadomowił się w kanonie za sprawą twórców z Ameryki Łacińskiej¹⁵. Dodajmy, że w pewnej angielskiej recenzji Whitman został przyrównany do „Kalibana, który zrzuca z pleców ciężki pień i zasiada do pisania wiersza”¹⁶.

Odniesienia do postaci Kalibana pozwalają dostrzec pokrewieństwa między nowym Whitmanowskim konceptem *translatio studii* a strategiami współczesnego pisarstwa postkolonialnego. *Żdźbła trawy* to projekt o ogromnej skali, który nagina i łamie tradycję epicką¹⁷. Przepisywanie *translatio studii* znamionuje syndrom sprzeciwu-uległości, wywołujący u artystów i uczonych reakcje zabarwione nutą hipokryzji. Whitman chciał albo wymazać mit Starego Świata, albo ujrzyć jego odrodzenie („Jam jest Brahmin, jam Saturnus”¹⁸). Krytyk, który uprzywilejowuje narrację o narodowej odrębności, siłą rzeczy uznaje pierwszą postawę za bardziej „autentyczną” lub „postępową”; tymczasem te dwa wektory dały unikalną wypadkową – oto bowiem „imperialny” model epicki zarazem decydował o sile tekstu i stanowił cel oporu.

Skojarzenia poniekąd analogiczne wywołuje postać Skórzanej Pończochy z cyklu powieści Jamesa Fenimore Coopera. Spośród wszystkich amerykańskich bohaterów literackich mówiących dialektem tylko Huckleberry Finn może się równać z Nattym Bumpo. Ten drugi nie jest bohaterem rdzennym *sensu stricto*, ale posiada rysy „rzeczywistych” postaci z pogranicza; Cooper przypisuje Natty’emu cechy obecne w motywie wędrowki, jaką główny bohater odbywa z towarzyszem, zazwyczaj prześmiesznym i używającym dialektu. Ten motyw istnieje od zarania „nowoczesnej” powieści (*Don Kichot*), a spośród utworów późniejszych występuje na przykład w powieściach Waltera Scotta z cyklu „Waverley” (Henry Morton i Cuddie Headrigg w *Old Mortality*). Cooper przeprowadza inwersję, w wyniku której człowiek prosty i niewykształcony okazuje się wzorcem bohatera literackiego. Cooper musiał dojrzeć do przełomu, jakiego dokonał; niewykluczone, że wpadł na pomysł odwrócenia hierarchii obecnej u Scotta, kiedy pisał *Pionierów*. Powieść tę rozpoczął bowiem w tonacji melodramatu z Oliverem Edwardsem i sędzią Templem na pierwszym planie, na który potem wchodzi Bumpo, być może uznany przez Coopera za postać o wiele ciekawszą. Niemniej Cooper potrzebuje postaci waverleyowskiej, gwarantującej efekt mimetyczny, który to efekt Bumpo nieco podważa, ponieważ gdy mówi „przerzuca się z rejestru na rejestr”, z soczystego slangu na wzniosłe, pretensjonalne klisze¹⁹, jak zauważa Richard Bridgman. Niejako powściągając własny populizm, Cooper obsadza Bumpo w roli wasala w pierwszych czterech częściach cyklu; dopiero gdy pisarz czyni zeń bohatera ze wszech miar kompletnego w *Tropicielu zwierząt*, Bumpo przestaje być czyjś sługą.

Niemożność wyjścia spod wpływu Scotta jest symptomem „kolonizacji umysłu”. Literacka kreacja arystokratycznych podopiecznych Natty’ego, takich jak

Oliver Edwards i Duncan Uncas Middleton w *Prerii*, wyraża żenujące aspiracje klasowe Coopera, aspiracje czytelne także w znamionach dzikości u Chingachgooka, indiańskiego towarzysza Bumpo. Ale dlaczego porzucać hierarchiczny paradygmat bohatera-arystokraty i jego prostolinijnego kompana, skoro okazał się źródłem tylu interesujących innowacji? Teksty Coopera zyskują na wartości jako przemyślane, lokalne adaptacje transkontynentalnego intertekstu, a tracą jako nacechowane manieryzmem, chałupnicze historyjki albo mało oryginalne opowieści o podboju.

Do utworów Whitmana i Coopera wypada dodać *Aмерыkańskiego uczonego* Ralpa Waldo Emersona, „intelektualną deklarację niepodległości”, jak zwykli określać ów tekst dwudziestowieczni badacze (za Oliverem Wendellem Holmsem). Na początku Emerson formułuje credo nacjonalizmu literackiego: „Okres naszej zależności, długiego pobierania nauk u innych narodów dobiega końca”²⁰. Jednak dopiero z zakończenia eseju dowiadujemy się, że oznakami niezależności są wartości docenione w Europie i kiełkujące w Nowym Świecie: pokora i prostota („Ta właśnie idea jest inspiracją geniuszu Goldsmitha, Burnsa, Coopera, a w czasach bardziej nam współczesnych – Goethego, Wordswortha i Carlyle’a”²¹) oraz szacunek dla indywidualnych upodobań, którego w zasadzie nie ma jeszcze w Ameryce („Zbyt długo wsłuchiwalismy się w dworskie muzyki Europy. Duszę amerykańskiego obywatela już teraz podejrzewa się o nieśmiałość, poczciwość i niesamodzielność”²²). Paradoksalnie, Emerson zawstydzia rodaków, nakazując im szacunek dla samowystarczalności i życiowej prostoty oraz przypominając, że żyją w „epoce rewolucji”²³. W przeciwieństwie do Tocqueville’a, nie uważa Ameryki za światową awangardę; historia narodu, tak jak wyobraża ją sobie Emerson, odzwierciedla jego własny rozwój intelektualny, w którym pewne idee pojawiły się z opóźnieniem i w którym Coleridge odcisnął wyraźniejszy ślad aniżeli którykolwiek myśliciel amerykański. Toteż temat literackiego nacjonalizmu wypada w *Uczonym amerykańskim* nader nieprzekonująco i nie trafia w swój czas. Emerson najczęściej mówi o środkach uczonego – naturze, książkach i działaniu, które poniekąd oddają charakter Nowego Świata (Emerson odrzuca edukację klasyczną oraz dyscypliny nadmiernie sformalizowane, kieruje się natomiast pragmatyzmem i empiryzmem, przy czym nie są to idee kosmopolityczne), ale nie ustalają żadnych ram kultury narodowej. Pisarz nie kładzie akcentu na odrębność kulturową przeciwstawną internacjonalizmowi w swoim ogólnym dorobku ani też w żadnym pojedynczym utworze nie czyni tego tematu wiodącym. Pamiętajmy, iż Emerson przemawiał do bodaj największych anglofilów w Ameryce; zresztą on sam był zbyt kosmopolityczny (i zbyt uczciwy), by twierdzić, że wpływy, jakim podlega uczony, są zagadnieniem szczególnie wyłącznie dla Ameryki. Dlatego też retoryka kulturowego nacjonalizmu pojawia się w minimalistycznej postaci kilku obowiązkowych zdań na początku i na końcu. Uzasadniony jest więc pogląd, że poleganie na sobie było dla Emersona czymś bliższym niż narodowa samowystarczalność.

Amerykański uczyony i *Przedmowa do Żdźbeł trawy* z 1855 roku stanowią dwa bieguny literackiego nacjonalizmu w kulturze wysokiej Amerykańskiego Renesansu: otóż Emerson tworzy wizję rodzącej się kultury amerykańskiej, której katalizatorami są tendencje ogólnoswiatowe, znajdujące w Ameryce żyzny grunt, z kolei Whitman, odsuwając na bok dokonania poprzedników, kreuje nowy, radykalny głos Ameryki, głos posiadający duże możliwości i równie duży potencjał dramatyczny. W obydwu przypadkach rola kluczowa przypada „Europie”, jawiącej się jako źródło konfliktów, których miarą jest to, co zapisano lub pominięto w tekście.

4.

Sposób budowania modeli literackich i strategii pisarskich zależy od oczekiwań publiczności. To zagadnienie jest bardzo istotne w obecnej debacie na temat tak zwanych nowych literatur w języku angielskim, które muszą sobie odpowiedzieć na pytanie o potrzebę dostosowania zasad przedstawiania kultury narodowej do horyzontów myślowych międzynarodowej publiczności. Oto krótki fragment z początku książki Chinuy Achebe *Things Fall Apart* (1958), pierwszej powieści z Trzeciego Świata, jaka trafiła do anglojęzycznego kanonu: „Okoye wypowiedział kilka zdań, używając tylko przysłów. Plemię Ibo wysoko ceni sztukę konwersacji, a przysłowia są oliwą, z którą połyka się słowa”²⁴. Retoryka wyjaśniająca, powszechna w anglojęzycznej literaturze afrykańskiej, nasuwa szereg pytań: Kto jest adresatem tego fragmentu? Czy Ibo nie wiedzą o opisanych tu rzeczach? A czytelnicy z plemienia Joruba i Hausa? Czy Achebe zwraca się zatem do publiczności euroamerykańskiej? (Nawiasem mówiąc, pisarz zaprzecza, ale jednocześnie przyznaje: „moi czytelnicy nie pochodzą wyłącznie z Nigerii. Każda osoba zainteresowana sprawami, o których piszę, należy do mojej publiczności”²⁵). Achebe wyznacza przestrzeń negocjacji w obrębie dualizmu człowiek stąd – człowiek skądinąd, dlatego precyzyjnym, wręcz antropologicznym, objaśnieniom obyczajów nadaje formę przysłów, charakterystyczną dla Ibo.

W klasycznej literaturze amerykańskiej przykładem poniekąd analogicznym mógłby być następujący fragment *Białego Kubraka* Hermana Melville’a: „Powodując się jakimiś bliżej nie określonymi republikańskimi skrupułami w sprawie utworzenia w marynarce wojennej wysokich stopni oficerskich, Ameryka, jak dotąd, nie ma admirałów, chociaż w miarę jak liczba jej okrętów wojennych będzie wzrastać, mogą oni stać się niezbędni. Stanie się tak z pewnością, gdy zajdzie potrzeba użycia licznych flot. Wówczas trzeba będzie przyjąć schemat organizacyjny w rodzaju angielskiego”²⁶.

Badacze Amerykańskiego Renesansu przyjmują, że implikowany czytelnik utworów z tego okresu jest Amerykaninem, które to założenie jest o tyle nieprawdziwe, że pisarze amerykańscy bardzo chcieli być czytani za granicą. Melville pojechał do Anglii przy okazji tamtejszego wydania *Białego Kubraka*, wprowadzał zmiany do swoich powieści (lub pozwalał to zrobić komuś innemu)

z myślą o czytelnikach angielskich. Z myślą o nich w istocie umieścił w swojej pierwszej książce pt. *Typee* przedmowę, zawierającą strategiczne odniesienia do pewnych miejsc w Anglii (Chettenham, Stonehenge, Opactwo Westminsterkie). W przytoczonym powyżej fragmencie *Białego Kubraka* stylistyczny kunszt nieco traci kolor w świetle opozycyjnej wobec autorytaryzmu postawy narratora; daje tu o sobie znać swoista pisarska przebiegłość Melville'a, który chce zafrapować czytelników będących zarówno amerykańskimi patriotami, jak i toryskimi outsiderami, to znaczy Europejczykami albo jankeskimi anglofilami. Listy i pisma krytyczne Melville'a świadczą o tym, iż dostrzegał on potrzebę stworzenia wspólnej płaszczyzny intelektualnej dla czytelników o różnych, nawet przeciwnych, postawach ideologicznych. To właśnie postkolonialna pozycja Melville'a zdecydowała o treści jego doktryny, jakoby wielki pisarz budował przesłanie dla idealnego czytelnika z ambiwalentnych znaczeń, nieczytelnych dla filistrów.

Tekstowe konsekwencje pisania dla publiczności transkontynentalnej są trudniejsze do wypunktowania aniżeli obce wpływy literackie. Rzadko zdarzają się jednoznaczne przypadki, takie jak dyplomatycznie skomponowany szkic o opowieściach europejskich podróżników o Ameryce w *The Sketch Book* Washingtona Irvinga. Zazwyczaj mamy do czynienia z wariantami tekstowymi, stawiającymi pod znakiem zapytania kwestię odpowiedzialności (czy autor wymyślił? doradził? zgodził się? niechętnie przystał na coś?), albo – przeciwnie – z autorytatywnymi opiniami (Cooper poinformował angielskiego wydawcę, że *Preria* „nie zawiera niczego obraźliwego dla angielskiego czytelnika”²⁷), które w żaden sposób nie uzasadniają tezy, że tekst napisany wyłącznie dla amerykańskich czytelników wyglądałby inaczej. Jednak powyższe okoliczności podsuwają pewne wnioski. Po pierwsze, nawet te utwory Amerykańskiego Renesansu, które wyrastają z doświadczenia prowincji, mają fragmenty potwierdzające, iż autor brał pod uwagę czytelnika nie-amerykańskiego. Wprawdzie na początku *Waldena* Henry David Thoreau zwraca się do mieszkańców miasteczka Concord, gdzie w sali wykładowej po raz pierwszy odczytał swoje zapiski, ale już na końcu snuje refleksje o tym, „czy John, czy Jonathan pojmą to wszystko”²⁸. Po drugie, jeśli przyjąć, że pisarzom zależało na czytelnikach tak amerykańskich, jak zagranicznych – jakiegokolwiek były rzeczywiste życzenia autorów w tym względzie – to widać w lepszym świetle pewne kłopotliwe sytuacje literackie, takie jak krytyka Whitmanowskiej konstrukcji podmiotu lirycznego w *Żdźbłach trawy*, podmiotu wypowiadającego się nie tylko w imieniu Ameryki, ale i całego świata („Salut au Monde!”), albo kulturowe implikacje długiego, ambiwalentnego opisu spotkania załóg „Pequoda” i „Samuela Enderby” w *Moby Dicku* (rozdziały 100-101)²⁹.

James Snead pisze o powieściach Achebe, że stanowią „ryzykowną lekturę dla zachodniej publiczności z uwagi na przewrotną narrację, która burzy narodowe i rasowe iluzje”. Achebe „przedstawia normy afrykańskie [czytelnikom międzynarodowym] w sposób bezpretensjonalny”: z jednej strony z premedytacją

umieszcza w powieściowym dyskursie luki, które czytelnik wypełnia wykorzystując własną wiedzę, z drugiej zaś przypomina zachodniemu odbiorcy o jego statusie outsidera, który dał się zwieść znajomej formie narracyjnej, odwołującej się do europejskiej powieści realistycznej³⁰. Cytowany wcześniej fragment *Things Fall Apart*, skądinąd wyglądający na wyimek z przewodnika turystycznego, zwodzi czytelnika pozorną klarownością. Jednak formuła „mamy takie powiedzenie” pojawia się w tradycji Ibo jako typowy wstęp do przysłowia, ale tej informacji odbiorca nie uzyskuje; innymi słowy, fragment ukrywa istotną treść pomimo – i za sprawą – swojej bezpośredniości. Melville stosuje podobne zabiegi narracyjne, gdy w *Moby Dicku* pisze o przenikaniu się kultur; chwali nową Amerykę, pozbawioną obciążeń w obliczu Starego Świata, lecz powstrzymuje się od szczerzej krytyki Europy.

W opisie spotkania załogi „Pequoda” z marynarzami z „Samuela Enderby” Melville nawiązuje do podszytej uprzedzeniami obserwacji, jaką często czynili angielscy podróżnicy, mianowicie, że Amerykanie byli posępnymi pracoholikami i żalowali czasu na przyjemne rozmowy o niczym. Kompozycja całego rozdziału zasadza się na grze narodowymi stereotypami. Rozmowę Ahaba z kapitanem Boomerem poprzedza z pozoru bagatelna konwersacja tego drugiego z chirurgiem „Pequoda”. Tępy i protekcyjny Anglik zostaje w niej zdemaskowany. A jednak to Ahab zachowuje się impertynenccko i agresywnie do tego stopnia, że angielska jowialność (tym razem stereotyp amerykański) wydaje się dla jego postawy odpowiednią przeciwwagą. Anglika stać nawet na szczerze zaskoczenie, dyktowane dobrym humorem. W następnym rozdziale („Karafka”) Izmael staje się prześmiewcą (to ważna cecha bohatera) i z udawanym uznaniem wyraża się o całej firmie „Enderby”. Warto wspomnieć, iż owa firma jako pierwsza wysłała wielorybników na ten obszar Pacyfiku, gdzie biegła trasa „Pequoda”. Na koniec, jak gdyby w formie dygresji, Izmael napomyka o zakrapianej biesiadzie obu załóg w rejonie „koło Patagonii”³¹.

Komitywa Izmaela z angielskimi kolegami po fachu równoważy *ex post facto* szorstkość Ahaba, zarazem tłumaczy, dlaczego dobronny kapitan był zdumiony nagłym odejściem naburmuszonego Ahaba. Melville wywraca na nice stereotyp angielskiej głupoty, uporu i krótkowzroczności dwukrotnie – gdy pisze o tragedii Ahaba i gdy pisze o zabawie marynarzy – w efekcie popiera amerykański nacjonalizm kulturowy, nie powodując urazy czytelników angielskich. Melville respektował zatem cenzuralne rygory wydawnicze w Anglii. Pokornie przyjął decyzję wydawcy o usunięciu rozdziału 25 o przebiegu koronacji. Wszakże rozdziały 100-101 pozostały nietknięte.

5.

Obecność wątków postkolonialnych w literaturze Amerykańskiego Renesansu jest zjawiskiem wielowymiarowym i wykracza poza tematyczne ramy tego

artykułu, dlatego tylko zasygnalizuję najistotniejsze zagadnienia, które warto byłoby rozważyć.

1. *Częściowa amerykańizacja języka angielskiego*. Jakim językiem będziemy mówić? Odpowiedź amerykańskich osadników na to pytanie nie musi przybierać tak radykalnego tonu jak wywód Ngugi'ego wa Thiong'o w *Decolonizing the Mind*, gdzie występuje postulat pisania literatury afrykańskiej w rdzennych językach³². Jednak gdyby taki postulat bardziej wyważyć (kreolizacja i neologizacja amerykańskiej angielszczyzny umożliwiają taką artykulację kultury, która wyłamuje się z językowych standardów), poparliby go z jednej strony Cooper, Emerson, Whitman i Twain, a z drugiej Amos Tutuola, Gabriel Okara i Raja Rao. Utwory tych ostatnich rzucają zupełnie nowe światło na takie kwestie, jak nierozłączność „naturalności” i „sztuczności” w poezji Whitmana albo połączenie idealizacji i karykatury w portretach Cooperowskich bohaterów mówiących dialektem. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths i Helen Tiffin piszą, że u źródeł literatur postkolonialnych leży „napięcie między oporem wobec narzuconej, wzorcowej formy języka angielskiego, a koniecznością zawłaszczenia tegoż języka i poddania go wpływom miejscowym”³³. Taki dualizm to klucz do literackich początków Ameryki. We wczesnym okresie narodowym można go dostrzec w tekstach, w których bohaterowie mówiący dialektem (zawsze komiczni) kontrastują z postaciami posługującymi się standardową angielszczyzną; przykładowe pary to pułkownik Manly i jego służący Jonathan w powieści Royalla Tylera *The Contrast* oraz kapitan Ferrago i Teague O'Reagan, kolejny służący, w *Modern Chivalry* Hugh'a Henry'ego Brackenridge'a. Dialekt wywołuje narodowe zażenowanie, dlatego pojawia się w kontekstach satyrycznych. Jak stwierdza Bridgeman, „wulgarność należało wziąć w cudzysłów”³⁴. Istnieją analogie między takim dyskursem prozy amerykańskiej a dyskursem kolokwialnych monologów dramatycznych indo-angielskiego poety Nissima Ezekiela:

*Pragnę pokoju i wyrzekam się przemocy
Dlaczego świat nadal walczy i walczy
Dlaczego nikt na świecie
Nie bierze przykładu z Mahatmy Gandhiego
Nie rozumiem*³⁵.

Językowa inwencja Amerykanów, przejawiająca się w neologizacji i regionalizacji – notabene uznanych przez Tocqueville'a za opłakane skutki demokracji – stworzyła pozytywną wartość estetyczną jeszcze przed Whitmanem i Thoreau. Toteż nie ma cienia parodii we wzniosłym obrazie w piątej części *Pieśni o sobie*, gdzie podmiot poddaje się władzy własnej duszy i spoczywa na „omszałych strupach wijącego się płotu”³⁶. Mowa tu o dość szczególnej ozdobnej konstrukcji spotykanej na farmach amerykańskich, a uważanej przez Europejczyków za brzydką i marnotrawną³⁷. Metafora „omszałych strupów” jednoznacznie wskazuje, że Whitman pragnął wydobyć wzniosłe cechy z rzeczy

zwyczajnych (w sensie pozytywnym). Rzecz jasna poeta nie wyrzekł się literackiej angielszczyzny. Przyjął pogląd, typowo postkolonialny, że należy amerykanizować język angielski, aby wykuć poetycką formę na przyszłość; zresztą Whitman twierdził, że angielszczyzna szybko przyswajała sobie obce wpływy³⁸.

2. *Hybrydyzacja kulturowa*. W utworach Amerykańskiego Renesansu prze-wija się motyw międzykulturowego kolażu: Whitman kreujący podmiot zainteresowany wszystkim, Thoreau zagłębiający się w mitografię purytańską, grecko-rzymską, indiańską i orientalną, Melville wykorzystujący różne mitologie w symbolice wieloryba oraz „Pequoda” jako globalnej wioski, Cooper eksponujący wielogłosowość, najwyraźniej w *Pionierach*, gdzie znajdujemy przedstawicieli bodaj sześciu albo siedmiu narodowości. David Simpson stwierdza, że wielojęzyczność Cooperowskiego Templetonu, gdzie każdy mieszkaniec lub przybysz mówi własnym, charakterystycznym dialektem (oczywiście wyjąwszy rodzinę Temple’ów), pokazuje pęknięcia w narodzie, który nie wyszedł jeszcze z fazy eksperymentalnej³⁹. Inne ciekawe obserwacje mogłyby dotyczyć kreowania wielowymiarowych, symbolicznych bohaterów – płaszczyzną odniesień byłaby tu na przykład twórczość Salmana Rushdiego (Saleem Sinai z *Dzieci Północy*) albo G. V. Desani’ego (pan Hatterr) – czy też strategii synkretyzmu – tu z kolei warto byłoby się odnieść do pisarstwa Wolego Soyinki, który miesza mitologię jorubańską z grecką. Uwaga Lewisa Nkosi’ego na temat wyzwania współczesnej anglojęzycznej poezji afrykańskiej trafnie opisuje projekt *Pionierów* Coopera: „podstawowe zadanie... polegało na oddaniu warunków społeczno-kulturowych, w jakich żył pisarz afrykański, tudzież heterogeniczności doświadczeń kulturowych, pośród których wytyczał własny szlak”⁴⁰.

3. *Oczekiwanie, że artyści zaangażują się w walkę o wyzwolenie narodu*. Podobne zaangażowanie dowodzi, że koncepcja sztuki nie jest do końca wykrystalizowana, a postawy estetyczne są dwuznaczne. Z takiego stanu rzeczy może wyniknąć swoista schizofrenia. Soyinka pisze, że postkolonialny pisarz afrykański staje wobec presji, iż powinien „odsunąć na daleki plan doświadczenia, które go uformowały, i stać się trybem w maszynierii wydarzeń”⁴¹. W *Amerykańskim uczonym* Emerson ma podobny dylemat, związany z funkcjonowaniem pisarza na styku obszaru publicznego i prywatnego. Z czasem uznał prymat polityki, zabierając głos w kwestii prawa, które dotyczyło zbiegłych niewolników. Stwierdzenie Sunday Anozie, że „istnieje genetyczny konflikt między romantycznym ideałem czystej sztuki a przemożną świadomością jej społecznego znaczenia”, dobrze oddaje dylematy zarówno Soyinki, jak i Emersona, tymczasem odnosi się do nigeryjskiego poety Christophera Okigbo⁴² – reprezentującego słynną pierwszą generację nigeryjskich pisarzy języka angielskiego i w tej grupie najbliższego ideałowi „estety” – który walczył i zginął w wojnie białafrańskiej.

4. *Konfrontacja z neokolonializmem*. Bankructwo rewolucyjnych idei groziło tym, że artysta przeciwstawi się publiczności, która z celebrą odbierała jego twórczość jako zapowiedź nowej kultury. Nieprzypadkowo w postkolonialnej Afryce wyłoniła się literatura opozycyjna. Proces powstawania takiej literatury

w kontekście postkolonialnym rzuca światło na opozycyjny podtekst pisarstwa Amerykańskiego Renesansu, skądinąd symptom porewolucyjny, i pomaga wytyczyć granice literackiej opozycyjności. Bowiem stanowisko Thoreau, indywidualisty i nieposłusznego obywatela, jest i zarazem nie jest odpowiednikiem rewolucyjnego socjalizmu Ngugi'ego.

5. „*Obce gatunki*”. Istnieją gatunki eurocentryczne, które emanują autorytetem i których naśladownictwo oznacza rezygnację z kulturowej autentyczności. Doprawdy zaskakuje zbieżność krytyki powieści realistycznej za jej podporządkowanie pojedynczym bohaterom, jaką wyrazili intelektualiści z Trzeciego Świata, i skarg dziewiętnastowiecznych pisarzy amerykańskich – począwszy od Coopera i Hawthorne'a, a skończywszy na Jamesie – jakoby powieść nie dawała się przeszczepić na grunt amerykański. Z drugiej strony, pewne gatunki wydawały się wręcz stworzone dla Ameryki i nowych światów w ogóle. Najlepszy przykład stanowią gatunki pastoralne.

6. *Gatunki pastoralne w Nowym Świecie*. Szeroko definiowany „pastoralizm”, czyli fascynacja naturą fizyczną, będącą podmiotem, symbolem, także teatrem rytuałów dojrzewania i oczyszczenia, jawił się jako domena amerykańska, dlatego płynące stąd wnioski nie podlegały zbyt dużym uogólnieniom. Jednak podobny stan rzeczy można dostrzec z jednej strony w literaturze kanadyjskiej i australijskiej, mimo że przedstawiają wizerunki natury (nie tylko z powodu różnic geograficznych) mniej łagodne niż amerykańskie, a z drugiej w literaturze Trzeciego Świata z jej drastycznie odmiennymi wersjami pastoralizmu, stworzonymi przez białych osadników i rdzennych mieszkańców. Nacjonalizm kulturowy, na przykład w postaci *negritude*, ewokuje prekolonialny, idealny porządek. Retrospektywna pastoralizacja starożytnych struktur plemiennych znajduje odzwierciedlenie także w pisarstwie Amerykańskiego Renesansu, choćby w sentymentalnych opowieściach o czasach purytańskich i o dziedzictwie plantacji, nie wspominając o nostalgicznych fantazjach w rodzaju *Song of Hiawatha* Longfellowa. Czy nie warto zastanowić się w tym duchu nad jednoczesnym przywiązaniem Thoreau do natury i do zamierzchłej przeszłości Nowej Anglii? Wspólnym mianownikiem *Waldena* i *Szkarłatnej litery* jest poszukiwanie źródeł kultury Ameryki.

