

# **SZTUKA I FILOZOFIA**

**Uniwersytet Warszawski  
Instytut Filozofii**

**Wydawnictwo Naukowe  
SCHOLAR**

**29–2006**

### **Rada Redakcyjna**

Andrzej Bronk, Alicja Kuczyńska (przewodnicząca),  
Zbigniew Kuderowicz, Włodzimierz Ławniczak, Andrzej Póltawski,  
Władysław Stróżewski, Irena Wojnar, Anna Zeidler-Janiszewska

### **Zespół Redakcyjny**

Magdalena Borowska, Krzysztof Koptas, Iwona Lorenc (redaktor naczelna),  
Kamilla Najdek, Anna Wolińska, Piotr Schollenberger (sekretarz redakcji),  
Małgorzata A. Szyszkowska (z-ca redaktora naczelnego)  
www.filozofia.uw.edu.pl/sztukaifilozofia  
email: sztuka.wfis@uw.edu.pl

### **Zespół Doradczy**

Jan Berdyszak, Maria Bielawska, Seweryn Blandzi, Jolanta Dąbkowska-  
-Zydroń, Dobrochna Dembińska-Siury, Janusz Dobieszewski,  
Anna Grzegorzcyk, Jan Hartman, Alicja Helman, Jan Hudzik, Jacek J. Jadacki,  
Anna Jamroziakowa, Alicja Kępińska, Leszek Kolankiewicz, Teresa Kostyrko,  
Piotr Łaciak, Jacek Migasiński, Anna Pałubicka, Teresa Pękala, Robert Piłat,  
Hanna Puszek-Miś, Ewa Rewers, Stefan Sarnowski, Grzegorz Sztabiński

### **Adres redakcji**

Iwona Lorenc, Zakład Estetyki, Instytut Filozofii UW,  
Krakowskie Przedmieście 3, 00-047 Warszawa 64

### **Opracowanie redakcyjne**

Joanna Liczner

### **Opracowanie tekstów angielskich**

Katarzyna Bugaj

### **Projekt okładki**

Ewa Bobrowska

Wydanie publikacji dofinansowane przez  
Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wzroszego

ISSN 1230-0330

Wydawca: Uniwersytet Warszawski, Instytut Filozofii  
Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR Sp. z o.o.

ul. Krakowskie Przedmieście 62

00-322 Warszawa

tel./fax 0-22 828-93-91, 0-22 826-59-21,

0-22 828-95-63, 0-22 635-74-04 w. 219

Nakład 500 egz.

www.scholar.com.pl, e-mail: info@scholar.com.pl

## SPIS TREŚCI

### *I. Jean Baudrillard*

<b>Wywiad z Jeanem Baudrillardem</b> . . . . .	7
<b>Przemoc wirtualnej i zintegrowanej rzeczywistości</b> . . . . .	15
<b>Melodramat różnicy (albo zemsta skolonizowanych)</b> . . . . .	32
<b>O radykalnej niepewności lub myśl jako sobowtór</b> . . . . .	45

### *II. Znikający obraz*

<i>Iwona Lorenc: O możliwości słabej ontologii. Od Baudrillarda do Vattima</i>	56
<i>Alicja Kuczyńska: Władza przedstawiania: między przymusem a bezsilnością</i> . . . . .	62
<i>Krystyna Wilkoszewska: Estetyka wobec siły i słabości obrazów</i> . . . . .	74
<i>Teresa Pękala: Obraz i metarama. Estetyka i metaestetyczność</i> . . . . .	78
<i>Roman Kubicki: A jednak mi żal... W poszukiwaniu nowej intymności</i> . . . . .	88
<i>Grzegorz Sztabiński: Zdradzony obraz</i> . . . . .	92
<i>Wojciech Chyła: Teletechnologiczna programmatyzacja zmysłowości albo „estetyka znikania”...</i> . . . . .	105
<i>Anna Wolińska: W oczekiwaniu na obraz. Uwagi o budowaniu napięcia w sztuce horroru</i> . . . . .	112
<i>Bogna J. Obidzińska: Od dagerotypu do snapshot. Rozważania na marginesie wspomnień K. Blixen i V. Woolf</i> . . . . .	119

### *III. Słowo, język, rzeczywistość*

<i>Stanisław Kwiatkowski: Język – rzeczywistość człowieka</i> . . . . .	133
<i>Kamilla Najdek: O przedmiotach w języku. Szkic o filozofii języka Waltera Benjamina</i> . . . . .	152
<i>Maria Gołębiewska: Koncepcja sensu w semiotyce egzystencjalnej Maurice’a Merleau-Ponty’ego</i> . . . . .	183
<i>Brygida Pawłowska-Jądrzyk: Zwierciadło, lampa, ląbedź... Szkic o prozie Władimira Nabokowa</i> . . . . .	199
<i>Jan Piasecki: Esse piękna – estetyka Władysława Stróżewskiego</i> . . . . .	215
<i>Olga Bażenowa, Ella Chmielewska, Beata Elwich, Krystyna Gutowska, Olga Szparaga: Transit Spaces jako inspiracja współmyślenia o współdziałaniu</i> . . . . .	235
<i>Blanka Brzozowska: Pochwała sztuczności, czyli kim jest postturysta?</i> . . . . .	256

*IV. Recenzje*

<i>Magdalena Wolska: Zło i patafizyka</i> . . . . .	267
<i>Mateusz Salwa: Hommage à Cézanne ou «Cézanne»?</i> . . . . .	274
<b>Noty o Autorach</b> . . . . .	280
<b>Informacje dla Autorów</b> . . . . .	282

## TABLE OF CONTENTS

### *I. Jean Baudrillard*

<i>Jean Baudrillard, An interview conducted by Ewa Izabela Nowak</i> . . . . .	7
<i>Jean Baudrillard, Violence of the Virtual and Integral Reality</i> . . . . .	15
<i>Jean Baudrillard, The Melodrama of Difference (or, The Revenge of the Colonized)</i> . . . . .	32
<i>Jean Baudrillard, On Radical Uncertainty or Thought as the Double</i> . . . . .	45

### *II. The Disappearing Image (discussion panel)*

<i>I. Lorenc On the Possibility of Weak Ontology: from Baudrillard to Vattimo</i> . . . . .	56
<i>Alicja Kuczyńska, The Power of Representation: Between Obligation and Helplessness</i> . . . . .	62
<i>Krystyna Wilkoszewska, Aesthetics Against the Power and Weakness of Images</i> . . . . .	74
<i>Teresa Pékala, The Image and the Meta-frame: Aesthetics and the Meta-aesthetic</i> . . . . .	78
<i>Roman Kubicki, And yet I do yearn... In Search of the New Intimacy</i> . . . . .	88
<i>Grzegorz Sztabiński, The Betrayed Image</i> . . . . .	92
<i>Wojciech Chyła, The Teletechnological Programmatization of Sensibility or “the Aesthetics of Dissapearance”: Deliberations upon the Teletechnological Medium of the Image</i> . . . . .	105
<i>Anna Wolińska, In Anticipation of the Image. Remarks on Suspense Building in the Art of Horror</i> . . . . .	112
<i>Bogna Obidzińska, From Daguerreotype to Snapshot: Considerations upon the Margins of K. Blixen’s and V. Woolf’s Memoirs</i> . . . . .	119

### *III. Word, Language, Reality*

<i>Stanisław Kwiatkowski, Language – the Reality of the Human Being</i> . . . . .	133
<i>Kamilla Najdek, On Objects in Language. A Sketch on Walter Benjamin’s Philosophy of Language</i> . . . . .	152
<i>Maria Gołębiewska, The Conception of Sense in Maurice Merleau-Ponty’s Existential Semiotics</i> . . . . .	183
<i>Brygida Pawłowska-Jądrzyk, The Mirror, the Lamp, the Swan... An Essay on Vladimir Nabokov’s Prose</i> . . . . .	199
<i>Jan Piasecki, The Esse of Beauty – Władysław Stróżewski’s Aesthetics</i> . . . . .	215

---

<i>Olga Bażenowa, Ella Chmielewska, Beata Elwich, Krystyna Gutowska,</i> <i>Olga Szparaga, Transit Spaces: Inspiration, Conversation, Collaboration</i>	235
<i>Blanka Brzozowska, In Praise of Artificiality, or: Who is the post-tourist?</i>	256

#### *IV. Reviews*

<i>Magdalena Wolska, Evil and Pataphysics</i> . . . . .	267
<i>Mateusz Sabwa, Hommage à Cézanne ou « Cézanne » ?</i> . . . . .	274
<b>Authors' Information</b> . . . . .	280
<b>Notes for Contributors</b> . . . . .	282

## I. Jean Baudrillard

### WYWIAD Z JEANEM BAUDRILLARDEM

**Ewa Izabela Nowak:** Pana pierwsza książka *System obiektów*<sup>1</sup> ukazała się w 1968 roku. Jej popularności zawdzięcza Pan reputację teoretyka społeczeństwa konsumpcyjnego oraz teoretyka znaków. To właśnie ta książka przyniosła Panu sławę...

**Jean Baudrillard:** Tak, to był początek.

**E.I.N.** Był to nie tylko początek popularności Pańskich książek, ale również początek „przypinania” Panu kolejnych etykietek. Systematycznie, wraz z kolejnymi publikacjami i proponowanymi przez Pana konceptami, co kilka lat stosowano w odniesieniu do Pana kolejną uproszczoną klasyfikację. Jak Pan odczuwał ten fenomen?

**J.B.** Być może jest to nieprzyjemne, ale przede wszystkim wydaje się nieporozumieniem. Jakakolwiek formuła tego typu klasyfikacji jest nieporozumieniem. W pewnym okresie, kiedy analizowałem przedmioty, nazywano mnie „Panem Meblem”, byłem też nazywany „Panem Design”, następnie stałem się rzecznikiem wirtualności, byłem więc „Panem Virtual”, oczywiście później pojawiło się określenie „postmodernizm” i powstała kolejna związana z nim etykieta. Te określenia trochę się na siebie nakładały i trochę zmieniały. Osobiście nigdy się w tym nie rozpoznawałem, ale też nie mogłem nic zrobić z tym zjawiskiem. Od momentu, w którym wytwarza się rezonans wokół pewnej osoby, interpretacja jest najczęściej dokonywana na najniższym poziomie. To – to jest pewne. Sadzę, że najważniejszym nieporozumieniem nie był fakt, że mylono i mieszano ze sobą kolejne pojęcia, jak na przykład konsumpcję, obiekty czy znaki. Najbardziej redukujące było to, iż pomylono analizę pewnego systemu i stanu rzeczy z tezą. Mylnie zrozumiano, że broniłem wirtualności i postmodernizmu. I w tym przypadku nie ma już mowy o nieporozumieniu, natomiast w grę wchodzi błędna, przeciwstawna moim intencjom interpretacja. Trzeba zauważyć, że w obszarze moich zainteresowań istniała równowaga: z jednej strony zajmowałem się obiektami konsumpcji i znakami, ale z drugiej strony interesowały mnie takie zjawiska i związane z nimi pojęcia, jak uwodzenie, wyzwanie, śmierć, kobiecość. Tematy te przybierały nie tylko pozycję krytyczną, ale też prawdziwie alternatywną.

<sup>1</sup> Pierwsza książka Jeana Baudrillarda *Le système des objets* nigdy nie została przetłumaczona na język polski. Propozycja tłumaczenia tytułu jako *System obiektów* pochodzi od autorki wywiadu.

Oczywiście zajmowałem się obydwojoma problematykami jednocześnie. Nie zostało to do końca zrozumiane. Nie brano zupełnie pod uwagę podwójności moich zainteresowań. Uczyniono ze mnie rzeczownika, obrońcę systemu sieci obiegu, znaków. Analizowałem ten koncept, a nawet starałem się maksymalnie posuwać moje rozważania aż do końca. Ale nigdy nie wzięto pod uwagę podwójności moich zainteresowań. Było to coś, czego doświadczyłem najbardziej negatywnie. W tym przypadku czułem się oszukany. Czułem się trochę jak zakładnik, w dodatku za cenę uproszczeń niezgodnych z moją wolą.

**E.I.N. Można uważać Pana za teoretyka, z tym że nie ma Pan prawdziwej, „sztywnej” teorii. W Pana przypadku powinno się raczej mówić o specyficznych metodach analizy. Jest to chyba najbardziej charakterystyczne dla Pańskich książek?**

**J.B.** Tak, ale nie ma formuły, nie ma tezy i najprawdopodobniej nie ma również prawdziwej metody.

**E.I.N. Powiedzmy, że nie ma metody. Ale ma Pan specyficzny sposób przeprowadzania analizy.**

**J.B.** Tak. Zawsze starałem się doprowadzać rozumowanie do ekstremum koncepcji, idei, systemu. Dochodzenie do ekstremum oznacza, że zarówno pozytywność, jak i negatywność doprowadza się do ich ekstremalnych, najbardziej radykalnych propozycji. Nie ma to oczywiście nic wspólnego z metodą dialektyczną. Jest to ewidentne. Nie mamy do czynienia z konstrukcją: teza, antyteza. Przekraczam ten obszar. Natomiast można mówić o formie. Jest to trochę forma prowokacji, która wiąże się z radykalizacją, maksymalizacją. Czasami zbliża się do fikcji i staje się formą fikcyjnej teorii. Tak jest obecnie. Niemniej nie było tak na początku, w czasach mojego debiutu. To zjawisko pojawiło się później. Zarówno *System obiektów*, jak i *Spoleczeństwo konsumpcyjne*<sup>2</sup> były jeszcze książkami socjologicznymi i można w nich odnaleźć referencje do teorii filozoficznych, oczywiście z tamtej epoki, takich jak psychoanaliza, semiologia i inne. Z czasem moje książki nabrały charakteru nawet nie transdyscyplinarnego, ale powiedzmy, że dotyczą niesprecyzowanego obszaru, a ich tematyka pozostaje poza jakąkolwiek dyscypliną. Są próbą zinventaryzowania wyjątkowej, niepowtarzalnej przestrzeni.

**E.I.N. Musi się Pan zgodzić, że ci, którzy mówią: „teoria Jeana Baudrillarda”, mylą się, gdyż taka teoria nie istnieje.**

---

<sup>2</sup> *Spoleczeństwo konsumpcyjne* jest jedyną książką J. Baudrillarda, której tłumaczenie ukazało się w Polsce w latach siedemdziesiątych. Wydanie oryginalne: J. Baudrillard, *La société de consommation*, Gallimard, Paris 1970.



**J.B.** Nie, nie istnieje. Zresztą właśnie tego się boję, kiedy widzę, że organizowane są sympozja takie jak to, które odbędzie się jesienią w Anglii<sup>3</sup>. Działanie tego typu opiera się na założeniu, że co prawda poszukuje się w różnych kierunkach i nie proponuje się dyskursu o prawdzie, ale istnieje idea wielowymiarowa.

**E.I.N.** Czasami Pańskie wypowiedzi są bardzo prowokacyjne...

**J.B.** Tak! Z tym się zgadzam. Ale nie jest to prowokacja, której celem byłaby dominacja. Poszukiwanie polemiki również nie jest jej celem. Wiąże się ona jedynie z przedmiotem rozważań. Jest to tylko prowokowanie obiektu lub konceptu do wykroczenia poza jego sztywno wyznaczone granice. Mamy zawsze czy raczej najczęściej mamy do czynienia z banalną, wulgarną i pospolitą interpretacją rzeczy oraz zjawisk. I tego właśnie powinniśmy się pozbyć, powinniśmy rozproszyć to zjawisko. Dotyka to filozofii. W świecie zastanym, „normalnym” mamy zawsze do czynienia przede wszystkim z interpretacją w sensie dosłownym. Myśli się, że powierzchowność pojawia się w pierwszym rzędzie, a znaczenie i prawda znajdują się z tyłu – więc wymazuje się to, co widoczne, aby odnaleźć prawdę. Ja, wręcz przeciwnie, sądzę, że przede wszystkim mamy do czynienia ze stereotypowymi, banalnymi sygnifikacjami, które w każdym razie są racjonalne. I to, co znajduje się poza nimi, jest bardziej interesujące. Trzeba więc zająć się przeciwstawnym sensem, aby – być może – odnaleźć właśnie powierzchowność.

**E.I.N.** Chciałabym nawiązać do tekstu Pana książki *O uwodzeniu*<sup>4</sup>. Podaje Pan w niej definicję słowa „uwodzenie”, która może być trochę zaskakująca: „uwodzenie jest tym, co obdziera dyskurs z jego sensu i odwraca go od jego prawdy”<sup>5</sup>. Czy mógłby Pan rozwinąć tę myśl?

**J.B.** Długo musiałbym mówić... Podejdę do tego pojęcia w sposób literacki, etymologiczny. Uwieść – to znaczy odwrócić od celu, poprowadzić gdzie indziej. Tak jest choćby w przypadku sztuki. Uwodzenie ma jednak także znaczenie klasyczne; uwodzenie – to to, co nas odwraca od rzeczywistości. Oczywiście można to również rozważać w sensie seksualnym, ale jest to co innego niż seksualność. W każdym razie jest to sprzeniewierzenie się tożsamości. Uwieść kogoś – to odwrócić go od jego tożsamości, od jego *image*. Uwiedzenie – to pociągnięcie kogoś w innym kierunku,

<sup>3</sup> 4–6 września 2006 roku odbyło się trzydniowe sympozjum zatytułowane „Statement Concerning Swansea Conference”.

<sup>4</sup> J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przekł. J. Margański, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005. Wydanie oryginalne: J. Baudrillard, *De la séduction*, Galilée, Paris 1979.

<sup>5</sup> Tłumaczenie autorki wywiadu według oryginalnego tekstu francuskiego: „La séduction est ce qui ôte au discours son sens et le détourne de sa vérité”. Ibidem, s. 77.

popchnięcie go ku pewnemu przeznaczeniu. Wytwarza się podówczas relacja pojedynku. To może dotyczyć wszystkiego, co wiąże się ze zmianą kierunku. Zjawisko to może przybierać szczęśliwe i oczarowujące formy, jak również może przybierać formy nieszczęśliwe i rozczarowujące. W każdym razie zmiana kierunku, odwrócenie kogoś z jego drogi, wiąże się ze wszystkim, co najlepsze i najgorsze. Nie jest to magiczna wizja uwodzenia. Na początku pracowałem, wychodząc od koncepcji produkcja – uwodzenie. Dzisiaj zostaliśmy wciągnięci przez ogromną maszynę, która mówi, że trzeba produkować świat i wszystkiemu należy nadawać znaczenie. Zostaliśmy wciągnięci przez prymitywną akumulację, ogólną akumulację rzeczy. Natomiast uwodzenie, wręcz przeciwnie, jest to coś, co obdziera i zabiera. Uwodzenie nie jest akumulacją, tylko jej przeciwieństwem. Można by powiedzieć, że jest to raczej dezakumulacja. Uwodzenie przeciwstawia się produkcji. Przeciwwstawiałem to pojęcie również żądzy, ale jest to już bardziej ryzykowna opozycja. W danym przypadku mamy do czynienia z heroiczną epoką żądzy, co dotyczy na przykład indywidualnych popędów. Zaprezentowałem uwodzenie jako relację podwójną, jako prawdziwą podwójność.

**E.I.N.** W tej samej książce podaje Pan definicję: „symulacja rozczarowująca: pornografia bardziej prawdziwa niż w rzeczywistości – taki jest punkt kulminacyjny *simulacrum*, symulacja oczarowująca – złudzenie bardziej fałszywe niż fałsz – taki jest sekret powierzchowności”...<sup>6</sup>

**J.B.** Tak, właśnie tak.

**E.I.N.** Dalej podaje Pan w wątpliwość istnienie prawdy. Posłużył się Pan konceptem Nietzschego: „Nie sądzimy, że prawda pozostaje prawdą po zdjęciu z niej jej przesłony”<sup>7</sup>.

**J.B.** No właśnie! Co się dzieje z prawdą? Zupełnie nie wiem. Prawda może być tylko przesłonięta i nie może zaistnieć jako wartość sama w sobie. W pewien sposób jest ona nie do odnalezienia i ma charakter sekretny. Zresztą Nietzsche powiedział również: „nie jest pewne, że prawda – gdyby została ujawniona – byłaby interesująca”.

**E.I.N.** Jeżeli podaje Pan w wątpliwość istnienie prawdy, to kontynuacją tej logiki jest anulowanie opozycji subiektywny – obiektywny. Jeśli obiektywność jest czymś, co zbliża się do prawdy...

<sup>6</sup> Tłumaczenie autorki wywiadu według oryginalnego tekstu francuskiego: „Simulation désenchantée: le porno – plus vrai que le vrai – tel est le comble du simulacre. Simulation enchantée: le trompe-l’œil – plus faux que le faux – tel est le secret de l’apparence”. Ibidem, s. 86.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 85.

**J.B.** Tak. Zaznaczmy, że istnieją różne znaczenia prawdy. Nie mówimy o opeji prawdy obiektywnej, gdyż ta została zdefiniowana przez modernizm. To zresztą nie istnieje. W zasadzie prawda jest pojęciem dosyć bliskim obiektywnej rzeczywistości. Wszystko, co można poddać eksperymentowi, jest prawdą. Pojęcie prawdy w porządku filozoficznym pozostaje czymś bardziej subtelnym i skomplikowanym. Prawda jako rodzaj instancji definitywnej – zakładając, że udałoby się do niej dotrzeć – spowodowałyaby, że wszystko zostałoby stanowczo zdecydowane. Jest to absolutny nonsens w terminologii filozoficznej. Natomiast jeżeli chodzi o prawdę obiektywną w kategoriach naukowych – gdyż to w tym rejonie znajduje się matryca – to jest ona praktycznie od wieku poważnie podana w wątpliwość. Przykładem niech będzie prawda obiektywna w teorii kwantowej oraz w innych teoriach. Powiedzmy, że już nie wiemy, co jest przedmiotem, a co tematem. To wydaje się ewidentne. Od momentu, kiedy nastąpiło takie zachwianie pojęć, relacja obiektywny – subiektywny nie może być ustanowiona. Istnieje więc niemożliwość wskazywania prawdy. Mamy rozwiązanie dwuznaczne, trochę obłudne, według którego można umieścić prawdę w perspektywie. Można mówić, że istnieją różne prawdy, według różnych punktów widzenia... Jest to perspektywiczność trochę wulgarna. Dzisiaj praktykuje się takie podejście w multikulturowości, w wielowymiarowości. Ciągłe istnieje postulat prawdy. Bardzo rzadkim zjawiskiem jest podanie w wątpliwość tego rodzaju absolutnego zakotwiczenia pojęcia prawdy. Ale przyczyna tego zjawiska została spowodowana przez sam istniejący system. Rzeczywistość, która nas otacza, nie ma już nic wspólnego z prawdą, zresztą zupełnie jej na tym nie zależy. Rzeczywistość jest związana z performance'em, zajmuje się jak najdalszym posuwaniem się w produkcji i nadprodukcji oraz metaprodukcją rzeczy. Taki stan to poniekąd wynik przesądu o istnieniu prawdy, ale przede wszystkim skutek przesądu o ewolucji. Znajdujemy się w porządku nowoczesnym i ewolucjonizm nie ma już nic wspólnego z obecną sytuacją. Myślimy, że jesteśmy najlepszym gatunkiem ze wszystkich gatunków. Uważa się też, że istnieje postęp, który nas zaprowadzi w ten lub w inny sposób ku prawdzie. Dzisiaj, częściej niż dawniej, pojawiają się wątpliwości, ale mimo wszystko idea prawdy pozostaje ideą, do której jesteśmy bardzo przywiązani. Myślimy, że prawda zawiera się w uniwersalizmie. A my uważamy się za uniwersalnych.

**E.I.N.** Czy dyskurs o prawdzie nie zbliża się do konceptu Waltera Benjamina, który rozróżnia „historię”, czyli to wszystko, co zbliża się do prawdy, historyczne fakty, oraz „pamięć”, którą dodatkowo dzieli na „pamięć kolektywną” i „pamięć indywidualną”? Pamięć jest

**zawsze subiektywnym zapisem osób uczestniczących w wydarzeniach. Ich świadectwa nie mogą być traktowane w kategoriach historycznych, gdyż w sposób nieunikniony każda osoba zapamiętuje wydarzenie w zupełnie inny sposób.**

*J.B.* Tak, tak. Oczywiście. Jest to próba odnalezienia punktu styczności w celu rozważania zjawisk. W przeciwnym wypadku nie wydaje się to obiektywnie możliwe. Ale historia też jest w trakcie dokonywania dosyć bolesnej rewizji. Krakauer, który należał zresztą do tej samej generacji co Heidegger lub Hannah Arendt, w swojej ostatniej książce bardzo poważnie podał w wątpliwość obiektywne możliwości historii. Dawniej historia była chronologią faktów oraz idei, starano się akumulować fakty oraz historię idei itd. Obecnie czuje się, że bardziej skupiono się na definicji wydarzenia. Czym jest wydarzenie? Z kolei pamięć osobista to coś zupełnie innego, ona nie prowokuje pytań. Natomiast z punktu widzenia „trochę obiektywnego” stawia się pytania: czym jest dzisiaj wydarzenie? Na nie szczęście zdajemy sobie sprawę, że nie mamy już w ogóle do czynienia z wydarzeniami historycznymi. Mamy do czynienia z wydarzeniami przypadkowymi, brutalnymi, jest to dobrze widoczne. Najbardziej ekstremalny wydaje się terrorizm. Dzieje się wiele rzeczy wynikających z procesów, które już nie są częścią racjonalnej kontynuacji. Idea historii opiera się na idei kontynuacji. Mamy do czynienia z dyskontynuacją, dzisiaj panuje ona wszędzie i jest zasilana nowymi technologiami. Ta dyskontynuacja stwarza bardzo poważny problem. Znam trochę słabiej problemy historyczne, nie wiem, w którym punkcie znajdują się historycy, ale wiem, że mają poważne problemy deontologiczne.

***E.I.N.* Historycy są w trakcie weryfikowania historii. Starają się podeprzeć innymi domenami, takimi jak socjologia, w celu wzbogacenia swych poszukiwań, ale również w celu uzasadnienia badań...**

*J.B.* Tak, właśnie tak. Wszystkie dziedziny, które były nadmiernie rozbudowane, ograniczone do samych siebie i bardzo długo zamknięte, gdyż posiadały własną prawdę, w momencie, kiedy pojawiają się problemy, otwierają się na inne domeny. Zwracają się w kierunku innych dziedzin, zaczynają głosić wielodyscyplinarność. Ale jest to jedynie ich pocieszenie. To trochę kompromis.

***E.I.N.* Czy dokonuje Pan rozróżnienia między sztucnością a powierzchownością?**

*J.B.* O tak. Pod warunkiem, że pojęcia „powierzchność” nie traktuje się w sensie pejoratywnym. Wtedy pojawia się powierzchnia... Podobnie zresztą mówił Nietzsche: „prawdziwa głębia rodzi się na powierzchni”. W tym sensie jest to słowo o konotacji bardzo pozytywnej, prawie poe-

tyckiej. Tymczasem sztuczność (*artefaxe*) jest czymś innym. Stanowi ona grę z prawdą. Nawet jeżeli w gruncie rzeczy wszystko zależy od reżyserii, symulacji. Ale sztuczność może być związana z głębokością. Można symulować głębokość. Podczas gdy powierzchnia... Przeciwwstawienie powierzchni głębokości – to opozycja jeszcze bardzo metafizyczna, w sensie praktycznie dziewiętnastowiecznym. Dzisiaj wszystko znajduje się na powierzchni, właściwie można mówić, że mamy do czynienia z problemem ekranu. A ekran – jest to absolutnie powierzchnia.

**E.I.N.** Powiedział Pan, że *Społeczeństwo konsumpcyjne* było jedyną Pana książką opublikowaną w latach siedemdziesiątych w Polsce. W książce tej pisze Pan między innymi, że nigdy nie było „społeczeństwa obfitości”<sup>8</sup> ani „społeczeństwa niedostatku”<sup>9</sup>, gdyż każde społeczeństwo łączy w sobie nadwyżkę strukturalną i niedostatek strukturalny. Zadają sobie pytanie: w jaki sposób takie stwierdzenie mogło być przyjęte w społeczeństwie takim, jakie istniało w latach siedemdziesiątych w Polsce? Biorąc pod uwagę dosyć rozpowszechnioną uproszczoną wizję świata, która dzieliła Europę na bogaty Zachód, będący inkarnacją „społeczeństwa obfitości”, oraz marzący o dostatkach Wschód, w którym zawsze wszystkiego brakowało... Książkę tę napisał Pan w 1970 roku we Francji, żyjąc w społeczeństwie francuskim, czyli zupełnie odmiennym od ówczesnych społeczeństw komunistycznych.

**J.B.** Oczywiście, to były różne społeczeństwa. Kiedy mówi się: „społeczeństwo obfitości”, to jest to koncept amerykański, niemalże ideologiczny. W przeciwnym wypadku trzeba wrócić do pism Marshalla Sahlinsa, który badał społeczeństwa prymitywne jako „społeczeństwa obfitości”. Społeczeństwa te nie znały uczucia żądz i nieograniczonych potrzeb. Dlatego w pewien sposób miały wszystko, czego pragnęły. To jest oczywiście utopia, utopia antropologiczna. Społeczeństwo konsumpcyjne bywa przedstawiane jako „społeczeństwo obfitości”, ale stanowi jednocześnie „społeczeństwo niedostatku” – ponieważ nie jest nigdy wystarczająco „obfite”, a nawet wydaje się zapóźnione w stosunku do własnego ideału totalnego nadmiaru. Zawsze można powiedzieć – tak, jesteśmy na etapie idealnego zbytku. Jednak w rzeczywistości jesteśmy zapóźnieni w stosunku do naszego wyobrażenia, czym powinno być „społeczeństwo obfitości”. Jesteśmy coraz bardziej zapóźnieni. W konsekwencji „społeczeństwa niedostatku” – takie, jakie istniały na Wschodzie Europy: Polska

<sup>8</sup> Tłumaczenie sformułowania autorki tego wywiadu: „la société d'abondance”. Według wydania oryginalnego, *ibidem*, s. 122.

<sup>9</sup> Tłumaczenie sformułowania autorki tego wywiadu: „la société de pénurie”. Według wydania oryginalnego. *Ibidem*, s. 122.

i kraje sąsiednie – były społeczeństwami niedostatku przez porównanie do innych społeczeństw. Społeczeństwo samo w sobie nie jest „społeczeństwem niedostatku” w sensie absolutnym. Wszystko pozostaje relatywne. Oczywiście to była duża konfrontacja: z jednej strony niedostatek, z drugiej nadmiar. Moim zdaniem jednak niedostatek istnieje również na Zachodzie, można nawet powiedzieć, że jest to duży niedostatek. Sądzę, że nigdy nie uda się go zlikwidować. Oczywiście w latach sześćdziesiątych istniała utopia, fantazmat, że właśnie nam udało się go zlikwidować. I nagle wszystko się skomplikowało, gdy w grę wszedł uniwersalny model światowy. Zawsze zresztą tak bywa. A rzeczą najważniejszą jest wyobrażenie ludzi na ten temat. Widać to zwłaszcza u Afrykańczyków w ich stosunku do krajów zachodnich. Jacy są w relacji z nadmiarem czy nowoczesnością? Totalnie asymilują, zachowują się tak, jakby nadmiar był już obecny, wystarczy tylko wyciągnąć rękę, żeby go wziąć. Czasami można zaobserwować bardzo zabawne rzeczy. Na przykład kobiety mają mniejszą liczbę dzieci – ale wcale nie dlatego, iż zrozumiały, że lepiej nie mieć zbyt wielu dzieci, tylko dlatego, że jest to oznaka nowoczesności i życia na Zachodzie. Jest się nowoczesnym, kiedy ma się mniejszą liczbę dzieci. Więc wchodzimy nagle w problematykę obfitości, oczywiście przez małe drzwi. Temat obfitości jest problemem marzeń, fantazmów i halucynacji. Istniejąca rzeczywistość ekonomiczna to zupełnie inna rzecz. Każdy może sam oceniać poziom swojego życia w stosunku do tego, o czym marzy. Jest to problem indywidualny, ale kolektywnie nasze społeczeństwa żyją w przekonaniu, że uzyskały taki poziom dobrobytu i już znajdują się po stronie promieniowania zbytku. Ale to nie jest prawda. To zupełnie nie jest prawda. Najgorsze wydaje się to, że pułapka rozciąga się na inne społeczeństwa – te, które żyją w niedostatku i w rozpaczliwy sposób starają się dochodzić do czegoś, co w rzeczywistości...

**E.I.N. ...nie istnieje.**

**J.B.** Nie istnieje, a w każdym razie nie jest pewną wartością. Jest to wartość...

**E.I.N. ...wymagowana.**

**J.B.** Tak, wymagowana.

rozmowę dla *Sztuki i Filozofii* przeprowadziła Ewa Izabela Nowak

Paryż, 30 maja 2006 roku, mieszkanie Jeana Baudrillarda

*Jean Baudrillard*

## PRZEMOC WIRTUALNEJ I ZINTEGROWANEJ RZECZYWISTOŚCI\*

*Tłumiąc prawdziwy świat, stłumiliśmy również  
świat pozorów.*

Friedrich Nietzsche

### 1. WPROWADZENIE

Co się dzieje ze światem, gdy uwalnia się go od prawdy i pozorów? Staje się on prawdziwym uniwersum, uniwersum zintegrowanej rzeczywistości (*integral reality*). Wszechświatem nie prawdy czy pozorów, lecz właśnie rzeczywistości zintegrowanej. Jeśli w przeszłości skłaniał się ku transcendencji, jeśli od czasu do czasu wpadał w inne „światy-z-tyłu” (*rear-worlds*, *arrières-mondes*), to dziś popada w rzeczywistość. Z jednej transcendencji na wysokościach przeniósł się w inną – tym razem w głębinach. To tak, jak gdyby dokonał się drugi upadek człowieka, o którym mówi Heidegger: upadek w banalność – tym razem jednak odkupienie nie jest możliwe. Według Nietzschego, kiedy został utracony świat prawdziwy wraz ze światem pozorów, wszechświat stał się pozytywnym uniwersum faktów, które nie potrzebuje nawet być prawdziwe. Ten świat jest faktyczny jak *ready made*. Fontanna Duchampa to emblemat naszej współczesnej hiperrzeczywistości. Jest ona wynikiem gwałtownego kontrtransferu (*counter-transfer*) każdej poetyckiej iluzji w czystą rzeczywistość. Obiekt przetransferowany, przeniesiony sam na siebie; wszelka możliwość metafory ucięta.

Świat stał się tak rzeczywisty, że tę rzeczywistość można jedynie znieść kosztem wiecznego zaprzeczenia. „To nie jest świat” po „to nie jest fajka”. Dokonane przez Magritte’a surrealistyczne zaprzeczenie samej oczywistości – ów podwójny ruch, z jednej strony, absolutnej i definitywnej oczy-

---

\* *Violence of the Virtual and Integral Reality* to tekst wygłoszony w trakcie konferencji „Light Onwords/Light Onwards: Living Literacies Conference”, która miała miejsce na York University, Toronto, Canada (14–18.11.2002). Więcej informacji oraz transkrypty wystąpień można znaleźć na stronie: <http://www.nald.ca/fulltext/Itonword/cover.htm>; tłumaczenie dokonane na podstawie przekładu dr. Marilyn Lambert-Drache. Autor przekładu wyraża podziękowanie redakcji *The International Journal of Baudrillard Studies* za zgodę na tłumaczenie i przedruk niniejszego tekstu.

wistości świata oraz, z drugiej, radykalne zanegowanie tejże oczywistości – panuje nad trajektorią współczesnej sztuki, lecz nie tylko jej, ale również wszystkich naszych głębszych percepcji, wszystkich naszych ujęć świata. Nie prawimy tu filozoficznych morałów, nie mówimy: „świat nie jest taki, jaki powinien być” lub też „świat nie jest taki jak kiedyś”. Świat jest taki, jaki jest. Od kiedy nie ma transcendencji, rzeczy są tylko tym, czym są, a takich, jakie są, nie da się ich znieść. Utraciły wszelką iluzję, stały się natychmiast i w całości rzeczywiste, pozbawiły się cienia i komentarza. Jednocześnie przestała istnieć owa niedająca się przekroczyć rzeczywistość. Nie ma ona racji istnienia, nie może bowiem być na nic wymieniona. Jest pozbawiona wartości wymiennej.

## 2. TRANSFER ŚWIATA W TOTALNĄ POZYTYWNOŚĆ

„Czy rzeczywistość istnieje? Czy żyjemy w prawdziwym świecie?” – oto lejtmotyw naszej bieżącej kultury. Pytania te są jedynie wyrazem faktu, że świat padł łupem rzeczywistości i można go udźwignąć tylko jako zaprzeczenie. Wszystko to jest logiczne: skoro świat nie może znaleźć uzasadnienia w innym świecie, winien być usprawiedliwiony tu i teraz oraz musi znaleźć siłę w rzeczywistości, oczyszczając się przy tym ze wszelkich złudzeń. Jednocześnie, w rezultacie tego kontrtransferu, zaprzeczenie rzeczywistości jako takiej staje się coraz silniejsze. Rzeczywistość bowiem nie pada już ofiarą swych naturalnych drapieżnych wrogów, rozrasta się podobnie jak gatunek ludzki w ogóle. To, co rzeczywiste, rozprzestrzenia się jak pustynia. „Witamy na pustyni Rzeczywistego”<sup>1</sup>.

Złudzenie, sny, namiętność, szaleństwo, narkotyki, ale też sztuczność i *simulacrum* były naturalnymi drapieżnikami żywiącymi się rzeczywistością. Wszystkie one straciły energię, jak gdyby cierpiały na jakąś nieuleczalną, wstydliwą chorobę (którą mogła być równie dobrze sama rzeczywistość). Teraz trzeba znaleźć ich sztuczny odpowiednik. W innym wypadku bowiem, gdy rzeczywistość osiągnie masę krytyczną, spontanicznie zniszczy samą siebie. Sama z siebie będzie implodować, co już zresztą czyni, robiąc miejsce Wirtualnemu w jego wszystkich przejawach. Wirtualne jest ostatecznym drapieżcą, rabusiem rzeczywistości. Rzeczywistość wygenerowała Wirtualne jako swego rodzaju wirusowy, samoniszczący się czynnik. Rzeczywistość padła łupem wirtualnej rzeczywistości. Jest to ostateczna konsekwencja procesu, który rozpoczął się wraz z wyab-

<sup>1</sup> Słowa te skierował dowódca opozycji Morfeusz do Neo w filmie braci Wachowskich *Matrix*.



strahowaniem obiektywnej rzeczywistości i który dobiega kresu w zintegrowanej rzeczywistości.

Wirtualne nie dotyczy „świata-z-tyłu”. Zastąpienie świata ma charakter totalny, świat jest swoim identycznym powtórzeniem, jest idealną przynętą. W ten sposób pytanie zostaje rozstrzygnięte przez samo unicestwienie symbolicznej substancji. Nawet obiektywna rzeczywistość staje się bezużyteczną funkcją, swego rodzaju odpadem, którego wymiana i obieg sprawiają coraz większe trudności. Przekroczyliśmy obiektywną rzeczywistość ku czemuś nowemu, swoistej ultrareczywistości kładącej kres zarówno rzeczywistości, jak i złudzeniu. Hipoteza brzmi następująco: świat jest nam dany. Symboliczne prawo głosi: to, co dane, winno być oddane. W przeszłości można było, w taki czy inny sposób, dawać wyraz wdzięczności Bogu lub jakiejś innej władzy, a na dar odpowiadać poświęceniem. Od tej chwili nie ma nikogo, komu można by dawać wyrazy wdzięczności, ponieważ transcendencja znikła. Jeśli nie można w zamian za świat niczego dać, to sytuacja ta jest nieznośna. Winniśmy tedy pozbyć się naturalnego świata i zastąpić go sztucznym, zbudowanym od zera światem, z którego nikomu nie musielibyśmy zdawać sprawy. Stąd wypływa owo gigantyczne przedsięwzięcie technicznej eliminacji wszystkich form świata. Wszystko, co naturalne, zostanie, prędzej czy później, nieodwołalnie odrzucone w wyniku tej symbolicznej zasady (niemożliwej) wymiany. Jest to ostateczne rozwiązanie (nie wyklucza ono eksterminacji).

To oczywiście niczego nie rozwiązuje. Nie można uniknąć tego nowego długu, który zaciągnęliśmy u siebie samych. Jak możemy zostać wyzwoleni od tego technicznego świata i tej sztucznej władzy? Znowu musimy zanegować świat lub go zburzyć, jeśli nie możemy go oddać – a niby na co mielibyśmy go wymienić? To tłumaczy, jak postępuje nasze budowanie sztucznego uniwersum, tłumaczy również ogromny, negatywny kontrtransfer wymierzony w zintegrowaną rzeczywistość, którą sami stworzyliśmy. Głęboko sięgające zaprzeczenie jest obecne teraz wszędzie. Co nad nim przeważa? Owo niepohamowane działanie czy gwałtowne odreagowanie?

Wkroczmy zatem w sferę tej zintegrowanej rzeczywistości (pozostaje nam jeszcze ustalić, czy ta rzeczywistość ma jeden wymiar, a może dwa albo trzy). Oto przykład – zintegrowana muzyka. Można jej posłuchać w kwadrofonicznych przestrzeniach i może ona być „skomponowana” przez komputer. Muzyka, której dźwięk został wyczyszczony, muzyka odtworzona technicznie perfekcyjnie. Dźwięk nie jest tu rezultatem formy; jest uruchomiony przez program. Muzyka zredukowana do długości fali. Ostateczny odbiór, zmysłowe oddziaływanie na odbiorcę – jest również precyzyjnie zaprogramowane niczym w obwodzie zamkniętym. Innymi słowy, muzyka wirtualna,

bez defektów, pozbawiona wyobraźni, błędnie brana za swój wzór. Muzyka, z której płynąca przyjemność jest również wirtualna. Czy to nadal muzyka? Nic mniej pewnego – sugerowano nawet, żeby na powrót wprowadzić szum po to, by uczynić dźwięk bardziej „muzycznym”.

To samo można powiedzieć o syntetyzowanych cyfrowych obrazach, obrazach będących czystą, pozbawioną rzeczywistego odniesienia reakcją, z której zniknął negatyw – nie chodzi tu o negatyw fotograficzny, lecz o negatywny moment tkwiący w łonie obrazu, nieobecność wywołującą jego wibracje. Cyfrowy obraz jest technicznie idealny. Nie ma w nim miejsca na brak ostrości, poruszenie ani przypadek. Zatem czy to nadal obraz?

Weźmy za przykład Człowieka Integralnego (*Homme Intégral*), ludzką istotę genetycznie zmodyfikowaną i opracowaną z myślą o perfekcji. Jest ona wyczyszczona z wszelkiej dowolności, wszelkich chorób, emocjonalnych problemów, ponieważ genetyczna manipulacja ma na celu zreprodukcję pierwotnej ludzkiej formuły, lecz wzoru, który – najdalej jak tylko się dało – zestandaryzowano w imię wydajności (seryjny morfing). Film *Raport mniejszości* daje nam tego przedsmak. W obrazie tym przestępstwu przeciwdziała się, zanim zostanie popełnione, karze się je, zanim jeszcze ktokolwiek wie, czy w ogóle mogłyby ono mieć miejsce czy nie. Jest zduszone w zarodku, wręcz już w wyobraźni, zgodnie z powszechną zasadą stosowania środków ostrożności. Film jest jednak naiwny i anachroniczny, a to dlatego, że wprowadza motyw represji. W przyszłości prewencja będzie miała charakter genetyczny – intrageniczny. „Kryminalny gen” przejdzie profilaktyczną sterylizację w momencie narodzin lub nawet wcześniej (to oczywiście będzie musiało przybrać postać uporządkowaną, ponieważ zdaniem przyszłej policji i sił rządzących wszyscy jesteśmy potencjalnymi kryminalistami).

Ta manipulacja jest dobrą ilustracją tego, co się stanie z przyszłym człowiekiem. Będzie on zmodyfikowany i poprawiony. Mówiąc wprost, będzie tym, czym powinien idealnie być; nigdy nie stanie się tym, czym jest. Nie będzie już nawet wyalienowany na mocy preegzystencjalnej modyfikacji na dobre i na złe. Nie będzie musiał stawiać czoła swej inności, jako że ta od razu zostanie stłumiona przez jego wzór. Wszystko to opiera się na powszechnym procesie identyfikowania Zła, którego wykorzenienie – to oczywiste – jest celem tegoż procesu. Podczas gdy kiedyś Zło było metafizyczne albo moralne, teraz się materializuje, wciela się w geny (równie dobrze może przemieniać się w Oś Zła)<sup>2</sup>. Staje się obiektywną rzeczywi-

---

<sup>2</sup> Zob. też J. Baudrillard, „L'intelligence du Mal”, *International Journal of Baudrillard Studies*, styczeń 2005, t. 2, nr 2, ([http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol2\\_2/mal.htm](http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol2_2/mal.htm)).

stością, obiektywnie niezbędną. Uda nam się je w całości wypełnić, a wraz z nim korzenie snów, utopii, złudzenia, fantazji, a wszystko to – zgodnie z tym samym globalnym procesem – jest wydzierane z obszaru możliwości i włączane w to, co rzeczywiste.

To samo dotyczy tego wszystkiego, co wiąże się z wirtualną rzeczywistością i zsyntetyzowanymi modelami. To, co rzeczywiste, cyfrowe i zaprogramowane, nie ma nawet czasu, by się wydarzać. Podlega profilaktyce (*prophylactisé*), sproszkowaniu, krótkiemu śpięciu, jak przestępstwo w *Raporcie mniejszości*. Samo myślenie poprzedzają modele sztucznej inteligencji. Z kolei czas, czas przeżyty, ten, który sam już nie ma czasu przeminąć, jest chwytny i porywany przez czas wirtualny, który dowolnie, choć bez wątplenia z kpina, nazywamy „czasem rzeczywistym”. Historyczny czas zdarzenia, psychologiczny czas afektu i namiętności, subiektywny czas sądu i woli – one wszystkie są kwestionowane jednocześnie. Nie dajemy nawet *czasu czasowi*.

*Last but not least* – dzięki jakiemuś dziwnemu chirurgicznemu zabiegowi język, w swej cyfrowej postaci, został oczyszczony z symbolizmu, z tego wszystkiego, co pozwala językowi być czymś więcej niżli tylko tym, co znaczy. Wszelka nieobecność, wszelka próżnia, wszelka w nim dosłowność – czyli to, co nie pozwala znaczeniu stać w centrum uwagi – wszystko to zostało wyeliminowane jak negatyw ze zsyntetyzowanego obrazu. Taka jest zintegrowana rzeczywistość języka. Oznacza to zarazem śmierć znaku. Zintegrowany język nie zawiera żadnych znaków – znak i jego reprezentacja zanikły. To właśnie wówczas, gdy znak i to, co rzeczywiste, przestają być wymienne, rzeczywistość, teraz pozostawiona sama sobie i pozbawiona znaczenia, eksplotencjalnie zmienia wektor i rozpoczyna się jej nieskończona proliferacja. Śmierć znaku toruje drogę ku rzeczywistości zintegrowanej.

Często słyszymy, że to, co rzeczywiste, znikło z powodu hegemonii znaku, obrazów i *simulacrum*, że rzeczywistość została wymazana przez sztuczność. Ta analiza leży u podłoża koncepcji *Spoleczeństwa spektaklu*. Musimy tę nazbyt powszechną analizę odwrócić i rzec: straciliśmy zarówno znak, jak i sztuczność na rzecz absolutnego rzeczywistego. Utraciliśmy wszystko: spektakl, alienację, dystans, transcendencję, abstrakcję – wszystko to, co broniło nas przed nastaniem zintegrowanej rzeczywistości, przed zrealizowaniem świata pozbawionego możliwości ułaskawienia. Wraz ze zniknięciem *simulacrum* jako takiego został osiągnięty dalszy etap symulacji, tj. symulacja rzeczywistego bardziej rzeczywistego niż rzeczywiste, symulacja hiperrzeczywistego.

Cóż czyni wymianę niemożliwą, jeśli nie abstrakcyjna transcendencja wartości? Cóż czyni wymianę języka możliwą, jeśli nie abstrakcyjna transcendencja znaku? Wszystko to uległo likwidacji, zwietrzeniu. Wartość, na równi ze znakiem, ogarnął zawrót głowy wywołany zachwianiem. To nie rzeczywiste, ale znak, a wraz z nim całe uniwersum znaczenia i komunikacji, podlega zachwianiu wpływającemu na rynki (być może następuje to jeszcze przed zachwianiem rynkiem światowym). Jaskinie Lascaux stanowią niemal trywialny przykład tego zamieszania.

Oryginalne pieczary są od dawna zamknięte, a zwiedzający ustawiają się w kolejkę przed repliką, *simulacrum* jaskiń, przed Lascaux II. Większość turystów nawet nie wie, że to, co oglądają, jest repliką, ponieważ nigdzie nie można znaleźć śladu istnienia oryginalnych grot. To, co nas tam czeka, jest swego rodzaju prefiguracją świata: replika okazuje się tak doskonała, że już nie wiemy, że to replika. Zatem co się dzieje z oryginałem, kiedy replika przestaje być repliką? To jest właśnie ironiczna dialektyka *simulacrum* w kolejnym stadium zaniku. Nawet oryginał jest zrównany z tym, co sztucznie wytworzone. Z pewnością nie ma Boga, który mógłby rozpoznać to, co swoje (przynajmniej z tego punktu widzenia można stwierdzić, że Bóg faktycznie umarł). Mamy tu swoistą sprawiedliwość, uprzywilejowani oraz pozbawieni przywilejów są teraz w sztucznym świecie równi. Kiedy w technicznie ukończonym świecie oryginał staje się jedną z wielu alegorii, urzeczywistnia się demokracja.

Dalej: co się dzieje z arbitralnością znaku, kiedy odniesienie przestaje być odniesieniem? Bez arbitralności znaku nie ma funkcji różnicującej, nie ma ani języka, ani wymiaru symbolicznego. Znak, przestając być znakiem, staje się jedną spośród wielu rzeczy – przeradza się w coś absolutnie koniecznego lub absolutnie przypadkowego. Gdy brak jest ukazywania znaczenia przez znak, pozostaje jedynie fanatyzm języka – ten fanatyzm Raphaël Sanchez Ferlosio definiuje jako „absolutystyczny stan zapalny znaczącego”.

Pragnę postawić hipotezę, iż pewien radykalny fetyszizm, będący wynikiem zaćmienia wszystkich procesów znaczenia, leży u podstaw zarówno transformacji tego, co rzeczywiste, w czystą informację, jak i klonowania rzeczywistego przez rzeczywistość wirtualną. To, co skrywa się za niematerialnością technologii wirtualnego, cyfrowego, za niematerialnością ekranu, jest faktycznie nakazem, imperatywem, który już McLuhan dostrzegł w obrazie telewizyjnym i medialnym: jest to imperatyw wzmoczonego uczestnictwa, interaktywny wkład, który może przerodzić się w fascynację, w „ekstacyczne” domniemanie, że wszystko widzimy w cyberświecie. Zanurzenie, immanencja, bezpośredniość (*immersion*,

*immanence, immediacy*) charakteryzują wirtualne. Koniec ze spojrzeniem, koniec ze sceną, koniec z wyobraźnią, koniec też ze złudzeniem, koniec z zewnętrżnością, koniec ze spektaklem: operacyjny fetysz zaabsorbował całą zewnętrżność, całą wewnętrżność, a nawet czas w operacji „czasu rzeczywistego” (*real time*). Jest to ziszczenie utopii. Zbliżyliśmy się tą drogą do rzeczywistego świata, świata „całościowo” urzeczywistnionego, w ten sposób odczuwanego i tak identyfikowanego. Mowa tu o rzeczywistym świecie, a nie o „świecie-jakim-jest” (*world-as-is*), który jest całkowicie inny. „Świat-jaki-jest” leży w naturze pozoru (albo nawet zintegrowanego złudzenia, nie istnieje bowiem jego możliwa reprezentacja). Jak twierdzi Nietzsche: „tłumiąc prawdziwy świat, stłumiliśmy również świat pozorów”.

Wideo, interaktywne ekrany, multimedia, Internet, wirtualna rzeczywistość – ze wszystkich stron zagraża nam interaktywność. Co kiedyś było rozdzielone, teraz się zlewa; wszędzie eliminowany jest dystans: między płciami, między przeciwnymi biegunami, między sceną a widownią, między bohaterami akcji, między podmiotem a przedmiotem, między rzeczywistym a jego sobowtorem. Owo pomieszanie terminów, kolidują biegunów, oznacza, że znikła możliwość osądu moralnego tak w sztuce, jak i w moralności czy polityce. Wraz z eliminacją dystansu i jego „patosu” wszystko staje się nierozstrzygalne, nawet w wymiarze fizycznym: kiedy odbiorca i źródło transmisji znajdują się zbyt blisko siebie, występuje zjawisko sprzężenia znane jako efekt Larsena, które zakłóca fale transmisji; kiedy jakieś wydarzenie i przekaz tego wydarzenia w czasie rzeczywistym są nazbyt sobie bliskie, wówczas zdarzenie staje się nierozstrzygalne, wirtualne, pozbawione historycznego wymiaru i usunięte z pamięci. Podlegamy swego rodzaju efektowi Larsena, który nabrał ogólnego zasięgu<sup>3</sup>.

Nawet w programach typu *reality show*, w których – wobec opowiadanej na żywo historii, w obliczu sfilmowanego na gorąco działania – jesteśmy świadkami zmieszania istnienia z jego sobowtorem. Dość dystansu, dość próżni i dość nieobecności: człowiek wkracza na ekran i wizualny obraz, nie napotyka żadnej przeszkody. Człowiek wchodzi w swe życie, wstępując w ekran. Człowiek przywdziewa własne życie niczym cyfrowy strój.

W odróżnieniu od fotografii, kina oraz malarstwa, w których występują scena i spojrzenie, obraz wideo i ekran komputerowy skłaniają – jak twierdził McLuhan, mówiąc o telewizji – do swoistego zanurzenia, do rodzaju popełnionego połączenia i „taktylnej” interakcji. Immersja komórkowa,

<sup>3</sup> Efekt Larsena jest często doświadczany jako elektroakustyczne sprzężenie między mikrofonem a wzmacniaczem.

cząsteczkowa: wnika się w płynną substancję obrazu po to, by, ewentualnie, go modyfikować, w taki sam sposób, w jaki nauka przenika do genomu, kodu genetycznego po to, by przekształcać samo ciało. Każdy porusza się, jak chce, każdy czyni z interaktywnego obrazu to, co mu się żywnie podoba. Zanurzenie jest ceną, jaką trzeba zapłacić za ową nieskończoną dostępność, za tę otwartą kombinatorykę elementów. To samo dotyczy każdego „wirtualnego” tekstu (Internetu, procesorów tekstu): pracuje się na tym jak na obrazie wygenerowanym przez komputer; nic go już nie łączy z transcendencją spojrzenia i pisania. W każdym razie, zajmując miejsce przed ekranem, nikt nie widzi tekstu jako tekst, ale jako obraz. Tylko w granicach ścisłego rozdzielania tekstu i ekranu, tekstu i obrazu, pisanie jest pełnoprawną czynnością – interakcją nie jest ono nigdy. I podobnie – tylko ściśle odgraniczenie sceny i widowni pozwala widzowi być pełnoprawnym uczestnikiem. Obecnie wszystko składa się na znoszenie tego rozdziału. Widz jest zanurzony w przyjaznym użytkownikowi (*user friendly*), interaktywnym spektaklu. Czy to apogeum spektaklu, czy jego kres? Kiedy wszyscy stają się aktorami, zanika tak akcja, jak i scena. Jest to koniec estetycznej iluzji.

Inną formą implozji jest sprzężenie zwrotne. Zintegrowana rzeczywistość odnosi się do tego wszystkiego, co pracuje w układzie scalonym, oraz do stanu, kiedy wszystko to, co się wydarza, otrzymuje informację zwrotną. Maj ’68 i odbiorniki radiowe na barykadach. Nikt niczego nie robi, o ile sam nie widzi, jak to robi. Nawet ironia stanowi część tego mechanizmu. Natychmiastowy promiskuiizm ekranu kontrolnego w naszych głowach. Powtórzmy raz jeszcze: nie jest to reprezentacja, lecz rotacyjny ruch rzeczy, które się wymieszały ze sobą, połączyły, nasyciły. To perfekcyjna rzeczywistość w takim sensie, że od razu jest ona urzeczywistniona do końca, dokonana (*perfectum*). W perfekcyjnej rzeczywistości nic nie jest „zweryfikowane”, o ile nie jest „wklejone” (*pasted*) i błędnie wzięte ze swój obraz. Sprzężenie zwrotne najlepiej ilustruje ten proces. Wywiera ono wpływ na wizualne uniwersum mediów, jak również na życie polityczne i intelektualne, na życie codzienne każdego człowieka z osobna, na nasze poczynania, na nasze myślenie. Owa automatyczna refrakcja naszych myśli wywiera na nas wpływ już na poziomie naszej percepcji najprostszego i najbardziej naturalnego świata. Sprzężenie zwrotne przypieczętowuje wszystko przez zwrócenie na to właśnie uwagi, przez automatyczną symulację. Sprzężenie zwrotne jest swego rodzaju wirusem naszego postmodernizmu.

Sprzężenie zwrotne doprowadza spojrzenie do krótkiego spięcia; doprowadza ono reprezentację do zwarcia wskutek, by tak rzec, uprzedniego duplikowania rzeczy oraz w wyniku interferowania z ich postępem. Sprzę-

żenie zwrotne okrywa wszystko „zasłoną wykonania” (*performance veil*) – jest to szczególnie wrażliwe zjawisko w fotograficznym wszechświecie, w którym stworzenia i rzeczy od razu „przywdziewają szatę” kontekstu, kultury, znaczenia, idei samych siebie, jednocześnie ograniczając widzenie i wywołując swego rodzaju ślepotę, którą demaskuje Raphaël Sanchez Ferlosio: istnieje straszliwa forma ślepoty, którą niewielu dostrzega. Pozwala ona patrzeć i widzieć, ale już nie widzieć bez jednoczesnego patrzenia. Kiedyś rzeczy tak się właśnie miały: można było na nie nie patrzeć, po prostu się je widziało. Dziś wszystko jest schwymane w pułapkę podwójności; nie ma już czystego, bezpośredniego bodźca. W ten oto sposób krajobraz stał się „pejzażem”, tj. przedstawieniem samego siebie...

W wyniku tego, można stwierdzić, sama nasza percepcja, nasza bezpośrednia wrażliwość, stała się estetyczna. Wszystkie nasze zmysły – wzrok, słuch, dotyk, węch, smak – stały się estetyczne w najgorszym tego słowa znaczeniu. Z tej racji każdy nowy rodzaj widzenia może jedynie wynikać z dekonstrukcji owego sprzężenia zwrotnego, z rozwiązania owego kontrtransferu, który ogranicza widzenie. Należy odróżnić proces konfuzji z własnym obrazem od procesu reprezentacji, w którym różnimy się od siebie dzięki przeciwstawnemu obrazowi i w którym wkraczamy w otwartą formę alienacji, otwartą formę gry z obrazem. To właśnie lustro, obraz, spojrzenie i scena otwierały się na kulturę metafory.

Maszyny produkują tylko maszyny. Staje się to coraz prawdziwsze wraz z doskonaleniem się wirtualnych technologii. Na pewnym poziomie maszynowości, zanurzenia się w wirtualną maszynierę, zanika różnica między człowiekiem a maszyną. Maszyna znajduje się po obu stronach interfejsu. Możliwe teraz, że [ty] jesteś przestrzenią maszyny: człowiek stał się wirtualną rzeczywistością maszyny, jej lustrzanym operatorem. Wiąże się to z samą istotą ekranu. Nie można patrzeć „przez” ekran, jak gdyby to było lustro. Wymiary czasu zlewają się w nim w „czas rzeczywisty”. Cechę charakterystyczną każdej wirtualnej przestrzeni stanowi przede wszystkim fakt, że ona tam jest, pusta, a przez to możliwa do wypełnienia czymkolwiek. Do ciebie należy interakcja z próżnią w czasie rzeczywistym.

Maszyny produkują tylko maszyny. Teksty, obrazy, filmy, przemowy i programy wychodzące z komputerów są produktami maszynowymi. Mają cechy produktów maszynowych: są sztucznie wzbogacane przez maszynowy *face-lifting*; filmy są pełne efektów specjalnych, teksty – długich ustępów i powtórzeń, które stanowią wynik złośliwej woli maszyny, by funkcjonować za wszelką cenę (jest to bowiem jej pasją), oraz konsekwencję fascynacji operatora niekończącą się okazją, by zawiadywać maszyną. Stąd płynie ów nużący charakter całej tej przemocy i „sporno-

grafizowanej” seksualności, niebędących niczym więcej aniżeli specjalnymi efektami przemocy i seksu, które już nawet nie są wytworem ludzkiej fantazji. Ta czysto mechaniczna przemoc nie oddziałuje już na nas. Stąd biorą się wszystkie teksty traktowane niekiedy jako dzieła „inteligentnych” wirtualnych agensów, których jedynym aktem jest akt programowania. Cała reszta rozwija się już w sposób automatyczny. Nie ma to nic wspólnego z pisaniem automatycznym (*écriture automatique*), które polegało na magicznym przenikaniu się słów i pojęć; tym, co nam teraz pozostało, jest automatyczne programowanie wszystkich możliwości. Dalej: maszynowy *design* ciała, *make-up* tekstu i obrazu. To się nazywa cybernetyką: kontrolowanie obrazu, tekstu, ciała, jak gdyby od wewnątrz, przez pogrywanie jego kodem genetycznym i modalnościami. To właśnie ten duch idealnego wykonania tekstu lub obrazu, możliwość nieskończonych poprawek, wywołuje w operatorze zawrót głowy biorący się z interakcji ze swym obiektem oraz, jednocześnie, zawrót głowy od nieosiągania technologicznych granic swych możliwości. Faktycznie bowiem wirtualna maszyna przemawia tobą, myśli tobą.

Zastanówmy się przy okazji, czy istnieje możliwość odkrycia czegoś w cyberprzestrzeni? Internet po prostu symuluje mentalną przestrzeń wolności i odkrycia. Nie oferuje bowiem nic ponad ulepszoną, a jednak konwencjonalną, przestrzeń, w której operator współdziała ze znanymi elementami, preegzystującymi stronami (*sites*) i ustalonymi kodami. Nic nie istnieje poza tymi parametrami szukania. Każde pytanie jest poprzedzone odpowiedzią. Jesteś automatycznym pytająco-odpowiadającym układem maszyny. Jako *coder* i *decoder* jesteś zaiste własnym terminalem. Oto ekstaza komunikacji.

Nie ma już „innego” stojącego twarzą w twarz z tobą. Nie ma już ostatecznego miejsca przeznaczenia. Każde miejsce, każdy korespondent – są odpowiedni. System pracuje, bez końca i celu, z jedynym potencjałem nieskończonej reprodukcji i inwolucji. Stąd bierze się miłe zamroczenie wywołane ową elektroniczną interakcją, która działa jak narkotyk. Człowiek może spędzić na tym całe życie, nie odrywając się ani na chwilę. Same narkotyki są doskonałym przykładem szaleńczej, zamkniętouladowej interaktywności.

By cię do tego przekonać, ludzie mówią ci, że komputer to zwykła, poręczniejsza i bardziej skomplikowana maszyna do pisania. Nie jest to atoli prawdą. Maszyna do pisania stanowi obiekt całkowicie zewnętrzny. Kartka tańczy w powietrzu, ja – podobnie. Pozostaję w fizycznym stosunku z pisaniem. Dotykam pustej lub zapisanej kartki oczyma, czego nie mogę uczynić w przypadku ekranu. Jeśli zaś chodzi o komputer, to jest



on prawdziwą protezę. Pozostają z nim w stosunku taktylnym i intersensorycznym. Sam staje się ektoplazmą ekranu. Stąd, w tej inkubacji wirtualnego obrazu, biorą się nękające komputery błędy techniczne, będące niczym lapsusy ciała operatora.

