

# Aktualne kierunki w badaniach retorycznych

## Current developments in rhetorical studies

9 (4) 2022 ISSUE EDITORS: KATARZYNA MOLEK-KOZAKOWSKA, AGNIESZKA KAMPKA

JACEK KOWALSKI

UNIwersytet Technologiczno-Humanistyczny im. Kazimierza Pułaskiego w Radomiu, POLSKA

<https://orcid.org/0000-0002-7671-5411>

[j.kowalski@uthrad.pl](mailto:j.kowalski@uthrad.pl)

### Retoryczność kolekcji w świetle powieści Johna Fowlesa *Kolekcjoner* (1963)

#### The rhetoric of the collection in the light of John Fowles' novel *The Collector* (1963)

#### Abstract

Artykuł porusza problematykę retoryczności kolekcji w świetle debiutanckiej powieści angielskiego pisarza i eseisty Johna Fowlesa *Kolekcjoner* (1963). Na wstępie uzasadniono sposób rozumienia pojęcia retoryczność jako swoistego doświadczenia kulturowego w oparciu o poststrukturalistyczną teorię literatury Adama Regiewicza oraz przy postrzeganiu literatury jako świadectwa swoistego katalogowania, według Umberto Eco. W artykule retoryczność kolekcji w utworze Fowlesa omówiona jest w kontekście nowoczesnego doświadczenia piękna. Treść została przeanalizowana przez pryzmat wybranych pism Waltera Benjamina, gdzie retoryczność jest traktowana jako kulturowa gra z konwencją.

The article deals with the issue of the rhetorical nature of the collection in the light of the debut novel by the English writer and essayist John Fowles – *The Collector* (1963). The introduction of the article justifies the way of understanding the concept of rhetoric as a specific cultural experience based on the post-structuralist theory of literature by Adam Regiewicz, and on the basis of the idea of literary writing as a testimony to a specific form of cataloguing espoused by Umberto Eco. The article explores the rhetoricality of the collection in Fowles' work in the context of the modern experience of beauty, which is analyzed through the lens of selected writings of Walter Benjamin, where rhetoricality is treated as a cultural game with a convention.

#### Key words

retoryczność kolekcji, John Fowles, poststrukturalizm, retoryczność literacka, piękno w literaturze  
rhetoric of collection, John Fowles, post-structuralism, literary rhetoric, beauty in literature

#### License

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 international (CC BY 4.0).

The content of the license is available at <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Received: 4 March 2022 | Accepted: 18 October 2022

DOI: <https://doi.org/10.29107/rr2022.4.4>

**JACEK KOWALSKI**

UNIwersytet Technologiczno-Humanistyczny im. Kazimierza Pułaskiego w Radomiu, Polska

<https://orcid.org/0000-0002-7671-5411>

j.kowalski@uthrad.pl

## Retoryczność kolekcji w świetle powieści Johna Fowlesa *Kolekcjoner* (1963)

### 1. Słowo wstępne

W prezentowanym artykule skupiam moją uwagę badawczą na literackiej retoryczności kolekcji związanej z nowoczesnym doświadczeniem piękna w literaturze. Samo pojęcie „retoryka” rozumiem tutaj nie w sposób klasyczny, jako określony zbiór reguł i środków językowych stosowanych w wypowiedzi czy też ukierunkowane na odbiorcę zabiegi perswazyjne, lecz nieco szerzej – jako pewien dyskurs, a mianowicie: szczególny rodzaj doświadczenia kulturowego, dokładniej zaś – podążając za rozważaniami pojęciowymi Ireny Szczepankowskiej – jako pewną „retoryczność” wpisaną w kontekst kultury nowoczesnej (Szczepankowska 2002, 172). Kwestię różnicy znaczeniowej między pojęciami „retoryka” a „retoryczność” podkreśla także Mirosław Ryszkiewicz. Zaznacza on, że użycie pojęcia „retoryczność” związane jest z myśleniem o literaturze jako składowej kultury (Ryszkiewicz 2019, 39). Zgodnie bowiem z duchem nowoczesności, której symptomem stał się swoisty kryzys narracji, język filozofii służący interpretowaniu rzeczywistości może być tylko metaforyczny, więc użycie sformułowania „retoryczność” będzie tu jak najbardziej na miejscu (Kaliszewski 2012, 189). Innymi słowy retoryczność doświadczenia kulturowego traktuję jako rodzaj wypowiedzi o zastanej rzeczywistości oraz określoną wizję jej realizacji w danym utworze literackim. Utwór literacki poprzez stopień retoryczności jako doświadczenia kulturowego „przemawia” do czytelnika w szczególny sposób. W szkicach dotyczących retoryczności teorii literatury Adam Regiewicz wyraźnie podkreśla także, że najważniejszą kwestią w poststrukturalnej teorii literatury jest tzw. „moment dyskursu – konstruowania się znaczenia w kontekście, wobec wielu zmiennych, czytania między wierszami, docierania do drugiego często ideologicznego dna” (Regiewicz 2018, 48), a zadaniem literaturoznawcy będzie zatem przyglądanie się „wciąż na nowo powstającym metaforom, splotom skojarzeń, alegoriom” (Regiewicz 2018, 48). Nie można zamykać się tylko w jednym punkcie widzenia charakterystycznym dla kultury literackiej danego obszaru językowego, ale trzeba spróbować spojrzeć na dany problem wykraczając poza przyjęte dla danego

obszaru konwencje interpretacyjne. Wymaga to przywołania różnych teorii badawczych, nie tylko tych stricte literaturoznawczych, ale także tych związanych z kulturą i filozofią.