Amerykańscy, którzy stawiają znak równości między pastoralizmem i uwielbieniem natury fizycznej, tracą z pola widzenia znaczący problem, uwypuklony we współczesnych teoriach postkolonialnych, mianowicie nie odróżniają pastoralizmu jako oznaki niezależności kulturowej od pastoralizmu jako elementu neokolonializmu. W *Notes on the State of Virginia* Thomas Jefferson zawarł klasyczną dewizę amerykańskiego ideału pastoralnego, stwierdzając, iż przyszłością narodu jest agraryzm, przy czym – Amerykanie winni to wiedzieć – agrarna Ameryka godzi się na uzależnienie od fabryk europejskich. Wszakże cnota narodowa, którą Jefferson kojarzy z sieliskością, z nawiązką rekompensuje przewidywane koszty. W dzisiejszej dobie Jefferson także miałby zwolenników. W jego wczesnej myśli pojawia się pewna niekonsekwencja: otóż wiara w mo-

ralną niezależność narodu nie wyklucza akceptacji zależności ekonomicznej. Leo Marx pisze w *The Machine in the Garden*, że z upływem czasu Jefferson zmienił zdanie w kwestii uprzemysłowienia Ameryki⁴³. Marx niestety nie odczytuje sprzeczności poglądów Jeffersona jako artefaktu przynależnego późnokolonialnemu intelektualistcie. Wprawdzie naświetla europejskie źródła amerykańskiej utopii pastoralnej, lecz uznaje, że wkład Europy całkowicie stracił na znaczeniu, gdy myśl pastoralna ugruntowała się w Ameryce w połowie osiemnastego wieku. Dlatego też Marx nie zauważa, że Jefferson i Thoreau postępowali na przekór własnym intencjom, dopasowując się do ideologicznego mechanizmu, który wiązał Nowy Świat z interesami Starego. Ich wizje i propozycje przeczyły porządkowi, za którym rzekomo orędownali.

Romantycy amerykańscy rzecz jasna uczynili z fizycznej natury przewodni temat literacki (w utworach transcendentalistów była łagodna, w *Moby Dicku* i w *Szkarłatnej literze*, zwłaszcza w scenie w lesie – złowroga) i nadali wartość czemuś, co jawiło się jako kulturowa słabość. Jednak korzyści, wynikające z estetyki międzynarodowego romantyzmu oraz wizerunku Nowego Świata wykreowanego w Starym, niosły ryzyko. Oto słynny sonet pożegnalny pióra Williama Cullena Bryanta, dedykowany Thomasowi Cole'owi, który wyruszał w podróż do Europy:

*Ujrzysz światło odległego nieba:
Atoli, Cole'u!, twoje serce w Europie
Będzie żywym obrazem rodzinnej ziemi,
Zapamiętanym widokiem z twych przestawnych płócien;
Samotne jeziora – stopy karmiące bizona –
Skały utkane girlandami – to wyniosłe strumienie –
Niebo z pustynnym orłem, co szybuje i gwiazdże –
Bezkresne gaje, w wiosennym rozkwicie, w jesiennym złoceniu.
Gdziekolwiek zawitasz, zwiedzisz miejsca piękne,
Ale inne – znaczone śladami ludzi,
Drogami, domami, grobami, ruinami, w najgłębszych dolinach
I na szczytach Alp, gdzie mroźne powietrze odbiera dech.
Patrz na to wszystko, póki łzy nie przestonią widoku,
Lecz nie pozwól, by dzikie obrazy wyblakły w pamięci⁴⁴.*

Bryant przyjmuje nacjonalistyczną wizję Ameryki jako narodu natury (jeziora, stopy, skały, niebo) i akcentuje przewagę Ameryki nad Europą, gdzie wszystko jest „znaczone śladami ludzi”. Wypada zgodzić się z poetą, że pejzażowe malarstwo Cole'a oddaje inność Ameryki. Podobnie jak Whitman, Bryant krytycznie patrzy na *translatio studii*, toteż nakazuje Cole'owi, by ten głosił w Europie amerykańską ewangelię estetyczną, chociaż w zakończeniu wiersza zdradza postkolonialną obawę co do silnej wiary przyjaciela. Ta usprawiedliwiona obawa pokazuje, iż Bryant i Cole, świadomie lub nie, zawsze tkwili

w orbicie wpływów europejskich. Cole i inni malarze amerykańscy znajdowali inspirację w europejskim romantycznym malarstwie krajobrazowym (sam Cole także w historycznym)⁴⁵. Wiersz Bryanta, wręcz naszpikowany amerykańskimi emblematami (bizon, orzeł, nasyczone, zmienne kolory, które zachwycały europejskich podróżników) posiada retorykę wypreparowaną z języka i form Starego Świata: wszak „stepy” to kosmopolityczny synonim „prerii”, orzeł ma za symboliczne tło „pustynię”, piękno Alp zastępuje urok wyniosłych gór amerykańskich. Ponadto, chyba nieświadomy ironicznych implikacji takiej decyzji, Bryant wybiera sonet, czyli „cywilizowany” gatunek poetycki, aby oddać przesłanie „dzikich obrazów”. Innymi słowy, wyobrażenie Ameryki, jakie Bryant/Cole, ewangeliści kultury Nowego Świata, dają Europie, to urozmaicony niuansami obraz widziany oczyma euroamerykańskich osadników.

W świetnej książce o przedstawianiu krajobrazu w malarstwie okresu rewolucyjnego Robert Lawson-Peebles nazywa podobny efekt „halucynacją wywołaną przez przesunięcie geograficzne”. Pisze, iż nacjonalistyczne wizje pastoralnej Ameryki grawitowały „ku Europie, oddalając się od realiów amerykańskich. Nawet pisarze, którzy posiadali wyjątkowy dar obserwacji, opisywali rzeczywistość amerykańską w taki sposób, by odeprzeć ewentualne zarzuty Europejczyków, i w rezultacie stworzyli jakiś alternatywny, wymarzony świat”⁴⁶. Bryant, nazywany wszak „amerykańskim Wordsworthem”, pokazał Amerykę tylko w znikomym stopniu „dziksza” od tej nakreślonej trzydzieści lat wcześniej przez Coleridge’a w sonecie o „władzy wszystkich nad wszystkimi”, w którym pojawia się i sielska dolina, bez żadnych koszmarów i neuroz, i „Cnota” tańcząca w „księżycowym świetle”, i „wschodzące słońce” z „nowymi promieniami docierającymi do głębi serca”⁴⁷.

Wskazując postkolonialne podłoże amerykańskich wizji pastoralnych, bynajmniej ich nie kwestionuję; wręcz przeciwnie – uważam, że jako konstrukcje mimetyczne i ideologiczne nadal posiadają spory potencjał. Niewątpliwie pastoralna tradycja może być kluczem do współczesnej świadomości ekologicznej, bardzo rozwiniętej w Ameryce pomimo rozbieżności pomiędzy doktryną i praktyką, prawem i jego realizacją. Jednak jako konstrukcja kulturowa pastoralizm niesie zagrożenie związane z mimetycznym pragnieniem, które dało mu impuls.

W autobiograficznej książce *The Enigma of Arrival* V.S. Naipaul wspomina: kiedy byłem dzieckiem, wszystkie książki, jakie przeczytałem, zostawiały ślad w krajobrazie Trynidadu, na trynidadzkiej wsi, na ulicach Port of Spain. (Udało mi się nawet dopasować Dickensa i jego Londyn do ulicznych realiów Port of Spain. Czy jego bohaterowie byli białymi Anglikami, czy też ludźmi, których znałem? Takie pytanie jest jak dywagacja, czy śni się w kolorze, czy w barwach czarno-białych. Niemniej myślę, że kazałem postaciom z Dickensa przeistoczyć się w znane mi osoby. Wprawdzie gdzieś w umyśle świeciła świadomość, że Dickens był czystej krwi Anglikiem, lecz to nie przeszkadzało mi rozpoznawać w jego prozie bohaterów wielorasowych.)⁴⁸

Analogiczną projekcję znajdujemy w *Waldenie*. Otóż Thoreau sugeruje, iż podczas pierwszego lata nad stawem nie stracił entuzjazmu dlatego, że w swoich

doświadczeniach widział wymiar epicki i pastoralny. Wzorem innych romantyków, Thoreau uznawał starożytną Grecję za kolebkę kultury zachodniej, a co za tym idzie za źródło tradycji pastoralnej. Ten tok rozumowania widać w rozdziałach „Goście” i „Lektura”. Oto napotkawszy drwała, Thoreau odgrywa tę samą grę, o jakiej mówi Naipaul. W rozdziale „Stawy” nazywa okolice Waldenu swoją krainą jezior. Już w pierwszym opisie tego miejsca czytamy: „Przez pierwszy tydzień za każdym razem, gdy spoglądałem na staw, robił na mnie wrażenie górskiego oczka, hen wysoko na zboczu”⁴⁹; zatem Walden jawi się jako jezioro alpejskie. Aby dusza Thoreau mogła wraz z ciałem wędrować do fizycznego miejsca, czy raczej aby staw mógł stać się tematem poważnego amerykańskiego dzieła, pisarz musi odkryć w tym skrawku prawdziwej jankeskiej ziemi cechy jakiegos bardziej romantycznego „gdzie indziej”.

Naipaul i Thoreau ożywiają prowincjonalną codzienność, stosując środki obrazowania z repertuaru kultury metropolitalnej, co jest konsekwencją ich przynależności do określonej klasy społecznej (wykształcony pisarz, uznający kulturę europejską za miarę lokalnej wiedzy, powinien trzymać się pewnych standardów gustu). O ile w przypadku obydwóch autorów świadomość społeczna może skutkować zawężeniem pola widzenia, o tyle jednocześnie powoduje ona podwojenie pewnej wizji (na którą składają się przedmiot, nabierający wyraźniejszych kształtów, oraz autor, to znaczy potrzeby i strategie wyobraźni). Nie należy więc wytykać Thoreau i Naipaulowi fałszywej świadomości – aczkolwiek taki pogląd interpretacyjny może wydawać się uzasadniony – skoro czytając na przykład *Waldena*, zakładamy, że obecne tam motywy pastoralne wyrażają amerykańską postawę Adama, opozycyjną wobec kultury europejskiej, ale nie są uznawane za czynnik rozwoju tejże kultury.

6.

Proza Thoreau, mająca o wiele wyraźniejszy charakter lokalny aniżeli poezja Bryanta, zachęca do zastanowienia się nad tym, kiedy – o ile w ogóle – zakończył się okres postkolonialny w historii literatury amerykańskiej albo kiedy nastąpiła cezura, gdy „postkolonializm” przestał wносить istotne treści do analizy tekstu. Zważywszy, że literatura amerykańska to pierwsza literatura postkolonialna, odpowiedź na to pytanie pomogłaby wyznaczyć kierunki dyskusji na temat późniejszych literatur postkolonialnych, także na temat samej literatury amerykańskiej. Zaznaczmy od razu, że jednoznacznej odpowiedzi nie ma. Z jednej strony sam termin „postkolonialny” narzuca ograniczenia koncepcyjne, każąc widzieć całą rdzenną kulturę jako wytwór Starego Świata. Z drugiej zaś kultura amerykańska dopóty będzie przynajmniej „szczątkowo” postkolonialna, dopóki Amerykanie będą pod wrażeniem akcentu wykształconych Brytyjczyków albo dopóki (to przykład nieco bardziej *à propos*) książka D. H. Lawrence’a *Studies in Classic American Literature* będzie figurować wśród obowiązkowych opracowań literatury amerykańskiej. Jak na ironię, amerykańsi zaakceptowali Lawrence’owski paradygmat

romansu rozgrywającego się na tle dzikiej puszczy i odpornego na cywilizowane struktury, natomiast w ogóle nie zwrócili uwagi na fundamentalne założenie Lawrence'a, iż Ameryka jest społeczeństwem postkolonialnym z niedojrzałą kulturą, nękanym przez impulsy eskapistyczne, które zrodziły się z pragnienia ucieczki z kraju rodzinnego. Oczywiście taka diagnoza Ameryki wynika ze stanu umysłu Lawrence'a, który był marzycielem w duchu Coleridge'a i wykorzystał Amerykę, by własne marzenia zrealizować⁵⁰.

Można założyć, że w chwili, gdy wyobraźnia dojrzewa do ulokowania „cywilizacji” w Ameryce, a nie po drugiej stronie Atlantyku (*vide* sonet Bryanta), następuje całkowita amerykańskizacja tonu pastoralnego; jednak różni pisarze różnie definiowali ten przełomowy czas, a zdarzali się i tacy jak Henry James, który mniemał, że podobny przełom nigdy nie miał miejsca. Innym godnym rozważenia kryterium jest dziewiętnastowieczny tzw. imperializm amerykański. Niektórzy krytycy utrzymują, iż okres postkolonialny dobiegł końca, a przynajmniej wszedł w fazę schyłkową, gdy Mark Twain w *Jankesie na dworze króla Artura* pokazał Amerykę górującą pod względem militarnym i politycznym nad archaiczną Anglią (wywracając przekonania podróżników brytyjskich z poprzedniej generacji), albo gdy Melville skontrastował przedsiębiorczość Amerykanów z dekadentckim imperializmem Hiszpanów w noweli *Benito Cereno*. Tu powstaje kluczowe pytanie o związek między amerykańskim postkolonializmem i imperializmem. W rzeczy samej taki związek istnieje. Kapitan Frederick Marryat, który jako oficer marynarki i autor powieści dla młodzieży zapisał się w historii ekspansjonizmu brytyjskiego, dowiedział się w Ameryce, że Anglia nie powinna się tak bardzo szczyć swoją potęgą imperialną, bo Ameryka też wkrótce zajmie jakieś kolonie (*A Diary in America*).

Na zakończenie jeszcze kilka słów o Cooperze i Whitmanie. Dumny i gorączkowy patriotyzm Whitmanowskiego podmiotu wynikał z determinacji, by przebyć całą kulę ziemską i osiągnąć swoistą rekompensatę. Cooper był podmiotem postkolonialnym pod wrażeniem fabularnych konstrukcji Scotta, był zarazem imperialistą i autorem romansów o ekspansjonizmie amerykańskim. Tropy literackie ze Starego Świata, których przejście oznaczało kulturową zależność, mogły się odrodzić w Ameryce albo gdzie indziej (Hemingway w Afryce Wschodniej) i stworzyć nowe warianty kulturowego podporządkowania. Ta nieunikniona konsekwencja postkolonializmu nie jest jedyna, ale właśnie ona najbardziej doskwiera, albowiem uzmysławia nam bezcelowość szukania sztywnej granicy między okresem postkolonialnym a erą, jaka nastąpiła później.

przełożył Marek Paryż

Przypisy:

¹ Spengemann William C., *A Mirror for Americanists: Reflections on the Idea of American Literature*, Hanover, NH, University Press of New England 1989, s. 141.

² Nandy Ashis, *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self Under Colonialism*, Delhi, Oxford University Press 1983, s. 3.

³ Tuckerman Henry T., *America and Her Commentators*, New York 1864, ss. 285-286.

⁴ Tuckerman, *America...*, s. 444.

⁵ Tuckerman, *America...*, s. 287-288.

⁶ Lyell Charles, *A Second Visit to the United States of North America*, vol. 1, New York 1849, s. 226.

⁷ Martineau Harriet, *Society in America*, vol. 2, New York, 1837, ss. 200-201.

⁸ Kipling Rudyard, *American Notes*, New York, Arcadia 1950, s. 24.

⁹ Dickens Karol, *Notatki z podróży do Ameryki*, przeł. Barbara Czerwijowska, Warszawa, PIW 1978, ss. 181-182.

¹⁰ Dickens Karol, *Marcin Chuzzlewit*, tom 1, przeł. Krystyna Czerwijowska, Warszawa: Książka i Wiedza 1951, s. 417.

¹¹ de Tocqueville Alexis, *O Demokracji w Ameryce*, przeł. Barbara Janicka i Marcin Król, Warszawa, Fundacja Aletheia 2005, s. 406, 488, 592.

¹² Memmi Albert, *The Colonizer and the Colonized*, przeł. Howard Greenfield, Boston, Beacon 1965.

¹³ Whitman Walt, *Leaves of Grass*, red. Harold W. Blodgett i Sculley Bradley, New York, New York University Press 1965, s. 709.

¹⁴ Whitman, *Leaves...*, s. 196, 198.

¹⁵ Retamar Roberto Fernández, *Caliban and Other Essays*, przeł. Edward Baker, Minneapolis, University of Minnesota Press 1989, s. 10.

¹⁶ Cytowane w: *Walt Whitman: A Critical Anthology*, red. Francis Murphy, Baltimore, Penguin 1970, s. 60.

¹⁷ McWilliams John P., Jr., *The American Epic: Transforming a Genre: 1770-1860*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, s. 218-237.

¹⁸ Whitman, *Leaves...*, s. 443.

¹⁹ Bridgeman Richard, *The Colloquial Style in America*, New York, Oxford University Press 1966, s. 67.

²⁰ Emerson Ralph Waldo, *Natura. Amerykański uczony*, przeł. Michał Filipczuk, Kraków, Wydawnictwo Zielona Sowa 2005, s. 51.

²¹ Emerson, *Natura...*, s. 65.

²² Emerson, *Natura...*, s. 66.

²³ Emerson, *Natura...*, s. 64.

²⁴ Achebe Chinua, *Things Fall Apart*, Greenwich, CT, Fawcett 1959, s. 10.

²⁵ Egejuru Phaniel, *Towards African Literary Independence: A Dialogue with Contemporary African Writers*, Westport, Greenwood 1980, s. 17.

²⁶ Melville Herman, *Biały Kubrak, czyli świat okrętu wojennego*, przeł. Marian L. Pisarek, Gdańsk, Wydawnictwo Morskie 1974, s. 28.

²⁷ Cooper James Fenimore, *Letters and Journals*, vol. 1, red. James Franklin Beard, Cambridge, Belknap-Harvard University Press 1960-1968, s. 166.

²⁸ Thoreau Henry D., *Walden, czyli życie w lesie*, przeł. Hanna Cieplińska, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1991, s. 391.

²⁹ Melville Herman, *Moby Dick, czyli Biały wieloryb*, tom 2, przeł. Bronisław Zieliński, Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie 1999, s. 288-307.

³⁰ Snead James, *European Pedigrees/African Contagions: Nationality, Narrative, and Commonality in Tutuola, Achebe, and Reed*, W: *Nation and Narration*, red. Homi K. Bhabha, London, Routledge 1990, s. 241.

³¹ Melville, *Moby Dick*, tom 2, s. 303.

³² wa Thiong'o Ngugi, *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*, London, Currey 1986.

³³ Ashcroft Bill, Griffiths Gareth i Tiffin Helen, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London, Routledge 1989, s. 39.

³⁴ Bridgman, *The Colloquial Style...*, s. 7.

³⁵ Ezekiel Nissim, *Latter-Day Poems*, Delhi, Oxford University Press 1982, s. 22.

³⁶ Whitman Walt, *Pieśń o sobie*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył Andrzej Szuba, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1992, s. 51.

³⁷ Mesick Jane Louise, *The English Traveler in America, 1836-1860*, New York, Columbia University Press 1922, s. 161-162.

³⁸ Warren James Perrin, *Walt Whitman's Language Experiment*, University Park, Pennsylvania State University Press 1990, s. 5-69.

³⁹ Simpson David, *The Politics of American English, 1776-1850*, New York, Oxford University Press 1986, s. 149-201.

⁴⁰ Nkosi Lewis, *Tasks and Masks: Themes and Styles of African Literature*, Essex, Longman 1981, s. 151.

⁴¹ Soyinka Wole, *Art, Dialogue and Outrage: Essays on Literature and Culture*, red. Biodun Jeyifo, Ibadan, New Horn 1988, s. 16.

⁴² Anozie Sunday, *Christopher Okigbo: Creative Rhetoric*, London, Evans 1972, s. 175.

⁴³ Marx Leo, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York, Oxford University Press 1964, s. 139.

⁴⁴ Bryant William Cullen, *Sonnet—to an American Painter Departing for Europe*, W: *The Norton Anthology of American Literature*, red. Nina Baym i in., wyd. 3, tom 1, New York, Norton 1989, s. 893-894.

⁴⁵ Novak Barbara, *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875*, New York, Oxford University Press 1980, s. 226-273.

⁴⁶ Lawson-Peebles Robert, *Landscape and Written Expression in Revolutionary America: The World Turned Upside Down*, Cambridge, Cambridge University Press 1988, s. 57.

⁴⁷ Coleridge Samuel Taylor, *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*, red. Ernest Hartley Coleridge, London, Oxford University Press 1931, s. 68-69.

⁴⁸ Naipaul V. S., *The Enigma of Arrival: A Novel in Five Sections*, New York, Viking 1987, s. 169-170.

⁴⁹ Thoreau, *Walden*, s. 117.

⁵⁰ Cowan James C., *D. H. Lawrence's American Journey*, Cleveland, Case Western Reserve University 1970, s. 1-12, 124-128.

ER(R)GO

varie - kontynuacje - antycypacje

Balet czerni i bieli. O *Jak być kochaną* Wojciecha J. Hasa (1963)



Fotos do filmu *Jak być kochaną* Wojciecha Jerzego Hasa (1963)

W pracach najlepszych operatorów Tisségo, Moskwiną, Kosmatową – czerni, szarość i biel nie są nigdy postrzegane jako brak koloru, ale jako pewna gama kolorów, na jakiej opiera się nie tylko styl plastyczny dzieła, ale jego spójność tematyczna i ogólna dynamika.

Siergiej Eisenstein

Biel przenika czerni, czerni zamyka biel. Chłodna czystość monochromatycznego światłocienia niewątpliwie może fascynować. Ambiwalencja tych dwóch „nie-kolorów” jest wszechogarniająca. Władysław Kopaliński zauważył przecież, że biel i czerni to jednocześnie suma wszystkich barw i ich brak¹. Ascetyzm i precyzja czarno-białego widzenia świata skrywa ponadto tajemnicę i trudną do uchwycenia eliptyczność.

Grafizm bieli i czerni, podobnie jak zdefiniowany przez Tadeusza Różewicza rysunek, „jest najczystsza formą malarstwa/jest wypełniony czystą pustką/

dlatego może ze swej natury jest czymś bliższym absolutu/nież obraz Renoira². Z tego punktu widzenia, sztuka opierająca się na sensualnej powściągliwości i dokładności, odwołuje się bardziej do intelektu niż do emocji. Henri Matisse pisał: „Jeśli rysunek jest sprawą ducha, a kolor zmysłów, winienes najpierw rysować, aby doskonalić ducha i uczyć się wyprowadzać kolor na ścieżki duchowe”³. Natomiast Poussin twierdził, że kolory na obrazie to jakby „wabiki dla oczu”⁴. Tylko surowość bieli i czerni nie „przesłania” myśli.

* * *

Film, szczególnie w początkach swojej historii, z konieczności, ale i z realnej fascynacji miał wielu „wyznawców” czerni i bieli (m.in. Siergiej Eisenstein, szkoła szwedzka z lat 1917-1922: Sjöström i Stiller, Carl Theodor Dreyer, niemiecki ekspresjonizm, później „czarny” kryminał amerykański lat 1941-50⁵, Luchino Visconti, Rober Bresson, Jerzy Kawalerowicz m.in. w *Matce Joannie od Aniołów* czy Andrzej Wajda w *Popiołach*).

Obecnie, powrót do estetyki barwnego minimalizmu jest efektem z jednej strony próby odszukania pierwotnego kinematograficznego widzenia (*camera obscura* czy czarno-biała fotografia), z drugiej symptomem utożsamienia filmu czarno-białego z filmem artystycznym⁶. Filmowy grafizm jest efektem plastycznego wykorzystania walorowej różnorodności bieli i czerni. Może ona funkcjonować na zasadzie wiernej reprodukcji albo deformacji rzeczywistości. Niemniej nasycenie barwy światłem inaczej przedstawia się w malarstwie, a inaczej w sztuce ruchomych obrazów. Walor filmowy nie jest właściwością stałą. „Twórcy filmowi – pisze Jerzy Toeplitz – starają się układy walorowe w zmieniającym się obrazie oprzeć na jakiejś zasadzie generalnej, bądź kontrastu, bądź łagodnego przejścia”⁷. Kompozycja plastyczna kadru wynika przecież z programu całości dzieła. Reżyser, podobnie jak malarz, musi dodatkowo uznać, „że rzeczywisty akcent dramatyczny nie zależy od tematu, ale od cienia i światła, że operując nimi można wywołać bardziej intensywne uczucie niepokoju niż pokazując akty przemocy”⁸. Dynamika czerni i bieli ma więc podwójne znaczenie: estetyczne i psychologiczne.

W filmie monochromatycznym intensywność szarości jest ważna o tyle, o ile odpowiada określonej barwie. Czern i biel zawierają przecież jakiś potencjał barwnej wizji świata, spełniają rolę bodźców, „które uruchamiają samoczynny mechanizm malarskiej wyobraźni widza. Dlatego film czarno-biały – jak wskazywał Aleksander Ledóchowski – ma poetykę spraw i rzeczy niedopowiedzianych. (...) W przypadku filmu barwnego nie ma miejsca na taką rekonstrukcję obrazu w wyobraźni, gdyż wszystkie potrzebne »dane« są już zawarte w obrazie”⁹.

Świadomość dużego znaczenia światła i barwy w filmie pozwala reżyserowi wybierać kadry, które najbardziej odpowiadają jego intencjom kolorystycznym. Ponadto przez wprowadzenie dodatkowych elementów barwnych na plan, wreszcie przez świadome użycie oświetlenia, można pewne elementy barwne eliminować, inne wydobywać i akcentować¹⁰.

Pisząc o barwach w filmie, nie należy także zapominać o wrażliwości widza na rytmikę barw (zgodną na przykład z rytmem sekwencji), na narastający efekt barwny (intensywność barwna a narastanie dramaturgii), na rolę światła czy koloru jako motywu przewodniego (kolor może wprowadzać ład lub dysharmonię do obrazu), w końcu na wierność barw wobec przedstawianej rzeczywistości¹¹.

„Monolog podszyty dialogiem”¹² (*Jak być kochaną* Kazimierza Brandysa i Wojciecha Hasa)

Na dualizmie „bieli” i „czerni” oparta została plastyczna organizacja, sposób narracji (monolog wewnętrzny podszyty dialogiem i dialogi w retrospekcjach) i płaszczyzna fabularno-kompozycyjna (czas terażniejszy i przeszły) szóstego, „szczęśliwego” – jak pisała krytyka¹³ – filmu Wojciecha Hasa *Jak być kochaną*¹⁴. Omawiany utwór został zrealizowany w 1962 roku na podstawie opowiadania z równie przełomowego dla twórczości prozatorskiej Kazimierza Brandysa tomu *Romantyczność* (1960)¹⁵. Autor pierwowzoru literackiego przyznał, że „trzeba było dawno skończyć zapasy z czasem minionym”¹⁶. Ten zbiór opowiadań miał definitywnie zamknąć często podejmowany w tamtych latach temat wojny. Natomiast film twórcy *Pętli* nazwany został nawet „ostatnim akordem polskiej szkoły filmowej”¹⁷ i umieszczony obok *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy.

Entuzjastycznym recenzjom filmu Hasa nie było końca. Krytycy prześcigali się w pochwałach, pisząc m.in. „otrzymaliśmy autentyczne dzieło sztuki filmowej, kontynuujące w pewien szerszy sposób nielicznie reprezentowany w polskiej kinematografii nurt psychologiczny, wnikaający w sferę psychicznych doznań współczesnego człowieka”¹⁸.

Film *Jak być kochaną* okazał się ważny też dla samego reżysera. W dużej mierze Has zawdzięczał to zawartości literackiego tworzywa. Zetknięcie z indywidualnością Brandysa, skierowało jego twórczość na „odmienną, intelektualną drogę”, czego idealnym dopełnieniem stała się surowa estetyka filmu czarno-białego. Mieczysław Walasek pisał nawet, że w tym projekcie ten twórca światów z pogranicza snu odnalazł wreszcie materiał, którego nie musi dopowiadać eksponowaniem strony plastyczno-wizualnej swych filmów, bo zawiera on literackie tworzywo, ograniczające całość obserwacji lub przeżyć w konkretnie i wyraźnie nakreślony dramat¹⁹. W tym momencie powraca motyw grafizmu, który w przeciwieństwie do „barwnych wabików” odwołuje się do spraw najistotniejszych.

* * *

Czytając opowiadanie Kazimierza Brandysa *Jak być kochaną*, odbiorca ma silne poczucie jego „niefilmowości”. Przede wszystkim z uwagi na wykorzystanie monologu wewnętrznego. Nawet pisarz miał wątpliwości czy wewnętrzny głos Felicji wytrzyma próbę ekranu²⁰. Natomiast reżyser od początku był pewny, że ten eksperyment się uda. Stało się tak dlatego, że „decydującym bodźcem

dla rozwoju monologu wewnętrznego [Felicji] okazało się jego udratyzowanie. Jest to bowiem monolog stale podszyty dialogiem i przez tę utajoną dialogowość nieustannie prowokowany”²¹.