Z drugiej strony, fakt, że pierwszeństwo daje się tożsamości sieci, a nigdy tożsamości poszczególnych osób, sugeruje opcję ukrywania się i znikania w namacalnej przestrzeni wirtualnego, a przez to opcję bycia zlokalizowanym gdziekolwiek, co rozwiązuje problemy tożsamości, nie wspominając już o kwestii inności. Atrakcyjność tych wszystkich wirtualnych maszyn bez wątpienia wypływa nie tyle z głodu informacji i wiedzy, ile z możliwości rozpuszczenia się w fantomowym poczuciu społeczności (*conviviality*). Poczucie „uskrzydlenia” zajmuje miejsce szczęścia. Wirtualność zbliża się do szczęścia tylko dlatego, że ukradkowo odbiera mu odniesienie. Daje ci ona wszystko, lecz jednocześnie subtelnie wszystko zabiera. Podmiot jest urzeczywistniony do perfekcji, ale później automatycznie staje się przedmiotem – wówczas zaczyna wkradać się panika.

To przeciwko temu światu, światu, który stał się całkowicie operacyjny, rozwija się zaprzeczenie wraz z wyrzeczeniem rzeczywistości. Jeśli świat ma być ujęty jako całość, musi być odrzucany jako całość w taki sposób, w jaki ciało odrzuca obcy element. Nie ma innego wyjścia. Dzięki pewnej formie instynktu, żywej reakcji, jesteśmy zdolni powstać przeciwko temu zanurzeniu w idealnym świecie, w „Królestwie Niebios”, gdzie rzeczywiste życie jest poświęcone na ołtarzu hiperurzeczywistniania tych wszystkich możliwości, ku czci jego maksymalnego wykonania, w taki sam sposób, w jaki gatunek ludzki jest składany w ofierze swej genetycznej perfekcji. Nasze gwałtowne odreagowywanie wynika z naszej hiperwrażliwości na idealne warunki życia, jakie są nam oferowane. Ta perfekcyjna rzeczywistość, dla której poświęcamy wszystkie złudzenia, jest oczywiście fantomową rzeczywistością. Należy ona do innego świata. Gdyby zarówno rzeczywistość, jak i prawdę poddano badaniu na wykrywaczu kłamstw, wyznałyby, że nie wierzą w ową perfekcyjną rzeczywistość. Rzeczywistość rozwiązała się, a my cierpimy, jak gdyby wciąż istniała. Jesteśmy jak Ahab w *Mobym Dicku*: „Skoro czuję ból w mojej nodze, mimo że jej nie ma, to kto może mnie zapewnić, że nie będzie się cierpieć mąk piekielnych nawet po śmierci?”.

Nie ma nic metaforycznego w tej ofierze. Jest to bardziej operacja chirurgiczna, która dostarcza pewnego samozadowolenia. Jak powiedział Benjamin: „Ludzkość, która dawno temu, wraz z Homerem, była przedmiotem kontemplacji olimpijskich bogów, stała się teraz przedmiotem własnej kontemplacji. Tak dalece wyalienowała się od samej siebie, że doświadcza

teraz własnej destrukcji jako estetycznego doznania najwyższej próby”. Autodestrukcja jest faktycznie jedną z oferowanych nam opcji. To opcja wyjątkowa, rzuca bowiem wyzwanie wszystkim pozostałym. Ogniskując się na perfekcyjnie zintegrowanej rzeczywistości, ma skłonność do pociągania za sobą wielu form wyłączenia, ekscentrycznych (odśrodkowych, *eccentric*) albo równoległych światów – nie tylko takich światów marginalnych czy peryferyjnych, jakie istnieją w tradycyjnych społeczeństwach, lecz także światów uznających swe oderwanie za leżące w samym sercu tej całkowitej integracji. W tej kwestii homogeniczność i spójność życia wywołują w nas wstręt. To, co dotyczy rzeczywistego, dotyczy również tego, co społeczne: pewnego dnia wszystko będzie społeczne, wszystko będzie prawdziwe, ale wówczas nas już nie będzie. Będziemy gdzie indziej. Wszystko będzie społeczne i w stanie dysocjacji. Podwójne życie, równoległe światy staną się naszym zarazem negatywnym, jak i szczęśliwym losem. Będziemy uwolnieni z uścisku rzeczywistości. Czyż wszystkie funkcje – ciało, rzeczywistość, seks, śmierć – nie są przeznaczone do tego, by trwać jako równoległe światy, jako autonomiczne osobliwości, całkowicie oderwane od świata dominującego?

Fundamentalna wreszcie jest dziwność świata, ta, która stawia opór obiektywnej rzeczywistości. Sam świat opiera się globalizacji. Podobnie fundamentalna jest nasza obcość (*étrangeté*), ta, która sprzeciwia się statusowi podmiotu. Podwójna iluzja: iluzja obiektywnej rzeczywistości świata oraz iluzja subiektywnej rzeczywistości podmiotu. Obydwie odbijają się w tym samym lustrze, a także są jednym i tym samym ruchem fundującym naszą metafizykę.

Jeśli zaś chodzi o „świat-jaki-jest”, to nie jest on wcale obiektywny. Wygląda raczej jak jakieś dziwactwo przyciągające uwagę. Skoro świat wraz z pozorami jest niebezpieczny, choć atrakcyjny, wolimy go wymienić na jego operacyjne *simulacrum*, jego sztuczną prawdę i jego automatyczną pisaninę. Jest to nieco ryzykowne, ponieważ to wszystko, czym broniliśmy się przed życiową iluzją – cała ta strategia obrony oparta na zasadzie rzeczywistości – działa jak emocjonalna tarcza i staje się dla nas nie do zniesienia. Pośród tych wszystkich form wyparcia, zaprzeczania, denegacji (w sensie niemieckiego *Verleugnung*, a nie *Verneinung*), nie stykamy się z dialektyką negatywności czy też pracą negatywnego. Ten ruch już nie dotyczy pojęcia ostatecznego zamiaru lub idei sprzeczności, jak to ma miejsce w zwykłej krytyce negatywnej; ma za to do czynienia z rzeczywistością jako taką, jej zasadą i jej twardą oczywistością. Im rozleglejsza jest przestrzeń zajmowana przez pozytywność, tym bardziej prawdopodobne, że zaprzeczenie – ciche, być może – stanie się gwałtowne. Dziś

wszyscy jesteśmy odszczepieńcami rzeczywistości, przeważnie wyklętymi schizmatykami. Gdy nie istnieje możliwość wymiany między myślą a rzeczywistością, natychmiastowe zaprzeczenie staje się jedynym możliwym sposobem, by myśleć rzeczywistość.

Negatywność zwykła kiedyś odpowiadać prostej pozytywności – bądź też rzeczywistości – krytycznej, która jeszcze nie przeszła na drugą stronę lustra. Kiedy pozytywność okazuje się absolutna, zaprzeczenie się radykalizuje. Przypadkiem granicznym tej doprowadzonej do ostateczności reakcji na fundamentalizm rzeczywistości jest zaprzeczenie absolutne (tj. negacjonizm – podobnie mówimy o „zaprzeczaniu” Holocaustowi). Wystarczy o tym pomyśleć: to samo wirtualne jest negacjonistyczne. To wirtualne zabiera substancję rzeczywistości, wytrącając ją z równowagi. Żyjemy w społeczeństwie negacjonistycznym, a to za sprawą jego wirtualności. Niewiara króluje wszędzie. Żadne wydarzenie nie jest już odbierane jako „prawdziwe”. Przestępstwa kryminalne, procesy, wojny, korupcja, sondaże opinii: wszystkie one albo są sfałszowane, albo nierozstrzygalne. Władza państwowa i jej instytucje padły jako pierwsze ofiarą hańby zasady rzeczywistości. Stąd wypływa pilna konieczność moralna odzyskania – w obliczu szalejącego negacjonizmu – „obywatelskiego punktu widzenia”, opowiedzenia się za rzeczywistością przeciwko rachityzmowi wszelkich informacji. Lustro informacji rozpękło się. Lustro historycznego czasu zostało sfluczone. To dlatego stało się możliwe zanegowanie istnienia Shoah i całej reszty (uderzenia w Pentagon, wylądowania człowieka na Księżycu). Królestwo wirtualnego jest jednocześnie królestwem zasady niepewności. To nieuchronny odpowiednik rzeczywistości przemienionej w niereczywistą przez nadmiar pozytywności.

Czy to już zawsze będzie trwało? Czy jesteśmy skazani na pozostanie więźniami owego transferu rzeczywistego w totalną pozytywność, a zarazem nie mniej ciężącego kontrtransferu, tj. zmiany w przeciwnym kierunku, wiążącym ku niezłożonej negatywności? Powiedzieliśmy, że nakaz przeciwko całkowitej absorpcji, przeciwko zniszczeniu znaku i jego reprezentacji, mówi, by ratować różnicę, wszystkie różnice. Ratować należy, w szczególności, różnicę między „światem-jakim-jest” a światem rzeczywistym. Podczas gdy wszystko nas popycha w stronę wirtualnego urzeczywistnienia świata, powinniśmy wyrwać rzeczywiste z jego zasady rzeczywistości. To właśnie owo pomieszanie nie pozwala nam widzieć „świata-jakim-jest”. Mówiąc słowami Italo Svevo: „poszukiwanie przyczyn jest ogromnym nieporozumieniem, przemożnym przesądem, który nie pozwala rzeczom i wydarzeniom zaistnieć takimi, jakimi są”. To znaczy: w ich jednostkowości. Rzeczywisty świat należy do porządku ogół-

ności, „świat-jaki-jest” – do jednostkowości. Powtórzmy: nie tylko jest to świat różnicy, ale wręcz różnicy absolutnej, radykalnej, bardziej różnej niż sama różnica, jest to świat jak najodleglejszy od tego rodzaju fuzji/konfuzji (*fusion/confusion*).

### 3. MARZĘ O OBRAZIE...

Rozważmy dosłowność obrazu. Obraz nie jest powiązany z prawdą. Jest powiązany z pozorami. Stąd jego magiczne pokrewieństwo z iluzją „świata-jakim-jest” – pokrewieństwo, które przypomina nam, że, bez względu na swą zawartość, rzeczywiste (tak samo jak: najgorsze) nie jest nigdy pewnością i że, być może, świat potrafi się obejść bez rzeczywistego i zasady rzeczywistości. Wierzę, że obrazy oddziałują na nas bezpośrednio, na infrapoziomie względem reprezentacji, na poziomie intuicji, daleko wyprzedzając percepcję. W tym sensie obrazy są zawsze absolutnie zaskakujące. Przynajmniej tak powinno być. Niestety, z tej właśnie racji możemy twierdzić, że obrazy są rzadkie. Siła obrazów przeważnie jest im odbierana, wekslowana, przechwytywana przez to wszystko, co chcemy od nich usłyszeć.

Widać więc, że w rzeczywistym istnieje obszar rozmazany. Rzeczywistość nie jest ostra. „Świat-jaki-jest” nie może ostro rysować się w polu uwagi (czyni go to niezmiernie różnym od rzeczywistego świata). Wciąganie świata w pole ostrości odnosiłoby się raczej do obiektywnej rzeczywistości, tak zwanej rzeczywistości po stronie obiektów, tzn. do ustawiania ostrości na modele reprezentacji tak, jak się to dzieje, gdy ustawiamy ostrość obiektywu fotograficznego na przedmiot po to, by uzyskać absolutną precyzję obrazu. Na szczęście, ów ostateczny poziom precyzji nigdy nie jest osiągnięty. Pełnej kontroli nie można zdobyć w wyniku weryfikacji i identyfikacji świata. Obiektyw przemieszcza (*displaces*) obiekt. Albo odwrotnie. W każdym razie – przemieszczenie ma miejsce.

Jest taki aforyzm Lichtenberga, który mówi o „drganiu”. Faktycznie, wszystkie gesty, nawet te najbardziej pewne siebie, rozpoczynają się od drgnięcia przypominającego rozmycie ruchu. Zawsze też pozostaje ślad po nim. Bez tego drgnięcia, bez tego rozmycia, kiedy gest jest czysto proceduralny, kiedy jest doskonale ostry, doświadczamy czegoś bliskiego szaleństwu. Tak więc autentyczne obrazy to te, które zaświadczą o tym drzeniu świata, bez względu na sytuację albo przedmiot: obrazy wojny, kompozycje z martwymi naturami, pejzaże, portrety, sztuka, dokument. W tym momencie obraz jest czymś należącym do świata, jest częścią jego stawania się, uczestniczy w metamorfozie pozorów (wyglądów). Obraz stanowi

fragment hologramu świata. Każdy jego detal jest refrakcją całości. Ładną metaforę tego zjawiska można znaleźć w filmie *Student z Pragi*. Kiedy bohater sprzedał już swój wizerunek Diabłu, rozbija lustro reprezentacji (będące jego straconym wizerunkiem). Dopiero wówczas odnajduje swój autentyczny wizerunek w odłamkach lustra – i umiera.

Celem fotografii nie jest udokumentowanie wydarzenia. Aspiruje do tego, by sama być wydarzeniem. Logika mówi, że najpierw ma miejsce zdarzenie, wpiery musi zaistnieć rzeczywiste, dopiero później pojawia się obraz, dokument. Niestety, to właśnie przeważnie się przytrafia. Bardziej poetycka sekwencja przewiduje, że wydarzenie nigdy nie ma miejsca w absolutnym sensie, że zawsze do pewnego stopnia jest dla siebie obce. Coś z tej obcości trwa w każdym zdarzeniu, w każdym przedmiocie, w każdym człowieku z osobna. To z tego obraz ma zdawać sprawę, to właśnie to ma, by tak rzec, rozwijać, wywoływać (*develop*) i dla tego ma być wywołany; sam obraz winien w pewien sposób pozostać obcy wobec samego siebie. Nie powinien z siebie jako medium czynić przedmiotu swej refleksji, swego refleksu-odbicia (*reflect*); nie wolno mu siebie brać za obraz. Winien pozostać fikcją, echem nierozwiązywalnej fikcji wydarzenia. Obrazowi nie wolno wpaść we własne sidła ani też nie powinien sobie pozwolić na to, by dać się złapać w pułapkę pętli sprzężenia zwrotnego. Najgorsze, co nas spotyka, to niemożliwość widzenia świata bez sprzężenia zwrotnego, tak, by nie był – zanim nawet zdążymy go ujrzeć – już raz uchwycony, rozentuzjzmowany, sfilmowany, obfotografowany. Jest to zabójcze nie tylko dla „rzeczywistego” świata, ale też dla samego obrazu, ponieważ jeśli wszystko jest obrazem, to obrazu nigdzie nie ma, a przynajmniej nie ma go jako wyjątku, iluzji, równoległego uniwersum. W wizualnym przepływie zdarzeń, w którym jesteśmy zanurzeni, obraz nie ma wręcz czasu, by stać się obrazem.

Czy fotografia może być wyjątkiem w obliczu tej wezbranej fali obrazów, czy może przywrócić im ich początkową moc? By to uczynić, szcęk świata musi zostać zatrzymany; przedmiot musi być uchwycony w tym jedynym momencie prawdziwej magii, przy pierwszym kontakcie, kiedy to rzeczy jeszcze nie wyczuły naszej obecności, kiedy nieobecność i próżnia jeszcze nie wyparowały... Zaiste konieczne jest, by sam świat odgrywał rolę fotografa – jak gdyby był zdolny do jawienia się nam poza nami.

Marzę o obrazie, który byłby automatycznym pisaniem jednostkowości świata, już po ikonoklastycznym śnie Bizancjum. Ikonoklaści utrzymywali, że jedynymi autentycznymi obrazami były te, w których boska postać uobecniała się bezpośrednio, jak na chuście św. Weroniki – automatycznym zapisie jednostkowości boskości, twarzy Chrystusa, bez ingerencji

ludzkiej ręki. Marzę o bezpośredniej kalce bliskiej odwróconemu obrazowi fotograficznego negatywu. Ikonokłaści gwałtownie odrzucili wszystkie pozostałe obrazy, stworzone przez ludzi ikony, które, według nich, nie były niczym więcej niż *simulacrami* boskości, *simulacrami acheiropoiesis*<sup>4</sup>. Podobnie my, nowocześni ikonokłaści, możemy odrzucić wszystkie te obrazy, które są zwykłymi *simulacrami* przypominającymi to, co rzeczywiste, albo jakąś ideę, ideologię, dowolną prawdę. O to właśnie chodzi. Co jest *cheiropoietyczne*? Co jest *acheiropoietyczne*? Czyż akt fotografii nie jest w tym sensie *acheiropoietyczny*? Automatyczne pisanie światłem, bez ingerencji rzeczywistego albo idei rzeczywistego? Taka automatyczność uczyniłaby z fotografii prototyp dosłowności świata, w której ludzka ręka zanikła. Świat samogenerujący się jako radykalna iluzja, czysty ślad, bez symulacji, bez czynnika ludzkiego i przede wszystkim bez prawdy. Jeśli istnieje jakiś produkt *par excellence* ludzkiego umysłu, jakiś produkt *cheiropoietyczny*, to musi nim być prawda, obiektywna rzeczywistość.

Czyż od samych początków nie fantazjowaliśmy o świecie funkcjonującym bez nas? Poetycka pokusa, by zobaczyć świat pod naszą nieobecność, świat wolny od wszelkiej ludzkiej interwencji, arcyłudzkiej mocy woli (*the all too human willpower*)? Tym, co sprawia taką przyjemność w poetyckim języku, w *le mot d'esprit*, jest możliwość ujrzenia, jak działa sam język, dostrzeżenia jego materialności, jego dosłowności, bez zwracania uwagi na znaczenie. To nas tak bardzo fascynuje. To samo dotyczy anagramów, anamorfoz, „kształtu ukrytego w dywanie”. Czy fotografia nie funkcjonuje jako środek rewelacji (*revelation*) w obu znaczeniach francuskiego terminu: wywołuje (technicznie), odsłania (metafizycznie) – „kształt w dywanie”? Italo Calvino napisał: „Lekcja mitu płynie z dosłowności jego narracji. Każda interpretacja zubaża mit i go dusi. Lepiej cierpliwie medytować nad każdym detalem, nigdy nie porzucając jego figuratywnego języka”.

Nawet sny, w ich psychoanalitycznej wersji, tracą swój dosłowny charakter. Padają łupem znaczenia i interpretacji. Sny jednak, podobnie jak mity, są przebiegłe. Kontestują – tak jak język w ogóle – to, co miałyby znaczyć zgodnie z naszymi oczekiwaniami. Istnieje chytrłość dosłowności, która zmierza pod prąd analitycznej egzegezy i która reanimuje tak subtelnie (czy to nie jest sekret dosłowności?) „świat-jakim-jest”, świat, który jest, dosłownie, tylko tym, czym jest.

Oto dzisiejsze niebezpieczeństwa. Jesteśmy świadkami nowego fundamentalizmu, autentycznego fanatyzmu, który, przy pomocy wszystkich

<sup>4</sup> Dosłownie: nieuczynione ręką ludzką.

danych dostarczanych przez wszystkie technologie, zabiera nas coraz dalej i dalej od dosłownego oraz materialnego świata, dalej i dalej od prawdziwie dosłownego świata, hen, ku światu technicznie „rzeczywistemu”.

przekład *Mateusz Salwa*

*Jean Baudrillard*

## MELODRAMAT RÓŻNICY (ALBO ZEMSTA SKOLONIZOWANYCH)\*

A więc cóż się stało z innością?

Jesteśmy zaangażowani w orgię odkrywania, badania oraz „wynajdywania” Innego – orgię różnic. Jesteśmy stręczycielami spotkania, rajfurami interfejsu oraz interaktywności. Kiedy już przedostajemy się poza lustro alienacji (poza fazę lustra, która była radością naszego dzieciństwa), różnice strukturalne – w modzie, obyczajach, kulturze – mnożą się *ad infinitum*. Wiąże się z tym brutalna, ciężka inność – inność rasy, szaleństwa, ubóstwa. Inność, podobnie jak wszystko, uległa prawu rynku, prawu podaży i popytu. Stała się rzadkim towarem – stąd też jej niepomierne wysoka wartość na psychologicznej, strukturalnej giełdzie walut. Stąd także bierze się intensywność wszechobecnej symulacji Innego. Jest to szczególnie uderzające w przypadku *science fiction*, gdzie naczelne pytanie zawsze brzmi: „Jaki jest Inny? Gdzie jest Inny?”. Oczywiście *science fiction* to jedynie odbicie naszego codziennego uniwersum, któremu narzucone zostaje jarzmo szalonej spekulacji nad – nieomal czarnorynkową – innością i różnicą. Prawdziwa obsesja związana z ekologią rozpościera się od rezerwatów Indian do zwierząt domowych (poziom zero inności!) – nie wspominając innego „drugiej sceny” czy innego tego, co nieświadome (naszego ostatniego symbolicznego kapitału, o który powinniśmy dbać, albowiem jego rezerwy nie są niewyczerpane). Nasze źródła inności faktycznie wysychają; wyczerpaliśmy już Innego jako surowy materiał. (Jak twierdzi Claude Gilbert<sup>1</sup>, jesteśmy tak zdesperowani, że przekopujemy się już przez gruzowisko powstałe po trzęsieniach ziemi i serii katastrof).

---

\* Esej ten, jedno z najbardziej prowokujących z pism Baudrillarda o różnicy, inności oraz Zachodzie, został opublikowany w *The Transparency of Evil: Essays On Extreme Phenomena*, przekł. J. Benedict, Verso, New York 1993, s. 124–138 (przyp. tłum. ang.). Autor tłumaczenia wyraża podziękowanie redakcji czasopisma internetowego *The International Journal of Baudrillard Studies* za zgodę na przekład niniejszego tekstu.

<sup>1</sup> C. Gilbert – francuski socjolog, zajmuje się badaniami nad sytuacjami kryzysowymi w dużych grupach, przewodniczy *Groupement d'Intérêt Scientifique (GIS) Risques Collectifs et Situations de Crise* (przyp. tłum.).



W konsekwencji okazuje się, że nie trzeba już innego unicestwić, nie nawidzić, odrzucać czy uwodzić, lecz zamiast tego należy go rozumieć, oswobadzać, rozpieszczać, rozpoznawać. Poza Prawami Człowieka potrzebujemy również Praw Innego. W pewnym sensie już je posiadamy pod postacią uniwersalnego Prawa Bycia Różnym. Albowiem orgia, w której uczestniczymy, jest również polityczną i psychologiczną orgią *pojmania* innego – aż do wskrzeszania innego w miejscach, w których wyginął. Gdzie był Inny, nastąpiło To Samo.

A gdzie nie ma już nic, tam *musi* nastąpić Inne. Nie przeżywamy już dramatu inności. Przeżywamy psychodramę inności, podobnie jak przeżywamy psychodramę „towarzyskości”, psychodramę seksualności, psychodramę ciała – a ponad wszystko melodramat, który zawdzięczamy analitycznym metadyskursom. Inność stała się socjo-dramatyczna, semio-dramatyczna, melodramatyczna.

Wszystko, co czynimy w psychodramie – psychodramie kontaktów z innymi, testów psychologicznych, spotkania – polega na karkołomnym symulowaniu i udramatyzowaniu nieobecności innego. W tej sztucznie wytworzonej dramaturgii nie tylko jest nieobecna wszelka inność, lecz także podmiot stał się w niej niepostrzeżenie obojętny na własną podmiotowość, na swoje wyobcowanie, podobnie jak współczesne zwierzę polityczne stało się obojętne na własne opinie. Podmiot stał się przezroczysty, spektralny (by posłużyć się określeniem Marca Guillaume’a<sup>2</sup>), a co za tym idzie – interaktywny. Albowiem w przypadku interaktywności podmiot dla nikogo nie jest innym. W tej mierze, w jakiej pozostaje obojętny na samego siebie, jest niczym urzeczowiony za życia – bez swego sobowtóra, bez swego cienia, bez swego innego. Zapłaciwszy tę cenę, podmiot staje się kandydatem do wszystkich możliwych kombinacji, wszystkich możliwych połączeń.

Byt interaktywny nie rodzi się więc na drodze nowej formy wymiany, lecz wskutek zaniku tego, co społeczne, zaniku inności. Byt ten jest innym po śmierci Innego – wcale już nie tym samym innym: jest innym, który wynika z wyrzeczenia się Innego.

Jedyny rodzaj interakcji, z jakim mamy tu w rzeczywistości do czynienia, należy do samego medium: do maszyny, która stała się niewidzialna. Automaty mechaniczne jeszcze ciągle grały na różnicy pomiędzy człowiekiem a maszyną i na uroku tej różnicy – na czymś, z czym dzisiejsze interaktywne, oparte na symulacji automaty nie mają już żadnego związku.

---

<sup>2</sup> M. Guillaume – francuski ekonomista, profesor na Uniwersytecie Paris-Dauphine, opublikował *L'Empire des réseaux* (1999), *Virus vert* (2002) (przyp. tłum.).

Człowiek i maszyna stali się izomorficzni, nieodróżnialni jedno od drugiego: żadne z nich nie jest innym dla drugiego.

Komputer nie posiada innego. Dlatego też komputer nie posiada inteligencji. Inteligencja przychodzi do nas – zawsze – od innego. To dlatego komputery tak doskonale sobie radzą. Mistrzowie umysłowej arytmetyki oraz genialni idioci są autystyczni – to umysły, dla których inny nie istnieje i które, dokładnie z tego samego powodu, dysponują tajemniczymi mocami. Taka jest właśnie siła obwodu zamkniętego (podobnie można też rozpatrywać moc przekazywania myśli). Taka jest właśnie potęga abstrakcji. Maszyny działają szybciej od nas, ponieważ są odcięte od wszelkiej inności. Sieci informatyczne łączą je ze sobą niczym wszechogarniająca pępowina, która wiąże jedną inteligencję z jej bliźniakiem. Homeostaza pomiędzy jednym i tym samym: wszelka inność została skonfiskowana przez maszynę.

Czy inność gdzieś ocalała po tym, jak została wygnana z całej tej psychodramatycznej superstruktury?

Czy istnieją fizyka, a także metafizyka Innego? Czy istnieje dualistyczna, a nie tylko dialektyczna, forma inności? Czy jeszcze wciąż jest gdzieś jakaś forma Innego jako przeznaczenia, a nie tylko jako psychologicznego czy też społecznego partnera wygody? W dzisiejszych czasach wszystko opisuje się w terminach różnicy, ale inność nie jest tym samym, co różnica. Ktoś mógłby nawet powiedzieć, że różnica jest tym, co niszczy inność. Gdy język zostaje rozbity na zbiór różnic, gdy znaczenie zostaje zredukowane do niczego więcej, jak tylko zróżnicowania, zostaje zniesiona radykalna odmiennność języka. Pojedynek, który mieści się w samym sercu języka – pojedynek między językiem a znaczeniem, między językiem a osobą, która w nim mówi – zostaje zawieszony. Zostaje wtedy wyeliminowane wszystko, co jest w języku nieredukowalne do zapośredniczenia, artykulacji bądź znaczenia. Wszystko to, co sprawia, że na najbardziej podstawowym poziomie język jest *inny* niż podmiot (a także jest Innym dla podmiotu?). Istnienie tego poziomu odpowiada za grę językową, za odwoływanie się języka do materialności, za jego podatność na przypadek; właśnie to czyni język nie tylko zbiorem prostych różnic, jak to jest w przypadku analizy strukturalnej, ale, mówiąc obrazowo, prawdziwą sprawą życia i śmierci.

Co więc oznacza powiedzenie, że kobiety są innymi dla mężczyzn, że szaleńcy są innymi dla zdrowych na umyśle, że ludzie prymitywni są innymi dla cywilizowanych? Równie dobrze ktoś mógłby wiecznie zastanawiać się, kto jest inny dla kogo. Czy Pan jest innym niewolnika? Z pewnością tak, w terminach mocy i stosunków klasowych. Jednak jest

to spojrzenie redukcyjne. W rzeczywistości rzeczy nie są takie proste. Spół, w jaki istoty i rzeczy odnoszą się do siebie nawzajem, nie jest sprawą różnicy strukturalnej. Porządek symboliczny zakłada istnienie dwoistych i złożonych form, które nie są uzależnione od rozróżnienia na ja oraz innego. Parias nie jest innym dla bramina: to raczej *ich przeznaczenia są różne*. Obydwa nie ulegają zróżnicowaniu na jednej skali wartości, raczej stanowią wzajemnie zakładające się aspekty niezmiennego porządku, części powracającego cyklu, takiego jak cykl dnia i nocy. Czy mówimy, że noc jest innym dla dnia? Nie. A więc dlaczegoż mielibyśmy mówić, że to, co męskie, jest innym dla pierwiastka kobiecego? Obydwa stanowią bez wątplenia jedynie odwracalne momenty, podobnie jak noc i dzień, które po sobie następują, zamieniając się nawzajem miejscami w niekończącym się procesie uwodzenia. Jedna płeć nie jest w związku z tym nigdy innym dla drugiej płci, może z wyjątkiem teorii seksualnej opierającej się na dyferencjacji, którą w zasadzie możemy uznać za utopię. *Albowiem różnica jest sama w sobie utopią*: myśl, że będzie można rozdzielić takie pary pojęć, jest marzeniem – myśl o następnym połączeniu tych par jest kolejną fantazją. (Dotyczy to także rozróżnienia na Dobro i Zło: założenie, że mogą być od siebie nawzajem oddzielone, jest czystą mrzonką, jeszcze bardziej utopijna wydaje się myśl o ich wzajemnym pogodzeniu). W naszej kulturze można mówić o Innym odnośnie płci jedynie w perspektywie opartej na różnicowaniu. Prawdziwa seksualność jest, ze swej strony, „egzotyczna” (w rozumieniu, jakie nadał temu słowu Segalen<sup>3</sup>): opiera się na radykalnej nieporównywalności płci – w przeciwnym wypadku nie byłoby możliwe uwodzenie i istniałaby jedynie alienacja jednej płci w drugiej.

Różnice oznaczają kontrolowaną wymianę. Co jednak wprowadza nieporządek do tej wymiany? Co też nie podlega negocjacji? Co nie podlega umowie albo strukturalnym zależnościom różnic?

Co jest oparte na niemożliwości wymiany?

Wszędzie tam, gdzie wymiana jest niemożliwa, napotykamy strach. Każda radykalna inność stanowi w związku z tym epicentrum przerażenia: na mocy swego istnienia jest źródłem terroru dla zwykłego świata. Z kolei świat ten stosuje wobec odmienności terror, by ją unicestwić.

Na przestrzeni ostatnich stuleci wszystkie formy brutalnej inności zostały wcielone, po dobroci bądź też pod groźbą użycia siły, do dyskursu różnicy, który pociąga za sobą jednocześnie przyłączenie i wykluczenie,

<sup>3</sup> Victor Segalen (1878–1919) – francuski poeta, lekarz, etnograf i archeolog. Zafascynowany podróżami opisywał swe doświadczenia z pobytu na Haiti, gdzie spotkał Gauguina, któremu poświęcił część esejów zawartych w książce *Les Immémoriaux* (drugim bohaterem jest Rimbaud). Mieszkał też w Chinach, gdzie podróżował i nadzorował prace wykopaliskowe.

rozpoznanie i dyskryminację. Dzieciństwo, szaleństwo, śmierć, społeczeństwa pierwotne – wszystko zostało skategoryzowane, przyłączone, wchłonięte jako części wszechogarniającej harmonii. Odkąd odeszło się od wykluczającego statusu szaleństwa, zostało ono poddane o wiele bardziej subtelnym siłom psychologii. Martwi, od kiedy została rozpoznana ich wzajemna identyczność, zostali odesłani na odosobnione cmentarze – są trzymeni na dystans tak, że został utracony wizerunek samej śmierci. Jeśli chodzi o Indian, to prawo do istnienia zostało im przyznane dopiero wtedy, gdy zostali odesłani do rezerwatów. Takie właśnie są następstwa logiki różnicy.

Rasizm nie istnieje, póki inny pozostaje Innym, póki Obcy pozostaje cudzoziemcem. Zjawisko to zostaje powołane do istnienia, gdy inny zaczyna się jedynie odrobinę różnić – to znaczy staje się niebezpiecznie podobny. To jest właśnie ta chwila, w której rodzi się skłonność trzymania innego na dystans.

„Możemy założyć – pisał Victor Segalen – że fundamentalne różnice nigdy nie rozplyną się w prawdziwie pozbawioną szwów, nienaruszoną tkaninę; rosnąca jedność, upadające podziały oraz wielkie redukcje muszą na dłuższy dystans równoważyć się w nowych podziałach oraz nieprzewidywanych uskokach”.

Rasizm jest jednym z takich „nowych podziałów”. Stanowi reakcję na psychodramę różnicy: odpowiedź na fantazję i obsesję dotyczącą stania się „innym”. Jest wyjściem poza psychodramę ciągłego wchłaniania i odrzucania innego. Wchłaniania różnic nie można już znieść, do tego stopnia, że inny musi zostać za wszelką cenę wyegzorcyzmowany przez uwidocznienie różnic materialnych. Tezy biologiczne rasizmu są całkowicie bezpodstawne, jednakże czyniąc wyraźne odniesienie do rasy, odsłania on logiczną pokusę, leżącą w sercu każdego systemu strukturalnego: pokusę, by fetyszyzować różnicę. Systemy oparte na rozróżnianiu nigdy jednak nie osiągną równowagi: różnice wiecznie oscylują pomiędzy najwyższymi i najniższymi wskaźnikami. Jeśli chodzi o zarządzanie innością i różnicą, to idea dobrze utrzymywanej równowagi jest wybitnie utopijna.

W tej mierze, w jakiej humanistyczna logika różnicy jest w pewnym sensie uniwersalną symulacją (która kulminuje w absurdzie „prawa do różnicy”), poprzez całą swą dobroczynność prowadzi prosto ku odmiennej halucynacji różnicy, znanej jako rasizm. Kiedy mnożą się różnice i kult różnic, jeszcze szybciej wzrasta inny bezprecedensowy przypadek przemocy, anomalny i niedostępny krytycznej racjonalności. „Nieprzewidziane uskoki”, o których mówił Segalen, nie stanowią po prostu nowych różnic; tym, co wytryska, by podbić totalną homogenizację świata, jest Obcy

– monstualna metafora trupiego, wirusowego Innego: zlepek wszystkich możliwych form odmienności uśmiercanych przez nasz system.

Rasizm ten, z racji braku jakiegokolwiek biologicznej podbudowy, potrafi zawładnąć jedynie znikomą wariacją z królestwa znaków; jest to rasizm, który prędko nabiera wirusowego i automatycznego charakteru oraz unieśmiertelnia się, znajdując rozkosz w uogólnionej semiotyce. Temu rasizmowi nigdy nie sprostą żaden humanizm różnicy, z tej prostej przyczyny, że on sam jest wirusem różnicy.

Wygłaszanie kazań na temat potrzeby internalizacji innego oraz wchłonięcia różnic nigdy nie rozwiąże problemu monstualnych form odmienności, ponieważ formy te stanowią wytwór dokładnie tej samej obsesyjnej dyferencjacji, tej samej obsesyjnej dialektyki ja oraz innego. Właśnie tutaj mieści się cała słabość wszystkich tych „dialektycznych” teorii odmienności, które pragną głosić właściwy użytek z różnicy. Albowiem jeżeli rasizm w swej wirusowej, immanentnej, obecnej i ostatecznej formie czegokolwiek dowodzi, to tego, że nie istnieje nic takiego, jak właściwy użytek z różnicy.

Właśnie dlatego można też powiedzieć, że *krytyka rasizmu jest już w swej istocie zakończona* – podobnie jak Marks powiedział, że krytyka religii już się w swej istocie dokonała. Kiedy została wykazana próżnia metafizycznego pojmowania religii, religia miała zniknąć w momencie przejęcia władzy przez bardziej zaawansowane warunki produkcji. Podobnie też kiedy wykazano próżny charakter biologicznej teorii ras, rasizm miałby zniknąć w momencie przejęcia władzy przez bardziej zaawansowany system połączenia różnic. Jednakże cóż zrobić, jeśli na przykład religia, wbrew temu, co przewidywał Marks, utraciła jedynie swą metafizyczną i transcendentną postać, by stać się immanentną siłą, odpryskiem nieprzeliczonych ideologicznych oraz praktycznych propozycji, podlegających prawu odrodzenia religijnego, czerpiących swą siłę z rozwoju tego samego porządku społecznego, który miał wytepić wszelkie wspomnienie o religii? Wszędzie otaczają nas dzisiaj oznaki takiego rozwoju wypadków. To samo dotyczy rasizmu, który także stał się immanentny, wirusowy, wkroczył do codziennej rzeczywistości. „Naukowa” i racjonalna krytyka rasizmu ma charakter czysto formalny, obala argument biologiczny, lecz wpada w rasistowską pułapkę, ponieważ zwraca się jedynie ku złudzeniu natury biologicznej i nie radzi sobie z samą biologią *qua* złudzeniem. Podobnie też polityczna oraz ideologiczna krytyka rasizmu jest czysto formalna w tym, jak zмага się z rasistowską obsesją różnicy, nie zmagając się z różnicą samą *qua* złudzeniem. Sama staje się wtedy złudzeniem krytycyzmu, który do niczego się nie odnosi, a w końcu okazuje się, że rasizm przetrwał racjonalistyczną

krytykę równie zręcznie, jak religia przetrwała krytykę materializmu. Właśnie to stanowi dowód, że wszelkie tego typu krytyki rzeczywiście już się istotowo dopełniły.

Nie istnieje nic takiego, jak właściwe użycie różnicy – jest to fakt uwidoczniony nie tylko przez sam rasizm, lecz także przez wszystkie antyrasistowskie i humanitarne zabiegi, by promować i chronić różnice. Ekumenizm humanitarny, ekumenizm różnic, tkwi w ślepej uliczce: ślepej uliczce pojęcia tego, co samo w sobie uniwersalne. We Francji najlepszym tego przykładem z ostatnich lat była awantura dotycząca noszenia, z powodów religijnych, chust na głowach przez uczennice pochodzące z Afryki Północnej. Wszystkie racjonalne argumenty, jakie zdołano w związku z tym zgromadzić, okazały się jedynie pełnymi hipokryzji próbami wymazania prostego faktu, że żadna moralna czy polityczna teoria różnicy nie zapewni tu rozwiązania. To różnica sama jest odwrotną stroną złudzenia. To my ściągnęliśmy różnicę w cztery krańce Ziemi: to, że teraz powróci ona do nas pod postacią nierozpoznawalnych, islamistycznych, fundamentalistycznych i nieredukowalnych form, nie jest złą rzeczą.

Poczucie winy, jakie w związku z tym odczuwamy, osiąga niespotykane rozmiary. Nie tak dawno organizacja Lekarze bez Granic (*Médecins Sans Frontières*) zorientowała się, że pomoc medyczna, którą rozprawdzała w Afganistanie, zamiast docierać do potrzebujących, była powtórnie sprzedawana. Przypadek ten sprawił, że organizatorzy programu pomocy popadli w kryzys sumienia. Czy darowizny powinny zostać przerwane, czy może należy tolerować ów niemoralny i nielegalny rynek w imię szacunku dla „różnic kulturowych”? Po głębokim namyśle postanowiono złożyć ofiarę z zachodnich wartości na ołtarzu różnicy i w dalszym ciągu zaopatrywać czarny rynek w leki. *Humanisme oblige*.

Inny czarujący przykład trosk zaprzętających głowy naszych humanitarystów wiąże się z wysłaną do Sudanu misją mającą na celu zbadanie „potrzeb komunikacyjnych obywateli Sudanu”. Najwyraźniej Sudańczycy nie potrafili się komunikować. Z pewnością jednak byli głodni i potrzebowali się nauczyć, jak uprawiać sorgo. Wysłanie agronomów okazało się zbyt kosztownym przedsięwzięciem, postanowiono więc nauczać przy pomocy kaset wideo. Nadszedł wreszcie dla Sudańczyków czas, by dołączyli do rewolucji komunikacyjnej: sorgo *via* audio i wideo. Bez układu scalonego nie ma jedzenia. Bardzo szybko miasta i wsie wypełniły się magnetowidami. Niedługo potem lokalna mafia stworzyła dochodowy rynek pornograficznych kaset wideo, który w o wiele większym stopniu dotyczył populacji niż kasety edukacyjne poświęcone uprawie sorgo. Porno-Sorgo-Video: Ten Sam Wysięłek!

Ze śmiesznością naszego altruistycznego „rozumienia” konkurować może jedynie głęboka pogarda, jaką ma ono ukrywać. Zdanie: „Szanujemy fakt, że jesteście inni” należy czytać: „Wy, nierozwinięci ludzie, lepiej się trzymajcie tego, że się od nas różnicie, ponieważ to wszystko, co macie”. (Oznaki kultury ludowej bądź ubóstwa są doskonałymi wskaźnikami różnicy). Nic nie może być bardziej pogardliwe – lub bardziej podłe – niż taka postawa, która stanowi przykład najbardziej radykalnej formy braku zrozumienia, jaka istnieje. Nie ma to jednak nic wspólnego z tym, co Segalen określił jako „nieskończoną niezrozumiałość”. Jest raczej wytworem nieskończonej głupoty – tej głupoty, która na wieki będzie trwać w swej arogancji, karmiąc się zróżnicowaniem pośród ludzi.

Inne kultury nigdy nie rościły sobie prawa do uniwersalności. Nigdy też nie uznawały same siebie za różne, póki różnica nie została im siłą zaszczepona, na podobieństwo czegoś w rodzaju kulturowej wojny opiumowej. Żyją one w oparciu o własną jednostkowość, własną wyjątkowość, w oparciu o nieredukowalny charakter własnych zwyczajów i wartości. Nie znajdują ukojenia w śmiertocionym złudzeniu, że wszystkie różnice da się pogodzić – w złudzeniu, które dla nich oznacza jedynie unicestwienie.

Dzierżyć uniwersalne symbole inności i różnicy oznacza dzierżyć władzę nad światem. Ci, którzy potrafią upojęciować różnicę, stoją wyżej pod względem antropologicznym – to oczywiste, skoro oni sami wynaleźli antropologię. Posiadają też wszelkie prawa, ponieważ również prawa są ich wynalazkiem. Ci, którzy nie potrafią skonceptualizować różnicy, ci, co nie uczestniczą w grze różnicy, muszą zostać eksterminowani. Tak stało się w przypadku Indian Ameryki, gdy dotarli do niej Hiszpanie. Indianie nic nie rozumieli z różnicy; zamieszkiwali radykalną inność. (Hiszpanie nie byli w ich oczach różni: byli po prostu bogami i to wystarczyło). To właśnie stało się powodem furii, z jaką Hiszpanie przystąpili do niszczenia tych ludzi, furii, dla której nie było jakiegokolwiek uzasadnienia religijnego ani ekonomicznego, jak w ogóle żadnego uzasadnienia, poza tym, że Indianie byli winni największej zbrodni: nie pojmowali różnicy. Gdy okazało się, że muszą się stać częścią odmienności już nie tak radykalnej, lecz wynegocjowanej pod egidą uniwersalnego pojęcia, woleli masowo sami siebie złożyć w ofierze – i stąd też zapał, z jakim godzili się na śmierć: dokładny odpowiednik hiszpańskiej żądzy zabijania. Dziwne porozumienie Indian w sprawie własnej eksterminacji było jedynym sposobem, by zachować sekret inności.

Cortés, jezuici, misjonarze, a później antropologowie – nawet Tzvetan Todorov w swym *Podboju Ameryki*<sup>4</sup> – wszyscy stanęli po stronie poddają-

<sup>4</sup> Por. T. Todorov, *Podbój Ameryki. Problem innego*, przekł. J. Wojcieszak, Aletheia, Warszawa 1996.

cej się negocjacji inności. (Jedynym wyjątkiem jest tu Las Casas, który pod koniec życia głosił, że podbój powinien zostać po prostu zaprzestany i że Indianie powinni być zostawieni swojemu losowi). Wszystkie te oświecone dusze wierzą we właściwy użytek z różnicy. Radykalnie Inny jest nie do zniesienia: nie można go unicestwić, nie można go jednak także zaakceptować, dlatego też powinno się głosić innego negocjowanego, innego należącego do różnicy. W tym miejscu rozpoczyna się bardziej subtelna forma eksterminacji – forma, w której są zawarte wszelkie humanistyczne cnoty nowoczesności.

Odmienne podejście do eksterminacji polegało na tym, że nie postrzegano wcale Indian jako zasługujących na unicestwienie ze względu na to, że nie są chrześcijanami, lecz dlatego, że są bardziej chrześcijańscy od samych chrześcijan. Indiańskie okrucieństwo oraz ofiary z ludzi były dla Hiszpan nie do zniesienia nie dlatego, że wywoływały litość czy oburzenie moralne, lecz dlatego, że okrucieństwo stanowiło dowód autorytetu bogów tubylców oraz siły ich wiary. Moc przekonań religijnych pośród Indian sprawiła, że Hiszpanie zawstydzili się własnego braku wiary. Zachodnia kultura została wystawiona na pośmiewisko, gdyż za swą kruchą fasadą wiary nie skrywała żadnych bogów poza bogiem i rynkiem. Indianie ze swoją niewzruszoną religijnością sprawili, że zachodnia kultura zawstydziała się sprofanowania własnych wartości. Ich fanatyzmu nie można było tolerować, ponieważ niósł on ze sobą potępienie oraz demystyfikację zachodniej kultury w jej własnych oczach (tę samą rolę odgrywa w dzisiejszych czasach islam). Tej zbrodni nie można było odkupić i to wystarczająco usprawiedliwiała eksterminację tych, którzy się jej dopuścili.

Oczywiste jest, że inny istnieje dla każdego. Czy inny istnieje dla Dzikiego lub Prymitywa? Niektóre relacje są niesymetryczne: ktoś może być innym dla drugiego, co nie pociąga za sobą faktu, że ten drugi jest innym dla pierwszego. Ja mogę być innym dla niego, chociaż on nie jest innym dla mnie.

Plemię Alakalufów z Ziemi Ognistej zostało zmiecione z powierzchni ziemi, zanim jeszcze spróbowało zrozumieć białych, zanim obie strony zdążyły do siebie przemówić czy ze sobą negocjować. Tubylcy nazywali samych siebie „Ludźmi” i nie było dla nich żadnych innych. W ich oczach biali nie byli nawet różni: byli niezrozumiali. Nie zdziwiły ich niespotykane bogactwo i wspaniała technologia nowych przybyszów. Pomimo trzech stuleci kontaktów Alakalufowie nie przejęli ani jednej zachodniej techniki, na przykład ciągle żeglowali w skiffach. Biali mogli ich napadać i zabijać, ale mimo wszystko było tak, jak gdyby w ogóle nie istnieli. Alakalufowie mieli wyginać bez odstępiania czegokolwiek ze swej inności. Nigdy nie



zdołano ich zasymilować – nigdy nie osiągnęli nawet poziomu różnicy. Wyginęli, nie przyznawszy białym przywileju rozpoznania ich jako różnych. Alakalufowie okazali się po prostu nie do odzyskania. Dla białych byli oni „innymi” – istotami, które różniły się, jednak w dalszym ciągu pozostawały ludźmi, przynajmniej na tyle, by można je było ewangelizować, wykorzystywać i zabijać.

Jako wolny naród Alakalufowie określali siebie mianem „Ludzie”. Wtedy biali nadali im nazwę, którą oni sami stosowali w odniesieniu do białych: „Cudzoziemcy”. Wkrótce tubylcy zaczęli sami siebie określać we własnym języku jako „cudzoziemcy”. Później nazywali siebie „Alakaluf” – jedynym słowem, które wypowiadali w obecności białych i które znaczyło „daj, daj”. Z początku byli więc samymi sobą, potem zaczęli być obcy dla samych siebie, w końcu stali się nieobecni dla siebie: trzy nazwy odzwierciedlające trzy stadia ich eksterminacji. Oczywiście popełnione na nich morderstwo należy przypisać tym, którzy posiadają uniwersalizującą wizję, tym, którzy posługują się innością dla własnych korzyści. W swej niepowtarzalności, w której plemię Alakalufów nie potrafiło nawet pojąć Innego, zostało nieuchronnie zwyciężone. Kto jednak powiedział, że eliminacja tej niepowtarzalności nie okaże się na dłuższą metę fatalna także dla białych? Kto powiedział, że radykalna obcość nie zemści się – że, choć skutecznie zaklinana przez kolonialny humanizm, nie powróci pod postacią wirusa w krwioobiegu białych i nie skaże ich pewnego dnia na zniknięcie w podobny sposób, jak zniknęli Alakalufowie?

Wszystko służy systemowi, jednak wszystko jednocześnie wymyka się jego kontroli. Te grupy na świecie, które przejmują zachodni styl życia, nigdy się tak naprawdę z nim nie identyfikują i w istocie nim pogardzają. Pozostają ekscentryczne wobec tego systemu wartości. Ich sposób asymilacji, czasem jeszcze bardziej fanatyczny w obserwacji zachodnich obyczajów oraz samych ludzi Zachodu, ma parodystyczny, małpi wydźwięk: grupy te angażują się w rodzaj brikolażu ze skrawków i odłamków Oświecenia, „postępu”. Nawet kiedy negocjują lub zawiązują przymierze z Zachodem, w dalszym ciągu wierzą, że w istocie jedynie słuszny jest ich sposób życia. Być może grupy te znikną, podobnie jak Alakalufowie, zanim jeszcze potraktują białych poważnie. (Jeśli chodzi o nas, to bierzemy *ich* jak najbardziej serio, niezależnie od tego, czy chcemy ich zasymilować, czy zniszczyć: stają się oni szybko niezbędnym – negatywnym – punktem odniesienia całego naszego systemu wartości).

Prawdopodobnie biali pewnego dnia znikną, gdyż nie pojmują, że ich biel stanowi jedynie wynik mieszania i pogmatwania wszystkich ras oraz kultur, podobnie jak biel światła stanowi wynik mieszania wszyst-

kich barw. Tak jak kolory stają się porównywalne ze sobą, gdy mierzy się je podług uniwersalnej skali długości fal świetlnych, tak też kultury stają się porównywalne jedynie wtedy, gdy konfrontuje się je ze strukturalną skalą różnicowań. Jednak mamy tu do czynienia z podwójnym standardem, gdyż tylko dla kultury Zachodu inne kultury są różne. Dla tych innych kultur biali nie są nawet różni – oni wręcz nie istnieją, są widmami z innego świata. Zewnętrzna konwersja na zachodni sposób bycia nieodmiennie skrywa wewnętrzne szyderstwo z zachodniej hegemonii. Można tu przypomnieć Dogonów, którzy wymyślali sny, by zadowolić swych psychoanalityków i ofiarowali te sny analitykom jako podarunki. Niegdyś pogardzaliśmy innymi kulturami, teraz je szanujemy. Ich przedstawiciele natomiast nie szanują naszej kultury, nie czują wobec niej nic poza głębokim politowaniem. Być może wskutek podbojów wygraliśmy prawo do tego, by wyzyskiwać i ciemnić te kultury, jednakże one pozwoliły sobie na luksus zwodzenia nas.

Po lekturze *The Songlines* Bruce'a Chatwina<sup>5</sup> pozostajemy z dziwnym uczuciem ciągłego, związanego z owymi „piosenkami”, zakłopotania: czy te poetyckie i muzyczne wędrowki, te piosenki, ów „świat snu” istnieją naprawdę, czy nie? W każdym wypadku mamy do czynienia z odrobiną mistyfikacji; wygląda to tak, jakby działało tu mityczne złudzenie optyczne. Jak gdyby Aborygeni nabierali nas. Gdy odsłaniają przed nami najgłębsze i najbardziej autentyczne prawdy (to, co najbardziej tajemniczego w australijskich mitach), to jednocześnie wykorzystują jak najbardziej współczesne i przypuszczalne chwytły: niedającą się rozwickłać narrację, absolutną niewiedzę na temat źródeł opowieści. Byśmy sami mogli uwierzyć w te wspaniałe historie, potrzebujemy odczuć, że oni także w nie wierzą. Jednakże wygląda na to, że Aborygeni czerpią perwersyjną przyjemność z aluzyjności i pokretności. Podają nam kilka wskazówek, ale nigdy nie wyjaśniają zasad gry i nie można oprzeć się wrażeniu, że improwizują, zaspokajając nasze fantazje i jednocześnie odmawiając nam wszelkiej gwarancji, że to, co opowiadają, jest prawdą. Bez wątplenia jest to ich sposób na utrzymanie swoich tajemnic przy jednoczesnym naigrywaniu się z nas – w końcu bowiem to jedynie my przagniemy uwierzyć w te historie.

Sekret Aborygenów nie leży w tym, czego nie mówią, lecz ukryty jest całkowicie w samym wątku opowieści, w niedającej się odszyfrować fili-

<sup>5</sup> B. Chatwin (1940–1989) – brytyjski powieściopisarz i podróżnik. Doświadczenia ze swoich wypraw zawarł w takich publikacjach, jak: *In Patagonia* (1977), *The Viceroy of Ouidah* (1980), *The Songlines* (1987). W tej ostatniej stara się udowodnić tezę, że pieśni Aborygenów stanowią mieszankę opowieści mitycznej, informacji z atlasu geograficznego oraz osobistej historii wykonawcy (przyp. tłum.).

granowej narracji; mamy tu do czynienia z formą ironiczną, z mitologią pozorów. Aborygeni są o wiele bardziej od nas doświadczeni w posługiwaniu się tą formą. Wygląda na to, że my, biali, jesteśmy skazani na bycie zwodzonymi.

Symulowanie uznania dla zachodnich wartości staje się powszechne, gdy tylko opuścimy granice naszej kultury. Jednak czy nie jest prawdą, że głęboko w naszych sercach my, którzy nie jesteśmy ani Alakalufami, ani Aborygenami, Dogonami czy Arabami, również nie potrafimy traktować własnych wartości dostatecznie poważnie? Czyż nie wyznajemy ich z równą afektacją i wewnętrzną obojętnością – i czy nie pozostajemy równie nieporuszeni przez wszystkie owe pokazy siły, wszystkie nasze technologiczne oraz ideologiczne aspiracje? Niemniej upłynie jeszcze wiele czasu, nim utopijna abstrakcja naszej uniwersalnej wizji różnic rozwieje się w naszych oczach. Wszystkie inne kultury udzieliły już na nią swojej odpowiedzi – jest nią uniwersalna obojętność.

Nie chodzi tu nawet w przybliżeniu o rehabilitację Aborygenów czy odnalezienie dla nich miejsca w chórze praw człowieka, albowiem ich zemsta nadchodzi z innej strony. Ich moc polega na zdolności destabilizacji zachodniego porządku. Bierze się z ich widmowej obecności, ich wirusowej, spektralnej obecności w synapsach naszych mózgów, w układzie scalonym naszego statku kosmicznego, w którym istnieją jako „Obcy”. To tak, jak gdyby biali złapali wirusa źródłowości – indiańskości, aborygenności, patagońskości. Wszystko to wymordowaliśmy, a jednak teraz zatrucha to naszą krew, do której nieubłaganie się przetoczyło. Zemsta skolonizowanych w żadnym wypadku nie polega na ponownym przejęciu przez Indian czy Aborygenów ich ziem, przywilejów lub autonomii: na tym polega *nasze* zwycięstwo. Zemsty powinno się doszukiwać w sposobie, w jaki białym potajemnie uświadomiono rozkład ich kultury, w sposobie, w jaki zostali przytłoczeni starodawnym odrętwieniem i teraz z wolna poddają się uściskowi „czasu snu”. To odwrócenie ról jest fenomenem na światową skalę. Oczywiście teraz staje się, że *wszystko* to, co uznawaliśmy za martwe i pogrzebane, wszystko, o czym myśleliśmy, że zostało już dawno za nami w nieuchronnym marszu powszechnego postępu – to wszystko wcale nie umarło, wręcz przeciwnie – powraca. Powraca nie pod postacią jakichś archaicznych bądź nostalgicznych szczątków (pomimo całej naszej niestrudzonej działalności muzeo-mumifikującej), lecz z gwałtownością i złośliwością, które są pod każdym względem jak najbardziej nowoczesne. Wszystko to pragnie osiągnąć samego jądra naszych wyjątkowo wyszukanych, lecz także wyjątkowo kruchych systemów, które łatwo zniszczy od środka, bez konieczności przypuszczania frontalnego ataku. Takie właś-

nie jest przeznaczenie radykalnej inności – przeznaczenie, którego żadna pojednawcza homilia i żadna apologia różnicy nie odwróci.

przekład *Piotr Schollenberger*

*Jean Baudrillard*

## **O RADYKALNEJ NIEPEWNOŚCI LUB MYŚL JAKO SOBOWTÓR\***

(...) Zmierzamy obecnie coraz szybciej ku radykalnej eliminacji tego, co nieludzkie, ku antropologicznemu fundamentalizmowi, którego celem jest podporządkowanie wszystkiego prawodawstwu tego, co ludzkie. Zmierzamy w kierunku ogólnej homogenizacji oraz totalitarnego humanizmu. A wszystko to z najlepszymi intencjami, pod jednomyślnym hasłem tego, co ludzkie; pod hasłem praw człowieka rozciągniętych na dzieci, zwierzęta, naturę i naturalne żywyoty, a także na wszystkie inne gatunki; pod hasłem odnowy moralnej i antropologicznego postępu; pod hasłem uniwersalnej ekologii stojącej na czele powszechnej kolonizacji i ostatecznego przyłączenia do jednej myśli ludzkości. Nie można dostatecznie emfaticznie potępić tego przedsięwzięcia integracji planetarnej zamierzonej jako eksterminacja tego, co nieludzkie, w każdym jego przejawie, wszystkiego, co do tej pory umknęło humanitarnej kontroli, tego udomowienia narzuconego w majestacie prawa i wymuszonego rozpoznania każdej obcej oraz dziwnej rzeczywistości – niezwykła perypetia ludzkiego imperializmu, humanizmu, humanitaryzmu (w końcu to to samo) za pomocą środków, które pozabiają nas jakiegokolwiek myślenia, jakiegokolwiek myślenia o tym, co nieludzkie w ogóle, ponieważ takie myślenie mogłoby pochodzić wyłącznie od tego, co nieludzkie. Jedynie z punktu widzenia nieredukowalnych przedmiotów możemy zyskać ogląd samych siebie. Z wyjątkiem czegoś niezwykłego, pozytywnej lub negatywnej katastrofy, z wyjątkiem radykalnej zmiany naszego punktu widzenia i zmiany kierunku aktualnego ruchu, wydaje się, że rzeczywiście nic nie stanie na drodze banalnego końca myśli i energii degradujących się w swoje najniższe formy, które wydają się nam własne. Jedyna nadzieja wiąże się z kryminalnym i nieludzkim

---

\* Źródłem niniejszego tłumaczenia jest angielski tekst „From Radical Incertitude, or Thought as Imposter” w tłumaczeniu Alison Gingeras zamieszczony w czasopiśmie internetowym *The International Journal of Baudrillard Studies*, styczeń 2005, t. 2, nr 1, a przedrukowany z: S. Lotringer, S. Cohen, *French Theory in America*, Taylor and Francis Books, New York 2001, s. 59–69. Autorka tłumaczenia wyraża podziękowanie redakcji *The International Journal of Baudrillard Studies* za zgodę na tłumaczenie niniejszego tekstu.

rodzajem myśli. Myśl sama musi uczestniczyć w tej zbieżności, musi stać się wykładnicza<sup>1</sup>, powinna zmutować się, wzrosnąć w siłę w stosunku do myśli krytycznej. Tak jak i sam system musi osiągnąć masę krytyczną. Nie jest to już kwestia zmuszenia systemu do tego, by sam sobie zaprzeczył, aby doświadczył kryzysu, jak to się stało z myślą krytyczną (a wiemy już dzisiaj, że system odnawia swoje siły w spirali kryzysu), ale sprawa zaangażowania go przez porażkę, upadek i katastrofę. Musimy zdestabilizować system w wyniku wpojenia mu myśli typu wirusowego. Dzięki infiltracji i podskórnej aplikacji ta wirusowa myśl stanie się wirtualna i wykładnicza, całkowicie uzależniona od niepewności, od fraktali, od tego, co chaotyczne, od przypadku i mikroskopijnych zmian, a więc od myśli nieludzkiej. Ta myśl, pochodząca spoza, z tego, co nieludzkie, to myśl, która może być pomyślana jedynie przez to, co nieludzkie.

Być może myśl i świadomość stanowią już w nas formę tego, co nieludzkie, aneks, obce ciało, luksusową dysfunkcję, która narusza suwerenność całej ewolucji, gdy nagle staje się jej świadoma, gdy cofa się – przemieniona przez własne odbicie? Czyż neurologiczny rozwój mózgu, o wiele bardziej niż żywa masa, nie stanowi już krytycznego progu, masy krytycznej w oczach gatunków i ewolucji? Dlaczego więc nie doprowadzić gry do końca, nie przyspieszyć procesu i nie wywołać innych reakcji łańcuchowych, innych form – form inności, obiektywnego losu, który w tej chwili nie da się nawet pomyśleć?

Dwie części: jedna fizyczna, jedna metafizyczna. Definitywna niepewność świata, jego nieprzewidywalność. Końcowa niepewność myśli. W jakim sensie jest to zjawisko ekstremalne i rosnące lawinowo? W jakim sensie stanowi to element niepewności świata, jego masy krytycznej, która sprawia, że świat stacza się w niepewność?

Nieuleczalna niepewność czyni wymianę niemożliwą, gdyż nie ma odpowiednika w żadnym innym języku. Świat w swojej totalności także nie ma ekwiwalentu. Jest to zresztą właściwa definicja wszechświata: coś, co nie posiada możliwego do negocjacji ekwiwalentu, żadnej podmiany, żadnego sobowtóra, żadnej reprezentacji, żadnego odbicia. Odbicie byłoby wciąż przecież częścią świata. Nie ma też weryfikacji ani potwierdzenia – oto radykalna niepewność świata. Cokolwiek dzieje się w świecie lub podlega weryfikacji w jego granicach, globalność niepewności świata, jest nieodwołalne.

Wzięta w całości sfera ekonomii – sfera wymiany jako taka – nie podlega wymianie na nic innego, jest niewymienna. Nie istnieje metaekonomiczny

<sup>1</sup> „Wykładnicza” – tu w rozumieniu: „lawinowo rosnąca”, „potęgowna” – przyp. tłum.

ani kosmiczny odpowiednik ekonomii. Wynika stąd, że w ostatecznej analizie sfera ekonomii jest także częścią definitywnej niepewności. Mogłaby to zignorować, gdyby nie fatalne niezeterminowanie, które odbija się echem wewnątrz sfery ekonomicznej i wpływa na to, jak działa, przez swoją nieprzewidywalność (zmiennie, równania, postulatory), a w końcu przez gwałtowny pociąg do spekulacji, do nieuregulowanego wzajemnego oddziaływania jej kryteriów i elementów.

Każda sfera, czy to polityczna, czy estetyczna itp., jest dotknięta tą samą ekwiwalencją, tą samą niewspółmiernością, tą samą ekscentrycznością. Sfery te, jako całość, nie mogą być wymieniane. Nie mają one dosłownie żadnego znaczenia poza swych obszarem. To, co polityczne, to sfera taktyk i wymian; przegniła od znaków i znaczeń, które, widziane z zewnątrz, nie mają żadnego sensu. Nic nie może jej usprawiedliwić. Sfera polityczna jest jak czarna dziura: pochłania wszystko, co znajdzie się w pobliżu, i zmienia to we własny materiał. To, co polityczne, nie może zmienić siebie ani myśleć o sobie z punktu widzenia nadrzędnej rzeczywistości, co nadałoby owej sferze znaczenie. Jest ona wobec tego również częścią definitywnej niepewności, która przekłada się na rosnące niezdecydowanie co do własnych kategorii, strategii oraz stawek. Lawinowy rozrost polityki na masową skalę, jej *mise en scène*, jej dyskurs – stanowią niekończącą się ekspansję sfery politycznej na poziomie tej niepewności, tej fundamentalnej iluzji. Niepewność, niezdecydowanie, gwałtowność.