Jeśli bowiem jednym z założeń kultury nowoczesnej jest odejście od tradycyjnego obrazu wartości, to jest poddawanie go wszelkim możliwym zabiegom estetyzacji – od gry z kulturą poprzez grę z tradycją i konwencją (Buda 2010, 83-84), eklektyzm – to najwymowniejszym tego przykładem może stać się także ekspresja literacka związana zarówno z doświadczeniem przyjemności, jak i doświadczeniem bólu (np. egzystencjalnego) będącego wynikiem indywidualnych przeżyć jednostki (Kowalski 2017, 33).

Literatura jako medium stanowi doskonały przykład świadectwa katalogowania rozmaitych zbiorów, tak zwanej listy rzeczy<sup>1</sup> (podążając za U. Eco) od kolekcji abstrakcyjnych, fantastycznych po te realistyczne a skończywszy na zbiorze, czyli kolekcji dostępnej tylko ludzkim zmysłom:

Obawa, że nie da się wypowiedzieć wszystkiego, ogarnia człowieka nie tylko w obliczu nieskończoności nazw, ale i bezkresu rzeczy. Historia literatury pełna jest obsesyjnych kolekcji przedmiotów. Niekiedy bywają one fantastyczne, jak lista znalezisk, których – w opowieści **Ariosta** – Astolf dokonuje na Księżycu, dokąd się udał, by odzyskać rozum Orlanda, czasem niepokojące, jak wykaz szkodliwych substancji używanych przez wiedźmy w *Makbecie Szekspira*, czasem oszałamiające zapachami, jak kolekcja kwiatów opisywana przez **Marina** w jego poemacie *Adon*, niekiedy ubogie i esencjalne, jak zbiór wyrzuconych na brzeg resztek statku, które pozwalają Robinsonowi przetrwać na jego wyspie, czy ubożuchny skarbczyk zebrany przez Tomka Sawyera, o którym opowiada **Mark Twain**, czasami oszałamiająco zwyczajne, jak przeogromny nieistotnych przedmiotów, które zapełniają szufladę w kuchni Leopolda Blooma w *Ulissesie* Joyce'a, czasem nostalgicznie czułe, choć w swej nieruchomości muzealne i niemal posępne, jak kolekcja instrumentów muzycznych, o których opowiada **Mann** w *Doktorze Faustusie*. Czasem te rzeczy to po prostu zapachy, albo też smrody, jak w mieście opisanym przez **Süskinda**. (Eco, 2009, 67)

Doskonałym przykładem takiej literackiej ekspresji i nietypowej kompozycji jest debiutancka powieść angielskiego pisarza i eseisty Johna Fowlesa pt. *Kolekcjoner* z 1963 roku. Niniejszy artykuł jest próbą odczytania książki Fowlesa z perspektywy germanistycznej poprzez odwołanie się do wybranych myśli Waltera Benjamina (kolekcjonowanie, kategoria piękna w rzeczywistości poauratycznej, kryzys narracji), gdyż jest to perspektywa do tej pory nieobecna w rodzimych badaniach nad twórczością Fowlesa (nieszczególnie wyeksploatowana również w anglojęzycznej humanistyce). Jest to także perspektywa interdyscyplinarna, to jest usytuowana na pograniczu literaturo- i kulturoznawstwa oraz wybranych zagadnień z zakresu teorii narracji. Zjawisko kolekcjonowania w pismach Benjamina jako krytyka kultury nowoczesnej (w szczególności komentarze zawarte w takich

1. Przykłady literackich kolekcji z literatury anglo- i niemieckojęzycznej.

pismach jak *Pasaże* i *Ulica jednokierunkowa* czy *Doświadczenie i ubóstwo* oraz *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*) ma bardzo złożony charakter – z jednej strony może być objawem fetyszyzacji towaru (słynna refleksja dotycząca paryskich towarów konsumpcyjnych), z drugiej jednak pozwala ocalić rzecz przed podporządkowaniem jej tylko celom użytkowym bądź scalić w pewien wycinek rzeczywistości i stać się konkretną cechą ludzkiej świadomości (Rózanowski 2011, 53), a ten sens związany jest już z określonym doświadczeniem kategorii piękna w rzeczywistości poauratycznej – charakterystycznej dla kultury nowoczesnej (Kowalski 2016, 45).

## 2. Retoryczność kolekcji w kontekście nowoczesnego doświadczenia piękna vs. figura „kolekcjonera” w świetle wybranych myśli Waltera Benjamina

Tematem powieści *Kolekcjoner* Johna Fowlesa jest uprowadzenie młodej studentki sztuki Mirandy Grey przez urzędnika, jej skrytego wielbiciela Fryderyka Clegga, który dzięki wygranej w lotto zrezygnował z pracy urzędniczej i mógł się poświęcić pasji „kolekcjonowania”. Kompozycja powieści jest dość nietypowa: książka składa się zasadniczo z czterech rozdziałów, z których pierwszy to przedstawienie porwania i przetrzymywania Mirandy Grey z perspektywy Clegga, drugi rozdział to rodzaj dziennika Mirandy – opis wydarzeń z perspektywy porwanej osoby, czyli jego „ofiary”. Dwa ostatnie mini-rozdziały to rodzaj relacji, w których porywacz poruszony zapisem wydarzeń z perspektywy jego „ofiary” próbuje popełnić samobójstwo, tymczasem na horyzoncie jawi się kolejna zdobycz w postaci pięknej kobiety. Kolekcjonowanie w tej książce pokazane jest jako pewien proces nomadyczny (Kaliszewski 2012, 191), doskonale wpisujący się w poststrukturalne tendencje narracyjne, czyli zerwanie z linearną fabułą i zastosowanie perspektywy lustrzanego odbicia: kat-ofiara, oprawca-więzień, zwieńczonej rodzajem autorefleksji. Motyw „kolekcjonerskiego” uprowadzenia został wprawdzie ukazany jako proces z symbolicznym, wyrachowanym i niemalże detektywistycznie nakreślonym początkiem, ale w rezultacie stał się bezrefleksyjnym, niemającym końca doświadczeniem „kolekcjonowania” ludzkich dusz, co doskonale widać dopiero w zakończeniu powieści, i taki element „rozproszenia” jest także charakterystyczny dla tego typu narracji. W kulturze nowoczesnej wszystko jest stektstualizowanym komunikatem, a więc nie tylko zamknięta czy też otwarta przestrzeń, lecz także i ludzkie zachowania (Kaliszewski 2012, 189). W ten sposób na pierwszy plan wysuwają się bardzo wyraźnie rozbieżności w pojmowaniu kategorii kolekcji i doświadczenia piękna przez dwie skrajnie różne postaci, a kompozycyjna „retoryczność” ich głosów, wyrażająca się zwłaszcza w zachowaniu tych postaci, ma fundamentalne znaczenie dla zrozumienia