Zdaniem Wojciecha Hasa „można sfilmować każdy wartościowy utwór literacki pod warunkiem, iż znajdziemy do niego odpowiedni klucz formalny [w tym przypadku klucz do wizualizacji słów monologu]”²². Znaczy to, że można zmienić wszystkie elementy utworu, byle tylko nie wypaczyć jego sensu, idei. W opowiadaniu *Jak być kochaną*, niejednokrotnie analizowanym w kontekście odwołań do tradycji romantyzmu²³, a nawet sentymentalizmu w sensie pejoratywnym²⁴, reżysera uderzyło „iż jest ono poświęcone cichemu bohaterowi ludzkiemu, a więc tym sprawom, które w rozmaitych utworach czy filmach zajmują na ogół niewiele miejsca”²⁵.

Spotkanie reżysera z pisarzem nastąpiło w bardzo dobrym momencie. W tym okresie twórca *Miesiący* na dłużej związał się z filmem. Napisał kilka scenariuszy, co po części wiązało się z jego wzrastającym zainteresowaniem dialogiem jako samodzielnym gatunkiem literackim. Wielokrotnie wypowiadał się też na temat praktyk adaptacyjnych²⁶. Powtarzał, że nie przywiązuje dużej wagi do wierności filmu wobec literatury. Według autora *Dżokera* reżyser może kształtować materiał literacki według własnej wyobraźni²⁷. Takie podejście pisarza do zagadnienia przekładu intersemiotycznego potwierdzają także inne ekranizacje jego prozy, np. *Samson* Andrzeja Wajdy (1961), *Sposób bycia* Jana Rybkowskiego (1966) czy *Matka Królów* Janusza Zaorskiego (1982).

* * *

Tak, jak we wszystkich poprzednich dziełach Wojciecha Hasa (*Pętla*, *Wspólny pokój*, *Pożegnania*, *Rozstanie*, *Złoto*), tak i w tym wypadku głównym tematem filmu jest czas. Dlatego samego twórcę można nazwać „filmowym poetą czasu”. Niemniej zdaniem Konrada Eberharda „dotychczas interesował go najbardziej nie tyle czas przemijający – ile czas zastygły w ludzkiej mentalności, w rzeczach otaczających człowieka, w sytuacjach powtarzających się od lat”²⁸. Tym razem wspomnienie jest podróżą do źródeł dzisiejszej osobowości bohaterki, czasem pozytywnym, bo pozwalającym jej zrozumieć samą siebie, dojrzeć wewnątrz²⁹.

W filmie pojawiają się retrospekcje, ale Has potraktował je inaczej niż w opowiadaniu. Tylko w ekspozycji obie warstwy: współczesna (podróż samolotem) i wspomnieniowa (okupacyjna) – krzyżują się, pozornie, dość przypadkowo. W dalszych partiach filmu retrospekcje następują w porządku chronologicznym. Reżyser miał świadomość tego, że z początku może to być szokujące dla widza. Niemniej dzięki takim zabiegom chciał „dokonać konfrontacji dnia dzisiejszego z przeszłością. Pokazać, jakie ślady pozostawiła wojna na psychice współczesnego człowieka”³⁰.

W ten sposób czas, który rządzi światem tego filmu, nabrał sensu psychologicznego. Trzeba pamiętać, że podobnie jak w literaturze, tak i w sztuce ruchomych obrazów, „psychologizm uelastycznił formy narracji, przede wszystkim

dopuszczał swobodne operowanie czasem, wyzwalał go spod rygoru chronologii³¹. Dlatego młodą aktorkę, kreowaną przez Barbarę Krafftównę, widzimy w dwóch planach: teraźniejszym i przeszłym. Dlatego też retrospekcja w filmie Hasa „w tak małym stopniu pełni funkcję chwytu konstrukcyjnego, a w tak wielkim – jest świadectwem bardzo istotnej ludzkiej prawdy”³².

* * *

W tym świetle, dzieło twórcy *Pętli* grawituje między „bielą” i „czernią” nie tyle z uwagi na technikę filmu czarno-białego (trudno przecież stwierdzić, na jaką paletę barw zdecydował się reżyser i scenograf, jeżeli dostrzegamy tylko różnice walorowe szarości), ale przede wszystkim ze względu na rozwarstwienie filmowej czasoprzestrzeni³³ i konstrukcji narracyjnej (monolog wewnętrzny, dialog). W ten sposób, środki czysto plastyczne: czerń i biel podkreślają dwuwymiarowy charakter filmu (fabularny, kompozycyjny i stylistyczny).

Mimo że akcja opowiadania Kazimierza Brandysa dzieje się jedynie w czasie teraźniejszym (lot do Paryża), reżyser zdecydował się nadać materialny kształt ledwie zarysowanym wspomnieniom głównej bohaterki, a tym samym „ufilmować” prozę autora *Romantyczności*. Plastyka staje się w tym wypadku *medium* dwóch czasoprzestrzeni: przeszłości i teraźniejszości, równolegle funkcjonujących w psychice kobiety (stąd też ów „monolog podszyty dialogiem”). Obraz ukazuje ową ciągłą obecność wspomnień w tym, co zaprzęta jej myśli. Pośredniczy także w charakteryzacji jej stanu emocjonalnego od wczesnej młodości aż do pełni dojrzałości. Wskazuje na zmiany jakie w niej zaszły.

Teraźniejszość (płaszczyzna narracji) – konotująca wrażenie pełnej jasności, precyzyjności rozgrywających się zdarzeń, a tym samym konkretności i materialności organizacji plastycznej tych fragmentów filmu, utożsamiona została ze światłem i bielą (intensywność naturalnego i sztucznego światła, wystrój samolotu i wewnątrz na lotnisku, utrzymane w wyraźnie jaśniejszej tonacji). Przeszłość (płaszczyzna fabularna) z kolei ewokuje enigmatyczność i iluzoryczność wspomnień, wyłaniających się z szarej mgły pamięci, po to tylko, żeby za chwilę z powrotem się w niej zanurzyć, skojarzona została z ciemnością i czernią (delikatne oświetlenie i ciemniejsza tonacja wystroju, np. pokoju Felicji).

Dualizmem naznaczeni są też bohaterowie, względem siebie: kobieta (Felicja) i mężczyzna (Wiktor), i sami w sobie: bohaterka z czasu przeszłego (mająca w sobie światło Ofelia, ale pecha również) i teraźniejszego (wypalona przez życie Felicja), Wiktor – tchórzliwy i oczekujący pokłasku aktor i tragiczny samobójca, w końcu nawet tajemniczy Peters: zdrajca czy ofiara?

W filmie *Jak być kochaną* szczególnie interesujący jest sam moment przejścia od percepcji zmysłowej do emocjonalnej. Dlatego Wojciech Has mimo użycia konkretnych środków technicznych: taśmy czarno-białej, intensywnego i migotliwego światła, w końcu „widocznego” montażu, zastosował także swój „filtr delikatności”, filtr ograniczonej postrzegalności. „Trzeba więc szukać tam, gdzie słabo widać, gdzie znaki stosowane są tak delikatnie, iż moglibyśmy ich nie dostrzec”³⁴.

Zimny odcień bieli

Jesteśmy samotni i razem, wspólnie, nie tyle w przestrzeni, ile w czasie. Samotność nasza to poczucie, że świat przeżywa coś, w czym nie będziemy chcieli ani mogli uczestniczyć.

Kazimierz Brandys

Dlaczego pustka kojarzy się z czernią a nie z bielą? Zdaniem Jerzego Wójcika, jest to częściowo uwarunkowane fizyką (czern jako brak jasności), a częściowo kulturą (czarna otchłań). Czern implikuje utożsamienie pustki z nicością, a przecież może być ona także *obecnością w głębi*³⁵, a więc stanem iluminacji/jasności. W filmie *Jak być kochaną* Wojciecha Hasa te dwie perspektywy zająbiają się. Zejście w głąb jest jednocześnie uświadomieniem sobie „braku”, wewnętrznego wypalenia. Odczucie wszechobecnej nicości natomiast umożliwia w ogóle tę podróż.

Biel to barwa światła, „transparentności” (dlatego umożliwia spojrzenie wstecz, jak przez szklaną taflę), czystości, doskonałości i ulotności, także duchów, upiórów i kobiet. Oznacza moment iluminacji, jedności początku i końca, życia i śmierci (dlatego powrót do przeszłości, swoista pętla czasu w filmie *Jak być kochaną* możliwa była w przestrzeni samolotu, po oderwaniu się od ziemi, „w bieli chmur”). Dla pierwotnych plemion była symbolem ładu, porządku, oswojania sił (w filmie lot jest czasem takiego bilansu strat i zysków, momentem pogodzenia się z tym, co minęło). Biel może być również synonimem braku barw, pustki i chłodu, osamotnienia, „wyprania” rzeczywistości z głębszych sensów, znaczeń, emocji³⁶ (samotność Felicji i podróżującego z nią mężczyzny). Tożsama jest wtedy z pozornością i umownością życia (motyw teatru, roli do zagrania i echa egzystencjalizmu z prozy Brandysa³⁷). Estetyka scen rozgrywających się w samolocie obca jest wyobraźni plastycznej Wojciecha Hasa. Stanowi – jak zauważył Konrad Eberhardt – „rodzaj maski, roli, którą podejmuje w grze z widzem w celu podkreślenia odmienności stylistycznej retrospekcji”³⁸.

W sztukach plastycznych, także w filmie, najbardziej interesujące jest użycie światła i barw w sposób odbiegający od standardowych skojarzeń³⁹. Zasada kontrastu w zastosowaniu tych podstawowych chwytów plastycznych jest także po części udziałem Wojciecha Hasa w filmie *Jak być kochaną*. Zarówno intensywne oświetlenie, jak i jaśniejsza tonacja plastycznej oprawy scen rozgrywających się w teraźniejszości (samolot, lotnisko) ma raczej wydźwięk negatywny. Choć niewątpliwie nie można zapominać, iż jest to także wizualizacją „jasności” i pełnej kontroli nad czasem rozgrywających się zdarzeń (światło to symbol wiedzy dostępnej, iluminacji, samoświadomości). Akcja „widziana” w pełnym świetle, precyzyjnie zarysowana przez reżysera, traci niepewny i enigmatyczny status zdarzeń wspomnianych. Światło buduje strukturę obrazu, tworząc „klimat psychologiczny”, przygotowujący bohaterkę, a pośrednio widza do owego „cof-

nięcia się za dekorację”, zdystansowania się wobec wypadków minionych, z jednoczesnym zachowaniem pełnej świadomości (stąd precyzyjna gradacja intensywności oświetlenia, a co za tym idzie natężenia bieli i czerni).

W opowiadaniu Brandysa czas narracji rozciąga się między dwoma dokładnie wskazanymi momentami: od startu w Warszawie do zapięcia pasów po przylocie do Paryża. W filmie monolog towarzyszy nam od początku. Zachodzące w tym czasie wydarzenia relacjonowane są na bieżąco, zgodnie z logiką ciągu przyczynowo-skutkowego. Ciekawe jest to, że „nieliczne zdania wypowiedziane na głos w czasie lotu – w przeciwieństwie do bogactwa, głębi monologu, są banalne, nijakie”⁴⁰. To kolejny kontrast.

Film *Jak być kochaną* rozpoczyna znamieny, typowo Hasowski, obraz lustra, który podobnie jak monolog wewnętrzny wprowadza widza bezpośrednio w świat głównej postaci. Spoglądanie na własne odbicie zapowiada podróż w głąb siebie, spojrzenie na swoje życie z dystansu, owo usunięcie się w tło, dekorację. Do wspomnień usposobi Felicję ponadto fabularna podróż samolotem do Paryża, jak każda archetypowa wędrówka naznaczona czasem rozstań i powrotów, granicą początku i końca, „bieli” i „czerni” ekranu.

Pierwszemu obrazowi towarzyszy głos kobiety, prawie szept nałożony pierwszoplanowo na tło dźwiękowe (monolog wewnętrzny bohaterki), który potwierdza przyjęcie przez nią roli obserwatora/komentatora, chęć usunięcia się za dekorację, napisania własnego pamiętnika albo spisania refleksji. Reżyser wielokrotnie nie tylko usuwa lub skraca, ale przede wszystkim zmienia kolejność zdań wypowiedzianych lub tylko pomyślanych przez bohaterkę. Tak też dzieje się i w tym wypadku. Słyszymy jej przejmujący szept: „Jestem siostrą samotnych i żoną owdowiałych. Pocięszam melancholików i niewidomych. Jeżeli kiedyś napiszę pamiętnik, dam tytuł: »Od Ofelii do Felicji, czyli o tym, jak być kochaną...« Mówią, że sowa była córką piekarza, ach panie... tak dwadzieścia lat temu zwracałam się do króla: ach panie, wiemy czym jesteśmy, ale nie wiemy, co się z nami stanie...”⁴¹.

Już te pierwsze słowa monologu dowodzą, że mamy do czynienia z nałożeniem dwóch planów, „barw czasu” także w warstwie językowej. Has niemal na zasadzie plastycznego kolażu połączył kwestie (zdania) wypowiedziane obecnie z przypomnieniami (młodzieńcza rola Ofelii z *Hamleta*). W tym wypadku łącznikiem, słowem, które pobudza do wspomnień jest imię Szekspirowskiej bohaterki. Dzięki niemu Felicja przypomina sobie dawną teatralną kwestię, a reżyser wprowadza widza w akcję, czyni aluzję do tytułu filmu i pierwowzoru literackiego.

Spojrzenie w lustro jest więc preludium. Niespodziewanie statyka tej pierwszej sceny, zapowiadająca wolny rytm montażowy i minimalizm ruchów kamery i postaci w kadrze w tych partiach filmu (dominacja zbliżeń i planu amerykańskiego), zostaje przerwana gwałtownym gestem kobiety, która odwraca twarz do kamery. Widzimy ją tylko przez chwilę, ale niepokojące wrażenie – spoglądania widzom prosto w oczy – pozostaje do końca. Silne natężenie emocjonalne

powoduje, że ten kadr staje się materializacją „martwego czasu”, o którym pisał Janusz Skwara⁴². Zastygły na ekranie obraz jej twarzy gwałtownie znika. Pierwszy raz przenosimy się z bohaterką filmu Hasa do innej czasoprzestrzeni – do pustego pokoju z jej przeszłości. Jednak dopiero w przedostatniej sekwencji filmu uświadamiamy sobie, że w istocie jej świdrujące i przerażające spojrzenie skierowane było w stronę okna z przeszłości. Okna, z którego skoczył jej ukochany, aktor Wiktor Rawicz. Z *offu* słyszymy jej szept: „Właściwie kiedy... Nie wiem. Może w ogóle nigdy. Jedno z dwojga albo nigdy nie przestałam, albo nigdy nie zaczęłam go kochać”⁴³. Po tych słowach wchodzi mocnym akcentem muzyka i powracamy do teraźniejszości.

Gwałtowność tego powrotu podkreśla widok „uciekającej” asfaltowej powierzchni. Szybka jazda kamery, przemijanie monotonnego obrazu, jak się później okaże platformy lotniska, jest kolejną wizualną zapowiedzią zasadniczego tematu filmu: problemu czasu, przemijania, wspomnień. Dodatkowo miarowo przesuwane się przed oczami płyty lotniska połączone są asfaltową brudą, która raz grubsza, innym razem cieńsza, w kilku miejscach poprzerywana, może stać się obrazowym ekwiwalentem życia, łącznika między przeszłością i teraźniejszością, czernią i bielą. Tezę taką zdaje się potwierdzać obraz kończący to ujęcie. Kamera zwalnia, czarna linia staje się wyraźniejsza, w końcu niespodziewanie przecina ją inna, tworząc krzyż, punkt wspólny, w którym wszystko zbiega się w jedną całość (przeszłość i teraźniejszość). Temu obrazowi towarzyszą napisy początkowe i podkład muzyczny, w którym wykorzystano oryginalne kompozycje Lucjana Kaszyckiego i fragmenty *Jeziora Łabędziego* Piotra Czajkowskiego⁴⁴.

Wystrój wnętrza samolotu nie skłania do licznych spostrzeżeń. Charakteryzuje się ono silnym oświetleniem, które niszczy typowo Hasowskie poczucie intymności przestrzeni. Całość wizji czasoprzestrzeni teraźniejszości dopełnia brak rekwizytów czy typowego dla tego reżysera zamiłowania do detalu. Przestrzeń samolotu (zamknięcie w blaszanej puszcze) symbolizuje hermetyczny, wyizolowany świat Felicji. Staje się synonimem jej wewnętrznego wypalenia, monotonnii i jałowości obecnego życia. Biel wnętrza, jednostajnie przesuwaną się za okrągłym oknem chmury zdają się potwierdzać tę interpretację.

Podobne wrażenie sprawia kostium i nienaganny makijaż Felicji. Kobiety dojrzałej, choć jeszcze nie starej, dostojnie upozowanej w fotelu, z niemal wystudiowanymi, aktorskimi gestami i mimiką. Na lotnisku w Berlinie Felicja wypowiada znamienne zdanie, które chyba najlepiej określa jej obecne samopoczucie: „Pierwszy raz poczułam obrzydliwy brak przyjemności z tego, że istnieję, to puste, dziurawe nic, które mam w sobie. Chyba jasne: przegrałam. Ale kto ze mną wygrał?”⁴⁵ Monolog wewnętrzny wydobywa także jej cyniczno-ironiczny stosunek do otaczającej rzeczywistości, a wyrażony choćby w zdaniu typu: „Rodzina? Miłość? To są sprawy do zastąpienia, trzeba tylko mieć wnętrze... i fotogeniczny głos, o, to jest konieczność”⁴⁶.

Identyczne funkcje spełnia schludność, prostota służbowego kostiumu stewardessy i siedzącego obok niej mężczyzny, o którym niedoszła Ofelia pomyśli: „Ten mój sąsiad z zapalniczką ma bardzo higieniczny wygląd – pachnie czymś mało używanym. Elektryczny masaż, sok pomarańczowy, owsianka. Dałabym głowę, że w czasie wojny był lotnikiem. Nie ma obrączki, ale mój nos czuje przy nim kobietę. Rano: dzień dobry kochanie, wieczorem dobranoc, kochanie. Można zwariować...”⁴⁷. W opowiadaniu Brandysa dodatkowo czytamy: „Ma bardzo białe zęby. Kiedy się do mnie zwraca, ołśniewa: wszystko mu błyszczczy”⁴⁸. Zgodnie z wyobrażeniem Felicji to mężczyzna z klasą, który nigdy nie leżał przywalony materacami, ale właśnie dlatego ona trochę nim gardzi. O stewardessie wypowiada się natomiast jako o „lepszym gatunku”, wyuczonym zdawkowo odpowiadać na pytania i szczerzyć zęby w sztucznym uśmiechu. Określenia typu: higieniczny wygląd i lepszy gatunek, odczłowieczają te postacie, czyniąc z nich nowoczesny wariant manekinów, ucieleśnionej nowoczesności⁴⁹.

Pozór porozumienia między bohaterami podkreśla monolog i dialog, czyli dwa sposoby aktywności bohaterki w tym samym czasie. Tak naprawdę Felicja mówi nie to, co myśli naprawdę. Oto fragment dialogu:

Nieznamy: „Szanuję kobiety, które przeżyły ten czas na swoim miejscu”.

Felicja: „Właściwie wszystko było wtedy o wiele prostsze niż dziś”.

Głos: „Błękit i stal. Puszka. Prostsze? Takie zdania wypowiadają pindy intelektualistki do zagraniczników w »Bristolu«. Prostsze.”⁵⁰

Dopiero w kawiarni, na lotnisku w Berlinie Felicja dowiaduje się o samobójczej śmierci syna towarzyszącego jej pasażera. Początkowe wrażenie okazuje się mylne. Po raz pierwszy, choć na chwilę, dochodzi do realnego porozumienia między bohaterami. Felicja wypowiada bardzo ważne zdania o życiu jako pewnym schemacie, konwencji, z której nie wolno się wyłamać, bo tylko wtedy możliwe jest szczęście. Jednocześnie z pewną dozą ironii zwraca się do nieznanego, który w jej mniemaniu jest człowiekiem, który idealnie (w przeciwieństwie do niej) dopasował się do swojej życiowej roli. Dopiero uświadomiwszy sobie swoją pomyłkę, zaczyna rozumieć, że nie tylko jej życie tak bardzo się skomplikowało. Do sąsiada z samolotu powie: „Ludzie, którzy przeżyli wojnę w powietrzu, są może lepiej zakonserwowani, ale za to mniej wiedzą o życiu... Lepiej udawać, że wszystko jest logiczne. (...) Prawdziwe ludzkie życie powinno być naśladowaniem, a nie tworzeniem od nowa; muszą być wzory, szablony... odziedziczone motywy i wątki, na tym polega egzystencja. Trzeba wypełniać swój czas, jak fryz, znajomymi scenami, i żyć jak Bóg przykazał. Amen. A pan? Na pewno... urocza żona, dzieci?”⁵¹ Niespodziewana odpowiedź porusza ją i skłania do dalszych rozmyślań: „Ostatnio moje życie stało się przejrzyste i proste, zaczęłam zapominać i dopiero tutaj znowu mnie dopadło. Może to wszystko było przeze mnie?” Po chwili już do odprowadzającej ją stewardessy mówi tylko dla niej i dla nas zrozumiałe zdanie: „Sowa była córką piekarza. Nie

rozumiesz? Nie szkodzi. Ja też... chciałabym spotkać reżysera, który by mi wyjaśnił...”⁵².

Monolog wewnętrzny, myśl wypowiedziana z *offu*: „żadnych poprawek wstecz” i wspomnienie roli Ofelii, implikuje kolejną odstonę. Kobieta coraz bardziej pograża się w swoich wspomnieniach. Rytm retrospekcji jest coraz szybszy, one same są coraz dłuższe. Natomiast sceny dziejące się w terażniejszości ulegają minimalizacji. Czas wspomnień, podobnie jak przeszłość w życiu Felicji, zaczyna dominować nad zdarzeniami aktualnymi. Po części wiąże się to z ciągłą obecnością tego, co minęło w świadomości bohaterki, jej niemożnością ponownego ułożenia sobie życia, a po części z redukcją monotonnych w swej warstwie informacyjnej i estetycznej scen z samolotu. W tym miejscu trzeba jednak przypomnieć, że w opowiadaniu Brandysa akcja rozgrywa się tylko w czasie terażniejszym (reszta to wspomnienia, które nie zostały zmaterializowane). Ta zmiana optyki była zasadniczą i tak wymowną inwencją reżysera.

Innymi przestrzeniami przynależącymi do tego czasu, równie ascetycznymi w wystroju i pełniącymi podobną funkcję, są: toaleta na lotnisku w Berlinie wyłożona białymi kafelkami, tamtejsza kawiarnia, w której kobieta żegna się z lotnikiem, i skromne wnętrze studia nagrań audycji radiowych. Wymienienie tego ostatniego miejsca może budzić pewne wątpliwości. Przecież jest to przestrzeń przywołana w jednej z retrospekcji, wyjaśniającej powody podróży Felicji do Paryża. Fabularnie należy więc do przeszłości. Niemniej w życiu, świadomości kobiety przeszłość to czas Wiktora, a terażniejszość to wszystko to, co zdarzyło się po jego śmierci. Takie spojrzenie potwierdza ubogi, standardowy wystrój tego wnętrza: podwójna szyba (oddzielająca bohaterów od rzeczywistości i od siebie nawzajem), mikrofon (sztuczność zdań, powracający także w tej czasoprzestrzeni motyw roli) i intensywne światło. Tam też aktorka zmienia kwestię swojej radiowej postaci (jedyne przejaw jej „buntu”). Prawdziwa Felicja⁵³, w przeciwieństwie do „Felicji radiowej”, nie potępia anonimowej kobiety z powodu nieślubnego dziecka, stwierdzając: „Wszystkie jesteśmy takie same. Która z nas się szanuje, kiedy naprawdę kocha”⁵⁴.

W filmie Hasa bardzo ważne są także momenty przejścia z jednej do drugiej czasoprzestrzeni. Nawet Felicja z opowiadania Brandysa przyznała, że z tamtych lat został jej ochronny, szarawy odcień skóry, którego nie można zmyć⁵⁵. Dlatego kobieta, podobnie jak niektóre elementy wizualne (okno, lustro), staje się łącznikiem między tymi światami. Mimo gwałtownych cięć montażowych, zmiany czasu są często już wcześniej delikatnie zasugerowane zmianą natężenia oświetlenia czy warstwą dźwiękową (muzyka i słowa). Aleksandra Okopień-Sławińska pisała przecież, że „monolog wewnętrzny pozwala łączyć na jednej płaszczyźnie słowa odnoszące się pierwotnie do różnych porządków czasowych i sytuacyjnych”⁵⁶. Na przykład trzecią retrospekcję zapowiadają słowa z *Hamleta*: „Całun jego jak śnieg biały”, które z jednej strony wypowiada postać z przeszłości (próba spektaklu), z drugiej widz pozostaje w estetyce czasoprzestrzeni terażniejszości (idealnie harmonizują one z bielą

jako dominantą kolorystyczną tych fragmentów filmu). Pierwszemu obrazowi czwartej retrospekcji towarzyszą przez chwilę słowa, które pojawiają się w myślach bohaterki jeszcze w samolocie. Podobnie „przełamanie” monologu następuje przed powrotem, tym razem, z przeszłości (decyzja podjęcia pracy w teatrze niemieckim) do czasoprzestrzeni samolotu.

Plastyczny wymiar tych przejść najlepiej widoczny jest w chwili powrotu do czasu teraźniejszego po retrospekcji, przypominającej śmierć Wiktora. Chodzi o wprowadzenie do wystroju wnętrza samolotu ciemniejszych barw i przytłumienie oświetlenia. Z jednej strony jest to wynik końca tej podróży (zbliża się wieczór, dominuje rozproszone, sztuczne światło), która podobnie jak wspomniane wydarzenia oddala się coraz bardziej w przeszłość. Zasuwa ją „czerń” *nadchodzącej niewidzialności/zapomnienia*. Z drugiej – może oznaczać smutek bohaterki, nie tylko wywołany wspomnieniami, ale też informacją o samobójczej śmierci syna pasażera z samolotu.

Śmierć ukochanego to jednocześnie koniec podróży realnej i tej w głębi siebie. Ostatnie słowa stewardessy: „To już koniec podróży”, zamykający cykl wspomnień gest Felicji spoglądającej w lusterko i poprawiającej sobie makijaż, stają się zamknięciem filmu. Tym razem kobietę widzimy *en face*, poznaliśmy ją lepiej i ona bardziej się przed nami odsłoniła. Kwintesencją tego obnażenia, komentarzem są słowa z wiersza Julesa Supervielle’a: „W tym świecie nasza krew jest przestrzenią jedyną. Czerwone ptaki ciągle biorą postać inną. I przy sercu, co rządzi nimi, krążą z trudem...Oddalić się od niego nie mogę, bo ginę, bo w nas jest pustych równin okrucieństwo zimne, gdzie się kona z pragnienia u fałszywych źródeł...”⁵⁷. Ostatnie zbliżenie twarzy kobiety przechodzi w końcowe zaciemnienie. Nieznajomy powiedział: „Lotnicy mówią, że w czasie pierwszego lotu wspomina się swoją całą przeszłość”⁵⁸. Pętla czasu się zamyka. Czerń pochłania biel.

Barwa minionego czasu

Trzeba szanować czerń. Jej nic nie sprostytuuje. Czerń nie cieszy oka, nie budzi też innych zmysłów. Jest służebniczką myśli – bardziej niż piękny kolor z palety lub przyrządu.