Sfera rzeczywista nie jest już wymienna na sferę znaku. Zaczyna być niestała, niezdecydowana, wykładnicza: wszystko staje się realne, wszystko jest bezwarunkowo realizowalne, przestało jednak znaczyć cokolwiek. Wszystkie metajęzyki rzeczywistości (nauki humanistyczne, nauki społeczne itd.) rozwijają się także w porządku ekscentryczności na podobieństwo ich odśrodkowego przedmiotu. Metajęzyki stają się spekulatywne. Rozwija się równoległy wszechświat, wszechświat wirtualny, który nie ma żadnego związku z wszechświatem rzeczywistym.

Wszechświat wirtualny stanowi ekran rzeczywistego, jego całkowite echo; a jednak ten ekran nie odbija wszechświata, rozwija się sam dla siebie. To, co wirtualne, już nie ma stać się tym, co rzeczywiste. Bez balastu czy referenta daje się zdominować niepewności. To, co wirtualne, stwarza niezdecydowanie i samo staje się ofiarą niezdecydowania.

Można by tak kontynuować w nieskończoność. W sferze biologicznej nie tylko masa wszystkiego, co żyje, powiększa swoją zdolność do lawinowego rozrostu, ale także schematy wyjaśnień, genetycznych nakazów – nakazujących śmierć – dzielą się w nieskończoność, tłumacząc fakt, że zjawiska życia oraz to, co żyjące, nie podlegają wymianie, ani wobec

ostatecznych i definitywnych przyczyn, ani wobec jakichkolwiek celów czy celowości natury. Wymianie podlegają jedynie wobec siebie, a raczej wobec niczego. Ta niepewność życia przerzuca się na naukę o życiu, na biologię, czyniąc ją z odkrycia na odkrycie coraz bardziej nierozstrzygalną – nie ma to nic wspólnego z tymczasową niewydolnością nauki, ale wiąże się ze wzrastającą bliskością ostatecznej niepewności, która znajduje się na najdalszym horyzoncie.

Podsumowując. Świat sam znajduje się w stanie niemożliwej wymiany ze względu na uwolnienie się od wartości i odpowiednika. Nie może być na nic wymieniony – w każdej chwili może się jedynie zmienić sam w siebie. W ostatecznym rachunku wymienia się na nic. Po szalonych spekulacjach, dla których ekonomia stanowi zarówno punkt kulminacyjny, jak i symbol, cały gmach wartości wymienia się na nic.

Poza wartością wymiany – także zapewniając ją czasem dzięki tłu, kaucji, niewidzialnemu odpowiednikowi, antimaterii materii – poza każdą wymianą rzeczy na nią samą kryje się wymiana na nic. Czy mogłaby istnieć symboliczna ekonomia niczego? Znak niczego? Oczywiście potłacz, śmierć, choroba, wszystko, co negatywne, da się wymienić – nawet dług w Narodowym Funduszu Zdrowia podlega wymianie giełdowej.

Iluzja porządku ekonomicznego polega właśnie na próbie ugruntowania zasady ekonomicznej rzeczywistości na fakcie całkowitego ignorowania fundamentalnej niepewności; wymiana niczego leży poza jakąkolwiek wymianą (powinniśmy jasno odróżnić to od nihilizmu: nic [*nothing*] nie jest nicością [*nothingness*]; odpowiada ono raczej próżni Michela Cassé<sup>2</sup> wyposażonej we wszelką potencjalność). Zasada rzeczywistości działa jedynie wewnątrz sztucznie ograniczonej sfery, której globalna jedyność została oczyszczona, wykluczając zasadę zarówno nicości, jak i zła.

Musimy zapłacić za to wykluczenie, za to zapomnienie w postaci iluzji politycznej ekonomii tego, co polityczne, oraz silnego sprzeciwu pojedynczości na wygnaniu, szczególnie w postaci gwałtownego nawrotu nierozstrzygalności. Zapomnienie o niczym oraz o radykalnej niepewności czyni wszelkie wartości, sądy i znaczenia w tym świecie nierozstrzygalnymi (włączając w to myśl oraz świadomość).

Ten pojedynczy, równoległy, ekscentryczny świat niczego (*nothing*) nie przychodzi już do nas w znakach, ale poprzez ślady. Nasz tzw. realny świat nieustannie koliduje ze światem niczego, tak jak świat materialny koliduje

---

<sup>2</sup> Michel Cassé to astrofizyk w Commissariat à l'Énergie Atomique (ECA) Instytutu Astrofizyki w Paryżu, autor m.in. *Généalogie de la matière. Retour aux sources célestes des éléments*, Odile Jacob, 2000 – przyp. tłum. na podstawie publikacji w *IJBS*.



z mało konkretnym światem antymaterii, tak jak sfera ekonomiczna koliduje ze sferą antyekonomii. Dlatego też jest niemożliwe dla sfery ekonomicznej, jak i dla każdej innej struktury czy sfery egzystencji, aby mogła być ona identyczna lub spójna z samą sobą. Ekonomię prześladowuje jej sobowtór, który pcha cały system w kierunku gwałtownego wzrostu, przelicytowania, w kierunku poziomu niezwykłych zjawisk i masy krytycznej – w kierunku anihilacji.

Czy poza silnym nawrotem nicości, która podważa system od środka, widać jakieś oznaki, jakieś przebitki ze świata równoległego do naszego? Sądzę, że bywają zdarzenia, które znajdują się w porządku zjawisk: szok-materia/antymateria, cząstka/antycząstka. Tak właśnie dzieje się, kiedy siła napotyka na antysilę i może skutkować natychmiastowym rozproszeniem w światło. Maj '68 – nie tylko działalność wywrotowa, rewolucja, ale też anihilacja, która wyprodukowała niezwykle świetlistą intensywność. Rozpuszczenie komunizmu? Krach?

Pytanie zmienia się więc na następujące: dlaczego jest raczej coś niż nic? Inaczej mówiąc, czy istniały kiedykolwiek ekonomia lub system wartości mające wewnętrzną wartość, przeznaczenie lub znaczenie? W sensie absolutnym odpowiedź brzmi: nie. Musimy jednak postawić to pytanie z wnętrza samego systemu ekonomicznego (lub jakiegokolwiek innego systemu), w punkcie, gdzie, podążając za logiką własnej ekspansji, pali on własne postulaty i staje się brutalnie świadomy swej iluzyjności.

Czy realność kiedykolwiek istniała? W morzu niepewności to, co realne, wartości, prawo stanowią wyjątki, są zjawiskami wyjątkowymi. Fundamentalną zasadą jest iluzja. To, co realne, pozostaje tajemnicą; ekonomia i wartości są tajemnicą.

Nie ma sposobu zbalansowania tej radykalnej niepewności, nie ma możliwości polaryzacji niczego i czegoś; żadnej dialektyki. Podobnie jest z antymaterią: albo niewidzialność, albo totalne rozświetlenie. Z drugiej strony, zasada ekwilibrium, wymiana i wartość, jest odkrywana od nowa w każdej zastrzeżonej dziedzinie – przyczynowość, racjonalność, skończoność. Ograniczone systemy bazują na uregulowanych opozycjach. Tak jest w dziedzinie wartości, która nigdy nie bywa samodzielna: dobro–zło, prawda–fałsz, bogactwo i pieniądze, rzeczywistość i jej reprezentacja, podmiot i przedmiot, skutek i przyczyna, męski i żeński – całe królestwo różnicy, regulowane przez różnicę. Zasada rzeczywistości bazuje na dwu biegunach, na relacji bipolarnej, która jak długo istnieje, tak długo gwarantuje całości stabilność oraz dialektyczny ruch.

Jak na razie, wszystko dobrze. Wchodzimy w strefę krytyczną dopiero wtedy, kiedy system się załamuje – to strefa krytyczna masy krytycznej,

strefa zdepolaryzowana, gdzie nie działają biegunowe opozycje i dialektyka, gdzie zamęt i zwarcie, zderzenia pól otwierają system na spotęgowane odchylenie.

Za każdym razem, kiedy zdarza się takie zwarcie i pomieszanie biegunów, wytwarza się masa. Wartość i ostateczne znaczenie stają się aleatoryczne, a proces zaczyna być potęgowny. Tam, gdzie nie ma już systemu odpowiedniości między realnym a jego znakiem, wszystko zmierza w kierunku nieskończoności. Realność staje się sama dla siebie i hiperrealizuje się, a znak zaczyna być całkowitą symulacją, oba w zamieszaniu w rzeczywistości wirtualnej. To samo jest prawdziwe dla dobra i zła: kiedy ich polaryzacja zanika, prowadzi nas to ku całkowitej pozytywności lub ku bezwarunkowej negatywności, zupełnie różnej od tradycyjnej negatywności oraz od pracy negatywu. Etyki stają się niemożliwe; nie ma już ogólnej etyki dla zjawisk ekstremalnych.

Aby egzorcyzmować wykładniczość (*exponentiality*), tę dowolność (*aleatory*) zdolną ograniczyć ostateczną niepewność, to, co wirtualne, musi przetrwać, wytwarzając doskonałe odbicie wirtualne i technologiczne pozwalające na wymianę świata z jego sztucznym sobowtorem. Wreszcie świat może zostać wymieniony na coś, na swojego sobowtóra, a wobec tego kończy się radykalna niepewność, choć oczywiście kończy się także świat w pewnym sensie. W ten sposób istnieję w równoległym świecie, w cyberprzestrzeni. Ja sam byłem widziany na co najmniej 250 stronach internetowych. Internet myśli o mnie. Strony internetowe nieodparcie kierują moje myśli w stronę prehistorycznych czy archeologicznych wykopalisk – moje skamieniałe odbicie wędruje po sieci, moje elektroniczne superego, to, którego nigdy nie spotkam. Ten inny świat nie znajduje się w żadnej relacji do tego świata – są one względem siebie idealnie paralelne, ale nigdy nie będą mogły się złączyć. Po raz pierwszy może od czasów pierwszej efrakcji (*effraction*) geometrycznej wszechświat nie jest jedyny. Ale czy jest to wciąż świat, ten sam, dla którego z definicji nie może istnieć sobowtór?

Czy ów sobowtór rzeczywiście tak myśli? W każdym razie nie widać tego po nim. Prezentuje się raczej jako całkowite odbicie i całkowity pogłos, tak, że wyjściowy świat, ten nasz, przestaje mieć jakiegokolwiek odbicie, staje się podobny do ciała nieprzejrzystego albo wystygłej gwiazdy. Wirtualność byłaby wówczas ostatecznym rozwiązaniem umożliwiającym całkowitą odpowiedniość świata w rzeczywistości wirtualnej. Stąd absolutna pewność sieci jako niszy, w której tak łatwo i w sposób tak fascynujący można stać się niewidzialnym. Co by się jednak stało, gdyby ten paralelny świat, który karmi się znikaniem tego, co inne, sam z kolei miał zniknąć?

Innymi słowy, czy wszechświat wirtualny jest rzeczywiście innym światem (w tym wypadku wszechświat nie jest już jeden)? Czy też jest to tak naprawdę jedynie cząstka świata sztucznie samopowielająca się? W tym wypadku świat istnieje tak, jak istniał, my zaś raczymy się wirtualną komedią.

Każda masa jest potencjalnie potęgownalna, a to, co potęgownalne, jest „krytyczne”, inaczej niż krytyczny sąd lub krytyczna myśl, które zakładają właśnie napięcie między dwoma biegunami. Kiedy jednak staje się masą, masa krytyczna postuluje zniesienie tego dystansu.

Podobnie niepewność nie jest relatywna wobec różnic kulturowych rozpatrywanych z punktu widzenia myśli krytycznej, która nie stanowi relatywności ograniczonej, prawdziwej po tej stronie Atlantyku, fałszywej po drugiej, zawsze z prawdziwego punktu widzenia, nawet gdy jest to punkt rozróżniający. Zamiast tego mamy tu uogólnioną niepewność – punkt widzenia konstelacji, który relatywizuje system w wyniku doprowadzenia go do skrajności, wskutek przeprowadzenia go do jego zewnętrznych granic.

Nie ma już krytycznego punktu widzenia, ani moralnego, ani politycznego, ani filozoficznego. Wracając do naszego wyjściowego schematu: myśl nie może zostać wymieniona ani na prawdę, ani na rzeczywistość. Myśl staje się niewymienna na nic. Przekroczony krytyczny punkt widzenia, radykalnie delokalizując myśl w kierunku tego, co nieludzkie, posuwając się tak daleko, by mówić, że świat nas myśli, a więc całkowicie odwracając reguły gry, musimy zapytać, czym jest myśl na tym etapie? Czy jest także częścią masy krytycznej? Czym jest myśl w momencie, w którym staje się nieludzka, niepodmiotowa, ekscentryczna, myśl–zdarzenie, myśl–katastrofa? Czyż wdarcie się takiej myśli nie zmienia biegu naszego świata? Stawką nie jest już ideologiczna transformacja przez idee, ale to, czy erupcja świadomości rzeczywiście zakłóca bieg świata. Czy świadomość jest refleksją nad światem czy raczej przyspieszeniem go? Czy to myśl tworzy niepewność świata, czy raczej jest tylko jej odbiciem (czy myśl o myśli nie zmienia biegu myśli)? „Ludzka świadomość dała wszechświatowi nieczyste sumienie” – mówi Jean Rostand<sup>3</sup>.

A co z myślą poza tym krytycznym momentem? Krytycznym w każdym sensie, skoro przynosi on koniec myśli krytycznej oraz sądowi i inauguruje myśl materii – myśl, która jest jednocześnie subiektywna i obiektywna. Ten, kto myśli materię i jest jednocześnie przez materię przejęty – myśl,

<sup>3</sup> Jean Rostand (1894–1977) – biolog i filozof, autor m.in. *Can Man Be Modified: Predictions of Our Biological Future*, Basic Books, New York 1959 – prżyp. tłum. jw.

która odwraca lub wywraca bieg rzeczywistości (a także czasu?), odrzucając jednocześnie podmiot i przedmiot lub masę (masy nie są ani podmiotami, ani przedmiotami) – staje się w konsekwencji nieokreślonym zjawiskiem oraz dziwnym atraktorem.

To, do czego powinniśmy dążyć, to wzajemna przemiana materii i myśli. Czy będzie to materia, która destabilizuje świadomość, czy świadomość, która destabilizuje materię, zaszczipiając jej w pewien sposób nieczyste sumienie – jak sugerował Rostand – trudno o tym zdecydować. Z jednej strony mamy metafizyczną przemianę świata przez świadomość; z drugiej – fizyczną przemianę świadomości przez świat, w tym znaczeniu, że świadomość myśli o sobie jako o odbiciu świata, odbiciu krytycznym, uczestniczącym w jego materialnym przeznaczeniu, przeznaczeniu materii, od której świadomość nie oddziela się absolutnie, dzięki czemu omija ją radykalna niepewność świata, jego fundamentalna iluzja. Wszechświat nie zna etapu odbicia, chyba że etapem odbicia dla wszechświata byłaby myśl. Trzeba przekroczyć ten etap, tożsamość (a także psychologię), ultrawygodny etap, na którym podmiot staje naprzeciw przedmiotowi, aby osiągnąć etap ostatni, na którym przedmiot nas myśli, na którym świat nas myśli (czyż jednak jest podmiot, który myśli ten świat, który myśli nas?). Myśl materii nie jest refleksyjna, jest odwracalna. Staje się szeregiem powiązań i odwracalnością zjawisk. Myśl materii jest teraz tylko jednym szczególnym przykładem tych powiązań w świecie – być może najmniejszym ogniwem? Jednocześnie faktyczna i fenomenalna stanowi część świata. Z punktu widzenia pojedynczości, nieporównywalnego zdarzenia w świecie, nie ma już przywileju uniwersalności. W nieporządku świata myśl nie daje się zredukować do świadomości podmiotu. Myśl nie powinna być już dłużej rozważana metafizycznie jako pozaczasowa, ale musi zostać pomyślana fizycznie jako część ewolucyjnego cyklu kosmosu, jako szczególny atrybut i przeznaczenie gatunków.

Trzeba powrócić do myślenia o pojawieniu się świadomości w świecie jako o pierwotnej zbrodni (*original crime*). Nie była to jednak pierwsza zbrodnia. Mamy do czynienia z sobowtórem, jest to pierwotna zbrodnia, choć istnieje dalekie powiązanie między obiema. Pierwszą jest ta, o której Michel Cassé mówił na wykładzie inauguracyjnym: w pewnym momencie światło oddziela się od materii i wszechświat staje się przepuszczalny dla samego światła, obserwowalny. Od tego czasu wszystko staje się widzialne i obserwowalne (choć nie ma nikogo, kto mógłby to zobaczyć), za wyjątkiem antymaterii, która jest zepchnięta w ciemność, zepchnięta w definitywne nieistnienie, niczym Lucyfer w chrześcijańskiej teologii. Wybuch światła koresponduje z prawdziwym morderstwem antymaterii, którego

ślady można odnaleźć w krwistoczerwonych promieniach kosmicznych, które przybywają do nas z początków czasu. Jednak owa zamordowana antymateria wciąż się ukrywa, a w każdym razie niektórzy tak uważają. Na tym właśnie (niedoskonałym, mamy nadzieję) morderstwie ufundowany jest wszechświat materialny. To pierwsze wielkie pęknięcie symetrii.

Drugie pęknięcie symetrii, tym razem metafizyczne, wydarza się w ożywionej materii, gdy świadomość w jakiś sposób oddziela się od niej i inauguruje powstanie innego rodzaju przepuszczalności, już nie fizycznej dla czystego światła, ale metafizycznej dla myśli – refleksyjności; przejrzystość i przepuszczalność umożliwiają analizowanie oraz poznanie świata. Tym samym wszystko dzieje się jak przy pierwszym pęknięciu symetrii. Myśl usuwa czarną materię w ciemność, czarną materię życia oraz myśli. Ten drugi rozłam można porównać do morderstwa (również niedoskonałego).

W tej podwójnej perypetii można dostrzec decydujące momenty wznowienia się przez kosmos ku całkowitej przejrzystości, takie jak wschodzący proces racjonalizacji, negentropii i odkupienia. W przeciwieństwie do tego możemy obserwować proces utraty – rozpuszczanie, entropię, a także utratę różnicującej energii (*differential energy*) w wyniku tamtego zawłaszczenia – rozpoczynającego się od antymaterii i kontynuowanego przez ciemny kontynent myśli oraz życia. Podążając w kierunku stanu hiperjasności i hiperprzejrzystości, oddalamy się coraz bardziej od warunków początkowych, a przybliżamy prawdopodobnie do warunków końcowych.

Na ostatnim etapie mikrofizyki „cząsteczki są tym, czym są, i jednocześnie nie są tym, czym są”. Cudownie jest zobaczyć teoretyczną intuicję potwierdzoną przez „naukę” na najbardziej elementarnym i obiektywnym poziomie. W tym samym momencie staje się to jednak całkiem problematyczne. Co oznacza, że intuicja może wreszcie być „zweryfikowana” (wygląda, jakby była zweryfikowana) w jakiejś rzeczywistości, na podstawie jakichś fizycznych danych? Czy teoria była po to konstruowana, aby współgrać z faktem, czy też jest bardziej prawdopodobne, że była zamierzona jako nieweryfikowalna, po to, by destabilizować i odrealniać świat obiektywny? Albo też czy w jakiejś kosmologii lub odwróconej ontologii to nie teoria ostatecznie destabilizuje cząsteczki?

Porównajmy Ceronettiego i jego astrologiczne odwrócenie:

„Osobisty horoskop wart jest tyle, co przyjemność, jaką nam daje, choćbyśmy byli najmniej ważni, przyjemność bycia w skomplikowany sposób powiązanymi (...) z wielkimi zjawiskami, z przemieszczaniem się planet wokół Słońca i postrzegania siebie jako podmioty i cząstki historii poza skąpyimi granicami prawnej tożsamości”<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Guido Ceronetti (ur. 1927) – poeta włoski – przyp. tłum. jw.

A gdyby to właśnie ludzkie akty i myśli prowokowały upadki meteorytów, zanik planet, czarnych dziur, komet? Gdyby to rewolucja francuska zmusiła Neptuna do porzucenia swojej kryjówki? Czyż to nie człowiek, ze swoją wrodzoną dwuznacznością, poczyna ten odwracalny porządek symboliczny i w końcu rzeczywiście zmienia wszechświat, dotykając go i zarażając własną niepewnością? Krótko mówiąc, czy niepewność i dowolność przynależą do porządku obiektywnego, porządku wszechświata, czy też do porządku subiektywnego, porządku człowieka? Świadomość nie tylko rzutowałaby się na świat (co więcej – pozostaje ona zupełnie identyczna z samą sobą i tak zarówno człowiek, jak i jego świadomość są częścią świata), ale także zaraziłaby się jego nieobecnością, zaraziwszy uprzednio świat własną nieobecnością w świecie.

Pojawia się w związku z tym wiele pytań dotyczących obiektywności wiedzy (nie tylko klasycznej wiedzy, ale także wiedzy stochastycznej i kwantowej). Człowiek to nie tylko podmiot wiedzy, który deprawuje przedmioty przez swoją ingerencję, ale to także człowiek mający do czynienia ze wszechświatem, który sam zdeprawował i zdestabilizował. Zakładając, że istnieją obiektywne prawa wszechświata, to właśnie człowiek uczynił te prawa niemożliwymi do sformułowania lub wdrożenia. Człowiek nie jest tym jedynym, co uosabia rozum w chaotycznym wszechświecie; odwrotnie, to człowiek uosabia bałagan przez zaraźliwe zakłócenia mentalne zdolne do demoralizacji samych cząsteczek. Jego akty wiedzy i świadomość stanowią zamach stanu bez precedensu: identyfikują na zewnątrz wszechświata punkt (nawet udawany), z którego można myśleć i oglądać wszechświat. Jeżeli wszechświat nie ma sobowtóra, jeśli nie istnieje nic poza nim, to sama próba wyznaczenia punktu na zewnątrz niego wyraża wolę położenia kresu wszechświatowi. A w każdym razie – wolę zmuszenia wszechświata do przejścia przez fazę odbicia, tak jak każda istota ludzka, i w ten sposób definitywnego pomieszenia jego tożsamości.

Według Diraca „musimy zrewidować nasze idee na temat przyczynowości”<sup>5</sup>. Przyczynowość stosuje się jedynie do systemu, który pozostaje niezmienny. Raz poruszony, mierzony system przestaje być przyczynowy. Łańcuch przyczynowy jest przerywany z powodu urządzenia pomiarowego, ponieważ niesie ono ze sobą wszystkie niekontrolowane zakłócenia, podobnie jak wszelkie formy interakcji z kruchym pejzażem kwantowym. Urządzenie pomiarowe niweluje determinizm po to, by wprowadzić fundamentalny, stochastyczny element. Przed zastosowaniem miary system

<sup>5</sup> Paul Dirac – otrzymał Nagrodę Nobla w dziedzinie fizyki w 1933 roku – przyp. tłum. jw.

miał do swej dyspozycji rozmaite stany. Miara pozwala zrealizować tylko jeden z nich. Jest to akt, przez który zostaje ograniczony stosunek tego, co możliwe, do tego, co realne. Każdy inny stan systemu za wyjątkiem tego, który został zrealizowany, znika.

Jednak zdanie Diraca wskazuje na to, że wszechświat, gdyby nie został poruszony, byłby przyczynowy bez miary. Wszechświat byłby realny bez obecności człowieka. Wydaje się to raczej piękną i fantastyczną hipotezą (zakłócaną nieznacznie przez fakt, że to właśnie człowiek wytworzył miarę, ustanawiając jedyny realny świat), choć nieco sprzeczną w świetle poglądów naukowych. Wciąż jednak pojawia się to samo pytanie: czyż to nie człowiek, wnosząc zamieszanie wskutek swojej ingerencji, w wyniku stworzenia miary (o której sądzi, że jest obiektywna), sam będąc probabilistą, czyni świat probabilistycznym na swoje podobieństwo (do tej pory wyobrażaliśmy sobie coś przeciwnego: człowiek wnosi i narzuca znaczenie oraz prawa przyczynowe nieuporządkowanemu wszechświatowi)? W każdym razie, bez względu na to, czy zasada niezdeterminowania jest obiektywna, kosmiczna czy związana z ludzkością, pozostaje ona totalna.

przekład *Małgorzata A. Szyszkowska*

## ***II. Znikający obraz***

**Pierwszego grudnia 2006 roku z okazji jubileuszu 45-lecia  
pracy naukowej Pani prof. dr hab. Alicji Kuczyńskiej  
odbyła się sesja naukowa *Znikający obraz*  
– *sila czy słabość współczesnej estetyki?*  
Wypowiedzi, które zamieszczamy poniżej,  
są efektem podjętej wówczas dyskusji.**

***Iwona Lorenc***

### **O MOŻLIWOŚCI SŁABEJ ONTOLOGII. OD BAUDRILLARDA DO VATTIMA**

Mimo iż od XIX wieku sztuka i filozofia zdają sprawę z utraty przez człowieka nowoczesnego ciągłości doświadczenia, z fragmentacji rzeczywistości kulturowej, z rozproszenia wartości, to doksa stojąca u podstaw potocznych sposobów doświadczenia świata wciąż pożąda „mocnej” ontologii; niepewność płynąca z niedostatków doświadczenia rzeczywistości substytuuje jej symulacjami (wskazują na to choćby Debord czy Baudrillard). Potoczny (ale również, jak twierdzą niektórzy, naukowy) odbiór świata to residuum tradycyjnej, metafizycznej ontologii. Ten stan rzeczy najostrzej zaprezentowali Nietzsche i Heidegger.

Takie postawienie sprawy, mimo że wciąż jest mowa o doksyicznym, naturalnym nastawieniu (mówiąc językiem Husserla) lub o naiwnej deklaracji wiary postrzeżeniowej (używając określenia Merleau-Ponty’ego), pozwala dotknąć pewnych aspektów filozoficznego zagadnienia tożsamości. Od zasady tożsamości zatem zacznę i za Heideggerem zapytam, na ile i w jakim znaczeniu (doksyicznym czy filozoficznym) jest ona ważna dla poczucia ontologicznego bezpieczeństwa w świecie ekspansji obrazów wypierających rzeczywistość. Następnie spróbuję wskazać na możliwość podjęcia tematu ontologii poza formułą tożsamości jako identyczności i poza formułą metafizycznego uzasadnienia. Ta możliwość rysująca się w łonie późnej nowoczesności jest możliwością „słabej ontologii”. Zakłada ją spora część współczesnej refleksji nad obrazem. Jej sens i znaczenie naszkicuję w końcowych partiach niniejszej wypowiedzi, nawiązując do poglądów Gianniego Vattima.



Zarówno Hegel w *Nauce logiki*<sup>1</sup>, jak i Heidegger w *Identität und Differenz*<sup>2</sup> (gdzie odnosi się on do wspomnianego tekstu Hegla) wskazują, że zasada tożsamości w znaczeniu Parmenidesowym może być pułapką dla myśli poszukującej ontologicznego bezpieczeństwa. Oba filozofom chodzi w związku z tym o nadanie właściwego sensu kategorii tożsamości. Ma to być nie taka tożsamość, która pozostaje pustą tautologią (abstrakcyjną czy istotową), czczym powtarzaniem, że A jest A. Jak to ujmuje Hegel, „nic nie jest uważane za bardziej nudne i uciążliwe niż taka ciągle to samo przeżuwaną rozmowa, niż takie gadanie, które przecież ma być jakoby prawdą”<sup>3</sup>.

Jeśli zasada tożsamości ma spełnić swoje zadanie warunku doświadczenia prawdy dającej poczucie ontologicznej pewności i osadzenia w bycie, to powinna być rozumiana dynamicznie i dialektycznie. Jak to trafnie interpretuje Barbara Skarga, odnosząc się do wspomnianego tekstu Hegla: „W stwierdzeniu tożsamości jest zawsze zawarty ruch myśli, której przyswiewca coś innego, różnego, co znika, by ruch mógł wrócić do siebie. Stąd zasada tożsamości nie ma charakteru analitycznego, lecz syntetyczny i mediacyjny (...) Tożsamość bytu w sobie, ta pierwotna tożsamość totalnego początku, będąca określeniem prostej bezpośredniości, jest znakiem ‘martwego bytu’. To różnica i sprzeczność są źródłem życia”<sup>4</sup>. Okazuje się, że to różnica i sprzeczność, inkorporowane w tożsamość, zapewniają wzajemność zasady tożsamości i żywego doświadczenia świata. Martwa Parmenidesowa tautologia jest od nas oddzielona czymś przepastnym, pozostaje czymś nieskończenie oddalonym od naszego bycia w świecie, w jego kontyngencji, kruchości i skończoności.

Ontologiczną tożsamość można zatem pojmować w jej ambiwalentnie rysującej się funkcji podstawy (jako realnego oparcia i niedostępnego, oddalonego od nas totalnego początku). Parmenidesowa tautologia czystej, martwej tożsamości, jako oddalona od życia i fundujących je różnic, nie zapewnia nam, poruszającym się w świecie podmiotom, warunków ontologicznego bezpieczeństwa. Według Heideggera tożsamość może być podstawą tego bezpieczeństwa, gdy samo jej pojęcie jako podstawy zostanie oczyszczone z metafizycznych konotacji pierwotnej, identycznej ze sobą obecności.

Jak wiadomo, Heidegger był filozofem skutecznie rewidującym metafizyczny sens podstawy jako obecności. Dla tego myśliciela – odwołajmy

<sup>1</sup> G. Hegel, *Nauka logiki*, przekł. A. Landman, t. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968, s. 43.

<sup>2</sup> M. Heidegger, *Identität und Differenz*, wyd. 1, Günter Noske, Pfullingen 1957.

<sup>3</sup> G. Hegel, op. cit., s. 43.

<sup>4</sup> B. Skarga, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Znak, Kraków 1997, s. 78.

się znów do gruntownie badającej ten problem Skargi – „sprawą najważniejszą pozostaje bycie w perspektywie jego różnicy ontologicznej z byciem, a zatem nie to, co tożsame, lecz wyłanianie się różnicy”<sup>5</sup>. W pewnym sensie Heidegger kontynuuje drogę zapoczątkowaną przez niemiecki idealizm (Fichtego, Schellinga, Hegla), rozpisujący dialektycznie Parmenidesową tożsamość, sytuujący ją wobec problematyki różnicy ontyczno-ontologicznej, która warunkuje jakiegokolwiek pomyślenie bycia, jakąkolwiek jego artikulację. Bycie i byt pozostają we wzajemnym, nieredukowalnym związku różnicy, który jest tym, co je łączy i dzieli jednocześnie, jest przesłonięciem i odsłonięciem. Uzgodnienie okazuje się zarazem rozdzieleniem, tożsamość ustanawiana jest w różnicy i ustanawia różnicę (tę ambiwalencję Heidegger próbuje wyrazić przez kategorię *Austrag*<sup>6</sup>). Tak rozumiana tożsamość staje się zesubstancjalizowaną podstawą naszego usytuowania w świecie, a raczej naszej współprzynależności bytowej do bycia.

W *Der Satz vom Grund* Heidegger mocno podkreśla związek procedury ontologicznego ugruntowania z przedstawieniowym charakterem nowożytnej metafizyki. Przedstawienie uchodzi za byt – powiada – dzięki ugruntowaniu: zasadzie racji. „Wszelako przedstawienie jest ugruntowane wtedy, gdy ugruntowana w danym wypadku racja zostaje dostawiona do przedstawiającego podmiotu (...) coś ‘jest’ raczej tylko o tyle, o ile ugruntowane przedstawienie zabezpieczyło to dla siebie jako swój przedmiot”<sup>7</sup>. Jak wiadomo, ten mechanizm „dostawiania racji” obejmuje według Heideggera nawet (a może zwłaszcza) naukę i technikę, w czym tkwi pewne ryzyko, szczególne niebezpieczeństwo ontologiczne: „osobliwe położenie współczesnego człowieka w epoce atomowej”. Cechuje ją „rozpętanie nakazu dostawienia racji”, co „zagroza zadomowieniu człowieka: odbiera mu wszelką rację i podłoże zakorzenienia, tzn. wszystko to, z czego dotychczas wyrastała każda epoka ludzkości, każdy otwierający świat duch, wszelki charakter postaci człowieka”<sup>8</sup>. Racja (uzasadnienie) w tym znaczeniu, jakie nadaje temu terminowi tradycyjna ontologia, jest więc tym, co oddala nas od związku z byciem. W tym znaczeniu mówi Heidegger, iż „bycie jest bez-gruntem” – „O ile bycie jako takie jest w sobie gruntujące, o tyle samo pozostaje ono bez gruntu/racji. ‘Bycie’ nie podpada pod obszar władania zasady racji, lecz tylko byt”<sup>9</sup>. Bycie jest ot-chłanią (*Ab-grund*).

<sup>5</sup> Ibidem, s. 81.

<sup>6</sup> W tłumaczeniu B. Barana *Austrag* to „wyróżnia”; Skarga proponuje tłumaczyć ten termin jako „rozstrzygnięcie”.

<sup>7</sup> M. Heidegger, *Zasada racji*, przekł. J. Mizera, Baran i Suszczyński, Kraków 2001, s. 42–43.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 73.

Nie ma więc przejścia od porządku metafizycznego uzasadnienia do „obszaru zasady bycia”. Porzucenie terenu uzasadnień metafizycznej ontologii wymaga radykalnej zmiany „tonu”, wykonania skoku: „Nasze przedstawianie wszędzie ucieka się do racji, zasada racji bez racji – wydaje się nam to nieprzedstawialne. Wszelako to, co nieprzedstawialne, wcale nie jest czymś również nie dającym się pomyśleć, jeżeli przyjmujemy, że myślenie nie wyczerpuje się na przedstawianiu”<sup>10</sup>.

To wyłaniające się z refleksji Heideggera nowe pojęcie podstawy (w znaczeniu *Abgrund*) nie ma więc znaczenia metafizycznego oparcia o substancjalnie pojmowaną obecność (*Grund*), którą bylibyśmy skłonni utożsamiać z warunkiem doksycyicznie pojmowanego bezpieczeństwa. Stawia nas bowiem w obliczu czegoś nieogarnionego, wyłaniającego się z doświadczeń kruchości i skończoności naszego istnienia, oraz wobec zdarzeniowego charakteru naszej przynależności do bycia. To dzięki takim doświadczeniom człowiek odkrywa swoje powołanie. Strzegąc bycia, sam stoi na straży ontologicznego bezpieczeństwa. Trudne doświadczenie skończoności własnego istnienia odkrywa w ten sposób swoją drugą stronę: ontologicznej pewności.

Po Heideggerze, zwłaszcza w zmodyfikowanej po heideggerowsku fenomenologii (mającej szczególne powody, aby wobec zagrożeń ze strony egologicznego subiektywizmu szukać warunków ontologicznego bezpieczeństwa), temat tożsamości jako podstawy jest podejmowany w ramach dyskusji z metafizyką substancjalnie pojętej obecności.

\*

Jakkolwiek paradoksalnie i dyskusyjnie by to nie brzmiało, we wskazanej poheideggerowskiej tradycji filozoficznej na repertuar środków formuły ontologicznego bezpieczeństwa składają się nie tyle takie kategorie jak: pełnia, obecność, podstawa, jedność lub tożsamość jako identyczność, ile takie jak: opór, różnica, nieadekwatność, niepełność, nieprzezroczystość czy kontyngencja. Na przykład w perspektywie rysowanej tu słabej ontologii możliwe stanie się ujęcie obrazu nie tyle w jego tożsamości, ile w jego „znikaniu” – w jego ruchomości, niepełności, niepewności, różnicy itd. Ontologia ta, wyrzekając się pretensji do ujęcia pełnej obecności bytu, nie daje podstaw do obaw przed iluzorycznością jego obrazu. Jak twierdzi wielu autorów, późna nowoczesność to narastająca utrata podstaw oraz ontologicznych fundamentów i towarzyszy jej proces rozproszenia wartości. Vattimo, szukając sojuszników swej diagnozy w Nietzsche, Heideg-

<sup>10</sup> Ibidem, s. 30.

gerze, Marksie, fenomenologii (można by dołączyć do tej listy niewymienianego przez Vattimo Foucaulta), zauważa w *Końcu nowoczesności*, że powyższy proces można ująć w kategoriach zastępowania wartości użytkowej przez wartość wymienną: „Jedną z treści charakterystycznych dla filozofii – dla znacznej części dziewiętnastowiecznej i dwudziestowiecznej filozofii reprezentującej nasze najbliższe dziedzictwo – jest właśnie zaniegowanie stabilnych struktur bycia, w stronę których winno się zwracać myślenie w celu ‘ufundowania’ siebie w nie-tymczasowych pewnikach (...), rozpląnięcie się stabilności bycia”<sup>11</sup>.

Ta w najwyższym stopniu niepokojąca współczesnych destabilizacja lub – mocniej – destrukcja podstaw metafizycznych owocuje próbami filozoficzno-kulturowej kompensacji (tendencjami do „powrotu do źródeł”, do odzyskania utraconego kontaktu kultury z wartością użytkową) bądź radykalizacją postawy zerwania z metafizyką; niejednokrotnie są to próby związane z żałobno-melancholijną retoryką utraty ontologicznego bezpieczeństwa. Niewielu dostrzega w myśli dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej możliwość uzyskania dystansu wobec tej retoryki utraty – dystansu, który pozwala spojrzeć w odmienny sposób na problematykę ontologicznego bezpieczeństwa. Nie byłaby ona już rozumiana jako obszar zapytywania o warunki dostępu do trwałego bytowego gruntu, dzięki któremu stałoby się możliwe odróżnienie świata od baśni, rzeczywistości od przedstawienia, faktu od urojenia, modelu od obrazu. Byłaby ona raczej pogodną akceptacją niemożliwości tematyżacji owego gruntu, zgodą na jego wymykanie się jakimkolwiek (w tym pojęciowym) próbom kulturowego zawłaszczenia. Vattimo nazywa taką postawę nihilizmem, nadając tej kategorii swoiste znaczenie. Wątpię, aby ten zbyt obciążony znaczeniowo termin był do przyjęcia w funkcji, jaką Vattimo pragnie mu przypisać. Można się jednak zgodzić na określenie „osłabienie bycia” i towarzyszący mu projekt poważnego potraktowania, jak pisze, „destrukcji ontologii”, dokonanej najpierw przez Nietzschego, a potem przez Heideggera. Dopóki człowieka i bycie – warto te sformułowania Vattimo przytoczyć – będziemy metafizycznie i platonicznie myśleć w kategoriach stabilnych struktur – narzucających myśleniu i egzystencji zadanie ‘ufundowania się’, osiedlenia (za pomocą logiki, etyki) w obszarze panowania nie-stającego się, a znajdujących odzwierciedlenie w mityzacji mocnych struktur wszelkich sfer doświadczenia, dopóty myśleniu nie będzie dane pozytywne przeżycie owej prawdziwie postmodernistycznej epoki, jaką jest ponowoczesność”<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przekł. H. Surma-Gawłowska, Universitas, Kraków 2006, s. 3.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 13.

Stawką okazuje się bowiem odzyskanie zgody na świat, w którym żyjemy. Jest ona tym ważniejsza, im powszechniej poczucie utraty gruntu i żaloba za utraconym fundamentem stają się pożywką dla resentymentalnego traktowania rozpadu doświadczenia współczesnego człowieka, fragmentacji i pluralizacji współczesnej rzeczywistości kulturowej; im bardziej grożą one brakiem akceptacji dla nowej formuły podmiotu, który nie ma szans na sprostanie metafizycznym wymogom odzyskania utraconej tożsamości.

Rezygnacja z metafizyki połączona z akceptacją niemożności jej uniknięcia to postawa, którą oddaje Heideggerowski termin *Verwindung*; zawierają się w nim przebolewanie i zgoda zarazem. Tak, jak przeboleowaniem i zgodą na los była u Greków tragedia.

Dystans, o który chodziłoby Vattimowi, nie chroni nas od błędu, ale ma umożliwić „przeżycie błędzenia z odmiennym nastawieniem”<sup>13</sup>. Tak, jak u starożytnych Greków wystawienie tragedii umożliwia dystans wobec ludzkiego błędzenia w obliczu Fatum oraz zgodę na ludzkie błędzenie, a nawet na bunt w to błędzenie wpisany.

---

<sup>13</sup> Ibidem, s. 159.

Alicja Kuczyńska

## WŁADZA PRZEDSTAWIANIA: MIĘDZY PRZYMUSEM A BEZSILNOŚCIĄ

Statyczne obrazy umarły.  
Myron Krueger

Wyraźnie narastające w naszej kulturze zainteresowanie procesami wizualizacji<sup>1</sup> wytwarza równoległe swoje drugie, przeciwstawne oblicze, a mianowicie – tendencję do negacji czy oporu wobec własnej dotychczasowej tożsamości kulturowej, ukonstytuowanej – w znacznym stopniu – przez ikonizację, bezpośredni ogląd, materialność oraz postać fizyczną. Jakkolwiek figura „znikający obraz” na pierwszy rzut oka wydaje się stanowić paradoksalne *novum* pojawiające się przede wszystkim współcześnie, choćby jako produkt medialnej „estetyki znikania” (według P. Virilio<sup>2</sup>) czy jako efekt upadku teorii reprezentacji<sup>3</sup>, to jednak można odnotować wcześniejsze, nieco zbliżone ontycznie, precedensy takiego pojmowania obrazu. Jak wiadomo, pewne pierwotne jego postacie wręcz czerpały swoją rację bytu i siłę z kierowanej wprost do odbiorcy sugestii o zakodowanej w *nim* nadzwyczajnej, niematerialnej, tajemniczej, pozostającej *poza nim* mocy, która z istoty swej nie poddaje się dyskursywnemu poznaniu.

Historia obrazu w różnorodny<sup>4</sup> sposób obficie poświadcza procesy wspomagania i zastępowania reprezentacji rzeczywistości jej iluzją, meta-

---

<sup>1</sup> G. Boehm, historyk sztuki, znany m.in. badaczom renesansu z prac: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance* (1985) czy *Zu einer Hermeneutik des Bilde* (1985). Bywa wiązany z formułą „zwrotu ikonicznego” (G. Boehm, *Was ist ein Bild?*, kolejne, ostatnie wydanie 2006). Termin „zwrot ikoniczny” (*ikonische Wende, iconic turn*) obrósł już w bogatą literaturę niemiecką i anglojęzyczną – zob. Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1993; W.J.T. Mitchell, „Showing Seeing: A Critique of Visual Culture” (w:) N. Mirzoeff, *Visual Culture*, wyd. II. London–New York 2002; idem, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of California Press, Chicago 1995.

<sup>2</sup> P. Virilio, „Ślepe pole sztuki”, *Magazyn Sztuki* 1997, nr 15.

<sup>3</sup> J. Baudrillard, *Rozmowy. Przed końcem*, rozmawia Philippe Petit, przekł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001, s. 120.

<sup>4</sup> Np. w nowej interpretacji malarstwa wczesnorennesansowego G. Didi-Huberman wskazuje na dzieła Fra Angelica i na jego dążenie do skierowania uwagi widza przede wszystkim na niewidzialne, a nie do oddania podobieństwa do rzeczywistości (*representing the unrepresentable*) – G. Didi-Huberman, *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*, przekł. J.M.

forą, symboliką itp. Więź obu wersji – bytu w *obrazie* (a więc zakodowanego w nim) i bytu *poza nim* (kodującego) – utrzymywała się długo, oscylując pomiędzy trwałością a zmiennością. Co więcej – jak pisze Gadamer – „obraz magiczny, oparty na tożsamości i nieodróżnianiu obrazu i tego, co obrazowane, występuje tylko na początku dziejów obrazu, należąc niejako do jego prehistorii, nie oznacza, że coraz bardziej różnicująca się świadomość obrazu, która się w rosnącym stopniu oddala od magicznej tożsamości, może się kiedyś od niej zupełnie oddzielić. Raczej nierozróżnianie pozostaje istotowym rysem wszelkiego doświadczenia obrazu”<sup>5</sup>.

Równocześnie należy zauważyć, że okresowe podważanie magicznej jedności obrazu i tego, co zostaje zobrazowane, weszło na trwałe do zestawu środków stymulujących doskonalenie poznania otaczającego świata. Proces ten ujawniłby się w pełni wówczas, gdyby, jak pisze Didi-Huberman, „pokusić się o historię obrazów, która wyszłaby poza ścisłe ramy historii sztuki odziedziczonej po Vasarim”. „Wtedy – dodaje – należałoby zmierzyć się z wizualnością obrazów – zgodnie z ruchem fenomenologii – ryzykując zawieszenie na chwilę dokładności ich widzialności, której wymaga na początku wszelkie podejście ikonologiczne. Obrazów, o których mówiliśmy, nie sposób zanalizować tylko poprzez ich opis, poprzez procedury, które wprowadzają w dzieło, aby dotknąć obszaru sztuki «w humanistycznym i akademickim znaczeniu»”<sup>6</sup>.

Właśnie w podobnym kierunku zmierzały takie interpretacje, jak tendencja do postrzegania „utruty obrazu”, konceptualizacja „zabijania obrazu”<sup>7</sup> czy wreszcie wyraźne ignorowanie, a nawet lekceważenie jednoznacznie czytelnych odniesień do rzeczywistości na rzecz autoreferencyjności tego, co prezentuje w przekazie sam twórca. Nie oznacza to jednak, że w pewnych okresach obraz całkowicie ustępował miejsca innym, nowym formom przekazu kulturowego. Dotychczasowe porównania figur „utruty” czy „zabijania” obrazu do kategorii „znikającego obrazu” nie sięgają bowiem w głąb zjawiska: odzwierciedlają jedynie podobieństwa zewnętrzne. Ich właściwy sens pozostaje zarówno zakresowo, jak i treściowo zdecydowanie powierzchowny.

Todd, University of Chicago Press, Chicago 1995, s. 290. Późniejsze malarstwo również bywa interpretowane z tego punktu widzenia, np. dzieła C. Moneta: „Malarstwo to ma za cel zatarcie granicy między światłem a materią, służy jej spirytualizacji – potęgując malarzkimi środkami ukryty dla niewtajemniczonego oka wymiar rzeczywistości” – A. Baranowa, „Mistycyzm Moneta”, *Znak* 1993, nr 3, s. 57.

<sup>5</sup> H.G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przekł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993, s. 152.

<sup>6</sup> G. Didi-Huberman, „Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga”, przekł. M. Loba, *Artium Quaestiones*, Poznań 2000, s. 275–276.

<sup>7</sup> „Należało zabić obraz, aby zachować autoreferencyjny koncept Sztuki”, *ibidem*, s. 294.

## „FALUJĄCA NATURA” OBRAZU

Próba, choćby wstępna, odpowiedzi na pytanie, co współcześnie pozostaje z rozróżnienia między tradycyjnie rozumianym obrazem a jego współczesną postacią wyobrazeniową, pozwoli przyjrzeć się bliżej zmianom dokonującym się w określeniu samego obrazu, a co za tym idzie – w jego statusie. Belting, współtworząc istotny etap w rozwoju antropologii wizualnej, nadał wyraźną formę pogładowi, że „obraz jest czymś więcej aniżeli tylko tym, co widziane lub widzialne”<sup>8</sup>, i jednocześnie znacznie poszerzył pole do namysłu nad zmianami w zakresie ontologii obrazu.

Całkowity zmierzch naśladowczego paradygmatu obrazowania i jednocześnie lekceważenie cech fizycznych przedmiotu doprowadziły do wyjścia poza ramy percepcji odwołującej się głównie do bezpośredniego oglądu. Aby podkreślić owo *novum*, spójrzmy na *imago* już nie tylko jako na ukształtowaną w pełni całość. Kategoria całości rozumianej jako wartość została – jak wiadomo – zdyskwalifikowana jeszcze przez sztukę modernistyczną, której istotą stała się „dekonstrukcja jej tradycyjnych pojęć. Co niegdyś składało się na całość obrazu, zostało teraz przetworzone i ukazane w swej cząstkowości i specyfice”<sup>9</sup>.

Proces przechodzenia obrazu od wyobrażeń pierwotnych do jego finalnej wersji rozpoczyna się i trwa w nierozpoznanym dotąd dostatecznie okresie wstępnym. W tej fazie swego bytowania obraz (szczególnie gdy mowa o obrazie w wersji artystycznej) istnieje w postaci niepełnej, niegotowej do autoprezentacji, tym niemniej jednak w sposób niejawni prowokuje do generowania kolejnych faz swego zaistnienia. Stan ten, który jedynie poprzedza, niejasno zapowiada to, co w efekcie końcowym ma w nim zostać ukształtowane jako najważniejsze, można określić jako „pre-obraz”. Faza ta nie poddaje się ocenom zewnętrznym, stanowi wyłączną własność twórcy, który niejednokrotnie stroni od obcego spojrzenia, jeśli wręcz przed nim nie ucieka, przejawia skłonność do ukrywania i niechętnie ujawnia etapy twórczej pracy, zmierzającej w kierunku ukształtowania formy sugerującej wyraziste sensory. Jest jedynie wyobrażeniem, antycypacją czegoś, co ma się dopiero uobecnąć<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> H. Belting, „Obraz i jego media. Próba antropologiczna”, przekł. M. Bryl, *Artium Quaestiones* 2000, nr XI; H. Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink, Munich 2001.

<sup>9</sup> W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przekł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. 267.

<sup>10</sup> „Coś uobecnia się. Pozostaje w sobie i w ten sposób przedstawia się. Jest” – M. Heidegger, *Wprowadzenie do metafizyki*, przekł. R. Marszałek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 60.



Parafrazując znaną myśl P. Virilio – „nic się nie wydarza, wszystko się dzieje”<sup>11</sup> – można przyjąć, że obecnie, gdy mówimy „obraz”, w istocie mamy na myśli zdarzenie, byt *in statu nascendi*, jeszcze nieutralny, coś, co trwa w czasie w sposób dynamiczny, w stanie pośpiesznego kształtowania się, w jakiejś ciągłej fazie wstępnej *przed-obrazu*, który dopiero my sami możemy powołać do życia jako obraz. Tak więc „obraz konsumuje wydarzenie w tym sensie, że je pochłania i wydaje konsumpcji. Oczywiście nadaje wydarzeniu nieznaną dotychczas moc oddziaływania, ale jako wydarzeniu obrazowi”<sup>12</sup>.

Idąc tym tropem myślowym, można potraktować obraz jako jedną z faz skomplikowanego procesu, który przebiega od momentu jego zapowiedzi i narodzin aż do uzyskania jednej z możliwych konkretyzacji. Ruchliwość i zmienność procesu połączona z roszczeniem do akcesu w „czas nadrzeczywisty” (termin P. Virilio) sprawiają, że nieprzypadkowo napotykamy trudności w próbach ustalenia czy choćby wstępnego zestawienia cech niezbędnych, aby określić obraz w odróżnieniu od pokrewnych form przekazu. Zaczyna mu bowiem przysługiwać forma bytu rozumianego nie tylko jako ukształtowany w pełni wytwór, ale jako nowa, szczególna forma istnienia – jako mobilny proces rozwijający się w zaproponowanej przez artystę czasoprzestrzeni.

Niepokoje i wątpliwości pojawiające się w interpretacjach przekształceń obrazu obejmują przede wszystkim stabilność związanego z nim materialnie uchwytne go bytu. Jego dewaloryzacja jako jednoznacznie czytelnego wytworu<sup>13</sup> nadwątlą materię obrazu i narusza jego przedmiotową postać na rzecz dynamik i napięć konstytuujących nowy, ulokowany w sferze wyobraźniowej status *imago*. Wyobraźnia staje się polem, które można określić – przywołując myśl Bachelarda – jako otwierające i uzyskujące nowe sposoby widzenia<sup>14</sup>.

## UKRYTY WYMIAR

Pewną dwuznaczność tego sposobu istnienia wzmaga – wspomniana wyżej – oczywistość faktu, że obecnie coraz częściej obraz ujawnia się nie w gotowej, w miarę jednoznacznie percypowanej postaci, lecz bywa

<sup>11</sup> P. Virilio, *Bomba informacyjna*, przekł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 21.

<sup>12</sup> J. Baudrillard, *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*, przekł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 31–32.

<sup>13</sup> Używam określenia „przemiana” w rozumieniu Gadamera – por. H.G. Gadamer, op. cit., s. 129.

<sup>14</sup> Rolę wyobraźni podkreśla Bachelard m.in. w tekście *Poetyka marzenia*.

– przez ujawnione lub sugerowane dane zmysłowe – jedynie generowany (np. konceptualizm, instalacja czy happening). Pewnym postaciom obrazu przysługuje dość paradoksalna w tym kontekście dodatkowa właściwość. Jest nią możliwość istnienia w formie ukrytej, utajonej.

Istotna faza ożywania obrazu, wiążąca się z ujawnieniem konkretnych, zmysłowo uchwytnych elementów, występuje wówczas, gdy obraz wizualizuje się, gdy zaczyna dysponować komponentami składającymi się na określony porządek, każdorazowo ustalany na różnych wybranych zasadach, w których względy artystyczne mogą niejednokrotnie stanowić jedynie skromną część. Obraz od pewnego momentu, podobnie jak inny byt, „musi się (...) przed-stawiać, prezentować, to znaczy być obrazem”<sup>15</sup>. Aby wywołać to wrażenie, kompensuje utraconą materialność zespołami mobilnych środków, które ją pozorują. Stają się one szczególnie efektywne, gdy odwołują się do napięć *widzialnego* i *niewidzialnego*. Właściwość ta obejmuje wszystkie fazy procesu powstawania obrazu, a szczególnie początek narodzin i dalsze etapy kształtowania się idei obrazu. Relacje zachodzące między nimi cechuje ustawiczna zmienność. Oddzielające je niegdyś ostre granice ulegają niestannemu, stopniowemu zacieraniu, co potwierdza sztuka ostatnich lat.

Jest swego rodzaju paradoksem, że po okresach ewidentnej dominacji wrokocentryzmu doszło do sytuacji, w której cecha naoczności przestaje być wyłącznym, niezbywalnym atrybutem obrazu. „«Okocentryzm» siłą rzeczy zostaje podważony, a ikonolatryczne zachwyty nad dominacją obrazu w kulturze współczesnej tracą w pewnym sensie swój punkt oparcia”<sup>16</sup>. Pozycja naoczności rozumianej w sensie dosłownym uległa zdecydowanemu przewartościowaniu. Co więcej, w pewnych sytuacjach atutem obrazu staje się przeciwieństwo naoczności. Jak bowiem trafnie zauważył Deleuze: „Gdyby widzialności ze swej strony nie były nigdy ukryte, nie byłyby ani od razu zobaczone, ani widoczne”<sup>17</sup>.

Istnienie obrazu nie tylko nie zamyka się w percepcji zmysłowej poznawalnej bezpośrednio, poza tym zaś utraciło przysługującą mu stabilność tak przydatną dla funkcjonowania w społecznym obiegu. Przysługuje mu ponadto nowa forma bytu: a więc przede wszystkim byt w postaci ukrytej, *utajonej*. Dotarcie do niej wymaga pracy, która bywa czasem określana jako rodzaj pewnego przymusu „otwierania” obrazu. „Obrazować mimo wszystko, zatem zmuszać, zatem rozdierać. A w tym przymuszającym

<sup>15</sup> M. Heidegger, *Czas świątoobrazu*, przekł. K. Wolicki (w:) idem, *Drogi lasu*, Aletheia, Warszawa 1997, s. 78–79.

<sup>16</sup> P. Zawojski, „O sztuce interaktywnej”, *Opcje* 1999, nr 2.

<sup>17</sup> G. Deleuze, *Foucault*, przekł. M. Gusin, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław, 2004, s. 86.

ruchu *rozdarcie otwiera figurę* na wszystkie sensy, które może obrać czasownik «otwiera»<sup>18</sup>.

### „TRZECIA FORMA PONOWNEGO POZNANIA”

W rywalizacji czy raczej w napięciach wytwarzających się między naocznością a wyobrażeniem, między *widzieć* a *wiedzieć*, żywiotowo wygrywa wyobrażenie oraz jego postacie pochodne. Wśród nich – idąc za myślą Gadamera – na szczególną uwagę zasługuje „trzecia forma ponownego poznania”. Autor uważa, że nie należy jej nazywać „spełnieniem” (*Erfüllen*), jak w przypadku znaków, ani „wypełnieniem” (*Ausfüllen*), jak w przypadku schematu, lecz „napęlnieniem” (*Auffüllen*). Aby bliżej określić termin „napęlnienie”, Gadamer odwołuje się przede wszystkim do dzieł literackich i muzycznych. „Napęlnienie oznacza tu, iż czytelnik (albo słuchacz) wykroczył jeszcze poza to, co jakby uchwytne jest i wychodzi na jaw w ramach tworu językowego, i to wykroczył niejako w kierunku tego, co chce powiedzieć ponad sobą<sup>19</sup>”.

Wprawdzie podstawę argumentacji Gadamera stanowi sztuka słowa i dźwięku, jednak wyróżnione przez niego „szczególne znaczenie” ponownego poznania można z powodzeniem odnieść również do dzieł komunikujących przy użyciu wizualnych środków wyrazu. Analogiczne zacieranie relacji podmiotowo-przedmiotowej daje się bowiem zauważyć w sposób oczywisty w nowym malarstwie, które wyznaczanie granic między propozycją twórcy a odpowiedzią odbiorcy pozostawia w coraz większym stopniu w gestii tego ostatniego. Percepcja wizualna, widzenie, postrzeganie – staje się kategorią coraz bardziej pojemną, nasycaną nieustannie przez powiększający się zakres tego, co się nie tylko widzi, lecz również wie i odczuwa. Negacja przeciwieństwa myśli i zmysłu wzroku nie jest nowa, ma swoją tradycję. Przypomniał ją Welsch, celnie akcentując Kantowską myśl wiązania postrzeżenia z kategoriami rozumu<sup>20</sup>. W nieco odmiennym kontekście interpretację spojrzenia, jego złożoną, dwoistą postać, podkreślają inne koncepcje procesu postrzegania, jak chociażby model Lacanowski: otóż patrzący nie tylko patrzy, ale równocześnie jest oglądany<sup>21</sup> przez obraz. Tak więc w relacji obraz–widz załamuje się długotrwałe pragnienie

<sup>18</sup> G. Didi-Huberman, op. cit., s. 241.

<sup>19</sup> H.G. Gadamer, „Koniec sztuki? Od heglowskiej nauki o przeszłościowym charakterze sztuki do dzisiejszej antysztuki”, przekł. A. Przyłęski (w:) idem, *Dziedzictwo Europy*, Aletheia, Spacja, Warszawa 1992, s. 53.

<sup>20</sup> W. Welsch, op. cit., s. 399–401.

<sup>21</sup> J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, przekł. A. Sheridan, Norton, New York 1978.

wszelkiej władzy: „widzieć, nie będąc widzianym”. Malowidła obserwują nas i uważnie wypatrują choćby najmniejszej szczeliny w naszej wyobraźni, aby ją natychmiast zapełnić sygnałami swojej obecności.

## RUCH I CZAS NADRZECZYWISTY

Za jedyną przestrzeń ruchu utożsamianego ze swobodą najłatwiej byłoby uznać obraz ruchomy – film, interfejs, multimedia. Jednak przekonanie, że odpowiednie miejsce dla przekazu ruchu stanowi nieomal wyłącznie przestrzeń obrazu filmowego czy telewizyjnego, staje się we współczesności coraz bardziej wątpliwe. W obręb części znanych, tradycyjnie rozumianych obrazów – obok wątków ikonograficznych – zostaje bowiem wprowadzona nowa jakość. Stanowi ją właśnie ruch i jego symulacje, znajdujące wyraz nie tylko w komunikowanych sygnałach na przykład upływu czasu, przemieszczeń przestrzennych czy w ich rytymizacji. Obraz „odtąd «nie rozmawia» z nami za pomocą uzgodnionych elementów ikonograficznego kodu, staje się *symptomem*, czyli krzykiem albo milczeniem w obrazie, który ma w założeniu być wymowny”<sup>22</sup>. Didi-Huberman umieścił czas w samym centrum myślenia o obrazie. Wychodząc poza oczywisty fakt istnienia „obrazu w czasie”, pragnął ukazać złożone sekwencje różnych form przepływu między trwaniem a mijaniem czasu powstawania dzieła.

Inspirowany myślą Bergsonowską Deleuze, podejmując kwestię ruchu i czasu, pragnął wyjść w analizie obrazu filmowego poza sam ruch i zaproponował trzy warianty jego związku z obrazem<sup>23</sup>. Pierwsza faza ruchu tkwi w obrazie o wiele wcześniej<sup>24</sup>, zanim się on ukonstytuuje. Pojawia się w chwili oderwania od reprezentacji przedmiotu czy później w jego wyobrażeniu i przeniesieniu z rzeczywistości w świat innej odpowiadającej im figury oznaczającej rozumienie<sup>25</sup>.

Element ruchu w obrazie wkomponowany w procesy odbioru pozwala na coraz bardziej swobodną wzajemną wymianę pozycji twórcy i odbiorcy.

<sup>22</sup> G. Didi-Huberman, op. cit., s. 286.

<sup>23</sup> W obrazie filmowym plan ogólny jest związany z obrazem percepcją, średni – z obrazem akcji, a zbliżenie wiąże się z obrazem – afektem. G. Deleuze, *Cinema 1. The Movement – Image*, przekł. H. Tamlinson, B. Habberjam, Continuum, London–New York 2005, s. 58–68.

<sup>24</sup> G. Deleuze, *Cinema 2. The Time – Image*, przekł. H. Tamlinson, R. Galeta, Continuum, London–New York 2005, s. 29.

<sup>25</sup> Na przykład według P. Francastela „Obrazowanie, to znaczy przedstawianie artystyczne, umożliwia zasyfrowanie elementów znaczenia według pewnych wewnętrznych reguł danego porządku wyobrażeniowego” – P. Francastel, *Twórczość malarska a społeczeństwo*, przekł. J. Karbowska, A. Szczepańska, przedmowa J. Starzyński, PIW, Warszawa 1973, s. 20.

Wtargnięcie do obrazu elementów ruchu i rządzących nim praw, uchylając stabilne relacje rzeczywistego i nierzeczywistego, przynosi znaczące konsekwencje: może przebudować wiedzę o podstawach bytu i naszym w nim udziale, może na przykład – by sparafrazować znaną wypowiedź Derridy o tekście – wywołać złudzenie, że żyjemy w jakimś niby-obrazie, a dodatkowo ulegamy złudnemu mniemaniu, że właśnie my jako widzowie jesteśmy jego autorami.

Zresztą sam podział na obraz i rzeczywistość<sup>26</sup> staje się coraz bardziej niewygodny, a Baudrillard nazywa obrazy wręcz „mordercami realnego”.

„Nie ma już zatem osobno obrazów i rzeczywistości, to sama rzeczywistość coraz częściej staje się obrazem, a znak rzeczywistości jest już zawsze znakiem obrazu teź rzeczywistości, reflektującym stosunek do medium przedstawienia. W tym sensie cała współczesna kultura audiowizualna w coraz większym stopniu zdaje się przybierać znamiona przedsięwzięcia o charakterze epistemologicznym – staje się maszyną poznania”<sup>27</sup>.

### UWODZICIELSKI UROK...

Szczególną pozycję w tych procesach zajmuje obraz fotograficzny, który wprawdzie w swoim czasie został uznany – jak pisze Belting – za „symp-tom nadejścia końca obrazu”, jednak szybko przewyciężył intencje wykluczenia i umocnił swoją pozycję jako „nowoczesna władza wzroku”<sup>28</sup>.