wymowy całej powieści. W celu uwypuklenia tych rozbieżności posłużę się nawiązaniami do filozofii kultury masowej Waltera Benjamina i jego wybranych myśli. W ogólnym sensie „kolekcjoner” to ktoś, kto często w sposób obsesyjny dąży do posiadania czegoś (lub kogoś jak w przypadku tej książki) za wszelką cenę. Jest to rodzaj samospelnienia, doświadczenia życiowego szczęścia, a co za tym idzie – określonego wzorca „piękna”. Przyjrzyjmy się kwestii figury kolekcjonera i kolekcjonowania w świetle rozważań Krzysztofa Pomiana:

Zbieracz... Niegroźny szaleniec, spędzający życie na porządkowaniu znaczków pocztowych, przyszpilaniu motyli lub rozkoszowaniu się rycinami erotycznymi. Lub może wręcz przeciwnie – niebezpieczny spekulant, który pod pozorem umiłowania sztuki skupuje za bezcen arcydzieła, aby je wyprzedawać następnie z fantastycznym zyskiem. (Pomian 2001, 9)

Okazuje się zatem, że także i w świetle rozważań Pomiana kwestia kolekcjonerstwa i samej figury kolekcjonera ma złożony charakter i jest zależna od wielu czynników. W tym miejscu przywołam uwagę Michała Pawła Markowskiego, który analizując prace Pomiana podkreśla, że kolekcjonerstwo to obszar zachowań niejednorodnych (wielomedialnych). Wywodzi się z ono z tak zwanej kultury ciekawości i jest mocno oparte na dyskursie tożsamościowym, to znaczy pomaga zrekonstruować to, co bez kolekcjonowania byłoby niemożliwe do osiągnięcia, czyli własną tożsamość i związane z nią wszelkie aberracje (Markowski 1997, 97).

W swoim kontrowersyjnym zbiorze konstatacji<sup>2</sup> filozoficzno-społecznych zatytułowanym *Aristos* John Fowles zawarł wykładnię kreacji postaci Clegga. Pisarz skomentował, że postać Clegga i zło, którego się dopuścił, było rezultatem złego wykształcenia, niewłaściwego środowiska społecznego i sieroctwa. Taka koncepcja stworzenia postaci w powieści wyniknęła z poglądów pisarza dotyczących podziału społecznego na wrażliwą, wyedukowaną, myślącą Mniejszość, to jest wspaniałych Wybranych (*aristos*), twórczych ludzi sukcesu oraz zasługującą na pogardę, bierną, pospolitą Większość, czyli Masę (*hoi polloi*) (Fowles 1997, 8). Ponadto w rozważaniach pisarza można odnaleźć uwagę, że przyczyną takiego stanu rzeczy są relacje między sztuką a nowoczesnym społeczeństwem, które są przesiąknięte destrukcyjną żądzą autoekspresji, „wykorzystywaniem przemocy, okrucieństwa, zła, poczucia zagrożenia, perwersji zamętu, dwuznaczności, obrazoburstwa i anarchii zarówno w popularnej, jak i intelektualnej rozrywce i sztuce” (Fowles 1997, 216). Sposób odbioru sztuki zdaniem pisarza jest środkiem do zrozumienia sposobu komunikacji między ludźmi (Fowles 1997, 205), to jest odzwierciedla głęboko leżące sensy społeczno-filozoficzne. To tłumaczyłoby także swoistą łowiecką naturę Clegga, który doświadczony sierectwem, jako

2. Podobną formą zbioru przemyśleń o charakterze filozoficzno-społecznym jest *Ulica Jednokierunkowa* Waltera Benjamina, do której w tym artykule będę się odwoływał, w szczególności do uwag związanych z kolekcjonowaniem i figurą kolekcjonera.

dorośli przypomina mentalnie dziecko żądne zdobywczych przygód. Tworzy on sobie własną, aczkolwiek chaotyczną przestrzeń składającą się z pożądanых przedmiotów (podobnie jak tzw. Dziecko Nieporządne w *Ulicy Jednokierunkowej* W. Benjamina w uwagach dotyczących kolekcjonowania). Przestrzeń pełna łupów ma wyraźny charakter tożsamościowotwórczy, to znaczy – jest odzwierciedleniem osobowości zbieracza. Próba uporządkowania takiej chaotycznej przestrzeni oznaczałaby zniszczenie tożsamości łowcy:

Każdy znaleziony kamyk, każdy zerwany kwiatek i każdy schwytyany motyl to już dla niego początek zbioru, a wszystko, co w ogóle posiada, stanowi jeden wielki zbiór. (...) Ledwo wkroczy w życie, a już jest łowcą. (...) Wlecze stamtąd łupy do domu, by je oczyścić, utrwałać, odczarowywać. Jego szuflady muszą przybrać postać zbrojowni i zoo, muzeum zbrodni i krypty. „Posprzątanie” oznaczałoby destrukcję gmachu (...). (Benjamin 2011, 105)