Odilon Redon

„Wiemy czym jesteśmy, ale nie wiemy, co się z nami stanie” – tymi słowami (parafraza fragmentu z *Hamleta* Szekspira) zaczyna się film Wojciecha Hasa. Ewokują one także atmosferę tajemnicy, niepewności i „ciemności” niewiadomego. Czerń to brak światła i barwy. To także przestona i symbol naszej niewiedzy, tego wszystkiego, co zasnuła już mgła czasu i tego, czego jeszcze nie znamy. Czerń jest potężniejsza od bieli. Rudolf Arnheim przytacza słowa Leonarda da Vinci o mocy ciemności: „Cień jest potężniejszy niż światło, ponie-

waż pozbawia całkowicie ciała ich jasności, światło zaś nigdy nie może rozpuścić cieni na ciałach stałych!”⁵⁹. Czerń, tak jak przeszłość, jest ciągle obecna w bieli – terazniejszości.

W opowiadaniu *Jak być kochaną* Kazimierza Brandysa, podobnie jak w *Wariacjach pocztowych*, główny nacisk położony jest na czynność myślenia, nie mówienie. Obraz myśli często wyprzedza język, co rodzi chaos składni, na którą trzeba wciąż nanosić poprawki⁶⁰. Reżyser filmu za pomocą najprostszych środków miał zobrazować myśli i wspomnienia głównej postaci. Zdecydował się nadać im materialny kształt, posługując się typową dla siebie poetyką. Dlatego plastyczne opracowanie fragmentów filmu, przedstawiających czasoprzestrzeń wspomnień (przeszłości), charakteryzuje się przytłumionym światłem, a przez to ciemniejszą paletą barw. Wnętrza są mroczne i staroświeckie, przypominają znane z filmów Hasa rupieciarnie (*Pożegnania, Rozstanie, Wspólny pokój*).

Brak światła i czerń jako dominanta stylistyczna tej warstwy filmu może być także korelatem językowej organizacji – odpowiadających filmowym obrazom – fragmentów z pierwowzoru literackiego. Charakterystyczny dla warstwy narracji porządek przyczynowo-skutkowy nie obejmuje bowiem wydarzeń minionych, wspomnianych przez bohaterkę. Sprawy minione wyłaniają się zgodnie z biegiem skojarzeń narzuconych przez chwilę bieżącą. „Obraz przeszłości – pisała Aleksandra Okopień-Sławińska – pozbawiony został w ten sposób samoistnej logiki, chronologicznego układu, wewnętrznych zależności i motywacji. Rozbite zostają nie tylko zasady wiązania, ale także elementarne składniki fabularnej kompozycji, mianowicie pojedyncze wydarzenia”⁶¹. Fabuła traci swoją dawną ostateczność, ustalony kształt i coraz wyraźniej zaczyna charakteryzować się szkicowością. Wzmianki, dotyczące tego samego wydarzenia, rozproszone są w wielu miejscach tekstu (porządek skojarzeń, więzi asocjacyjne)⁶².

* * *

Chronologia narracji filmowej wymagała rozpoczęcia rozważań od opisu wizualnej oprawy tych fragmentów *Jak być kochaną*, które rozgrywają się w czasie terazniejszym, w czasie opowiadania, a nie w czasie opowiadany. Niemniej ostatecznie większa część akcji filmu przynależy do czasu przeszłego. Dodatkowo jeszcze przed pojawieniem się pierwszych napisów z czołówki, na moment przenosimy się do przeszłości, do świata wspomnień Felicji. Pierwszym obrazem, który wyłania się z owej szarej mgły pamięci, jest wizja pustego, ciemnego i długiego pokoju. Mimo że obraz wnętrza pojawia się tylko na chwilę, z łatwością dostrzeżemy znajome elementy jego wystroju: stare, zniszczone meble, obrazy na czarnych jakby spalonych ścianach, wielkie lustro zwielokrotniające odbijane przedmioty, stertę książek pod ścianą.

Przestrzenny chaos, przepych, ukryte w diagonalach napięcie (np. linia firanki powiewającej w otwartym oknie), wskazują na silne emocjonalne nacechowanie tego miejsca. Pokój istotnie jest niemym świadkiem wszystkich najtragiczniejszych zdarzeń w życiu Felicji: gwałtu, odejścia Wiktora, w końcu jego samobójczej śmierci. Najistotniejszym motywem wizualnym tej przestrzeni

jest jednak okno, znajdujące się dokładnie naprzeciw drzwi wejściowych, a także obiektywu kamery. Ten motyw wizualny, częsty w filmach Wojciecha Hasa, w malarstwie z jednej strony umożliwia raptowny widok w dal (także symboliczny wgląd w przeszłość), z drugiej akcentuje zewnętrzne kontrasty: wewnątrz i przestrzeń otwarta, bliskość i dal, ciemność i jasność. Ramy okienne natomiast bardzo często odbierane są bezpośrednio jako „kontrasty duchowe: przywiązanie do miejsca i tęsknota za dalą, fantazją, chęć i możliwości”⁶³.

W filmie *Jak być kochaną* otwarte okno ma w sobie coś niepokojącego i złowieszczonego. Jest przede wszystkim punktem obserwacyjnym, wewnętrzną ramą sceny⁶⁴, na której Wiktor odgrywa swój ostatni akt, a także materializacją jego wewnętrznego pragnienia ucieczki od własnej roli i przestrzennego zamknięcia (poczucia osaczenia). Delikatny ruch firanki sugestywnie burzy równowagę całego przedstawienia, jego pozorną statykę i spokój. Ten sam obraz pojawia się jeszcze raz w kontekście samobójczej śmierci Wiktora, który skacze właśnie przez to otwarte okno. Dopiero w tej scenie nabierze ono niezwykle emocjonalnego, tragicznego wymiaru.

Pojawienie się tego obrazu na samym początku filmowej retrospekcji (w układzie chronologicznym powinien on wieńczyć historię nieszczęśliwej miłości), wyjaśnia psychologiczna nieciągłość wspomnień, które wyłaniają się z otchłani pamięci nie w zgodzie z ich rzeczywistym następstwem, ale według natężenia emocjonalnego, które wzbudzają. Obraz opustoszałego pokoju, chwilę po skoku Wiktora, ze zrozumiałych względów jest dla Felicji wspomnieniem najboleśniejszym. W warstwie dźwiękowej towarzyszy mu pełna napięcia i oczekiwania cisza, a po chwili przeraźliwy kobiecy krzyk.

Filmowa rzeczywistość widziana z perspektywy okna jest charakterystyczna dla przełomowych scen: gdy zaczyna się wojna (okno sali prób), gdy do Krakowa wchodzi Niemcy (okno kawiarni), gdy zostaje zabity Peters (okno kawiarni), gdy przyjeżdżają Niemcy na łapankę (okno pokoju), gdy kończy się wojna i Wiktor odchodzi (okno pokoju), gdy Wiktor skacze z okna. Dodatkowo niedoszły Hamlet opowiada swój sen o tym, że wyglądał przez okno i obserwował ludzi, a potem, że mu się to śniło: „Stałem długo przy oknie. Patrzyłem na ludzi... Tu jest knajpa za rogiem. Ciągłe ktoś tam wchodzi, wychodzi. Potem leżałem na tapczanie. Potem zrobiło się zimno...(…) Potem zasnąłem. Śniło mi się, że stoję przy oknie. Że patrzę na ludzi wchodzących do knajpy i że zaraz położę się na tapczanie... i będzie mi się śniło, że piec wygaś, że przykryłem się pledem...”⁶⁵. Spoglądanie przez okno to symbol zdystansowania się wobec tego, co dzieje się wkoło, przyjęcia roli obserwatora, usunięcia się za dekorację i traktowania życia jako teatru.

„Idealny świadek – pisze Władysław Panas we wstępie do *Ikonostasu Floreńskiego* – to świadek przezroczysty, świadek – okno. I stąd Floreński mówi o ikonostasie i ikonie, że są to okna. Okno jest oknem, dlatego że za nim rozciąga się przestrzeń światła. Wypełnione światłem całe wyczerpuje się w przepuszczaniu światła. Jest albo światłem, albo drzewem i szkłem, lecz

nigdy nie bywa po prostu oknem. Istota okna tkwi w przezroczystości”⁶⁶. Felicja jawi się więc jako przedstawiony, przezroczysty świadek swych „faktów wewnętrznych”, świadczy o istnieniu, a jednocześnie o braku granicy między przeszłością i teraźniejszością, dobrem i złem. Wiktor natomiast to „okno zmatowiałe”, przesłonięte, okno jako ślepa maska, pusty znak⁶⁷.

Podobny status, ale nieco inne znaczenie ma, opisywany już wcześniej gest spoglądania w lustro, spajający klamrą początek i koniec filmu. Obraz w obrazie, obraz w lustrze pojawia się też w scenie na lotnisku w Berlinie. Typowo Hasowski rekwizyt obecny jest w każdym wnętrzu z przeszłości: pokój, strych, na którym ukrywa się Wiktor, kawiarnia. Z jednej strony wzbogaca opis przestrzeni, umożliwia dostrzeżenie większej ilości szczegółów, z drugiej strony – zgodnie z malarskim zastosowaniem – odkrywa nowy, nieznan, zdeformowany i często „złowieszczy” wymiar rzeczywistości odbijanej. Podobnie jako okno jest niemy świadkiem i pośrednikiem między widzialnym i niewidocznym.

Kolejnym obrazem, należącym do przeszłości, jest krótka scena jazdy drożką. Reżyser pokazuje tylko nerwowo poruszające się ręce mężczyzny w ciemnych skórzanych rękawiczkach, a po chwili uspokajający gest dłoni kobiety. Dopiero w dalszym ciągu filmowej narracji – sens i chronologiczne umieszczenie tej sceny okażą się zrozumiałe i możliwe. Jest to następny silnie emocjonalnie naznaczony moment w życiu Felicji. Chwila, w której postawiona przed wyborem, biernie poddała się losowi, weszła w swoją rolę. W końcu chwila, która zaważyła na całym jej późniejszym życiu. „Przyszli i powiedzieli: – »Musisz go przewieźć w bezpieczne miejsce, wyznaczono cenę za jego głowę«. Proszę bardzo, w sekundę dostroiłam się do sytuacji...”⁶⁸. Na ten monolog „nałożony” został fragment realnej rozmowy Felicji i Wiktora. Kobieta składa obietnicę: „Ze mną będziesz bezpieczny, nigdy cię nie opuszczę”. Po tej scenie jeszcze raz na krótko przenosimy się do samolotu.

Trzecią, najdłuższą odsłonę zdarzeń minionych rozpoczyna próba przedstawienia *Hamleta* Szekspira. Pierwotnie Has planował nawet, by te sceny sfilmować w prawdziwym teatrze. Ostatecznie jednak zrezygnował z tego pomysłu i akcja rozgrywa się w mieszkaniu, które następnie przekształcone zostanie w kawiarnię.

Motyw teatralizacji świata, rozumiany z jednej strony jako wprowadzenie do filmu czy literatury żywiołu teatru (opis próby, realnego spektaklu), z drugiej jako kształtowanie rzeczywistości na kształt przedstawienia i utożsamienie życia człowieka z rolą, jest szczególnie bliski obu twórcom: autorowi pierwowzoru literackiego – Kazimierzowi Brandysowi i reżyserowi – Wojciechowi Hasowi. Po raz pierwszy jednak w dziele tego drugiego pojawia się inscenizacja próby przedstawienia. Wcześniej można było mówić jedynie o metaforycznej teatralizacji plastycznej organizacji przestrzeni, scenicznym stosowaniu przedmiotów, kostiumów, prowadzeniu aktorów⁶⁹ czy motywie „roli”/maski, za którą skrywali się kolejni bohaterowie filmów Hasa: *Pętla* – rola pijaka, *Wspólny pokój* – rola

artysty, *Pożegnania* – rola młodzieńca z wyższych sfer i „wulgarnej” dziewczyny z nizin społecznych itp.

Znamienne, że rolę Ofelii w filmie *Jak być kochaną* gra młoda jeszcze Felicja (początkująca aktorka), a jej kochanka Hamleta – Wiktor, artysta u szczytu sławy. Jeżeli chodzi o „sprawę Ofelii”, to w opowiadaniu „grała” ona rolę symbolicznych odnośników. W filmie zaś – zdaniem reżysera – była niepotrzebna. Twórca *Pożegnań* nie chciał bawić się w „hamletowskie historie”⁷⁰. Niemniej wybór kwestii, które wygłaszają bohaterowie, jest symboliczny, odnosi się do ich rzeczywistej sytuacji życiowej – nieszczęśliwej miłości i śmierci. Warto zauważyć, że reżyser dość swobodnie przytacza słowa z *Hamleta*, wprowadza wiele zmian. Jak sam zresztą stwierdził, „nie tyle cytowanie za Brandysem tragedii Szekspira było dla niego najważniejsze, ile odwołanie się do odwiecznych tematów, toposów miłości (ironiczne wobec niej zdystansowanie) i śmierci”⁷¹. Dlatego młoda aktorka wybiórczo i chaotycznie wypowiada słowa Ofelii (dotyczące śmierci ojca i zaczerpnięte z jej pieśni): „Dzień dobry, dziś Święty Walenty/Dopiero co świtać poczyna/Młodzieniec snem leży ujęty/A hoża doń puka dziewczyna (...) ale nie mogę nie zapłakać, przemyślawszy, że go mają złożyć w zimną ziemię. Mój brat dowie się o tym, a zatem dziękuję państwu za dobrą radę. Niech powóz zajeżdża. Dobranoc, dobranoc, dobranoc...”⁷².

Próbie przerywa odgłos syren, informujących o rozpoczętej wojnie. Przez moment wszyscy patrzą w stronę okna, na którego tle widać czarną sylwetkę Petersa. Potem zebrani w popłochu uciekają do schronu. Gasną światła. Wnętrze wypełnia złowieszczy zmrok. Światło świec tylko na chwilę wyłania znajome kształty i twarze bohaterów. Dynamika scen rozgrywających się w tej czasoprzestrzeni staje się przeciwieństwem statyki obrazów, należących do czasu teraźniejszego. W pokoju pozostaje tylko Peters, Wiktor i Felicja. Wszyscy z uwagą spoglądają przez okno na ludzi uciekających ulicami. Po chwili na placu pozostaje samotny żołnierz. Jego śmierć jest przesądzona, nie tylko z uwagi na symboliczny świetlisty znak krzyża, ale także złowieszczą deklamację Wiktora: „Tylko jak niemi widzowie tragedii, mógłbym ja, gdybym miał oczy, wiele rzeczy powiedzieć. Ale śmierć... ten srogi kapral stoi nade mną”⁷³. W tej scenie Wiktor przyznaje również: „Ostatni raz zdecydowałem, kiedy bawiłem się na dziedzińcu w złodziei i policjantów... Potem już o niczym nie decydowałem. Grałem. Bili brawo. Kłaniałem się i dalej grałem...”⁷⁴. Gra i maska jest jego naturą, bez publiczności czuje się tak jakby umarł za życia. Jak sam stwierdza, nie ma już czasu, to Felicja może jeszcze czekać.

Po tych ironicznym słowach następuje cięcie. Nie wracamy jednak do przestrzeni samolotu. Pozostajemy w przeszłości. Z tego samego okna widzimy znajomą ulicę (tym razem w dzień, w pełnym słońcu), którą dostojnie wkraczają do miasta wojska niemieckie. Towarzyszy im podniosła i triumfalna muzyka (Paraden Marsch). Okazuje się, że obserwuje to Felicja, obecnie kelnerka w kawiarni. Po chwili do lokalu wchodzi Peters w towarzystwie Niemców. Posądzony o kolaborację, zostaje obrażony przez Wiktora, który rozbija przed

nim tacę z kawą. Następnie, już po wyjściu z lokalu, zostaje zabity na tej samej ulicy, którą przed chwilą maszerowali żołnierze. Scena dialogu Petersa z Wikto-rem, a następnie rozmowa z Niemcami, została dodana. W prozie informacje o tym zajściu są bardzo lakoniczne. Tragiczny zbieg okoliczności, sprawił, że o zabójstwo posądzony zostaje Wiktor. Po tej scenie, dowiadujemy się, że jest on poszukiwany przez gestapo (list gończy), i że jego ukrycia podjęła się Felicja. W tym celu jedzie dorożką do kościoła św. Barbary.

W filmie *Jak być kochaną* kilkakrotnie pojawia się obraz miasta. Po raz pierwszy jednak, mimo że są to obrazy nieliczne i dość fragmentaryczne, możemy z nich rozpoznać Kraków – rodzinne miasto reżysera. Niemniej bliskie jest ono także miastom z jego poprzednich filmów, np. *Pętli*. Wszystkie te obrazy przynależą do czasoprzestrzeni wspomnień. Pierwszy pojawi się bezpośrednio po rozmowie w kawiarni o potrzebie ukrycia Wiktora. Miasto ukazane jest w mrocznej tonacji. Puste, brukowane ulice, porysowane domy. Wszystko skąpane w strugach rześkiego deszczu. Na mokrej, przypominającej lustrzaną taflę, ulicy stoi zaprzężona w konie dorożka. W tle widać stare, ciasno zabudowane kamienice i spacerujących Niemców.

Przestrzeń Krakowa na ekranie pojawi się jeszcze czterokrotnie: w scenie ukazującej Felicję przed słupem z ogłoszeniami, zmierzającą do teatru; w krótkim obrazie przedstawiającym wkroczenie Rosjan do miasta; w scenie wyjścia Felicji na ulicę po sądzie koleżeńskim i w ostatniej odsłonie – tuż po samobójczym skoku Wiktora. Za każdym razem obraz miasta jest inny. Niekiedy bardzo konkretny, namacalny i realistyczny, a przez to rozpoznawalny jako przestrzeń Krakowa (raz nawet słycać hejnał). Innym razem bardziej enigmatyczny, nieokreślony, tożsamy z widokami wielu miast, naznaczony jakąś wewnętrzną dra- pieżnością i ekspresyjną ambiwalencją. Druga charakterystyka odpowiada nie tylko tajemniczemu miastu z *Pętli*, ale przede wszystkim wizji miasta w ostatniej retrospekcji: Felicja zbiega do leżącego na mokrym bruku Wiktora. Jest ciemno, wieczór, odrapane kamienice, niczym martwe oblicza osaczają kobietę i zmarłego. Po chwili dopiero budzą się z uśpienia i widzimy stopniowo zapalane w oknach światła.

Podobnie jak miasto, w filmie wielokrotnie powraca przestrzeń kawiarni i pokoju Felicji. To właśnie ten ostatni obszar odzwierciedla dramat kobiety. Wnętrze jest nasycone atmosferą czujności i dyskrecji. Z jednej strony staro- świeckie meble wprowadzają do niego ciepło, z drugiej otwarte okno na zasa- dzie kontrastu: chłód, pustkę, chaos i strach. Widz ma wrażenie, że życie kobie- ty widziane jest z perspektywy okna⁷⁵. Dodatkowo obraz okna to przykład filmowego „martwego czasu”, w którym ascetyzm wizualny i dźwiękowy skła- nia do refleksji.

Do mieszkania Felicji wracamy jeszcze raz po kilku latach. Kobieta pracuje w tym czasie w teatrze lalek. Dlatego też wystrój pokoju się zmienia. Na stole leżą lalki, pacynki, marionetki, strzępy tkanin, arkusze papieru ze szkicami dekoracji, na ścianach wisi kilka plakatów Teatru Lalki i Aktora. Pokój coraz bardziej

zaczyna przypominać Hasowską rupieciarnię. Tylko w ostatniej retrospekcji, tuż przed śmiercią, Wiktor powie o tym miejscu: „Wiedziałem, że to będzie tak. Dokładnie tak samo”. Ostatecznie jednak fabularnie i symbolicznie pokój zostanie porzucony przez Felicję, która skorzystała z propozycji pracy w radiu i wyjechała do Warszawy. Zamieniła staroświeckie wnętrza na ascetyczny, standardowy i bezosobowy pokój hotelowy.

W czasoprzestrzeni wspomnień również warstwa dźwiękowa jest bogatsza. W kawiarni nieustannie słyszymy grę na pianinie. W ostatniej odsłonie rozpoznajemy słowa pieśni *Czerwone maki*, które subtelnie harmonizują z czerwienią ptaków z wiersza Supervielle’a – oznaczając śmierć. Tam też po latach Felicja spotyka po raz ostatni udręczonego wspomnieniami, alkoholem i romansami Wiktora. Mężczyzna powie: „To dobrze, że jesteś... Czy wiesz, że tamto wszystko się nie opłaciło? (...) Wiesz, oboje jesteśmy nieznanymi żołnierzami tej wojny. Dobrze, co?”

Ironia, gorzycz tych słów pozwalają spojrzeć na dramat wojny z nowej, indywidualnej perspektywy. Tragiczne wspomnienia Felicji z jednej strony odkrywają w kobiecie „wypaloną pustynię”, z drugiej ponownie wprowadzają nieład do jej pozornego, ale uporządkowanego życia. „Biel” i „czern” za każdym razem okazują się wartościami ambiwalentnymi. Dlatego plastyczny ascetyzm filmu *Jak być kochaną* Wojciecha Hasa, to popis pełnej niedomówień – graniczącej między bielą a czernią – delikatności, paradoksalnie, pełnej ukrytej gwałtowności.

JAK BYĆ KOCHANĄ

Scenariusz według własnego opowiadania *Jak być kochaną*:

Kazimierz Brandys

Reżyseria: Wojciech Jerzy Has

Zdjęcia: Stefan Matyjaszkiewicz

Muzyka: Lucjan M. Kaszycki

Scenografia: Anatol Radzinowicz

Kostiumy: Janina Koźmińska

Wnętrza: Andrzej Płocki

Wykonawcy: Barbara Krafftówna, Zbigniew Cybulski i inni.

Produkcja: Zespół Realizatorów Filmowych *Kamera*.

Kierownik produkcji: Ludgier Romanis

Premiera: Warszawa, 11 I 1963.

Przypisy:

¹ Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 16-17.

² Różewicz Tadeusz, *Szara strefa*, Wrocław 2002, s. 14.

³ Cyt. za Arnheim Rudolf, *Kolor*, W: *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. Joanna Mach, Warszawa 1978, s. 338.

⁴ Arnheim, *Kolor*, s. 338.

- ⁵ Zob. Barszcz Hanna, *Barwne opozycje*, „Film” 1980, nr 17, s. 18-19.
- ⁶ Helman Alicja, *Między wirtuozerią i pustką*, „Kino” 1968, nr 3, s. 2-9.
- ⁷ Toeplitz Jerzy, *Czerń i biel*, „Ekran” 1962, nr 49, s. 10.
- ⁸ Benoist Luc, cyt. za Alekan Henri, *Des Lumières et des Ombres*, przeł. Teresa Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7/8, s. 123.
- ⁹ Ledóchowski Aleksander, *Estetyka barwy*, „Kino” 1971, nr 4, s. 36-40.
- ¹⁰ Radzinowicz Anatol, *Film i barwa, Z notatek scenarzysty*, „Kino” 1968, nr 9, s. 26-29.
- ¹¹ Kowalski Tadeusz, *Barwa w filmie*. „Kwartalnik Filmowy” nr 11/12, 1953, s. 14-41.
- ¹² Okopień-Sławińska Aleksandra, *Sztuka monologu wewnętrznego „Jak być kochaną” Kazimierza Brandysa*, W: *Nowele, opowiadania, gawędy. Interpretacje małych form narracyjnych*, Warszawa 1974, s. 379-396.
- ¹³ Zob. Jędrkiewicz Wojciech, *Szósty – szczęśliwy*, „Film” 1974, nr 19, s. 12-13.
- ¹⁴ Ascetyzm i surowość plastycznej organizacji filmu *Jak być kochaną* zapowiada już graficzne, „geometryzujące” przedstawienie na plakacie do tego dzieła Hasa, wykonane przez Witolda Jankowskiego.
- ¹⁵ Wysłouch Seweryn, *Od socjologii do etyki. O twórczości Kazimierza Brandysa*, „Pamiętnik Literacki” 1989, s. 3.
- ¹⁶ Brandys Kazimierz, *Kształt minionego czasu*, rozmawiała Barbara Wachowicz, „Ekran” 1963, nr 18, s. 11.
- ¹⁷ *Polska szkoła romantyzmu*, wywiad Barbary Mruklik z Kazimierzem Brandysem, „Ekran” 1964, nr 32, s. 3.
- ¹⁸ Walasek M., *Edukacja sentymentalna na sposób polski*, „Ekran” 1963, nr 3, s. 7.
- ¹⁹ Walasek, *Edukacja sentymentalna...* s. 7.
- ²⁰ *Film o paradoksalności ludzkiego losu*. Rozmowa Krystyny Garbień z Kazimierzem Brandysem o adaptacji ekranowej *Jak być kochaną*, „Film” 1963, nr 4, s. 10-11.
- ²¹ Okopień-Sławińska Aleksandra, *Sztuka monologu wewnętrznego*, s. 379-396.
- ²² *O realizacji „Jak być kochaną”, o pracy z aktorami, o przyczynach niepowodzenia „Złota” mówi Wojciech J. Has*. Peltz Jerzy, „Film” 1963, nr 5, s. 6-7.
- ²³ Burek Tomasz, *Niepewna miara rzeczy – człowiek. Fragment o pisarstwie Brandysa młodszego*, W: *Problemy wiedzy o kulturze*, Wrocław 1986, s. 583-593.
- ²⁴ Adamski J., *Sentymentalne zwyrodnienie świadomości*, „Przegląd Kulturalny” 1961, nr 16, s. 1, 4.
- ²⁵ *O realizacji „Jak być kochaną”...*, s. 6-7.
- ²⁶ *Film o paradoksalności ludzkiego losu*, s. 10-11.
- ²⁷ *Polska szkoła romantyzmu*, wywiad Barbary Mruklik z Kazimierzem Brandysem, s. 3.
- ²⁸ Eberhardt Konrad, *Wojciech Has*, Warszawa 1967, s. 52-57.
- ²⁹ Eberhardt Konrad, *Opowieść o czasie wewnętrznym*, „Film” 1963, nr 3, s. 4-5.
- ³⁰ Ziółkowski Bohdan, *„Jak być kochaną”. Reportaż z realizacji nowego filmu*, „Film” 1962, nr 35, s. 10.
- ³¹ Głowiński Michał, *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968, s. 213. Zobacz także Skwara Jerzy, *Nowe koncepcje, nowe rozważania. Widzimy czas przeszły*, „Kino” 1967, nr 5.
- ³² Eberhardt Konrad, *Wojciech Has*, dz. cyt., s. 52-57.
- ³³ Eberhardt pisał w kontekście filmu *Jak być kochaną* o „dwóch barwach czasu”, s. 52-57.
- ³⁴ Zob. Panas Władysław, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997.

³⁵ Światło kadru, światło życia... z Jerzym Wójcikiem rozmawia Janusz Gazda, „Kwartalnik Filmowy” nr 7/8, 1994, s. 32.

³⁶ Zob. Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, s. 22-23.

³⁷ Zob. m.in. Brzóstowicz M., *W stronę egzystencjalizmu: proza Kazimierza Brandysa, W: Śladami człowieka książkowego. Studia o literaturze polskiej XX wieku*, red. Tomasz Mi-
zerekiewicz, Poznań 1997, s. 139-159.

³⁸ Eberhardt Konrad, *Film o czasie wewnętrznym*, dz. cyt., s. 4-5.

³⁹ Zobacz Pawłowicz Aleksander, *Kolor i symbol*, przeł. Jerzy Wójcik, „Kwartalnik Filmowy”
nr 7/8, 1994; Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983.

⁴⁰ Okopień-Sławińska Aleksandra, *Sztuka monologu wewnętrznego*, s. 379-396.

⁴¹ Has Wojciech Jerzy, *Jak być kochaną*, scenopis, Biblioteka Filmoteki Narodowej, S-4538, s. 2.

⁴² Skwara, *Kategoria martwego czasu*, s. 52-57.

⁴³ Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 5-6.

⁴⁴ Zob. Kuchtówna Lidia, *Barbara Krafftówna*, Warszawa 1975, s. 25.

⁴⁵ Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 124.

⁴⁶ Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 2.

⁴⁷ Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 10-11.

⁴⁸ Brandys, *Jak być kochaną*, s. 7.

⁴⁹ Zob. Wojciechowski Aleksander, *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Wrocław 1983.

⁵⁰ Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 66-67.

⁵¹ Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 125-126.

⁵² Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 127.