Obraz ma cechy szczególnej postaci „uwodzenia”, któremu widz z trudem może się oprzeć. W pewnym sensie oddaje tę sytuację koncepcja „porwania przez obraz” Rolanda Barthesa<sup>29</sup>. Podobnie dramatycznie – wskazując na zniewolenie stosowane przez fotografię – określa sytuację John Berger, gdy pisze o fotografiach, które „chwytają nas”<sup>30</sup>. Fotografia stanowi czytelny przypadek wpływu wizualizacji na zachowania modeli. Cytowany już Didi-Huberman ukazał, że na przykład efekty fotografovania pacjentek w szpitalu psychiatrycznym<sup>31</sup> okazywały się dalekie od

<sup>26</sup> Oczywiście staje się kwestia związku pojmowania obrazu i rzeczywistości. „Gdy zmienia się pojęcie rzeczywistości, zmienia się też pojęcie obrazu i odwrotnie” – S. Sonntag, *O fotografii*, przekł. S. Magala, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 146.

<sup>27</sup> A. Gwóźdź, „Zmęczone obrazy” (w:) *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, W. Kalaga, E. Knapik (red.), Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2002.

<sup>28</sup> Por. M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Rabid, Kraków 2004, s. 95.

<sup>29</sup> R. Barthes, *Fragmety dyskursu miłosnego*, przekł. M. Bieńczyk, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 263–270.

<sup>30</sup> J. Berger, *O patrzeniu*, przekł. S. Sikora, Aletheia, Warszawa 1999, s. 57.

<sup>31</sup> G. Didi-Huberman, *Invention of Hysteria Charcot and the Photographic Iconography of the Salpetriere*, przekł. A. Hartz, MIT Press, Cambridge 2004 (pierwsze wydanie – 1982).

intencji lekarzy-fotografów: akt fotografowania wcale nie przyczyniał się do wyleczenia hysterii, lecz przeciwnie, prowokował jej pogłębienie. Inspirował pacjentki do „odgrywania” swojej choroby, do tworzenia nieświadomie kolejnych symptomów, do prób utrwalenia na dłużej teatralizacji hysterii. W świecie sprowadzonym do roli obiektu widowiskowego nie pozostaje nic innego, jak „ująć świat tak, jakby był obrazem na wystawie”<sup>32</sup>. I stosować się do rządzących w nim praw. W innym kontekście daje się zauważyć analogiczne zjawisko intensyfikacji zachowań ekstrawaganckich, na przykład w *reality show*, które zapewnia występującym ekranową oglądalność, a przez to pogłębia tendencję do przybierania pozy niejednokrotnie odległej od przyjmowanej w codziennym życiu.

Obraz fotograficzny, jak sadzę, wyraźniej niż inne obrazy łączy spojrzenie z dokumentacją nadzoru i represji (rozumianej w duchu interpretacji Foucaulta) lub z melancholią przemijania wybranych chwil (*moments of being* w ujęciu Virginii Woolf), przez co daje zbyt wiele możliwości instrumentalnych, by można je było lekceważyć czy pomijać w konstruowaniu nowych strategii poznawania i przeżywania świata. Jednocześnie nie bez znaczenia pozostaje dający się zauważyć „akcent, jaki można położyć na bezsilność władzy przedstawiania, na nostalgię za obecnością doświadczaną przez człowieka, na ciemną i jałową wolę, która mimo wszystko nim powoduje”<sup>33</sup>.

## PRZEMOC IKONICZNA *VERSUS* NIEWIDOCZNA PRACA WIDZA

W wielowątkowej strukturze współczesnych obrazów wśród wielu zmiennych elementów wyróżnia się jeden niezbywalny, którego żaden artysta ani dzieło nie są w stanie zlekceważyć. Jest nim potrzeba komunikowania, przesłania, dotarcia do odbiorcy. Niezależnie bowiem od tego, czy obraz dysponuje lub nie dysponuje substytutem materialnym, czy kojarzymy go z kształtem wizualnym, dźwiękowym, czy z opisem słownym<sup>34</sup>, nieodmiennie zawiera on w sobie silną intencję przekazu, jawne lub ukryte przesłanie kierowane na adres, który niekoniecznie musi być wyraźnie oznaczony. Obraz, którego podstawowym poświadczeniem obecności przestała być przemiana w przedmiot fizyczny, zaanektował i przyswoił

<sup>32</sup> T. Mitchell, *Egipt na wystawie świata*, przekł. E. Klekot, PIW, Warszawa 2001, s. 48.

<sup>33</sup> J.-F. Lyotard, „Odpowiedź na pytanie, co to jest postmodernizm”, przekł. M. Gołębiewska (w:) S. Czerniak, A. Szahaj (red.), *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, IFiS PAN, Warszawa 1996, s. 5.

<sup>34</sup> „I Hear you with my Eye” – pisze S. Žižek (w:) *Gaze and Voice as Love Object*, Grove, London 2001.

sobie inną oznakę poświadczającą jego istnienie – jest nią właśnie komunikowanie. Ładunek ekspresji artysty nawet najwyższej próby nie jest w stanie ukonstytuować się w postaci dzieła sam przez się, bez dostatecznie nośnej i skutecznie trafiającej do wyobraźni odbiorcy *impresji*, komunikacji czy innej odpowiadającej im figury oznaczającej rozumienie albo choćby potwierdzenie odbioru. Z punktu widzenia autora dzieła najchętniej byłoby widziane wyposażenie przekazu w czytelny, zwrotny sygnał poświadczający, jeśli nie zrozumienie czy porozumienie, to przynajmniej zatrzymanie choćby na chwilę uwagi odbiorcy. Widomym sygnałem interakcji z dziełem byłaby więc natychmiastowa reakcja w postaci na przykład szoku, zdziwienia, zachwyty czy ironii.

W znanych sposobach myślenia o obrazie rola aktywności odbiorcy bywała już niejednokrotnie podkreślana. Jednak obecnie pojawił się zupełnie nowy kontekst sytuacyjny kształtujący intensywność mechanizmów uruchamiania wyobraźni. Dopiero bowiem gdy inwazja hipertekstu bezlitośnie zdegradowała utrwalony porządek rzeczy, gdy odebrała obrazowi uprzedni status, eksponując zasadnicze przesunięcia w obrębie struktury elementów składających się na jej całokształt, wówczas w całej pełni ujawniła się potrzeba nowej strategii, która skutecznie wskazałaby na obecność jeszcze nieukształtowanego obrazu. Przedmiotem ocen staje się, nie jak dawniej, wyłącznie wizualność – gotowy obraz, ale również wszystkie wyobrażenia ujawniające się pośrednio w złożonych konceptualizacjach, w których kumulują się różne nici czy wątki. „Epoka symulacji likwiduje najpierw wszelką referencyjność”<sup>35</sup>, co uwalnia odbiór od reguł, a zarazem stanowi źródło zwielenokrotnienia wyobrażeń percepcyjnych. Tak więc nie aprobowany tradycyjnie stopień podobieństwa do przedmiotu ani też inne mniej lub bardziej zobiektywizowane kryteria (choćby nawet zgodność z programem artysty), ale sam odbiorca w sposób absolutnie niezależny podejmuje decyzję o ostatecznym „ukończeniu dzieła”.

Polisensoryczność, tekst, dźwięk, dotyk, rozległe możliwości interfejsu – tworzą razem i z osobna niepodlegający dyskursywnemu podziałowi splot bodźców, prowadzący do obezwładnienia, zniewolenia wyobraźni odbiorcy. Wojciech Chyła, zwracając uwagę na to zjawisko, określa je jako „wzrastającą inercję”, „sentryzm”, by nie powiedzieć – paraliż odbiorcy; paraliż sensoryczno-motoryczny władz zmysłowych, ruchowych i władzy sądenia<sup>36</sup>. Zgadzamy się w pełni z wagą podnie-

<sup>35</sup> J. Baudrillard, „Precesja symulaków”, przekł. T. Komendant (w:) R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 177.

<sup>36</sup> W. Chyła, *Teletechniczna programatyżacja zmysłowości albo „estetyka znikania”*, tekst zamieszczony w tym numerze, s. 105–112.

sionego przez Wojciecha Chyłę problemu, jednak nie sposób pominąć faktu, że zupełnie nowy kontekst cywilizacyjny kształtuje również zakres i intensywność związanych z nim mechanizmów uruchamiania wyobraźni odbiorcy. Dzięki nim nie zawsze spojrzenie Meduzy musi zamieniać w kamień. Procedurom pobudzania aktywności percepcyjnej odbiorcy towarzyszy różnorodność używanych do tego celu strategii. Należy do nich przede wszystkim ruchomość. Uprzednia zwizualizowana stabilność obrazu przekłada się na przebiegi czasowe, na procesy, w których obrazy trwają permanentnie, na rytmy opisywane m.in. w książce Rotha<sup>37</sup>. Miejsce stabilności i trwałości zajmują ustawiczna zmienność, brak reguł, powroty, które pojawiają się i znikają. Poddawane są one zmiennym rytmom, prowokują do wzbudzenia i okazywania oporu wobec nawykowego ulegania zwizualizowanym schematom.

### „ZNIKANIE” – SYGNAŁ OBECNOŚCI MINIONEJ

Współczesne próby wyzwalania się od przemocy ikonicznej przekładają się na doświadczanie swobody odbioru, który nie poddaje się żadnej społecznie wyrażalnej testyfikacji.

W percepcji obrazu dokonuje się „oddziaływanie, drażące to, co widzialne (porządek przedstawionych wyglądnów), i rozrywające to, co czytelne”<sup>38</sup>. Obrazy otaczają nas, istnieją, napierają zewsząd i tłumnie zaludniają wszystkie możliwe rejony poznania. „Obrazy wędrują niczym plemiona nomadów między mediami, w których rozbijają na krótki czas swoje namioty”<sup>39</sup>. W zjawiskach tych znaczącą rolę odgrywają procesy umasowienia: „Dzieje się tak dlatego, że tych obrazów jest dużo, być może za dużo, że są one dostępne zawsze i wszędzie, że nasza ikonosfera jest nimi wypełniona do cna, że świat stał się po prostu jednym wielkim «światoobrazem», a epoka nasza zasłużyła na miano «epoki rozpaczliwej multiplikacji obrazów» bądź «epoki dryfujących obrazów»<sup>40</sup>. Wpada również zgodzić się z coraz bardziej aktualną uwagą Lyotarda wskazującego na

<sup>37</sup> D.M. Roth pisze: „Friedrich Nietzsche claimed that poetry is metrical because it is derived from rhythmic incantations that the ancients believed could coerce the gods into doing man’s bidding. In my case the use of rhythm has had a «magical» effect in coaxing out of their haunts certain visual spirits that had shunned my presence for many years. Rhythm apparently has this effect because it overrides the chattering mind rather than forcefully subduing it. Attention is directed outward, leaving the chattering mind to babble harmlessly in the background” – D.M. Roth, *Rhythm Vision: A Guide to Visual Awareness*, Intaglio 1991.

<sup>38</sup> G. Didi-Huberman, op. cit., s. 241.

<sup>39</sup> H. Belting, op. cit., s. 311.

<sup>40</sup> A. Gwózdź, op. cit.



„bezsilność władzy przedstawiania, na nostalgię za obecnością doświadczaną przez człowieka”<sup>41</sup>.

Obrazowi występującemu w niecałkowicie ukształtowanej postaci nie tylko przysługuje atrybut czasowej nieobecności, lecz jest on wręcz konieczny. Materia obrazu podlega falowaniu i w pewnym sensie okresowo *zanika*. Zanika po to, aby powrócić i ujawnić się w nowej, niezależnej, swobodnej postaci. Dzięki tym zabiegom obrazy pewnych zjawisk mogą albo zwielokrotnić swoją siłę, albo ztracać pierwotny charakter. Pierwszy z wymienionych wariantów znajduje potwierdzenie choćby w codziennych wizualizacjach, których groza i apokaliptyczny charakter są wzmacniane przez ich ustawiczną powtarzalność<sup>42</sup>. Ta sama powtarzalność w pewnych przypadkach może działać odmiennie, może odbierać obrazowi tragedii jej siłę, nieuchronność, ekspresję. W ten sposób na przykład nieustanne pokazywanie obrazu śmierci „w świecie, w którym zanikanie zastąpiło umieranie, nieśmiertelność rozprasza się w melancholii obecności, w monotonii nieskończonego *powtórzenia*”<sup>43</sup>.

Istotną siłą obrazu bywa niecodzienne, płynne, jednoczesne doświadczanie zewnętrżności i wnętrza. Doświadczanie ich mieści się w granicach falowania, pojawiania się i zanikania. Potwierdza ono obecność i znaczenie materii, a zarazem podważa bezwzględną rację jej niezbędności. Przeczy i potwierdza. Jest to możliwe dzięki temu, że spojrzenie, oko, utraciło swoją dotychczas uprzywilejowaną władzę na rzecz wyobraźni, która ze swej istoty faworyzuje labilność.

\* \* \*

Procesy wizualizacji, zagrożone przez rosnące tempo znikania i pojawiania się wciąż nowych wersji obrazów, pobudzają do pytań o opuszczone, częściowo puste miejsca po zdegradowanej materialnie zapośredniczonej całości. Żywot obrazu staje się porównywalny do życia jętki jednodniówki, a orzekanie o jego percypowalnym bycie lub niebycie pozostaje w gestii decyzji odbiorcy. Jego reakcja staje się niezbywalną cechą *potwierdzającą* istnienie dzieła. Odbiór i tylko on stanowi niejednokrotnie jedyne „dowód w sprawie”.

A więc znikający obraz – przywilej czy porażka twórcy?

<sup>41</sup> J.-F. Lyotard, op. cit., s. 58.

<sup>42</sup> Por. interpretacja ataku na Twin Towers (w:) J. Baudrillard, *Duch terroryzmu...*, op. cit., s. 31.

<sup>43</sup> Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, przekł. N. Leśniewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 211.

## ESTETYKA WOBEC SIŁY I SŁABOŚCI OBRAZÓW

1. Manfred Sommer w książce poświęconej zbieraniu odróżnia zbieranie ekonomiczne, nastawione na cele praktyczne, oraz zbieranie, a raczej kolekcjonowanie estetyczne, pozbawione praktycznego nastawienia. To, co gromadzone w sensie ekonomicznym, prędzej czy później ulega konsumpcji lub jakiegokolwiek formie anihilacji, natomiast zbiory dokonywane w postawie estetycznej są zabezpieczane i przechowywane. Dlatego Sommer mówi o ekonomii znikania i o estetyce zachowywania. Przy czym estetykę w ogóle pojmuje w sensie tradycyjnym, jako estetykę kontemplacji, czyli oglądu. Estetycznie możemy zbierać wszystko, co godne oglądania, niemniej najczystsza formą tego rodzaju zbierania jest kolekcjonowanie dzieł sztuki. Wszelkich dzieł sztuki, aczkolwiek w rzeczywistości chodzi najczęściej o dzieła sztuk plastycznych, w tym obrazu.

Sommer prowadzi rozważania w perspektywie *vita brevis, art longa* i wskazuje na istotnościowe powiązanie oglądu z trwaniem – trwaniem zarówno samego oglądu, jak i rzeczy oglądanej. Przede wszystkim tkwi w nas „nienasycona tęsknota za oglądem”, nieusuwalna skłonność do „tego, co spektakularne”<sup>1</sup>. Dlatego jesteśmy zainteresowani tym, by przedmiot oglądu „nie tylko oglądać, lecz również zachować”, by mieć go stale do dyspozycji.

„Nieprzypadkowo łacińskie określenie oglądu: *intuitus* pochodzi od czasownika *tueri*, który oznacza zarówno oglądać, jak i zachowywać, przyglądać się i ochraniać, widzieć i brać w opiekę. I tak jak *observation* i *preservation*, czy też *regarder* i *garder* we francuskim są ze sobą związane, podobnie w języku niemieckim słowa *gewahren* (dostrzec) i *verwahren* (zachować) (...) są blisko spokrewnione. Jeśli ktoś ma jakąś rzecz na oku, to nie tylko ją widzi, ale też troszczy się o nią”<sup>2</sup>.

2. Owo niewinne, zdawałoby się, powiązanie między „mieć na oku” a „troszczyć się”, między oglądem a trwaniem, odsłania dzisiaj, w pismach krytyków wizualności, złowieszcze oblicze. Wolfgang Welsch, w pracy „Na drodze do kultury słyszenia?”, napisanej w lekkim, eseistycznym

---

<sup>1</sup> M. Sommer, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przekł. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003, s. 55.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 59.

tonie, wskazuje na prymat wizualności w naszej kulturze jako na źródło wszelkiego zła. Przykład *Panoptikonu* Benthama, idealnego zakładu karnego, uzmysławia, co może znaczyć „mieć na oku” – „strzec” to nie tylko troszczyć się, ale i nadzorować czy kontrolować. „Prymat widzenia i społeczeństwo nadzoru tworzą logiczny związek” – mówi Welsch, podążając za Foucaultem. Właśnie dlatego, że to, co widzialne, jest trwałe i że można do jego oglądania powracać wielokrotnie, możliwe staje się kontrolowanie i sprawdzanie. Ponadto:

„Widzenie ustawia rzeczy na dystans i przytrzymuje je w miejscu. To jest po prostu uprzedmiotawiający zmysł. W widzeniu świat staje się światem przedmiotów. (...) Ono porządkuje, trzyma na dystans i opanowuje świat. Przez to może swe przedmioty stale sprawdzać i badać”<sup>3</sup>.

Zupełnie inaczej, zdaniem Welscha, ma się sprawa z tym, co słyszalne, gdyż to, co słyszalne, przemija w czasie i w dosłownym znaczeniu zanika. Na próżno chcielibyśmy powrócić do raz usłyszanego – „ton już przebrzmiał, moment przeminął, szansa bezpowrotnie przepadła”<sup>4</sup>.

Jak widać, Welsch podobnie jak Sommer włącza trwałe obrazy – to, co oglądane – w obręb estetyki zachowywania, sam jednak optowałby za rozwinięciem jakiejś szczególnej, opartej na tym, co słyszalne, akustycznej „estetyki znikania”.

3. Autorem książki *Estetyka znikania* (*Esthétique de la disparition*) jest Paul Virilio. Paradoksalnie – chodzi w niej o obrazy. Zdaniem Virilio współczesne obrazy pojawiają się dzięki mocy znikania. Im bardziej znikają, tym bardziej są – czego najlepszy przykład stanowią obrazy filmowe. To właśnie te obrazy ruchome, obrazy mediów technicznych, technologicznych i elektronicznych sprowokowały filozofa, by zaakcentować w sposobie ich istnienia nie tyle trwałość, ile znikanie. Status ontologiczny tego, co widziane, uległ zachwianiu – w dialektyce zjawiania się i znikania to, co dane oku, zostaje podbudowane sferą niewidzianego. Obrazy medialne stopniowo przestają być tylko dla oka; można prześledzić ten proces, przechodząc kolejno przez media, od fotografii i filmu, poprzez telewizję, wideo, aż po multimedialne obrazy cyfrowe – zwane obrazami nowej generacji lub krótko nowymi obrazami. Alain Renaud tak o nich pisze:

„Przed wszystkim, nowe obrazy są jak drink ze słynną nazwą firmową – nawet, jeśli są kolorowe albo wykorzystują ‘wcześniejsze’ obrazy, nawet jeśli prezentują siebie w formie

<sup>3</sup> W. Welsch, „Na drodze do kultury słyszenia?”, przekł. K. Wilkoszewska (w:) E. Wilk (red.), *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”?*, Uniwersytet Śląski, Katowice 2001, s. 67.

<sup>4</sup> Ibidem.

obrazów (ekranowych) – mówiąc dosadnie: nie są dłużej obrazami! Pochodzą z całkowicie nowego porządku wizualnego, powiązanego z innym typem porządku kulturowego”<sup>5</sup>.

4. Chyba właśnie je mieli na myśli organizatorzy dyskusji, gdy mówili o obrazach znikających, i chyba to w ich kontekście zostało postawione pytanie o siłę czy słabość współczesnej estetyki. Moja w skrócie nakreślona i tylko przybliżona odpowiedź mogłaby wyglądać następująco.

W związku z kryzysem sztuk pięknych estetyka jako filozofia sztuk pięknych zaczęła tracić swą rację bytu. Próby jej ożywiania w tej właśnie formule są anemiczne. Od jakiegoś czasu stało się jasne, że ta formuła się zużyła. Estetyka, jeśli chce dalej istnieć, musi się odnaleźć w nowej formule. Czy będzie to nadal estetyka? Tak, bo estetyka ma w sobie zdolność do takiej przedziwnej transformacji, że zmienia i zarazem zachowuje pojęciową tożsamość; już raz pokazała tę umiejętność w XVIII wieku, gdy od formuły teorii zmysłowości w ciągu pół wieku przeszła do formuły filozofii sztuki.

Prześledzenie ewolucji obrazów, od obrazów malarskich po obrazy różnych mediów, od obrazów jako ostoji trwałości po obrazy znikające, oferuje estetyce szczególną – choć trudną i pełną niebezpieczeństw – możliwość:

- Obrazy medialne stwarzają dla estetyki dogodny pole badawcze, na którym ma ona szansę pojednania nurtu teorii zmysłowości z estetyką jako filozofią sztuki. Obrazy medialne bowiem przez to, że są obrazami, pozwalają korzystać z całego dotychczasowego doświadczenia zdobytego w badaniach nad obrazami w sztuce, a przez to, że są medialne – to znaczy, że wykraczają poza wizualność i domagają się udziału innych zmysłów – pozwalają włączyć i rozwijać wskrzeszany dzisiaj nurt *ai-s-thesis*. Wiemy, ile w tym względzie zrobił W. Welsch dzięki swym koncepcjom rozumu transwersalnego i estetycznego myślenia. Jest jednak u Welscha pewien moment beztrojski – gdy widzi on łagodne przejście od estetyki zmysłowości do estetyki jako filozofii sztuki i tylko żałuje, że wkład Baumgartena został w estetyce zaniedbany. Ja to widzę inaczej – wtedy, w XVIII wieku, estetyka – mimo narodzin w formule zmysłowości – pożegnała się ze swym etymologicznym znaczeniem i weszła w całkowicie nową formułę filozofii sztuki. Dlatego uważam, że dotąd nie było dobrej okazji na pojednanie obu formuł i że jedną z takich okazji stwarzają obrazy medialne.
- Budując takie pojednanie, estetyka może w pełni sięgać do wypracowanych w formule filozofii sztuki ważnych pojęć i teorii z zakresu

<sup>5</sup> A. Renaud, „Obraz cyfrowy albo technologiczna katastrofa obrazów”, przekł. B. Kita, E. Stawowczyk (w:) A. Gwóźdź (red.), *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, Universitas, Kraków 1997, s. 334.

obrazowania, wizualności itd. Ma w tym względzie bogate doświadczenie. Niemniej, trzeba pamiętać, co powiedział Martin Jay, że dzisiejsza wizualność – *pictorial turn* – domaga się nowego dyskursu, bo zmienia się relacja między tym, co lingwistyczne i dyskursywne, z jednej strony, a tym, co obrazowe i figuralne, z drugiej, bo radykalnie zmienia się sposób istnienia obrazów<sup>6</sup>. Dlatego estetyka winna być ostrożna i czujna w odwoływaniu się do własnej tradycji w zakresie ikonologii i ikonografii.

- Winna być ona także ostrożna w czerpaniu z filozoficznej teorii poznania zmysłowego. W naszej europejskiej tradycji myślenia zrobiono zbyt wiele, by dziwnie wypaczyć relację między rozumem a zmysłowością, pojęciem a wrażeniem. Nie idzie o wprowadzenie do estetyki zmysłowości w jej tradycyjnych, wypracowanych dla potrzeb epistemologii, ujęciach, lecz o wyłonienie nowego modelu wzajemnych powiązań między racjonalnością a sensualnością. Estetycy już nad tym pracują, rozważając problemy widzenia, słyszenia, smaku, dotyku w nowych kontekstach znaczeniowych.

To zaledwie kilka impresyjnych uwag. W żadnym razie nie idzie o to, by estetykę pojmować jako wiedzę o nowych obrazach medialnych, raczej – o wskazanie pewnego pola badawczego, jednego z wielu, na którym estetyka mogłaby dokonywać – uznawanej za konieczną – autotransformacji, przez zachowanie, na ile to tylko możliwe, związków z własną, jakkolwiek różnaitą i zróżnicowaną, tradycją.

---

<sup>6</sup> M. Jay, „Nowoczesne władze wzroku”, przekł. M. Kwiek (w:) E. Rewers (red.), *Przestrzeń, filozofia i architektura*, Fundacja Humaniora, Poznań 1999.

*Teresa Pękala*

## **OBRAZ I METARAMA. ESTETYKA I METAESTETYCZNOŚĆ**

Kategoria obrazu nieodłącznie związana ze sztuką zawsze jednak ów artystyczny sens przekraczała. Najbardziej spektakularny spór o obrazy miał źródło religijne, a jego konsekwencjami były zniszczenie znakomitej części sztuki bizantyjskiej i śmierć wielu nieznanych dziś z nazwiska ikonofilów. Konkurencja słowa i obrazu w reprezentacji rzeczywistości jest uważana za jedną z bardziej charakterystycznych cech kultury nowoczesnej.

Ernst Gombrich postrzegał sztukę jako przedstawienie, które było centralną kategorią jego teorii sztuki. Sztuka mogła oddalać się od przedstawienia albo w stronę symbolizmu, albo w stronę dekoracji. Symbolizm i dekoracja to kategorie poboczne, dlatego oddalenie się w ich kierunku było zaprzeczeniem temu, co Gombrich uważał za główne powołanie sztuki. Rozumiał przez nie przede wszystkim tworzenie obrazów. Interesowało go, dlaczego powstają obrazy, jakie są ich funkcje, jak te funkcje się zmieniają. Sztuka mogła być źródłem poznania dawnej i współczesnej kultury. Jednocześnie była jej siłą innowacyjną, nadającą kształt komunikacji wizualnej. Sztuki plastyczne, traktowane jako rodzaj języka obrazowego, miały wyrażać porządek symboliczny danego czasu i w naocznej formie przybliżać istniejące w danej kulturze hierarchie wartości. Tak pojmowali miejsce sztuki w kulturze również A. Hauser, E. Panofsky, N. Goodman, a w Polsce J. Białostocki.

Nowoczesna kultura wizualna najpierw oddzieliła się od sztuki, odbierając jej rolę przedstawiania rzeczywistości, a następnie wchłonęła obrazy artystyczne i odebrała im wyjątkowość, wielokrotnie je cytując i przetwarzając. Dystans między sztuką a kulturą wizualną charakteryzował się postawą wyższości sztuki wobec kultury wizualnej, która była wprawdzie wprowadzana w obszar sztuki, ale w konwencji zabawowej lub ironicznej. Drugi etap relacji między sztuką a kulturą wizualną, towarzyszący procesom estetyzacji świata, to ukierunkowanie na całe otoczenie wizualne człowieka, na jego wizualne doświadczenie, którego przedmiot, czyli sztuka

i inne praktyki wizualne, schodzi na plan dalszy. Zanika tym samym pozycja sztuki jako uprzywilejowanej klasy przedmiotów. Interesujące staje się, jak owe procesy estetyzacji czy artystycznej stylizacji wizualnego otoczenia wpływają na postrzeganie i doświadczanie świata<sup>1</sup>.

Koncentracja na procesie widzenia odsuwa na dalszy plan sposób istnienia obrazów, czemu, co oczywiste, sprzyja elektroniczna i cyfrowa technika tworzenia obrazów. Fikcjonalizacja świata jako daleka konsekwencja platonizmu pozostawia nas w świecie znaków, tekstów – obrazów. Ale czy „zdejmuje z rzeczywistości znamiona realności”<sup>2</sup>? Czy może raczej wskazuje na konieczność przedefiniowania klasycznych podziałów świata w myśl płynnego przechodzenia z jednej rzeczywistości w inną, tak jak to onegdaj proponowali surrealiści? Kiedy przyjrzymy się procesowi nabywania doświadczeń wizualnych, to owszem, możemy dojść do wniosku, że nastąpiła fikcjonalizacja przedmiotu tych doświadczeń, który tak jak sztuka jest wciąż płynny, niestabilny, zmienny. Natomiast sam proces doświadczania jest bardzo mocno osadzony w realiach czasu i przestrzeni, a ponadto jak nigdy dotąd miejsce i kontekst – tu i teraz – nie tylko determinują świat przeżywany, ale też stają się uświadamianą realną obecnością.

Dzieło sztuki nabiera tym sposobem właściwego sensu przez proces ramowania, powiązania z miejscem i kontekstem wystawiania, a proces odbioru analogicznie ujmuje postrzegane dzieło w ramy szerszego dyskursu wizualnego, który ma zawsze lokalny i podmiotowy charakter.

Przykładami mogą być obrazy Hassana Musy: *Autoportret jako św. Sebastian* (1997), w którym święty ma twarz Che Guevary, oraz *Św. Sebastian słonecznikowy* (1998), gdzie z kolei ciało świętego zostało przedstawione jako kobiece, z twarzą van Gogha i tłem ze słoneczników. Afrykański artysta dowolnie łączy wybrane ikony europejskiego malarstwa i wizualnej kultury, zarówno wysokiej, jak i niskiej, na przykład w obrazie *Narodziny sztuki* (1998), w którym kobieca postać z obrazu G. Courbeta *Źródło* otrzymuje twarz Mony Lizy<sup>3</sup>.

W przywołanych wyżej, a także w dalszych przykładach ważne z filozoficznego punktu widzenia wydaje się szczególne doświadczenie tworzenia i odbioru podobnych realizacji, gdyż w tego rodzaju doświadczeniu,

<sup>1</sup> Por. J.D. Herbert, „Visual Culture/Visual Studies” (w:) R.S. Nelson, R. Schiff (red.), *Critical Terms for Art History*, University of Chicago Press, Chicago 2002.

<sup>2</sup> Por. I.S. Fiut, „Estetyka w perspektywie ‘zemsty obrazów’”, *Estetyka i Krytyka* 2004, nr 6 (1), s. 187.

<sup>3</sup> Por. G. Dziamski, „Od sztuki do kultury wizualnej” (w:) T. Kostyrko, G. Dziamski, J. Zygorowicz (red.), *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze*, Instytut Kulturoznawstwa UAM, Poznań 2004, s. 43.

wbrew dominującej tendencji, sztuka i jej obrazy pełnią w kulturze wizualnej funkcję wyróżnioną bądź przynajmniej inspirującą.

Dobrym przykładem ilustrującym wspomniany typ doświadczenia wydaje się realizacja wideo *Arnolvideofini* (1434–1992) Józefa Robakowskiego, dotycząca twórczości Jana i Huberta van Eycków. Została ona określona mianem „obrazu wotywnego” i stanowiła wyznaczenie szczególnego szacunku, czci dla dzieła braci van Eycków. Nie jest to jednak zwykły film o sztuce dawnej. Wizualny dyskurs został tak skonstruowany, aby akcentował to, co w dziele piętnastowiecznych mistrzów bliskie artyście współczesnemu. W ten sposób fragment Ołtarza Gandawskiego *Adoracja Baranka Mistycznego* spotyka się z adoracją dzieła Jana i Huberta van Eycków<sup>4</sup>. Obraz ołtarza, z konotacją świętości, powraca wraz z obrazem kart albumu w formie „ołtarza dyptyku”, przedstawiającego zbliżenia twarzy Adama i Ewy. Jednocześnie Robakowski uruchamia kontrtekst – jawne użycie reprodukcji desakralizuje dzieło. Autor tworzy dyskurs, cytując naprzemiennie fragmenty Ołtarza Gandawskiego i portretu Arnolfinich, eksponując sens artystyczny, „świecki, a nie sakralny wymiar twórczości braci van Eycków”<sup>5</sup>. Konstrukcja dyskursu polega na stopniowym uwalnianiu kadrów obrazów van Eycków ze znaczących historycznie całości. Powiększenia i wyróżnienia tworzą nową całość jako propozycje do nowego odczytania. Następnie Robakowski umieszcza autorsko przetworzone obrazy w nowym kontekście obrazów własnych, konstruując prywatny dyskurs wizualny, z wyraźną dominantą skomponowaną z cytatów z *Portretu małżeństwa Arnolfinich*.

Znaczące jest tytułowe wyznaczenie ram czasowych, sugerujących proces przemian, jakim mogła ulegać w kolejnych odczytaniach twórczość van Eycków od 1434 roku aż do 1992 roku, w którym została poddana interpretacji współczesnego artysty. Ów stan końcowy nie jest jednak ostateczny, pokazuje, co najwyżej, drogę tworzenia wizualnych dyskursów. R. Kluszczyński, interpretując *Arnolvideofinich*, pisze o artystycznym dialogu dwu odległych epok. Idąc podobnym hermeneutycznym tropem i pamiętając o możliwościach medium, jakim jest wideo, można by zacząć odczytywanie twórczości braci van Eycków od początku, a więc faktycznie od końca opowieści Robakowskiego. Czy to kolejne zstąpienie w głąb pozwoli nam raz jeszcze mówić o adoracji, świętości, wierności „w epoce utraconej niewinności” – jak by powiedział Eco?

<sup>4</sup> Por. R. Kluszczyński, *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 73.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 74.



Włoski teoretyk celuje zresztą w substytutywnym używaniu obrazów w celu uobecnienia rzeczywistości dawno minionych, zwłaszcza ulubionej epoki średniowiecza. W „Dopiskach na marginesie *Imienia róży*” znajdziemy następujące wyznanie pisarza: „Jak powiedziałem w jednym z wywiadów, terażniejszość znam wyłącznie z ekranu telewizyjnego, natomiast średniowiecze bezpośrednio”<sup>6</sup>. Podobnie więc jak realizacja Józefa Robakowskiego *Arnolvideofini (1434–1992)*, dotycząca twórczości Jana i Huberta van Eycków, rodzi szansę skonstruowania indywidualnego dyskursu wizualnego łączącego to, co dawne, z tym, co obecne, tak również dzięki twórczości Eco – dzięki stworzonym przez niego obrazom średniowiecza – pogłębia się, a nie maleje odczucie realności odległej epoki. Dzieje się tak, mimo że „jasne jest dla fantazjującego, że znajduje upodobanie właśnie w fantazji i że nie jest mylnie przekonany, iż jest to rzecz prawdziwa”<sup>7</sup>. Mówimy bowiem raczej o pewnym odczuciu dawności, które inicjują ekspozycje artystyczne.

„Obraz zaś jest dwójaki: przy pomocy słowa zapisanego w księgach i przy pomocy zmysłowego oglądania. Bo obraz jest środkiem do przypominania”<sup>8</sup> – wiedział o tym dobrze Jan z Damaszku, gdy zaprzeczał różnieniu słowa i obrazu w realizacji tej funkcji sztuki.

W średniowiecznym klasztorze w Melku, w gąblocie, obok historii benedyktynów, wyłożony jest specyficzny dokument – odręcznie napisany list: wyznanie Umberto Eco – mówiący o aurze Melku i o wpływie pobytu pisarza w tym miejscu na losy i klimat *Imienia róży*. Sposób reprezentacji jest tu zbliżony do zastosowanego przez Robakowskiego. Autorsko przetworzone obrazy średniowiecza, tym razem w kontekście obrazów wyłaniających się z prywatnej lektury, tworzą dyskurs wizualny z wyraźną dominantą narracji o życiu średniowiecznych mnichów. Przeżywający odbiorca nie docieka, czy rzeczywiście istnieje podobieństwo między obrazami średniowiecza z kartek starych woluminów a wyznaniem Eco, fabułą jego powieści i wreszcie własną dotychczasową wiedzą złożoną z innych obrazów oraz tekstów. W procesach wizualizacji nasze przedstawienia i wyobrażenia są środkami wspomagającymi widzenie świata, w tym niezbędne dla poczucia tożsamości konstruowanie obrazu tego, co minęło.

<sup>6</sup> U. Eco, „Dopiski na marginesie *Imienia róży*” (w:) *Imię róży*, przekł. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1987, s. 598.

<sup>7</sup> A.C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge 1983, s. 81, cyt. za: F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, E. Domańska (red.), Universitas, Kraków 2004, s. 153.

<sup>8</sup> Por. Jan z Damaszku, *De imaginibus or.*, I, 9, cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, *Estetyka średniowiecza*, Ossolineum, Warszawa 1989, s. 47.

O tym, jak istotne dla pamięci przeszłości mogą być jej artystyczne substytuty, przekonuje, już niemal kultowy, obraz biblioteki w *Imieniu róży* Umberto Eco. Z powstałym w procesie konkretyzacji powieści obrazem wchodzimy do biblioteki w benedyktyńskim opactwie, która posłużyła Eco za pierwowzór. Dla wcale niemałej grupy zwiedzających ów pierwowzór jest wtórny wobec sugestywnego, artystycznego obrazu stworzonego przez włoskiego pisarza. To „realność” jest konstruowana wedle zasad artystycznej kompozycji. Charakterystyczny dla współczesności proces poznania nie wyklucza autentycznego doświadczenia, w tym przypadku doświadczenia obecności przeszłości, zamkniętej w starych woluminach i niezwykle żywych freskach Paula Trogera.

W odczytaniu *Arnolvideofinich* zwracano uwagę na artystyczny dialog dwu odległych epok. Muzeum opactwa w Melku podejmuje dialog rozpoczęty przez historię Adso. Śmiało sięga do form wypowiedzi zaczerpniętych z najnowszej sztuki – multiplikuje obrazy, włącza je w nowy wizualny kontekst, nie rezygnując jednak z aury świętości i dawności. Opowiada swoją historię w języku zrozumiałym dla dzisiejszej publiczności. Tak w muzeum, jak i w kolegiacie opactwa zaskakują odbiorcę (pielgrzyma) sposób wypowiedzi, retoryka kolekcji i respektująca *sacrum* estetyzacja.

Figura pielgrzyma, o której tu mowa, nie poddaje się łatwej definicji, powstaje ze szczególnego złożenia pielgrzymowania do miejsca kultu, w obrębie którego znajduje się muzeum, i rytuału zwiedzania świątyni sztuki.

W komentarzu do dzieła Robakowskiego akcentowaliśmy podobną konstrukcję malarskiej wypowiedzi, w której fragment Ołtarza Gandawskiego *Adoracja Baranka Mistycznego* spotyka się ze szczególną adoracją dzieła Jana i Huberta van Eycków. Przedmioty kultu w ramach muzealnej ekspozycji w Melku również nie są „wyłącznie” dziełami sztuki; wykorzystywane nadal rytualnie zachowują aurę, są otaczane czcią. Przemienność kontekstów buduje nową całość, otwiera przed współczesnym odbiorcą możliwość interpretacji, która wychodzi poza wykluczające się retoryki estetyczną i sakralną. Jak pisze M. Bal: „samo odczytanie staje się więc częścią znaczenia, które tworzy”<sup>9</sup>.

W analizowanej przestrzeni muzealnej dyskurs muzeum, jako całości wizualnej, nie identyfikuje łatwo narratora i nie wie dzie wprost do zamierzonego znaczenia, przypisanego dziełu. Jeśli nawet zamiarem kuratora było uwydatnienie sakralnego charakteru eksponatów przez wskazanie na

<sup>9</sup> M. Bal, „Dyskurs muzeum” (w:) M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków 2005, s. 358.

ich wysoką artystyczną wartość, to współczesny odbiorca bez trudu skonstruuje dyskurs z inną dominantą znaczeniową. Elementami znaczącymi będą zapewne nie tylko rzeczywiste fragmenty przestrzeni muzeum, jako dyskursu z właściwym porządkiem semantycznym, ale i prywatny dyskurs wizualny, w którym poczesne miejsce może zająć powieść Umberto Eco, a w niektórych przypadkach także jej filmowa adaptacja.

Problemem jest więc nie tylko podwójny status eksponatów, sakralny i artystyczny, ale również status nowej całości złożonej z fikcyjnych i rzeczywistych obrazów tworzących indywidualną narrację. Powstaje swoista przestrzeń, wyrastająca z niepowtarzalnych doświadczeń jednostkowych, odpowiadająca właściwej dla narracji literackiej intertekstualności. Tak jak pisarz, jeśli chce napisać powieść dziejącą się w średniowieczu, musi „najpierw zbudować świat możliwie najdokładniej urządzony”<sup>10</sup>, tak i odbiorca konstruuje świat, którego istotną część stanowi indywidualnie przeżyta i zinterpretowana historia.

Różnica między realizacją polskiego malarza a dyskursem muzeum w Melku polega na odmiennej interpretacji współczesnej postaci sporu o obrazy, tym ciekawszej, że wyklucza w zasadzie nowoczesny ikonoklazm. W obydwu realizacjach autorzy wychodzą od zamazania granicy między tym, co świeckie, a tym, co sakralne. Czynią to jednak w zupełnie różnych celach. Robakowski tworzy „obraz wotywny” złożony w hołdzie sztuce dawnych mistrzów, sprowadzając *sacrum* do wymiaru artystycznego. Przed interpretacją adoracji Robakowskiego w duchu „kościół estetyczny” i „świętości sztuki” Goethego i Wackenrodera powstrzymuje jedynie bezceremonialne użycie reprodukcji. Zabieg ten pełni funkcję zbliżoną do cytatu intertekstualnego, odwołującego się do skojarzeń i analogii.

W realizacji w opactwie benedyktyńów, z racji lokalizacji, muzeum nie naśladuje świątyni, a eksponaty nie przenoszą znaczenia kultu religijnego na kult sztuki. Muzeum należy do wydzielonej przestrzeni opactwa, a eksponaty są nadal żywymi obiektami kultu, raz to wypełniając powinność rytualną w kolegiacie, raz w „świątyni sztuki”. W tego typu ekspozycji – w sposób zamierzony czy nie – doświadczenie estetyczne i religijne nie dają się gładko łączyć.

Podobnie jak Robakowskiemu nie chodziło o powrót do tradycyjnej rytualności, lecz o stworzenie nowej ramy dla dawnej sztuki, tak i w przypadku muzeum w Melku można mówić o całkowicie nowej formie pielgrzymowania śladami fikcyjnych obrazów literackich i filmowych. Opi-

<sup>10</sup> U. Eco, op. cit., s. 601.

sywane jako progowe doświadczenie zawieszenia czasu czy przeniesienia w czas inny zyskuje dodatkowy wymiar przez włączenie rytmu i klimatu przeżytych opowieści. Struktura narracyjna muzeum, regulująca rolę zwiedzających i nadająca znaczenie poszczególnym eksponatom, ulega zaburzeniu, a może raczej wtórnemu uporządkowaniu przez prywatne narracje. O ile w odniesieniu do muzeów tradycyjnych słusznie podkreśla się, że scenografia muzeum stanowi ramę interpretacyjną, o tyle wobec prezentowanych tu aranżacji należałoby raczej mówić o zjawisku metamowania. Zwiedzający świadomie nakłada porządek fikcyjnej opowieści na już istniejące porządki: estetyczny, sakralny i znaczeniowy, wyznaczony strukturą narracyjną muzeum. To prywatne obrazy wyobrazeniowe stają się metaramą dla już istniejących sposobów odczytywania i doświadczenia przestrzeni. Istnieje więc zauważalna zbieżność między postawami artysty i odbiorcy wobec sztuki, której kultura wizualna wyznaczyła miejsce inne niż określone tradycją.

W przywołanej we wstępie wideorealizacji Robakowskiego wyróżnia się wysoka świadomość metaartystyczna, natomiast w postawie podążającej tropem powieściowych narracji widoczna jest swoista świadomość metaodbiorcza. Intelektualne delektowanie się tajemnicami konstrukcji świata artystycznego, klimatami intertekstualności z naszych prywatnych kolekcji wrażeń – jest niewątpliwie źródłem estetycznej satysfakcji.

W charakterze zdystansowanego przypatrywania się własnym przeżyciom, układającym się w rozpoznawalny porządek, przypomina to postawę estetyczną w znaczeniu S. Baley'a i S. Ossowskiego.

„Postawa prawdziwie estetyczna wymaga koniecznie, aby ten, kto ją przybrał, rozdzielił się poniekąd. Trzeba, żeby podczas gdy jedna część jaźni wczuwa się w dany przedmiot i tkwi w nim w jakiś sposób, druga została swobodną, czynnie w ów przebieg nie wmięszaną, a kontemplującą jedynie treść i formę tego przebiegu. A żeby coś przeżywać estetycznie, trzeba się umieć zdobyć na pewną swobodę, na ‘bezinteresowne’ przypatrywanie się niejako z boku i od zewnątrz”<sup>11</sup>.

Ten fragment definicji Baley'a przytacza Ossowski, dopowiadając, że chodzi o stany rozdzielenia świadomości, gdy nasza uwaga jest skierowana na własne przeżycia. Zgodnie z powyższym, każdy typ stanów psychicznych może stać się podłożem dla przeżycia estetycznego<sup>12</sup>.

Swobodne przypatrywanie się nie wyklucza momentów aktywności, polegającej na dowolnym wyborze czasu trwania i kolejności poszczegół-

<sup>11</sup> S. Baley, *Psychologia wieku dojrzewania*, Książnica – Atlas, Lwów–Warszawa 1931, s. 227–228.

<sup>12</sup> S. Ossowski, „Co to są przeżycia estetyczne?” (w:) B. Dziemidok, (red.), *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2004, s. 71.

nych faz przeżywania. Jesteśmy, podobnie jak artyści czerpiący swobodnie z repertuaru przeszłości, konstruktorami pewnych znaczących całości i jednocześnie delektujemy się nimi. Współczesna świadomość odbiorcza – dynamiczna i labilna – pozwala zarazem z dystansem się całemu temu procesowi przyglądać.

W kręgu podobnych refleksji mieści się zjawisko estetyzacji historii, którego szczególnym przypadkiem jest ten typ doświadczania przeszłości, w którym obrazy fikcyjne (artystyczne) i wyobrażone stają się integralną częścią prywatnych narracji pamięci. Obraz w każdym z przywołanych tu sensów nie jest wyłącznie pośrednikiem, lecz staje się częścią nowej formy pamięci.

„Bo obraz jest środkiem do przypominania” – pisał Jan z Damaszku – ponieważ „Obraz jest podobizną oddającą pierwowzór, ale różniącą się od oryginału”<sup>13</sup>.

Patriarcha Nicefor, broniąc stanowiska ikonofilów, twierdził, że obraz ma udział w pierwowzorze, inny teolog bizantyjski Teodor ze Studion pisał, że pierwowzór nosi obraz w sobie<sup>14</sup>. Pozostawiając na marginesie teologiczną wykładnię stanowiska czcicieli obrazów, warto odnotować zamiar przewyżczenia dualizmu świata ziemskiego i boskiego wskutek dodania realności obrazom i wskazania ich nierozłączności z pierwowzorem, który z kolei „nie tylko może, ale musi objawiać się w obrazie”<sup>15</sup>.

Spór o obrazy we współczesnym świecie może toczyć się bez obawy o utratę realności, kultura symulaków zaś może być przyjmowana jako kultura nowej realności, pod warunkiem jednak, że zaakceptujemy obrazy w ich realności, bez nostalgii za wiecznie umykającym pierwowzorem.

Wyjątkowość sytuacji, którą staraliśmy się przybliżyć w niniejszym tekście, polega właśnie na ujawnieniu przy pomocy sztuki drogi powstawania wizualnych dyskursów. Tak w działaniach Robakowskiego wobec sztuki przeszłości, jak i w konstrukcji obrazu średniowiecza w oparciu o powieści Eco, obraz inicjuje pamięć przeszłości. Dla restytucji przeszłości nie jest istotne, czy minione wydarzenia rzeczywiście miały miejsce i jak były odczytywane – artysta, jak Robakowski, czy odbiorca, jak czytelnik Eco, nadaje własnej narracji charakter świecki lub religijny i jest tego świadomy. Obrazy w tak ożywionej pamięci układają się w porządek, który nie jest ostateczny i zakończony, choć nie jest też przypadkowy. Zagrożone tempem życia poczucie historyczności, a wraz z nim – realności czasu,

<sup>13</sup> Jan z Damaszku, op. cit., s. 47.

<sup>14</sup> Por. W. Tatarkiewicz, „Estetyka bizantyjska” (w:) *Historia estetyki*, t. 2, op. cit., s. 43–47.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 43.

przemijania, wieczności i trwałości, przywrócone dzięki sztuce, charakteryzuje się brakiem wyraźnych dystynkcji między oryginałem a kopią, a co za tym idzie – między tym, co realne (ważniejsze, prymarne), a tym, co fikcyjne, iluzyjne.

Kiedy bowiem „oryginałem” jest obraz biblioteki z *Imienia róży*, wtedy biblioteka w Melku jest kopią. Obydwa obrazy stają się częścią nowej całości, która swoim istnieniem umacnia nas w przekonaniu, że przeszłość jest realna, nawet w epoce utraty wiary w historyczną moc objawienia jej pierwowzoru.

Wróćmy na koniec do miejsca sztuki we współczesnej kulturze wizualnej. Możemy zgodzić się z diagnozą o swoistym odrealnieniu jej obrazów, polegającym na oderwaniu od konkretnych materialnych nośników i kulturowo określonych sensów. Trudno też byłoby zaprzeczyć procesowi globalizacji kultury wizualnej, skutecznie znoszącemu różnice między sztuką a innymi praktykami wizualnymi. Zrozumiałe wydają się transkulturowe eksperymenty artystyczne i wędrówki sensów w kolejnych odczytaniach.

Ważniejsze jednak niż proces ramowania wydaje się zjawisko, które nazwałam metaramowaniem. Jest ono związane z wysoką metaświadomością artystyczną jako cechą wyróżniającą, mimo wszystko, tę część kultury wizualnej, która wywodzi się z kultury artystycznej i która znajduje swoje odniesienie w procesach recepcji wszystkich praktyk wizualnych współczesności.

\* \* \*

Przemiany w obrębie kultury wizualnej i miejsce sztuki w nowej sytuacji kulturowej trudno rozpatrywać w kategoriach słabości czy siły współczesnej estetyki. Jest to bowiem sytuacja nowa, wymagająca zasadniczej przemiany perspektywy w myśleniu o świecie, a także określenia i zrozumienia przedmiotu estetyki z tej nowej perspektywy. Poszukiwany jest sposób myślenia praktycznego, niepowielający jednak ograniczeń filozofii praktycznej modelu Kantowskiego, gubiącego przedmiot, czy modelu Arystotelejskiego, który był raczej metafizyczną teorią dotyczącą praktyki.

Wydaje się, że we współczesnej estetyce dominuje tendencja do wypracowania pewnego modelu „metapraktyki”<sup>16</sup>, która nie jest „ogładowym” myśleniem teoretycznym, ale nie jest też zabsolutyzowaną praktyką, wykluczającą możliwość wszelkiej teorii. „Prawdziwe doświadczenie – w odróżnieniu od samej empirii – musi być wewnętrznie wyjaśnialne,

<sup>16</sup> Termin za A. Niemczukiem, por. A. Niemczuk, *Stosunek wartości do bytu. Dociekania metafizyczne*, UMCS, Lublin 2005, s. 216.

dowodliwe, racjonalne”<sup>17</sup> – tak odpowiadał Welsch na obawy o absolutyzację partykularyzmów. Nieufność wobec absolutyzacji partykularnych doświadczeń wydaje się uzasadniona, dlatego mówimy ogólnie o rehabilitacji myślenia praktycznego i poszukiwanym modelu metapraczyknej refleksji.

W kręgu poszukiwań tego rodzaju metapraczyki estetycznej czy metaestetyczności umieściłabym bardzo różne koncepcje estetyki współczesnej: od wielu postaci estetyki ekologicznej lub estetycznie zorientowanej filozofii przyrody, przez estetyki środowiskowe, estetykę zaangażowaną, także estetykę pragmatyczną, estetykę cielesności (kategorie smaku, dotyku, tożsamości), po estetykę mediów (pytanie o realność, czas, przestrzeń) czy estetykę codzienności. W obszarze estetyki poszerzonej o nowe dziedziny mogłaby znaleźć się również, zarysowana w niniejszym tekście, problematyka miejsca sztuki w kulturze wizualnej.

Różnica między klasyczną teorią estetyczną a takim metaestetycznym, praktycznym namysłem nad wskazanymi dziedzinami polegałaby na tym, że cel tego ostatniego jest praktyczny, to znaczy, że podmiot świadomie przyjmuje nie zdystansowaną postawę poznawczą (ukierunkowaną na zrozumienie i spójne ujęcie pojęciowe), ale postawę zaangażowaną. Istnieje jednak duża trudność w opisie myślenia praktycznego, kiedy chcemy wyjść poza relacje przedmiotowo-podmiotowe i uwzględnić zdarzeniowość oraz sytuacyjność takiego myślenia. Zagadnienia metaramowania są przykładem podobnych trudności.

---

<sup>17</sup> W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przekł. R. Kubicki, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 251.

**Roman Kubicki**

## **A JEDNAK MI ŻAL... W POSZUKIWANIU NOWEJ INTYMNOŚCI**

Miłosne związki religii średniowiecznej ze sztuką wizualną zostały przez wielkich reformatorów określone jako rozwiązanie. Warto przypomnieć podstawowe zarzuty kierowane pod adresem obrazów, ponieważ logika, która je wspierała wówczas, także dzisiaj jest żywa w głowach wielu krytyków kultury współczesnej. Uwagę skupiam na dwóch strategiach walki z obrazami. Pierwszą reprezentuje teolog reformacyjny Andreas Bodenstein zwany Karlstadem (1480–1541); przedstawicielem drugiej jest Marcin Luter. Za pierwszą strategią kryje się neurotyczne uzależnienie od obrazów, z którymi się walczy, za drugą – wolność, którą daje przekonanie o ich bezsilności.

Karlstadt pisał:

„Obrazy są nieme i głuche, ani nie widzą, ani nie słyszą, niczego się nie mogą nauczyć, ani z kolei nauczać, i niczego innego nie przybliżają prócz zwykłego ciała, które do niczego nie służy. Z tego też wynika, iż do niczego też nie służą. Ale Słowo Boże jest duchowe i tylko ono pomaga wiernemu. Dlatego nieprawdą jest, iż obrazy są księgami ludzi prostych. Albowiem nie mogą oni nauczyć się zbawienia, ani też zaczerpnąć z obrazu czegokolwiek służącego zbawieniu lub życiu chrześcijańskiemu”.

Autor tych słów chciał żyć w świecie uwolnionym od obrazów. Jego dramat brał się nie stąd, że obrazów nie kochał, ale stąd, że ich nienawidził. Człowiek zaś zniewolony jest nie tylko przez to, co kocha, lecz także przez to, co stanowi źródło jego nienawiści i strachu. Nienawiść jest namiętnością równie wielką jak miłość. Choć różnią się one zdecydowanie barwą, to obie spotykają się zarazem we wspólnej potrzebie ekspresji, nad którą nie potrafią zapanować. Miłość żyje o tyle, o ile życie tworzy, nienawiść – o ile je niszczy. Karlstadt przyznawał:

„Moje serce od dzieciństwa zostało wychowane i wyrosło w duchu oddawania czci obrazom i poważania dla nich i ma w sobie szkodliwą bojaźń, której chętnie bym się pozbył, lecz nie mogę. A więc trwam w obawie, iż nie wolno mi spalić żadnych olejnych bałwanów. Boję się, że diabelski błazen mógłby na mnie naskoczyć. Chociaż z jednej strony mam Pismo Święte i wiem, że obrazy nic nie mogą, że nie mają one życia, krwi czy ducha. Lecz z drugiej strony trzyma mnie strach i nadal boję się malowanego diabła.



(...) Obrazy są powodem upadku człowieka, są pułapką szubieniczną zastawioną na niego i przyczyną klęsk<sup>1</sup>.

Trudno odnaleźć się w myślach i uczuciach Karlstadta. Z jednej strony podkreśla niemoc obrazów, z drugiej – przyznaje, że boi się podnieść rękę na któryś z nich. Obraz, który jest niemy i głuchy, który nie słyszy i nie widzi, okazuje się zarazem powodem moralnego upadku człowieka.

Marcin Luter (1483–1546) w przeciwieństwie do Karlstadta nie był niewolnikiem obrazów. Nie kochał ich, ale też i nie nienawidził. Dlatego pisał o obrazach spokojnie, bez zbytecznego zaciętrzewienia:

„Obrazy mają bowiem to do siebie, iż nie są koniecznymi, lecz są dowolne; możemy je mieć lub nie mieć, choć na pewno byłoby lepiej, gdybyśmy ich w ogóle nie mieli. Ja sam nie jestem im przychylny<sup>2</sup>.”

Obrazy – twierdzi teolog –

„powinny zostać zniesione tylko w tym wypadku, gdy będzie im oddawana cześć, nie inaczej, aczkolwiek wolałbym, żeby ich w ogóle na całym świecie nie było, a to z powodu... złego użytku, który się z nich czyni. Albowiem gdy ktoś ustawia obraz w kościele, temu zdaje się, że spełnił dla Boga dobry uczynek, a to jest zwykle bałwochwalstwo. (...) Lepiej uczyni się, dając biednemu człowiekowi złotego guldena niż Bogu złoty obraz<sup>3</sup>.”

Mimo to Luter na pewne obrazy się zgadza:

„Obrazy, na których ujrzeć można rozmaite przeszłe historie i rzeczy jak w zwierciadle, to są obrazy – odbicia, tych nie odrzucamy. Tylko te obrazy są idolami, w których pokładane jest zaufanie, nie zaś obrazy – znaki pamięciowe na monetach. (...) Obraz na ścianie, który oglądam, nie wiążąc z nim bałwochwalczych przesądów, nie jest zakazany, bo inaczej i zwierciadła musiałyby być zakazane, i zabawki dziecięce<sup>3</sup>.”

No cóż, słabe to pocieszenie dla sztuki, że tylko wtedy może trwać, jeśli zasadność swego istnienia musi czerpać ze świata dziecięcych zabawek i martwych zwierciadeł.

Obrazy budzą emocje i wywołują spory także dzisiaj. Jesteśmy obecnie świadkami pewnego zjawiska, które, czy tego chcemy, czy nie, stało się najważniejszym faktem współczesnego życia publicznego. Zjawiskiem tym jest osiągnięcie przez obrazy pełni władzy społecznej. Skoro obrazy już na mocy samej definicji nie mogą ani nie powinny kierować własną egzystencją, a tym mniej udaje im się panować nad społeczeństwem, zjawisko to oznacza, że Europa przeżywa obecnie najcięższy kryzys, jaki może spotkać społeczeństwo, naród i kulturę.

<sup>1</sup> J. Białostocki (red.), *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500–1600*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s. 114–116.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 119.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 120–124.

Nie ma wątpliwości, że to właśnie cywilizacja europejska spowodowała automatycznie bunt obrazów. Z jednej strony to zjawisko napawa optymizmem, ponieważ bunt obrazów wydaje się jednoznaczny ze wspnianiałym rozrostem ludzkiego życia, którego jesteśmy obecnie świadkami. Z drugiej jednak strony to zjawisko groźne, bo bunt obrazów jest jednoznaczny z dogłębną demoralizacją ludzkości<sup>4</sup>. „Dyktatura obrazów jest dyktaturą ironiczną” – uspokaja Jean Baudrillard<sup>5</sup>.

Ponieważ Karlstadt chciał zniweczyć wiarę w moc obrazów, niszczył je i kastrował, wykazując ich beżużyteczność i moralne wszeteczeństwo. Skazane na bezpłodność miały umrzeć bezpotomnie i odejść w niepamięć. Karlstadt, choć był wybitnym teologiem, zapomniał jednak, że nic nie smakuje tak dobrze, jak zakazany owoc. Nic tak nie sprzyja obrazom, jak czas wojny z nimi. Dlatego śmiertelnie niebezpieczni dla przyszłości obrazów stali się dopiero ci, którzy nie wahali się szczerze i głęboko ich pokochać. Obdarzyli obrazy płodnością, która okazała się zabójcza dla każdego konkretnego obrazu. Jak to wielokrotnie i przenikliwie opisał Jean Baudrillard, w świecie złożonym wyłącznie z obrazów nie ma już miejsca dla żadnego konkretnego obrazu, który umiera jako obraz tylko dlatego, że już przed swymi narodzinami jest skazany przez wszechpanującą kulturę wizualną na bycie obrazem. Jak pisze Jean Baudrillard,

„sztuka stała się obrazoburcza. Nowoczesny ikonoklazm nie polega już jednak na niszczeniu obrazów, lecz na ich fabrykowaniu, mnożeniu obrazów, w których nie ma nic do zobaczenia. To właśnie obrazy, które nie pozostawiają żadnych śladów. (...) Pozbawione są jakichkolwiek konsekwencji o charakterze estetycznym”<sup>6</sup>.

Już Walter Benjamin ostrzegał przed destrukcyjnym wpływem masowej reprodukcji dzieł sztuki na ich estetyczną i moralną vitalność oraz efektywność. Ta niepohamowana płodność obrazów była niewątpliwie wspnianiałym gestem sztuki wobec dwudziestowiecznego społeczeństwa, które uczyło się trudnej wiary w demokrację. Chodziło m.in. o to, aby dzieło sztuki – jeśli nie samo, to przynajmniej pod postacią swej reprodukcji – mogło trafić pod przysłowiowe strzechy. W ten sposób wizualna konsumpcja dzieła sztuki wymagała coraz mniejszego trudu; oddawało się ono każdemu – w szczególności temu, kto nigdy nie szukał w nim chwil jakie-

<sup>4</sup> Aby uniknąć zarzutu plagiatu, lojalnie informuję, że powyższy akapit powstał w ten sposób, że w dwóch fragmentach bardzo ważnej książki bardzo wielkiego filozofa i socjologa termin „masy” został zastąpiony konsekwentnie terminem „obraz”.

<sup>5</sup> Jean Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku Sztuki*, przedmowa Sylvère Lotringer, przekł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 78.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 51.

gokolwiek spełnienia i zapomnienia. Im częściej ludzie na obrazy patrzyli, tym rzadziej je widzieli. Obcowanie z dziełem coraz rzadziej było poprzedzone miłosnym zaangażowaniem czy jakąkolwiek grą wstępną konesera sztuki.

Jeszcze fotografia analogowa umiała uwodzić czarem niepewności i możliwej klęski. Rekwizyty świata (ciemni fotograficznej), w którym niegdyś powoływano do istnienia fotograficzne obrazy, były podobne do rekwizytów świata (małżeńskiej sypialni), w którym powoływano – w sposób etycznie legalny, czyli pobożny – do istnienia kolejnych ludzi. Czas oczekiwania pod drzwiami ciemni fotograficznej był podobny do czasu oczekiwania pod drzwiami izby porodowej. Taśma filmowa była wywoływana w ciemności; w ciemności także poddawano ją zabiegom utrwalenia. Wpatrywanie się w skrawek papieru zanurzony w wywoływaczu było nasycone tajemnicą, która pozwalała zapomnieć o prozaicznych rozszewnieniach życia. Wizualizacja cyfrowa jest już pozbawiona nawet szczątkowych śladów niejawności. Czas poczęcia obrazu jest bowiem identyczny z czasem jego urodzenia; czas urodzenia obrazu zaś jest tożsamy z czasem osiągnięcia przezeń pełnej dojrzałości. W tym świecie nie ma radości, którą rodzi boski dar chwil niepłodnych. Ale ten świat totalnego obnażania wcześniej czy później rozpozna w sobie potrzebę jakiejś nowej intymności. Jest to intymność uwolniona najpewniej od behawioralnych konotacji; lepi ją czas, gdy naprzeciw siebie widzimy jedynie samych siebie.

## ZDRADZONY OBRAZ

Słowo „obraz” jest wieloznaczne. W niektórych językach próbuje się choć częściowo ograniczać tę polisemię. Na przykład we francuskim odróżnia się *image* i *tableau*. *Image* to przedstawienie kogoś lub czegoś w malarstwie, rzeźbie, fotografii, dziele literackim, a także wyobrażenie czysto myślowe pojawiające się w sytuacji, gdy jego przedmiot jest nieobecny i nie może być podstawą doświadczenia percepcyjnego. *Tableau* natomiast oznacza dzieło malarskie jako określoną kompozycję barw albo jako nieruchome ukształtowanie w określonym momencie składników spektaklu teatralnego (miejsc aktorów, ich postaw, mimiki, a także relacji do rekwizytów). W języku polskim odpowiada temu częściowo różnica zachodząca między pojęciami „wizerunek” i „obraz”, jednak granica między nimi jest znacznie mniej wyraźna<sup>1</sup>. Przedmiotem moich rozważań w tym artykule będzie pierwsze ze znaczeń, choć problem zdrady obrazu w sztukach plastycznych można by rozważyć także w odniesieniu do drugiego. Nie należy ich jednak łączyć.