Ponadto Clegg przypomina również nieco tak zwany wariant melancholijny postaci kolekcjonera (Frydryczak 2002, 171). Kolekcjonowanie przedmiotów zostaje wyraźnie przeniesione do sfery prywatnej (ucieczka ze świata zawodowego, publicznego w przestrzeń pozazawodową, domową, sprzyjającą gromadzeniu przedmiotów). Mieszkanie czy dom stają się „formą ucieczki przed rzeczywistością i miejscem schronienia prywatności, podkreślanej na każdym kroku i każdym aranżowanym przedmiotem” (Frydryczak 2002, 172). Jednocześnie dom Clegga jako pomieszczenie dla kolekcji do eksperymentalnego doświadczenia piękna martwego, przyszpilonego podkreśla typową konwencję niespójności, przemieszania kultury niskiej i wysokiej – patchworkowego łączenia ze sobą sprzecznych elementów (relacja z perspektywy porwanej ofiary):

Dom jest bardzo stary. Może być z zewnątrz ryglowany, wewnątrz są liczne belki, wszystkie podłogi się uginają, a sufity są bardzo niskie. Jest to śliczny stary dom, urządzone w najkoszmarniejszym „dobrym guście” rodem z kobiecych czasopism. **Najbardziej upiorne zderzenia kolorów, mieszanina stylów meblowych, podmiejski szyk, fałszywe antyki, straszne ozdoby mosiężne.** (podkreślenie – JK) A obrazy! Nie uwierzyłybyś, gdybym ci opisała, jak straszne są te obrazy. Powiedział, że jakaś firma wybrała mu meble i całe urządzenie wewnątrz. Musieli się pozbyć wszystkich śmieci, jakie tylko mieli w magazynach. (Fowles 1992, 113)

Konsekwencją wycofania się z życia publicznego do sfery domowej jest zdys-tansowanie się względem określonych relacji interpersonalnych (miłosnych, służbowych, dnia codziennego). Są one ograniczone niemal do minimum, gdyż formą komunikacji ze światem pozostaje właśnie kolekcjonowanie przedmiotów jako ekwiwalent tych relacji i zgromadzony w nich określony ładunek estetyczno-emocjonalny, który dla kolekcjonera melancholijnego ma znaczenie kluczowe. Odnalezienie i zbudowanie właściwej przestrzeni pozostawało zadaniem priorytetowym dla postaci porywacza z powieści Fowlesa – kolekcjonera w wariacie melancholijnym:

W jednej z niedzielnych gazet zauważyłem ogłoszenie wydrukowane dużymi literami w dziale „domy na sprzedaż”. Nie szukałem niczego takiego, ale to ogłoszenie przykuło mój wzrok, kiedy przewracałem strony. **Z dala od działającego na nerwy tłumu** (podkreślenie – JK). Po prostu. Stary dom, położony w uroczym, odludnym miejscu, duży ogród, godzina jazdy samochodem z Londynu, dwie mile od najbliższego miasteczka .... i tak dalej. (Fowles 1992, 15)

Jedną z refleksji dotyczących problemu komunikacji ze światem zewnętrznym wynikających z „kolekcjonowania” znajdziemy również w eseju Benjamin pt. *Doświadczenie i ubóstwo* z 1933 roku (Benjamin 2018, 241). To w tym eseju pojawia się wyraźna zapowiedź końca umiejętności opowiadania o świecie. W nowoczesnej rzeczywistości przestrzeń komunikacyjna i kultura (treść komunikacji) – zubożały. Jeśli weźmiemy pod uwagę kulturę jako treść komunikacji, doprowadzi nas to do koncepcji auratyczności i samego pojęcia słynnej Aury (Benjamin 2011, 17). Walter Benjamin uczynił z Aury narzędzie badawcze służące do opisu przemian kultury masowej, których on sam był świadkiem (Kowalski 2016, 45):

„Czymże właściwie jest aura?” – pyta wprost Benjamin. Osobliwa pajęczyna z przestrzeni i czasu: niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliższej. Aura, jak się wydaje, pozwala przybliżyć świat przedmiotów, uczynić go istniejącym dla nas jako ślad naszego **pożucia urody i sensu istnienia** (podkreślenie – JK). Jednak może pojawić się jako stylizacja, kostium powielający świadomościowe konwenanse... (Jamrozikowa 1993, 184)

Sensem istnienia Clegga – postaci całkowicie wyjąłowanej emocjonalnie, nieco zagubionej, odtwarzającej w sposób niemalże mechaniczny, wręcz laboratoryjny codzienne czynności (wchodzenie, wychodzenie od przetrzymywanej w piwnicy starego domu „ofiary”, obiektu pożądania, robienie zakupów dla „ofiary”) – było zaspokajanie nietypowej potrzeby „piękna” (widoku więzionej dziewczyny) z perspektywy tak zwanego kolekcjonera. Jak stwierdza Tomasz Misiak, „kolekcjonowanie to charakterystyczny dla czasów poauratycznych sposób partycypacji kulturowej” (Misiak 2003, 312), stąd właśnie można mówić o retoryczności piękna jako formie doświadczenia kulturowego. Dzieło sztuki, a zatem także i utwór literacki, w dobie masowej reprodukcji technicznej utraciło swoje niepowtarzalne piękno – Aurę dostępną tu i teraz – i z tego powodu w dobie nowoczesnej możemy tylko próbować doświadczenia „piękna” dalekiego od jego niedoścignionego, to jest niepowtarzalnego wzorca (Kowalski 2016, 50). Clegg nie ma wycucia niepowtarzalności – jego kolekcja motyli oddziela okazy rzadkie czy aberracje od bardziej pospolitych; Miranda jest przezeń postrzegana jako niedościgniony, jedyny w swoim rodzaju ideał kobiecości. Dopiero po nieudanej próbie uwiedzenia Clegga staje się w jego oczach „taka jak wszystkie”. Postać Clegga przypomina nieco koncepcję Homo Faber (Gołębiewska 1993, 86) – jednostki nastawionej na masowe gromadzenie kolekcjonowanych przedmiotów, niepotrafiącej

wyrazić siebie inaczej niż przez pryzmat nietypowego „zbieractwa” (porywania i przetrzymywania pięknych oraz cechujących się kreatywną autentycznością kobiet). „Ambicje” kolekcjonerskie wyrażające się w patologicznym zachowaniu porywacza dają pewien pogląd na sposób postrzegania piękna:

Podsumowując, muszę stwierdzić, że tamtego wieczoru zrobiłem najlepszą rzecz w życiu (prócz wygranej w totka, oczywiście). **Jakbym ponownie schwytał modraszka mazarina albo perłowca mniejszego** (podkreślenie – JK). Chcę powiedzieć, że było to coś, co może się zdarzyć jedynie raz w życiu, a często nie zdarza się w ogóle, coś, o czym się marzy nie mając żadnych nadziei na spełnienie. (Fowles 1992, 27)

Clegg jest zatem przykładem „kolekcjonera”, który posiada swoiste poczucie piękna martwego, niezmiennego oraz „przyszpilonego” i związaną z tym pewną umiejętność opowiadania o świecie, o czym świadczy niezwykle wymowny cytat z drugiego rozdziału książki pisany z perspektywy porwanej Mirandy Grey:

Mogłabym przez cały długi dzień wykrzykiwać wyzwiska pod jego adresem, nie miałby nic przeciwko temu. Chodzi mu tylko o moją osobę, mój wygląd, moją powierzchowność, nie o moje emocje, mój umysł czy duszę, czy nawet o moje ciało. O nic ludzkiego. **Jest kolekcjonerem** (podkreślenie – JK). To przyczyna jego wewnętrznej martwoty. Najbardziej irytuje mnie sposób jego mówienia. Posługuje się wyłącznie kliszami, i to tak staroświeckimi, jakby spędził calusieńkie życie w towarzystwie po pięćdziesiątce. Dzisiaj przy obiedzie powiedział: „Zasięgnąłem informacji w związku z tymi płytami, na które przyjęli zamówienie. A ja na to: „Dlaczego nie powiesz po prostu: pytałem o te płyty, które zamówiłaś?” On na to: „Wiem, że moja angielszczyzna nie jest poprawna, ale staram się”. Nie protestowałam. To go najlepiej określa. Musi być poprawny, musi robić to, co uchodziło za „odpowiednie” czy „przyjemne”, zanim jeszcze oboje przyszlismy na świat. (Fowles 1992, 144)

Przywołane przeze mnie w odniesieniu do postaci Clegga doświadczenie piękna w kontekście pojęcia aury Benjamin nie dotyczy bowiem tylko dzieła sztuki w dobie jego reprodukcji technicznej, ale także właśnie i ludzi (Benjamin 2013, 11). Dzieła sztuki nie stworzyły się same, stworzone zostały przecież za pomocą „rąk ludzkich”, co poświadczają słowa innej ważnej XX-wiecznej myślicielki, Hanny Arendt:

owa aura, przyrodzona lub sztuczna, skrywająca nieosiągalne, a jednocześnie nieodparcie sugestywne „tu i teraz”, stanowi o **autentyczności tak ludzi, jak i przedmiotów** (podkreślenie – JK) i jako taka podlega historycznemu przekazowi. To zatem, co Benjamin odnajdywał w kolekcjonowanych przez siebie rzeczach, to ich aura, tyleż odsłaniająca, co skrywająca „zawartość prawdy”. [...] Tym samym wraz z utratą aury przedmioty tracą znamię naturalności, ów niezniszczalny aspekt wiecznego „tu i teraz”, który podlegał międzypokoleniowemu przekazowi. (Arendt 2007, 122)

Każdy akt komunikacji lub podjęcie próby komunikacji między porywaczem/katem a porwaną/ofiarą odsłaniał istotny element prawdy o naturze ich osobowości. Miranda Grey była wzorem kobiety zmysłowej, artystycznej duszy, kreatywnego



wzorca „wewnętrznego” piękna, nieosiągalnego dla jej oprawcy, który z przetrzymywania dziewczyny w piwnicy starego domu potrafił tylko wyciągać suche, powierzchowne, obserwacyjne wnioski. Clegg bał się zaangażować emocjonalnie, gdyż stanowiło to dla niego duże wyzwanie w kontakcie z Mirandą, mimo że to właśnie ona była „obiektem” jego obsesyjnego pożądania niczym kolekcja motyli. Przyjemność i radość porywacza z zaaranżowanego „bycia razem” miesza się z doświadczeniem bólu i zatracenia (liczne próby ucieczki Mirandy, rozbijanie staroświeckich przedmiotów w starym domu na obrzeżach miasta, krzyki, milczenie, nieudane damsko-męskie zbliżenia seksualne, bezsensowne „spacery” po ogrodzie, bezskuteczne próby spojrzenia w głąb siebie, bezrefleksyjne podziwianie przez porywacza rysunków uprowadzonej dziewczyny), co też świetnie pokazuje układ kompozycyjny powieści pisanej z dwóch różnych perspektyw. Wizja kobiety w tej książce została sprowadzona do laboratoryjnego motyla, który – by nie odfrunął – jest dosłownie uwięziony niczym w szklanym naczyniu i ceremonialnie poddawany zabiegom higienicznym oraz świetlnym (kontrolowane kąpiele i wyprowadzanie ofiary na zewnątrz starego domu). Doświadczenie piękna jest dla Clegga pewnym futerałem rzeczywistości – pięknym na zewnątrz, ale niestety pustym w środku, elementem nieskończonych poszukiwań kolejnych nowych „kobiecych” motyli, nowych obiektów pożądania.