⁵³ Tak naprawdę w opowiadaniu Brandysa kobieta nie ma imienia, to reżyser utożsamił ją z radiową postacią, którą odtwarza. Utożsamienie jest natomiast konsekwencją chęci podkreślenia jej nieautentycznego, pozornego życia, roli jakiej się podjęła, zgadzając się pomóc Wiktorowi.

⁵⁴ Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 156.

⁵⁵ Brandys, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 127.

⁵⁶ Okopień-Sławińska, *Monolog wewnętrzny*, s. 379-396.

⁵⁷ Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 182.

⁵⁸ Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 118.

⁵⁹ Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 50.

⁶⁰ Rzymska Anna, *Gawęda „ikonostas”*. *Współczesne powroty gatunku*, Olsztyn 2001, s. 26.

⁶¹ Okopień-Sławińska, *Sztuka monologu wewnętrznego*, s. 379-396.

⁶² Okopień-Sławińska, *Sztuka monologu wewnętrznego*, s. 379-396.

⁶³ Zob. m.in. Hofstätter Hans H., *Symbolizm*, przeł. Sławomir Błaut, Warszawa 1980, s. 112-113.

⁶⁴ Toeplitz Jerzy, *Podwójna rama*, „Ekran” 1962, nr 50, s. 7.

⁶⁵ Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 78. Ta kwestia filmowego Wiktora nie pojawia się w opowiadaniu Kazimierza Brandysa, jest oryginalnym pomysłem reżysera. Jednocześnie zapowiada motyw snu we śnie z kolejnego filmu Hasa – *Rękopisu znalezione w Saragossie* (1964).

⁶⁶ Panas Władysław, *Sztuka jako ikonostas. Posłowie*, W: Floreński Paweł, *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, wstęp J. Nowosielski, Warszawa 1984, s. 222.

⁶⁷ Panas, *Z zagadnień semiotyki podmiotu*, s. 223-229.

⁶⁸ Has, *Jak być kochaną*, s. 14.

⁶⁹ K. Eberhardt zauważył, że w retrospekcjach Has każe aktorom zbyt wyraziście grać (Zob. Eberhardt Konrad, *Wojciech Has*).

⁷⁰ *O realizacji „Jak być kochaną”*, s. 6-7.

⁷¹ *O realizacji „Jak być kochaną”*, s. 6-7.

⁷² Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 22.

Zdanie o sobie, córce piekarza (w *Hamlecie* pojawia się w akcie czwartym, tuż po śpiewie Ofelii) w subtelny sposób podkreśla paradoksalność ludzkiego życia: „Wiemy, kim jesteśmy, ale nie wiemy, co się z nami stanie”.

⁷³ Tamże, s. 29.

⁷⁴ Tamże, s. 26.

⁷⁵ Waksmund R. , *Symbolika w utworach szkoły polskiej. Zamiast monografii. Symbol jako gest*, W: *Polska Szkoła Filmowa. Poetyka i tradycja*, pod red. J. Trzynadłowskiego, Prace Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego, seria A, nr 182, Wrocław 1976, s. 54-57.

„Każda z nich ma to, czego nie ma druga”: Konstruowanie kobiecości i męskości w *Sezamie i Liliach* Johna Ruskina

Sukces zeszłorocznej ekranizacji *Vanity Fair* Thackeraya, sięganie przez scenarzystów Hollywood do utworów George Eliot, powodzenie, jakim cieszą się w Wielkiej Brytanii seriale BBC oparte na powieściach Elizabeth Gaskell, prowokują pytanie o to, jakie zjawiska kulturowe charakterystyczne dla wiktoriańskiej Anglii przemawiają do dzisiejszego odbiorcy, i czy słynne stwierdzenie Waltera E. Houghtona, że wejście w myśl wiktoriańską pozwala nam dostrzec pierwotne źródła myśli nowoczesnej, jest nadal aktualne w czasach często określanych jako ponowoczesne. Badacze epoki wiktoriańskiej twierdzą, że wiele problemów, z jakimi się wtedy zmagano, pozostaje nadal niezwykle aktualnych: rozwój przemysłu i jego często negatywny wpływ na środowisko naturalne, skutki gwałtownej urbanizacji, rozwój nauki, który czasami prowadzi do kwestionowania prawd religijnych, uznawanych za objawione, rozszerzanie się demokracji czy wreszcie spory dotyczące pozycji kobiet w społeczeństwie są istotnymi kwestiami kształtującymi dyskurs publiczny zarówno dziewiętnastego jak i dwudziestego pierwszego wieku. Zwłaszcza debaty dotyczące kulturowej tożsamości płci, które zarówno w epoce wiktoriańskiej jak i dziś charakteryzują się znaczną żarliwością – niekiedy nawet zacietrzewieniem – są może właśnie dlatego warte szczególnej uwagi.

Jak twierdzi Teresa De Lauretis, reprezentacje kulturowej tożsamości płci są zawsze wytworem tego co nazywa ona specyficznymi „technologiami *gender*” takimi jak literatura, popularne periodyki, kino czy reklama. Zatem podmioty o określonej tożsamości płciowej mogą być postrzegane jako „konstruowane poprzez mnogość dyskursów, pozycji i znaczeń, które często pozostają z sobą w konflikcie”¹. De Lauretis uważa, że takie dyskursywne sprzeczności przyczyniają się do stworzenia swego rodzaju otwartej przestrzeni, pewnego momentu historycznego, w którym mogą zacząć zarysowywać się nowe sposoby pojmowania tożsamości płciowej. Choć spostrzeżenia De Lauretis odnoszą się do czasów nam współczesnych, nie sposób nie dostrzec tu pewnego podobieństwa do epoki wiktoriańskiej, często określanej jako wiek przemiany. Przemiana ta wywodzi się z wielu źródeł, m.in. przyspieszonej industrializacji, fermentu intelektualnego, dla którego pożywką stają się publikacje tekstów Darwina czy Mark-

sa, czy odrzucenia pewnych dogmatów religijnych nie dających się pogodzić z najnowszymi odkryciami naukowymi. Prowadzi ona do kwestionowania tradycyjnych sposobów pojmowania ról społecznych kobiet i mężczyzn oraz ukształtowania się specyficznej polityki *gender*, która z jednej strony realizuje się poprzez zewnętrzną walkę o polityczne prawa kobiet i możliwości ich samorealizacji w sferze publicznej, a z drugiej strony poprzez wewnętrzną walkę z wymaganiami, jakie narzucają zarówno kobietom jak i mężczyznom nadal potężne, ale już tracące na sile stereotypy kulturowe wywodzące się z binarnych opozycji pomiędzy osobnymi sferami, w których realizuje się kobiecość i męskość. Powstaje zatem nowa przestrzeń, w której formują się koncepcje tożsamości płciowej, rezonujące do dnia dzisiejszego.

Technologia *gender*, by użyć terminu De Lauretis, jaka dominuje w epoce wiktoriańskiej, to słowo pisane, choć należałoby wspomnieć również o roli, jaką odgrywało malarstwo, zwłaszcza prace wystawiane w Akademii Królewskiej, na kształtowanie wyłaniających się w epoce wiktoriańskiej sposobów konstruowania zwłaszcza kobiecości². Powieści, wiersze, a szczególnie poemat narracyjny w czterech częściach, zatytułowany *The Angel in the House* (*Anioł domowego ogniska*) opublikowany w latach 1854-63 przez Coventry Patmore'a, cieszące się ogromną popularnością poradniki dla kobiet (np. te autorstwa Sarah Stickney Ellis), tworzą wielogłosowy dyskurs na temat społecznych ról kobiet i mężczyzn, funkcjonowania małżeństwa, dostępu kobiet do edukacji czy przyznania im prawa głosu. Nieco mniej znaną, aczkolwiek znaczącą, formą uczestnictwa w tej debacie jest tak zwane „pisarstwo mędrców” (*sage writing*) – termin ukuty przez Johna Hollowaya dla określenia specyficznej formy piśmiennictwa wiktoriańskiego, którą charakteryzuje „zainteresowanie ogólne bądź spekulatywne tym, czym jest świat, jaka jest w nim pozycja człowieka, i jak powinien on żyć”³. Uprawiający ten rodzaj pisarstwa znaleźli dla niego forum w popularnych wiktoriańskich periodykach takich jak *Westminster Review*, *Blackwood's Magazine*, *Athenaeum* czy *Leader*, które szybko zyskiwały coraz większą liczbę czytelników.

Jednym z najbardziej znaczących autorów uznawanych za wiktoriańskich „mędrców” był John Ruskin (1819-1900), którego setna rocznica śmierci mijająca w 2000 roku przyczyniła się niewątpliwie do wzrostu zainteresowania jego pracami. Ruskin, znany w Polsce głównie jako teoretyk i krytyk sztuki, to również interpretator kultury i krytyk społeczny. Takie jego dzieła jak monumentalne pięciotomowe *Modern Painters* (1843-1860) czy trzytomowe rozważania o architekturze *The Stones of Venice* (1851-1853) należą dziś do kanonu tekstów o sztuce. Jednak to rzadziej dziś czytane utwory Ruskina, w których daje się poznać jako pełen zaangażowania krytyk industrialnego społeczeństwa wiktoriańskiej Anglii, jego niestrudzony reformator i założyciel utopijnego stowarzyszenia Gildia św. Jerzego, które miało na celu wcielanie w życie jego idei, wydają się być szczególnie ciekawe dla polskiego czytelnika w 2005 roku. Spory o kształt młodego polskiego kapitalizmu czy też próby znalezienia miejsca w społeczeństwie dla tych, którzy nie odnaleźli się w gospodarce rynkowej,

mogłyby zostać wzbogacone poprzez refleksję nad myślą Ruskina, który zdecydowanie odrzuca ekonomię polityczną bazującą wyłącznie na współzawodnictwie, proponując w zamian swoiście ekologiczny model oparty na współdziałaniu, przypominając jednocześnie, że żaden system gospodarczy nie ma prawa pozbawiać nikogo prawa do intelektualnego i duchowego rozwoju. „Życie to więcej niż mięso,” pisze Ruskin w *Unto this Last* (1860), żarliwej polemice z teoriami ekonomicznymi Johna Stuarta Milla i Davida Ricardo. „Bogaci odmawiają biednym nie tylko jedzenia; odmawiają im mądrości; odmawiają im cnoty; odmawiają zbawienia”⁴. Ruskin uważa, że jednym z najważniejszych, jeśli nie najważniejszym czynnikiem przyczyniającym się do prawdziwego dobrobytu jest powszechna edukacja na odpowiednim poziomie, państwo zaś nie może zostać zwolnione z odpowiedzialności za zapewnienie do niej dostępu swym obywatelom, i poglądy te brzmią dziś wyjątkowo aktualnie.

Szczególnie interesujące mogą się dziś wydawać opinie Ruskina dotyczące społecznych ról kobiet i mężczyzn, jako że odbijają się w nich napięcia pomiędzy stereotypami kulturowymi, kształtującymi postrzeganie kobiecej i męskiej tożsamości, a swego rodzaju feminizacją wartości kulturowych charakterystycznych dla epoki wiktoriańskiej, która to feminizacja prowadzi do stopniowej dekonstrukcji binarnych opozycji pomiędzy sferą prywatną, w której miałyby realizować się kobiecość, a sferą publiczną, tradycyjnie postrzeganą jako obszar męski. Przedmiotem moich rozważań będą tu dwa wykłady Ruskina: pierwszy, zatytułowany *Of Kings' Treasuries* (*O skarbcach królów*), został wygłoszony 6 grudnia 1864 roku w ratuszu Manchester w celu zgromadzenia funduszy dla biblioteki Rusholme Institute, drugi zaś, zatytułowany *Of Queens' Gardens* (*O ogrodach królowych*), został wygłoszony 14 grudnia 1864 roku w tym samym miejscu w celu wsparcia szkół St. Andrew's. Zostały one opublikowane w 1865 roku w tomie pt. *Sesame and Lilies* (*Sezam i Lilie*). W pierwszym wykładzie Ruskin zajmuje się głównie literaturą, zaś tytułowy *Sezam* to „skarby ukryte w książkach”⁵. Drugi wykład koncentruje się na roli kobiet i odpowiedniej dla nich edukacji. Ruskin określa go jako ciąg dalszy: w pierwszym wykładzie interesowała go kwestia „Jak i co czytać” zaś drugi zajmuje się zagadnieniem „znacznie głębszym . . . , to jest *dlaczego* czytać”⁶. Te pytania o literaturę to dla Ruskina jedynie pretekst pozwalający mu zająć się jej wymiarem moralnym rozumianym głównie jako kształtowanie u jej odbiorców systemu wartości przyczyniającego się do „udoskonalenia ich poziomu etycznego”⁷. Pisarz wydaje się być pełen wiary w możliwości literatury, która poprzez wpajanie czytelnikom cnót zatrzyma postępujący rozpad i fragmentaryzację wiktoriańskiego społeczeństwa.

Za życia Ruskina zwłaszcza drugi wykład cieszył się ogromną popularnością: często wznawiany w formie broszury, ukazał się w 160 tysiącach kopii, co czyniło go jedną z najbardziej znanych prac wiktoriańskiego autora. Został również przetłumaczony na niemiecki, włoski i francuski. Po śmierci pisarza uległ zapomnieniu, z którego wydobył go wspomniany wyżej Walter Houghton, jeden z najwybitniejszych badaczy epoki wiktoriańskiej, który w swej klasycznej dziś

pracy *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870* (1957) nazwał wykład Ruskina „najważniejszym... dokumentem jaki znam charakterystycznej dla myśli wiktorianańskiej idealizacji miłości, kobiety i domowego ogniska”⁸. Pod koniec lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku tekst Ruskina stał się obiektem zainteresowania krytyki feministycznej. Feministki odczytywały wtedy *Of Queens' Gardens* głównie jako obronę koncepcji istnienia osobnych sfer, w których realizują się kobiety i mężczyźni. Za przykład może tu posłużyć praca Kate Millett zatytułowana *The Debate over Women: Ruskin vs. Mill* (*Debata o kobietach*), która jest adaptacją rozdziału z jej wcześniejszego, pochodzącego z 1968 roku tekstu *Sexual Politics*, należącego dziś do kanonu tekstów tzw. drugiej fali feminizmu, w której autorka przeciwstawia poglądy Ruskina i Johna Stuarta Millla, oskarżając autora *Of Queens' Gardens* o nadmierny sentymentalizm, „nieokreśloną nostalgię za heroicznym średniowieczem i pełne sacharyny stwierdzenia dotyczące domowego ogniska”. Rzecz jasna, Millett odczytuje Ruskina przez pryzmat feminizmu lat sześćdziesiątych, dla którego równość płci była jednym najważniejszych dogmatów, natomiast pojęcie różnicy rodziło zagrożenie, gdyż implikowało hierarchiczną relację pomiędzy członami opozycji *męskie/żeńskie*, gdzie element męski znajdował się w pozycji uprzywilejowanej. W cytowanym już tekście Millett można znaleźć stwierdzenie, że „obie płci są właściwie we wszystkim takie same, z wyjątkiem systemów reprodukcyjnych, drugorzędnych cech płciowych, zdolności do przeżywania orgazmu, i struktury genetycznej i morfologicznej”⁹.

Zastrzeżenia krytyki feministycznej wzbudzał zwłaszcza jeden z najbardziej charakterystycznych fragmentów *Of Queens' Gardens* dotyczący różnic pomiędzy kobietami a mężczyznami postrzeganymi przez Ruskina jako naturalne:

Moc mężczyzny jest aktywna, progresywna, defensywna. Jest on przede wszystkim człowiekiem czynu, twórcą, odkrywcą, obrońcą. Jego intelekt charakteryzuje się zdolnością do spekulacji i inwencji; jego energia ukierunkowana jest na przyciągnięcie, na wojnę i na podboje Moc kobiety zaś to moc rządzenia, a nie walki, i jej intelekt nie charakteryzuje się zdolnością do inwencji bądź tworzenia, ale do łagodnego porządkowania, organizowania i decydowania. Dostrzega ona właściwości rzeczy, ich zasługi, i ich odpowiednie miejsca. Udzielanie pochwały to ważna rola kobiety; nie uczestniczy ona we współzawodnictwie, ale nieomylnie je rozstrzyga, przyznając koronę zwycięzcy¹⁰.

Zdania te można odczytywać jako swego rodzaju uzasadnienie istnienia dwóch osobnych sfer, jednak warto zwrócić uwagę na język Ruskina, który mówi tu o *mocy* (power) kobiet, co jest sformułowaniem znacznie bardziej radykalnym, niż stosowane często frazy o *sferze* bądź *wplywie* kobiet. Moc sugeruje aktywność, i to aktywność niekoniecznie ograniczoną do prywatnego świata domowego ogniska. Oczywiście trudno nie zauważyć, że retoryka Ruskina wywodzi się z esencjonalistycznego podejścia do kobiecej i męskiej tożsamości, ale warto zadać sobie pytanie, jakiego rodzaju system wartości leży u jego podłoża. Ru-

skin twierdzi, że „niewybaczalnie głupim” byłoby mówienie o „wyższości” jednej płci nad drugą: „Każda z nich ma to, czego nie ma druga: jedna drugą uzupełnia, i jest przez nią uzupełniana: w niczym nie są do siebie podobne, a ich szczęście i doskonałość zależy od tego, co mogą sobie wzajemnie ofiarować.”¹¹ Idea zgodnego współdziałania jest jedną z centralnych koncepcji w myśli Ruskina, widoczną zarówno w jego podejściu do sztuki (zwłaszcza w piątym tomie *Modern Painters*, gdzie pisze, że współdziałanie jest jednym z fundamentalnych praw życia), jak i do kwestii społecznych.

Mimo że kobiecość i męskość są przedstawione w kategoriach niemalże antytetycznych, Ruskin przyznaje, że obie płcie odczuwają pragnienie mocy, które jest „głęboko zakorzenione w sercu mężczyzny i w sercu kobiety, umieścił je tam Bóg i Bóg je tam utrzymuje”.¹² Moc niesie z sobą obowiązki, które różnią się w przypadku kobiet i mężczyzn, ale istotne jest to, że obowiązki kobiet nie dotyczą jedynie prywatnej sfery domowego ogniska, ale pojmowane są w kategorii zobowiązań wobec państwa. Ruskin twierdzi, że „kobieta ma osobistą pracę do wykonania i obowiązki do spełnienia, które odnoszą się do jej domu, jak również publiczną pracę i obowiązki”.¹³ Obowiązkiem kobiety jako członka społeczności (*commonwealth*) jest wprowadzenie porządku oraz dbałość o wygodę i piękno. Według Ruskina, kobieta jest „centrum porządku, balsamem na niedolę i zwierciadłem piękna”, zarówno w prywatnej sferze domowego ogniska jak i w sferze publicznej, gdzie osiągnięcie porządku jest „trudniejsze, niedola częściej zagraża, piękno zaś jest rzadsze”.¹⁴ Przestrzeń publiczna postrzegana jest przez Ruskina – i wielu innych wiktoriańskich moralistów – jako obszar chaosu, podlegający ustawicznym zmianom i wymagający uporządkowania. Porządek (*order*) to jedno z kluczowych pojęć w jego toku rozumowania: to właśnie poprzez uporządkowanie sfery publicznej kobiety mogą i powinny realizować swoją moc. W przeciwnym razie mężczyźni, którzy „z natury swojej mają skłonność do walki”¹⁵ i współzawodnictwa a nie współdziałania, wprowadzą w nią rosnący zamęt, prowadzący do społecznej fragmentaryzacji.

Samo przeciwstawienie męskiej wszechogarniającej energii i pierwiastka kobiecego, rozumianego jako stały element w gwałtownie zmieniającym się świecie, nie jest konceptem nowym ani szczególnie radykalnym. Warto jednak podkreślić, że Ruskin otwarcie waloryzuje tutaj porządek kojarzony z kobiecością, otwierając przed kobietami możliwości aktywności w sferze publicznej, które nie prowadzą do ich maskulinizacji, a jednocześnie pozwalają na konceptualizację roli kobiety w kategoriach mocy, która to moc realizuje się poprzez przekształcanie sfery publicznej i nadawanie jej społecznie pożądanego kształtu.

To, że funkcjonowanie kobiety w sferze publicznej jest istotną częścią jej tożsamości, uwypuklone jest poprzez centralną metaforę organizującą *Of Queens' Gardens*. Jedną z charakterystycznych strategii retorycznych stosowanych w „pisarstwie mędrców”, któremu oddaje się Ruskin, jest właśnie użycie metafory, a zwłaszcza dominującej metafory strukturalnej, która pozwala autorowi skryształizować w postaci zwartej frazy idee, które będą rozwijane w tekście.

Taką metaforą, która pomaga Ruskinowi zwięźle przedstawić pozycję kobiety w społeczeństwie wiktoriańskim, jest *ogród królowej*. Samo pojęcie królowej jest w czasach panowania Wiktorii zdecydowanie wieloznaczne, a czasami wręcz wewnętrznie sprzeczne. Uosabia ona z jednej strony imperialną władczynię, a z drugiej żonę i matkę. Margaret Homans, analizując pozycję królowej Wiktorii w kulturze wiktoriańskiej, zwraca uwagę na kulturowy konflikt pomiędzy działaniami pełnej niezależności monarchini, która stoi na czele najpotężniejszego państwa na świecie i sprawnie nim zarządza, a jednocześnie aktywnie konstruuje swój wizerunek oddanej żony i matki, realizującej się przede wszystkim w sferze domowego ogniska¹⁶. W publicznym odbiorze osoby Wiktorii, te dwie pozornie wykluczające się role dawały się pogodzić, co przyczyniło się do wykształcenia nowej koncepcji kobiecości, uczestniczącej w organizowaniu sfery publicznej, aczkolwiek czyniącej to za swego rodzaju zasłoną prywatnych cnót kojarzonych z domem i rodziną. Co ciekawe, sama Wiktorja, mimo że dla swych poddanych była niemal doskonałym wcieleniem kapłanki domowego ogniska, nie lubiła dzieci, nudziły ją rodzicielskie obowiązki, i jak twierdzi historyk John Tosh, w wypełnianiu ich zdała się zupełnie na księcia małżonka, „jednego z najbardziej udomowionych i sumiennych mężów”¹⁷.

W tekście Ruskina pojęcie królowej funkcjonuje jako swego rodzaju model kobiecej tożsamości, który łączy w sobie zarówno autorytet moralny, wpływający z pozycji kobiety, jako strażniczki wartości w obszarze domowego ogniska jak i autorytet polityczny, którego nośnikiem jest postać Wiktorii jako władczyni. Model ten zaciera granice pomiędzy sferą prywatną a publiczną, a nawet zachęca kobiety do społecznej aktywności, podkreślając jak znacząca dla wspólnego dobra może być kobieca moc porządkowania i zarządzania oraz ich zdolność współczucia innym. Ruskin wręcz nawołuje kobiety do wyjścia poza ograniczony świat domu i realizowania ideału chrześcijańskiego miłosierdzia poprzez niesienie pomocy cierpiącym. Przyznaje, że wizja szczęśliwej kobiety, spędzającej swój czas w ogrodzie otoczonym murem, który odgradza ją od zagrożeń, jakie niesie z sobą współczesny świat, jest niezwykle pociągająca, ale jednocześnie zwraca uwagę na to, że gdyby tylko sięgnęła ona po wiedzę, która tkwi w głębi jej serca, dostrzegłaby, że „poza tym pokrytym różami murem, dzika trawa sięgająca aż po horyzont, jest niszczone i tratowana ludzkim cierpieniem”¹⁸. Pod wpływem tej wiedzy, kobieta powinna porzucić swe bezpieczne schronienie i starać się przywrócić porządek, kładąc kres cierpieniu innych. Dopiero wtedy dzika trawa przekształci się w ogród: „Ścieżka dobrej kobiety jest usłana kwiatami”, twierdzi Ruskin, „ale wyrastają one za nią, a nie przed nią”¹⁹. Szczególnie interesujące jest to, że współczucie, które motywuje kobietę do działania w sferze publicznej, jest efektem wiedzy połączonej z emocjami – jest to wiedza, którą kobieta znajduje w swoim sercu – a nie naturalnej kobiecej niewinności. Co więcej, jest to wiedza o aspektach życia tradycyjnie skrywanym przed cnotliwymi kobietami. Ruskin natomiast otwarcie mówi o tym, że ich obowiązkiem jest opieka nad tymi kobietami, które zeszyły z drogi cnoty, „słabymi

kwiatkami... o połamanych łodygach”, leżącymi w „ciemnościach straszliwych ulic”.²⁰ Sytuacja taka skutkuje przyjęciem przez kobietę roli tradycyjnie uważanej za męską: staje się ona opiekunem i protektorem istoty słabszej od siebie, i pełni tę funkcję w sferze publicznej, nie tracąc jednocześnie nic ze swej kobiecości.

Nie jest to jedyne miejsce, w którym dochodzi do odwrócenia tradycyjnych sposobów pojmowania ról kobiet i mężczyzn. Interesujące jest to, że właśnie funkcja samego Ruskina jako krytyka sztuki może być zdefiniowana dokładnie w taki sam sposób, w jaki opisuje on powołanie kobiety. Pisząc o obrazach, architekturze czy pięknie natury, Ruskin nie był twórcą w ortodoksyjnym rozumieniu tego terminu. Można powiedzieć, że stawiając na piedestale malarstwo Josepha Turnera czy też opowiadając się po stronie pre-rafaelitów, Ruskin „dostrzegał właściwości rzeczy, ich zasługi i odpowiednie miejsca” i udzielał pochwały tym, którzy w jego mniemaniu na nią zasłużyli, czyli robił dokładnie to, co uważał za charakterystyczne dla kobiet. Zatem sformułowania użyte przez niego do opisu kobiecych ról otwierają pewną przestrzeń, w której możliwe jest kwestionowanie tradycyjnie pojmowanej kobiecości i męskości, obszar gdzie krytyk – mężczyzna – odchodzi od zachowań tradycyjnie uważanych za męskie i jednocześnie waloryzuje zachowania, które postrzega jako kwintesencję kobiecości. Jeszcze bardziej znaczące jest to, że w swym późniejszym tekście, w którym ubolewa, że mimo ogromnej popularności *Of Queens Gardens*, wykład nie wpłynął w znaczący sposób na poglądy i postępowanie kobiet, Ruskin zupełnie otwarcie przyjmuje rolę tradycyjnie kojarzoną z kobiecością. Pisze on: „żadne stworzenie nie zareagowało na moje słowa ani wiarą, ani uczynkami. Czytają moje słowa, uważają je za ładne, po czym ciągle postępują po swojemu”.²¹ Jeśli kobiety podziwiają słowa Ruskina, dlatego, że są one „ładne”, ale nie traktują ich poważnie, autor tych słów stawia się w pozycji kobiety podziwanej przez mężczyznę za urodę, nie zaś za intelekt, zaś uskarżając się na to, pośrednio krytykuje system wartości, który taką sytuację umożliwia.

Lektura pism Ruskina wzbudza w czytelniku przekonanie, że odnosi się on do wiktoriańskiego społeczeństwa w sposób zdecydowanie krytyczny, dostrzegając liczne elementy zepsucia i rozpadu w przestrzeni publicznej – zarówno w sferze gospodarki, nauki, jak i wojskowości – tradycyjnie kojarzonej z męską aktywnością. Ratunek widzi w swoistej feminizacji kultury wiktoriańskiej. System wartości, który proponuje jako remedium, oparty jest na prymacie współczucia i wrażliwości, tradycyjnie postrzeganych jako cechy kobiece. Ruskin jest przekonany, że otwartość na życie uczuciowe innych oraz zdolność do empatii obdarzają kobiety specjalnymi prerogatywami w sferze moralnej, gdzie górują one nad mężczyznami. Ci ostatni, narażeni na chciwość, zawiść i intensywne współzawodnictwo, jakie niesie z sobą funkcjonowanie na kapitalistycznym rynku pracy, ztratili swoją wrażliwość moralną. Aby ją odzyskać, powinni świadomie kultywować w sobie pewne kobiece atrybuty. Widać to jasno w adresowanym głównie do męskiego audytorium wykładzie Ruskina *Of Kings' Treasuries*. Ruskin zaleca w nim swym słuchaczom, by uznawali autorytety wielkich mędr-

ców, twierdząc, że czytając ich dzieła, należy wyzbyć się własnej osobowości, „być cichym i starać się być mądrzejszym każdego dnia, i zrozumieć coś więcej myśli innych”.²² Takie wyrzeczenie się siebie i otwarcie na innego były zwykle postrzegane jako cechy pożądane u kobiet, co widać w licznych wiktoriańskich poradnikach dla żon i matek, wzywających kobiety do wyrzeczenia się własnych pragnień i służenia innym. Wykład Ruskina jest jednym z pierwszych tekstów wiktoriańskich, który propaguje pokorę i świadomość własnej znikomości („zacznieś dostrzegać, że to, co ty myślisz, nie jest ważne”, pisze Ruskin²³) jako cnoty, które powinni rozwijać w sobie mężczyźni.