Słowo „zdrada” również ma wiele odcieni znaczeniowych. Akt zdrady może polegać na nielojalności, niewierności, perfidnym porzuceniu, ale także ujawnieniu tego, co było sekretem, oskarżeniu, denuncjowaniu. Zdradzać można kogoś lub coś, zawsze jednak jest zakładana relacja między dwoma elementami. Istnieją zdradzający i zdradzany lub to, co zdradzane. Przez kogo został zdradzony obraz? Próbując odpowiedzieć na to pytanie, można by analizować twórczość poszczególnych artystów, którzy w różny sposób okazywali niewierność wobec obrazu w swej twórczości. Mogli oni, na przykład, zdradzać obraz rzeczywistości, dokonując w wykonywanych pracach jego deformacji lub łącząc to, co realne, ze składnikami fantastycznymi. Takie odmiany niewierności uzasadniano zwykle dobrem sztuki jako instancji nadrzędnej. Czy jest możliwe, żeby to sztuka zdradziła obraz? Sformułowanie to ma charakter metaforyczny, można jednak rozważyć je, biorąc pod uwagę sposób funkcjonowania słowa „sztuka” w XX wieku.

---

<sup>1</sup> Sens słowa „obraz” jest szerszy i obejmuje często pole znaczeniowe właściwe dla „wizerunku”.

Obserwując dzieje myśli estetycznej, można zauważyć wzrastającą rolę sztuki<sup>2</sup>. Analogiczna tendencja występowała w działaniach podejmowanych przez artystów. Najłatwiej można ją prześledzić, biorąc pod uwagę pisane przez nich teksty. Początkowo problemy sztuki pojętej ogólnie pojawiały się w nich rzadko. Rozważania dotyczyły uprawianych dziedzin, które od czasów renesansu chętnie porównywano ze względu na właściwe dla nich możliwości, pisząc „paragony”. Pytano, jak czynił to Leonardo da Vinci, kto jest doskonalszy: Homer czy Fidasz, albo ogólniej: czy doskonalsza jest poezja czy plastyka<sup>3</sup>. Przedstawiano też przepisy techniczne, w których dzielono się swymi doświadczeniami. W XIX wieku, a zwłaszcza w wieku XX tego rodzaju zagadnienia ustąpiły miejsca ogólnym kwestiom istoty sztuki i jej funkcji. Pytania, mimo że zwykle formułowane na podstawie doświadczeń jednej dziedziny, były stawiane w sposób ogólny. Wypowiedzi ograniczające się do określonej dyscypliny artystycznej traktowano jako wyraz nieumiejętności szerszego myślenia, zawężenie horyzontów. Sztuka, jak sądzili autorzy manifestów awangardowych, powinna być ujmowana jako podstawowy składnik kultury pozwalający diagnozować jej stan. Od niej, od eksperymentów przeprowadzanych w jej zakresie, uzależniano też wizje uzdrowienia sytuacji społecznej i stworzenia nowego człowieka.

W jaki sposób układały się relacje sztuki i obrazów (rozumianych jako wizerunki)? Zwykle włączano je do sfery artystycznej, przyjmując, że jeśli istnieją poza nią, to pełnią funkcję podrzędną. Znalazło to wyraz w historii sztuki. Jej przedstawiciele, jak pisze David Freedberg, kładli przesadny nacisk „na sztukę wysoką kosztem innych elementów kultury wizualnej”<sup>4</sup>. Pomijali przy tym fakt, że nie można mówić o sztuce wysokiej w sposób adekwatny, jeśli nie bierze się jednocześnie pod uwagę obrazów zajmujących mniej uprzywilejowaną pozycję. Freedberg wyraża przypuszczenie, że zwykle historycy sztuki „nie potrafili sobie poradzić z nadzwyczaj bogatym materiałem dotyczącym sposobów reagowania na wizerunki przez ludzi wszystkich klas społecznych i kultur”<sup>5</sup>. Ich uzasadnienia przybierały jednak postać wypowiedzi wartościujących jawnie lub w sposób zamaskowany. Poszukiwano „obrazów pierwszych”, a inne, bardziej lub mniej podobne do nich, sprowadzano do roli śladów rozprzestrzeniania się

<sup>2</sup> Por. S. Morawski, *Główne nurty estetyki XX wieku*, Wiedza o kulturze, Wrocław 1992, s. 16.

<sup>3</sup> Por. W. Tatarkiewicz, *Estetyka nowożytna*, Ossolineum, Wrocław 1967, s. 154.

<sup>4</sup> D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii teorii oddziaływania*, przekł. E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. XXI.

<sup>5</sup> Ibidem.

pewnych form obrazowania, do funkcjonowania w różnych krajach pewnych zasad ikonicznych.

Przekonanie o wiodącej roli sztuki w sferze kształtowania wizerunków znajdowało wyraz także w tekstach estetyków. Jeśli zauważano w dziejach sytuacje, w których zagadnienie obrazów pojawiało się, przekraczając ich aspekt artystyczny (np. w walce ikonoklastów i ikonodulów, w okresie Wielkiej Rewolucji Francuskiej), to traktowano je jako problem religijny lub polityczny, nieistotny lub mniej istotny z punktu widzenia zasadniczych dziejów obrazowości. Artystyczną rolę wizerunków traktowano więc jako podstawową, a ich związek ze sztuką jako prawowite małżeństwo.

Kto dopuścił się w tym związku zdrady? Biorąc pod uwagę dzieje dwudziestowiecznej awangardy, łatwo stwierdzić, że to sztuka okazała się niewierna. Wśród objawów jej nielojalności można dostrzec zarówno zdradę sekretów, jak i oskarżenia czy denuncjowanie.

Zdradę sekretów obrazu widać już u rosyjskich konstruktywistów. Tajemnica wizerunku polega na tym, że znika z naszego pola widzenia materialny przedmiot (malowidło), a na jego miejscu widzimy przedstawiony fragment rzeczywistości. To złudzenie postanowili zdemaskować artyści redukujący obraz do materialnej rzeczy. Aleksander Rodczenko pisał:

„Początkowo malarstwo przedmiotowe stawiało sobie wyłącznie za cel malowanie przedmiotów i człowieka jak żywego, takiego, jakim jest w rzeczywistości, aż do całkowitego złudzenia i iluzji, tak aby oglądający pomyślał, że jest to po prostu kawałek życia, a nie malarstwo. Wymagało to wielkiego wysiłku i uporu, lecz wkrótce i to nie wystarczyło, znalazły się o wiele ważniejsze zadania”<sup>6</sup>.

Rosyjski konstruktywista ujmował je w formie hasła: „Żywe, czyli żywe na obrazie...” Nawiązywał przy tym do rosyjskiego słowa *żiwopis* – malarstwo. Chciał ujawnić prawdę o nim, istotę malarstwa jako takiego, uwalniając je od uciskających związków z funkcjami takimi jak przedstawianie czy wyrażanie czegoś. Niech kolor pojawi się jako taki. Niech linia niczego nie odtwarza, będąc tym, czym jest – „drogą przemian, ruchem, zderzeniem, granicą, kłamrą, połączeniem, podziałem”<sup>7</sup>. Niech pokazuje tylko siebie, własne życie na płaszczyźnie, swoje przygody. Dzieła sztuki jako przedmioty mają być budowane ze składników materialnych i powinny ukazywać tylko ich organizację. Zdradzanie sekretów obrazu nie kończyło się jednak na demaskowaniu złudzeń, na jakich była oparta jego funkcja przedstawiająca. Przeradzało się w krytykę wzroku jako organu umożli-

<sup>6</sup> A. Rodczenko, „Linia”, przekł. J. Litwinow (w:) A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Universitas, Kraków 1998, s. 254.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 257.

wiającego iluzję. „Nie dowierzając oczom, oddajemy oczy pod kontrolę dotyku”<sup>8</sup> – pisali Włodzimierz Tatlin z grupą kolegów. W konsekwencji próbowano przewyciężyć płaskość obrazu i jednolitość używanego materiału (farby), za pomocą którego było stwarzane złudzenie różnorodnych cech przedmiotów przedstawianych. Reliefy i kontrreliefy Tatlina to „zbiory materiałowe” badające i ujawniające różnorodne materiały jako takie, w pełni ich jakościowego uposażenia. Tendencja ta została określona jako „współczesny klasycyzm”<sup>9</sup>.

Czy obraz miał zniknąć, umrzeć na skutek takich działań? Nie, miała tylko zostać ujawniona prawda o nim. Mikołaj Tarabukin, komentując w 1923 roku działania wymienionych tu artystów, głosił pochwałę realizmu, który „w okresach rozkwitu życia artystycznego zawsze stanowił zdrowe jądro zapładniające życie sztuki”<sup>10</sup>. Zaznaczał jednak, że używa tego słowa w najszerszym znaczeniu, nie utożsamiając go z naturalizmem. Realizm to „świadomość autentycznej rzeczy”, a nie łudzenie się jej wizerunkiem.

„‘Obraz’ dawnego artysty miał swój sens w oddziaływaniu estetycznym, na które zawsze liczył autor. Konstrukcja tworzona przez współczesnych mistrzów zatraciła i to ostatnie znaczenie, ‘estetyka’ bowiem była świadomie rugowana od pierwszego momentu, w którym rozpoczęła się droga nowej sztuki”<sup>11</sup>.

Tarabukin z podziwem pisał o zdradzeniu sekretów obrazu w pracy Rodczenki pokazanej na wystawie  $5 \times 5 = 25$  w 1921 roku. Było to niewielkie płótno, prawie kwadratowe, pokryte jednolicie kolorem czerwonym<sup>12</sup>. Tarabukin uznał, że jest to „ostatni ‘obraz’”. Nie jakiś etap w rozwoju malarstwa, po którym mogą nastąpić dalsze wizerunki.

„Płótno to dobitnie wykazuje, że malarstwo jako sztuka przedstawiająca, a taką było zawsze, przeżyło się. Jeżeli czarny kwadrat na białym tle, mimo całego ubóstwa artystycznego sensu, zawierał w sobie pewną ideę malarską, nazywaną przez autora ‘ekonomią’, ‘piątym wymiarem’, to płótno Rodczenki pozbawione wszelkiej treści jest głuchą, niemą i ślepą ścianą”<sup>13</sup>.

Zdradzanie sekretów obrazu zakończyło się więc aktem całkowitego zdemaskowania go, po którym dalsze współżycie obrazu ze sztuką okazywało się niemożliwe. Wkrótce jednak okazało się, że konstruktywiści

<sup>8</sup> W. Tatlin, T. Szapiro, J. Mejerzon, P. Winogradow, „Nasza przyszła praca”, przekł. J. Litwinow (w:) *ibidem*, s. 290.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 292.

<sup>10</sup> M. Tarabukin, „Od sztalugi do maszyny”, przekł. B. Askanas (w:) *ibidem*, s. 325.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 327.

<sup>12</sup> Potem Rodczenko domalował dwa dalsze – żółte i niebieskie.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 328–329.

odrzucili również ze względów społecznych sztukę i zaczęli głosić hasła produktywizmu, ukierunkowali się na wytwarzanie rzeczy potrzebnych ludziom w życiu praktycznym. Być może więc sztuka, zdradzając obraz, sama wydała na siebie wyrok?

Przykładem oskarżenia obrazu może być działalność przedstawicieli neoplastycyzmu. Nie chcieli oni zdradzić wszystkich sekretów obrazu, a tylko pragnęli obwinąć go, wskazując pewne jego cechy. Chcieli sformułować zarzuty, aby obraz, broniąc się, musiał zmodyfikować swe właściwości.

Piet Mondrian w tekście opublikowanym w pierwszym woluminie pisma *De Stijl* (1917–1918) pisał:

„Gdzie naturalna emocja góruje nad plastyczną ekspresją, sztuka zawsze wyraża tragizm w zdecydowany sposób. Sztuka wyraża tragizm niezależnie od tego, czy akcentuje smutek lub radość, jak w sztuce van Gogha”<sup>14</sup>.

Naturalne emocje są budzone przez przedstawione na obrazach wizerunki ludzi i rzeczy. Niezależnie od tego, czy w pierwszej chwili wywołują one uczucia przyjemne lub nieprzyjemne, ostatecznie powodują odczucie tragizmu, ponieważ wprowadzają do psychiki napięcie, przechodzenie od stanu radości do smutku i przeciwnie. Nie pozwalają więc na zachowanie równowagi wewnętrznej, harmonii. Mondrian pisał:

„To, co naturalne, widzialne w ogóle, wyraża tragizm w takim stopniu, w jakim nie zostało przekształcone (w uniwersalne) przez ludzki umysł. Tragizm w naturze jest manifestowana jako cielesność – a to ujawnia się plastycznie jako naturalny kolor, jako okrągłość, naturalistyczna wypukłość, krzywoliniowość, kapryśność i nieregularność powierzchni”<sup>15</sup>.

Sposobem na przezwycięzenie tragizmu jest więc eliminacja w obrazie cech widzialnej rzeczywistości. Abstrahowanie od nich pozwoli na plastyczne wyrażenie równowagi. Kontakt widza z nią przyczyni się do osiągnięcia harmonii i jedności wewnętrznej.

Obrazy przedstawiające zostały więc oskarżone. Mondrian zarzucał im wywoływanie niebezpiecznych napięć w ludzkim życiu. Obrazy kuszą radością, ale łatwo przekształca się ona w smutek i czyni z życia huśtawkę emocjonalną, tragiczne miotanie się między obietnicą przyjemności a ciągłym popadaniem w przykre stany. Artysta sugeruje wyjście z tej sytuacji nie wskutek odrzucenia malarstwa, lecz w wyniku jego zmodyfikowania. Należy z niego usunąć wszystko to, co naturalne, łączące się ze światem zmysłowym. Twórca proponuje odróżnienie „morfoplastycyzmu” od „neo-

<sup>14</sup> Cyt. za: antologia *De Stijl*, Wyd. H.L.C. Jaffé, London 1970, s. 77.

<sup>15</sup> Ibidem.



plastycyzmu”. Pierwsza odmiana twórczości artystycznej jest podporządkowana widokom rzeczywistości, „postępuje za naturą”, uwzględniając właściwe dla niej zróżnicowanie kształtów i barw. Powstają wizerunki bogate i złożone, wywołujące reakcje równie silne oraz sprzeczne jak te, które towarzyszą nam w życiu codziennym, a może nawet intensywniejsze. Natomiast obrazy neoplastyczne mają pomóc w odkryciu zasad wewnętrznego porządku. Sztuka tak pojęta nie utrzymuje człowieka w stanie naturalnym, do czego ogranicza się działalność morfoplastyczna, ale stawia przed nim cel stworzenia „społeczeństwa jako jedności realnej”<sup>16</sup>.

Zdrada obrazu, polegająca w tym przypadku na oskarżeniu go, to poinformowanie o jego ograniczonych ambicjach, a nawet szkodliwym, bo wynikającym z bierności wobec natury utrzymywaniu człowieka w stanie sprzecznych pragnień i uczuć, prowadzącym do tragicznego przeżywania życia. To akceptacja indywidualizmu powodująca pogłębianie się społecznej dezintegracji. Mondrian przedstawia jednak propozycję zmian. Sztuka powinna – „unicestwiając pierwiastki indywidualne” – ukazywać wizję równowagi, która pochodzi „z kontrastujących i neutralizujących przeciwstawień”<sup>17</sup>. Pomoże ona ludziom w znalezieniu perspektyw naprawy życia.

Formułowanie zarzutów wobec obrazu nie jest jednak związane z chęcią odrzucenia czy porzucenia go całkowicie. Mondrian chce tylko, by uległ on zmianie. Podkreśla, że „neoplastycyzm nie przestaje być malarstwem”<sup>18</sup>, jednak jest malarstwem ulepszonym, o wyższych ambicjach. Wskazanie jego błędów czy przejawów niegodziwości ma stworzyć szanse poprawy. Zerwanie nie jest więc zupełne, lecz dokonywane w celach pedagogicznych – ma umożliwić zmianę sposobu bycia.

Nie wszyscy jednak przedstawiciele awangardy wykazywali chęci wychowawcze w stosunku do obrazu. Niektórzy prowadzili z nim podstępą grę. Pozwalali sobie na niewierność, nielojalność, formułowanie donosów, aby potem nagle ujawnić zainteresowanie czy nawet uczucia życzliwości i sympatii. Nie porzucali obrazu w sposób zdecydowany i bezpowrotny, nie chcieli też zmieniać go czy udoskonalać. Jeśli oskarżali go, to skrycie, w formie tajnych doniesień, pozostając przy tym w ukrytych związkach nawet z jego objawami najbardziej wątpliwymi, bliskimi kiczu.

Taka dwuznaczna postawa charakteryzuje działalność Marcela Duchampa. W 1919 roku wykonał on pracę zatytułowaną *L.H.O.O.Q.*,

<sup>16</sup> P. Mondrian, „Zasady neoplastycyzmu”, przekł. W. Juszczyk (w:) E. Grabska, H. Morawska (red.), *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961, s. 423.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 422.

która ma wiele cech donosu. Przede wszystkim autor nie ujawnia się, nie podpisuje ani w sensie dosłownym przez złożenie sygnatury, ani w postaci artystycznej przez zastosowanie oryginalnej formy plastycznej wskazującej na konkretnego twórcę, gdyż – jak wiadomo – „styl to człowiek”. Duchamp posłużył się ogólnie dostępną tanią reprodukcją *Mony Lizy* Leonarda da Vinci i dorysował tylko przedstawionej kobiecie wąsy i brodę. Umieścił też pod zdjęciem obrazu dobrze widoczny zaszyfrowany napis. Tworzące go litery czytane po francusku składały się na nieprzyzwoite określenie przedstawionej na obrazie postaci.

Czego dotyczył ów donos? *Mona Liza* była w momencie wykonywania tych działań przez Duchampa najśłynniejszym obrazem na świecie. Można było więc uznać to dzieło za wzorunek wzorcowy, archetypiczny. Koncentrowała się w nim cała doskonałość malarstwa. Sporządzając donos przy wykorzystaniu pracy Leonarda, można było więc zakwestionować całą tradycję obrazu. W wywiadzie przeprowadzonym przez Calvina Tomkinsa Duchamp mówił: „Gioconda była tak powszechnie znana i podziwiana, że użycie jej, aby wywołać skandal, było niezwykle kuszące”<sup>19</sup>.

Timothy Binkley w swej interpretacji działań Duchampa posuwa się jeszcze dalej. Uważa, że przedmiotem jego ataku była nie tylko kultura obrazu, lecz także ogólnie pojęta estetyka. Obrazy, podobnie jak inne dzieła sztuki, powinny być odbierane zmysłowo. Zgodnie z przyjmowanymi poglądami stanowi to podstawę wystąpienia przeżycia estetycznego. Nie można poznać obrazów i przeżyć ich, jeśli jedynie przeczyta się nawet najlepszy ich opis. Inaczej jest w przypadku prac Duchampa. Binkley pisze o *L.H.O.O.Q.*:

„Patrząc na to dzieło, nie dowiemy się niczego artystycznie ważkiego, czego byśmy z opisu Duchampa przedtem nie wiedzieli, i z tego powodu byłoby bezcelowe poświęcanie czasu na oglądanie owego dzieła, jak to czyni znawca smakujący Rembrandta”<sup>20</sup>.

Kultura obrazu jest oparta na przekonaniu, że widząc dzieło, uzyskujemy coś, czego w inny sposób nie moglibyśmy doświadczyć. *L.H.O.O.Q.* podważa to przeświadczenie. Stosunki kształtów i barw na płaszczyźnie tracą znaczenie. Binkley dowodzi tego, biorąc pod uwagę zarysy wąsów i brody dorysowanych na twarzy Giocondy. Czy gdyby ich kształty uległy zmianie, charakter realizacji Duchampa zostałby zmodyfikowany? Z punktu widzenia estetycznego przemiany kształtów i barw są związane

<sup>19</sup> C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, przekł. I. Chlewińska, Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 204.

<sup>20</sup> T. Binkley, „Przeciw estetyce” (w:) S. Morawski (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. I, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 422–423.

ściśle z charakterystyką stylową i sensem dzieł. Wydłużenie postaci albo ich zaokrąglenie, inne rozwiązanie gamy kolorystycznej – stanowią istotę artystycznej interpretacji rzeczywistości. Tymczasem w tym przypadku

„deliberacje na temat piękna rysunku wąsów lub delikatnego kształtu brodki, harmonizującej z zarysem twarzy, są daremnymi próbami powiedzenia czegoś sensownego o dziele. (...) Na *Monę Lizę* patrzmy, aby zobaczyć, jak ona wygląda, natomiast kontakt z dziełem Duchampa przynieść ma informację, udostępnić wyrażoną myśl”<sup>21</sup>.

To więc, co zostało zakwestionowane, to nie takie lub inne dzieło, nie określona stylistyka malarska, a sama istota obrazu związana z rolą widzenia.

O zaciekłości Duchampa w atakowaniu kultury obrazu świadczy też późniejsze działanie. Zaproszenie na prywatną wystawę *Not Seen and/or Less Seen of/by Marcel Duchamp/Rose Selavy 1904–64: Mary Sisler Collection* zostało ozdobione naklejoną na wierzchu kartą do gry z reprodukcją *Mony Lizy*, pod którą umieszczony był napis w języku francuskim „*L.H.O.O.Q. Ogolona*”. Tym razem na twarzy przedstawionej kobiety nie było wąsów ani brody. Wyglądała ona tak, jak na obrazie Leonarda da Vinci. Podpis sugerował jednak odniesienie do wcześniejszej pracy Duchampa. Wskazywał, że zarost został usunięty przez ogolenie. Odniesienie do tego, co nieistniejące wizualnie (wąsów, brody), stanowiło więc istotną część realizacji. Na tej podstawie Binkley uznał, że praca Duchampa to nie tylko atak na obraz, lecz także na estetykę.

„Wyglądy są niewystarczające – pisał – do ustalenia tożsamości dzieła sztuki, jeżeli w dziele nie chodzi o wyglądy. Jeżeli chodzi o wyglądy, jak to ustalamy? Dlaczego mamy powstrzymywać Duchampa przed kradzieżą wyglądu *Mony Lizy* dla wyższych celów? Tu natykamy się na koniec możliwości estetyka w zmaganiu ze sztuką, gdyż estetyce chodzi o wyglądy”<sup>22</sup>.

Ponieważ estetyka od początku była związana z percepcją stanowiącą podstawę przeżycia, wskazanie na nieistotność jakości zmysłowych, niemożność budowania na ich fundamencie odczucia wartości dzieła – miało prowadzić do innego sposobu pojmowania sztuki. Konsekwencją wypracowaną przez Binkleya z dokonań Duchampa jest rozważanie sztuki poza estetyką, gdyż koniec roli obrazu oznacza jej śmierć.

Duchamp jednak nie był jednoznaczny w swych decyzjach. Atakował obraz, ale nie porzucał go ostatecznie. Świadczy o tym jego realizacja *Étant donnés*, nad którą pracował w tajemnicy do końca życia. Pod względem technicznym nie jest to dzieło malarskie, a raczej instalacja.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 423.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 424.

Przez otwór w drzwiach można zobaczyć fragment łąki, na której leży nagie ciało kobiece. Trójwymiarowa forma tego ciała została wykonana z gipsu lub metalu<sup>23</sup> i pokryta świńską skórą, gdyż przypomina ona wizualnie skórę ludzką. W ręce kobiety znajduje się zapalona lampa gazowa. Tło stanowi realistyczny krajobraz będący montażem zdjęć, do którego została włączona imitacja wodospadu uzyskana poprzez rozbitcie ruchomych promieni światła.

Dzieło to, mimo że ma charakter trójwymiarowy i zostało wykonane z przedmiotów znalezionych, wyraźnie nawiązuje do tradycji malarstwa. Króluje w nim iluzja, naśladowanie efektów natury jest uzyskiwane dzięki zastosowaniu innych przedmiotów. Nie ma tu autentyczności materiałów cenionej przez konstruktywistów rosyjskich. Świńska skóra imituje ludzką, chrust sprawia wrażenie trawy, światła udają wodospad. Także źródeł ikonograficznych stworzonej sceny można poszukiwać w malarstwie. Krytycy i historycy sztuki doszukują się w niej odniesień do znanych motywów i analizują symboliczne znaczenia zastosowanych elementów. Tomkins wiąże ją z otwarciem pornograficznym obrazem Courbeta *Źródło świata* (*L'origine du monde*). Wcześniej Duchamp krytykował Courbeta za nadanie sztuce „siatkówkowego” kursu”. W ostatniej jego pracy „siatkówkowość i idea, wygląd i pozór, umysł i ciało zlewają się w kontekście erotyzmu – jedyne „izmu”, jak Duchamp kiedyś stwierdził, w który mógłby głęboko uwierzyć”<sup>24</sup>. Tomkins cytuje też wypowiedź francuskiego artysty: „(...) czas zmienił moją postawę i nie mogę już być ikonoklastą”<sup>25</sup>.

Czy rzeczywiście Duchamp był ikonoklastą? Ikonoklazm wywodził się z przeświadczenia o potęgę obrazów i szkodliwości ich silnego oddziaływania na społeczeństwo. Prowadził więc do formułowania zakazów wykonywania wizerunków lub do niszczenia tych, które już powstały. Pierwszy aspekt akcentuje Alain Besançon w książce *L'image interdite* będącej intelektualną historią ikonoklazmu. Przejawy tego sposobu myślenia autor dostrzega już w starożytnej Grecji, pomimo że bogów wówczas wyraźnie antropomorfizowano. Ikonoklazm ujawnił się jednak w myśli filozoficznej (na przykład u Platona), zachowując charakter ruchu elitarnego. W starożytnym Rzymie przyjmowano wobec obrazów stanowisko kompromisowe. W judaizmie i myśli muzułmańskiej wystąpiły dwa różne sposoby uzasadnienia całkowitego zakazu ich wykonywania. Najśłynniejsza faza ikonoklazmu, która była związana z niszczeniem istniejących wizerunków

<sup>23</sup> Nie można stwierdzić, z czego została wykonana konstrukcja, gdyż całość jest zbyt delikatna, żeby przeprowadzić badanie, nie ryzykując uszkodzenia.

<sup>24</sup> C. Tomkins, op. cit., s. 422.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 425.

boskich, miała miejsce w Bizancjum w VIII i IX wieku. Besançon uważa, że jej podstawą były zakaz biblijny i grecka krytyka filozoficzna. W czasach nowożytnych i nowoczesnych w Europie rozkwitowi przedstawiającej sztuki religijnej towarzyszyła krytyka obrazów w tekstach Kalwina, Pascala i Kanta. Także rozwój sztuki abstrakcyjnej francuski autor włącza do historii ikonoklazmu. Interpretuje ją, akcentując rolę Kandinsky'ego, Malewicza i Mondriana, jako kontynuację „religijności symbolistycznej”. Uważa, że „nowy ikonoklazm” nie pochodzi „z obawy przed boskością, a z ambicji mistycznej dania jej wreszcie godnego obrazu (*image*)”<sup>26</sup>.

Wymieniłem tu główne etapy rozwoju myśli ikonoklastycznej, gdyż wskazują one, że zjawisko to nie zawsze musi wyrażać się niszczeniem wizerunków lub zakazem ich wykonywania. Z tego punktu widzenia zdrada obrazu przybierająca opisane postaci ujawnienia sekretów lub oskarżenia należy do intelektualnej historii ikonoklazmu. Obrazy nie są wprawdzie wówczas niszczone, lecz szuka się takich ich form, które mogą stanowić rodzaj antywizerunku.

Nie wszystkie jednak koncepcje ikonoklazmu akcentują jego stronę intelektualną. W niektórych za najważniejsze uważa się konkretne działania wymierzone przeciw dziełom malarskim lub rzeźbom. Ten aspekt akcentuje Freedberg, uwzględniając obok „zorganizowanego i kierowanego obrazoburstwa” (na przykład w Bizancjum, w Niderlandach w 1566 roku czy podczas rewolucji październikowej w Rosji) „jednostkowe, indywidualne, neurotyczne czyny”<sup>27</sup>, których wiele jest także w świecie współczesnym. Ich źródła nie stanowi określona koncepcja teoretyczna, lecz raczej niezadowolenie z funkcjonowania państwa (jak w przypadku pocięcia szczyrykiem *Straży nocnej* Rembrandta w 1911 roku, gdyż obraz ten stanowił najcenniejszą własność państwa), lęk przed zmysłami (niszczenie aktów malarskich, na przykład *Wenus z lustrem* Velázqueza), protest przeciw fetyszyzacji towarów (gdy dzieła sztuki stają się przykładem czegoś osiągniętego w nieuzasadniony sposób wysoką cenę). Ostatni rodzaj działań ikonoklastycznych dotyczy także twórczości nieprzedstawiającej (na przykład atak na obraz Barnetta Newmana w Berlinie w 1982 roku lub na obraz Kazimierza Malewicza w Stedelijk Museum w 1997 roku)<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> A. Besançon, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclisme*, Fayard, Paris 1994, s. 16.

<sup>27</sup> D. Freedberg, op. cit., s. 412.

<sup>28</sup> Sprawa ta wywołała dyskusję w prasie artystycznej i, co ciekawe, oceny czynu były różnicowane. Aleksander Brenner na wystawionym w muzeum obrazie Malewicza namalował sprayem duży symbol amerykańskiego dolara. Uwzięcie Brennera wywołało komentarz Giancarla Politiego, wydawcy międzynarodowego pisma o sztuce *Flash Art*, w którym dzia-

Szczególne miejsce wśród tych działań zajmuje niszczenie wizerunków polityków w czasie rewolucji, a także pokojowych zmian władzy. Freedberg podaje przykład gwałtownych ataków na portrety filipińskiego prezydenta Marcosa po jego obaleniu w 1986 roku.

„Gniew, którego przedmiotem był prezydent, zamienia się w gniew wobec obrazu – dokładnie tak, jak w cesarstwie rzymskim przed Justynianem, a i długo potem w Bizancjum, cesarz miał być obecny w wizerunku”<sup>29</sup>.

Koncepcja ikonoklazmu w ujęciu Freedberga jest bardzo szeroka. Bierze on pod uwagę różne przyczyny niszczenia obrazów. Jednocześnie zaś badany problem ulega zawężeniu. Z tego punktu widzenia omawiana przeze mnie zdrada obrazu nie jest ikonoklazmem.

Powołałem się na dwie współczesne koncepcje, gdyż dopiero na ich tle można właściwie ująć sens ikonoklazmu Duchampa. Jego praktyka nie polegała na cięciu nożem lub oblewaniu kwasem dzieł sztuki, jednak protest związany z wyborem banalnych, gotowych wyrobów przemysłowych i stawianiem ich na miejscu dzieł sztuki miał porównywalną siłę. Dlatego artysta tak ubolewał nad uczynieniem z *ready mades* podstaw do tworzenia nowej estetyki przez przedstawicieli pop artu<sup>30</sup>. Szczególnie ciekawym przykładem jest jednak *L.H.O.O.Q.* Czy dorysowanie wąsów i brody na reprodukcji *Mony Lizy* można uznać za objaw ikonoklazmu? Duchamp w wypowiedzi cytowanej w książce Tomkinsa mówił: „To było jak z plakatami – przyczernianie zębów i tym podobne. W mniejszym lub większym stopniu graffiti”<sup>31</sup>. Nawiązywał więc do dziecinnych aktów wandalizmu lub szyderstwa. Obraz jednak nie tyle był niszczony, ile uzyskiwał nowy, ironiczny sens. Nawiązywał na przykład do homoseksualizmu Leonarda da Vinci. Sam Duchamp po latach mówił w wywiadzie radiowym:

„Ciekawą rzeczą związaną z tymi wąsami i kocią bródką jest fakt, że gdy patrzysz na *Monę Lizę*, staje się... prawdziwym mężczyzną. To nie kobieta przebrana za mężczyznę; to prawdziwy mężczyzna. To właśnie odkryłem, nie zdając sobie wówczas z tego sprawy”<sup>32</sup>.

łanie to określił jako „szczególnie ambitne dzieło sztuki”, „dzieło nawet bardziej znaczące niż Malewicz”, gdyż zwracające uwagę na komercyjne uwikłania świata artystycznego. Wzywał do walki o „Wolność dla Sztuki. Wolność dla Brennera” (*Flesh Art* 1997, nr 193, s. 55). W dwóch następnych numerach tego pisma wypowiadało się wiele autorytetów sztuki światowej, a ważnym motywem dyskusji był problem, czy rosyjski artysta chciał zniszczyć obraz Malewicza, czy stworzyć nowe dzieło sztuki. Brano w związku z tym pod uwagę „dodane wartości estetyczne” i pisano o „podwójnym superarcydziele” (*double-super-masterpiece*).

<sup>29</sup> D. Freedberg, op. cit., s. 419.

<sup>30</sup> Por. H. Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, przekł. J. St. Buras, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 352.

<sup>31</sup> C. Tomkins, op. cit., s. 204.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 205.

Dorysowane elementy można więc włączyć do struktury obrazu, dzięki czemu modyfikuje się i wzbogaca jego sens. W świetle tych uwag ikonoklazm Duchampa okazuje się bardzo wątpliwy. Nie polega on na destrukcji czy rezygnacji z oddziaływania przez obrazy, ale przybiera postać otwarcia innej drogi ich funkcjonowania. Zdrada okazuje się początkiem nowego, szerszego sposobu życia<sup>33</sup>.

Być może Duchamp wyczuwał to, wykorzystując w pracy *L.H.O.O.Q. Ogolona* reprodukcję *Giocondy* na karcie do gry. Oprócz sensu opisanego przez Binkleya może być w tym zawarta sugestia, że obrazy – choć tracą swe miejsce w świecie sztuki i są zdradzane przez artystów – nie znikają, lecz przechodzą do innego obszaru istnienia – w sferę kultury popularnej. Uzyskują tam siłę i znaczenie równie doniosłe, jak niegdyś w sztuce sakralnej, a może nawet większe. Zamiast pytania o to, czy wizerunek może wyrazić boskość, pojawia się obecnie problem, czy nie zastępuje on rzeczywistości realnej, gdyż – jak twierdzi Jean Baudrillard – „niemal całkowicie zatarła się granica między sferą obrazów i sferą rzeczywistości, której istotę coraz trudniej przychodzi nam uchwycić”<sup>34</sup>. Problem nie dotyczy więc już wybranej sfery tematów, a raczej wszystkiego, co może być przedstawione. Baudrillard pisze: „Jako *simulacra*, obrazy poprzedzają rzeczywistość do tego stopnia, że odwracają zwykły, logiczny porządek rzeczywistości i jej reprodukcji”<sup>35</sup>. Istnienie czegoś jako obrazu często nam wystarcza. Nie zadajemy pytań, czy wizerunek ma odpowiednik realny. Zwłaszcza wówczas, gdy został stworzony przy zastosowaniu nowych technik – fotografii, filmu, wideo. Baudrillard zauważa:

„Najbardziej diaboliczny jest obraz właśnie wtedy, gdy wydaje się najprawdziwszy, najwierniejszy i najbardziej odpowiadający rzeczywistości – a nasze obrazy techniczne: fotograficzne, filmowe czy też telewizyjne, są w przeważającej większości o wiele bardziej ‘figuracywne’ i ‘realistyczne’ niż jakiegokolwiek obrazy wytworzone przez minione kultury.

<sup>33</sup> W dyskusji nad wspomnianym wyżej działaniem Brennera zwracano uwagę na odmierność jego czynu od dokonań Duchampa. Dyrektor Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku Glenn D. Lowry pisał: „Istnieje zasadnicza różnica między artystą takim jak Marcel Duchamp, parodiującym *Monę Lizę* przez dodanie wąsów na reprodukcji obrazu, i Brennerem obecnie okaleczającym dzieło Malewicza. Przekonanie, że Brenner «nie dążył do zniszczenia Malewicza, a do stworzenia dzieła nawet bardziej znaczącego niż Malewiczowskie, to znaczy o dodatkowej wartości estetycznej», wymaga przeskoku wyobraźni i zasadniczego braku respektu dla Malewicza” (*Flash Art* 1997, nr 194, s. 59). Oznacza to, że Duchamp nie wykazywał braku respektu dla Leonarda da Vinci.

<sup>34</sup> J. Baudrillard, „Zły duch obrazu”, przekł. J. Niedzielska, *Film na Świecie* 2000, nr 401, s. 33.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

To właśnie w tym podobieństwie, nie tylko opartym na analogii, lecz również technologicznym, tkwi największa niemoralność i przewrotność obrazu<sup>36</sup>.

Zdradzony obraz nie pogrążył się więc w smutku, nie zamknął w melancholii, a przeciwnie, rozpoczął nowe życie, wszedł w nowe związki, dzięki którym uzyskał moc, jakiej sztuka może mu tylko zazdrościć.

---

<sup>36</sup> Ibidem.



*Wojciech Chyla*

## **TELETECHNOLOGICZNA PROGRAMMATYZACJA ZMYSŁOWOŚCI ALBO „ESTETYKA ZNIKANIA”. ROZWAŻANIA O TELETECHNOLOGICZNYM MEDIUM OBRAZU**

Znikający i pojawiający się na ekranach obraz to „nawiedzanie wizją”, to „ja jest inny”, czyli szczyt poezji według Artura Rimbauda. Szczyt sztuki poetyckiej; zwyczajność wszystkich migocących dziś wszędzie i o każdej porze ekranów. To w przypadku „znikających obrazów”, czyli ekranowych obrazów technomedialnych, również znikanie zazwyczaj autonomicznej sfery sztuki i estetyki, a utrzymywanie się tylko *ersatzu* estetyki w estetyzacyjnym wymiarze estetyki – estetyzowania doświadczenia, a przeto i tego, co jest doświadczane. To coś więcej (lub mniej) niż obrazy artystyczne, bo medium tych obrazów jest w zupełności techniczne, zaawansowane technologicznie, jest to medium *teletechnologiczne*<sup>1</sup>. To dzięki niemu właśnie te obrazy stanowią polityczną broń w technologiczno-estetycznej wojnie przeciwko samodzielności myśli. Zobaczmy dlaczego, z jakiego powodu?

Powód pierwszy ma naturę medialną. W istocie przedmiotem opisu winno stać się teletechnologiczne funkcjonowanie tego obrazu („znikającego obrazu”), skoro jego medium jest teletechnologiczne. Na co ono pozwala? Na uprawianie „polityki zaskoczenia”, czyli zaprogramowanie funkcjonowania władz zmysłowych szybkością dostarczania odległego przedmiotu percepcji, czyli „szybkością wyzwania”<sup>2</sup> tych władz z otaczającej je rzeczywistości. Pojawianie się obrazu winno tu być pojmowane jako polityka „szybkości wyzwania” widza od rzeczywistości.

---

<sup>1</sup> Teletechnologie obejmują teletechnologie działania na odległość, często zaprogramowanego pamięciowo teletechnologiczną pamięcią pozbawiającą ich użytkowników pamięci woluntarnej w trakcie ich współdziałania z tymi technologiami. Użytkownicy ci przechodzą wtedy w reżim działania swej pamięci mimowolnej. Technologie te bowiem programują doświadczenie swych użytkowników, podczas gdy pamięć woluntarna jest związana z doświadczeniem wyuczonym i wyselekcjonowanym na drodze akumulacji doświadczenia całych ludzkich pokoleń, powiązanych jednością swej kultury osiąganą na drodze pedagogiki i utrzymywania tradycji.

<sup>2</sup> Czynie tu aluzję do tytułu książki P. Virilio, dzieła, z którego argumentacji (obok innych inspiracji) korzystam w tym tekście.

Jest to polityka sensoryczno-motorycznego wyprzedzenia widza przez obraz, „nawiedzenia” go tym obrazem, „napadnięcia” nim jego zmysłowych władz, „ubezwłasnowolnienia” widza w zakresie tych władz, sensomotorycznego „sparaliżowania” go owym teletechnologicznym obrazem, a więc zdania go na widzenie tego, co nie znajduje się w bliskości wzroku, co istnieje z dala od tej bliskości, co jest teleobecne w obrazie. Ścisłej – teleobecne na ekranie, albowiem obraz teletechnologiczny bez ekranu, bez technicznego interfejsu (tej albo innej generacji) po prostu nie istnieje, nie ma on swej materialnej podstawy.

Mamy więc do czynienia z nowym upostaciowaniem starej *Materialtheorie* obrazu, której ostatnim wielkim eksponentem był w historii i teorii sztuki Rudolph Arnheim. Myśliciel ten, z nieskrywanym trudem, z punktu widzenia *Materialtheorie* zmierzył się z obrazem filmowym i telewizyjnym. Rzec by można, że uległ w końcu jego technicznej już przecież przebiegłości, która z materiałowymi i mimetycznymi ograniczeniami obrazu wysmienicie daje sobie radę. Świetniej niż jakikolwiek dotąd rękodzielnik–artysta.

Prześledźmy zatem techniczną przebiegłość teletechnologicznego w swej materialno-medialnej podstawie obrazu. Przewodnikiem niech nam będzie przenikliwy w myśleniu na ten temat Paul Virilio, rozważający, jak by to powiedział Hans Belting, aktualny etap długiej *historii mediów* obrazu, antropologicznej historii tychże mediów, którą sam Belting ma ambicję pisać, a być może w określony sposób w całości napisać<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Dotychczasowe rozwinięcia przez Beltinga „historycznej nauki o mediach obrazowych”, poza odróżnieniem od obrazów artystycznych „obrazów kultowych” (odznaczających się dla ich czcicieli nadprzyrodzoną mocą sprawczą wywieraną w materialnie obecnym środowisku), koncentrują się na antropologicznej interpretacji odbioru obrazów w animistycznym paradygmacie myślenia. Odbiór taki miałby polegać na „przyjęciu” obrazów obdarzonych swym materialnym medium-nośnikiem do naszego ciała, to znaczy potraktowaniu ich jako naszych obrazów wewnętrznych, czyli identycznych na przykład z naszymi obrazami pamięciowymi, przez co cielesno-materialne medium tak przyjętych obrazów zostaje odcieleśnione, ciało odbiorcy zaś przejmuje wtedy rolę tego dotychczasowego medium obrazu, rolę miejsca osadzenia obrazu. Obdarzamy wtedy w sposób nieunikniony naszą duchowością to, co przez obraz wyobraźniowo przywołane. Proces ten Belting zwie „symbolicznym działaniem” (usymbolicznieniem obrazu), w skrócie – jego symbolizacją. Podobieństwa do rozważań Jeana Epsteina na temat animizmu obrazu filmowego oraz do opartej na tych obserwacjach teorii „projekcji–identyfikacji” i „antropomorfizacji–kosmomorfizacji” Edgara Morina są tu oczywiste. Medialne uwarunkowanie naszej percepcji obrazu sprowadza się według Beltinga do stwierdzenia, że zmianie doświadczenia obrazu zachodzącej ze względu na dane medium obrazu towarzyszy zmiana zachodząca w doświadczeniu ciała: ciało jakby nie odpowiada rzeczywistej pozycji, którą zajmuje w przestrzeni, odpowiada natomiast pozycji, jaką zajmuje względem tego, co wyobrażone przez sam obraz.

Jeśli chcemy mówić o współczesnym etapie historii mediów obrazu, to najważniejsze wydaje się rozpoczęcie od pierwszego paradoksu *logiki paradoksu*, którą ten etap wprowadza do kultury: z jednej strony rządzą natychmiastowość zjawiania się (i znikania) obrazu, z drugiej – „wzrastająca inercja”, „sedentaryzm”, by nie powiedzieć – „paraliż” odbiorcy. Paraliż sensoryczno-motoryczny, paraliż władz zmysłowych, ruchowych i władzy sądenia. Oczywiście rozumianych autonomicznie, podmiotowo, singularnie. Wyprzedzić kogoś obrazem – to anulować mu jego widzenie, przedmiot i podmiot widzenia, to dać mu gotowe widzenie, inny przedmiot i podmiot widzenia. Tu, w tej technologiczno-estetycznej wojnie z podmiotem, autonomiczna sfera estetyczna sztuki zostaje podważona, odbiorczy osąd tej sfery – jest uniemożliwiony, ale istnieją też i inne tego konsekwencje:

„Pojawia się kryzys pojmowania wymiaru, zjawia się jako kryzys całości, mówiąc inaczej – substancjalnej jednolitej przestrzeni; (...) frakcje stają się istotne, (...) faworyzując wszystkie przeniesienia, wszystkie przemienienia i przeistoczenia”<sup>4</sup>.

Techniczny interfejs domaga się sparaliżowania widza, jego nadzwyczajna prędkość serwowania obrazów nie daje jakiegokolwiek możliwości ataku ze strony zawsze zaskakiwanego tą prędkością obserwatora. Ów serwomechanizm jest po prostu polityczną bronią w wojnie, w której działania wojenne mają się opierać na wyprzedzaniu zawsze o (percepcyjny) krok przeciwnika, na nakazywaniu mu przemierzania wzrokiem zwirtualizowanego pola widzenia – otoczenia danego mu jedynie do wglądu za pośrednictwem „maszyny widzenia”. Jest to środek wojenny całkowicie przewencyjny: ma zapobiec jakiegokolwiek próbie użycia własnych władz percepcyjnych, własnych celów widzenia, własnej władzy sądenia. Jak pisze Virilio – „wojna nie może się odseparować od magicznego spektaklu”<sup>5</sup>, ma widza „skaptować”, by zadać mu śmierć jako autonomicznemu podmiotowi. Śmiertelne rażenie jego podmiotowych prerogatyw ma spowodować zniknięcie zarówno rzeczywistej rozciągłości przestrzennej wokół niego, jak i trwania, które jest przynależne owej terytorialności. W ciałach oddzielonych od świata percepcjami otrzymanymi od technicznych obrazów otoczenie jest dane za pośrednictwem maszyn i „to logika obrazów czasu realnego, a nie rzeczywistość, decyduje o podejmowanych decyzjach”<sup>6</sup>. Wszystkie *teleobrazy* są sobie równe, innymi słowy

<sup>4</sup> P. Virilio, *L'Espace critique*, Borgeois, Paris 1984, s. 27.

<sup>5</sup> P. Virilio, *Logistique de la perception. Guerre et cinéma I*, De L'Étoile, Cahiers du Cinéma, Paris 1984, s. 7.

<sup>6</sup> E. Stawowczyk, *O widzeniu, mediach i poznaniu. Słuczzone lustra rzeczywistości*, Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 133.

wszystkie są telematyczną *informacją*, jej mnemotechnika zaś prowadzi do zapomnienia rzeczywistego ciała – zarówno tego oglądanego, jak i tego, które je ogląda. Informacja ta to produkcja ponadnaturalnych (z ludzkiego punktu widzenia) zestawieniectw technicznych śladów mnemonicznych, złożonych z komutacji informatycznych danych pamięciowych, dlatego też w „estetyce znikania” wszelkich teleobrazów „wszystko rozgrywa się w zarządzaniu i nakazywaniu czasu; (...) nie jesteśmy już w zarządzaniu i nakazywaniu przestrzeni, (...) [ba,] w dzisiejszych czasach rola technologii to zarządzać czasem”<sup>7</sup>. „Nieustające urzeczywistnianie prędkości światła w pustce” „absolutnej prędkości fal elektromagnetycznych” „przewycięża klasyczne pojęcie horyzontu” i leży u źródeł „przestrzeni wirtualnej rzeczywistości”. Rzeczywistość, z którą trzeba się tu liczyć, „przemieszcza się z przestrzeni-materii w czas-swiatło”<sup>8</sup>. Teleobraz jest bowiem przede wszystkim „zanieczyszczeniem dromosferycznym” podmiotowej władzy sądzenia: „wraz ze zjawieniem się światowego czasu”, czasu natychmiastowego uniezależnionego od odległości, czasu chociażby telewizyjnego *live*, techniczna „delokalizacja akcji i reakcji (interakcji) nieodzownie zakłada delokalizację wszelkiego wypadku”<sup>9</sup>. Informatycznie tworzone zdarzenie polega tu bowiem na przeniesieniu akcji i reakcji, w sumie interakcji, z miejsca do innego miejsca: wprowadzenia akcji/reakcji/interakcji do miejsca, w którym zająć by one rzeczywiście nie mogły, wprowadzenia z miejsca, którego być może nigdzie i nigdy w ogóle nie ma, bo bierze się ono po prostu z numerycznej przestrzeni prowadzenia ciągłego zestawieniectwa informatycznych danych pamięciowych, i jest ono najzwyczajniej geograficznie nigdzie, w niezgłębialnej sieci elektronicznych i elektromagnetycznych komutacji wspomnianych już wyżej informatycznych danych.

Jakie stąd wnioski dla estetyki obrazu?

Otóż „estetyka znikania”, pojawiania się i znikania obrazu, jako polityka szybkości, polityka wyzwiania widza od rzeczywistości, wyzwiania go za pomocą „szybkości wyzwiania” bądź też wyzwolicielskiej szybkości pojawiania się i znikania obrazu, to właściwie teletechnologiczna *programatyzacja zmysłowości*<sup>10</sup>. Ją też trzeba będzie tu pokrótce wyjaśnić.

<sup>7</sup> P. Virilio, „La Troisième Fenêtre”, *Cahiers du Cinéma* 1981, kwiecień, nr 322.

<sup>8</sup> P. Virilio, *La Vitesse de la libération*, Galilée, Paris 1995, s. 63, 65 i 66.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Czynnę tu aluzję do tytułu referatu Bernarda Stieglera „La grammatisation du vivant”, ogłoszonego na konferencji *A condição pós-humana. Técnica, ciência e cultura no século XXI*, Instituto Franco-Portugues, 18–25 listopada 2004.

W takiej estetyce zmysłowość jest artykułowana teletechnologicznie, a polega to na tym, iż wychodzi ona poza siebie i nie przestaje się teletechnologicznie transformować. W tym wypadku zatem owo teletechnologiczne „stawanie się nie jest spontanicznym nosicielem nadchodzenia”<sup>11</sup> tego, co istnieje dla zmysłów. Trzeba więc pojmować kwestię teletechnologicznej *programmatyzacji zmysłowości* jako sprawę mentalnego klonowania, a nie należy, jak to się zwykle dotąd czyniło, ograniczać idei klonowania jedynie do klonowania biologicznego. Teletechnologizacja zmysłowości czyni bowiem zmysłowość sprowadzalną do teletechnologicznej *kalkulacji*. A gdy ta zmysłowość zaczyna być teletechnologicznie kalkulowalna, znaczy to, że *staje się przedłużeniem programmatyzacji jako konkretyzacji technicznego stawania się*, które okazuje się teletechnologiczne w tym sensie, w jakim zmysłowość zostaje zaprogramowana przez pamięciowe programy teletechnologii.

Wypada więc przypomnieć, że „nowoczesna technika nie ma nic wspólnego z fabrykowaniem instrumentów/narzędzi: wszystko czyniąc materiałem ludzkim, materialnym surowcem/tworzywem aż po samego człowieka, nowoczesna technika jawi się jako agresja, prowokacja przyrody, wezwanie do uwolnienia jej z wszelkiej jej energii, tak, jakby tu chodziło o jakiś zasób do wyeksploatowania”. Nowoczesna technika, jej istota, „*«Ge-Stell*, jest sposobem, wedle którego rzeczywistość odsłania się jako zasób» – taka byłaby nazwa tej prowokacyjnej istoty techniki, transformującej świat”<sup>12</sup> i człowieka w energetyczne zasoby do ich technicznej eksploatacji. Istotne jest, że człowiek też swój zasób popędowo-energetyczny ma dać do technicznej eksploatacji, a sam ma stać się energetycznym zasobem odsłanianym przez technikę w człowieku, tak jak w każdym innym przyrodniczym bycie. To właśnie nasze ludzkie popędy, w myśli skalkulowanej nam teletechnologicznie, wyprowadzanej nam ku teleobecności, wyprowadzane są również ku teleobecności, nie obsadzając sobą (*cathexis*) niczego, co obecne (niczego, co nie byłoby jedynie teleobecne), i to w ten sposób są one eksploatowane. W ten sposób także myśl technicznie *programmatyzowana*, kalkulowana, jest deregulacją naszych zmysłowych władz i naszej władzy sączenia.

„Skoro więc *Ge-Stell* jest «przeznaczeniem istoty samego bytu», niebezpieczeństwo nie pochodzi przeto od techniki, ale o wiele bardziej to istota techniki stanowi zagrożenie «dla istoty człowieka w jego stosunku do samego bytu». Ta fascynacja, jaką wywiera na

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> S. Courtine-Denamy, „Une lecture critique de Heidegger”, *Le Magazine Littéraire* 2005, wrzesień, nr 445. Słowa wzięte w cudzysłów są słowami Heideggera przytaczanymi przez autorkę.

człowieku rewolucja techniczna i jej *kalkulacyjny tryb myślenia*, ma bowiem cenę: «obojętność względem *myśli medytującej*», a zatem zrzeczenie się i zaparcie się tego, co dla człowieka właściwe»<sup>13</sup>.

Innymi słowy, mamy tu odejście od myślenia medytacyjnego, medytującego w języku to, co jest zastane, a więc owo bycie jawiące się same z siebie bez pośrednictwa jakiejkolwiek techniki, za pośrednictwem jedynie zmysłowych i umysłowych władz podmiotowych. Mamy więc tu owo odejście, owo zrzeczenie się tego medytacyjnego myślenia na rzecz myślenia kalkulacyjnego, skalkulowanego nam przez teletechnologię, oferującą nam bycie technicznie jawiące się za pomocą jego teletechnologicznej autoprezentacji w *teleobrazie*. Ba, jest to bycie jawiące się w teletechnologicznych autoprezentacjach programujących nasze zmysłowe i umysłowe władze podmiotowe. To właśnie ta teletechnologiczna autoprezentacja bycia okazuje się teletechnologiczną pamięciową *programmatyzacją naszego myślenia*, bo jest teletechnologiczną pamięciową *programmatyzacją naszej zmysłowości*. I okazuje się ona przechodzeniem naszej myśli z trybu myślenia medytacyjnego w tryb myślenia kalkulacyjnego. Bezwiednie, w sposób ściśle automatycznie uwarunkowany przez technikę.

Możemy więc powiedzieć, że dzisiejszy człowiek funkcjonujący w kulturze, a w znacznej i rosnącej wciąż mierze funkcjonujący w *audiowizualnej technokulturze*, znajduje się w trakcie przechodzenia z medytacyjnego myślenia za pomocą swych władz (w tym władzy sądenia z użyciem języka) na myślenie kalkulacyjne, skalkulowane mu przez teletechnologię programującą (automatyzującą) funkcjonowanie jego władz. A to dlatego, że swoją zmysłowość daje on sobie teletechnologicznie pamięciowo *sprogrammatyzować*. Człowiek jest więc obiektem coraz uporczywiej na co dzień technicznie ponawianej *desingularyzacji* siebie i *dezindywiduacji* czynionych wraz z eksploatacją jego popędowych energii. Co oznacza, że jest on też obiektem wciąż ponawianej *desymbolizacji* jego myśli. Dlaczego? Bo myśl tego człowieka już nie tyle funkcjonuje w kulturze tłumiącej jego popędowość, a więc wymagającej wciąż od niego sublimacji tej popędowości w ramach *symbolizacji właściwej dla medytacyjnego myślenia* prowadzonego w języku, ile myśl ta funkcjonuje coraz częściej w audiowizualnej technokulturze, przemysłowo eksploatującej jego popędowość i wymagającej od niego, by przystąpił do merkantylizacji swej popędowości. Jak? Bardzo prosto: ma myśleć w takt swej zmysłowości *sprogrammatyzowanej* mu pamięcią teletechnologiczną teleobrazów – owych teletechnologicznych obrazów.

<sup>13</sup> Ibidem.

Możemy więc już, również po Heideggerowsku, powiedzieć, że w trakcie przechodzenia z myślenia medytacyjnego, z użyciem języka, w myślenie kalkulacyjne, za pomocą zmysłowości *sprogramatyzowanej* teletechnologiczną pamięcią, zmienia się też i „przeznaczenie istoty samego bytu”. I tak oto przeznaczeniem istoty bytu przestaje być dotychczasowe dogłądanie i strzeżenie go przez jego pasterza i stróża, tj. przez człowieka myślącego ten byt medytacyjnie w języku. Nowym przeznaczeniem istoty bytu staje się natomiast techniczne eksploatowanie tego bytu, gdy technicznie odsłoni on swoje energie jako zasób eksploatacyjny. Chodzi tu na równi o techniczne i merkantylne eksploatowanie, w tym też o eksploatowanie ludzkiej popędowości w ten sam sposób – technicznie i merkantylnie, technomerkantylnie. Do tego służą dziś teletechnologiczne media obrazu, czyli „znikający obraz” i jego „estetyka znikania”. Mówiąc jeszcze raz językiem Heideggera – służą one do zmiany „istoty człowieka w jego stosunku do samego bytu”<sup>14</sup>. Nie jest on już tego bytu rozumnym strażnikiem i stróżem; jest jego łupieżcą, również w stosunku do samego siebie, a istotę owego bytu oddał na pastwę ślepych automatyzmów techniki. Co innymi słowy oznacza: pozbawił się on, dla fascynacji swych zmysłów, własnej rozumnej istoty.

---

<sup>14</sup> M. Heidegger, „Pourquoi des poètes?” (w:) *Chemins qui ne mènent nuelle part*, Gallimard, Paris 1962, s. 355.

*Anna Wolińska*

## W OCZEKIWANIU NA OBRAZ. UWAGI O BUDOWANIU NAPIĘCIA W SZTUCE HORRORU

*Odpowiedź jest nieszczęściem pytania... Przez Tak odpowiedzi tracimy to, co dane wprost i bezpośrednio, tracimy otwarcie, bogactwo możliwości... Przez możliwość przemawia nadzieja...*

*Rzeczywistość nie jest jedną możliwością i powinna być rozpatrywana jako mniej istotna. Możliwość ustanawia rzeczywistość i zasady<sup>1</sup>.*

M. Blanchot

*Przez całe moje życie zawodowe wyznawalem zasadę, że umiejętność opowiadania jest ważniejsza niż wszystkie inne elementy pisarskiego rzemiosła...<sup>2</sup>*

S. King

„Nic nie jest tak przerażające, jak to, co znajduje się za zamkniętymi drzwiami... Podchodzisz do drzwi starego opuszczonego domu i słyszysz, jak coś w nie drapie. Widownia wstrzymuje oddech razem z bohaterem lub bohaterką, podczas gdy on lub ona (zazwyczaj ona) zbliża się do drzwi. Wreszcie je otwiera i widzi trzymetrowego robala. Widownia krzyczy, ale o dziwo w krzyku tym słychać ulgę. Trzymetrowy robal jest przerażający – ale jakoś go przeżyje. Już się bałem, że będzie miał ze trzydzieści metrów”<sup>3</sup>.

Drzwi zostają otwarte i nasze mniej lub bardziej sprecyzowane wizualne oczekiwania zostają zaspokojone. Paradoks horroru polega na tym, że źródłem lęku nie jest już to, co nieznane, chwilowo niewidzialne, ukryte za zamkniętymi drzwiami lub na końcu korytarza, lecz, jak stwierdza Stephen King, same drzwi i schody, które prowadzą do tego, co nieznane. Dzieje się tak między innymi dlatego, że struktury fabularne horroru powtarzają się – wiemy, że za chwilę wydarzy się „coś” strasznego. Nie odbiera to

<sup>1</sup> M. Blanchot, *Entreftien infini*, Paris 1969, s. 14, 59; cyt. za: Z. Bauman, „Walter Benjamin intelektualista” (w:) W. Benjamin, *Pasaże*, przekł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2005, s. 1154.

<sup>2</sup> S. King, *Night Shift*, cyt. za: N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekł. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 210.

<sup>3</sup> S. King, *Danse Macabre*, przekł. P. Braitier, P. Ziemkiewicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 164–165.



miłośnikom tego gatunku przyjemności odbioru. Wiemy, że za drzwiami ukrywa się „coś”, oczekujemy, że będzie straszne, przeraża nas zatem bardziej sama droga (oczekiwanie) prowadząca do spodziewanego przez nas odkrycia.

A zatem za drzwiami zawsze się „coś” kryje. Trzeba będzie je prędzej czy później otworzyć. „Istnieje szkoła autorów grozy – jak pisze King – (ja sam do niej nie należę), która twierdzi, że można rozwiązać ten problem, nigdy nie otwierając drzwi”<sup>4</sup>. „Coś” tam jest, „coś” – jak mówił Nolan – drapie w drzwi, ale one nie zostają nawet uchylone.

W *Filozofii horroru*<sup>5</sup>, w części poświęconej jego strukturze, jako jedną z pierwszych i zarazem podstawowych Noël Carroll analizuje złożoną strukturę odkrywania. Składa się ona z: wprowadzenia, odkrywania, potwierdzenia oraz konfrontacji.

Autor *Filozofii horroru*, dokonując analizy powyższych części lub funkcji złożonej struktury odkrywania, określa wprowadzenie jako zaznajomienie widza z faktem grożącego bohaterom śmiertelnego niebezpieczeństwa.

„Zazwyczaj wprowadzenie potwora odbywa się na dwa sposoby, analogicznie do dwóch sposobów przedstawienia zbrodni w utworze kryminalnym (...) Często dzieli się kryminały na thrillery i zagadki kryminalne. W thrillerach odbiorca – na ogół w przeciwieństwie do bohatera – od początku zna winnego, co sprzyja budowaniu napięcia. W innym wariantcie ani odbiorca, ani bohaterowie nie wiedzą, «kto zabił»; wiadomo tylko, że popełniono zbrodnię, a czytelnik wraz z detektywem analizuje informację, starając się rozwiązać zagadkę”<sup>6</sup>.

A zatem wprowadzenie można rozumieć jako stopniowe bądź natychmiastowe zaznajomienie widza z „potworem”. Wprowadzenie stopniowe pozornie tylko następuje równoległe ze zdobywaniem wiedzy o „potworze” przez bohaterów horroru. Zwykle widz „wyprzedza” bohaterów – wie nieznacznie więcej. W konsekwencji z wyprzedzeniem zdaje sobie sprawę z grożącego bohaterom śmiertelnego niebezpieczeństwa. To nawet nieznaczne, a może właśnie dlatego, że niewielkie, „przesunięcie” widz–bohaterowie wzmacnia napięcie, nasze oczekiwanie wydłuża się, gdyż wiemy wcześniej, pozwala nam zarazem postępować krok w krok za bohaterami. „Perspektywa ta pozwala widzowi lub czytelnikowi szybciej niż bohaterowi dokonać odkryć, powodując narastanie w nich odczucia oczekiwania”<sup>7</sup>. Zabieg ten zostaje przez Carrolla określony jako fazowanie wprowadzenia. Fazowanie to, po pierwsze, wyodrębnianie się poszczególnych

<sup>4</sup> Ibidem, s. 166.

<sup>5</sup> N. Carroll, op. cit., s. 168–263.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 171.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 172.

etapów zaznajamiania z realnym istnieniem źródła zła; po drugie „faza” określa opisane powyżej „przesunięcie”.

Wprowadzenie, kiedy przechodzi w odkrycie, odsyła nas jednocześnie do pytania: „Czy bohaterowie [widzowie – A.W.] utworu będą potrafili odkryć źródło i charakter (...) wydarzeń?”<sup>8</sup>. Przejście od jednego do drugiego etapu następuje płynnie<sup>9</sup>, towarzyszy mu przekonanie bohaterów – widzów o odpowiedzialności „potwora” za wydarzenia, w których uczestniczą. Podobnie jak wprowadzenie, odkrywanie może odbywać się na dwa sposoby. Może nastąpić niespodziewanie, nagle, albo może być efektem prowadzonych dociekań, podczas których stopniowo zdobywamy wiedzę o istnieniu „czegoś”, „bestii”.