### 3. Retoryczny spór o kolekcję w dialogu między oprawcą a ofiarą

Tak jak podkreśliłem w poprzedniej części mojego szkicu, retoryczność skonfliktowanych „głosów” – porywacza i ofiary – obrzucających się wzajemnie jedynie słusznymi argumentami uwypukla problem kategorii kolekcji jako rodzaju samospełnienia, najwyższego stanu życiowego szczęścia, który budzi w ludziach określone instynkty i ma wpływ na ich zachowanie względem siebie, a więc tym samym i na sposób „prowadzenia” najprostszej rozmowy, z której da się wyczytać określone postawy będące fundamentem retoryczności piękna jako doświadczenia kulturowego. Perspektywa Mirandy Grey to spojrzenie przedmiotu kolekcji. Ten rodzaj „ideologicznego” sporu o podmiotowość prowadzonego w piwnicy starego domu dostarcza wielobarwnego, typowego dla postmodernistycznej gry pryzmatu wielogłosowości, w świetle którego każda racja wydaje się słuszna i trudno jest wybrać tę jedyną „prawdę” o pięknie; na logikę damsko-męskich uniesień pod wpływem doświadczenia biologicznie rozumianego piękna również nie ma tu miejsca:

Wyglądała jak modelka z czasopisma, naprawdę zdumiało mnie, jak bardzo mogła się odmienić, kiedy tego chciała. Pamiętam, że jej oczy też wyglądały inaczej, podkreśliła je czarnymi liniami, więc robiły wrażenie bardzo wyrafinowanych. Wyrafinowane, to właśnie najlepsze słowo.

Oczywiście czułem się przy niej niezręcznie i nijako. Dokładnie tak, jakbym obserwował wyłaniającego się z kokonu motyla, którego musiałem za chwilę zabić. Chodzi mi o to, że pod wpływem **piękna** (podkreślenie – JK) miesza się człowiekowi w głowie, nie wiadomo, co dalej robić, co się powinno robić. (Fowles 1992, 74)

Z perspektywy porywacza-kolekcjonera doświadczenie czy też zadawanie bólu jest uwarunkowane posiadaniem władzy nad słabszą jednostką, a to nie jest przestrzeń odpowiednia do kontemplowania piękna, które staje się rodzajem wypaczonego eksperymentu, rodzajem laboratoryjnej „szufladki” do sztucznego przechowywania, podglądania czy też doglądania. W *Aristosie* John Fowles wyraźnie zaznaczył, że w XX wieku „zagubieniu uległo najbardziej fundamentalne, należne nam z samego faktu urodzenia, ludzkie prawo do posiadania własnego, samodzielnie wyrobionego zdania na każdy dotyczący nas temat” (Fowles 1997, 6). Wszelkie próby ucieczki będącej uosobieniem autentycznego i kreatywnego kobiecego piękna Mirandy Grey od swojego psychopatycznego i niezdolnego do głębszych uczuć oprawcy, próby wchodzenia w nowe role współtowarzyszki lub współtowarzysza życia (symulacje okolicznościowych przyjęć, odgrywanie ról damsko-męskich, cielesne zbliżenia) zdemaskowały zinstytucjonalizowane podejście do kategorii piękna jako doświadczenia kulturowego, które utraciło swój niepowtarzalny uniwersalizm kosztem życiowego samospełnienia, realizacji chorośliwych pasji jednostek szukających akceptacji (Masa) i stało się narzędziem tortur wobec słabszej jednostki (Wybrani-Myślący):

Wiem, czym jestem dla niego. Motylem, którego zawsze pragnął. Pamiętam, jak G.P. (podczas naszego pierwszego spotkania) powiedział, że kolekcjonerzy należą do najgorszych bestii. Oczywiście, miał na myśli kolekcjonerów dzieł sztuki. Wtedy tego nie rozumiałam, wydawało mi się, że po prostu usiłuje zszokować Caroline – i mnie. Ale, naturalnie, ma rację. **Oni są przeciwko sztuce, przeciwko życiu, przeciwko wszystkiemu.** (podkreślenie – JK) (Fowles 1992, 111)

Walter Benjamin sporo uwagi poświęcił także samemu zagadnieniu gry, która – jak podkreślają badacze jego pism – jest efektem „działania w stanie oszołomienia i podniecającego lęku wywołanego zetknięciem się z czymś nieprzewidywalnym” (Kałużny 2009, 106). Dalekowzroczność myśli niemieckiego filozofa kultury w kontekście figury kolekcjonera oraz samej gry polega na tym, iż te dwa koncepty nie straciły nic ze swojej aktualności i przetrwały do czasów współczesnych. Gra z konwencją – w tym przypadku doświadczeniem piękna jako pewnej przyjemności porywacza-kolekcjonera podyktowanej potrzebą „towarzystwa” – jest jednocześnie grą z jej zaprzeczeniem, stanem lęku uprowadzonej dziewczyny, który wywołuje „efekt” gry – a więc oszołomienia, oderwania od rzeczywistości, które zwykły dom na obrzeżach Londynu zamienia w rodzaj labiryntu niekontrolowanych ludzkich zachowań prowadzących do określonych aktów tworzenia, percepcji

oraz narracji, co doskonale obrazuje powieść Fowlesa nie tylko na poziomie fabuły, ale i kompozycji. Każda z dwóch stron (oprawca i ofiara) w polemicznym starciu postrzega porwanie jako rodzaj schematycznej „gry” o doświadczenie tego nieosiągalnego (w postauratycznym rozumieniu Benjaminowskim) piękna:

Musisz sobie zdać sprawę, że dzisiejszego wieczoru wyrzekłam się wszystkich moich zasad. Żeby uciec, niewątpliwie. Myślałam o tym. Ale naprawdę chcę ci pomóc. Musisz w to uwierzyć. Chciałam ci udowodnić, że seks to pewien rodzaj czynności, jak wszystko inne. Nie ma w tym nic nieprzyzwoitego, po prostu dwoje ludzi bawi się swoimi ciałami. Jak taniec. Jak **gra**. (podkreślenie – JK) – Myślała, zdaje się, że powinienem się odezwać, ale ja pozwoliłem jej mówić. – Robię dla ciebie coś, czego nie robiłam nigdy dla żadnego mężczyzny. I wydaje mi się, że... że coś mi jesteś winien. Oczywiście przejrzałem jej **grę** (podkreślenie – JK). Bardzo zręcznie owijała to, co chciała powiedzieć, w płataninę słów. Potrafiła niemal człowieka przekonać, że naprawdę jest jej coś winien, jakby to nie ona zaczęła sprawę. (Fowles 1992, 94)

Kulminacyjnym momentem sporu między dwiema postaciami po długim czasie wspólnego „przebywania” w starym, niekonwencjonalnie urządzonym domu na obrzeżach miasta jest zapis narracji z perspektywy ofiary – Mirandy Grey, w którym charakteryzuje ona swojego oprawcę jako tego, dla którego piękno jest formą zamkniętą, zabezpieczoną przed upływem czasu, niepodatną na wpływy z zewnątrz, wyzutą z indywidualności, pustą w środku, estetyczną wydmuszką przeznaczoną tylko do czysto mechanicznego i bezrefleksyjnego oglądania z podziwem. Dwie sylwetki – porywacza i ofiary – stają się również pretekstem do typowo modernistycznej refleksji dotyczącej wrażliwości społecznej warunkującej potrzeby związane z doświadczeniem piękna (podział na tak zwanych nowobogackich Ludzi Nowych, powierzchownych, prymitywnych, naśladowujących rzeczywistość, to jest takich jak porywacz, oraz wolnych, lecz i słabszych, pozbawionych łowieckiego instynktu – jak więziona Miranda Grey):

Nienawidzę niewykształconych i ignorantów. Nienawidzę napuszonych i sztucznych. Nienawidzę zazdrosnych i zawistnych. Nienawidzę zgorzkniałych, małostkowych i skąpych. Nienawidzę zwykłych, nudnych i małych ludzi, którzy nie wstydzą się tego, że są mali i nudni. **Nienawidzę tego, co (...) określa mianem Nowych Ludzi, tej nowej klasy z ich samochodami, pieniędzmi, telewizorami, z ich wulgarnością i nędznym prymitywnym naśladownictwem burżuazji.** (podkreślenie – JK) (Fowles 1992, 182)

Piękno podlega konsumpcyjnemu spektaklowi w rodzaju rytuału powtarzania niemalże tych samych czynności (porywacz odwiedzający swoją ofiarę). Powierzchowne, bezrefleksyjne postrzeganie piękna przez porywacza i jednocześnie „samoświadomość” jego ofiary jako tej kreatywnej, wyzwolonej duszy pokazuje, że piękno w powieści Fowlesa jest rodzajem konwensu, retorycznej stylizacji świadomości osadzonej w typowo modernistycznej kulturze pojawiania się i znikania niczym kolejne ofiary na horyzoncie porywacza:

Jestem jednym z okazów w rządzie. Nienawidzi mnie wtedy, kiedy próbuję wymknąć z szeregu. Mam być martwa, przyszpilona, zawsze taka sama, zawsze piękna. **On wie, że częścią mojego piękna jest życie, ale chce mnie martwą. Chce mnie żywą-ale-martwą. Odczułam to dzisiaj wyjątkowo silnie.** (podkreślenie – JK) To, że żyję, zmieniam się, mam własne zdanie, nastroje i tak dalej, zaczyna stawać się uciążliwe. (Fowles 1992, 180)

Zderzenie tych dwóch przeciwstawnych energii życiowych, „nicości przebranej za człowieka” (Fowles 1992, 195) w postaci kolekcjonera-porywacza Clegga, łaknącego odwzajemnionej wdzięczności swej ofiary – oraz jednostki wyzwolonej, artystycznej duszy – Mirandy Grey – to przykład retoryczności jako doświadczenia kulturowego, w świetle którego opowiadana rzeczywistość pozostaje jedynie wypadkową procesu powierzchownego odtwarzania estetycznych i emocjonalnych doznań kosztem prawdziwego źródła piękna jako siły tworzenia. Takie laboratoryjne „wytwarzanie” doświadczeń estetyczno-emocjonalnych staje się gwarancją możliwości kontynuacji tego procesu przez oprawcę, kreatywne piękno Mirandy Grey zostaje zaś pogrzebane w piwnicy starego domu wraz z jej ostatnim zapisem dokumentującym porwanie.