Aby prawdziwie zrozumieć nauki płynące z dzieł mędrców należy otworzyć się nie tylko na ich myśli, ale – co dla Ruskina znacznie ważniejsze – „należyć wejść w ich Serca”. To właśnie umiejętność współodczuwania czyni mężczyznę prawym człowiekiem: „uszlachetniająca różnica pomiędzy jednym a drugim człowiekiem... polega dokładnie na tym, że jeden czuje więcej niż drugi”.²⁴ Mężczyzna pozbawiony współczucia i wrażliwości nazwany jest przez Ruskina człowiekiem wulgarnym i pozbawionym taktu. Takt rozumiany jest tu jako coś znacznie ważniejszego niż tylko towarzyska ogłada: jest to cecha, którą odznacza się przede wszystkim „nieskalana kobieta – jest to subtelność i pełnia emocji, która wychodzi poza rozsądek – jest to przewodnik, który potrafi rozsądek uświęcić. Rozsądek może jedynie ustalić, co jest prawdziwe: jedynie wywodzące się od Boga ludzkie uczucia pozwalają człowiekowi rozpoznać to, co dobre”.²⁵ Fragment ten pokazuje, że Ruskin waloryzuje kobiece atrybuty poprzez nadanie im statusu niemalże sakralnego i opowiada się za hierarchią wartości, która odrzuca uprzywilejowanie rozsądku kosztem emocji.

Indywidualna tożsamość czy to mężczyzny czy kobiety jest według Ruskina kształtowana poprzez dyskurs, stąd jego zainteresowanie literaturą jako środkiem wpajania pożądanych społecznie cnót. W obu wykładach podkreśla konieczność odpowiedniej edukacji, i nie czyni specjalnych różnic pomiędzy kształceniem chłopców i dziewcząt. Przyznaje, że kobiety mogą zdobywać wiedzę i interpretować teksty w odmienny sposób, ale w żadnym razie nie uważa tej odmienności za gorszą. Czytając dzieła historyków, kobieta potrafi w całej pełni identyfikować się z przeżyciami opisywanych osób, i dzięki temu wnikać głęboko w ich „sytuację emocjonalną i dramatyczne związki, które historyk często przesłania swym rozumowaniem”. Ruskin twierdzi, że poprzez lekturę, kobieta powinna przede wszystkim uczyć się jak „rozszerzyć zasięg jej współczucia... ćwiczyć je poprzez wyobrażanie sobie jak zmieniłby się jej umysł i postępowanie, gdyby codziennie miała kontakt z tymi, których cierpienie nie jest w żaden sposób mniej dotkliwe przez to, że nie jest ona go świadoma”.²⁶ Można by zaryzykować stwierdzenie, że kobieca epistemologia koryguje tu naukową wizję świata tworzoną przez historyka, a kobieca zdolność do współczucia wzmocniona w procesie edukacji pozwala jej dostrzec cierpienie tych, którzy znajdują się poza obszarem jej domowego ogniska.

Wierząc w istnienie naturalnych różnic pomiędzy kobietami i mężczyznami, Ruskin uważa, że przedstawiciele obu płci mają potencjał, aby funkcjonować

w sferze publicznej, i dążyć do jej zmiany na lepsze. Taka zmiana niesłaby za sobą swoistą feminizację systemu wartości, który powinien według Ruskina wspierać się na współczuciu i współdziałaniu. Ruskin opisuje aktywną działalność kobiet w sferze publicznej w kategoriach mocy i porządkowania chaosu, a jednocześnie wiąże ją z cechami kobiecymi tradycyjnie kojarzonymi z zamkniętym obszarem domowego ogniska, zaś napięcia pomiędzy tymi na pozór sprzecznymi pojęciami wytwarzają nowy obszar kształtowania się zarówno kobiecej jak i męskiej tożsamości.

Przypisy:

¹ De Lauretis Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press 1987, s. x. [Tłumaczenie wszystkich cytatów w tekście: Ilona Dobosiewicz].

² Interesującą analizą malarskich sposobów reprezentacji kobiecości jest artykuł Helene E. Roberts *Marriage, Redundancy or Sin: The Painter's View of Women in the First Twenty-Five Years of Victoria's Reign*, W: *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*. red. Martha Vicinus, Bloomington, Indiana University Press, 1973, s.45-76.

³ Holloway John, *The Victorian Sage: Studies in Argument*, Londyn, Macmillan 1953, s. 1.

⁴ Ruskin John, *Unto this Last: Four essay on the first principles of political economy*, Lincoln, University of Nebraska Press 1967, s. 106-7.

⁵ Ruskin John, *Sesame and Lilies*, Londyn, Macmillan 1933, s. 1.

⁶ Ruskin, *Sesame . . .*, s. 51.

⁷ Ruskin John, *Lectures on Art*, Nowy Jork, Garland Publishers 1978, s. 37.

⁸ Houghton Walter, *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*, New Haven, Yale University Press 1957, s. 343.

⁹ Millett Kate, *The Debate over Women: Ruskin vs. Mill*, W: *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*, red. Martha Vicinus, Bloomington, Indiana University Press, 1973, s. 122, 126.

¹⁰ Ruskin, *Sesame . . .*, s. 68.

¹¹ Ruskin, *Sesame . . .*, s. 64.

¹² Ruskin, *Sesame . . .*, s. 87.

¹³ Ruskin, *Sesame . . .*, s. 86.

¹⁴ Ruskin, *Sesame . . .*, s. 86.

¹⁵ Ruskin, *Sesame . . .*, s. 92.

¹⁶ Homans Margaret, 'To the Queen's Private Apartments': *Royal Family Portraiture and the Construction of Victoria's Sovereign Obedience*, „Victorian Studies” 1993, nr 1, s. 1-42.

¹⁷ Tosh John, *A Man's Place: Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*, New Haven, Yale University Press 1999, s. 49.

¹⁸ Ruskin, *Sesame . . .*, s. 92.

¹⁹ Ruskin, *Sesame . . .*, s. 93.

²⁰ Ruskin, *Sesame* . . . , s. 94.

²¹ Ruskin John, *Fors Clavigera*, Nowy Jork, Greenwood Press 1968, s. 37.

²² Ruskin, *Sesame* . . . , s. 25.

²³ Ruskin, *Sesame* . . . , s. 25.

²⁴ Ruskin, *Sesame* . . . , s. 27.

²⁵ Ruskin, *Sesame* . . . , s. 28.

²⁶ Ruskin, *Sesame* . . . , s. 72.

ER(R)GO

omówienia - komentarze - opracowania

Kształtowanie narodowych wspomnień: pamięć a muzealne opowieści

Muzealne procesy upamiętniania

Pamięć danego narodu tworzy się poprzez jej różnorodne projekcje społeczne, do których należą także wystawy muzealne. Muzea stanowią odzwierciedlenie specyficznych wersji historii. Celem artykułu jest więc wykazanie, jak wizje przeszłości prezentowane w muzeach kreują i utrwalają ustalony porządek narodowego dyskursu oraz w charakterystyczny sposób kształtują pamięć narodową. Jak twierdzi Edkins, miejsca takie jak muzea „pamiętają” za społeczeństwo; muzeum niekoniecznie musi być odwiedzane, ponieważ „narodowej świadomości wystarcza sama jego obecność”¹. Upamiętnianie przeszłości dokonujące się w muzeach umacnia samą ideę narodu.

Pamięć zbiorową traktuje się więc jako wypadkową różnorodnych wyobrażeń przeszłości obecnych w społeczeństwie. Pogląd ten zapożyczony jest od Halbwachsa; jego zdaniem pamięć zbiorowa nie jest zjawiskiem samoistnym, lecz konstrukcją społeczną, i jako taka musi być bezustannie „zasilana” ze źródeł zbiorowych:

W takim właśnie rozumieniu istniałaby pamięć zbiorowa i społeczne ramy pamięci; i tylko w miarę, jak nasza myśl indywidualna umieszcza się w tych ramach i bierze udział w tej pamięci, będzie zdolna do wspominania. [...] Ale trzeba było wykazać, że poza marzeniami sennymi przeszłość w rzeczywistości nie pojawia się jako taka; wszystko wydaje się wskazywać na to, że nie przechowuje się jej, lecz że odtwarza się ją wychodząc od teraźniejszości. Z drugiej strony trzeba było wykazać, że zbiorowe ramy pamięci nie są *ex post* zbudowane z kombinacji wspomnień indywidualnych, że nie są też pustymi i zwykłymi formami, w które wciskałyby się wspomnienia pochodzące skądinąd, że wprost przeciwnie, są one instrumentami, którymi posługuje się pamięć zbiorowa, by odtworzyć obraz przeszłości zgodny w każdej epoce z ideami dominującymi w społeczeństwie².

Z drugiej strony, jak twierdzi Nora, muzeum postrzegane jest jako przestrzeń pamięci, jako nostalgiczna układanka, prezentująca wybrane obrazy z przeszłości i dzięki temu kształtująca wspomnienia: „Pamiętanie stało się kwestią dokładnej i drobiazgowej rekonstrukcji. Pamięć zaczęła sporządzać zapiski, zlecając odpowiedzialność za zapamiętywanie archiwom [...]”³. Ceremonie upamiętniające, pomniki, festiwale i muzea mogą więc, w świetle powyższych słów, snuć opowieści o chwalebnej przeszłości narodowej, o odwadze i poświęceniu. Muzea narodowe to przestrzeń, gdzie znaczenia przeszłości są ustalane i utrwalane.

Skoncentruję się szczególnie na funkcji i roli wizualnych przedstawień przeszłości w aspekcie dwóch muzealnych wystaw poświęconych historii narodowej, które w różny sposób prezentują to samo wydarzenie: plebiscyt z 1920 roku przeprowadzony w Karyntii, w wyniku którego wyznaczono granicę pomiędzy Słowenią i Austrią⁴. Muzea te znajdują się w miejscowościach leżących po obu stronach granicy słoweńsko-austriackiej. Wydarzenie historyczne, które upamiętniają, do dziś jest przedmiotem publicznych debat w Słowenii i Austrii. Każde muzeum przedstawia je jednakże z innego punktu widzenia, uzasadniając tym samym inną definicję przeszłości. Według Hobsbawma historia stanowi budulec dla ideologii nacjonalistycznych i etnicznych; w powyższym sensie także muzealne interpretacje przeszłości stają się główną cechą narodowej retoryki⁵. Odgrywają one ważną rolę w kształtowaniu obrazu przeszłości oraz w procesie tworzenia zbiorowych wspomnień i narodowych tożsamości, angażując się czynnie w spór o jedyną słuszną interpretację tego samego historycznego wydarzenia.

Muzeum jako lekcja historii dla mas – zwiedzanie wspomnień

Dzisiejsze muzea, co należy szczególnie podkreślić, stają się częścią przemysłu rozrywkowo-turystycznego. Są licznie odwiedzane i oferują przyjemny sposób spędzania wolnego czasu. Pełnią funkcję mass mediów, podsuwając zwiedzającym dobrane w szczególności informacje i specyficzne znaczenia przeszłości. Canclini i Barry twierdzą, że poprzez różnorodne formy reprezentacji i narracji muzea tworzą również popularne wersje historii⁶. Coraz więcej muzeów łączy edukację z rozrywką, czego przykładem mogą być rozmaite prezentacje multimedialne.

Z powyższego punktu widzenia, obie wystawy poświęcone plebiscytowi funkcjonują jako media lub teksty o specyficznej strukturze narracyjnej i znamiennej ikonografii. Jedna z nich powstała w roku 1970 w przygranicznej wiosce w Austrii. Symbolizuje ona „austriacką walkę obronną” uwieńczoną ostatecznym włączeniem Karyntii do Austrii w 1920 roku. Drugą wystawę – stałą ekspozycję dokumentującą plebiscyt oraz „słoweńsko/jugosłowiańską walkę” – otwarto w roku 1997 w przygranicznej wiosce słoweńskiej przy wsparciu słoweńskich władz. Była to odpowiedź na muzeum austriackie. Wystawa powstała w siedemdziesiątą piątą rocznicę przyłączenia tej właśnie miejscowości do Słowenii/Jugosławii; pierwotnie należała ona bowiem do Austrii, i dopiero po dwóch latach licznych społecznych protestów została przywrócona Słowenii. Jak wyjaśnił mi kustosz, celem otwarcia wystawy była „próba bardziej obiektywnego spojrzenia na przeszłość niż ma to miejsce w muzeum austriackim”.

Zwiedzając oba muzea, wkracza się na teren dwóch odmiennych wizji rzeczywistości, dwóch różnych typów pamięci, dwóch odrębnych przeszłości narodowych. Każde z nich w inny sposób opowiada o tym samym zdarzeniu i kładzie nacisk na swoją własną wersję historii. W muzeum austriackim przeżywa

się symbolicznie sam plebiscyt, jak również włączenie znacznej części Karyntii do Austrii. Z kolei w muzeum słoweńskim „doświadcza się” zdarzeń, które nastąpiły po plebiscycie, łącznie z ostatecznym przyłączeniem wyżej wspomnianej miejscowości do Słowenii. Oba muzea pomagają kształtować konkretne wspomnienia członkom słoweńskiej i austriackiej wspólnoty narodowej. Wystawy odwiedzane są przez turystów z różnych zakątków Słowenii i Austrii, ale, jak wyjaśniono mi w obu muzeach, szczególnie mile widziani są uczniowie. Jest rzeczą wiadomą, że ogólny proces edukacyjno-wychowawczy przebiega w połączeniu z rozpowszechnianiem idei narodowych; patrząc z tej perspektywy, muzea wyznaczają granice pamięci zbiorowej i jednocześnie definiują wiążącą nas na stałe wspólnotę narodową jako – powtarzając za Andersonem – wspólnotę wyobrażoną⁷.

Oba muzea nie mogą być więc postrzegane jedynie jako instytucje utrwalające przeszłość, ale przede wszystkim należy rozumieć je jako miejsca gromadzące i przechowujące specyficzne znaczenia i wspomnienia czasów minionych. Jako medium dla masowej publiczności i jako miejsce wspomnień, muzeum pomaga nam pamiętać⁸. Muzealne prezentacje i wystawy wywierają silny symboliczny wpływ na konstruowanie przeszłości; mają one również ważne konsekwencje dla zbiorowych odpowiedzi społeczeństwa. Kształtują sposób postrzegania przeszłości i społecznego środowiska przez zwiedzających. Oznacza to, że muzea poświęcone plebiscytowi tworzą konkretne formy narodowej pamięci, kreuja specyficznie pojętą narodową wiedzę, i, pośrednio, formułują publiczne oskarżenia pod adresem jednostek, które pamiętają w sobie tylko właściwy sposób, które mają taką a nie inną wiedzę, które zachowują się tak a nie inaczej, i które „po swojemu” postrzegają przeszłość oraz świat.

Pamięć fotograficzna

– muzeum jako medium wizualne

Muzeum jest przede wszystkim medium wizualnym, gdzie fotografia (a w dzisiejszych czasach coraz częściej i materiały wideo) pełni funkcję jednego z najbardziej bezpośrednich narratorów przeszłości. W obu omawianych muzeach fotografie stanowią główny punkt wystawy, przyciągając natychmiast wzrok zwiedzających i wprowadzając ich w przeszłość, w czasy plebiscytu. Stanowią one niezwykle przekonującą i łatwo przystępną formę wiedzy. Ponieważ wszystkie są czarno-białe, sprawiają wrażenie bardzo starych, dzięki czemu postrzegane są jako autentyczne. Zyskują dodatkową historyczną wartość dokumentalną i funkcjonują jako uzasadnione dowody przeszłości. Stają się wiarygodne i przekonujące, gdyż nasza (zachodnia) kultura uczy nas, że przedstawienie wizualne nie może być błędne i że widzenie jest zasadniczym warunkiem wiary. Ponadto, jak twierdzi Hardt, „widzieć” oznacza bardziej „stawać się” niż „wierzyć” – obraz staje się naszym światem⁹. Z kolei Bennett opisuje zwiedzającego jako zindywidualizowane źródło postrzegania, a samo muzeum jako prze-

strzeń widzialności¹⁰. Fotografie pełnią więc rolę odwzorowań przeszłości i mają zdolność przekształcania niejednoznacznej wiedzy o przeszłości w prawdę obiektywną¹¹. Odgrywając rolę świadków przeszłości, uruchamiają one specyficzne mechanizmy zapamiętywania. Według Hardta, obrazy tego typu są jedynie reprezentacjami rzeczywistości, ale w umyśle ludzkim stają się nią naprawdę¹².

Fotografie na obu wystawach ułożone są chronologicznie i prowadzą zwiedzających przez przedstawianą historię jako celowo zaplanowana kompozycja, odsłaniając po kolei przeszłe wydarzenia. Rekonstruują „prawdziwą” przeszłość na zasadzie wrażenia linearności, czasowego przejścia z przeszłości do chwili obecnej. Tworzą czasy linearne, czasy państw-narodów¹³. Przypominają o historycznych momentach przeżywanych wspólnie przez społeczeństwo i dodają wiarygodności pewnemu typowi historycznej narracji. Zapoczątkowują również proces utrwalania konkretnych wydarzeń w pamięci zbiorowej, pełniąc rolę naturalnego środka komunikacji; czynią to jednak w sposób selektywny, przedstawiając fragmenty otaczającej rzeczywistości jako niezmacone odbicie przeszłości. Oddziałując wstecz, fotografia konstruuje przeszłość; na tej podstawie można stwierdzić, że pamięć zbiorowa polega zasadniczo na dokonywaniu terażniejszych wyborów w odniesieniu do przeszłości.

Fotografie nie sprawiają jednakże, że rzeczywistość czasów plebiscytu staje się natychmiast dostępna dla zwiedzających; jest to iluzja, gdyż natychmiast dostępne stają się jedynie wyobrażenia. Wizualne opowieści w obu muzeach są punktami granicznymi, pełnią rolę wejść, umożliwiających nam doświadczenie wydarzeń z przeszłości. Dzięki nim pamięć o przedstawionych faktach nie wygasa; jednocześnie wydarzenia nie uwiecznione w obiektywie automatycznie popadają w niepamięć.

Spory o pamięć – nacjonalistyczna rytualizacja

Omawiane ekspozycje mają na celu ustalenie określonych poglądów, które z kolei oddziałują na konkretne przekonania i wiedzę. Zarówno treść, jak i stylistyka obu wystaw na różne sposoby odwołują się do publicznego postrzegania plebiscytu, ale pamięć zbiorową kształtują według tych samych mechanizmów. Obie wystawy zaaranżowane są na przykład wizualnie i tekstowo pod kątem wybranych aspektów plebiscytu. Sposób doboru materiałów staje się jednocześnie porządkiem, według którego należy konstruować pamięć. Muzeum słoweńskie kładzie wizualny nacisk na zjawisko masowych protestów społecznych: wzburzeni obywatele demonstrują przeciwko nowo ustalonej granicy. Z kolei muzeum austriackie nie poświęca tym wydarzeniom najmniejszej wzmianki i prezentuje jedynie oficjalne uroczystości, które odbyły się po plebiscycie, przemówienia lokalnych autorytetów i szczęśliwych, uśmiechniętych ludzi. Takie przedstawienia plebiscytowych wydarzeń w obu przypadkach powielają opowieści o heroizmie i narodowej chwale.

Oba przykłady pokazują, w jaki sposób dominująca, władcza siła państwa może kontrolować i podporządkowywać sobie pamięć. Powtarzając za Gramscim, kulturowe i ideologiczne relacje społeczne polegają na walce o władzę – o moralne, kulturowe, intelektualne i przez to także polityczne przywództwo nad społeczeństwem¹⁴. Obszar walki o władzę jest więc – w świetle wyżej omawianego problemu – kwestią zaskarżenia sobie poparcia społecznej większości co do konkretnej definicji pojęć „słoweńskości” i „austriackości”. Nawiązując do teorii Gramsciego, nacjonalizm słoweński i austriacki nieustannie ścierają się ze sobą, usiłując wywalczyć sobie psychologiczne uzasadnienie, czynią to także poprzez muzealne wystawy, gdzie tworzą przestrzeń sprzyjającą tego typu walce¹⁵. Oba muzea nie tylko narzucają przez to swoje idee zwiedzającym, lecz również uczą ich jak mówić, co myśleć i kogo nienawidzić, ponieważ, według Gramsciego, współzależności wynikające z walki o władzę muszą posiadać również swoisty aspekt edukacyjny¹⁶.

Muzealne fotografie są zawsze starannie dobrane, a proces ich wyboru wyznacza także granice pamięci. Niektórym przeszłym wydarzeniom lub ich określonym aspektom gwarantuje się pamięć, podczas gdy inne są ignorowane i przemilczane. W muzeum austriackim, na przykład, można oglądać sporych rozmiarów kolorowe malowidło ściennie, będące reprodukcją kilku czarno-białych fotografii, które umieszczone są obok i przedstawiają to samo wydarzenie. Zarówno malowidło jak i fotografia dokumentują dzień plebiscytu i prezentują wyborców, wrzucających karty z głosami do urny. Malowidło ściennie wyraźnie eksponuje zielony kolor kart, niemożliwy do uchwycenia na czarno-białych fotografiach. Co szczególne, zielone karty oznaczają głosy oddane na rzecz Austrii. Żadna z przedstawionych na obrazie osób nie trzyma w ręce karty białego koloru, innymi słowy: nie opowiada się za przynależnością do Jugosławii/Słowenii, co tworzy wrażenie, że wszyscy mieszkańcy Karyntii jednogłośnie wybrali zielone karty, popierając Austrię. 41% głosujących, którzy poparli Jugosławię/Słowenię, zostało pominiętych na obrazie, jak również symbolicznie wykluczonych z austriackiej wystawy. Tajemnicze i zawile meandry historii są uproszczone. Takie selektywne przywoływanie pamięci w muzealnych opowieściach o przeszłości ogranicza wiedzę i niejako zachęca do zapomnienia. Muzea uczą więc nie tylko pamiętać, ale i zapominać; każdy akt zapamiętania jest także aktem zapomnienia. Morris-Suzuki pisze o „historiografii zapomnienia”, obecnej w różnorodnych współczesnych formach prezentacji przeszłości, „której celem jest nie tyle przypomnienie i zrozumienie znaczeń przeszłości, ile wymazanie pamięci o pewnych zdarzeniach ze społecznej świadomości”.¹⁷ Narodowe historiografie, skrajnie wybiórcze względem materiału godnego zapamiętania lub też zapomnienia, można określić mianem dziejopisarstwa niepamięci.

Fotografie wystawione w obu muzeach, reprezentujących koncepcje „słoweńskości” i „austriackości”, pełnią funkcję nacjonalistycznej rytualizacji. Nawet pojedyncze zdjęcie może funkcjonować jako wyznacznik jednej z powyższych kategorii. Jak pokazuje Canclini, w taki właśnie sposób narodowe muzea

dokonyują nacjonalistycznej rytualizacji kultury: zgromadzenie różnorodnych eksponatów staje się podstawą dla upamiętnienia narodowego dziedzictwa¹⁸.

Innym charakterystycznym zabiegiem w procesie formułowania historycznych znaczeń jest tworzenie ciągów fotograficznych narracji. Pozornie oderwane od siebie fakty są połączone i zaaranżowane w taki sposób, by sprawiały wrażenie ściśle powiązanych z sobą fragmentów. Dzięki temu można postrzegać konkretne zdarzenia i ich uczestników jako przyczynę lub skutek innych wydarzeń, choć w rzeczywistości oba fakty miały z sobą niewiele wspólnego. Niemniej jednak wystawy prezentują je jako bezdyskusyjnie z sobą związane. W muzeum austriackim zdjęcia zrujnowanych budynków mieszkalnych poprzedzone są fotografiami słoweńskich żołnierzy mierzących z broni maszynowej w obiektyw. Naturalną konsekwencją takiego porządku jest obraz Słoweńców jako bezwzględnych agresorów, którzy zniszczyli dom niewinnej rodziny, zgromadzonej wokół ruin. Znaczenie wyżej wymienionych fotografii konstruowane jest tylko i wyłącznie przez fakt ich specyficznego umiejscowienia w przestrzeni muzeum. Wniosek, że dom został zniszczony przez Słoweńców, można sformułować jedynie na podstawie poprzedniego zdjęcia, przedstawiającego atak słoweńskich żołnierzy. Żaden inny fragment wystawy nie potwierdza tej wersji wydarzeń, podczas gdy pociski mogły równie dobrze zostać wystrzelone przez austriackie działa. Takie fotograficzne ciągi narracyjne tworzą uproszczony obraz przeszłości, a wspomnienia kształtowane są w chronologicznie spójną całość.

Fotografie prezentowane w muzeum austriackim przedstawiają żołnierzy słoweńskich w niekorzystnym świetle, jako nieporządnym, aroganckim, leniwym i brudnym, podczas gdy na wybranych zdjęciach austriacko-niemieckich oddziałów panuje porządek, dyscyplina i przyjacielski duch. Tak jest również na fotografii trzech słoweńskich żołnierzy, siedzących przy stole, opatrzonej podpisem „Słoweńscy okupanci”: jeden trzyma w ręce butelkę piwa, drugi gra na skrzypcach, a trzeci prezentuje widzom niedbale rozpięty mundur, co może sugerować, że sytuacja w okupowanej przez Słoweńców Karyntii przedstawia się dość chaotycznie. Żołnierze wydają się być grupą niesubordynowanych pijaków, którzy dbają jedynie o własną wygodę i wykorzystują miejscową ludność. Z kolei uzbrojeni żołnierze austriacy pozują do fotografii siedząc w równych rzędach, dzięki czemu sprawiają wrażenie dobrze zorganizowanego wojska. Podpis pod jednym ze zdjęć głosi: „Oddział gwardii krajowej”, co sugeruje, że była to zdyscyplinowana armia z prawdziwego zdarzenia, oddana walce o swój kraj.

W przeciwieństwie do tego, zdjęcia w muzeum słoweńskim przedstawiają żołnierzy słoweńskich jako odważnych, zdyscyplinowanych i oddanych swojemu zadaniu. Jedna z fotografii ukazuje żołnierzy podczas bitwy w górach: są czujni, dobrze przygotowani do walki i cierpliwie znoszą trudy i niebezpieczeństwo. Jak głosi podpis pod zdjęciem, są doskonałymi obrońcami, dzięki czemu zwiedzający odnosi wrażenie, że strona słoweńska kontroluje przebieg walk. Paradoksalnie, ani jedna fotografia nie jest poświęcona najeźdźcom. Wizualna nieobecność żołnierzy austriackich na słoweńskiej wystawie jasno wskazuje ich miejsce zarówno w słoweńskiej historii, jak i w czasach teraźniejszych, i po-

twierdza przekonanie, że w Słowenii nie ma miejsca dla Austrii i jej armii. Z kolei liczne wzmianki o Austriakach w tekstach dokumentów sugerują, że obawiali się oni konfrontacji militarnej ze Słoweńcami, uciekając się do wątpliwie skutecznych i moralnie dwuznacznych działań dyplomatycznych.