Ponieważ odkrywanie wiąże się zazwyczaj z pokonywaniem przeszkód, które stają na drodze do odkrycia, są one w zależności od rodzaju horroru natury społecznej, politycznej bądź też dotyczą Tajemnicy („Istnieją Pewne Rzeczy, Których Ludzkość Nie Powinna Poznać” – jak stwierdza Stephen King), mającej swego Strażnika, dlatego tak istotne staje się potwierdzenie odkrycia, dokonanego przez bohatera lub bohaterów, przez inne osoby, które z działaniami „potwora” pozostają w relacji niebezpośredniej.

„Osoby, które wiedzą o istnieniu potwora, przekonują o tym innych protagonistów, uświadamiając im rozmiary zagrożenia (wszak o niektórych potworach mówi się, że zagrażają egzystencji gatunku ludzkiego)”<sup>10</sup>.

Złożoność etapu potwierdzania, jego rozbudowana struktura, jest konsekwencją nie tylko oporu stawianego przez grupy nacisku, reprezentujące różnorodne interesy, dla których zagrożeniem byłoby potwierdzenie realności niebezpieczeństwa. Wynika ona również z trudności w sformułowaniu „dowodu” potwierdzającego istnienie „bestii”. Jak stwierdza Carroll:

„fabuły horroru mają dowieść, że istnieją na niebie i ziemi rzeczy, o których racjonalistom się nie śniło. Z tego punktu widzenia szczególnie interesujące jest napięcie wywołane odrzucaniem potwierdzenia”<sup>11</sup>.

Bohater dążący do potwierdzenia swojego odkrycia w zasadzie musi zmierzyć się z zadaniem prawie niewykonalnym – ma udowodnić racjonalistom, swemu oponentowi, że istnieje „coś”, co „wykracza poza schematy pojęciowe”. Potwierdzenie zostaje odroczone, a w tym czasie boha-

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> „Faza wprowadzenia, mówiąc ogólnie, zawiera sceny i sekwencje, wskazujące na działanie potwora, zanim jeszcze zostanie on odkryty (...) Jeśli równolegle docieka się przyczyn zdarzeń, to z etapu wprowadzenia następuje płynnie przejście do etapu odkrywania” – ibidem, s. 173.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 174.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 175.

ter zbiera argumenty potwierdzające w sposób racjonalny dokonane przez niego wcześniej odkrycie. Potwierdzenie analogicznie do wprowadzenia i odkrywania może odbywać się na dwa sposoby. Albo czas, który je poprzedza, jest wypełniony przez proces zbierania argumentów potwierdzających tezę jednego z bohaterów (bądź grupy bohaterów), a kończy się sformułowaniem „najlepszej hipotezy wyjaśniającej”. Albo też potwierdzenie nie jest efektem siły oddziaływania „najlepszej hipotezy wyjaśniającej”, ale następuje gwałtownie, gdy inne osoby zaczynają bezpośrednio doświadczać działania „bestii”.

„Po wahaniach w fazie potwierdzania złożona struktura odkrywania kulminuje w konfrontacji. Ludność staje naprzeciw potwora, zaczyna się czas zamętu. Często mamy do czynienia z więcej niż jedną konfrontacją. Może ona narastać, komplikować się bądź też podlegać obu działaniom naraz (...) Pierwsze starcie dowodzi, że potwór jest niezniszczalny, nieosiągalny dla człowieka; potem jednak ludzkość wydziera zwycięstwo ze szponów śmierci, wymyślając «ostatni sposób», odwracający bieg wydarzeń. Szczęśliwy pomysł może się pojawić i zyskać teoretyczne uzasadnienie w scenie bezpośrednio poprzedzającej jego zastosowanie (...) może też pojawić się podczas walki, w fazie katastrofy (...) W większości wypadków ludzkość wychodzi z konfrontacji z potworem obronną ręką, choć niekiedy jednak przegrywa (...) Zdarza się też, że potwór ucieka (...)”<sup>12</sup>.

Jednocześnie autor *Filozofii horroru* zwraca uwagę na to, że we współczesnych narracjach tego rodzaju często mamy do czynienia z drugim, występującym po etapie konfrontacji, zakończeniem, „sugerującym, że potwór nie ze wszystkim szczerł i przygotowuje się do kolejnego ataku”.

Cytowany na wstępie przykład pochodzący z wystąpienia Williama F. Nolana na Światowym Konwencie Fantasy w 1979 roku ukazuje przejście od funkcji odkrywania do konfrontacji. Konfrontacja z „potworem”, która może się skończyć klęską człowieka, ale zwykle kończy się jego zwycięstwem (choćaż czasem okazuje się ono tylko chwilowe, a jego funkcję stanowi raczej „otwarcie” nowej opowieści, niż ostateczne pokonanie zła), jest jednocześnie konfrontacją z naszymi wizualnymi oczekiwaniami wobec prezentowanego nam obrazu rzeczywistości.

Napięcie wywołuje raczej samo oczekiwanie na mogący pojawić się lada chwila „obraz”, niż to, co widzimy, kiedy „potwór” staje przed nami. Konfrontacja w tym ostatnim znaczeniu, rozumiana jako spotkanie naszych oczekiwań z tym, co zostało nam zaprezentowane, towarzyszy każdorazowo przejściu od jednego do drugiego etapu narracji. Przedstawiona przez Carrolla struktura doskonale odzwierciedla rozbudowanie poszczególnych etapów przygotowujących przejście od jednej funkcji do drugiej. To właśnie owe rozbudowane historie, w których poznajemy głównych

<sup>12</sup> Ibidem, s. 175–176.

bohaterów i przejawy działania „zła”, historie, w których szukamy dowodów mogących przekonać niedowiarków, że „bestia” jest realna i zagraża nam wszystkim, oraz poznajemy dzieje walki poprzedzającej „ostatni sposób» – zgładzenie ‘potwora’ [A.W.] – odwracający bieg wydarzeń”, są źródłem napięcia, jakie towarzyszy nam podczas odbioru. Natomiast sam moment przejścia (konfrontacji naszych oczekiwań) od jednego etapu do drugiego może czasami spowodować spadek napięcia i „zamiast krzyczeć ze strachu – jak pisze Stephen King – widzownia zacznie pękać ze śmiechu”. Konfrontacja naszych oczekiwań z tym, co nieznane, z „potworem”, wcale nie okazuje się najbardziej przerażająca jeszcze z innego powodu. Drzwi zostają otwarte,

„a jeśli stoi za nimi akurat robal nie trzy-, tylko trzydziestometrowy, widz odkrywa z ulgą (lub wydaje okrzyk ulgi) i myśli: «Ten trzydziestometrowy robal jest przerażający, ale jakoś go przeżyję. Już się bałem, że będzie miał ze trzysta metrów». Po prostu ludzka świadomość potrafi sobie poradzić ze wszystkim”<sup>13</sup>.

Dlaczego czas oczekiwania na „obraz”, na to, co za chwilę się wydarzy, pełni tak istotną funkcję w budowaniu napięcia w horrorze, skoro i tak „nasza świadomość poradzi sobie ze wszystkim”?

Powyższe pytanie ujawnia pewien paradoks horroru, jak go określa Carroll – „paradoks uczyć”.

„W odniesieniu do horroru dwa takie paradoksy wydają się szczególnie istotne: 1. Jak można się bać czegoś, o czym wiemy, że nie istnieje?; 2. Jak można lubić horrory, skoro lęk jest tak nieprzyjemnym uczuciem?”<sup>14</sup>

W kontekście postawionego powyżej pytania wyjściowego ujawnia się bezpośrednio określona przez Carrolla jako pierwsza paradoksalna sytuacja. Autor *Filozofii horroru* zadaje pytanie: Jak to się dzieje, że odczuwamy lęk, skoro przedstawione zdarzenia są fikcją? U podstaw powyższego pytania leżą trzy założenia:

- „1. Nasze doznania w obcowaniu z utworami fikcjonalnymi są prawdziwe.
2. Wiemy, że to, co przedstawiają utwory fikcjonalne, nie istnieje.
3. Prawdziwe emocje możemy przeżywać jedynie w zetknięciu z czymś, co naprawdę istnieje”<sup>15</sup>.

Podjęwając próbę rozwiązania powyższego paradoksu, Carroll wskazuje na trzy możliwości: pierwsza to zastosowanie „teorii iluzji”, która zaprzecza prawdziwości drugiego założenia, druga to wprowadzenie w życie „teorii udawania”, przekreślającej ważność pierwszego twierdzenia, oraz

<sup>13</sup> S. King, op. cit., s. 166.

<sup>14</sup> N. Carroll, op. cit., s. 23.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 149–150.

trzecia to zrealizowanie „teorii myślowej”, zgodnie z którą „poruszani jesteśmy treścią naszych przeżyć”, a stan napięcia nie jest wcale uzależniony od wiary w realne istnienie „bestii”, gdyż źródłem emocji są nasze wyobrażenia. Jak stwierdza Carroll: „W wypadku horroru nasze myśli kierują się ku przerażającym i odstręczającym właściwościom potworów. Odczuwamy więc art-grozę”<sup>16</sup>.

Zatem prawdziwy miłośnik sztuki horroru nie dokonuje konfrontacji obrazu prezentowanego mu świata ze światem realnie istniejącym. Stąd też pytanie: „Dlaczego boisz się czegoś, o czym wiesz, że nie istnieje?”, zadawane, jak się zdaje, przez osoby, których wyobraźnia jest stale krępowana przez ciągłą konfrontację jej wytworów z realnie istniejącą rzeczywistością, nie wykracza poza to, co wielce prawdopodobne. Osoby te, nie godząc się na zawieszenie pewnych sądów egzystencjalnych, nie są w stanie zaakceptować szeroko rozumianej stylistyki<sup>17</sup> horroru, tj. przyjąć proponowanego (w pewnym sensie powtarzalnego, tak jak powtarzalne są struktury narracyjne) obrazu świata. Tym samym, odrzucając ów możliwy świat, odrzucają one warunek konieczny możliwości zaistnienia wyobrażenia o tym świecie, które to dopiero staje się źródłem autentycznego, tj. rzeczywiście przeżywanego, a nie udawanego<sup>18</sup> lęku. W doświadczeniu napięcia przeżywanego w chwili oczekiwania na to, co się wydarzy, kategoria fikcji rozumianej jako to, co sprzeczne z rzeczywistością, zostaje zniesiona.

„Realność nie jest właściwością, której brak jeszcze oczekiwaniu i która wkracza w chwili, gdy nadchodzi oczekiwanie. – Realność, nie jest też jak światło dnia, które nadaje barwy rzeczom, w ciemności istniejącym już niejako bezbarwnie”<sup>19</sup>.

Granica pomiędzy tym, co realne, czyli tym, co już jest, a tym, co nie-realne, to znaczy tym, czego już nie ma, oraz tym, czego jeszcze nie ma, zaciera się. Napięcie rodzi się w momencie poprzedzającym konfrontację naszych wizualnych oczekiwań nie ze światem realnym, ale ze światem możliwym, z prezentowanym nam obrazem rzeczywistości (który przyjęliśmy, zawieszając niektóre sądy egzystencjalne, sami również doprowadzając do „jak gdyby” zawieszenia naszego istnienia).

Ów rodzaj napięcia, charakterystyczny dla czasu oczekiwania na „coś”, posiada – jak się zdaje – analogiczny odpowiednik w strukturze każdego doświadczenia, nie tylko będącego częścią narracji, jaką jest horror

<sup>16</sup> Ibidem, s. 150.

<sup>17</sup> Pojęcie stylu jest tu użyte w znaczeniu, jakie nadaje mu Nelson Goodman, zob.: N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, przekł. M. Szubiałka, Aletheia, Warszawa 1997, s. 33–51.

<sup>18</sup> Zob. N. Carroll, op. cit., s. 120–136.

<sup>19</sup> L. Wittgenstein, *Kartki*, przekł. S. Lisiecka, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 23.

obrazu. Doświadczenie to polega na wyłanianiu się kolejnych jego sensów (znaczeń). Każdy obraz, który przyciąga naszą uwagę, jest odpowiedzią na nasze wizualne oczekiwania, każdy jednocześnie je pobudza. W strukturze doświadczenia obrazu moment pojawienia się jego sensu, niezależnie od tego, czy zaskakuje on nas, czy też wpisuje się w przewidywane przez nas możliwości, jest momentem powrotu do równowagi, następującej po dynamicznym oczekiwaniu, w czasie którego nabywane przypuszczenia zastępują się wzajemnie, odbijając się od ramy budowanej do pewnego stopnia również przez nas narracji.

Czas oczekiwania na „obraz” jest wypełniony obrazami, które podsuwa nam nasza wyobraźnia. Jest wypełniony możliwymi wobec prezentowanego nam świata obrazami. Moment poprzedzający konfrontację stanowi kulminację napięcia. Struktury możliwościowe, z jakimi mamy do czynienia za sprawą naszej wyobraźni podsycanej przez rozwijającą się narrację, w przypadku horroru dotyczą bardzo bliskiej i wciąż nieuchronnie zbliżającej się przyszłości. Napięcie to doświadczenie nieuchronności zdarzeń, to świadomość, że jedna z wielu możliwości zaraz, lada moment, rozegra się i stanie się aktualną rzeczywistością. Rodzi się ono również, a może przede wszystkim, gdy uświadamiamy sobie, że jest „coś” – Tajemnica, która wykracza poza ów rozbudowany przez nasze wyobrażenia łańcuch przerażających zdarzeń, gdy przeczuwamy, że „Istnieją Pewne Rzeczy, Których Ludzkość Nie Pozna” – nigdy, przenigdy.

*Bogna J. Obidzińska*

## **OD DAGEROTYPU DO *SNAPSHOT*. ROZWAŻANIA NA MARGINESIE WSPOMIENÍ K. BLIXEN I V. WOOLF**

### 1. UWIECZNIENIE PIÓREM

Jedno z pierwszych wspomnień z dzieciństwa Virginii Woolf, moment, gdy (w pewnych dość szczególnych okolicznościach) patrzyła w stare lustro w hallu rodzinnego domu, pisarka komentuje w ten sposób:

„...this feeling (...) proves that Virginia Stephen was not born on the 25th January 1882, but was born many thousands of years ago...”<sup>1</sup>

Kilkanaście lat po napisaniu tych słów przez Woolf<sup>2</sup> Karen Blixen, pisząc o reminiscencjach z własnej przeszłości i o dziejach swojego środowiska, a między innymi o własnym portrecie, który wydał się nagle anachroniczny, ‘rozgrzesza’ niejako wszystkie poczucia anachronizmów stwierdzeniem:

„Jestem starsza od wielu moich czytelników, choć nie jestem rówieśniczką Daguerre’a, który dziś liczyłby 162 lata, jednakże w pewnym sensie jestem od niego znacznie starsza – grupa moich młodych przyjaciół ustaliła, że mam trzy tysiące lat”<sup>3</sup>.

Określenia „thousands of years” i „trzy tysiące lat” wyznaczają odniesienie przyglądającego się sobie człowieka do czasów, które znacznie przekraczają jego dzieje, a jako figura stylistyczna być może odnoszą także do wieczności.

W prozie Woolf symbolem uwiecznienia przeszłości jest tytułowy, pochwycony w bezruchu, „moment istnienia”. Świadomie nadużywam nieco oryginalnego tytułu, porównując go ze zdjęciem (*snapshot*), ale charakter wspomnień V. Woolf, o czym będzie mowa dalej, w pełni, jak sądzę, usprawiedliwia moje porównanie. W prozie K. Blixen natomiast przeszłość uwiecznia się jako tytułowy „dagerotyp”. Czy te metafory i zarazem formy pisarskie niosą takie samo, podobne czy może skrajnie odległe rozumienie dziejów i historii, a w głębszym rozumieniu – czasu?

<sup>1</sup> V. Woolf, *Moments of Being*, Grafton Books, London 1976, s. 77 (podkr. moje).

<sup>2</sup> Opowiadania zawarte w zbiorze *Dagerotypy*, choć wydane już pośmiertnie, powstały na połowie lat pięćdziesiątych.

<sup>3</sup> K. Blixen, *Dagerotypy*, przekł. K.F. Rudolf, Rebis, Poznań 1997, s. 39.

2. OD DAGEROTYPU DO *SNAPSHOT*

Rozpowszechniony w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku dagerotyp, czyli sposób obrazowania rzeczywistości na posrebrzanych płytkach miedzianych pokrytych powłoką ze związków bromu i jodu, nie wymagał ani specjalnego laboratorium, ani wielkich nakładów finansowych. Powszechnie dostępne były podręczniki i przewodniki dla ‘praktyków i amatorów’, gdzie technikę przygotowania światłoczułej płytki, aparatu, odczynników, a także sam proces i wykończenie obrazka wyjaśniano w sposób przejrzysty i wnikliwy<sup>4</sup>. Wykonywanie dagerotypów nie było więc, wbrew pozorom, ‘wiedzą tajemną’. Wymagało natomiast czasu. Czasu potrzeba było nie tylko na przygotowanie niezbędnego sprzętu oraz na praktykę, bez której nie udałoby się nikomu przewidzieć, po ilu sekundach należy na przykład zdjąć daną płytkę z podgrzewacza lub przestać polewać ją chlorem<sup>5</sup>. Co jest najistotniejsze, czasu wymagała również ekspozycja płytki na światło odbite od przedmiotu, czyli tzw. ‘robienie zdjęcia’. Stosunkowo słaba jakość powłoki światłoczułej wymagała w pierwszych stadiach rozwoju tej techniki nawet kilku minut naświetlania, a dobrze przygotowana płytką potrzebowała ekspozycji około półminutowej. Sto lat później pół minuty ściąga się do króciutkiego „trzask”, którego odgłos jest dłuższy niż faktyczne otwarcie migawki, trwające około jednej setnej sekundy, a niecałe sto pięćdziesiąt lat od pierwszego dagerotypu – nawet około jednej kilkutyśięcnej części sekundy. Wydawać by się mogło, że przejście to jest jedynie dowodem na sprawność techniki i jej postępu. A jednak zmiana okazuje się głębsza.

Siedząc przed obiektywem prymitywnego aparatu służącego do robienia dagerotypu, „klient, z kijkiem biegnącym wzdłuż pleców musiał siedzieć nieruchomo przez pełne pół minuty, nie mrugając przy tym w ogóle”<sup>6</sup>. Przytaczając powyższe (zaiste wymagające) realia, K. Blixen uznaje, że, w przeciwieństwie do malarstwa, które buduje własną rzeczywistość, przekraczając ideał odwzorowania na rzecz wartości estetycznej całości, „dage-

<sup>4</sup> Przykładem niech będzie popularny *American Handbook of the Daguerreotype* autorstwa S.D. Humphreya. Przewodnik ten w 1958 roku miał już piąte wydanie (opublikowany ze środków własnych autora, 37 Lispenard St., New York, 1858).

<sup>5</sup> Tak pojęty dagerotyp był sztuką również w znaczeniu, które przeciwstawia sztukę technicę – ponieważ powłokę światłoczułą płytki każdy przygotowywał sam, ręcznie nakładając emulsję, to za każdym razem powłoka osiągała inną moc i kolejne kroki tworzenia obrazu musiały być zależne od wykonania pierwszych kroków, niemożliwe byłoby określenie przepisu z wyszczególnieniem czasów nagrzewania, czasów ekspozycji itp. To wymagało tzw. ‘wyczucia’.

<sup>6</sup> K. Blixen, „Dagerotypy” (w:) op. cit., s. 38.



rotyp obrazuje świat taki, jaki on rzeczywiście jest<sup>7</sup>. A jednak, jak wiemy z doniesień, pierwszym fotograficznym portretem towarzyszyło ogromne zaskoczenie<sup>8</sup>. Zdumienie ogarniało nie tylko obrazowaną osobę, ale także postronnych, którzy wszak znali ją, można powiedzieć, ‘obiektywnie’, zatem nie powinni być zaskoczeni wiernym obrazem portretowanego.

Dagerotyp w uznaniu ludzi XIX wieku miał również funkcję odkrywania tajemnicy i wywoływał rodzaj podziwu podszytego uczuciem *tremendum*<sup>9</sup>. Wielu ludzi żywiło przeświadczenie, że zdjęcie ujawnia lub wręcz ‘wykrada’ duszę portretowanego<sup>10</sup>. Być może źródeł zabobonów związanych z tym przeświadczeniem powinniśmy poszukiwać w dziejach figury zwierciadła, odbicia w wodzie, odbicia w źrenicach drugiego człowieka, jako symbolu Narcyza poznającego siebie wpieryw jako innego, a następnie rozpoznającego innego jawiącego się w odbiciu jako siebie.

Jednak współczesne zdjęcia nierzadko wywołują podobne odczucie obcości i zaskoczenia, choć trudno doszukiwać się tu przesądów oglądającego. Liczba portretów i portrecików fotograficznych, które towarzyszą naszemu życiu, jest tak ogromna, że trudno zaskoczenie składać na karb ‘nieobycia’ z własną twarzą.

Otóż należy zwrócić uwagę na fakt, że zarówno w przypadku dagerotypu, jak i zdjęć nowoczesnych interwał czasu, w którym odbicie ‘obiekту’ naświetla światłoczułą powierzchnię, przekracza czas naturalnej percepcji. Zauważmy, że właściwie nie obserwujemy czyjegoś zupełnego bez ruchu trwającego tak długo, jak odwzorowanie na dagerotypie. Nawet

---

<sup>7</sup> Por. ibidem. Oczywiście zdanie pisarki nie jest w tym względzie wiążące. Historycy sztuki uznają, że od początku istnienia fotografia (dagerotyp) była traktowana jako sztuka – by nie szukać daleko, pierwszy (z powodzeniem) wykonany przez J.M. Daguerre’a dagerotyp przedstawiał artefakty ułożone w umyślną kompozycję, co sugeruje, że celem autora było stworzenie nowej techniki komponowania obrazów. Por. M. Stokstad, „Elary Photography” (w:) idem, *Art: A Brief History*, Pearson Education, New Jersey 2004, s. 434–435.

<sup>8</sup> K. Blixen przywołuje zabawną anegdotę o duńskiej księżniczce Karolinie, która ujrawszy swoją podobiznę na dagerotypie, była tak rozczarowana swoim wyglądem, że „popatrzyła nań przez moment w milczeniu, po czym rzekła: «No cóż, ogromnie się cieszę, że moi przyjaciele mnie nie opuścili»”. Por. ibidem.

<sup>9</sup> Mam na myśli jedno z duchowych odczuć towarzyszących fascynacji tajemnicą w przeżyciu numinotycznym. R. Otto w tekście *Świętość* argumentuje, że fascynacja pozbawiona elementu *tremendum* sprowadza się jedynie do zdziwienia odartego z podziwu. Dagerotyp miał zdecydowanie aurę admiracji.

<sup>10</sup> Piękną ilustracją stosunku ludzi do fotografii – przykładem jej ‘podatności’ na magiczne i ‘metafizyczne’ transmutacje oraz domniemywanego realnego związku z osobami portretowanymi – jest przytoczona przez bohaterów filmu A. Tarkowskiego *Ofiarowanie* opowieść o fotografii matki i syna, na której po latach, po śmierci tego ostatniego, jak się okazuje, znika jego postać.

osoba skupiona przy pracy nad czymś, głęboko zamyślona bądź śpiąca wygląda inaczej – nieustannie, choć minimalnie, zmienia się, oddycha, mruga oczami, wykonuje drobne ruchy mimiczne itp. Umysłny, wypracowany bezruch danej pozy rozciągnięty na pół minuty nie jest też całkiem pozbawiony życia (jak w przypadku fotografii pośmiertnej), ale prezentuje, można powiedzieć, trwające ‘życie samo’, bez ukazywania jego witalnych przejawów – na przykład ruchu, intencji działania itp. Takie ujęcie – wymuszenie niezmienności na tym, co naturalnie ulega nieustannej zmianie – przekracza zarówno uzasadniony przez Lessinga i utrwalony potem w praktyce malarskiej impresjonistów pogląd, że „zatrzymywaniu w czasie przedstawienia plastycznego odpowiada jeden moment utrwalony dla wieczności”<sup>11</sup>, jak i doświadczenie malarstwa tradycyjnego, gdy portret jest syntezą wielu przejawów życia i charakteru danej osoby (portret wymaga zazwyczaj wielu sesji pozowania, a na całościowe ujęcie postaci portretowanego składa się uważnie zbierany przez malarza zespół cech – póz, gestów, min, refleksów barwnych, kształtów itp., które dopiero jako całość ujawniają istotę materii i formy bohatera). Podsumowując, można uznać, że dagerotyp zaskakuje dlatego, że jest zapisem realnego trwania, które w naszej percepcji nie występuje. Trwanie ‘życia samego’ nasuwa myśl o wieczności.

Także *snapshot* zaskakuje, ponieważ przekracza ludzką percepcję – ale dokonuje tego na jej (percepcji) przeciwnym biegunie. Możliwość zatrzymania momentów sto razy krótszych niż uświadomione mgnienie oka<sup>12</sup> sprawia, że utrwalony na fotografii momentalny wygląd nie licuje z tym, co zapamiętujemy jako chwilowy obraz. Doskonale znamy te sytuacje, gdy na zdjęciu o ułamek sekundy spóźnionym względem szczytowego punktu uśmiechu fotografowanych dostrzegamy grymasy tak obce i sztuczne, że wręcz niewiarygodne, nierozpoznawalne. Nasze naturalne spojrzenie – zawsze intencjonalne – prawdopodobnie zapamiętuje ów szczytowy moment wtopiony przez świadomość w cały interwał uśmiechu w jego płynnym powstawaniu i przemijaniu, w przedziale czasowym na tyle długim i na tyle krótkim, by zmysłowe postrzeganie nie przegoniło neurologicznych procesów uświadamiania (że to właśnie ‘uśmiech’), ale

<sup>11</sup> K. Najdek, „Słowo i obraz. Studium z fenomenologii obrazu literackiego”, *Sztuka i Filozofia* 2001, nr 20, s. 90.

<sup>12</sup> Oczywiście mam na myśli uświadomione spojrzenia, których wdrukowanie w pamięć wymaga dłuższej drogi przez kolejne części mózgu niż spojrzenia notujące informacje podprogowo. Współczesne badania nad ‘dwoma drogami’ przekazywania informacji od zmysłów do mózgu i z powrotem, do układu nerwowego ciała, wyraźnie wskazują na znaczne opóźnienie świadomości względem postrzeżeń nieświadomych.

dotrzymało im kroku. Niepocieszony byłby zapewne eleata Zenon, gdyby zobaczył, że możliwość rozbicia naturalnego ‘mgnienia oka’ na szereg ‘mgnień’ migawki daje szansę ukazania nietożsamości poszczególnych uwiecznień bytu. Jedność bytu ulega rozproszeniu w szeregu aspektów, z których tylko nieliczne, a właściwie jedno trafia w sam ‘szczyt’ danego wyglądu jako pewnej procesualnej całości (a wtedy również zaskakują swoją nieugiętą doskonałością, nieznaną w życiu). Ultrakrótka ekspozycja być może także przywołuje myśl o wieczności, lecz jako jej dopełnieniu, nie domenie.

Przywołany przeze mnie powyżej postęp w ‘plasterkowaniu’ czasu, w ‘prześcigananiu’ stopera za pomocą aparatu fotograficznego, dokonywał się w szerszym nurcie przemian pojmowania czasu. M. Eliade argumentuje, że dokonana w XIX wieku za sprawą nauki desakralizacja historii wiąże się m.in. z uznaniem ‘sytuacyjności’ czasu, to znaczy z pełną relatywizacją jakości ‘chwili’ do okoliczności jej wydarzania się. Kolejno następujące po sobie momenty trwania bytu tracą walor powtarzania wzorców pochodzących z *illud tempus*. Stają się radykalnie niepowtarzalne. Każda chwila jednostkowego życia jest dla ludzi żyjących współcześnie, już od okresu modernizmu, ontologicznie jedyna w swoim rodzaju, ponieważ składa się na nią szereg niezmiennych warunków. Jak pisze Eliade:

„(...) od czasów Kanta – którego trzeba uważać za prekursora historyzmu – po ostatnich filozofów historystów bądź egzystencjalistów (...) człowiek – jako istota historyczna, konkretna, autentyczna – ‘jest w sytuacji’. Jego autentyczna egzystencja realizuje się w historii, w czasie, w jego czasach, które nie są czasem ani czasami jego ojca. Nie jest to także czas jego rówieśników z innego kontynentu czy choćby z innego kraju”<sup>13</sup>.

Własną sytuację można interpretować jedynie jako podobną do innej, a własne dzieje jako w niektórych punktach analogiczne do wydarzeń z przeszłości lub praprzyszłości, nigdy jako tożsame. A zatem charakterystyczne dla nowoczesności myślenie historyczne nie uznaje uczestnictwa jednostkowych przeżyć i doświadczeń we wzorcowym czasie, a tym samym wyklucza powtarzalność i przystawalność zdarzeń, których doświadczamy na przestrzeni dziejów. Historia nowożytna, poświeceniowa i pokantowska jest ciągiem przyczynowym. Badana przez historyków przeszłość ma wyjaśniać powody powstania takiego czy innego stanu rzeczy, nie zaś jego wzorzec i sens<sup>14</sup>. Usunięcie dawnego porządku świętości powoduje więc utratę możliwości powrotu jako ponownie uobecnione,

<sup>13</sup> M. Eliade, „Psychologia a historia religii” (w:) *Sacrum, mit, historia*, przekł. A. Tatar-kiewicz, PIW, Warszawa 1993, s. 40.

<sup>14</sup> Por. K. Hastrup, „Przedstawienie przeszłości. Uwagi na temat mitu i historii”, *Kon-teksty* 1997, nr 1–2 (236–237).

jako własne, tego, co było. Z tego względu zdjęcie jako dokument wyalienowanej 'chwili' może wydawać się nawet bardziej obce niż dagerotyp, którego zaangażowanie w 'trwanie' było bliższe dawnemu pojmowaniu przez ludzi czasu, gdy za sprawą znajomości precedensu aktualnie przeżywany czas był zawczasu oswojony.

### 3. OPOWIEŚĆ JAKO PRZYWRÓCENIE TRWANIA

Nietzsche nawołuje zagubiony XIX wiek, by pojedynczym aktem woli uwolnić się od świadomości minionego czasu jako minionego, by każdy kolejny moment obejmować spontaniczną twórczością. Według filozofa resentyment wobec nieodwracalnego 'stało się', czyli wobec przeszłości, której człowiek nie może ani zmienić, ani fizycznie uobecnić, jest do przewyciężenia jedynie na drodze zmiany swego odniesienia doń: reafirmacji własnej woli, której akty należą do przeszłości<sup>15</sup>. Używając ust Zaraturstry, naucza, że

„kto odkupi przeszłość, mówiąc zamiast 'było' – 'chciałem tak', ten połączy w całość to, co wydaje się tylko fragmentem, zagadką i okrutnym przypadkiem. Twórcza wola potwierdza wszystko, wyzwala przeszłość, określa całość i przynosi 'radosny i ufny fatalizm'. Taki człowiek nie chce być czymś innym niż jest, lecz nie dlatego, jak uczył Schopenhauer, że byłaby to pomyłka rozumu wobec nieposłusznej woli, ale dlatego, że takim się sam wybrał i stworzył, dlatego, że taki chciał być, i ten wybór jako własny i niezależny jest gotów potwierdzać zawsze”<sup>16</sup>.

Czas w tym ujęciu jest prezentowany jako kolisty, to znaczy ahistoryczny (zarówno w nowożytnym sensie historyczności, jak i w sensie 'historii świętej'). Tożsamość czasu nie sprowadza się według Nietzschego do jedności sytuacyjnych, ale również, w odróżnieniu od poglądów ludzi religijnych (także zwolenników kultuwowania mitu), jest niezależna od odniesienia do wieczności rozumianej jako trwanie lub pratrwanie<sup>17</sup>. Jedy-  
nym wymiarem czasu na gruncie filozofii wiecznego powrotu tego samego

<sup>15</sup> Por. „Wieczny powrót” autorstwa H. Buczyńskiej-Garewicz, gdzie autorka interpretuje teorię wiecznego powrotu tego samego jako dążenie do pozytywnego odzyskania woli jako twórczej. Por. „Wieczny powrót” (w:) idem, *Metafizyczne rozważania o czasie*, Universitas, Kraków 2003, s. 93–144, szczególnie, s. 115, 117, 119. Nieco inaczej patrzy na problem nietzscheańskiej reafirmacji G. Deleuze, który pokazuje, że u jej zarania leży mimo wszystko akt negacji, który polega na selekcji, autodestrukcji woli negatywnej. Por. G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, przekł. B. Banasiak, Wydawnictwo Spacja i Pavo, Warszawa 1993, s. 207–208.

<sup>16</sup> H. Buczyńska-Garewicz, op. cit., s. 121.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 128. Wydaje się, że być może dzięki zniesieniu dystansu czasowego Nietzsche, podobnie do badaczy z czasów odrodzenia, nie badał starożytności tylko jako filolog, ale również jako 'partner' starożytnych. Por. G. Wohlfart, „Narodziny Tragedii

jest wektor woli – pojedynczej, indywidualnej woli, która akceptując wszystko, uwalnia od (ciężaru) czasu, lub negując coś, obciąża czasem. Kolisty czas jest wobec tego w gruncie rzeczy czasem punktowym – jednocześnie przeszłość i przyszłość sprowadza do ‘chwili’, w której wola dokonuje aktu reafirmacji.

Karen Blixen przejęła znajomość filozofii Nietzschego od swego ojca<sup>18</sup>, a także z intelektualnej atmosfery panującej w ówczesnych środowiskach duńskich salonów. Wielu biografów pisarki wręcz przypisuje postawę akceptacji kapryśnego w jej wypadku losu<sup>19</sup> właśnie wyznawaniu przez nią nietzscheańskiej teorii *amor fati*<sup>20</sup>. Można przyjąć, że opowiadania zawarte w zbiorze *Dagerotypy* są do pewnego stopnia, zarówno w swej formie, jak i w niesionej treści, manifestem przywiązania do przeszłości jako takiej, niepoddawanej selekcji ani cenzurze – afirmowanej według zasady przyzwolenia na powtórzenie, gdyby to, co minęło, mogło się powtórzyć<sup>21</sup>. Czas miniony pisarka traktuje jednak jako coś więcej niż tylko ‘zaakceptowane wspomnienia’. Blixen gawędziarka<sup>22</sup> zachowuje się tak, jakby sekularyzacja czasu i cięcie go na nieskończenie małe, odrębne momenty wcale nie miały miejsca. Przeszłość (podobnie jak swoją afrykańską farmę, która stała się jej mitycznym – bo utraconym – rajem: zarazem miejscem i czasem) naświetla jako przestrzeń oddziaływania *sacrum* – oddziaływania bezpośredniego i pełnego. Dlatego właśnie, żyjąc duchem przeszłości, Karen kultuwyje rytuały, wręcz rytualizuje swoje życie. Jednak, poza jej prywatnym życiem, pielęgnowane przez Blixen przejawy *świętości* (zwyczaje, poglądy, struktura społeczna, przyjaźnie) w XX wieku nie mają szans realnego powrotu – pisarka nadaje im więc wspólną i jedyną możliwą formę przetrwania – formę opowieści.

---

Nietzschego”, *Sztuka i Filozofia* 1996, nr 12, s. 45. To spostrzeżenie nie przeczy mojemu pogładowi, że teoria Nietzschego nie jest tożsama z teorią mityczną.

<sup>18</sup> Adolf W. Dinesen pozostawał pod znaczącym wpływem Georga Brandesa, charyzmatycznego kaznodziei wyznającego poglądy nowoczesnego przełomu – czegoś w rodzaju rewolucji obyczajowej inspirowanej demaskacją postaw nihilistycznych przez niemieckiego filozofa. Por. D. Brennecke, *Karen Blixen*, przekł. J. Łukosz, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997, s. 20–24.

<sup>19</sup> Życie pisarki jest przedstawiane często jako fala niepowodzeń – utrata najbliższych, pozbawienie majątku w Afryce, choroba, z którą autorka borykała się całe życie, itp. Hannah Arendt trafnie wychwyciła, że Blixen dzięki swej twórczości przezwycięża los, przekuwając go, jak Szeherazada, w opowieść. Por. H. Arendt, „Przedmowa” (w:) *Dagerotypy*, op. cit., s. 5–22.

<sup>20</sup> Wspomina o tym też H. Arendt. Por. ibidem, s. 17.

<sup>21</sup> Por. H. Buczyńska-Garewicz, op. cit., s. 128–129.

<sup>22</sup> Por. H. Arendt, op. cit., s. 7.

Jej „dagerotypy”, czyli nieśpiesznie naświetlane z mroków przeszłości historie, pozornie przyjmują formę narracji w tradycyjnym tego słowa znaczeniu: zdarzenie następuje w nich po zdarzeniu i prowadzi do pewnego celu. Ale właśnie. Ani w opowiadaniu o wuju, który nie mógł pogodzić się z rewolucją w modzie damskiej, burzącą jego pojęcie godności kobiety, ani w tym o służącej poszukującej uzasadnienia dla ‘niesprawiedliwości społecznej’ systemu feudalnego, ani w historyjce o bratanku jadącym autostopem do Paryża – nie znajdujemy celu, którym byłoby jakieś zdarzenie. Opowieści pozostają jakby niezakończone, a miejsce epilogu zajmuje swoisty morał – wydobyta przez autorkę dla czytelnika „dusza” czasów, gdy wydarzyła się dana historia. W ten sposób opowieści Karen nabierają charakteru przypowieści, a ściślej mitu. Co więcej, ich głównym przesłaniem, tym, co nazwałam morałem, jest właśnie ustanowienie ‘precedensu’ jako punktu odniesienia w czasie<sup>23</sup>. Blixen pisze:

„Jaki jest dla nas pożytek z waszej historii? (...) Człowiek, który utracił pamięć, przestaje wiedzieć, kim jest. (...) Wie lub może sprawdzić, ile waży, ile ma wzrostu, a stanąwszy przed lustrem, może wyraźnie zobaczyć, jak wygląda. Wie, czy jest zdrowy, czy chory, jakie lubi gatunki i kolory wina, czy jest melomanem, czy potrafi prowadzić samochód i co chce robić rano. Pomimo to, utrzymujemy, że skoro nie posiada doświadczenia ani nie potrafi całościowo ogarnąć swojego życia, w istocie nie wie, kim jest. (...) Dlatego też wydaje mi się, że młody człowiek oglądający dziś moje dagerotypy dostrzeże tam rysy – być może niezbyt wyraźnie – jakichś nieoczekiwanych powiązań”<sup>24</sup>.

Czy możemy tutaj mówić o powrocie tego samego w sensie nietzscheńskim? Czy opowiadanie opowiadań postulowane jako sztuka resakralizacji życia może być interpretowane jako reafirmacja własnej przeszłości danego człowieka lub historii danej społeczności? Umyślnie używam tu pleonazmu ‘opowiadanie opowiadań’, by zwrócić uwagę na fakt, że narracje Blixen nie są tworzone, ale odtwarzane, ponieważ pierwotnie zostały zakomponowane, ‘opowiedziane’ już raz przez życie, los, fatum<sup>25</sup>.

Właściwa zdaje się tutaj odpowiedź negatywna. Obudzony ze snu Zarastustra zadowoliliby się tym, że wie, co chce robić rano. Blixen natomiast, tak w powieści, jak i we własnym życiu, nie stara się znieść ciężaru czasu

<sup>23</sup> Ustanowienie precedensu jest jedną z naczelných funkcji rytuałów i liturgii religijnych, które mają na celu uświęcenie czasu powstawania. Por. M. Eliade, „Świat archaiczny wobec historii” (w:) op. cit., s. 289 i nast.

<sup>24</sup> K. Blixen, „Dagerotypy” (w:) op. cit., s. 42.

<sup>25</sup> Na marginesie dodam, że opowiadanie realnych historii miejsc i ludzi jest jedną z istotnych, jeśli nie najistotniejszą, form twórczości K. Blixen – zarówno w *Pożegnaniu z Afryką*, jak i *Cieniach na trawie*, *Siedmiu niesamowitych opowieściach*, *Anegdotach o przeznaczeniu* czy też w powieściach ‘fikcyjnych’ powracają postaci, które zasługują, według autorki, na dołączenie do grona herosów jej mitologii.

ani żadnego ciężaru<sup>26</sup>. Ciężar, trudność, wyzwanie są według niej wartościami dodatnimi, ponieważ wiążą się ze wzniosłością. Dla Karen Dinesen baronowej Blixen *ancien régime* jest, odwrotnie niż dla Virginii Woolf, synonimem wolności. Nie oznacza oczywiście niezależności od utartych form współżycia ani wolności w sensie powszechnych swobód społecznych. Wolność, do której jest przywiązana autorka literackich dagerotypów, wynika z dostrzeżenia przez nią w klasowym, arystokratycznym systemie społecznym nieusuwalnych wartości zakorzenionych w rytmie świętości i rytuału – takich, jak wzniosłość, tajemnica, prestiż, godność i cały kompleks cnót związanych z etosem przyjaźni, lojalności oraz szacunku. Blixen przeciwstawia dawny porządek nowoczesnemu komfortowi, który według niej jest największym zniewoleniem ludzkości. Przywołując artykuł A. Huxleya „Komfort”, argumentuje, że większość tzw. ‘luksusów’, z którymi my, ludzie, zwykliśmy wiązać życie klas uprzywilejowanych, zupełnie nie odpowiadała standardom tradycyjnego majestatu. Wielkie pałace nie były – jak chciałby uważać niejeden nowobogacki – ciepłe i przytulne, ale zimne i przytłaczające; trony i fotele urzędników oraz wyższego duchowieństwa były za wysokie, twarde i niewygodne; insygnia czy ozdoby – ciężkie i uciskające; pompatyczne ubrania – sztywne i utrudniające poruszanie się, a w przypadku kobiet wręcz niebezpieczne dla zdrowia itp. Znaczenie wszystkich tych ‘luksusów’ było, jak znaczenie przywileju, czysto symboliczne i utwierdzało się w rytuale<sup>27</sup>. Blixen pisze:

„W zakończeniu swego eseju Huxley prorokuje, że przyjdzie taki dzień, kiedy za sprawą ludzkich działań cały świat stanie się jedną wielką i ogromnie wygodną puchową kofrą, pod którą duch ludzki – podobnie jak ongiś Desdemona – zginie uduszony”<sup>28</sup>.

Tu odpowiedź na pytanie początkowe otrzymuje uzupełnienie: opowieść o przeszłości w ujęciu Blixen, mimo pozoru ‘przyjęcia przeszłości nieocenzurowanej’, dokonuje potężnej selekcji. Nie wszystko, co ‘było’, służy wyzwoleniu. Mit zawarty w ostatnim dagerotypie negatywnie waloryzuje stanowisko służącej, panny Sejlstrup, która rozumiała przywileje jako wygodę. Pamięć ‘srebrnej płytki’ opowieści nie jest więc pochopną zbiorczą afirmacją – nie zbiera rzeczywistości ‘takiej, jaka ona jest’, ale taką, jaką być powinna.

<sup>26</sup> Swoją dom, Rungstedlund, zbudowany bez wygód, pozwoliła wyremontować dopiero dwa lata przed śmiercią w 1960 roku, i to ze względu na ułatwienie życia służbie, nie sobie. Por. D. Brennecke, op. cit., s. 159. Mianem prawdziwych ‘luksusów’ określa walory takie, jak piękny widok lub duch nawiedzający dom. Por. K. Blixen, „Dagerotypy” (w:) op. cit., s. 70.

<sup>27</sup> Por. ibidem, s. 64–77.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 76.

## 4. RZUT OKA NA WIECZNOŚĆ

Zupełnie inny zdaje się punkt wyjścia Virginii Woolf. Przede wszystkim *ancien régime* oznacza dla niej jarzmo, zniewolenie, a w najlepszym razie formę, która wyczerpała się i – spełniając simmlowską zasadę umożliwiania ujęcia pewnej materii – musi pęknąć, przerośnięta przez treść, której umożliwiła rozwój. Jedną z takich form życia jest złapany przez autorkę w szeregu migawkowych ujęć w opowiadaniach „22 Hyde Park Gate” oraz „Old Bloomsbury” dom rodziny Duckworth’ów i Stephenów. W jej opowieściach dom stanowi zarazem temat i kanwę budowy formy opisu: życie rodziny jest przedstawiane jako ‘wbudowane’ w poszczególne nisze, typy i funkcje kolejnych pomieszczeń domostwa. Budynek, wraz z przyrastaniem zamieszkującej go rodziny, pączkuje, rozrasta się, by w końcu spetryfikować się w formie niewystarczającej dla sił witalnych talentu Vanessy i Virginii<sup>29</sup>. Zniewolenie przez wiktoriański rodowy dom – nieuchronny symbol ich ówczesnego kosmosu – łączy się w doświadczeniu panien Stephen ze statusem dziewcząt wychowywanych na osoby podległe mężczyznom, niewykształcone i niesamodzielne społecznie<sup>30</sup>.

Po śmierci rodziców dom rodzinny zostaje sprzedany, a nowa posesja jest urządzona przez Vanessę w stylu stojącym na antypodach porzuconej formy mieszkania przy Hyde Park Gate<sup>31</sup>. Nowy dom jest zarówno praktycznym wyzwoleniem (otwarty, przestronny, jasny, tętniący życiem), jak i stanowi formę wyzwolenia dziewcząt od ich społecznej izolacji oraz ‘zacofania’. Jednak nie staje się symbolem wolności – rzeczywistość niemal natychmiast przerasta formę nowego domu – i ta również pęka<sup>32</sup>. Świat V. Woolf jawi się jako złożony z przemijających form, ujmowanych przez

<sup>29</sup> Por. V. Woolf, op. cit.: „22 Hyde Park Gate”, s. 178, „Old Bloomsbury”, s. 197–200.

<sup>30</sup> Woolf opisuje szczegółowo swój tryb życia, m.in. chwile na naukę greki lub na malarstwo w przypadku Vanessy, ‘wykradane’ spomiędzy obowiązków panny czasów wiktoriańskich, takich jak przyjmowanie gości na herbatkach, bywanie na wieczornych bankietach u innych, obligatoryjne towarzyszenie ojcu w jego herbacie, odpowiedni ubiór rano, odpowiedni po południu itp. Oczywiście te puste w jej pojęciu ‘rytuały’ są związane w opowiadaniach z miejscami domu – ‘górze’ odpowiadają momenty nieformalne, *pure intellect*, wolne, ‘dołowi’ zaś – formy klasy średniej, *pure convention*. Por. „A Sketch of the Past” (w:) op. cit., s. 160–165.

<sup>31</sup> Opowiadanie „Old Bloomsbury” jest zbudowane właśnie na fundamencie domu przy Gordon Square. Epoka „Dawnego Bloomsbury” – czyli okres zawiązania się, działania i rozproszenia Bloomsbury Group – wiąże się ściśle z tym domem i późniejszym jego opuszczeniem przez Woolf. Por. „Old Bloomsbury”, *ibidem*, s. 197–220.

<sup>32</sup> Złożył się na to szereg wypadków, takich jak ślub Vanessy i wyprowadzka Virginii, które były bezpośrednim wynikiem życia prowadzonego przez siostry dzięki nowej formie domu.



nią w sekwencjach chwilowych ujęć, na przykład przedmiotów na parapecie, sylwetek poznanych osób, sytuacji na przyjęciach, rozmieszczeń ludzi w salonie, widoków biurka zasypanego książkami, kolorów i fałd kotar w oknie, faktury obicia mebli itp. – te wszystkie elementy składają się na poszczególne, oderwane ‘teraz’ Hyde Park Gate oraz Bloomsbury. Dwa zdjęcia, które, choć wywołane na papierze opowiadania dopiero po kilkadziesiąt lat od ich naświetlenia na kliszy pamięci, doskonale oddają istotę widzenia świata przez młodą pisarkę:

„When one sees it today, Gordon Square is not one of the most romantic of the Bloomsbury squares. (...) In October 1904 it was the most beautiful, the most exciting, the most romantic place in the world. To begin with, it was astonishing to stand at the drawing room window and look into all those trees, the tree which shoots its branches up into the air and lets them fall in a shower; the tree which glistens after rain like the body of a seal – instead of looking at old Mrs Redgrave washing her neck across the way”<sup>33</sup>.

(widok „pani Redgrave myjącej szyję” wypełniał okno Virginii przy Hyde Park Gate).

A jednak w kolejnym ‘zdjęciu’ dostrzegamy, że oko pisarki nie może zobaczyć ‘drzew’ bez podglądania ‘arystokratycznych szyi’. W następnym opowiadaniu, „Am I a Snob?”, autorka ‘fotografuje’ własne poglądy. Obserwując swoje mimowolne przywiązanie do klasy średniej, z której pochodzi, a z której stylem życia – jak się zdawało – chciała zerwać, kiedy podejmowała swe pisarskie zamierzenia, Woolf zauważa, że przyjemność, jaką odczuwa przy okazji kontaktów z ‘bezmyślnymi przedstawicielami społeczności salonów’, nie ma charakteru lojalności ani innych wyższych wartości, ale jest jedynie symptomem tego, co określa właśnie ‘snobizmem’ – czyli przywiązania do zaskakującego uroku poruszania się w nieco dusznej hipokryzji, wśród relacji międzyludzkich spowitych systemem drobnych mistyfikacji, które z jednej strony ukazują przeoczone aspekty życia, z drugiej jednak zamykają drogę do istoty poglądów, przeżyć i autentycznej świadomości osób, z którymi styka się autorka<sup>34</sup>. Jak sama przyznaje, te relikty czasów wiktoriańskich mają jedynie – skutecznie znoszący jej opór – walor luksusu<sup>35</sup>. Są symbolem życia, które zadowala się samo sobą

<sup>33</sup> Ibidem, s. 201.

<sup>34</sup> Ucieleśnieniem ‘systemu mistyfikacji’ i wyższego rzędu ‘snobizmu’ jest przyjaciółka Virginii, Lady Sybil Colefax, której relacje z Woolf polegają na wzajemnym używaniu swojego towarzystwa do zaspokojenia potrzeby ‘pokazywania się z kimś’ – w wypadku Woolf z kimś lepiej urodzonym i otoczonym pysznym bogactwem, w wypadku Sybil z kimś utożsamianym przez nią ze światem ‘wielkich artystów’. Gra mistyfikacji jest podwójna. Por. „Am I a Snob?” (w:) op. cit., s. 230–239.

<sup>35</sup> Por. J. Schulkind, „Editors note”, ibidem, s. 219.

– i wbrew prognozom Aldousa Huxleya, przynajmniej za czasów Woolf, nie kończy losem Desdemony.

Jak zauważa W. Juszcak, dzieła literackie V. Woolf zadowolają się same sobą. Nie są usprawiedliwiane przez rzeczywistość, lecz żywią się własnym życiem, są autotematyczne<sup>36</sup>. Dzieje się to dzięki formie, którą nazwałam roboczo ‘snapshotową’. Błyski flesza opowieści Woolf nie ‘oglądają’ jednej symbolicznej formy jak dagerotypy Blixen, ale też nie śledzą łańcucha zdarzeń. Migawki aparatu pisarskiego autorki w nieuchwytnych rozświetleniach wylaniają z chaosu rzeczywistości najistotniejsze i znaczące jej elementy<sup>37</sup>. Kiedy czytamy kolejne opowiadania *Moments of Being*, posuwamy się co prawda nieco w czasie, ale wgrzyzając się w inteligentne opisy drobnych scenek i przedmiotów, budujemy strukturę całości, która zawiera tajemniczy sens – zagnieżdżony w chwytnych elementach terażniejszości, a zarazem, jak się okazuje ‘po’ lekturze, sięgający przeszłości i jej sensu – czasu w ogóle, wieczności. Jak na przykładzie powieści *Do latarni morskiej* i *Pani Dalloway* pokazuje Wiesław Juszcak, uchwycenie ‘potęgi chwili’, pełni, momentu szczytowego w dziele, dokonuje się dzięki powtórzeniu (oczywiście nie jest to powtórzenie w czasie, ale powtórzenie jakościowe: dzieło jako forma powtarza to, co niesie w warstwie tematycznej).

„Po okresie powieści, który się kończy symbolizmem, rozpoczyna się w sztuce era asymbolizmu: dzieło znaczy siebie samo – i tylko to. (...) Tego typu asymbolizm jest skutkiem zwrócenia się sztuki ku samej sobie, ku swojej istocie”<sup>38</sup>.

To znaczy, że czytelnik jest nagle zmuszony odkryć całość jako sytuację powiązaną nie tylko poziomo (symultanicznie), ale także sekwencyjnie z przeszłością (co jest pokazane nie na zasadzie łańcucha przyczynowo związanych zdarzeń, ale na zasadzie zestawienia pasujących do siebie obrazów przeszłości). Całość jest stworzona, można powiedzieć, dzięki własnej sile tożsamości, a nie wskutek zewnętrznego uzasadnienia. Wobec powyższego, to twórczość V. Woolf zdaje się bliższa nietzscheańskiej koncepcji reafirmacji. Nakazuje artyście (również artyście życia), jak mówi W. Juszcak, tak formować każde ‘zdarzenie’, by stało się punktem kulminacyjnym samego działania – i z przygodności wydobywało się dla konieczności:

<sup>36</sup> Por. W. Juszcak, *Zastłona w rajskie ptaki*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2004, s. 124, 128.

<sup>37</sup> W. Juszcak rozważa porównanie techniki pisarskiej Woolf do „tworzenia prześwitu na formę, która jest celem i normą” – przy tym terminu ‘prześwit’ używa w nawiązaniu do Heideggerowskiego sensu ujawniania (się) prawdy. Por. ibidem, s. 129.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 116.

„U Virginii Woolf zatrzymanie chwili ma na celu tworzenie czegoś, co się wydobywa poza czas – jest spoglądaniem w wieczność, jest uchylaniem przelotnej terażniejszości dla czegoś trwalszego”<sup>39</sup>.

## 5. DWIE WIECZNOŚCI?

Pobudza do zastanowienia fakt, że dwa literackie ujęcia rzeczywistości, o tak odmiennych sposobach osadzenia w czasie, w tak inaczej postrzeganym czasie, objawiają wieczność. Nasuwa się pytanie: czy jest to zatem ta sama wieczność? Celebrowanie przez Karen Blixen budowy precedensu ma na celu uświadomienie czytelnikowi wagi powtórzenia, któremu Kierkegaard oddaje moc utrwalania tego, co niezupełne i nietrwałe<sup>40</sup>. Proces powieściowego odrodzenia bytu, wskazania, że to, co się zdarza, jest wskrzeszonym z popiołów feniksem przeszłych zdarzeń, odzwierciedla (neo)platońskie pragnienie wieczności jako niezmienności i pełni<sup>41</sup>. Z kolei poszukiwanie przez Virginie Woolf wieczności w chwili wymaga od autorki obrócenia się ku (potencjalnie) nieskończeniu małego interwału czasu, w którym ziszcza się jedyny, miejscowy, niepowtarzalny cel spojrzenia. Oznacza to wydobywanie nieskończoności, którą geometria widzi w punkcie, a algebra pomiędzy jedynką a zerem. Czy nieskończoność pełni i nieskończoność małości to ta sama nieskończoność? – Sprawa, wydawałoby się, trywialna, idea, o którą pytamy w wieku lat sześciu, by szybko odkryć, że w istocie chodzi o tę samą abstrakcję braku granicy<sup>42</sup>, w doświadczeniu historycznym okazuje się czymś innym.

Podejście docenione przez Blixen, mimo że, jak pisała, zostało przez ostatnie wieki zepchnięte na margines doświadczeń ludzkości, nie utraciło swych cech. Rytuał nadal uświęca rzeczywistość, zarówno w przeżyciu publicznym, jak i prywatnym (nawet jeśli forma rytuału przeszła znaczącą ewolucję). Podejście Woolf zaś uległo zagrożeniu, które nad nim wisiało od samego początku – partykularyzacja, indywidualizacja wszystkich rzeczy, zdarzeń i chwil doprowadziła do własnego przeciwieństwa. Kult odrębności momentu sprowadził się do kultu nowości ‘wypełniaczy’

<sup>39</sup> Ibidem, s. 122.

<sup>40</sup> Por. S. Kierkegaard, „Powtórzenie, próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinusą” (w:) *Powtórzenie. Przedmowy*, przekł. B. Świdorski, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2000, s. 17 i nast.

<sup>41</sup> Por. Platon, *Timaios*, X, przekł. W. Witwicki (w:) *Dialogi*, Verum, Warszawa 2006, s. 315–316.

<sup>42</sup> Pomijam oczywiście liczbę, do której dąży funkcja opisująca „nieskończoność małości” (np.  $y=1/x$  [ $x \in \mathbb{N}$ ], gdzie – jak wiadomo – jest nią 0), ponieważ funkcja nigdy nie osiąga jej wartości.

każdego kolejnego momentu<sup>43</sup>. Wskutek tego chwila nie uzyskuje waloru celu, ale jest rodzajem stanu przejściowego do kolejnej chwili, obfitującej w nowinki. Nowość zaś w swojej istocie zawiera przemijalność i zamyka drogę do wieczności – szczególnie tej ukrytej pod postacią figury chwili, nieskończoności dążącej do punktu, ponieważ oznacza osiągnięcie go. Być może nieskończoność Woolf ugięła się i osiągnęła punkt zero.

---

<sup>43</sup> Objawia się to m.in. w związkach (czy raczej braku związków) z przedmiotami codziennego użytku – samochodami, telefonami komórkowymi, zegarkami itp., których serie egzemplarzy zapełniają niszę funkcji istniejącą w naszym umyśle pod hasłami ‘samochód’, ‘telefon’, ‘zegarek’.

### III. Słowo, język, rzeczywistość

Stanisław Kwiatkowski

#### JĘZYK – RZECZYWISTOŚĆ CZŁOWIEKA

Jesteśmy dziś świadkami – i co chyba istotniejsze, w znacznej mierze uczestnikami – procesu zaniku uniwersalizacji na rzecz globalizacji, która prowadzi do tego, co Baudrillard nazywa „światem pozbawionym znaczeń, banalnym światem operacyjnym”, w którym jednostka i zbiorowość zostały zrównane i pochłonięte przez sieć „wirtualnej hiperrzeczywistości”<sup>1</sup>. Ta niezwykle radykalna diagnoza rzeczywistości nie spotyka się z powszechną aprobatą<sup>2</sup>, tym niemniej może służyć jako sugestywny przykład intelektualnego niepokoju o sens bycia człowieka i ludzkiej wspólnoty w coraz bardziej problematycznie odsłaniającym się horyzoncie zachodniej cywilizacji. Baudrillard nie widzi, jak się zdaje, możliwości jakiegoś „pokojowego” uniknięcia zniewolenia człowieka przez system i niejako w duchu Nietzscheańskiego radykalizmu wskazuje na jedyne rozwiązanie: jakies *wydarzenie odrębności* – niekontrolowane, jak „erupcja, gwałtowne wtargnięcie”, wychodzące *od człowieka* lub *grupy*, a także mogące mieć źródło w „błędzie samego systemu”<sup>3</sup>. Radykalnie pojęta odrębność nie ulega wchłonięciu przez system; jej niepodległość jawi się jako wtargnięcie w system i *jako targnięcie się* na niego. Przeciwwstawienie się jego wszystkemu podporządkowującemu działaniu jest jedynym sposobem bycia i ewentualnie przetrwania czegoś radykalnie innego.

To, co Baudrillard określa mianem wirtualnej rzeczywistości, jest współczesnym technologicznie wykształconym i zradykalizowanym aspektem ontologicznej interpretacji przedmiotowości rozwijanej przez transcendentalizm, poczynszy od jego pierwotnego Kartezjańskiego ufundowania, a skończywszy na Husserłowskiej transcendentalnej konstytucji „rzeczy samych”. Postulat *wydarzenia odrębności* jest natomiast *pewnym* powtórzeniem tego, co wieścili filozofowie – przede wszystkim Kierke-

---

<sup>1</sup> J. Baudrillard, *Rozmowy. Przed końcem*, przekł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001, s. 95, 69.

<sup>2</sup> A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przekł. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 8.

<sup>3</sup> J. Baudrillard, op. cit., s. 69, 70.

gaard i Nietzsche – zbuntowani przeciwko myśleniu systemowemu, w tym i transcendentalnemu ufundowaniu refleksji, roszcążącemu sobie prawo do wszechstronnej mediacji między człowiekiem a światem. Usiłowali oni dotrzeć do autentycznego doznania rzeczywistości jako *ugodzenia byciem wprost*, bez żadnej asekuracji jakiejś sfery pośredniczącej, co prowadziło do absolutyzacji jednostkowej i zarazem samotnej egzystencji.

Niewątpliwie doświadczamy obecnie na wielu płaszczyznach – przede wszystkim politycznej i kulturowej – pewnych znaczących wydarzeń mniej lub bardziej dotkliwie kontestujących porządek zachodni. Jednak stanowią one, jak na razie, tylko pewne epizody, które skutecznie rozwiązuje *system operacyjny* zachodniej globalistycznej przedsiębiorczości. Każde wtargnięcie w zachodni porządek prowadzi do powstania kolejnych, bardziej skutecznych mechanizmów integrujących go z jego otoczeniem. Obecne zakłócenia nie są jednak wyłącznie wyzwaniem politycznym czy kulturowym, ale okazują się także potwierdzeniem wagi filozoficznego zadania podejmowanego od ponad stu lat przez filozofię dążącą do przemyślenia podstaw zachodniego sposobu myślenia i życia, a jednocześnie jakiegoś ich nowego zapoczątkowania.

Wydaje się, że spośród myślicieli najbardziej zaangażowanych w to zadanie – Kierkegaarda, Nietzschego, Heideggera czy Husserla – propozycja tego ostatniego powinna dzisiaj stanowić jakiś znaczący głos w dialogu z coraz bardziej technologiczowaną rzeczywistością, w imieniu której rości sobie prawo do przemawiania dyskurs naukowo-techniczny. W tym panującym obecnie dyskursie rzeczywistość rzeczy ma charakter przedmiotowości. Fenomenologia Husserla odwołująca się do bardzo nośnego i obiecującego filozoficznie programu powrotu *zu den Sachen selbst* („do rzeczy samych”) oraz hasła naukowości – *Philosophie als strenge Wissenschaft* – postrzega rzeczywistość również przedmiotowo, wskazując równocześnie na jej zbyt wąską interpretację przez nowożytną i współczesną – technologicznie, by tak rzec, „uściśloną” – naukę<sup>4</sup>. A jednak fenomenologia – choć inspirowane takie nauki, jak psychologia czy socjologia – nie spełniła pokładanych w niej nadziei. W Husserlowskim projekcie okazuje się niewystarczająco radykalna. Transcendentalne stanowisko, z którego miano-

<sup>4</sup> Husserlowi chodziło o ścisłość w sensie opisowym – taką, jaką operuje na przykład psychologia opisowa Diltheya, a najpełniej realizuje ejdetyka intencjonalna, przybliżająca *rzecz samą* w jakiejś gamie konkretnych *wyglądów* rzeczy, które uprawomocnia określona procedura fenomenologiczna. Tak widziana rzecz uzyskuje swoistą autentyczność jako *samo-uobecniona*, w przeciwieństwie do sformalizowanej i konstrukcyjnie wypracowanej metody udostępniania rzeczy w naukach matematyczno-przyrodniczych (metody, która zasadniczo rości sobie pretensję do panowania we wszystkich prawie dziedzinach ludzkiego życia).

wicie filozof podejmuje zadanie sformułowane przez siebie jako „wyrowadzenie ludzkości z kryzysu i choroby duchowej”, stanęło ostatecznie na przeszkodzie wypełnieniu tegoż zadania. Z transcendentalnego punktu widzenia choroba ludzkości nie mogła zostać właściwie zdiagnozowana, a nawet – można by zaryzykować tezę – przyczyna choroby została utożsamiona z jej objawami. Kryzysu nie spowodowało jedynie *zubożenie sensu* świata przez jego *technologiczną* interpretację w nowożytności, a zatem nie wywołała go pewna metoda przyswajania świata, lecz przede wszystkim leżąca u jej podstawy *postawa* człowieka wobec bytu. Należy sięgnąć głębiej niż Husserl – do egzystencjalnych źródeł zachodniego myślenia, dokonać swoistej destrukcji obowiązującego usposobienia myślenia, odwołując się radykalnie, jak Kierkegaard czy Nietzsche, do myślenia jako sposobu *bycia*; ale dodatkowo trzeba przezwyciężyć destrukcyjny stosunek obu do myślenia, zwłaszcza racjonalnego, i spróbować odnaleźć jakąś jego *inną źródłowość*. To stało się w najbardziej widoczny sposób celem filozoficznego przedsięwzięcia Heideggera, które rozwinęło się ze swoistego spotkania fenomenologicznej postawy ze spekulatywnym myśleniem<sup>5</sup>.