#### 4. Podsumowanie

Przed przejściem do wniosków ostatecznych należałoby jeszcze podkreślić dwuznaczność dwóch centralnych postaci wynikającą z poglądów Fowlesa o sztywnym podziale społecznym. Zarówno porywacz Clegg jako ten bestialski łowca-kolekcjoner, reprezentant pogardzonej Masy dopuścił się pewnej użyteczności swojej kolekcji, stwarzając Mirandzie Grey pewne mniejsze lub większe szanse na przeżycie (Markowski 1997, 92), którymi ona jako reprezentantka Wybranych (Myślących) jawnie i snobistycznie pogardziła, stając w żarliwej obronie sztuki przeciwko Masie, której nieprzygotowanie do należytego odbioru sztuki było najczęściej konsekwencją braku odpowiedniej edukacji. Przemyślenia niemieckiego filozofa kultury Waltera Benjamina okazały się niezwykle pomocne dla rozumienia i odczytania kontekstu retoryczności kolekcji oraz związanego z tym kulturowego doświadczenia piękna w *Kolekcjonerze* Fowlesa. Powieść Fowlesa pokazuje wyraźnie, że dzieło sztuki i sposób jego odbioru jako stosunku do rzeczywistości jest wyznacznikiem sukcesu lub porażki komunikacji międzyludzkiej. Warto moim zdaniem sięgnąć po tę książkę ze względu na to, iż jest to utwór, który przez pryzmat dwóch skrajnie różnych postaci doskonale przybliży czytelnikowi typowe symptomy kultury nowoczesnej, świata odczarowanego, w którym kopia kopii nie ma nic wspólnego z niepowtarzalnym oryginałem, a ludzie zabiegani i pochłonięci powierzchownym „zbieractwem” doświadczeń codzienności zamiast z galerią prawdziwej sztuki obcuja z galerią XX i XXI wieku – skatalogowanym

futerałem konsumpcyjnej rzeczywistości, w którym nawet to uwięzione „piękno” staje się tylko powielanym przez zwiedzających rytualnym doświadczeniem.

## Bibliografia

- Arendt, Hannah.** 2007. *Walter Benjamin 1892-1940*, przeł. A. Kopacki. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Buda, Agata.** 2010. „Kanon literatury »wysokiej« jako źródło inspiracji dla kultury popularnej”. *Podkarpackie Forum Filologiczne*, 1:83-92.
- Benjamin, Walter.** 2011. *Ulica jednokierunkowa*, przeł. Bogdan Baran. Warszawa: Aletheia.
- Benjamin, Walter.** 2013. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Stuttgart: Reclam.
- Benjamin, Walter.** 2018. *Krytyka i narracja. Pisma o literaturze*, przeł. Bogdan Baran. Warszawa: Aletheia.
- Eco, Umberto.** 2009. *Szaleństwo katalogowania*, przeł. Tomasz Kwiecień. Poznań: Rebis.
- Fowles, John.** 1992. *Kolekcjoner*, przeł. Hanna-Pawlikowska-Gannon. Warszawa: Wojciech Pogonowski.
- Fowles, John.** 1997. *Aristos – konstatacje*, przeł. Waldemar Łyś. Poznań: Rebis.
- Frydryczak, Beata.** 2002. *Świat jako kolekcja. Próby analizy estetycznej natury nowoczesności*. Poznań: Humaniora.
- Gołębiowska, Maria.** 1993. „Człowiek w technologii – Benjamina szkic do portretu”. W *Drobne rysy w ciągłej katastrofie... – obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, 85-92. Warszawa: Instytut Kultury.
- Jamroziakowa, Anna.** 1993. „Fotografia – simulacrum i inaczej nas nie ma”. W *Drobne rysy w ciągłej katastrofie... - obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, 181-191. Warszawa: Instytut Kultury.
- Kaliszewski, Andrzej.** 2012. *Główne nurty w kulturze XX i XXI wieku*, Warszawa: Poltext.
- Kałążny, Jerzy.** 2009. „W labiryncie Benjaminowskich »Pasaży«. »Flâneur«, kolekcjoner i gracz jako czytelnicy XIX stulecia”. W *Wokół „Pasaży” Waltera Benjamina*, red. Piotr Śniedziwski, Krzysztof Trybuś, Marek Wilczyński, 91-105. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Kowalski, Jacek.** 2016. „Kulturowy performance – Waltera Benjamina doświadczenie snu”, *Teksty Drugie* 5: 40-55.
- Kowalski, Jacek.** 2017. „»Świat to technika dźwiękowa...« – motyw muzyczny jako »rausz« przyjemności na przykładzie wybranych tekstów prozy Jarosława Rudiša”, W *Ludyczność w języku i literaturze*, red. Bogdan Walczak, Agnieszka Niekrewicz i Jowita Żurawska-Chaszczyńska, 33-44. Gorzów Wielkopolski: Wydawnictwo Naukowe Akademii im. Jakuba z Paradyża w Gorzowie Wielkopolskim.
- Markowski, Paweł Michał.** 1997. „Kolekcja między autonomią i reprezentacją”, *Teksty Drugie*, 4: 89-103.
- Misiak, Tomasz.** 2003. „O estetycznym kolekcjonowaniu świata”, *Sztuka i Filozofia*, 2223: 309-316.
- Pomian Krzysztof.** 2001. *Zbieracze i osobliwości. Paryż - Wenecja. XVI-XVIII wiek*, przekł. Andrzej Piękoś, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Regiewicz, Adam.** 2018. *Szkice o pożytkach z retoryczności teorii literatury i o niepokojach z nią związanych*. Kraków: Universitas.
- Różanowski, Ryszard.** 2011. „Pasaże. Nienapisane arcydzieło”. W *Arcydzieła literatury niemieckojęzycznej. Szkice, komentarze, interpretacje*, red. Edward Białek i Grzegorz Kowal, 47-62. Wrocław: ATUT.

- Ryszkiewicz, Mirosław.** 2019. „Retoryka (klasyczna) vs. retoryczność (ponowoczesna). Analiza retoryczna polemiki naukowej. Przypadek Jakuba Z. Lichańskiego i Michała Rusinka”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*, 7: 39-54.
- Szczepankowska, Irena.** 2000. „Retoryka – konotacje pojęcia we współczesnej publicystyce w naukach humanistycznych”, *Białostockie Archiwum Językowe*, 2:157-181.