Fotografie w muzeum austriackim tworzą charakterystyczną atmosferę, w której przesiąknięta germańskim duchem „austriackość” zajmuje centralną pozycję i eliminuje wszelkie inne opcje, podczas gdy fotografie w muzeum słoweńskim nobilitują „słoweńskość” jako prawdziwą i jedyną słuszną orientację narodową. Canclini opisuje ten proces na przykładzie Meksyku: „Ideologia muzealna podporządkowuje wiedzę pojęciową procesom upamiętniania i nacjonalistycznej rytualizacji narodowego dziedzictwa. Państwo oferuje obcokrajowcom, przede wszystkim zaś narodowi [...] historyczny spektakl jako podstawę swej jedności i świadomości politycznej”¹⁹.

Metody doboru i aranżacji fotograficznych wystaw oraz układ przestrzenny muzeum również ułatwiają zwiedzającym zapamiętywanie wybranych aspektów przeszłości oraz identyfikację z narodową wspólnotą. Chociaż moment kontemplacji jest aktem jak najbardziej indywidualnym, jest on równocześnie czynnością kolektywną, gdyż pewne określone struktury w formie zbiorowej pamięci i mentalności wpajane są w umysły wszystkich zwiedzających.

Muzeum, nauka i estetyka

Każde muzeum samodzielnie odkrywa przeszłość, decyduje co i dlaczego pamiętać, i przedstawia to w szeregu wystylizowanych obrazów, które maskują niedoskonałości treści i stwarzają wrażenie wielowymiarowego, i obiektywnego obrazu przeszłości. Na wystawach królują fotograficzne zbliżenia, zdjęcia formatu plakatów i tapet, ogromne kolaże fotograficzne, specjalnie zaprojektowane szklane pomieszczenia, pulpity na zdjęcia, eksponaty oklejone zdjęciami, itd. Stylizowane obrazy historycznych osobistości w skali 1:1 czy przesadnie powiększone zdjęcia tłumów podczas masowych protestów społecznych pozwalają widzowi czuć się uczestnikiem konkretnych wydarzeń. Wywołując w nim uczucia zadowolenia, dumy, wygody czy też bezpieczeństwa, snują swoje własne historie z przeszłości.

Takie przeestetyzowane narracje zdjęciowe narzucają zwiedzającym szczególny kształt wspomnień, które z kolei jednoczą ich jako członków pewnej wyobrażonej wspólnoty. W muzeum poświęconym historii estetyka wpływa na strukturę narracji i wywołuje satysfakcję widza, uzyskując dzięki temu konkretny efekt ideologiczny. Estetyka wystawy funkcjonuje jako estetyka narodowa, nadając prezentowanym materiałom pożądane znaczenia i przekształcając eksponaty ze słoweńskiej lub austriackiej historii w emblematy piękna.

Oba opisywane przeze mnie muzea cieszą się również autorytetem jako wiarygodne placówki badawcze, będąc pośrednio pod opieką narodowych instytucji historycznych. W dzisiejszych czasach związku muzeum z nauką są szcze-

gólnie bliskie. Jak twierdzi Macdonald, w muzeach odbywa się promocja nauki w formie odpowiadającej masowej widowni²⁰.

Opierając się na nauce, lub raczej na wiodących projektach nauki, podporządkowanych, według Bordieu, trzem głównym zasadom, obiektywności, racjonalności i prawdzie²¹, muzea legitymizują pewne formy historycznej narracji. Aura obiektywizmu, prawdy i racjonalności przenika muzealny dyskurs. Muzea funkcjonują w sposób identyczny jak naukowe projekty: jak gdyby ich obowiązkiem był opis, a jedynym inwentarzem przeszłość, jak gdyby ich sposoby widzenia przeszłości były obiektywne i autentyczne, i w dodatku możliwe do zmierzenia i udowodnienia. Muzea plebiscytowe łączą więc dwa reprezentatywne modele: autorytatywny model wyrazu estetycznego, oparty na artystycznej wizji przeszłości oraz autorytatywny model racjonalnej wiedzy, bazujący na naukowym przedstawieniu minionego czasu. Zarówno naukowa dokumentacja jak i artystyczno-estetyczna wizja zależne są od procesu postrzegania i są elementami gry potwierdzającej to, co ujrano, to, czego się nauczono i to, w co uwierzono.

Narodowy habitus i pamięć zbiorowa

Historie opowiadane w omawianych przeze mnie muzeach stanowią formę symbolicznej władzy, której zwyczajowo podporządkowują się zwiedzający, zarówno w muzeum słoweńskim, jak i austriackim. Posiadają oni, używając terminu Bourdieu, specyficzny narodowy habitus, szczególne, względnie stałe kulturalno-społeczne uwarunkowania nabyte poprzez procesy socjalizacyjne w danym społeczeństwie²². Habitus ów wpaja zwiedzającym pewne struktury myślowe, w ramach których postrzegają oni świat, zapamiętują przeszłość oraz myślą i działają w określony sposób, oraz sprawia, że w momencie wejścia do muzeum angażują się oni w szczególnego rodzaju grę. Akceptując jej zasady, nabywają praktycznego zmysłu, który podpowiada im, jak działać i reagować w momencie konfrontacji z obrazami przeszłości. Odbierają treść danej wystawy z perspektywy zdeterminowanej przez swój narodowy habitus, który z kolei kształtowany jest również przez oba muzea.

Omawiane muzea tworzą więc parę odmiennych typów pamięci zbiorowej i tworzą dwa przeciwstawne rodzaje uwarunkowania określanego jako narodowy habitus. Pamięć zbiorową tworzy się w momencie, gdy zwiedzający wystawę, którzy przynoszą z sobą bagaż narodowych właściwości i nastawień, nabytych dzięki procesom socjalizacyjnym, postrzegają obrazy z przeszłości w konkretnej narodowej oprawie. W tym sensie, ważny czynnik, który odróżnia habitus słoweński od austriackiego i sprawia, że zwiedzający na dwa różne sposoby zapamiętują przeszłość, nie wynika ze specyficznych właściwości charakteru danego narodu, ale polega na tworzeniu różnych zbiorowych historii poprzez odmiennie sposoby przedstawiania przeszłości i otaczającego nas świata.

Przełożyła Anna Popiel

Przypisy:

¹ Edkins Jenny, *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, s. 130.

² Halbwachs Maurice, *Spoleczne ramy pamieci*, przeł. Marcin Król, Warszawa, PWN, 1969), s. 5-7.

³ Nora Pierre, "General Introduction: Between Memory and History" W: *Realms of Memory: The Construction of the French Past*, red. Pierre Nora, New York, Columbia University Press, 1992, s. 8 [tłum. A.P.].

⁴ Plebiscyt przeprowadzono 10 października 1920 roku i w obu krajach poprzedzała go intensywna kampania wyborcza. Karyntia została podzielona na południową Strefę A i północną Strefę B. Ponieważ już sam plebiscyt w Strefie A zdecydował, że Karyntia stanie się częścią niemieckiej wówczas Austrii, plebiscyt w Strefie B już się nie odbył – oddano 22.025 (59%) głosów na rzecz Austrii i 15.278 (41%) głosów popierających ówczesne Królestwo Serbów, Chorwatów i Słoweńców. W roku 1920 Karyntia formalnie stała się częścią Austrii i pomimo że zamieszkującym ją Słoweńcom przyznano status oficjalnej mniejszości narodowej, utworzenie narodu austriackiego wywołało spory i sprzyjało nacjonalistycznym sympatiom Austriaków. Obecnie Karyntia podzielona jest pomiędzy Słowenię, Austrię i Włochy. Słoweńskojęzyczna ludność licznie zamieszkująca austriacką część Karyntii określana jest przez rząd słoweński jako mniejszość narodowa i tak też definiuje się sama. Odkąd Karyntia stała się częścią Austrii, mówi się o niej w Słowenii jako o „słoweńskim zmartwieniu” i „utraconych słoweńskich ziemiach”; takie wyobrażenia zdominowały wizerunek Karyntii, kwestionując kształt przebiegającej tam granicy państwa.

⁵ Hobsbawm Eric, *On History*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1997, s. 5.

⁶ Barry Andrew, "On Interactivity: Consumers, Citizens and Culture", W: *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, red. Sharon Macdonald, London, Routledge 1998, s. 98-105.

Canclini Nestor Garcia, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1995, s. 115.

⁷ Anderson Benedict, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. Stefan Amsterdamski, Kraków Znak, Warszawa Fundacja im. Stefana Batorego 1997, s. 6-7.

⁸ Nora, "General Introduction," s. 6.

⁹ Hardt Hanno, "Vizualna kultura v kulturnih študijah", W: *Cooltura: uvod v kulturne študije*, red. Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc i Mitja Velikonja (Ljubljana: Študentska založba, 2002), s. 320.

¹⁰ Bennett Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London, Routledge 1995, s. 15-29.

¹¹ Slater Don, "Photography and Modern Vision: The Spectacle of 'Natural Magic'", W: *Visual Culture*, red. Chris Jenks, London: Routledge, 1995, s. 222-223.

¹² Hardt Hanno, *Myths for the Masses*, Malden, Blackwell 2004), s. 5.

¹³ Anderson, *Wspólnoty wyobrażone*, s. 20-40.

¹⁴ Gramsci Antonio, *Selections from the Prison Notebooks*, New York, International Publisher 1971, s. 351-370.

¹⁵ Gramsci Antonio, *Selections from the Prison Notebooks*, New York, International Publisher 1971, s. 377.

¹⁶ Gramsci Antonio, *Selections from the Prison Notebooks*, New York, International Publisher 1971, s. 350.

¹⁷ Morris-Suzuki Tessa, *The Past Within Us: Media, Memory, History*, London, Verso 2005, s. 8.

¹⁸ Canclini, *Hybrid Cultures*, s. 123.

¹⁹ Canclini, *Hybrid Cultures*, s. 132.

²⁰ Macdonald Sharon, "Exhibitions of Power and Powers of Exhibition: An Introduction to the Politics of Display", W: *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, red. Sharon Macdonald, London: Routledge, 1998, s. 13.

²¹ Bourdieu Pierre, *Znanost o znanosti in refleksivnost*, Ljubljana, Liberalna akademija 2004, s. 55.

²² Bourdieu Pierre, *Praktični čut I*, Ljubljana, Studia Humanitatis 2002, s. 90-91.

ER(R)GO

recenzje

Gianni Vattimo, Społeczeństwo przejrzyste, tłum. Magdalena Kamińska,

Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji, Wrocław 2006, s. 143.

Punktem wyjścia *Społeczeństwa przejrzystego* jest próba zdefiniowania terminu nowoczesność. Według Gianniego Vattima jest to bowiem jedno z podstawowych pojęć pozwalających wyjaśnić historię cywilizacji zachodniej. I tak nowoczesność w swej pierwszej fazie, a więc od XV w., to przede wszystkim apoteoza działalności geniuszy, oryginalnych twórców, kreatorów rzeczywistości społecznej itp. Jednakże od XVIII w. zakres nowoczesności obejmował już nie tylko działalność konkretnych jednostek, lecz przede wszystkim działalność całej cywilizowanej ludzkości. Wskutek tego następowało coraz większe emancypowanie się (polityczne, ekonomiczne) społeczeństwa zachodniego od innych, mniej postępowych cywilizacji. Dlatego też historię świata w owym czasie – zdaniem Vattima – utożsamiono z postępem i ujmowano w sposób unilinearne, tzn. zorientowany przede wszystkim na wydarzenia istotne z punktu widzenia dominującej cywilizacji. Oto słowa autora: „Uznajemy, że historia jest uporządkowana wokół roku zerowego, roku narodzin Chrystusa, a dokładniej – że stanowi sekwencję wydarzeń w życiu ludów zamieszkujących »centrum«, Zachód, obszar cywilizacji, na zewnątrz którego są już tylko ludy »pierwotne«, ludy »rozwijające się« [s. 16]. Stąd też historia pomijała życie zwykłych ludzi, ponieważ o jej biegu decydowali wielcy przywódcy, wojownicy czy też artyści, uczeni itp.

Według włoskiego filozofa podobne ujęcie historii musiało doprowadzić do poważnego kryzysu. Nastąpił on w XIX w. za sprawą trzech głównych przyczyn. Po pierwsze, nastąpiła ostra krytyka ideału historii unilinearnej z perspektywy historycyzmu. Po drugie, nastąpił bunt ludów „pierwotnych”, kolonizowanych przez oświeconych i postępowych Europejczyków. Jednakże do upadku historii unilinearnej przyczyniła się jeszcze jedna, niezmiernie ważna przyczyna. Zdaniem Vattima było nią powstanie społeczeństwa komunikacji. Te trzy przyczyny doprowadziły do roszadzenia ideału historii skoncentrowanej na życiu jednej cywilizacji, na rzecz historii opisującej wiele cywilizacji, kultur, wspólnot. Znacznie osłabiony został także ideał postępowego, cywilizowanego Europejczyka.

Wraz ze zmianą rozumienia historii, ideału oświeconej i twórczej jednostki oraz wyłanianiem się społeczeństwa komunikacji, nastąpiło przejście z epoki nowoczesności do epoki ponowoczesności. Odtąd nośnikami podstawowych wartości społecznych stały się przede wszystkim mass media. To właśnie one zaczęły kreować nową rzeczywistość społeczną, nowe postawy i zachowania jednostek. To one także doprowadziły do uczynienia społeczeństwa jeszcze

bardziej złożonym, a „nawet chaotycznym” [s. 18]. Jednakże w owym chaosie – jak twierdzi Vattimo – nie powinno się upatrywać cechy negatywnej społeczeństwa, lecz nadziei na emancypację. Środki masowego przekazu doprowadziły bowiem do przewartościowania ideału historii unilinearnej poprzez dopuszczenie do głosu wszelkiego rodzaju mniejszości, poprzez sprawienie, że „w świetle reflektorów opinii publicznej znalazły się najróżniejsze kultury i subkultury” [s. 19].

Jedną z konsekwencji wkroczenia społeczeństwa w epokę ponowoczesności jest utrata przez nie przejrzystości. Przestały dominować trendy opowiadające się za prawdą obiektywną, za wiedzą obiektywną, za obiektywnymi wartościami. Społeczeństwo ponowoczesne ma do dyspozycji wiele prawd, wiele teorii na jeden temat, wiele wartości. „Być może w świecie mass mediów wypełnia się »przepowiednia« Nietzschego: prawdziwy świat staje się ostatecznie baśnią” [s. 20] – zastanawia się autor *Społeczeństwa przejrzystego*.

Aby wyjaśnić tę kwestię Gianni Vattimo postanawia zdefiniować nauki humanistyczne, podać istotne cechy i własności społeczeństwa komunikacji, następnie zaś ukazać relacje, zależności, jak również oddziaływania wzajemne, zachodzące pomiędzy rozważanymi zjawiskami. Realizując owy plan włoski uczony odwołuje się do definicji nauk humanistycznych podanej przez I. Kanta. Według królewieckiego filozofa na nauki humanistyczne składają się wszystkie dziedziny wiedzy, które wchodzą w zakres antropologii pragmatycznej [s. 27]. Dzięki niej możliwe jest uzyskanie poznania na temat funkcjonowania człowieka w świecie instytucji, form symbolicznych czy – najszerzej rzecz ujmując – kultury. I faktycznie, w czasach Kanta uważano, że poprzez rozwój antropologii pragmatycznej człowiek, a także całe społeczeństwo zachodnie, stają się coraz bardziej zrozumiali, przewidywalni, a zatem przejrzysti. Ideał samoprzejrzystości stał się wręcz utopią, wyznaczającą na długie lata kierunek postępu cywilizacyjnego. Z perspektywy tak rozumianych nauk humanistycznych człowiek stawał się coraz bardziej wolny, tolerancyjny oraz samoświadomy, konsekwencją zaś tego miała być jego coraz większa odpowiedzialność wobec drugiego człowieka oraz wspólnoty.

Niestety, wiek XX w znacznej mierze sfalsyfikował to optymistyczne podejście do nauk humanistycznych. Prace wielu uczonych, m.in. M. Heideggera, T. Adorno, J. Habermasa, K. O. Apela, skłaniają do wniosku, że „gwałtowny rozwój nauk humanistycznych i intensyfikacja komunikacji społecznej nie powodują wzrostu samoprzejrzystości społeczeństwa, lecz wywołują raczej efekt przeciwny” [s. 35] – jak zauważa Vattimo. Można zatem stwierdzić, że ponowoczesny człowiek i społeczeństwo przestają być zrozumiali, określani i przewidywalni, ponieważ wiedzę o nich dystrybuują mass media, które z kolei stają się coraz bardziej atrakcyjne dla władzy.

Z jednej więc strony rozwój nauk humanistycznych przyczynił się do utrwalenia w społeczeństwie zachodnim ideału samoprzejrzystości, jako podstawowej siły emancypacyjnej. Jednakże z drugiej strony, to właśnie owe nauki doprowadziły do przewartościowania tego ideału, ponieważ rozpoznały jego historyczny,

ograniczony i ostatecznie ideologiczny charakter [s. 37]. Przestała bowiem istnieć jedna, przejrzysta wiedza o człowieku i społeczeństwie. Zaczęto opisywać konkretnego człowieka bądź grupę społeczną, z perspektywy określonej wspólnoty, funkcjonującej jednocześnie wśród innych, równie wartościowych wspólnot. Vattimo dochodzi do wniosku, że „społeczeństwo nauk humanistycznych i powszechnej komunikacji postępuje w kierunku tego, co można by ogólnie nazwać »fabularyzacją świata« [s. 37]. Fatalnym tego skutkiem jest traktowanie owych dystrybuowanych przez media obrazów jako świata obiektywnego, pierwotnego, jako „rzeczy samej w sobie” – by użyć terminologii Kanta. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że ziszczyła się przepowiednia Nietzschego, ponieważ „świat prawdziwy w końcu stał się bajką” [tamże].

Nasuwa się jednak pytanie: jak człowiek w takim świecie-bajce powinien funkcjonować? Poszukując odpowiedzi autor *Społeczeństwa przejrzystego* proponuje przeanalizować funkcję mitu we współczesnym świecie. W najogólniejszym rozumieniu mit jest najczęściej przeciwstawiany nauce. Wiedza mityczna w zasadzie bazuje na narracji, fantazjach, przeżyciach emocjonalnych danej wspólnoty, toteż nie rości sobie ona prawa do obiektywności. Wiedzę tę raczej utożsamia się z religią, sztuką, rytuałem czy magią. Z kolei wiedza naukowa stara się odmitologizować społeczeństwo poprzez wyjaśnianie zjawisk i procesów rzeczywistości z użyciem racjonalnych metod dedukcyjno-indukcyjnych, czy też doświadczenia. I dlatego też uzurpuje sobie ona prawo do obiektywności. Jednakże przeciwstawianie wiedzy mitycznej wiedzy naukowej traci swą wyrazistość, gdy przeanalizuje się podstawowe składniki mitu. Otóż według teorii typów idealnych M. Webera, mit składa się z trzech elementów: archaizmu, relatywizmu kulturowego oraz umiarkowanego irracjonalizmu. Archaizm wyraża niechęć do ujmowania historii świata jako postępu naukowego, technologicznego. Koncentruje się w zasadzie na badaniu kultur „dzikich” i w nich doszukuje się autentycznej wiedzy o człowieku, a także jego relacji ze światem. Vattimo dostrzega słabość tego stanowiska. Uważa, że archaizm „nie stawia problemu historii, nie potrafiąc wypracować stanowiska umożliwiającego konfrontację z nowoczesnym światem” [s. 49]. Relatywizm kulturowy z kolei dowodzi, że nie istnieje istotnościowa różnica pomiędzy mitem a nauką, ponieważ obydwie dziedziny wiedzy „opierają się na założeniach mających charakter mitu, na przekonaniu niemającym dowodu” [s. 46]. Tak więc wartość obydwu manifestuje się nie w teoretycznych założeniach, lecz praktycznych zastosowaniach. Niemniej w relatywizmie kulturowym zostaje obalony ideał prawdy obiektywnej, dostępnej jedynie weryfikowalnym twierdzeniom naukowym. Jednakże i w tym wypadku włoski uczyony dostrzega poważne nieścisłości, mające zresztą podobną naturę co w archaizmie. Zdaniem filozofa relatywizm kulturowy również nie rozwiązuje problemu historyczności, lecz skutecznie go omija [s. 49]. Natomiast stanowisko umiarkowanego irracjonalizmu głosi, że wiedza mityczna jest adekwatna do opisu pewnych obszarów doświadczenia, które „wymykają się” opisowi

naukowemu. Stąd też poznanie mityczne powinno stanowić dopełnienie poznania naukowego. Niestety, także to stanowisko – zdaniem włoskiego myśliciela – nie jest pozbawione słabych stron. Jedną z nich jest fakt, że irracjonalizm umiarkowany „odsuwa problem określenia własnego historycznego położenia” [s. 50].

Staje się zatem jasne, że słabymi punktami wymienionych składników mitu okazał się ich stosunek do historii. Otóż – jak przekonuje Vattimo – wynika to przede wszystkim z uwzględniania w definiowaniu mitu historii w ujęciu unilinearnym, a więc historii skoncentrowanej na dominującej cywilizacji, pomijającej bądź też marginalizującej znaczenie pozostałych kultur. Analiza definicji mitu ukazała jednak, że tak rozumiana historia, opierając się na ideale przejrzystości rozumu, jako mechanizmie postępu cywilizacji, niczym nie różni się od wiedzy mitycznej. Czymże bowiem jest ów ideał jak nie mitem właśnie?

Nauka pełniąc funkcję demitologizującą sama opiera się na mitach. Z tego też powodu ostateczna demitologizacja wiedzy nie jest możliwa, ponieważ zawsze pozostanie założenie, które skutecznie opierać się będzie wszelkiej demitologizacji. Jedynym słusznym rozwiązaniem staje się zatem akceptacja mitu. Za takim rozwiązaniem opowiada się również turyński uczony. Kiedy bowiem zaakceptujemy znaczenie mitu w procesie poznawania rzeczywistości, to „nasze związki z mitem nie będą już tak naiwne jak dotychczas” [s. 52]. Stanie się on ważnym czynnikiem działalności poznawczej człowieka, tropiąc wszelkie przewartościowania ideałów funkcjonujących w kulturze, nauce czy religii. Nasuwa się wniosek, że poprzez proces demitologizacji, który miał wyeliminować mit z poznania człowieka, odzyskał on swą prawowitość, natomiast zostało „osłabione” doświadczenie prawdy. Gdzie bowiem człowiek ponowoczesny miałby się doszukiwać źródła pewności, będącego podstawą doświadczenia prawdy? W kartezyjskim *cogito*? A czymże jest *cogito* jeśli nie jedynie pięknym mitem?

W rzeczywistości, w której znaczenie prawdy obiektywnej zostało poważnie osłabione, zmieniły się również warunki doświadczenia estetycznego. Vattimo, powołując się na dzieła takich myślicieli, jak W. Benjamin, T. Adorno czy M. Heidegger, kreśli obraz sztuki przesyconej lękiem, niepokojem, zawieszającej oczywistość i przejrzystość świata. Zdaniem włoskiego filozofa sztuka epoki ponowoczesnej zerwała z jej klasycznym ujęciem, nawiązującym do harmonii i doskonałości świata, do zgodności tego, co wewnętrzne z tym, co zewnętrzne. To właśnie Benjamin, w swym eseju pt. *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, zwrócił uwagę na fakt, że sztuka staje się coraz bardziej dostępna społeczeństwu, coraz bardziej powszechna. Przyczyniły się do tego takie zjawiska, jak np. kinematograf i kino. Sztuka filmowa przedstawia widzowi określoną ilość obrazów, ukazywanych sukcesywnie, jeden po drugim, w niewielkich – wręcz niezauważalnych – interwałach czasu. Widz często odnosi wrażenie jakby był częścią opowiadanej historii, jakby był jednym z wyświetlanych obrazów. Może zatem doświadczać podobnych odczuć i emocji co bohaterowie filmu. Zapoznaje się z lękami, niepewnością, cierpieniem, bólem a nawet śmier-

cią. Podobnie tę kwestię – według Vattima – przedstawia również inny teoretyk sztuki, mianowicie Heidegger. On także w eseju pt. *Źródło dzieła sztuki* wyraża pogląd, że „przeżycie *shock* wywołanego przez sztukę ma związek ze śmiercią” [s. 60]. Dlatego też, jak przekonuje włoski filozof, wspólnym mianownikiem dla obydwu koncepcji jest doświadczanie przez jednostkę wyobcowania, niejednoznaczności, nieswojości. Dlatego też wymaga ono od jednostki pracy nad rekompozycją i ponownym przystosowaniem się do wymagań rzeczywistości społecznej. Konsekwencją tak rozumianej sztuki nie będzie zniwelowanie tych doświadczeń, lecz – przeciwnie – ich utrwalanie [s. 61]. Doświadczanie dzieła sztuki wyzwala nastroj niejednoznaczności poprzez dezorientowanie i oscylowanie pomiędzy obecnością a „ogólną nieobecnością racji i znaczeń” [s. 63]. Jak pisze Vattimo „dzieło sztuki nigdy nie daje ukojenia, nie jest »piękne« w sensie doskonałego pogodzenia zewnętrznego z wewnętrznym, istoty z istnieniem itd.” [tamże]. Jednakże w świecie powszechnej komunikacji to przede wszystkim dzięki takim własnościom sztuki jak niejednoznaczność, oscylacja i dezorientacja może ona „przybrać formę twórczości i wolności” [s. 70].

Zdaniem turyńskiego uczonego sztuka ponowoczesna, przybierając coraz to nowe formy twórczości i wolności, doprowadziła do przewartościowania na płaszczyźnie estetycznej pojęcia utopii. Proces ten stał się szczególnie widoczny za sprawą działalności m.in. H. Marcusego, J. Habermasa oraz H. G. Gadamera. Otóż Marcuse postulował, aby poprzez sztukę zjednoczyć dwie płaszczyzny funkcjonowania ludzkości, mianowicie estetyczną i egzystencjalną. Według niego sztuka ma spełniać funkcję swoistego spoiwa przywracającego rozerwaną jedność życia codziennego i życia estetycznego. Filozof niemiecki dążył więc do osiągnięcia utopii, będącej syntezą poszczególnych form sztuki z codziennością. Z kolei Habermas opowiada się za sprowadzeniem sztuki jedynie do funkcji ekspresyjnej społeczeństwa, w tych wyraźnie określonych granicach dając jej pełną niezależność i autonomię. Koncepcja autora *Teorii działania komunikacyjnego* przeciwstawia się pojmowaniu sztuki jako utopii, polegającej na przekraczaniu wszelkich granic i osiągnięciu jedności z całością świata. Również Gadamer nie zgadza się z rozumieniem sztuki jako dążenia do połączenia piękna z codziennością. Uważa on bowiem, że sztuka obiektywizuje się w granicach wyznaczonych przez konkretną wspólnotę. Pojęcie piękna jest odwzorowaniem wyznawanego przez członków wspólnoty systemu wartości. Nie istnieje jedno pojęcie piękna tak samo, jak nie można mówić o jednym doświadczaniu codzienności. Stąd też w różnych wspólnotach mogą funkcjonować różne definicje piękna a także codzienności.

Powyższe koncepcje przyczyniły się do przewartościowania znaczenia utopii na płaszczyźnie estetycznej. Vattimo pisze: „Doświadczamy zatem tego, że nie ma jednego świata, ale że istnieje ich wiele, a to, co nazywamy światem, jest być może jedynie »szczętkową« ramą, regulatywnym (lecz jakże problematycznym) horyzontem, w którego obrębie dochodzi do artykulacji świata” [s. 78]. W tym kontekście nie można już mówić o utopii, lecz raczej o *heterotopii*

[s. 79], tzn. uzależnianiu definicji piękna od doświadczeń i systemu wartości konkretnej wspólnoty. Mało tego – autor *Spoleczeństwa przejrzystego* twierdzi – że owo piękno może się obiektywizować tylko poprzez współistnienie z pięknem funkcjonującym w innych społeczeństwach.