Husserlowska koncepcja, mimo niespełnienia deklarowanego przez nią zadania, prowadzi jednak do pewnych wartych<sup>6</sup> rozważenia konsekwencji. Odślania ona zasadnicze, choć przez twórcę fenomenologii niedostrzeżane, ograniczenia postawy transcendentalnej, a ściślej biorąc – transcendentalnej podmiotowości.

Jedną z zasadniczych wad tej filozofii, właściwą dla całego transcendentalizmu, jest to, że zagraża jej swoisty – transcendentalny właśnie – solip-

---

<sup>5</sup> Nawiązuję tu do Finka i jego propozycji uzupełnienia fenomenologii jakąś metafizyką czy myśleniem spekulatywnym, nadającym fenomenologii *głębszy* wymiar, w którym myślenie wykroczyłoby poza relację podmiotowo-przedmiotową oraz „przedmiotowe *a priori*”, co Heidegger niewątpliwie uczynił, jednak nie tyle „na”, ile „po” (swej) drodze myślenia. Fink w tej kwestii wypowiada się natomiast następująco: „Myślenie filozofii jest istotnie spekulatywne. Może wypowiedam coś więcej niż subiektywny pogląd, gdy mówię, że przyszłość fenomenologii zależy od tego, czy uda się analitykę intencjonalną przywieść w autentyczny związek z właściwym myśleniem oraz wytworzyć zamiast postawy antyspekulatywnej rzeczywiste spotkanie. Nie oznacza to jednak jedynie zbliżenia do metafizycznej tradycji, lecz jeszcze bardziej rozstrzygająco źródłowe ujęcie problemu bytu” – E. Fink, *Nähe und Distanz. Phänomenologische Vorträge und Aufsätze*, Verlag Karl Alber, Freiburg/München 1976, s. 156.

<sup>6</sup> Wartych rozważenia nie tylko ze względu na atrakcyjną w dalszym ciągu metodę tej koncepcji, ale i – jak to zostało już nadmienione – z uwagi na język przedmiotowy, który udostępnia pewne, dające się jedynie opisowo ująć problemy dominującemu dyskursowi naukowemu, co jest znacznie trudniejsze w przypadku „poetyzującego myślenia” Heideggera czy też filozofii dialogu.

syzm<sup>7</sup>. Podmiot, pomimo swego intencjonalnego ograniczenia do – jak Husserl dowodzi nie do końca przekonująco – *odkrywanej*, a nie kreowanej przedmiotowości, jest zawsze jakoś uprzywilejowany, co w pewnym sensie idealistycznie musi ciążyć nie tylko na stosunku do rzeczy, ale i na relacjach intersubiektywnych.

„Wszystko, co należy do dziedziny (*zum Rahmen*) mojego życia świadomościowego, przypada (*ergibt*) w redukcji fenomenologicznej wyłącznie mnie samemu (*mir Eigenes*). Przy tym byt innego człowieka, tak jak cały obiektywny świat, którego jestem świadomy, ulega fenomenologicznej *epoché*”<sup>8</sup>.

Radykalnie przeprowadzona *epoché* jest „ostateczną redukcją” wyzwalającą „ogładające spojrzenie” na „absolutne pierwotne życie, na pierwotne ja-jestem (*Ich-bin*), na upływ, na pierwotny pasywny strumień (*das urpassive Strömen*)”, który modyfikuje się w strumień czasu stanowiący podłoże wszelkich aktów identyfikacji<sup>9</sup>. Tak przeprowadzona redukcja prowadzi do absolutnego pra-podmiotu (*Ur-Ich*), czystego ego – „pierwszego «ego» redukcji”, któremu „*alter ego* żadnego sensu nie dodaje”<sup>10</sup>. Ten radykalny punkt wyjścia od podmiotu uprawiającego *epoché* (*ich der Epoché Übende*) odsłania następnie dokonującą się w nim transcendentalną autowykładnię, w wyniku której podmiot „dla siebie samego czyni się transcendentalnie odmiennym”<sup>11</sup>. Inaczej mówiąc, radykalnie zredukowane ja – ja absolutne –

„niesie w sobie ja jako własne ja, a inne ja niesie jako intencjonalne modyfikacje własnego – podobnie jak przeszłe ja są intencjonalnymi modyfikacjami współczesnego własnego ja (*des gegenwärtigen Eigen-Ich*)”<sup>12</sup>.

Sfera intersubiektywności, obecność innych, zostaje u Husserla w pewien paradoksalny sposób odsłonięta w jakieś *źródłowej wtórności*, tylko w sferze źródłowego doświadczenia *powtórzenia ego jako alter ego* i – tym samym – *wtórowania tego wtórnego (alter) ego pierwszemu*, usytuowanemu – by tak rzec – w *pierwszej kolejności* w pra-obecności pra-ja. Obecność innego dokonuje się w wyniku przyswojenia w uprzytomnie-

<sup>7</sup> Jak wiadomo, Husserl zdawał sobie sprawę z tej słabości swego transcendentalnego stanowiska i w związku z tym podejmował ciągłe próby jej definitywnego usunięcia.

<sup>8</sup> E. Husserl, „Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Zweiter Teil: 1921–1928” (w:) *Husserliana* Bd XIV, Martinus Nijhoff, Den Haag 1973, s. 401.

<sup>9</sup> E. Husserl, „Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Dritter Teil: 1928–1936” (w:) *Husserliana* Bd XV, op. cit., s. 585.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 586.

<sup>11</sup> E. Husserl, „Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie” (w:) *Husserliana* Bd VI, Martinus Nijhoff, Den Haag 1954, s. 188.

<sup>12</sup> E. Husserl, „Zur Phänomenologie...” (w:) *Husserliana* Bd XV, op. cit., s. 586.



niu: *przeze* mnie, czyli *przy* mnie i *we* mnie, w *mojej* koniecznej obecności i o *tylko* we współobecności (*Kompräsenz*), o *ile* *moje* ja przechodzi w *twoje* i *inne* ja w „modusie odmienialności” ja, która tkwi w potencjalności pra-czasowego, czystego – „niemego” ego<sup>13</sup>. Ostatecznie świat jest dany jednostkowemu podmiotowi i filozoficzno-fenomenologicznie uprawomocniony w transcendentalnej redukcji – jako anonimowy rezultat aktywności uniwersalnej podmiotowości (pra-podmiotu), w imieniu której i jako jej historyczno-faktyczne ucieleśnienie działają konkretne jednostkowe podmioty. I jest to zarazem ontologiczne ugruntowanie zasady komunikacji, polegającej na tym, że indywidualny podmiot komunikujący się z innym podmiotem wchodzi w relację, w której ten drugi występuje z pozycji „*alter – alter ego*”<sup>14</sup> jako zwielokrotnione odbicie ja, zawsze więc tak, że jest on ostatecznie uprawomocniony na gruncie pierwotnej konstytucji „niemego” – *pierwotnego* ego, uświadamianego jako *moje samotne ja*, a więc takiego, które poprzedza wszelką komunikację, *zredukowanego do oglądającego i wpatzonego w siebie*. Dopiero niejako w aktach ciągłego i coraz bardziej złożonego *powtarzania siebie*, będącego zarazem komunikacyjnym monologicznym *wtórowaniem sobie*, dochodzi do głosu komunikacja międzyludzka. Poddana jest ona swoistej *mono-logicznej* logice patrzenia wysuwającej się *przed* dia-logikę roz-mowy. Taka egocentryczna (i egoistyczna) logika patrzenia wynika ze swoistego transcendentalnego „zapatrzenia w siebie” fenomenologicznego podmiotu.

A zatem fenomenologicznie „ego” z racji swojej źródłowej pra-obecności zawsze poprzedza „alter”, sytuując je w swoim wtórnym jego uprzytomnieniu, w analogii do własnej po-wtórnej, przypominanej obecności. W tej sytuacji absolutne jednostkowe ego<sup>15</sup> pozostaje uprzywilejowane ontologicznie – a zatem i komunikacyjnie – wobec domniemanego (jedyne) w swej autonomiczności alter ego. Owo *do-mniemanie* jest *egoistycznym* aktem uznania Innego, o ile tenże pozostaje uznany w granicach

<sup>13</sup> Jest to moja krótka z konieczności parafraza Husserlowskiego stwierdzenia: „Die Selbstzeitigung sozusagen durch Ent-Gegenwärtigung (durch Wiedererinnerung) hat ihre Analogie in meiner Ent-Fremdung (Einfühlung als eine Entgegenwärtigung höherer Stufe – die meiner Urpräsenz in eine bloß vergegewärtigte Urpräsenz)” (E. Husserl, „Die Krisis...”, op. cit., s. 189).

<sup>14</sup> E. Husserl, „Zur Phänomenologie...” (w:) *Husserliana* Bd XIV, op. cit., s. 501.

<sup>15</sup> Jednak nie chodzi tu o jednostkę w sensie psychologicznym czy też taką, jaka jawi się w naturalnym nastawieniu, ale o jednostkę – absolutne jednostkowe ego transcendentalnie ukonstituowane. Tu tylko nadmieniam o problemie „monadycznego ego” – dla samego Husserla nie do końca wyjaśnionym (wystarczy zagłębić się w jego rozważaniach na temat intersubiektywności, opublikowanych w trzech tomach „Zur Phänomenologie...” albo w „Die Krisis...”).

ego-logicznych zasobów wydobywanych w trybie „ja chcę”, „ja mogę”. Egocentrycznie ukierunkowany podmiot uobecnia po prostu *sobie* i *swego* Innego, napotyka w nim przede wszystkim *siebie samego*. Tylko w ten sposób – na transcendentalno-subiektywnych warunkach – zostaje przygotowane miejsce na obecność Innego: obecność mającą spełnić egoistyczne *oczekiwania*<sup>16</sup> o charakterze jawnego lub ukrytego roszczenia wobec sposobu *podejścia (do)* Innego. Zgodnie z tym, jak Husserl łączy ze sobą *Ent-Gegenwärtigung*, *Wiedererinnerung*, *Ent-Fremdung* oraz *Einführung*<sup>17</sup>, obecność Innego nie jest radykalnym „wydarzeniem” inności, które nas nieoczekiwanie „uderza” lub przynajmniej „niepokoi”<sup>18</sup>. Ten swoisty transcendentalny *od-ruch* ograniczania transcendencji – zamykający monadyczne „drzwi” i „okna” dla *autentycznej* transcendencji i zastępujący ją narzuconą Innemu własną immanencją – wyraźnie daje znać o sobie w Husserlowskim *Wiedererinnerung*.

Natomiast w dostrzeżeniu oraz strzeżeniu *wzajemnej i odwzajemnionej inności* Ja i Innego, owego ich równouprawnionego „pomiędzy”, uwalniają one z siebie i dla siebie szczególną *bez-stronność*, która nie uznając egoistycznie przed-*stawianych* ograniczeń, skłania do otwartego spotkania i odwzajemniania się swoją innością. Napięcie towarzyszące autentycznemu spotkaniu wynika z nieprzejrzystej, tzn. niedającej się *przewidzieć*, inności Innego, co do którego nie mamy nawet rozeznania, czy *jego* inność może być *podatna* choćby na bezinteresowne *u-wodzenie w stronę* inności *mojego* Ja<sup>19</sup> i *przy-wodzenie* jego uobecnienia do uobecnienia we *współ-własnym* Ja-i-Ty. Ta nieprzejrzystość inności Innego domaga się właściwego *ob-chodzenia* w pobudzeniu i ruchu transcendowania własnego Ja ku Innemu, niejako poprzez *u-mówione* spotkanie, wzajemne sobie *odpowiadanie* w omówieniach, które uruchamiają *pro-pozycje spotykających* się w dialogowych *u-wodzących* potyczkach<sup>20</sup>. W ten sposób spotkanie Ja z Innym nie staje się przywłaszczaniem (w wyniku *przyswojenia* „po swojemu”) własnego terytorium Innego, lecz jest zbliżeniem stanowisk zakonczonych we własnych dziedzinach życia. Autentyczne spotkanie docho-

<sup>16</sup> W niemieckim słowie *Vergewärtigung* („uprzytomnienie”) zawiera się nieuchwytnie w języku polskim wskazanie na *Warten* („oczekiwanie”).

<sup>17</sup> Por. przypis nr 11.

<sup>18</sup> B. Waldenfels, *Topografia obcego*, przekł. J. Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 50.

<sup>19</sup> Lub na odwrót: czy moja inność może być podatna na przywodzenie w stronę innej niż moja obecności Innego. Por. dialektykę tego, co własne i obce we mnie, (w:) *ibidem*, s. 77 i nast.

<sup>20</sup> Jest to ujęcie zainspirowane propozycją Waldenfelsa, lecz różniące się od niej. Por. *ibidem*, s. 50–53.

dzi do skutku z potrzeby wzajemnego dopowiedzenia sobie czegoś o nas samych w sytuacji, gdy dostrzegamy i uznajemy jakąś zasadniczą dla nas nieprzejrzystość własnego ja, której w sposób bardziej oczywisty od nas doświadcza i którą przekazuje nam Inny. Jest to spotkanie osób patrzących z różnych punktów widzenia, które nie przeciwstawiają się sobie, lecz wzbogacają wzajemnie perspektywę ich własnych zapatrywań. Spotykając Innego – odkrywam i spotykam siebie.

Husserlowski transcendentalizm, usiłujący konsekwentnie wyzyskać źródłowe zasoby *ego-cogito-sum*<sup>21</sup>, sprowadza wszelki transcendentny byt do sposobów poznania immanentnych cogito. Podporządkowuje ten byt jedności immanencji transcendentalnego podmiotu koncentrującego się na samo-potwierdzaniu swojej nadrzędnej obecności, której podtrzymywaniu służy uprzedmiotowiające przyswajanie przez niego transcendentnego bytu<sup>22</sup>, w tym bytu Innego. Husserlowską intersubiektywność konstytuuje więc komunikacja ego-centricznie krążąca wokół transcendentalnych możliwości ego. To *ono* – *pierwotnie nieme* – w swej źródłowo uprawomocnionej aktywności konstytuuje inne podmioty, *przy-znając* im *własne* imiona, które dobywa z *własnych* zasobów. Nie *odpowiada* na płynące z transcendencji *we-zwania samo-wolnych* podmiotów, odmawia im swej odpowiedzi skierowanej do nich niejako *po imieniu*. Nie *uznaje Imion Własnych* transcendentnych podmiotów. W miejsce transcendującego odniesienia *Ja–Ty* wprowadza transcendentalnie zredukowany, zsubiektywizowany związek *ego–alter ego*. Transcendencję przesłaniają „egologiczna” konstytucja przedmiotowości<sup>23</sup> oraz uprzedmiotowianie Innego,

<sup>21</sup> *Medytacje kartezjańskie* stanowią w sposób szczególnie filozoficzne „wyznanie wiary” Husserla w źródłowe Kartezjańskie objawienie transcendentalnej podmiotowości.

<sup>22</sup> „Wszelki byt transcendentny ma swe immanentne sposoby daności z chwili na chwilę, a więc w każdym teraz. Wszystko jest podporządkowane jedności immanencji, to jest konkretnego życia subiektywności, wszystko, co immanentne, ma tu (*darin*) swoje miejsce w terażniejszości i immanentnych przeszłościach, które mają swój trwały porządek jako porządek tego, co terażniejsze (*Gegenwarten*). Transcendentne przedmioty ukazują się w immanencji ustanowione, ewentualnie pusto uprzednio domniemane (*leer vorgemeinte*), a następnie dochodzące do percepcji, ale wtedy zawsze presumptywnie, aczkolwiek w modusie samoukazywania” – E. Husserl, „Zur Phänomenologie...” (w:) *Husserliana* Bd XIV, op. cit., s. 441.

„Ja ustanawia w bycie nie-Ja i ustosunkowuje się do niego; konstytuuje ciągle swoje «naprzeciw», a w tym procesie jest motywowane i wciąż na nowo motywowane, i to nie dowolnie, lecz dokonując «u t r z y m y w a n i a s i e b i e s a m e g o»”. – E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga druga*, przekł. D. Gierulanka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s. 356.

<sup>23</sup> Co się symptomatycznie uwidacznia w ewolucji Husserlowskiej fenomenologii – przesunięciu punktu ciężkości ujęcia przedmiotowości z analizy noematycznej na noetyczno-noematyczną.

inaczej mówiąc: transcendentálne przyswajanie obcości<sup>24</sup>. Milczące przyglądanie się bez po-rozumienia Ja i Innego.

Z tym koresponduje koncepcja językowej komunikacji. Nawiązując do idei wspólnoty Tönniesa, Husserl stwierdza, że język nie wiąże członków wspólnoty językowej *jako osoby*<sup>25</sup>. Wspólnota konstytuuje się jako związek wzajemnie motywujących się osób, zwracających się do siebie w intencjonalnych aktach, których noematyczne korelaty tworzą obiektywną przestrzeń komunikacyjnego porozumienia co do noetycznie wzbudzonych motywacji<sup>26</sup>. Język stanowi dla Husserla narzędzie komunikacji, a jako takie ma on charakter czegoś, co jest w „gotowej postaci”, jak „rzecz wzięta niezależnie od wszelkich z *ducha płynących* charakterów, (...) na przykład młotek, stół”<sup>27</sup>. Można by go potraktować jak „«mie-nie» Ja i wstępną daną do nowych aktów”<sup>28</sup>, które się posiada i którymi dysponuje się w konstytuowanych motywacyjnie i w „pierwszej osobie” (Ja) *na-wiązaniach* wspólnotowych. W działaniu językowym ujawnia się pewna dwoistość. Zdania użyte do komunikacji językowej „przedstawiają się świadomości jako odtwórcze modyfikacje pierwotnego sensu, wytwa-

<sup>24</sup> W sformułowaniu Merleau-Ponty’ego brzmiałoby to następująco: „Jeśli drugi jest naprawdę drugim (...), to *nie może nigdy być nim w moich oczach*, to ten inny byt-dla-siebie nie może nigdy podlegać memu wzrokowi, to nie może istnieć spostrzeżenie drugiego (...)”. (M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przekł. zbiorowy, wstęp J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1996, s. 89). W zamian cytowany autor proponuje swoją koncepcję spotkania drugiego, którą tu krótko w cytacie i bez komentarza przytaczam: „Warunkiem koniecznym i wystarczającym jest to, żeby ciało drugiego, które widzę, jego słowa, które słyszę, które mi się narzucają jako bezpośrednio obecne w moim polu postrzeżeniowym, *uobecniały mi na swój sposób to, w czym nigdy obecny nie będę*, co będzie dla mnie zawsze niewidoczne, czego nigdy nie będę świadkiem wprost, zatem pewną nieobecność, ale nie jakąkolwiek, lecz pewną określoną nieobecność, pewną różnicę wytyczoną zgodnie z miarami, jakie są nam od razu wspólne, a które predestynują innego do bycia moim zwierciadłem, tak jak ja jestem jego zwierciadłem, które sprawiają, że nie mamy obok siebie oddzielnego obrazu kogoś i obrazu nas samych, ale jeden obraz, w który włączeni jesteśmy obaj (...)” (ibidem, s. 92). Por. M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, przekł., oprac., wstęp S. Cichowicz, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 171.

<sup>25</sup> „(...) Poeta zwraca się do swojej publiczności ze swym językowo wyrażonym dziełem, podobnie jak aktor, jak nauczyciel do swoich uczniów, jak naukowiec do swoich towarzyszy. Wspólnota naukowych badaczy jest bardziej (wspólnotą – S.K.) niż coś takiego jak wspólnota językowa” – E. Husserl, „Zur Phänomenologie...” (w:) *Husserliana* Bd XIV, op. cit., s. 183.

<sup>26</sup> Husserl mówi o „formach transcendentálnej motywacji i transcendentálnej konstytucji”, mających źródło w „transcendentálnym ego”, w jego aktywności. W tak rozumianym ego rozwija się „transcendentálna intersubiektywność”. Por. E. Husserl, *Medytacje kartezjańskie*, przekł. A. Wajs, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 204.

<sup>27</sup> Por. ibidem, s. 114.

<sup>28</sup> Por. E. Husserl, *Idee...*, op. cit., s. 303.

rganego w prawdziwie źródłowej aktywności<sup>29</sup>. Warstwa językowa – to „pasywne”, zawsze gotowe do odtworzenia złożone minionych źródłowych aktywności anonimowych – przede wszystkim – podmiotów, które zostaje włączone w sferę motywacyjnie aktualizującego się przeżycia i działania komunikującego jakieś znaczenie, jakiś przedmiotowy sens. Obiektywny świat i jego warunek – język są „od razu światem wszystkich, światem, który «każdy» ma jako swój światowy horyzont”<sup>30</sup>. Tenże horyzont Husserl rozumie również w tym sensie, że „związki motywacyjne, zrozumiałe w życiu codziennym, mają swe głębokie, coraz dalej sięgające implikacje”, które ostatecznie dochodzą do „potężnego strukturalnego *a priori*”<sup>31</sup> związanego z „twórczą, osobową ludzkością”, w której tkwi „wymiar praoczywistości”<sup>32</sup>. Historyczno-genetyczny wywód *wszystkich wytworów duchowych*, czyli kultura w całości, zostaje więc tu ostatecznie ugruntowany w transcendentnej pra-oczywistości, w której udostępnia się absolutne *a priori* wszelkiej ludzkiej aktywności, a wraz z nim „aprioryczna nauka sięgająca ponad wszelkie historyczne faktyczności, historyczne światy otaczające narody, epoki, społeczności ludzkie”<sup>33</sup>. Podobnie jak u Hegla historyczność ustępuje ostatecznie metodzie, która historię preparuje w idealny wytwór odtwarzalny „z identycznym, intersubiektywnym sensem”<sup>34</sup>.

Husserlowski krytyczny stosunek do rozumienia przez Tönniesa wspólnoty językowej wynika z tkwiącego u podstaw transcendentnej fenomenologii założenia pierwotności ego-centrycznego przedstawiania<sup>35</sup>, którego uprawomocnienie przez radykalną *epoché* zbiega się z odciążeniem *egoistycznej* podmiotowości od egzystencjalnego związku z tym, co przedstawiane, interpretowanego w duchu „naturalistycznego nastawienia”. Jedyną uprawnioną filozoficznie postacią zaangażowania wobec przedstawianych rzeczy jest postawa obserwatora „fenomenów”, transcendentalnie „zredukowane” greckie nastawienie realizujące się w czystym *theorein*. W transcendentnej refleksyjności sama przedstawialność zaczyna być konsekwentnie (metodycznie) uwidaczniana przez odsłanianie relacji między

<sup>29</sup> E. Husserl, „O pochodzeniu geometrii”, przekł. Z. Krasnodebski (w:) J. Rolewski, S. Czerniak (red.), *Wokół fundamentalizmu epistemologicznego*, IFiS PAN, Warszawa 1991, s. 22.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 29.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 36.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>35</sup> Przypomnijmy za Husserlem: „Dokonyjemy (...) doniosłego zwrotu ku (...) *ego cogito* jako apodyktycznie pewnej i ostatecznej podstawie...” (E. Husserl, *Medytacje...*, op. cit., s. 26).

podmiotowymi aktami noetycznymi a ich „transcendentnymi” korelatami przedmiotowymi. Język w tej transcendentalnej perspektywie prezentacji rzeczy „samych” w granicach samo-prezentacji najgłębszych zasobów ego – a jeśli mowa o „najgłębszych”, to w odniesieniu do „samotnego” ego – jest tak jak samotne ego „niemy”: w najlepszym razie, choć u Husserla niekonsekwentnie, *wskazuje*, lecz nie *przywołuje* tego, co inne. Wskazuje bezosobowo, „domniemując”, w znakach i oznakach na Innego, nie doprowadzając do spotkania z nim<sup>36</sup>, nie ma więc możliwości przywołania Innego. Odarty z osobowości mówiącego, nie przybiera on *tonu* indywidualnie wypowiadającej się osobowości, a więc tym bardziej nie dociera do bezpośredniości kogoś mówiącego i odpowiadającego, przywołującego, rozwodzącego się i *przy-wodzącego* do *rozmowy*. Język w Husserlowskim ujęciu jest „niemym”, niez zaangażowanym pośrednikiem intencjonalnych – jeśli tak można powiedzieć – *zapatrywań* płynących z transcendentalnych możliwości ego, jakimi są: „ja mogę”, „ja chcę”, skierowane na przedstawianie, na uprzedmiotowianie obecności Innego. Brakuje tu przede wszystkim tej siły *mówienia*, na którą wskazuje Tönnies w swej wypowiedzi, brzmiącej zapewne zbyt emocjonalnie i „naturalistycznie” dla fenomenologicznie nastrojonego słuchu Husserla:

„Z pewnością *źródłem* języka i innych sposobów komunikowania się (...) jest (...) zażyłość, intymność, miłość. Żyją w płodną glebą *języka macierzystego* jest przede wszystkim głębokie porozumienie łączące matkę z dzieckiem”<sup>37</sup>.

Język w takim ujęciu wyrasta z głębokich pokładów jakiegoś nieuprzedmiotowionego egzystencjalnego doświadczenia, które przedkłada apel nad zwyczajne przedmiotowe komunikowanie. W ten sposób można również skomentować następującą uwagę Bubera:

„Byt jest wobec człowieka albo tym, co Naprzeciw, albo przedmiotem (*Gegenüber oder Gegenstand* – S.K.). Istota człowieka ugruntowuje się w owej dwoistości stosunku do bytu. Spotkanie i ogląd nie są dwiema postaciami zjawiska, lecz dwoma podstawowymi sposobami odnoszenia się jestestwa do bytu. Dziecko, które wzywa matkę, i dziecko, które się matce przygląda, a jeszcze dokładniej: dziecko, które przemawia do matki bez słów, jedynie przez patrzeć-ję-w-oczy, i to samo dziecko, które widzi w matce taki

<sup>36</sup> Jak argumentuje Derrida, Husserl z „samotnego życia psychicznego” wręcz wyłącza „wskazujące komunikowanie”, a język uznaje za „zdarzenie wtórne i narzucone na pierwotną i przedwyrazową warstwę sensu”. Dokonuje on „podwójnego wykluczenia lub podwójnej redukcji: wykluczenia stosunku do innego we mnie w komunikowaniu wskazującym i wykluczenia wyrażenia jako warstwy ostatniej, najwyższej i zewnętrznej wobec warstwy sensu”. J. Derrida, *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przekł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 116, 117.

<sup>37</sup> F. Tönnies, *Wspólnota i stowarzyszenie*, przekł. M. Łukasiewicz, wstęp J. Szacki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 43.

sam przedmiot, jak każdy inny, są przykładem dwoistości, w której człowiek się znalazł i w której istnieje<sup>38</sup>.

Buberowskie „Naprzeciw” wiąże i zobowiązuje: doświadcza się go jako „stanie-w-obliczu”, wobec (w obecności) kogo lub czego jest się przywołanym lub wobec tego, kogo lub co się samemu przywołuje. Oblicze przemawia – również w milczeniu, ale w związku z obecnością człowieka i w jego obliczu. Nie istnieje oblicze bez ludzi, w pustce bezludzia. „Naprzeciw” czy też „wobec” znaczą stanie „twarzą w twarz”, w przestrzeni komunikacji, w granicach słania i odsyłania spojrzeń, wskazujących gestów i wy-mownej mimiki. W Husserlowskiej wersji komunikacji ugruntowanej ostatecznie w ego-centricznej samotności życia duchowego nie istnieje owo autentyczne ludzkie „Wobec”, które stawia człowieka w *obliczu* czegoś, zwraca go *twarzą do czegoś*, do czego odnosząc się – by tak rzec – *nie traci twarzy*, lecz przeciwnie – wobec czego odsłania swoje prawdziwe oblicze, własną twarz, *deklaruje* swoją postawę. Rzeczy napotkane w ten sposób jak gdyby *wrysowują się* w sytuację, w obliczu której stoi człowiek. Wrysowują się w jego oblicze, zostają przywiedzione w sytuacyjność jego egzystencji, która z ich udziałem *rysuje się i odciska piętno*<sup>39</sup>. Rysy oblicza (a więc i wizerunek sytuacji) rzeźbi ludzkie *bycie-w-świecie*<sup>40</sup> w wy-mowny sposób, a więc tak, że świat, a przy tym i każda będąca w świecie rzecz, zanim dadzą *znać* o sobie, najpierw dochodzą do *głosu* – tak, że człowiek jest wezwany do odpowiadania im<sup>41</sup>. Ale dochodzą one do głosu tylko dlatego, że człowiek jest „nastrojony” na *roz-mowę*, a więc mówi, słucha i odpowiada jednocześnie. W odpowiadaniu kształtuje się i ustala ludzkie oblicze. W mowie – przede wszystkim i najżywiej w mowie dialektu zakorzenionej w codziennym *byciu-w-świecie* – mowa

<sup>38</sup> M. Buber, *Zaćmienie Boga*, przekł. P. Lisicki, Wydawnictwo KR, Warszawa 1994, s. 39–40. Por. M. Buber, *Werke*, Bd. 1, Heidelberg 1962, s. 536.

<sup>39</sup> „Świat ma dla człowieka dwojakie oblicze, tak jak dwojaka jest postawa człowieka” – twierdzi Buber. W pierwszej postawie świat jest doświadczany jak przedmiot, „ma on konsystencję i trwałość, można objąć spojrzeniem jego strukturę...”. W drugiej postawie – o którą tu chodzi – mamy taką oto sytuację: „Przychodzi (świat – S.K.) aby cię dosięgnąć, ale gdy nie znajduje ciebie, gdy cię nie spotyka, pierzcha. (...) Nie znajduje się poza tobą, dotyka twojej podstawy (...). Między tobą a nim jest wzajemność dawania. Mówisz do niego Ty i dajesz mu siebie, on mówi do ciebie Ty i daje ci siebie”. M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, wybór, przekł., wstęp J. Doktor, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1992, s. 58, 59.

<sup>40</sup> Czyjś portret na przykład jako dzieło sztuki to nie tylko „twarz” w dosłownym sensie, ale też nieodłącznie jej towarzysząca „aura” losu, świata osoby portretowanej, jej wyborów, życia kształtującego jej osobowość. Jest to więc oblicze ukształtowane w *obliczu* życiowych sytuacji czy przypadłości.

<sup>41</sup> „Bowiem oblicze (*Gesicht*) i głos należą do siebie” (H. Lipps, *Untersuchungen zu einer hermeneutischer Logik*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1959, s. 77).

i świat źródłowo się jednoczą w postaci międzyludzkiej wspólnoty<sup>42</sup>, międzyludzkiego oblicza i wyglądu, które odciskają swe piętno nawet na fizjologicznym obliczu każdego członka danej wspólnoty zamieszkiwania. Żyje w tym obliczu i zarazem je ożywia coś duchowego, co nie odsyła do treści i znaczenia, a przemawia jako wy-mowna i językowa mimika<sup>43</sup>. Przez mówienie rzeczy nabierają ważności – wtedy, gdy w ich postrzeganiu i odnoszeniu się do nich ważności *nadaje* im *ton* na przykład lekceważenia czy dowcipu<sup>44</sup>, zachwyty albo rzeczowego ustalenia. „W tonie (mowy – S.K.) ustala się dziedzina społecznej komunikacji”<sup>45</sup>, ktoś *nadaje ton* w jakimś obszarze społecznego obcowania w związku chociażby ze swoją pozycją i siłą osobowości<sup>46</sup>. W mowie (*Rede*) zostaje ujęty wolny (a tym samym i nie-wolny) stosunek czyjejs egzystencji do innej. Znaczy to, że posiadanie przez człowieka *logosu* nie ma związku z naturą, lecz z jego *egzystencją*<sup>47</sup>, a co za tym idzie – człowiek jest *odpowiedzialny* wobec siebie za widok rzeczy<sup>48</sup>. Odpowiedzialność może zostać jedynie – by tak rzec – *w-mówiona*: orzeczona, przyrzeczona, wyznana, przyznana, wypowiedziana albo też – przemilczana itd. Odpowiedzialność za rzeczy ponoszę *w obliczu* innego człowieka.

Przywołując fizjonomiczne oblicze – tak jak Merleau-Ponty ciało w tym samym, językowym, ujęciu – Hans Lipps, którego stanowisko w pewnych aspektach zostało powyżej tylko wskazane, wykracza w oczywisty sposób poza Husserlowską fenomenologię jako filozofię i naukę *widzenia*. Uzupełnia ją, a właściwie może nawet przekształca w jakąś – by tak rzec – „naturalizowaną” fenomenologię *mówienia* i *gestykulacji*. Jest to, jak się zdaje, próba ontologicznego ugruntowania źródłowego doświadczenia rzeczy i świata, do czego wzywał w swoim programowym apelu Husserl i czego nie mógł on ostatecznie zrealizować z powodu swych „transcendentalnych motywacji”. Lipps oddzielając poza tym język (*logos*) kalkulacji od naturalnego języka, uwalnia w nim jako całości *przekazaną* człowiekowi odpowiedzialność za *bycie-w-świecie*. Paradoksalnie, sprowadzając świat rzeczy do fenomenologicznej – a więc do potencjalnie w pełni widzialnej – daności, Husserl w pewien sposób uległ sile *kalkulacji* interesów

<sup>42</sup> Por. H. Lipps, *Die Verbindlichkeit der Sprache*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1958, s. 81–6.

<sup>43</sup> Por. *ibidem*, s. 86.

<sup>44</sup> Por. H. Lipps, *Untersuchungen...*, op. cit., s. 76.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 76.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 77.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 11.



poznawczych samotnego ego, przeciwko której jako kalkulacji w *ogóle*, rozumianej jednak przez niego *zbyt wąsko* jako technicyzacja, radykalnie występował. Uległ więc roszczeniom „egologicznie” wysublimowanej oczywistości, która przede wszystkim odwołuje się do pewności osiągniętej przez poznawcze ogarnięcie uprzedmiotowionego bycia. Dlatego rzeczywista komunikacja językowa, tak jak świat, zostaje transcendentnie zredukowana; pozostaje tylko czyste wyrażanie, a słowu nadaje się techniczny wymiar nośnika sensu<sup>49</sup>. Do takiego sposobu komunikowania nie zawęża się autentyczne językowe zaangażowanie wymagające pozostawania w swoistej naturalności, naturalnej sytuacyjności, branej wszak w nawias przez fenomenologiczną *epoché*. Fenomenolog, dokonując transcendentalnej redukcji, jednak „występuje – jak twierdzi Fink – z *sytuacji*, w której ludzka mowa jest zadomowiona jako nazywanie rzeczy, przyzywanie bogów, rozmowa z bliźnimi (*Mitmenschen*)”<sup>50</sup>. Owo zadomowienie jest nieprzedstawialne, nie da się fenomenologicznie „zredukować” i uprzedmiotowić. Właśnie w języku – przede wszystkim w mówieniu, w języku mówionym – odnajdujemy siebie jako przebywających w środowisku logosu i zdających sprawę z *całości bycia*. Nawet w samotnej egzystencji dzięki językowi, który potrafimy ożywić, pozostajemy w obrębie międzyludzkiej debaty nad byciem. W tym sensie chciałbym odczytać słowa Finka mówiące, że „myśliciel odpowiada za wszystkich (*steht für alle*), staje się rzecznikiem bliźnich (*Sprecher der Mitmenschen*)”<sup>51</sup>. U Husserla brakuje wyraźnie ontologicznego zaangażowania, ponieważ jego ucieczka przez *epoché* od *bycia-w-świecie*, od życia, w transcendentalną obserwację świata życia w samotności absolutnego i pewnego siebie – zwróconego na siebie – ego nie pozwala mu filozoficznie uczestniczyć w byciu jako *spotykaniu się z ustawicznym wydarzaniem się* rzeczy myślenia, które zachodzi w myślącej rozmowie, odsłaniającej odmiennie, *sytuacyjnie wywoływane* ludzkie oblicza. Odnosi się nieodparte wrażenie, że Husserl tak naprawdę nie prowadzi rozmowy z innymi myśląciami i ich koncepcjami. Zresztą – postępuje tak zgodnie z tym, co deklaruje programowo, mianowicie, że powrót do rzeczy samych ma się realizować w odwróceniu od koncepcji filozoficznych, co ma swój ścisły związek z uprzywilejowaniem samotnego

<sup>49</sup> „Czyste wyrażanie może pojawić się tylko wówczas, gdy komunikowanie ulega zawieszeniu”. Tym samym, aby „zredukować wskazywanie w języku (które nie jest czystym wyrażeniem, o jakie naprawdę Husserlowi chodzi – S.K.), należy zatem zawiesić stosunek do innego” (J. Derrida, op. cit., s. 62, 67).

<sup>50</sup> E. Fink, op. cit., s. 202.

<sup>51</sup> E. Fink, *Sein, Wahrheit, Welt. Vor-Fragen zum Problem des Phänomen-Begriffs*, Martinius Nijhoff, Den Haag, 1958, s. 42.

patrzenia i (mono-logicznego) *zapatrywania się* na rzeczy, a nie wsłuchiwanie się w niepowtarzalność zarówno *tonu tego, co przez innych mówione* oraz *powiedziane*, jak i *tonu samego ich mówienia*. Nie dostrzega więc tego, *jak się rzeczy mają z oblicza i w obliczu rozmowy z innymi*.

W tym samym kierunku co Lipps i Fink podąża Heidegger w swym namyśle nad mową<sup>52</sup>, ale jego formuła – bardziej radykalna – w ostrzejszym świetle ukazuje sytuację, w jakiej *my dziś* się znajdujemy. W niewielkim dziełku *Hebel – der Hausfreund* pokazuje on, że ludzkie dwuznaczne *przyswojenie* natury, *dostosowanie się* do niej *po swojemu*, nie odwołuje jej naturalności, o ile powoływanie się na nią ma charakter „poetyckiego” logosu – takiego, który odkrywa *różne* jej sposoby uobecniania, *nie* naruszając całości jako takiej jej uobecniania. W tym sensie na przykład „wschody” i „zachody” słońca „na niebie” nie tracą swej naturalności w obliczu „przewrotu kopernikańskiego”<sup>53</sup>. Dziś jednak tak rozumiane poetyckie oblicze logosu odchodzi, przestaje być „miarodajną postacią prawdy”. Ton naturze nadaje kalkulujący logos, co słyszymy w pośpiechu i „trywialności codziennego mówienia”, w których wyraża się technologicznie rozbudowywana przestrzeń ludzkiego *bycia-w-świecie*<sup>54</sup>. Taką jest nasza dziejowa sytuacja, to się nam dziś *przydarza*. Doświadczamy odwrócenia się *od* tego, *skąd* płynie namowa do poetyckiego do-strzeżenia bogactwa naszego świata. Ograniczamy nasze *sluchanie na-mowy* logosu do logiki przedmiotowego odkrywania i przyswajania bytu. Ale pozostaje jeszcze – twierdzi Heidegger – ojczyzna mowa, w której *wyistacza się* człowiek *obdarzany* logosem mniej lub bardziej – *dziś mniej* – otwarcie. „Właściwie mowa mówi, nie człowiek. Człowiek mówi dopiero, o ile każdorazowo mowie od-powiada”<sup>55</sup>. Mówiąc zatem, zapominamy w naszym odpowiadaniu na jej *namowę* o jej źródłowym mówieniu, ale też wsłuchując się w nią – możemy się ku jej pełni zwrócić. Odzyskanie sensu rzeczy, czyli powrót do nich samych, trzeba rozumieć *do-słownie*: w zaangażowaniu w rozmowę z uniwersalnym doświadczeniem, które odkłada się w języku. W ten sposób *mowa mówi tylko na tyle, na ile czło-*

<sup>52</sup> Widać tu inspirację Lippsa i zapewne Finka filozofią Heideggerowską, co ten pierwszy zaznacza zresztą m.in. w kluczowym dla swojej myśli podjęciu związku logosu z *sytuacyjnością* ludzkiego bycia, która u Heideggera znajduje wyraz w jego „*In-der-Welt-sein*” (Por. H. Lipps, *Untersuchungen...*, op. cit., s. 28). Fink natomiast wysuwa obcy Husserlowi postulat uzupełnienia przedmiotowego myślenia fenomenologii myśleniem spekulatywnym, co w pewien sposób korespondowałoby z Heideggerowskim *myśleniem istotnym*.

<sup>53</sup> Heidegger nawiązuje tu do greckiego związku *techne* i *poiesis*, dzięki któremu „techniczne” odkrywanie natury pozostawało w zgodzie z istotą natury.

<sup>54</sup> Ta kwestia zostaje tu tylko zasygnalizowana.

<sup>55</sup> M. Heidegger, *Hebel – der Hausfreund*, Günter Neske, Pfullingen 1957, s. 35.

wiek jest zdolny wsłuchiwać się w jej uniwersalny logos i podążać za jego namową; mówi ona wtedy więcej i głębiej, niż gdy informuje za pomocą wyspecjalizowanego słownictwa w zgodzie z logicznymi kryteriami sensowności wypowiedzi. Husserl, traktując język instrumentalnie, sam siebie niejako usuwa z tej przestrzeni, w której panuje swoista *do-nośność* mówienia mowy. Heidegger natomiast w pewien sposób zawiera myślenie mowie: ona *wdraża* w myślenie o rzeczach, wskazuje rozmaite drogi prowadzące ku rzeczom, dzięki czemu można je nawet *zobaczyć* w *nieprzewidywalnym* zjawieniu. Heideggerowskie poddanie się nieskrytości bycia to nieuprzedzona (tzn. niepoprzedzona) żadnymi roszczeniami gotowość przyjęcia tego, co się jako *nieprzewidywalne wydarzenie* (*Ereignis*) *przy-darzy* (*es gibt*) człowiekowi, co się pozwala jedynie *zapowiedzieć*, ale *nie wiedzieć* w nieprzedmiotowym – dla niemieckiego filozofa: istotnym – myśleniu. Jest ono właściwie *rozmową*, prawdziwym spotkaniem zapytywania i odpowiadania. Musi ono także doprowadzić do spotkania i odpowiedzialnie stanąć w obliczu samo-upewniającego się, wystawiającego siebie na pierwszy plan, pewnego swego panowania i przewidującego myślenia przedmiotowego, uprawianego w duchu współczesnej przedmiotowej produktywności, może wręcz – nadproduktywności. Niemiecki filozof nie kwestionuje pewnego rodzaju „fatalistycznej” konieczności tego stanu rzeczy, a nawet ją konstatuje. Jego własną odpowiedzią na totalne uprzedmiotowienie bytu jest jednak propozycja *rozpamiętującego* myślenia przywołującego swoje początki, co sprawia wrażenie wycofania się na jakąś czysto poetycko-abstrakcyjną, kontemplacyjną pozycję. Nie jest to jednak „wieża z kości słoniowej”<sup>56</sup>, lecz swoiście zinterpretowana *przyziemność*, która odsłania czasoprzestrzennie uwikłaną transcendencję skończonego bycia ludzkiego<sup>57</sup>. Ta przyziemność i skończoność ludzkiej

<sup>56</sup> Co można zarzucić Husserlowi. Fenomenologiczna *epoché*, biorąca w nawias rzeczywistość, w gruncie rzeczy odrealnia w pewien sposób fenomenologiczny podmiot właśnie dlatego, że stawia go *ponad* rzeczywistością, w *samotni* jego *jedyności*, którą on dla siebie wybiera, doświadczając rzeczywistości jako fenomenu przez praktykowanie tej *epoché*.

<sup>57</sup> Por. Heideggerowską dialektykę *Denken* i *An-denken*, m.in. w *Was heisst Denken?* (Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1971), dziele, w którym autor próbuje „przypomnieć” źródłowe greckie myślenie, a towarzyszy tej wędrówce ku „źródłom” rozmowa z Nietzschem. Myślenie istotne pozostaje pod przemożnym wpływem Pamięci – *Mnemosyne*, córki *Nieba* i *Ziemi* (por. M. Heidegger, *ibidem*, s. 6–7). **To ona nadaje myśleniu ekstatyczny wymiar.** Tak jak zresztą przedstawiony przez św. Augustyna Bóg, który wyzwala – przez *wertykalny* duchowy ruch transcendencji, odwołujący od „przy-ziemności” pospolitego, łasego na uroki świata, poznania – „słyszenie” głosu prawdy płynącego od „rzeczy samych”, sławiących (w osobliwy sposób *wystawiających*) swe stworzenie przez Boga, przez jego *Słowo*. Heideggerowskie „ek-statyczne” myślenie (które tu też zdaje się prowadzić mniej „słyszalną” rozmowę z Augustynem) jest natomiast *przy-Ziemne*, w tym sensie, że przy-staje przy rzeczach

rzeczywistości nie ma charakteru zwyczajnej konkretności. Heidegger, uwypuklając doświadczenie rzeczy w mowie, koncentruje się osobliwie na *przywoływaniu* nieobecnego (skrytego za uprzedmiotowioną obecnością) bycia poetyckimi wezwaniami skierowanymi do *Bogów*, *Śmiertelnych*, *Ziemi* oraz *Nieba*. Te cztery elementy oraz ich dialektyka mają za- i o-kreślić prześwit<sup>58</sup> ludzkiego bycia, a także urzeczywistniać je w *ekstacywnym* oddaleniu od zwykłej pragmatyki życia. To *urzeczywistnienie* codziennej egzystencji odbywa się przez poetyckie doświadczenie rzeczy jako miejsca skupienia transcendujących odniesień do bycia. Nie mają one jakiegось przedstawialnego, tzn. dającego się uprzedmiotowić, intencjonalnego zwieńczenia. *Ziemia* – wymyka się wszelkiej przedmiotowej wymierności, jaką dysponują na przykład *geo-metria*, *geo-logia* czy *geo-grafia*; podobnie *Niebo* – przywoływane przez rzecz w sposób niedostępny dla jakiegokolwiek, powiedzmy, *astro-fizyki*; czy *Istoty Boskie* – niedające się przybliżyć żadnej *teo-logii* czy *religio-znawstwu*; i w końcu *Śmiertelni* – których istoty nie rozumie żadna *antropo-logia*. Żadne z tych odniesień nie może być wzięte pod uwagę bez pozostałych. Ich *równoważność* dla *urzeczywistnionego*, w sensie: *do-rzecznego*, bycia ludzkiego sytuuje je w swoście egzystencjalnej otwartości jakiegось niewymiernego *Pomiędzy*: otwartej przestrzeni transcendowania, rociągającej się „od” Śmiertelnych na Ziemi „do” Istot Boskich na Niebie. Nasuwa się tu na myśl jakiegось Heideggerowskie nawiązanie do Arystotelesowskiej jedności człowieka i świata przez rzecz ujętą jako jedność czterech przyczyn. Dzięki poetyckiej metaforyce nabiera ono jednak *już-nie-metafizycznego* sensu.

Tak jak Husserlowska *epoché* miała oczyszczać poznające spojrzenie na rzecz, by ją ujrzeć „sama”, tak Heideggerowskie swoiste „upoetycznienie” myślenia (*das dichtende Denken*) ma skierować je na transcendowanie ku byciu; ma *ekstacywnie nastrajać* myślenie ku rzeczy samej *bycia*, nie poznania. U Husserla rzecz „sama” jako przedmiot poznania jest

---

codziennych i przy-staje na nie – dzban, most na rzece – na tyle jednak, na ile przyciągają one człowieka w otwarty przestwór *transcendującego prze-skoku*: od Śmiertelnych do Istot Boskich, od Ziemi do Nieba. Zwykła przyziemność techniki, nawet jeśli już posyła człowieka wysoko i daleko „w niebo”, po prostu zrównuje Niebo i Ziemię „do” jednej płaszczyzny, na której doświadczają się jedynie zaprojektowanej „transcendentalnej transcendencji”. To zapewne miał na myśli poeta Julian Przyboś, kiedy wyznawał: „Myślę o lotniku, który steruje w konkretnej, hypsometrem mierzonej przestrzeni, o jego zmyśle równowagi sprawdzony przez instrumenty”. Lotnik pewnie zawieszony w technicznie udostępnionej „górze” i poeta-narrator – stąpający *po górach*, czyli: *przy-Ziemnie*. Por. J. Przyboś, „Dzwony berneńskie” (w:) idem, *Utwory poetyckie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 364.

<sup>58</sup> *Prześwit* rozumiem za Heideggerem jako miejsce dziania się prawdy, a więc miejsce spotykania się myślenia i rzeczy.

podmiotowym przedstawieniem. Ukazuje się w noetyczno-noematycznym prześwicie. Natomiast ekstatycznie zwróceniu ku byciu możemy niejako w szerszym zakresie i głębiej usposobić się do tego, co każdorazowo jest. Heidegger, podążając śladem takich poetów jak Hölderlin, Hebel czy Rilke, odróżnia codzienność „zindustrializowaną”, nasyconą przedmiotowością i kształtowaną mechanizmami rynkowymi, od codzienności przebiegającej w prostocie *zamieszkiwania na Ziemi pod Niebem*, pośród poetycko doświadczanych *rzeczy*, które wyznaczają przestrzeń owego zamieszkiwania<sup>59</sup>. Tak rozumiana codzienność, którą wypełniają *rzeczy*, nie przedmioty, jest właściwą *od-skocznią* (*Ab-sprung*)<sup>60</sup> dla autentycznego transcendowania ku *byciu*. Dlatego transcendujące „oddalenie” w odniesieniu do codzienności takiej, z jaką mamy do czynienia dzisiaj, jest w jakimś sensie dystansowaniem się do niej, lecz nie jej *opuszczaniem*. Pozostaje ona podstawą (*Grund*) konieczną dla transcendującego odbicia się i skierowania ku byciu jedynie poetycko przeczuwanemu, zatem ku „czemuś”, co dla przedmiotowego myślenia jest *nie-prze-widywalne*, i z jego perspektywy ma tyle znaczenia, ile mu może nadać „bujanie w obłokach”.

Czy jednak takie usposobienie nie nadawałoby naszemu życiu wymiaru zbyt *bezpodstawnego* (w zwyczajnym tego słowa znaczeniu), od którego życie jednak ucieka, pociągając nas ku zwyczajnej przyziemności, podstawie naszej codzienności? Ukrywa ona autentyczne transcendujące odniesienia do bycia w ogóle. Dzisiaj musimy odpowiadać takiemu wydarzeniu bycia, które narzuca nam właśnie jakąś niezwykłą *dynamikę* przede wszystkim przedmiotowego zaangażowania w *za-dane* nam teraz i tu przyziemne życie, zwyczajną – choć *nadzwyczajnie* technologiczowaną – rzeczywistość. Być może w tej naszej *przetworzonej nadzwyczajności* rzeczywistości musimy się dopiero, tzn.: *na nowo*, filozoficznie zdefiniować. Tak, jak uczynili to niegdyś Grecy, powołując filozofię. Dziś jesteśmy w innej od nich sytuacji: oni filozofowali, by ugruntować swoje życie w rzeczywistości *samej*, filozofia stała na straży prawdy i mogła się do niej – do rzeczywistości *jako takiej* – odwoływać. My możemy *odwoływać się* do filozofii, do jej długiej tradycji, wciągnięci w wir *powoływania* rzeczywistości, o której dzisiejszym statusie jeszcze niewiele wiemy. Jest znamiennym faktem, że ważne głosy o końcu filozofii i nowych zadaniach myślenia zbiegają się ze swoistą wirtualizacją rzeczywistości, z dominacją technologicznego opa-

<sup>59</sup> Zapewne Heideggerowska interpretacja powrotu *do rzeczy samych* przebiega w związku z tym jako radykalne zwrócenie się do myślenia greckiego, ze szczególnym uwzględnieniem przedsokratyków. W tym zwrocie *techne* jest postrzegana jako sposób odkrywania (*poiein*) rzeczywistości.

<sup>60</sup> Por. *Der Satz vom Grund*, gdzie zostają omówione *Ab-grund* oraz *Ab-sprung*.

nowywnania czy wręcz kreowania rzeczywistości. Powstaje więc pytanie, czy odwoływanie się do filozofii ma charakter autoironii filozofujących, świadomych tego, że coraz bardziej stechnologizowana rzeczywistość oddala się od klasycznych – a może w ogóle: filozoficznych – standardów? Znaczącym przykładem takiej ironii jest postmodernistyczna gra językiem filozofii, swoista dekonstrukcja filozoficznej odpowiedzialności myślenia wobec rzeczywistości. Filozofia bawi się w sposób coraz bardziej wyrafinowany *samą sobą* – tak jak niegdyś Kartezjusz: samotny, z dala od światowego zgiełku, zajęty *własnymi myślami* – zapowiadając ego-centriczne projektowanie rzeczywistości. Alternatywą wobec takiej postawy pozostaje ciągle jeszcze Heideggerowski mariaż myślenia filozoficznego z poezją, dokonany dzięki szczególnemu stosunkowi do języka, do słowa i rozmowy ze słowem istotnie wypowiedzianym w wielkiej twórczości słowo-twórczej. Zapewne głoszone przez tego myśliciela hasło końca filozofii i poszukiwania nowego początku myślenia nie oznacza końca filozofii w ogóle, lecz określa postawę „czekania”: *przeczekania* tego, co dziś rozwija się jako jeszcze niemyślane istotnie, a jedynie z-robione, jeszcze niegotowe na przemyślenie; i zarazem – postawę ukierunkowaną na *czekanie* i *do-czekanie się* tego, co ostatecznie zostanie *przy-znane* myśleniu. Być może więc najważniejszym zadaniem myślenia jest przede wszystkim *dotrzeć* i *doczekać* – a zatem i *do-słuchać się* – wezwania rzeczywistości do jej głębokiego przemyślenia. Tymczasem trzeba trwać w swoistym rozpamiętywaniu powołania człowieka i przygotować się *na czas* do zadania przemyślenia tego, co już *wydarzyło się* i *wydarza* jeszcze w globalnym technicznym dokonywaniu. Jak dotąd bowiem to, co otwarte dla instrumentalnej refleksji, nie jest jeszcze wystarczająco *do-nośnie przekazane* istotnemu myśleniu.

## LANGUAGE – THE REALITY OF THE HUMAN BEING

Certain contemporary radical philosophers, such as Baudrillard, remark today on the symptoms of the “virtualization of reality”. Regardless of this diagnosis’ degree of correctness, it is valuable to uncover the meaning of the danger understood in such terms, point out to its origins and the possibility of its avoidance. It seems this danger is embedded first and foremost in the transcendental position – in great degree in Husserl’s idealist-transcendental turn, which absolutizes the ego as the universal subject of transcendental constitution of the world and intersubjectivity. This ego-centrism of thinking uncovered in the Husserlian manner today significantly transforms into the sphere of the technological reification of the human

---

world. Some ways of resolving this situation are suggested by the theories of linguistic communication in the existential orientation: e.g. those of Heidegger, Lipps or Merleau-Ponty.

*Kamilla Najdek*

## **O PRZEDMIOTACH W JĘZYKU. SZKIC O FILOZOFII JĘZYKA WALTERA BENJAMINA**

Fascynującym momentem myśli Waltera Benjamina jest jego próba uchwycenia w filozoficznych kategoriach wartości doświadczenia zmysłowego. Pytanie leżące u podstaw jego teorii poznania dotyczy możliwości i granic ludzkiej mowy oraz jej stosunku do prawdy. W poniższych rozważaniach autorka postara się dowieść, że Benjamin, po części zgodnie z tendencjami swoich czasów, po części wbrew nim, reprezentuje typ myślenia bliższy Hamannowi niż, jak zwykle się przyjmować, filozofii romantycznej, a także spróbuje wykazać, że, podobnie jak Hamann, Benjamin nadbudowuje estetykę nad filozofią języka.

Proponowana interpretacja nie może podjąć wszystkich aspektów omawianej filozofii języka, toteż koncentruje się na wytyczeniu relacji między słowami a rzeczami jako najistotniejszej dla estetyki.

### **O JĘZYKU W OGÓLE I O JĘZYKU CZŁOWIEKA**

Pierwszym ważnym pismem poświęconym filozofii języka jest słynny esej *O języku w ogóle i o języku człowieka*. Gershom Scholem, zapewne jeden z jego pierwszych czytelników, interpretował go (nawiązując do dyskusji nad kabalistyczną filozofią języka, które wiódł z Benjaminem w 1915 roku) jako utrzymaną w duchu romantycznym kontynuację myśli Hamanna i Humboldta. Zakładał przy tym – poniekąd niebezpiecznie, jako że również Benjamin nawiązuje w listach do tamtych rozmów – iż tekst ten powstał w odpowiedzi na owe dyskusje, a więc także w zgodzie z własnymi poszukiwaniami Scholema.

Historyczne tło interpretacji tekstu oraz kierunek, ku któremu zmierza, przedstawia Andreas Kilcher w *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma. Die Konstruktion einer ästhetischen Kabbala seit der frühen Neuzeit (Kabalistyczna teoria języka jako paradygmat estetyczny. Konstrukcje estetycznej kabaly od wczesnej nowożytności)*. Rozważania Scholema i Benjamina wpisują się tu w szerszy kontekst, Kilcher rozwija bowiem tezę, że w rozumieniu kabalistyki daje się zaobserwować wyraźne



żeświecczenie, w wyniku którego pierwotna teoria języka podporządkowana interpretacji świętych tekstów staje się paradygmatem estetycznym. Kabała w tym rozumieniu pełniła funkcję paradygmatu zarówno metafizycznego, jak i estetycznego<sup>1</sup>.

Zgodnie z jego analizą Scholem, po lekturze ksiąg *Sohar, Philosophie der Geschichte* Molitora, a nade wszystkim pism Novalisa, pojmował kabałę jako model mistycznej koncepcji języka. Wpisuje się zatem w koncepcję kabalistyki wywodzącą się według Kilchera od Hamanna, który to, inspirując romantyków niemieckich, miał dać impuls rozwoju jej estetycznej wykładni. Kabała, twierdzi Kilcher – skądinąd w zgodzie raczej ze Schleglem i z Novalisem niż z samym Hamannem – była w zamierzeniu Scholema stylem, zsekularyzowaną mistyką języka i uświęconą retoryką sakralizacji. Była też fundamentem nowej estetyki. Tak bowiem Kilcher interpretuje zdanie z Apostylla:

„«Rapsod czytał, obserwowal, szukał przyjemnych słów, znalazł je, przytoczył wiernie i dostarczył z daleka niczym statek kupiecki żywność». Kabała jawi się więc jako figura zaszyfrowania pośród sieci szyfrów. Jako taka «dostarczona z daleka», dawna poetyka i hermeneutyka mistyfikacji ma za zadanie utworzyć «nową estetykę», której środkami wyrazu są aluzja i szyfrowanie»<sup>2</sup>.

Kilcher pomija fakt, że Hamann pisał zarówno na sposób kabalistyczny, jak i rapsodyczny, przy czym jeden i drugi podporządkowany jest zamyślowi retorycznemu. Kabała, którą Hamann traktował po części jako prowokację, cenił za nawiązywanie do objawienia i tradycji, dopuszczanie różnych postaci prawdy w wielu (tysiącach) interpretacji, była dla niego więcej niż stylem, jako że wpisywała się przeciwieństwo w teologię. Celem nie jest sekularyzacja mistyki języka, lecz sakralizacja retoryki. W tym sensie był bliski kabalistyce w jej pierwotnej postaci. Z drugiej jednak strony Hamann rozwija inną filozofię języka i nie przejmując podstawowych przekonań kabalistów dotyczących wartości zapisu czy imion własnych. Zgodnie z jego koncepcją kontakt z przedmiotami zewnętrznymi dokonuje się na drodze zmysłowej i językowej jednocześnie, stąd nawet jeśli traktuje zjawiska w świecie jako znak od Boga, to nie poszukuje w nich odpowiednich „sygnatur”. To oznaczałoby mianowicie, że przedmiot jest poznawalny w swej istocie, a takie założenie myśliciel zdecydowanie odrzucał.

<sup>1</sup> Por. A. Kilcher, *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma. Die Konstruktion einer ästhetischen Kabbala seit der frühen Neuzeit*, Verlag J.B: Metzler, Stuttgart, Weimar 1998, s. 330 i nast. Też Kilchera jest, że tak Scholem, jak i Benjamin odpowiedzieli na pytanie o istotę języka hebrajskiego jako języka Żydów sformułowali w oparciu o filozofie niemieckich romantyków.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 267.

Błędna interpretacja Hamanna jest niewątpliwie symptomatyczna: tak właśnie mogli czytać go zarówno poeci wczesnego romantyzmu, jak i Scholem. W ten sposób zostają ujednoczone dwie z gruntu różne koncepcje, a esej *O języku w ogóle...* traci retoryczną finezję.

Hamann niewątpliwie oddziaływał na wczesnych romantyków przez styl. „Ciemność”, „niezrozumiałość”, tajemniczość formy wyrazu, zastosowanie kabalistyki jako alegorycznej egzegezy oraz oparcie o nią modelu wiedzy stały się inspiracją dla Schlegla<sup>3</sup> i Novalisa. W ich rozwinięciu estetyczny model wiedzy został oparty jednak nie na poznaniu zmysłowym i językowym, jak postulował Hamann, lecz na wzorowanej na Paracelsusie nauce o języku natury oraz na mistyczno-kombinatorycznej koncepcji języka odwołującej się do matematyki Leibniza<sup>4</sup>.

Wracając do teorii kabalistyki jako paradygmatu estetycznego: Kilcher wychodzi od tego, że romantyczna teoria poznania ma charakter na wskroś językowy. Zakłada ona ponadto, iż znaczone i znaczące nie przynależą do różnych sfer, lecz są połączone ze sobą na zasadzie przedustawnej sympatii oraz pozostają ze sobą w stałym związku. Tę powszechną semiotyczną korespondencję nazwał Novalis – kabałą. W słynnym fragmencie projektu encyklopedii powiada: „GRAMATYKA. Nie tylko człowiek mówi – mówi też uniwersum – wszystko mówi – nieskończony język. Nauka o sygnaturach”. Również Schlegel stwierdzi, że kabała i gramatyka stanowią metonimie semiotycznego porządku rzeczy. Co znamienne, porządek świata jest pojmowany z jednej strony jako dany z natury, z drugiej – jako skonstruowany, artystyczny porządek wiedzy. Magiczny idealizm wymaga zatem świadomości związku z wszechświatem i twórczego mówienia, analogicznego do Adamowego nazywania, wejścia w „tajemny” wymiar języka. To doświadczenie, pisze Kilcher, miał na uwadze Scholem, kiedy prognozował, że Benjamin stanie się ostatecznie mistykiem. I dalej:

„Myślał o wspólnej romantycznej sytuacji wyjściowej, przy czym Scholem przytacza Hamanna: «Oto punkt, skąd wychodzą wszystkie mistyczne teorie języka i religie, punkt, gdzie powinien znajdować się zarówno język objawienia, jak język ludzkiego rozumu, jak Johann Georg Hamann określił z doskonałym lakonizmem podstawową tezę mistyki języka: ‘Język – ojciec rozumu i objawienia, jego A i O’». Przede wszystkim to odniesienie do Hamanna pozwoliło Scholemowi – kierującemu się Benjaminowskim pismem z 1916 roku – na wypracowanie estetycznego wymiaru mistyki języka”<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Ten wątek dostrzega Kilcher przede wszystkim u Schlegla. Pisze: „Vor allem aber Friedrich Schlegel führt in seinen Philosophischen Lehrjahren aus den Jahren 1805–1806 wiederholt die Kabbala als Paradigma einer «esoterischen Exegese» an: «Exegese soll nur esoterisch sein (...), Kabbala und Mythologie gehören mit zur Exegese»” – *ibidem*, s. 270.