Zniesienie utopii na rzecz heterotopii niesie z sobą wiele poważnych zagrożeń dla funkcjonowania wspólnot. Vattimo zwraca uwagę na jedno z nich. Otóż zrelatywizowanie piękna do wartości obowiązującej w określonym społeczeństwie może stać się przyczyną poważnych trudności epistemologiczno-metodologicznych. Niemożliwe bowiem staje się wyznaczenie obiektywnego kryterium, które pozwoliłoby „odróżnić pełne przemocy nazistowskie społeczności słuchające Wagnera od rockersów otwartych na przemoc i wandalizm albo od wspólnoty miłośników Beethovena i *Traviaty*...” [tamże]. Jedynym możliwym kryterium staje się zatem przyjęcie wielości kryteriów.

Niemniej „konfrontowanie” się z sobą wielu wzorów piękna pozwala społeczeństwu utożsamiać się z jednym z nich. Stąd też otwarcie się na inne wspólnoty, przenikanie się określonych wartości sprawia, że jednostki akceptują pewne wzory jako własne, tym samym je absolutyzując. I to właśnie wydaje się być największą wartością przewyciężenia utopii i przejścia do heterotopii. Zostaje bowiem zachowana ontologiczna relacja pomiędzy *bytem*, czy raczej *byciem*, które *nie jest*, lecz *się wydarza* – jakby to ujął Heidegger, a historyczną specyfiką funkcjonowania konkretnych wspólnot.

Jednakże, zdaniem Vattima, przewartościowanie pojęcia utopii nie nastąpiło wyłącznie na płaszczyźnie estetycznej. Podobny proces można także zaobserwować na płaszczyźnie historii. Utopia, jako wyraz najwyższego poziomu racjonalizacji rzeczywistości przez człowieka, ściśle wiąże się ze znaczeniem historii unilinearnej, uprawianej w epoce nowoczesności. Utopia przedstawia rzeczywistość całkowicie zaprogramowaną i kontrolowaną przez jednostkę. Przykładem mogą być dzieła Platona, Campanella, T. More’a czy F. Bacona. Autorzy ci kreślą społeczeństwo doskonałe, funkcjonujące zgodnie z prawdami rozumu. To właśnie rozum stanowi podstawę systemu wartości obowiązującego w doskonałej wspólnocie. Można więc stwierdzić, że utopia wyznacza kres historii unilinearnej, ponieważ antycypuje wydarzenie, po którym nie nastąpi już nic znaczącego z perspektywy racjonalnej refleksji człowieka nad światem.

Skoro jednak ideał historii unilinearnej został skutecznie podważony przez jej ponowoczesne ujęcia, zmianie uległo również znaczenie pojęcia utopii. Według turyńskiego filozofa w XX w., szczególnie zaś po II wojnie światowej, zaczęły pojawiać się kontrutopie. Do najbardziej znanych można zaliczyć m.in. kontrutopię A. Huxleya czy G. Orwella. Podstawową cechą tych dzieł jest negowanie ideału postępu jako tryumfu rozumu ludzkiego. Świat „oddany” w ręce człowieka wcale nie musi stać się rajem na Ziemi, lecz doprowadzić może do zagłady ludzkości. Po doświadczeniach wojen ostatniego stulecia bardziej prawdopodobna wydaje się ta druga możliwość. Dlatego też – jak uważa Vattimo – należy odejść od historii unilinearnej, od ideału postępu, od konstruowania uto-

pii, ponieważ mogą one doprowadzić do powstania społeczeństw totalitarnych, zniewalających swoich obywateli. W miejsce unilinearnej historii i utopii powinno się wprowadzić historię ironiczno-hermeneutyczno-zniekształcającą oraz kontrutopie. Tylko takie rozumienie dziejów gwarantuje odejście od wszelkich totalitarnych ideologii, ponieważ promuje ono wartość w wielości cywilizacji, kultur. Tak rozumiana historia ukazuje jedynie możliwy opis rzeczywistości, jedną z wielu jej interpretacji, będącej bardziej lub mniej zniekształconym obrazem, a nie wiernym oddaniem faktów.

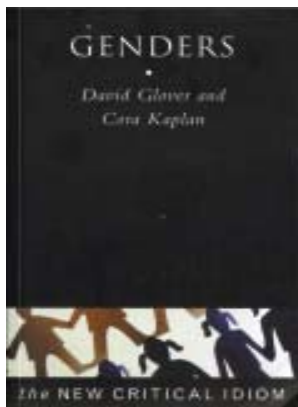
Według Gianniego Vattima obraz świata należy czym prędzej „odczarować i rozproszyć” [s. 97]. Proces ten ma polegać na odchodzeniu człowieka od postrzegania rzeczywistości z perspektywy uniwersalnych reguł oraz praw, na które nie ma on większego wpływu. Jednostka powinna się zajmować tymi sferami życia społecznego, za które może wziąć całkowitą odpowiedzialność. Oto słowa filozofa: „Odczarowanie świata to zarazem rozpoznanie, że odpowiedzialność za tworzenie znaczenia spoczywa (wyłącznie) na człowieku, a także uznanie, że jest ona prawem – obowiązkiem jednostki” [s. 100]. Skutkiem owego odczarowania rzeczywistości stanie się pozbawienie człowieka jakichkolwiek transcendentálnych podstaw swego działania. Przestaną bowiem mieć znaczenie wszelkie metafizyczne teorie, z pomocą których porządkował on świat jako całość. Teorie takie narzucają jednostce swoje totalne znaczenie, a zatem w jakiś sposób ją dyskryminują. Jak pisze Vattimo, „w świecie bez podstaw wszyscy są równi, a każda próba narzucenia innym jakiegoś systemu znaczeń to przemoc i opresja” [s. 102].

Jednakże manifestowanie przez jednostki swych wolności powinno mieć jakąś wspólną orientację, ponieważ w przeciwnym razie społeczeństwa mogłyby popaść w chaos, a nawet przestać istnieć. Nie jest bowiem żadną tajemnicą, że kiedy wszyscy są równi, jedynym słusznym argumentem może okazać się argument siły. Z kolei takiego rozwiązania nie dopuszcza Vattimo, który poznał zarówno przyczyny jak i skutki wybuchu siłowych konfliktów pomiędzy wspólnotami dwudziestego wieku. Autor *Spółczeństwa przejrzystego* proponuje więc, aby odczarowywanie świata i rozpraszanie teorii odbywało się równocześnie z coraz większym angażowaniem się jednostek w etykę. Tylko etyka może zapobiec napięciom społecznym, konfliktom zbrojnym czy światowym wojnom. Niemniej nie chodzi tutaj o jakąkolwiek etykę odwołującą się do wartości uniwersalnych. Pamiętajmy wszak, że – według turyńskiego uczonego – wszelkie teorie uniwersalne dyskryminują konkretnego człowieka i poszczególne społeczeństwa. Autor postanawia skoncentrować się na etyce interpretacji, która jest głęboko zakorzeniona w filozofii hermeneutycznej (Gadamer). W opinii Vattima to właśnie hermeneutyka jest w stanie „odnaleźć tę dostarczającą orientacji zasadę, która pozwala jej urzeczywistnić swe powołanie etyczne bez potrzeby odbudowywania metafizyki ani bez kapitulacji przed błahością relatywistycznej filozofii kultury” [s. 125].

Nie tylko jednak etyka stara się wyznaczać jednostkom wspólną orientację w społeczeństwie. Włoski myśliciel uważa, że również ekonomia ma w tym zakresie ogromne znaczenie. Jako potrzeba wolnego rynku, wyznacza ona granice odrzeczywistnienia w świecie masowej komunikacji (estetyzacji) [s. 135]. Wolny rynek w znacznym bowiem stopniu determinuje i określa proces estetyzacji. Jednakże w ten sposób powstaje co najwyżej iluzja rzeczywistości, autentyczności czy też przejrzystości, ponieważ „rynek jest w pewien sposób sztucznym wytworem...” [s. 136]. A zatem granice wyznaczone przez ekonomię nie są realne. Dlatego też – według Vattima – prawdziwą granicę odrzeczywistnienia tworzą same jednostki w swym dążeniu emancypacyjnym. To przecież ich twórcza działalność uwalnia mnogość interpretacji i dążeń do estetyzacji ludzkiego doświadczania świata. Pragnienia i dążenia konkretnych jednostek, którym możemy towarzyszyć i je wspierać, utożsamiać się z nimi bądź nienawidzić. Wyjątkowa możliwość, która została nam dana przez mass media. Możemy śledzić poczynania swoich ulubionych bohaterów, razem z nimi śmiać się i płakać, wspierać ich w rozwiązywaniu problemów życia codziennego, choć wcale nie muszą oni być członkami tej samej co my wspólnoty.

Język *Spółeczeństwa przejrzystego* jest jasny i zrozumiały, choć chwilami może zbyt lakoniczny. Książkę czyta się dobrze i myślę, że dzięki niej czytelnik lepiej zrozumie relacje pomiędzy prawdą a życiem społecznym, historią a sztuką, nauką a mitem, mass mediami a potrzebami jednostek. Być może dłużej zastanowi się nad niektórymi z tych zagadnień, być może spróbuje wnikać w nie, albo nawet odczarować i rozproszyć obraz świata kreowany przez Vattima...

Noty o książkach



David Glover i Cora Kaplan, Genders. London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2000 (177 stron). Publikacja anglojęzyczna, w miękkiej oprawie.

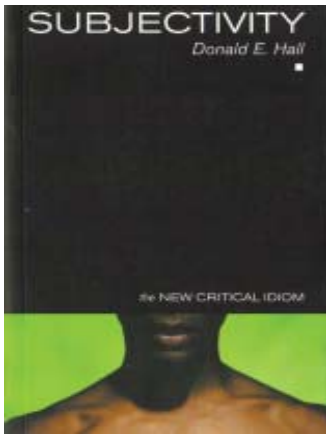
Przedstawiana tutaj książka podnosi problematykę związaną z jednym z najbardziej istotnych, ale też najbardziej kontrowersyjnych pojęć współczesnej humanistyki, szczególnie w kontekście nauki polskiej. Nie sposób wszak nie zauważyć, że nawet prosta z pozoru czynność jak przekład tego terminu na język polski nastrocza niemałych trudności: najczęściej bowiem *gender* tłumaczy się za pomocą określenia „płeć kulturowa”, ale istnieją konteksty, w których lepszym odpowiednikiem jest „płeć rodzajowa”, lub takie, w których wyborem najtrafniejszym okazuje się „rola społeczna płci”. Nierzadko też, w obliczu „polimorficzności” tego pojęcia, polscy badacze pozostają przy terminie *gender*, który – jak się wydaje – na tyle mocno okrzepł już w polskiej leksyce naukowej, że stał się jakością rozpoznawalną i funkcjonalną, czego dowodzić może pojawienie się niedawno takiej kategorii w bibliotecznych językach wyszukiwawczych. Mimo wszystko jednak taki stan rzeczy wskazuje, że wartość aksjologiczna, jaką wyraz *gender* niesie z sobą dla odbiorcy anglojęzycznego nie posiada swojego dokładnego odpowiednika w konceptualnej strukturze kultury polskiej i języka polskiego. Jak się wydaje, żadna z translatorskich propozycji nie obejmuje w stopniu satysfakcjonującym wieloaspektowości oryginalnego pojęcia, a więc – mimo rosnącej liczby ukazujących się drukiem genderowych analiz – można uznać, że w przestrzeni polskich studiów humanistycznych *gender* jest wciąż terminem względnie nowym.

Trudno się także oprzeć wrażeniu, że owe *novum* jest zjawiskiem niepokojącym: nawet w środowiskach intelektualnych zdarza się często, że studia opatrzone kwalifikatorem *gender* traktuje się z niejaką rezerwą, jako „politycznie poprawne” – w ten sposób „kulturalnie” dyskwalifikując ich możliwą poprawność metodologiczną czy etyczną. Świadomość genderowa, ugruntowana metodologicznie w tradycji myśli poststrukturalnej, lecz zakorzeniona w rewizji konsekwencji społecznych, politycznych i psychologicznych, jakie niesie za sobą dominujący status patriarchalnego paradygmatu kulturowego, jest dziś elementem edukacji na poziomie podstawowym i średnim w społeczeństwach państw Europy Zachodniej i Ameryki Północnej, gdzie przekłada się na kształt regulacji

prawnych i łatwe do zaobserwowania zmiany obyczajowości i relacji społecznych. W społeczeństwie polskim, zdeterminowanym w znacznej mierze tradycją patriarchalnego katolicyzmu, osiągnięcie takiego etapu rozwoju stosunków społecznych stanowi wciąż jeszcze poważne wyzwanie. Dlatego też omawiana tutaj książka stanowi pozycję niezwykle cenną.

Jej autorzy stawiają sobie za cel przedstawienie polimorficzności *genderu* jako pojęcia i zjawiska, co uwypukla zastosowana w tytule forma gramatyczna liczby mnogiej. David Glover i Cora Kaplan realizują takie założenia, rozpoczynając wywód od prezentacji historii tego pojęcia i przedstawiając jego przemiany od czasów intensywnego rozwoju dyskursów seksuologii i psychoanalizy lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia aż do współczesnych zastosowań terminu *gender* w kontekście szeroko pojmowanych, interdyscyplinarnych *gender studies*, czyli studiów lub badań genderowych. Szczególną uwagę zwracają autorzy na najważniejsze stanowiska, jakie wobec *genderu* powołała do istnienia druga fala feminizmu – zarówno w obiegu literackim, jak i krytycznym – co pozwala im podsumować refleksję historyczną i przejść do przeglądu najistotniejszych zjawisk związanych z tytułowym pojęciem w przestrzeni współczesnych studiów kulturowych (*culture studies*). W rozważaniach o tej orientacji, Glover i Kaplan skupiają uwagę czytelnika przede wszystkim na pracach dotyczących kategorii męskości w literaturoznawstwie i studiach kulturowych, a następnie starają się dokonać wstępnej oceny wpływu, jakie na kształt badań literackich wywarło pojawienie się nowych, nacechowanych genderowo tożsamości – na przykład tożsamości *queerowych* – by ostatecznie zaproponować czytelnikowi przegląd zjawisk dotyczących genderowego odbioru dzieła: zarówno literackiego, jak i reprezentującego inne formy artystycznego wyrazu.

Klarowny, czytelny układ materiału, znakomicie prowadzony wywód, obfitość źródeł i mnogość ilustrujących przedstawiane zjawiska przykładów czynią książkę Davida Glovera i Cory Kaplan znakomitym przewodnikiem po teoretycznej problematyce *genderu*: świetnym kompendium dla badaczy, którzy chcą usystematyzować niezbędne dla potrzeb dydaktyki informacje – i dla studentów anglistyki pracujących nad dysertacjami z dziedziny *gender studies* lub korzystających ze zdobyczy tej formacji intelektualnej. Pozostaje jedynie życzyć sobie jak najrychlejszego pojawienia się polskiego przekładu tej pozycji, aby czytelnicy polskojęzyczni także mogli z niej skorzystać i czerpać z niej inspirację.



Donald E. Hall, *Subjectivity*. London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2004 (144 strony). Publikacja anglojęzyczna, w miękkiej oprawie.

Kim jestem? – oto pytanie wyznacznikowe dla dzisiejszych dyskursów humanistycznych. Podmiotowość jako pojęcie lokuje się w samym centrum zainteresowania wszystkich dyscyplin tej szerokiej dziedziny – a stanowiska względem podmiotu przyjmowane decydują nierzadko o metodologicznej orientacji podejmowanych badań. Problematyka związana z tytułowym konceptem omawianej tutaj, świetnie skonstruowanej i unikającej pretensjonalnego żargonu książki Donalda E. Halla wydaje się zyskiwać jeszcze na istotności w kontekście tempa przemian zachodzących w kulturze przełomu XX i XXI wieku: dziś – wyraźniej niż kiedykolwiek wcześniej – walka o podmiot jest walką o przetrwanie w determinowanej mocą logosu, dyskursywnej przestrzeni codziennej rzeczywistości.

„Kim jestem?” – oto pytanie, które na jakimś etapie życia – a być może w wielu czasem bardzo od siebie odmiennych jego momentach – każdy z nas starał się zgłębić. Tym bardziej że istotnie żyjemy w epoce, w jakiej na każdym kroku wymaga się od nas, byśmy rewidowali, wyrażali i wyjaśniali swoją tożsamość: wymaga tego całe grono autorytetów – poczynając od rodziców, pedagogów szkolnych i pracowników biur karier, poprzez guru przemawiających ze stron bestsellerowych poradników życiowych i gospodarzy talk-showów, aż do reklamodawców, którzy zachęcają nas byśmy spróbowali nowych sposobów wyrażania własnego „ja” nabywając drogi samochód, zapisując się na kurację odchudzającą czy eksperymentując ze zmianą koloru włosów. Ze wszystkich stron płyną wskazówki, które pozwalają nam uwierzyć, że posiadamy wolność i wszelkie niezbędne umiejętności by wciąż na nowo kreować własną tożsamość i czynić to kiedy tylko taka nasza wola, jeżeli tylko taką wolę *posiadamy* – ale jednocześnie daje się nam do wyboru podejrzanie niewiele opcji i ścieżek, które doprowadzą nas tam, gdzie będziemy mogli wygodnie wpasować się w społeczeństwo, a precyzyjniej w nacechowany genderowo, determinowany regionalnie, etnicznie i seksualnie jego podzbiór.

Wербalizując tę wątpliwość, autor wprowadza czytelnika w samo centrum żarliwej debaty wokół podmiotu – jednak uświadamiając mu centralny status pojęcia, nie pozostawia go w tej świadomości bez asysty. Hall bowiem – pełniąc rolę znakomitego przewodnika po historii teoretycznych uwikłań „jaźni” od czasów antycznych aż do współczesności – wiezie czytelnika „za rękę”, wskazując mu jednocześnie potencjalne zastosowania kolejnych teorii do badań literackich lub w kontekście szerszej pojętych studiów kulturowych. W czterech następujących po wprowadzeniu zasadniczych rozdziałach książki („Początki Nowożyt-

ności i Oświecenie”, „Wiek XIX i początki wieku XX”, „Polityka tożsamości” oraz „Postmodernizm a kwestia podmiotu podejmującego działanie”) autor dokonuje przeglądu wszystkich ważniejszych stanowisk metodologicznych i teoretycznych XX i XXI wieku, „włącznie z teorią psychoanalizy (rozumianej jako narzędzie interpretacyjne dla literaturoznawstwa i studiów kulturowych), materializmem, feminizmem i teorią *queerową*”, a następnie aplikuje omówione teorie jako narzędzia służące szczegółowej lekturze – precyzyjnemu odczytaniu wybranych tekstów literackich i kulturowych, poczynając od powieści aż do sztuk pięknych.

Zaproponowana przez autora formuła prezentacji zjawisk związanych z pojęciem tożsamości okazuje się niezmiernie skuteczna, bowiem – zgodnie z zapewnieniami wydawcy – istotnie oferuje czytelnikowi interesujący pogląd na „obsesję samodoskonalenia, jaka cechuje dzisiejsze czasy” oraz inspiruje refleksję na temat przyszłości pojęć takich, jak „podmiotowość czy jaźń” w dobie eskalacji rozwoju techniki i objawiających się w tym kontekście nowych możliwości i nieznanych dotąd sposobów potencjalnego definiowania tożsamości. Książkę uzupełniają jeszcze rozdziały pomocnicze: „Słowniczek pojęć”, obszerna „Bibliografia” zawierająca wiele nowych pozycji i ułatwiający poruszanie się po tekście „Indeks” – dzięki czemu poszukujący punktu wyjścia dla dogłębnych zorientowanych wokół podmiotu badań naukowiec – lub realizujący poważniejszy naukowy projekt, zaangażowany student – z łatwością zorganizują sobie kolejne etapy pracy oraz bez trudu dookreślą preferowane kierunki lektury i ścieżki dalszych intelektualnych poszukiwań.

Książka Halla jest więc znakomitym kompendium akademickiej wiedzy na temat podmiotu i podmiotowości jako kategorii kulturowych – jednak takie sformułowanie nie oddaje omawianemu dziełu pełnej sprawiedliwości. Przedstawiając podmiotowość jako zjawisko nieustannie „płynne” i nie poddające się jednoznacznym osądom, autor pozwala także interpretować swój wywód jako swoisty komentarz, interesującą metawypowiedź, już nie na temat podmiotu *per se*, ale przede wszystkim – na temat *badacza* i jego podmiotowości w kontekście nauki jako pojęcia i jednocześnie kulturowej wartości opartej na sankcji prawdy. Bez wątpienia można więc podsumować niniejszą krótką notę stwierdzeniem, iż *Subjectivity* jest pozycją godną polecenia. Warto dążyć do tego, by jej wersja polska mogła znaleźć się na księgarskich półkach – oby jak najprędzej.

Paweł Jędrzejko

Summaries in English

Radosław Poczykowski

Between Sociology and Cartography, or a Map in the Head

Though contemporary sociology treats the phenomenon of space extremely seriously, it appears surprising that hardly any room is devoted to the discussion of representations of space, i.e. to maps. The article attempts to fill this gap through an analysis of the application of the idea of a “mental map” to a comparative cultural study. Adopting Kevin Lynch’s largely pragmatic notion of a mental map to a theoretically oriented sociological project, the author explores the relations between the concepts of history, cultural values and memory. The discussion is focused on the ways of construing mental landscape by the exiled members of the Jewish *shtetls* and similarly dispossessed inhabitants of the Mazury region in Poland. The demonstrated differences present in those reconstructions are, according to the author, an excellent reflection of significant diversity in cultural perception and values, and an indication that an analysis of this kind constitutes an original and productive element in the methodology of modern sociology and historical studies.

Iwona Kurz

City Map as a Memory Construct. Remembering Warsaw Uprising in Contemporary Warsaw

Contemplating the social and historical significance of the Warsaw Uprising and its 60th anniversary, the article points to a silent ever-presence of the event’s painful reminders in the city’s contemporary landscape, which – though seemingly erased from the map of everyday trivia and the city’s obsessive mobility – still appear and re-appear in the background of every-day actions and as such constitute the historical unconscious of the celebrated 2003 *Warsaw* movie. The key point of the article revolves around the anniversary’s celebrations, which, due to their scale and sophistication, rearranged the ordinary space of Warsaw turning it, through repetition and experience, into a space of “bleeding memory.” This particular balance between dramatic past and its contemporary re-enactment not only introduces what Marianne Hirsch calls “post-memory,” but also, if not in the first place, it provides one of the crucial cornerstones of national identity.

Marcin Mazurek

A New Map of the City: Between Boredom and Revolution

Taking Scott Fitzgerald’s prophetic prediction of the urban reality informed by “racy, adventurous feel [...] and the constant flicker of men and women and machines” as a departure point, the article aims at analysing the problem of contemporary representation and distribution of urban space. Populated in equal measures by the human and the technological, the cityscape inevitably enforces a redefinition of the urban self, locating it at the intersection of the technological, the textual and the virtual environments and thus narrating a significant departure from the traditional approaches to urban locality in favour of the cyber ones. Traces of the latter are identifiable across a number of textual representations, from the aforementioned Fitzgerald to William Gibson and Neal Stephenson, and from Melvin Webber to Jean Baudrillard and William Mitchell. Still, somehow contrary to Mitchell’s enthusiastic views of the cyber-urban future, there appears a much more sinister tone of the threats posed by the excessive development of technological consumerism, which as J. G. Ballard’s book *Millennium People* informs us, is likely to evoke all kinds of nihilistic and self-destructive reactions.

Katarzyna Smyczyńska

A Girl in a Big City. Identity and Urban Space in “Chicklit” Novels

The aim of the article is to portray the contemporary genre of “chicklit” as representative of dilemmas faced by a modern woman in construing her identity against the background of city culture. The main theme of the paper and the focal point of the analysis of various texts is the relation between space and identity, discussed primarily with reference to the cultural theories of Michel de Certeau and Anthony Giddens. The protagonists of the genre find themselves functioning in the ideologically defined public sphere, where space is marked by designated gender roles and thus largely determines patterns of expected behaviour. The author argues that

through their distinct treatment of the tension permeating such spaces and through a hitherto unencountered attitude and lifestyle, the heroines create a new type of identity, which although problematic and filled with internal paradoxes and conflicting desires, manages to leave an imprint on the city space and is ultimately responsible for its transformation.

Bożena Kucała

Searching for Frontiers of Civilization: J.M. Coetzee's Waiting for Barbarians

Following the titular threat of approaching barbarity the article explores the ambiguous concept of the Empire perceived in terms of a mental construct of its inhabitants located in a metaphorical space beyond history and beyond time. Futile attempts to mobilize the "civilised" Imperial identity seen as the barbarians' glorious Other demonstrate however the provisionality of all identity-related definitions based on binary oppositions, pointing to the devastating consequences such political/discursive strategy may bring about. This particular dichotomy, metaphorically located against the background of a symbolic journey into borderland of civilised culture, reveals nevertheless a disturbing truth; the real threat for the Empire's unity lies not in the mysterious and desolate land supposedly occupied by the barbarians, but in the Empire itself, in its spiritual emptiness and its inability to establish its own borders in a way other than that of a negative confrontation.

ER(R)GO Informacje dla Autorów (zob.też: www.errgo.fils.us.edu.pl)

Problematyka: kultura i jej wytwory; ontologia artefaktów; metodologia badań literaturoznawczych i kulturoznawczych; Teoria; literaturoznawstwo porównawcze; tendencje w kulturze/literaturze; związki interdyscyplinarne; pogranicza kultury/literatury, filozofii, antropologii, socjologii etc.; zmiany paradygmatów; trendy i konteksty; syntezy teoretycznoliterackie i kulturoznawcze – oraz obszary zbliżone.

Z wyjątkiem przekładów, *Er(r)go* drukuje wyłącznie teksty uprzednio niepublikowane. Nie zwracamy materiałów nie przyjętych do druku.

Forma tekstu

1. Tekst należy składać w 2 egzemplarzach formatu A-4 (standardowy maszynopis). Do tekstu należy dołączyć dyskietkę w formacie *Word for Windows* (podwójne odstępy między wierszami, prawy i lewy margines 3 cm, czcionka Times New Roman CE 12 pkt., wcięcie nowego akapitu 1,25 cm, tekst wyjustowany do obu marginesów).
2. Wszelkie ilustracje, rysunki, ryciny itp. prosimy zamieścić na odrębnych stronach, a na dyskietce – w osobnym pliku z zaznaczeniem miejsca w tekście, gdzie należy je umieścić.
3. Przypisy należy przygotować w formie **przypisów końcowych** wedle niżej podanych wskazówek i przykładów:
 - a) **Książka:** Imię Nazwisko autora, *tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, miejsce wydania, wydawca rok wydania, strony.
 - b) **Artykuł w książce:** Imię Nazwisko autora, *tytuł artykułu*. W: *tytuł tomu*, red. Imię Nazwisko redaktora, miejsce wydania, wydawca rok wydania, strony.
 - c) **Artykuł w periodyku:** Imię Nazwisko autora, *tytuł artykułu*, „tytuł periodyku” rok, tom, nr, strony.
 - d) **Kolejne przypisy:** Nazwisko autora, skrócony tytuł, strony.

Przykłady:

- a) Odo Marquard, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa, Oficyna Naukowa 1994, s.18.
 - b) Gianni Vattimo, *Postnowoczesność i kres historii*, przeł. Barbara Stelmaszczyk, W: *Postmodernizm*, red. Ryszard Nycz, Kraków, Baran i Suszczyński 1997, s.128-144.
 - c) Kazimierz Bartoszyński, *Nietzsche dla naszych czasów*, „Teksty Drugie” 1998, 6 (54), s.115-123.
 - d) Marquard, *Rozstanie z filozofią...*, s.46.
Vatimo, *Postnowoczesność...*, s.131.
Bartoszyński, *Nietzsche...*, s.116.
4. Prosimy o dołączenie do każdego tekstu krótkiego streszczenia w języku angielskim lub polskim (ca 150-200 słów).

Redakcja zastrzega sobie prawo do dokonywania modyfikacji tekstu nie naruszających merytorycznej strony opracowania.

Manuskrypty i korespondencję proszę kierować na adres:

Wojciech Kalaga, *Er(r)go*, Instytut Kultury i Literatury Brytyjskiej i Amerykańskiej,
ul. Żytnia 10, 41-205 Sosnowiec, e-mail: errgo@ares.fils.us.edu.pl