<sup>4</sup> Por. *ibidem*, s. 274 i nast.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 341.

Wymienione powyżej wątki pojawiają się, jak zobaczymy, w eseju o języku. Naszym zadaniem będzie jednak prześledzić, w jakim stopniu autor przyswoił sobie romantyczną kabalistykę i filozofię języka, a w jakim stopniu ją zmodyfikował. Konieczne będzie również doprecyzowanie, w jakim znaczeniu posługuje się on pojęciami takimi jak „magia” czy „religia”. Pierwszy impuls skłaniający do krytycznej lektury daje list, który Benjamin wysłał do przyjaciela w odpowiedzi na szereg pytań, jakie wyłoniły się z jego rozważań nad kabalistyką. Wynika z niego, że typ myślenia reprezentowany przez Scholema pozostaje Benjaminowi w jakiś sposób obcy; nie podejmuje się nawiązać do relacji matematyka : myślenie, matematyka : język, matematyka : syjonizm, absorbujących przyjaciela<sup>6</sup>. Benjamin przyznaje, że jego koncepcja dałaby się może odnieść do judaizmu, ale zastrzega uczciwie: „na ile go rozumiem”<sup>7</sup>.

## O JEZYKU W OGÓLE

Nieoczekiwaną perspektywę interpretacyjną otwiera konstrukcja tekstu, która nie dopuszcza jednoznacznego wpisania go w jedną tradycję. Należy bowiem wyodrębnić w nim trzy dyskursy, które, choć pokrewne i operujące podobnymi słowami kluczami, faktycznie nie przenikają się wzajemnie, istnieją jakby obok siebie. Odpowiednio, całość sprawia wrażenie trzech filozoficznych obrazów<sup>8</sup>.

Pierwszy obraz został zorganizowany wokół kwestii, czym jest język jako taki. Autor zdaje się przemawiać językiem romantyków i pozostawać w świetle ich myśli. Już we wstępnym akapicie pojawia się zdanie, które nieodparcie kojarzy się z Novalisem i jego magicznym idealizmem:

---

<sup>6</sup> List z listopada 1916 roku (w:) W. Benjamin, *Briefe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1966, t. 1, s. 128 i nast.

<sup>7</sup> Menninghaus dowodzi, że Benjamin nie tylko nie znał w tym czasie klasycznej kabały, ale też w niedopuszczalny sposób mieszał pojęcia, tak że z punktu widzenia kabalistyki żydowskiej niektóre jego zdania są bezsensowne. W okresie powstawania eseju znał natomiast pisma Hamanna, Novalisa i Schlegla. Por. W. Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995, s. 189 i nast.

<sup>8</sup> W innym kierunku zmierza interpretacja Menninghause, sformułowana w *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Autor podporządkowuje wywód Benjamina trzem podstawowym teoriom – teorii magii jako specyficznej bezpośredniości języka, teorii przekładu (tj. poszczególnych elementów językowych) oraz teorii abstrakcyjnych elementów języka, takich jak słowo, znak, sąd. Dzięki takiemu ujęciu daje się wyodrębnić najistotniejsze obszary badanej filozofii języka. Mankamentem jest jednak przedwczesna, jak sądzę, próba zamykania intuicji analizowanego tekstu w precyzyjnie wyartykułowaną teorię. Teoria ta wylania się dopiero w późniejszym *Wstępie teoriopoznawczym*.

„Nie ma w naturze, czy to nieożywionej czy ożywionej, przedmiotu czy wydarzenia, które nie posiadałoby mowy, ponieważ wszystko chce przekazać swoją duchową istotę”.

Kluczowymi skojarzeniami są „mówiące uniwersum” i wchodzenie jego składowych w stałe „magiczne [bezpośrednie] relacje”. W *O języku w ogóle...* Benjamin rozwija tę myśl z dwóch stron – wyrażania się i nazywania, przy czym nazywanie definiuje jako sposób wyrażania się człowieka, a więc nie tylko rozpoznawanie „sygnatur”, tj. istoty przedmiotów<sup>9</sup>, jak miało to miejsce w romantycznej kabale.

Wraz z obrazem mówiącego świata Benjamin zdaje się akceptować również splecione z nim romantyczne wyobrażenie sympatii, więzi łączącej przedmioty, która umożliwia poznanie. Świadczą o tym fragment poświęcony nazywaniu oraz szkice *Die Lehre vom Ähnlichen (Nauka o podobieństwie)* oraz *Über das mimetische Vermögen (O zdolnościach mimitycznych)*. W tych ostatnich wprowadza jednak modyfikację polegającą na zastąpieniu pojęcia sympatii zasadą naśladownictwa i podobieństwa<sup>10</sup>, a więc produkowania oraz twórczego ustalania relacji. Aktywność cechuje zarówno przyrodę, jak i działanie człowieka. Filozof pisze:

„Natura wytwarza podobieństwa; wystarczy pomyśleć o mimikrze. Ale najwyższą zdolność produkowania podobieństw posiada człowiek. Tak, może nawet nie ma żadnej wyższej funkcji, która nie byłaby w zdecydowany sposób współokreślona przez zdolności mimityczne”<sup>11</sup>.

Oznacza to, że człowiek nie wpisuje się po prostu w harmonię świata, ale w istotny sposób na nią oddziałuje.

<sup>9</sup> W rzeczy samej Benjamin w tym pierwszym obrazie, pozostając w językowym świecie poetów romantyków, czerpie również z teorii Humboldta, zgodnie z którą wypowiedź językowa jest już odniesieniem się człowieka do świata.

<sup>10</sup> Konieczną do zrozumienia okultyzmu. Benjamin odwołuje się do wiedzy tajemnej, aby opisać pewien typ doświadczeń i związanych z nim skojarzeń, które z trudem tylko poddają się racjonalizacji. Doświadczenia, o których mowa, polegają na wycuciu naturalnych korespondencji. Jako najbardziej oczywiste wymienione zostają podobieństwa ludzkich twarzy, ale autor nie ogranicza się do nich. Dopuszcza również związek losu i konstelacji gwiazd. O doświadczeniu podobieństwa w tym przypadku pisze następująco: „*Ihre Wahrnehmung ist in jedem Fall an ein Aufblitzen gebunden. Sie huscht vorbei, ist vielleicht wiederzugewinnen, aber kann nicht eigentlich wie andere Wahrnehmung festgehalten werden. Sie bietet sich dem Auge ebenso flüchtig, vorübergehend wie eine Gestirnkongellation. Die Wahrnehmung von Ähnlichkeiten also scheint an ein Zeitmoment gebunden. Es ist wie das Dazukommen des Dritten, des Astrologen zu der Konjunktion von zwei Gestirnen, die im Augenblick erfasst sein will. Im andern Fall kommt der Astrologe trotz aller Schärfe seiner Beobachtungswerkzeuge hier um seinen Lohn*”. W. Benjamin, „Lehre vom Ähnlichen” (w:) *Gesammelte Schriften*, t. 2.1., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Man 1977, s. 206–207.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 204.

Z myślą Schlegla daje się również powiązać (choć niekoniecznie z niej wyprowadzić) koncepcja „najczystszej istoty duchowej”. Utożsamienie jej z istotą językową prowadzi Benjamina do twierdzenia o – jak sam pisze – doniosłych implikacjach metafizycznych. Skoro wszystko, co duchowe, wypowiada się w języku, to najczystsza istota duchowa również powinna być wypowiadalna. Tak rozumiana duchowość wyrażająca się w nazywaniu wiedzie go do zsekularyzowanego pojęcia objawienia<sup>12</sup>.

Poza ramy filozofii romantycznej wykracza jednak, jak sądzę, Benjaminska koncepcja języka, chociaż jest ona sformułowana w jej obrazach. Kiedy Benjamin określa zrazu język jako zasadę zorientowaną na przekazywanie duchowych treści w odpowiednich przedmiotach oraz jako wyraz istoty duchowej, oznacza to, przede wszystkim, że językowość przysługuje nie tylko takim ekspresjom ludzkiego życia jak muzyka, rzeźba, sądownictwo, technika czy religia, ale również obiektom typu lampa czy góry.

Romantyczne założenie języka przedmiotów, albo inaczej: języka natury, jest zatem potraktowane z najwyższą powagą. Umożliwia ono wpisanie człowieka w różnorodne relacje zachodzące między przedmiotami. Jednocześnie jednak Benjamin w istotny sposób ogranicza zakres owych relacji. Skoro język jest li tylko ‘wyrazem **istoty duchowej**’, to należy wnosić, że mamy dostęp jedynie do jakiejś części przedmiotu; jego nieduchowa istota pozostaje poza zasięgiem. Zauważmy, że w całym eseju nie ma mowy o docieraniu do rzeczy samej w sobie, a jedynie o wysiłku uchwycenia jej wyrazu. Jeśli definicja języka jako wyrazu istoty duchowej nie powieliła w pełni intuicji romantycznych, to należy zastanowić się, jakie inne sposoby myślenia o języku można w niej odnaleźć. Na myśl nasuwają się przede wszystkim antyczna koncepcja Logosu przynależnego przyrodzie zarówno ożywionej, jak i nieożywionej oraz, co wydaje się bliższe zamysłowi autora, filozofia języka sformułowana przez Hamanna. Idąc tym tropem, należałoby podkreślić zmysłowość języka przyrody (językiem lampy będzie zatem językowa lampa, lampa w sposobie przekazywania siebie, lampa w wyrazie<sup>13</sup>, świetlistości, a zatem przemawiająca do nas zmysłowo). Ponieważ świat ‘przemawia’, ‘udziela siebie’ na sposób

<sup>12</sup> Całkowicie wbrew literze tekstu pisze na ten temat Menninghaus: „Nicht sowohl Theologisierung als vielmehr Rückführung religiöser Autorität auf die ‘Magie’ von Sprache kennzeichnet mithin Benjamins Aktualisierung der mystisch-theologischen Bestimmung der Sprache als Offenbarung. Denn das Sich-Zeigen von etwas Unaussprechlichem – eben: ‘Offenbarung’ – ist in ihr nicht länger exklusives Zeugnis des Göttlichen, sondern eine Ausdruckqualität des Sprechens”. W. Menninghaus, op. cit., s. 21 i nast. Objawienie nie jest pokazywaniem się tego, co niewypowiadalne, tylko po prostu prawdą, a więc tym, co w najwyższym stopniu wypowiadalne.

<sup>13</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, op. cit., s. 142.

materialny, oddziałuje na człowieka przez wrażenia zmysłowe, jawiąc się, jak by to określił Hamann, w obrazach, które następnie przekładamy na ludzką mowę. Problem przekładu owego zmysłowego języka stanowi jedno z najważniejszych zagadnień podjętych we wstępie do *Pochodzenia niemieckiego dramatu tragicznego*.

Zgodne z teorią Hamanna byłyby też ujęcie poznania poza kategoriami przedmiotowo-podmiotowymi. Jak słusznie zauważył bowiem Tiedemann, do najważniejszych elementów Benjaminowskiej teorii języka należą: sprzeciw wobec podporządkowywania fenomenów podmiotowi, który przypisuje im dowolne znaki, jak również bunt przeciw podporządkowywaniu podmiotu obiektom, które ze swej strony wymuszają, aby je naśladować. Odpowiedzią jest wyjście poza konwencję i *mimesis* w teorii przekładu<sup>14</sup>. Dodajmy, że jest to również swoiste wyjście poza fenomenologię, albowiem do tego, twierdzi Benjamin, abyśmy mogli zidentyfikować, nazwać przedmioty, nie wystarczy, aby jawiły nam się jakoś w świadomości. Powinniśmy postrzegać siebie zawsze w kontekście otoczenia: rzeczy przekazują nam swoją językową istotę, a my możemy ją dostrzec jedynie, jeżeli staniemy się wrażliwi na jej oddziaływanie.

Ponadto refleksja nad językiem zostaje uwolniona od czysto narzędziowego ujęcia. Model, w którym występują przedmiot, słowo jako środek przekazu i człowiek (adresat), zostaje odrzucony jako pusty. Język jest w nim bowiem tylko tym, przez co człowiek się wyraża, a nie w czym się wyraża. Oczywiście Benjamin nie posuwa się tak daleko, aby nie zauważać znaczenia komunikacji językowej, kiedy to ludzie mówią do siebie, przekazują sądy, spostrzeżenia, *etc.* Ten obszar mowy wpisuje jednak w zakres mówienia nieautentycznego, które można wręcz określić terminem „niemówienie”; Benjamin posługuje się niekiedy słowem „gadanina”. Nieautentyczność tej mowy nie jest porównywalna z Heideggerowskim *man* w znaczeniu bezosobowego *man spricht* (‘mówi się’). Wyraża się w niej bowiem tragedia człowieka w obliczu skrytości natury i niedostępności tego, co przemija. Toteż i jego „gadanina” nie jest pustym paplaniem poruszającym się obok prawdy, ale mową, która utraciła sens.

Największy bodaj problem stwarza kolejny moment definiujący język, a mianowicie jego magia. Zdanie wypowiedziane w jakimś określonym języku, czytamy, nie jest wyrazem tego, co można wyrazić za jego pośrednictwem, lecz tego, co się w nim wyraża, czyli samego języka. Język jako taki nie wyraża treści, tylko sam siebie. Jest w najczystszy sposób słowa

<sup>14</sup> Por. R. Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973, s. 45.

znaczeniu medium przekazu, przy czym medialność jest rozumiana jako bezpośredniość<sup>15</sup> albo inaczej – magiczność.

„Medialność, tj. bezpośredniość wszelkiego duchowego przekazu, stanowi podstawowy problem teorii języka, a jeśli zechcemy nazwać tę bezpośredniość magiczną, to podstawowym problemem języka będzie jego magia. Jednocześnie słowo *magia* wskazuje na coś innego: na jego nieskończoność. Jest ona uwarunkowana bezpośredniością. Dlatego właśnie, że nic nie przekazuje siebie poprzez język, to, co wyraża się w języku, nie może być ograniczone czy też mierzone od zewnątrz, stąd w każdym języku zawiera się niezrównana i wyjątkowa nieskończoność. Granicę wytycza językowa istota, a nie werbalne treści”<sup>16</sup>.

Powyższy fragment tekstu Menninghaus interpretuje jako świadectwo powrotu Benjamina do romantycznego postulatu ożywienia języka wskutek przypisania mu właściwości magicznych. W jego interpretacji kabała jawi się jako wtórna wobec pojęcia magii. Teoretycy pierwszej fazy romantyzmu, twierdzi, aż nazbyt często posługiwali się pojęciem magii dla określenia wszelkich nieinstrumentalnych związków zachodzących między różnymi obszarami, takimi jak sztuka, natura, *etc.* Wyrosło ono z wcale nie metaforycznie rozumianego „czaru” języka.

Autor *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie* wyodrębnia kilka znaczeń owej językowej magii romantyków. Pierwsze jest wyrazem zdziwienia nad zdolnością języka do podporządkowywania sobie przedmiotów całego uniwersum – tak na przykład Schlegel w tym właśnie znaczeniu pisze o „cudownej sile, prawdziwej magii, gdzie przy pomocy pozornie nieważnych znaków spętane zostają najsilniejsze duchy”<sup>17</sup>. Magia w tym ujęciu byłaby zatem tożsama ze sztuką dowolnego posługiwania się światem zmysłów. Kolejne znaczenie to ‘forma’ poruszeń języka jako ‘gramatyczna mistyka’, przy czym w terminologii wczesnoromantycznej pojęcie ‘gramatyki’ obejmowało całe spektrum fenomenów języka, od poszczególnej *gramma*=litera, po formę języka jako ‘medium przedstawiania’. To znaczenie Menninghaus uważa za najważniejsze.

„Umiejscowienie znaczących ‘magicznie’ ruchów form językowych poza semantyką wypowiedzi niezależnie od tego, czy jest to mowa zwyczajna czy poetycka, jest chyba najważniejszą innowacją romantycznej filozofii języka. Pojęcie ‘wewnętrznej formy języka’, ukute przez Humboldta, nawiązuje bezpośrednio do romantycznych spekulacji, w szczególności do studiów z języka Fryderyka Schlegla”<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Pojęcie bezpośredniości odsyła do Herderowskiej koncepcji energii słowa, a tym samym do myślenia przedromantycznego.

<sup>16</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, op. cit., s. 143.

<sup>17</sup> W. Menninghaus, op. cit., s. 28.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 30.

Z gramatyką języka łączy on też (niesłusznie) koncepcję objawienia<sup>19</sup>.

Menninghaus, podobnie jak wcześniej Scholem, jednoznacznie wpisuje tę wczesną refleksję nad językiem w tradycję romantyczną. Tymczasem inne teksty powstałe w tym czasie świadczą o tym, że filozof stara się wypracować własną obrazowość i własny świat skojarzeń, niezależny od romantyków. Pojęcie „magia języka” występuje na przykład w często cytowanym szkicu *Nauka o podobieństwie*, gdzie Benjamin opowiada się przeciwko teorii konwencjonalnego znaczenia słów, zastępując ją nauką o wychwytywaniu podobieństw. Magiczność, czyli zdolność do bezpośredniego udzielania się, łączy się w języku z umiejętnością naśladowania. Zdolność udzielania się autor nazywa tutaj po prostu warstwą intencjonalną języka. Pisze:

„Ta, jeśli tak chcemy, magiczna strona języka, podobnie jak pisma, nie przebiega bez związku z drugą, semiotyczną. Wszystko, co mimetyczne w języku, jest ugruntowaną intencją, która może przejawiać się wyłącznie w czymś obcym, w semiotycznych właśnie, informacyjnych podstawach języka”<sup>20</sup>.

Co interesujące, obok pojęcia magii pojawia się również słowo *mitteilen*, które w *O języku w ogóle...* oznaczało „udzielanie się” przyrody i człowieka, natomiast tutaj określa po prostu przekazywanie informacji. Jak widać, Benjamin nie przywiązywał się do słów i pojęć.

Zdolności mimetyczne, stanowiące warunek nazywania i tworzenia pojęć, są powszechne. Naśladowujemy, pisze, już jako dzieci, upodabniając się do osób i przedmiotów z najbliższego otoczenia. W zabawie odtwarzamy cechy wspólne określonych klas przedmiotów. W najprostszym przypadku relacji podobieństwa jest ono odbierane zmysłowo – jak choćby rysy twarzy. Tym jednak, co interesuje Benjaminą, są podobieństwa i relacje mniej oczywiste, ale takie, które wzbogacają nasz odbiór świata.

„Przykład astrologii wystarcza, aby uchwycić pojęcie niezmysłowego podobieństwa. Jest ono, jak się rozumie, względne: stwierdza ono, że nie jest nam już dane w doświadczeniu to coś, co pozwalało kiedyś mówić o podobieństwie między konstelacją gwiazd i człowiekiem. Ale i my posiadamy pewien kanon, za pomocą którego możemy wyjaśnić niejasność pojęcia niezmysłowego podobieństwa. Tym kanonem jest język”<sup>21</sup>.

Sam język bowiem zawiera w sobie cały system podobieństw. Istnieją niewidzialne relacje między tym, co wypowiadamy, a tym, co mówimy,

<sup>19</sup> Pisze: „Der dritte Wortsinn der romantischen Theorie der Sprach-Magie bezieht sich schließlich, in Konvergenz mit Hamanns Begriff der Offenbarung auf die Form von Sprachbewegungen als der grammatikalischen Mystik”. Ibidem, s. 28. Pojęcie objawienia odpowiada u Hamanna tradycyjnemu pojęciu teologicznemu i nie ma nic wspólnego z gramatyką.

<sup>20</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, op. cit., s. 208.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 207.



między słowami a ich zapisem. Toteż kiedy czytamy, zapisane literami słowa nagle odsłaniają przed nami to, co podobne. Lektura uświadamia nam też podwójną funkcję słowa – jego znaczenie świeckie i magiczne<sup>22</sup>.

Tajemniczą magię języka Benjamin zastępuje również pojęciem „bezpośredniości intencjonalnej”, które jest mu potrzebne do rozróżnienia prawdy i poznania. Píše:

„Podstawą bezpośredniości intencjonalnej, właściwej każdemu znaczącemu, jest zawarte w nim imię. Stosunek słowa, imienia i przedmiotu jest następujący: 1) ani słowo, ani imię nie jest identyczne z przedmiotem intencji; 2) imię jest czymś (elementem) w samym przedmiocie intencji, co wyodrębnia się z niego; dlatego imię nie jest przypadkowe; (...) 6) znak oznacza słowo”<sup>23</sup>.

O znaku twierdzi dalej, że

„nie odnosi się nigdy do przedmiotu, ponieważ nie zawiera się w nim żadna intencja, a przedmiot dostępny jest tylko intencji. (...) Znak odnosi się do tego, co oznacza przedmiot; określa to, oznacza przedmiot, a więc na przykład słowo ‘trójkąt’ albo matematyczny rysunek trójkąta”<sup>24</sup>.

Na słowo składają się funkcje wyrażania, symbolizowania, znak i imię. Pojęcia są zbudowane na słowach<sup>25</sup> i z nich czerpią siłę.

W notatkach Benjamin zachowały się ponadto ślady prób logicznego ujęcia nazywania, znaczenia i znaku. Pewna nieporadność w posługiwaniu się słownictwem logiki (myli on na przykład zdanie logiczne z sądem w sensie logicznym, oznaczanie występuje miejscami wymiennie ze znaczeniem) nie umniejsza wartości tych zapisków. Zdania słynnego eseju z 1916 roku zostają pozbawione mistycznej otoczki. Przekład na język świecki pozwala uwolnić się od wartościowania, do jakiego nieuchronnie prowadzi odczytywanie ich w kategoriach religijnych, a trudno się od takiego nastawienia uwolnić zwłaszcza w części poświęconej językowi absolutnemu i ludzkiemu. Tutaj nazywanie i sądy (pytania o znaczenie) są rozważane jako wypowiedzi równoległe, a nie następujące po sobie. Już wczesne rozważania wskazują drogę ratowania przedmiotu również w pojęciach abstrakcyjnych, które dzięki temu nie zostają słowami całkowicie pustymi, nieodnoszącymi się do świata; wątek ten zostanie rozwinięty w *Pochodzeniu niemieckiego dramatu tragicznego*.

<sup>22</sup> Por. ibidem, s. 208 i nast.

<sup>23</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. 6, op. cit., s. 11.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>25</sup> Benjamin nie precyzuje jeszcze, w jakim sensie jest ono bazą dla myślenia abstrakcyjnego. Formuluje jedynie postulat: „Die Theorie des Begriffs hat zur Grundlage zu machen, dass das Wort dessen Basis in irgendetwasem Sinne ist”. Ibidem, s. 15.

W *Das Urteil der Bezeichnung (Sąd oznaczania)* na przykładzie zdania „a oznacza stronę BC trójkąta” Benjamin wskazuje na różnicę między zdaniem logicznym a oznaczaniem. W przykładowym zdaniu mamy z jednej strony coś, co oznacza, z drugiej – bok trójkąta. Występują też, odpowiednio, dwa podmioty. Podmiotem pierwszym nie jest tu litera „a”, którą kojarzymy z pierwszą literą alfabetu, ale pewien zapisany dźwięk, który jedynie odpowiada pierwszej literze alfabetu. Podmiotem drugim jest bok BC trójkąta. W oznaczaniu najważniejszy dla niego wydaje się fakt, że nie zachodzi tu żadna relacja logiczna, a tym samym analizowane zdanie różni się zasadniczo od typowych zdań logicznych. Jako przykład zdania logicznego autor podaje „S równa się P znaczy, że S jest P”. To zdanie nie orzeka, lecz przypisuje znaczenie. Logika, podsumowuje Benjamin, nie pyta o prawo, lecz o znaczenie prawa, a problem znaczenia leży u podstaw językowej natury poznania. Należy stąd wnosić, że podstawą poznania jest poznanie o charakterze logicznym. Jeśli wziąć pod uwagę, że autor posługuje się systematycznie pojęciem *Urteil*, a więc sądu, nie zdania, wniosek wydaje się jasny: pytanie o znaczenie jest cechą mowy sądzącej, czyli tej, która (w jakimś stopniu) zerwała więź z przedmiotami.

Podobnie szkic *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie (Znaczenie języka w dramacie tragicznym i tragedii)*<sup>26</sup> datowany na rok 1916 rozwija myśli sformułowane w szkicu *O języku w ogóle...* Na podstawie pierwszego tekstu można zrozumieć koncepcję wyrażania w języku. Sposób stawiania pytań nawiązuje do Humboldta; język jawi się tu nie tylko jako forma znacząca, charakterystyczna dla danej społeczności; jest on przede wszystkim nośnikiem idei wyrażających się wyłącznie w tej formie. **Taką ideą, obiektywną treścią, źródłową zasadą języka mówionego jest tragiczność.** Aby zapobiec budowaniu analogii z myślą Nietzschego, przypomnijmy, że pojęcie tragedii i dramatu tragicznego nie opisuje sytuacji człowieka w świecie, lecz idealną sytuację mówienia, w której spełnia się to, co w potocznym doświadczeniu musi pozostać niespełnione, a mianowicie ujęcie czasu (przeszłego).

Tragedię i dramat tragiczny jako formy literackie Benjamin traktuje w aspekcie historycznym, widząc w nich formy przełomowe, z których pierwsza stanowi świadectwo przejścia od czasu historycznego do dramatycznego, druga zaś – od czasu dramatycznego do czasu muzyki. Sztukę tragiczną charakteryzuje przez zasadę indywidualizacji, spełnionego czasu

<sup>26</sup> Benjamin zalicza go do intelektualnych zaczątków *Pochodzenia...*, o czym pisze w liście do Hofmannsthal'a z 1926 roku. Por. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. 2.3., op. cit., s. 930.

i przeznaczenia. Jest ona według niego w swej istocie różna od zjawisk empirycznych, gdzie czas stanowi pustą, niespełnioną formę, mechaniczne stawanie się, przez co niemożliwe staje się ujęcie historycznej wielkości<sup>27</sup>. Na tym tle jednoznaczne okazuje się stwierdzenie:

„Tragiczność nie tylko zawiera się wyłącznie w obrębie dramatycznej mowy człowieka; jest ona wręcz jedyną formą pierwotnie przynależną ludzkiej mowie. Oznacza to, że nie ma tragiczności poza rozmową między ludźmi i nie ma innej rozmowy jak tylko tragiczna”<sup>28</sup>.

Mowa ludzka w swej źródłowej, najdoskonalszej postaci znosi historyczność i jest załącznikiem czasu mesjanistycznego.

Tragedia jako taka nie może być smutna, ponieważ smutek płynie z innego porządku, z porządku uczuć. Tymczasem istnieje forma sztuki scenicznej, a więc również opartej na rozmowie, w której momentem decydującym jest smutek właśnie. Odpowiedzi na pytanie, jak możliwe jest wprowadzenie do dramatu tragicznego smutku, należy poszukiwać w innej właściwości mowy, a mianowicie w życiu słowa.

„Istnieje czyste uczuciowe życie słowa, podczas którego język wydoskonala się na drodze od czystego dźwięku natury do czystego brzmienia uczucia. Dla takiego słowa mowa jest tylko stadium przejściowym w cyklu przekształcania się i takim też słowem przemawia dramat tragiczny. Opisuje on drogę od dźwięku natury, poprzez skargę (*Klage*), aż po muzykę”<sup>29</sup>.

Niezależnie od słów mowy właściwej, pojmowanych jako nośniki znaczeń, Benjamin wyróżnia nośniki emocji, które w czystej postaci są po prostu muzyką. Pisząc o dźwięku słowa w kontekście tragedii, nie zajmuje się, jak można by oczekiwać, korespondencją kształtu i rzeczy samej, lecz owym szczególnym załamaniem, jakie wprowadza niewłaściwa (niemuzyczna) forma. Znaczenie słów, sztywność znaczenia, stoi na przeszkodzie wyrażeniu się smutku właściwego naturze. Ta dwoistość języka nie jest owocem grzechu, ale wyraża historyczny moment jego rozwoju. W świetle tego twierdzenia należy, jak sądzę, czytać drugi obraz filozoficzny, który powszechnie jest uznawany za swoistą interpretację dziejów upadku języka.

Podsumowując: w części poświęconej językowi w ogóle Benjamin przedstawia świat jako mówiący, tj. dążący do wyrażenia swojej ducho-

<sup>27</sup> Podobnie, w szczególnie sposób należy według Benjamin rozumieć śmierć w tragedii: jest ona „ironiczną nieśmiertelnością; ironiczną z powodu nazbyt wielkiego zdeterminowania; tragiczna śmierć jest nadokreślona, oto właściwa wina bohatera”. W. Benjamin, „Trauerspiel und Tragödie” (w:) *Gesammelte Schriften*, t. 2.1., op. cit., s. 135.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 137.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 138.

wości. Duchowość wyraża się według niego jedynie w języku. Wyrażanie wymaga pewnej podstawy, którą w przypadku człowieka będą znaczenia słów, w przypadku przedmiotów – materialne nośniki znaczeń, takie jak promień światła. W samych słowach należy wyodrębnić funkcje świętą i potoczną oraz dwie warstwy: emocjonalną i znaczącą, przy czym w tej drugiej Benjamina interesuje znaczenie czyste, odpowiadające świętej funkcji języka.

## O JEZYKU CZŁOWIEKA

Pierwszy obraz kończy się słowami:

„Najwyższa duchowa sfera religii (w pojęciu objawienia) jest zarazem tą jedyną, która nie zna niewypowiadalnego. Zostaje ono bowiem wypowiedziane w nazwie i wypowiada siebie jako objawienie. W tym właśnie zaznacza się fakt, że wyłącznie najwyższa duchowa istota, jak jawi się ona w religii, wyrasta z człowieka i jego języka, podczas gdy wszelka sztuka, nie wyłączając poezji, nie zasadza się na duchu języka jako takim, lecz jedynie na duchu języka rzeczowego, jakkolwiek najdoskonalej pięknym. «Język, ojciec rozumu i objawienia, jego alfa i omega» – powiada Hamann<sup>30</sup>.

W świetle tych słów objawienie to odsłonięcie prawdy dokonujące się w języku, toteż jest rzeczą filozofii i religii<sup>31</sup>.

Ostatnie zdanie sygnalizuje przejście od dyskursu romantycznego do „ciemnej mowy” Hamanna, od pierwszego do drugiego obrazu. W decydującym momencie zostaje przytoczone zdanie z *Aesthetica* (które Benjamin zinterpretował zresztą we właściwy sobie, dowolny sposób; podobnie „pod włos” przeczyta też inne zdania Hamanna poświęcone teorii języka). I jak w pierwszym obrazie podstawowym punktem odniesienia były teksty romantyków niemieckich, tak w drugim występują wyraźne nawiązania do filozofii Hamanna: nie sposób bowiem nie dostrzec aluzji do charakterystycznych dla niego określeń, takich jak: twórcza siła mowy boskiej, język ludzki jako niedoskonałe odbicie logosu, poznanie jako przekład. Wrażenie pokrewieństwa pogłębia jeszcze zakotwiczenie wywodu w Księdze Rodzaju i języku biblijnym. Interpretacja tej części jest jednak o tyle trudniejsza niż poprzedniej, że Benjamin nie tylko odwołuje się w niej do

<sup>30</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. 2.1., op. cit., s. 147.

<sup>31</sup> Łączenie pojęcia objawienia wyłącznie z nazywaniem, z pominięciem pojęcia prawdy, może prowadzić do nieporozumień. Tak na przykład Tiedemann twierdzi, że skoro człowiek zaprzepaścił możliwość nazywania, to język nie może już być miejscem objawienia. Filozof nie może mówić w natchnieniu, może jedynie zachować pamięć o objawieniu. Por. R. Tiedemann, op. cit., s. 55 i nast. Tymczasem Benjamin nie traktuje słowa Biblii jako objawienia. Dla niego objawieniem jest prawda. W tym sensie objawienie okazuje się jak najbardziej rzeczą rozumu i filozofii.

określonego świata skojarzeń, na którym buduje własną konstrukcję teoretyczną, nie tylko wykorzystuje pierwotny tekst raz zgodnie z literą, innym razem wbrew niej, ale też ostatecznie okazuje się jednym z niewielu filozofów, który buduje estetykę na podobnych podstawach epistemologicznych. W tym przypadku wspólnota myślenia nie ogranicza się z całą pewnością do naskórkowej warstwy języka. Ale jest też zapewne i tak, że osobliwa bliskość rozwiązań nie wynika po prostu z podejmowania przez Benjamina sformułowanych wcześniej teorii; trudno byłoby mówić o relacji nauczyciel – uczeń. Myśliciela musiały fascynować jakieś zdania Hamanna (choć te, które cytuje, należą do powszechnie znanych), ale wydaje się, że szedł własną drogą, oglądając jedynie, jak to miał w zwyczaju, w tekstach starego mistrza własne myśli.

Benjamin nie ukrywa, że tekst Biblii potraktuje instrumentalnie. Filozofa interesuje on, jak deklaruje, wyłącznie jako pewien typ rozważań nad naturą języka.

„Biblia jest pod tym względem po pierwsze tylko dlatego niezastąpiona, że rozważania te podążają za nią zasadniczo w tym, iż przyjmują język jako rzeczywistość ostateczną, dającą się rozważać jedynie w rozwoju, niewyjaśnioną i mistyczną. Biblia, która uznaje siebie za objawienie, musi z konieczności podejmować zagadnienie podstawowych faktów językowych<sup>32</sup>.”

Do tych faktów należy wychodzenie mowy ku przedmiotom, które jest pojmowane jako rodzaj daru – przedmioty otrzymują w darze imiona – oraz wprowadzenie do języka sądów, w tym sądów moralnych. Teoria nazywania pojawia się obok teorii funkcji mówienia. Jednocześnie, jakkolwiek Benjamin odcina się od Biblii jako źródła objawienia, traktuje ją jako coś więcej niż tylko zbiór obrazów i inspiracji. Jak postaram się wykazać, staje się ona symbolem transcendencji, która stanowi gwarancję sensu mówienia. Nie bez znaczenia pozostaje tu fakt, że Bóg milczy.

W trakcie lektury tej części eseju nieodparcie nasuwa się wrażenie, jakbyśmy czytali podwójny palimpsest. Na historię biblijną nakładają się pisma Hamanna oraz interpretacje Benjamina. Niech za przykład posłuży fragment odpowiadający początkowi Księgi Rodzaju oraz *Aesthetica*:

„Ta osobliwa rewolucja aktu stworzenia, w momencie, kiedy odnosi się on do człowieka, zapisana została równie wyraźnie w pierwszej historii stworzenia, i w zupełnie innym kontekście świadczy z równą pewnością o szczególnym związku pomiędzy człowiekiem a językiem wynikającym z aktu stworzenia. W jego zróżnicowanym rytmie, opisywanym w pierwszym rozdziale, daje się dostrzec pewna podstawowa forma. Odbiega od niej istotnie tylko akt stworzenia człowieka. Wprawdzie nie ma tu – ani w przypadku człowieka, ani przyrody – wzmianki o materiale, z jakiego powstali. Pytanie, czy słowo

<sup>32</sup> Ibidem.

‘uczynił’ zawiera jakieś tworzenie z materii, musi pozostać bez odpowiedzi. Rytm, zgodnie z którym dokonuje się tworzenie przyrody, to niech stanie się – uczynił – nazwał. (...) W owym ‘niech stanie się’ i ‘nazwał’ u początku i końca kolejnych aktów stworzenia przejawia się każdorazowo głęboka, wyrazista więź aktu stworzenia i nazywania. Ich początkiem jest twórcza wszechmoc słowa, zaś na końcu język wchłania niejako stworzenie, nazywa je<sup>33</sup>.

W relacji Benjamina historia biblijna nie należy do mitycznej przeszłości, lecz nadal pulsuje właściwym sobie rytmem. Daje się tu wyraźnie wyczuć bliską perspektywę, jaką przyjmował Hamann. Jednak podczas gdy u tamtego wynikała ona z faktu, iż czerpał z mocy słownika wiary, Benjamin posługuje się nią dla stworzenia sugestywnego filozoficznego obrazu<sup>34</sup>. Jednocześnie, wbrew zapowiedzi, jakoby interesowała go jedynie teoria podstawowych faktów językowych, jego opowieść o przejściu od mowy nazywającej, w pełni poznającej, do mowy oceniającej, a następnie o degeneracji języka w czczą gadaninę – jest swoistą interpretacją Pisma, a mianowicie opowieści o wygnaniu z Raju. Grzech, pisze Benjamin, polega na odejściu od przedmiotów, utracie zdolności oglądania ich (*Anschaung*). W ten sposób filozof podejmuje tezę, którą z takim naciskiem wypowiadał Hamann w *Aesthetica in nuce* oraz w *Metakrytyce*, że poznawanie zasadza się na przedmiotach danych nam w zmysłach oraz języku i jeżeli nie powraca do doświadczenia, z natury rzeczy zmiennego, to buduje ahistoryczne puste pojęcia. Kiedy zaś odwracamy się w naszym abstrakcyjnym myśleniu od świata, odwracamy się również od Boga. Właśnie to pojęciowe pustosłowie Benjamin gani zarówno we współczesnej sobie filozofii, jak i sztuce. Filozof w oczywisty sposób zgadza

<sup>33</sup> „Der Sündenfall ist die Geburtsstunde des menschlichen Wortes, in dem der Name nicht mehr unverletzt lebte, das aus der Namensprache, der erkennenden, man darf sagen: der immanenten eigenen Magie heraustrat, um ausdrücklich, von außen gleichsam, magisch zu werden. Das Wort soll etwas mitteilen (außer sich selbst). Das ist wirklich Sündenfall des Sprachgeistes”. Ibidem, s. 153.

<sup>34</sup> Niestety, bardzo łatwo o nadinterpretację tego obrazu. Tak na przykład z przeciwstawienia człowieka przyrodzie, zasadzającego się na specyficznie ludzkim sposobie mówienia, Marleen Stoessel mówi o wyłącznie językowym odniesieniu człowieka do obcej mu materialności przyrody oraz własnej fizyczności, o czym u Benjamina nie ma mowy. „Die getrennte Schöpfung von Natur und Mensch, aus der die prinzipielle Unterschiedenheit ihrer Physis folgt, wobei die des Menschen als gemacht von sich aus keinen Bezug auf das Wort und die Sprache hat. Insofern ist es folgerichtig, dass der Mensch vermöge seiner Sprache sich nur auf die Natur außerhalb seiner selbst beziehen kann und dass zugleich dank dieser Gabe die Verwiesenheit beider aufeinander gegeben ist. Diese Wesenlosigkeit der menschlichen Physis scheint es daher zu sein, aus der Benjamin wenig später die Unterscheidung zwischen dem ‘bloßen’ und dem ‘höheren’, dem eigentlichen, nämlich vom Sprachgeist erhellten Leben gewinnt”. Marleen Stoessel, *Aura Das vergessene Menschliche. Zur Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, Carl Hanser Verlag, München 1983, s. 75.

się zarówno z Hamannowską krytyką teorii języka, jak i z jego uwagami dotyczącymi metafizyki Kanta.

W rozważaniach poświęconych mowie ludzkiej centralnym zagadnieniem nie jest, jak by się mogło zdawać, samo nazywanie, tylko **fakt i sytuacja mówienia**. Mówiąc, wyrażamy siebie, nazywamy, poznajemy, dokonujemy pewnego aktu, w którym wychodzimy ku innemu. Benjamin opisuje tę sytuację w terminach starotestamentowych – definiuje człowieka jako tego, kto nadaje nazwy, powtarzając tym samym niejako akt stworzenia, kto wyraża swoją twórczą duchową istotę, nazywając. Człowiek wchodzi w relacje ze światem, obdarza go językową istotą, ale, co ważniejsze, adresatem jego mówienia nie są ani inni ludzie, ani natura, lecz sam Bóg. Pomijane w interpretacjach wprowadzenie idei Boga do filozofii języka jest bardzo ważne: czyste znaczenie, podobnie jak odpowiadający mu dźwiękowy kształt wyrażenia, wymaga według filozofa przyjęcia transcendentalnego punktu odniesienia.

Aktualna sytuacja mówienia, jaką opisuje, charakteryzuje się zerwaniem więzi z przeszłością. Język filozoficzny, o jakim myślał Hamann, miał być zakorzeniony w tradycji; dla Benjamina tradycja pozostaje głównie pogrzebanym, zrujnowanym wspomnieniem. Jest ona ruiną, pustką, do której ostatecznie doprowadzają nie tylko szeroko pojmowana kultura, ale również poszczególne Ja. Ten obraz ruiny, który znamy przede wszystkim z *O pojęciu historii*, pojawił się w pismach Benjamin dużo wcześniej, w 1913 roku, w krótkim szkicu składającym się z kilku sugestywnych obrazów, który zatytułował *Rozmowa*. Czytamy w nim:

„Treścią każdej rozmowy jest poznawanie przeszłości jako naszej młodości i zgroza wobec ruin ducha, zalegających na polach. Jeszcze nigdy nie oglądaliśmy miejsca bezgłośnej walki, w której Ja przeciwstawiało się ojcom. Tak oto oglądamy, cośmy bezwiednie zniszczyli i pobili. Rozmowa skarży się na zaprzepaszczone wielkość”<sup>35</sup>.

Rozmowa wymaga przynajmniej dwóch aktorów. Tego, który mówi, i tego, który milczy, słuchając. Mówiący znajduje się w sytuacji dużo trudniejszej. Jest poruszony, chce coś przekazać, ale, skoro nie może już czerpać z tradycji, pozostają mu tylko puste słowa. W tej sytuacji sens rozmowy jest gwarantowany przez milczenie: „Wielki człowiek zna tylko jedną rozmowę, a na jej granicy czeka inna milcząca wielkość”<sup>36</sup>. W dalszej części zostaje wprowadzona postać geniusza, którego mowa jest utożsamiona z modlitwą, gdzie słowa są cichsze niż milczenie słuchającego i gdzie Bóg przysłuchuje się wewnętrznej sprzeczności języka. Wyobraże-

<sup>35</sup> Ibidem, s. 91.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 92.

nie mówiącego mężczyzny zostanie skontrastowane następnie z postacią dziwki, uosobienia kobiecej siły słuchania i obdarowywania namiętnością. Kobieta, w przeciwieństwie do mężczyzny, nie jest owładnięta terażniejszością. Więcej, posiadając przeszłość, nie ma chwili obecnej. Dzięki temu może słuchać. Jeden z obrazów miniatur kończą zdania ułożone w konwencji *Jugendstil*:

„Chroni ona [dziwka] skarb codzienności, ale i conočnosti, najwyższe dobro. Dlatego dziwka jest tą, która słucha. To ona ratuje rozmowę przed miernością. Wielkość nie rości do niej pretensji, ponieważ wielkość kończy się przed nią. Poznała już każdą męskość, teraz przez jej noce przepływa tylko potok słów. Wiecznie miniona przeszłość stanie się znowu. Inną rozmową milczenia jest rozkosz”<sup>37</sup>.

Treść monologu okazuje się tutaj zwyczajną gadaniną, niezdolną do wyrażenia autentycznego poruszenia. To dlatego słuchacz jest zmuszony raczej wpatrywać się w gesty, w mowę ciała, aby nadać temu mówieniu sens. A przecież nie ma innej drogi wyrażania duchowej istoty. Człowiek musi mówić, nawet jeśli przeszłość, o której mówi, jest martwa.

Teza o konieczności mówienia, o jego boskiej naturze, pojawia się niezależnie od wspomnianych kontekstów filozoficznych, do których odwołuje się esej o języku. Jest ona w myśli Benjamina zapewne bardziej pierwotna niż Schległowsko-Novalisowska otoczka, którą przez pewien okres preferował, jak również niezależna od filozofii Hamanna. Podobnie, zanim jeszcze Benjamin posłużył się mitem grzechu śmiertelnego i związanym z nim wyobrażeniem mowy anielskiej, tak chętnie przywoływanym przez interpretatorów, wyraził tęsknotę za utraconą przeszłością. Jednak zgodnie z głębokim przeświadczeniem, że nie ma czasów lepszych i gorszych, nie odwoływał się do konkretnej historycznej epoki, która mogłaby posłużyć mu za wzór. Pozostaje jeszcze pytanie, jak dokładniej rozumieć jego nawiązywania do Boga i religii?

Idea Boga była mu najwyraźniej potrzebna do zbudowania filozofii języka, podobnie jak potrzebna mu była ona w filozofii moralnej. Wskazówki, jak rozumieć owo stałe odniesienie do wiary, można znaleźć w *Dialogu o współczesnej religijności* (*Dialog über die Religiosität der Gegenwart*) oraz *Programie przyszłej filozofii* (*Über das Programm der kommenden Philosophie*). Program filozoficzny zostaje sformułowany tak oto: podstawowym zadaniem, przed którym staje każda teoria poznania, jest rozwiązanie kwestii pewności poznania, zawierającej w sobie postulat trwałego obowiązywania, oraz kwestii doniosłości (*Dignität*) doświadczenia<sup>38</sup>, z natury nietrwałego,

<sup>37</sup> Ibidem, s. 93.

<sup>38</sup> Na temat kategorii doświadczenia i przeżycia por. Karol Sauerland, „W. Benjamin jako teoretyk kultury”, *Studia Filozoficzne* 1971, nr 6.



przemijającego. Dotychczas filozofia, nawet tak wielka jak filozofia Kanta, podejmowała tylko jeden z tych wątków. Myśl tę Benjamin wyraża następująco:

„Uniwersalne zainteresowanie filozofii skierowane jest zawsze na ponadczasową ważność poznania oraz na pewność czasowego doświadczenia, traktując je jako najbliższy sobie, jeśli nie w ogóle jedyny, przedmiot. Tyle tylko, że filozofowie, również i Kant, nie uświadomili sobie, że cała struktura tego doświadczenia ma charakter czasowy”<sup>39</sup>.

Podstawowym zadaniem filozofii jest stworzenie teoretycznej podstawy dla doświadczenia wyższego rodzaju, a to oznacza, ni mniej, ni więcej, tylko stworzenie fundamentu pod nową metafizykę. W pojęciu tym zawiera się więcej niż nagie wrażenie zmysłowe<sup>40</sup>. Jest ono definiowane jako jednolita i ciągła różnorodność doświadczenia. W celu ujęcia owego „wyższego” doświadczenia Benjamin postulował sformułowanie uzasadnienia w duchu filozofii Kantowskiej (wzorcem byłaby *Krytyka czystego rozumu*), przy czym za warunek możliwości dalszego jej rozwoju uznał ostateczne przewyciężenie koncepcji poznania jako odniesienia podmiotu do przedmiotu oraz odejście od łączenia poznania i doświadczenia ze świadomością empiryczną<sup>41</sup>. Droga do przekształcenia, skorygowania systemu filozofii Kanta wiedzie poprzez powiązanie poznania z językiem. Filozofia porusza się bowiem oraz wyraża w języku i to językowe poznanie zawsze należy mieć na uwadze.

Celem jest taka konstrukcja filozofii, w której doświadczenie stanowiłoby podstawę poznania w ogóle. Chodzi o doświadczenie, które obejmowałoby również religię,

„przy czym ani Bóg, ani człowiek nie jest ani podmiotem, ani przedmiotem doświadczenia, natomiast doświadczenie zasadza się na czystym poznaniu, a filozofia może i musi myśleć Boga jako jego [owego poznania] uosobienie”<sup>42</sup>.

Filozofia, podkreśla Benjamin, zawsze pyta o poznanie, toteż jeżeli stawia pytanie o religię czy sztukę, to interesuje ją sposób poznania religii oraz religia jako pewna forma bytu (*Dasein*). Kiedy jednak pada pytanie

<sup>39</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. 2.1., op. cit., s. 158.

<sup>40</sup> A tak właśnie pojmował je według Benjamin XVIII wiek.

<sup>41</sup> „Diese Subjekt-Natur des erkennenden Bewusstseins rührt aber daher, dass es in Analogie zum empirischen das dann Freilich Objekte sich gegenüber hat gebildet ist. Das Ganze ist ein durchaus metaphysisches Rudiment in der Erkenntnistheorie; ein Stück eben jener flachen ‘Erfahrung’ dieser Jahrhunderte welches sich in die Erkenntnistheorie einschlich”. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. 2.1., op. cit., s. 161. Tak rozumiane doświadczenie Benjamin zestawia z doświadczeniem świata przez ludy okresu preanimistycznego, a klasyfikuje je według stopni szaleństwa. Poznająca świadomość empiryczna, pisze, jest rodzajem świadomości szalonej (ibidem, s. 162).

<sup>42</sup> Ibidem, s. 163.

o byt, filozofia staje się bezradna, albowiem nie jest w stanie dotrzeć do jego jedności. Może co najwyżej wyodrębnić jakieś nowe prawidłowości, pod które on podpada. Również empiryczne doświadczenie może w efekcie dać zaledwie szereg jednostkowych doświadczeń. Jedność doświadczenia gwarantuje tylko pewna specyficzna nauka, a mianowicie religia. Benjamin określa je jako doświadczenie wychodzące poza sumę poszczególnych doświadczeń i występujące w postaci nauki danej w religii. Pisze:

„Źródło bytu mieści się w totalności doświadczenia i dopiero w nauce filozofia natrafia na absolut, który jest bytem, tym samym na ciągłość istoty doświadczenia”<sup>43</sup>.

Tak więc religia stanowi według niego podstawę spójności systemu poznania.

Inne jej znaczenie opisuje w *Dialogu o współczesnej religijności*. Tekst ten jest poświęcony rozumieniu sztuki oraz zależnościom zachodzącym między sztuką a religią. Benjamin formułuje w nim tezę, że brak pewności w podejściu do dzieł sztuki oraz nieumiejętność ich oceny wynika z niereligijności. Już na wstępie podkreśla, że nie chodzi mu wyłącznie o ocenę artystyczną sztuki. Interesuje go wrażliwość na takie wartości jak piękno, forma, uczucie, a nade wszystko umiejętność czerpania radości z obcowania ze sztuką<sup>44</sup>. Do czego prowadzi owo szczególne zeświecczenie, tak charakterystyczne dla współczesnego świata, Benjamin pokazuje w dwugłosie, przedstawiając, jak te same argumenty bądź zjawiska są oceniane w różny sposób. Po jednej stronie odejście od religijności zostaje powiązane z dumną radością z życia, radosnym spokojem, niezakłócanym metafizycznymi niepokojami, z umiejętnością doceniania rzeczy w ich światowym kontekście, wyrwaniem się z religijnej ociążałości, po drugiej – z podporządkowaniem się wymogom luksusu i uwolnieniem sił, które dotychczas regulowała religia.

„Religia krępowała siły, których puszczenia na wolność należy się obawiać. Dawne religie zapewniały miejsce biedzie i nieszczęściu. Oto zostały one uwolnione. Nie mamy już tego zabezpieczenia, które naszym przodkom dawała wiara w sprawiedliwość. Świadomość proletariatu, świadomość postępu – moce, które kiedyś można było zgodnie z prawem zadowolić, spełniając religijną posługę, i w ten sposób osiągnąć spokój, dzisiaj nas niepokoją. Nie dają nam spokoju, a w każdym razie nie wtedy, gdy powinniśmy odczuwać przyjemność”<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 170.

<sup>44</sup> Dlatego już na wstępie stwierdza, że jego krytyka nie dotyczy ludzi naiwnych i artystów. Naiwność określa jako zdolność do odbierania radości nie w formie zamroczenia, lecz w skupieniu. Ludzie naiwni nie zawsze mają najlepszy smak, ale większość z nich ma odpowiednie nastawienie do sztuki. Por. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. 2.1., op. cit., s. 16.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 18.

Niezależnie od funkcji równoważenia sił i łagodzenia napięć religia pełni według Benjamina jeszcze jedną, szczególnie ważną funkcję, a mianowicie uczy szacunku dla społeczności i społecznego życia oraz nadaje obszarowi praktycznego działania metafizyczną powagę. Oznacza to ścisłą zależność życia społecznego i życia ducha.

Przez wszystkie krytyczne pisma Benjamina, aż po te ostatnie, przewija się wątek odbóstwienia i utraty ducha jako zjawiska typowego dla współczesnej kultury. W tym wczesnym tekście Benjamin potraktował swoje czasy jako moment przejścia: zachowała się, w skarłałej formie, obrzędowość – na przykład są dni kupowania kwiatów – ale duch zaczyna przejawiać się już w nowej, innej formie, w mistyce, dekadentyzmie, w wielkich dziełach Tolstoja, Nietzschego czy Strindberga<sup>46</sup>. Później postulat uduchowienia wypowie w języku materializmu dialektycznego. Idea Boga jako idea regulatywna powraca raz po raz w twierdzeniach Benjamina. Należy jednak podkreślić, że postulat Kanta, aby uznać ją za sposób poznania naszych obowiązków jako nakazów Boga, zostaje rozszerzony na całą filozofię praktyczną i epistemologię (w tym filozofię języka). W ten sposób udaje się Benjaminowi spleść codzienność z wiecznością. Tylko tak człowiek może według niego zachować godność, pozostać celem, a nie maszyną wykonującą pracę.

W świetle cytowanych pism posługiwanie się księgą Starego Testamentu okazuje się czymś więcej niż tylko zabiegiem stylistycznym. Jest podjęciem języka świata, w którym Bóg był jeszcze obecny w myśleniu i doświadczeniu. Wracając do wątków biblijnych, Benjamin próbuje raz jeszcze, wraz z Hamannem, znaleźć w filozofii miejsce dla instancji, wobec której definiuje się człowiek. Naturalną konsekwencją przyjęcia takiej perspektywy jest przypisanie Bogu mowy doskonałej. O absolutnym, doskonałym, poznającym nazywaniu można mówić jedynie w odniesieniu do Boga, ponieważ wyłącznie w twórczym słowie jest ono czystym medium poznania. „To znaczy: Bóg sprawił, że rzeczy stały się poznawalne w nazwach. Człowiek zaś nazywa je zgodnie z własną zdolnością poznawania”<sup>47</sup>. Mowa ludzka jest jedynie odbiciem mowy boskiej. Najbliższe twórcemu słowu wydaje się nadawanie imion własnych, nieprzypominające pozna-

<sup>46</sup> „(...) ich sagte schon, dass ich den Augenblick dieser neuen Religion – ihrer Grundlegung – historisch festlege. Es war der Augenblick, da Kant die Kluft zwischen Sinnlichkeit und Verstand aufriss und da er in allem Geschehen die sittliche, die praktische Vernunft waltend erkannte. Die Menschheit war aus ihrem Entwicklungsschlaf erwacht, zugleich hatte das Erwachen ihr ihre Einheit genommen. Was tat die Klassik? Sie vereinte noch einmal Geist und Natur: sie betätigte die Urteilskraft und schuf die Einheit, die immer nur Einheit des Augenblickes, der Ekstase, der großen Schauenden sein kann”. Ibidem, s. 31–32.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 148.

wania rzeczy, lecz stwarzające istotę i stawiające ją przed Bogiem<sup>48</sup>. Nadawanie nazw przedmiotom nie jest zatem czystym aktem twórczym, lecz stanowi odpowiedź na sposób, w jaki udziela się sam przedmiot. Dlatego język zostaje zakotwiczony w materialności przedmiotów i jego kształt dźwiękowy nie jest dowolny.

Interesującą kontynuacją Hamannowskiej koncepcji przekładu obrazów niesionych przez zmysły na słowa jest teoria przekładu niedoskonałego, materialnego, a więc odbieranego przez zmysły języka przedmiotów na doskonałą mowę nazywającą (poznającą). Tym samym Benjamin wzmacnia jeszcze tezę, iż wszelkie poznanie jest poznaniem w języku. W tym kontekście pisze: „Hamann powiada: «Wszystkim, co człowiek słyszał na początku, co widziały jego oczy (...) i czego dotyczyły jego dłonie, było (...) żywe słowo»<sup>49</sup>. Podobnie jak Hamann, również Benjamin za konieczny warunek poznania uznaje otwartość zmysłów.

Czy z faktu, że część poświęcona charakterystyce mowy człowieka rozpoczyna się od opisu twórczego Logosu, który następnie zostaje skontrastowany z logosem ludzi (rajskim językiem) i mową powstałą w wyniku grzechu, możemy wnioskować, że współczesny język jest językiem upadłym, a los ludzkości oznacza historię upadku? Taka konkluzja<sup>50</sup> wydaje się przedwczesna. Autor eseju stwierdza po prostu, że język, jaki znamy, jest po prostu językiem ludzkim –

„Grzech pierworodny daje początek **ludzkiemu słowu**, w którym imię nie żyje już nienaruszone, które wychodzi z języka imion, z poznającej, a można nawet powiedzieć: z immanentnej sobie magii, aby stać się wyraźnie, niejako od zewnątrz, magiczne”<sup>51</sup>.

Ten język traci niewątpliwie bezpośredni poznawczy związek z rzeczą, a w zamian za to uzyskuje zdolność sądzenia, która jest źródłem abstrakcji. Największym niebezpieczeństwem dla tej nowej mowy okazuje się zapoznanie właściwej istoty, poruszanie się na jej obrzeżach. Benjamin wyraża tę myśl przez obraz rajskiego drzewa poznania, które nie miało dawać wiedzy o tym, co dobre i złe, lecz było symbolem sądu nad pytającym. Filozof nie potępia języka ludzi, tak jak nie potępia żadnej epoki. Jego myślenie porusza się nieustannie między wyobrażeniem idealnym, jakąś przeszłość-

<sup>48</sup> O tym, jak ważna była dla Benjamina koncepcja imion, świadczy najdobitniej *Agessilaus Satander*, tekst, któremu Gershom Scholem poświęcił słynny esej *Walter Benjamin und sein Engel*.

<sup>49</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. 2.1., op. cit., s. 151.

<sup>50</sup> Sformułowana m.in. przez Stéphane’a Mosèse’a Mosèsa (w:) *Der Engel der Geschichte*. Franz Rosenzweig, *Walter Benjamin, Gershom Scholem*, Jüdischer Verlag, Frankfurt am Main 1992.

<sup>51</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. 2.1., op. cit., s. 153.

cią znajdującą się poza czasem historycznym, a stanem obecnym. Jednak podstawowym zadaniem, z jakim się zмага, nie jest odzyskanie straconego raju, ale ratowanie rzeczy, wniesienie przedmiotu do języka, co stawia go w jednym rzędzie ze współczesnymi mu filozofami – Husserlem, Heideggerem, Simmlem i innymi.

To prawda, że w tekście jest również mowa o upadku i wypędzeniu z raju. Według mnie pozostaje ono jednak wtórne wobec pojęcia zniewolenia, które jest zarówno zniewoleniem języka, jak i rzeczy. Potwierdzeniem może być następujący fragment:

„Kiedy ludzie naruszyli czystość imienia, wystarczyło już tylko odejść od owego oglądania przedmiotów, poprzez które człowiek przyjmuje ich język, aby zniszczyć i tak już zachwianą podstawę języka człowieka. (...) Do zniewolenia języka przez gadanie dochodzi zniewolenie rzeczy przez szaleństwo jako jego prawie nieodzowny skutek. Wraz z tym odwróceniem się od rzeczy, które było zniewoleniem, powstał plan budowania wiedzy, a z nim pomieszanie języków”<sup>52</sup>.

### MILCZENIE PRZYRODY

Ostatnia, trzecia część eseju jest poświęcona smutkowi i milczeniu przyrody. Benjamin ustawia się tu niezwykle blisko Hamanna, dla którego, jak pamiętamy, niemożność tworzenia wynika ze skłonności do przekształcania przyrody w jakiś abstrakcyjny byt, o którym dużo się mówi, ale tak, że nie jest on obecny w doświadczeniu. Tę właśnie intuicję myśliciel podejmuje, powiadając, że język ludzki ma dla świata przyrody i jego obiektów aż nazbyt wiele nazw, co powoduje, że świat ten pogrąża się w całkowitym milczeniu. Nadmierna ilość imion i swoiste nadokreślenie powodują, że język potoczny, a także język nauki ostatecznie mijają się z rzeczami. Inaczej rzecz się ma z innymi językami, w których wyraża się człowiek: język poezji posiada zdolność nazywania, a materialny język rzeźby i malarstwa pozwala na „przełożenie języka rzeczy na język nieskończenie wyższy”<sup>53</sup>. Dzięki temu ich duchowa istota – aby posłużyć się językiem pierwszego obrazu – jawi się w wysublimowanej postaci, a świat stanowi znów niepodzielną całość.

Definicja języka jako wyrazu duchowości pozwoliła Benjaminowi podjąć pytanie o sposób istnienia przedmiotów w języku, a także przeprowadzić podział między tym, co wyrażalne, co się udziela, a tym, czego wyrazić się nie da. W języku, jak stwierdził na wstępie, wyraża się jedynie istota duchowa. Istnieje zatem strefa transcendentna wobec języka, ale

<sup>52</sup> Ibidem, s. 154.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 156.

obecna w nim symbolicznie<sup>54</sup>. Dotyczy to również języka sztuk wizualnych, o czym autor pisze w artykule *Malarstwo albo znak i znamię*, który uznawał za uzupełnienie *O języku w ogóle i o języku człowieka*. Posługuje się w nim metodą bliską Derridzie: wygrywa wieloznaczność słów – znak (*Zeichen*) oznacza zarówno coś, co narysowane linią, jak i piętno – oraz ich brzmienie (*Mal : Malerei*). Ta gra językowa prowadzi do pewnych niespójności, ponieważ tekst sugeruje, jakoby malarstwo mogło wyrażać, podczas gdy rysunek jedynie pokazuje, a zapewne nie o to chodzi. Zgodnie z zamysłem, na przykładzie malarstwa miała zostać wyłożona myśl o tożsamości treści artystycznej i przekazu duchowego, a więc należy przyjąć, że uwagi odnoszące się do malarstwa przekładają się na stosunek języka i znaku fonetycznego oraz pisma.

Benjamin odróżnia znak (*Zeichen*) od znamienia (*Mal*). Znak definiuje jako coś, co przynależy do powierzchni, co wnika w nią, rysuje, tak jak linia, która niejako określa płaszczyznę tła. Spośród czterech znaczeń słowa „znak”: linii geometrycznej, litery, linii graficznej i tzw. znaku absolutnego (należy rozumieć go jako piętno – na przykład piętno Kaina), filozof zajmuje się bliżej dwoma ostatnimi, aby ostatecznie zestawić znak absolutny ze znamieniem. Znamię, w przeciwieństwie do znaku, wyrasta z powierzchni i przysługuje głównie istotom żywym (np. zaczerwienienie policzków). Tło nie gra tu żadnej roli. Najważniejsze w znamieniu jest to, że stanowi medium, za pomocą którego wyraża się coś innego (czerwone policzki wyrażają wstyd, rany Chrystusa – niewinność, *etc.*). Malarstwo okazuje się takim właśnie znamieniem i jako znamię odnosi się do czegoś, co nie jest nim samym. Typ relacji między obrazem a tym, co wobec niego transcendentne, pisze Benjamin, wyznacza kompozycja. Siłą zaś, która umożliwia kompozycję, jest mowa. Dlatego, stwierdza autor,

„obraz nazywamy według kompozycji. Tym samym rozumie się samo przez się, że znamię i kompozycja stanowią składowe każdego obrazu, który dąży do nazywania. (...) Wielkie epoki w malarstwie różnią się co do kompozycji i medium, co do tego, jakie słowo przejawia się w jakim znamieniu”<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> W notatkach Benjamina znajduje się następująca uwaga: „Die sprachlichen Gebilde, so auch das Wort, teilen eine Mitteilbarkeit mit und symbolisieren Nicht-Mittelbarkeit. Ein Wort teilt also nicht die Sache mit, die es scheinbar bezeichnet; sondern dasjenige, was es in Wahrheit bedeutet. So bezeichnet das Wort ‘Turm’ nicht etwa ‘einen’ Turm, und ebenso wenig ‘den’ Turm, sondern es bedeutet etwas, ohne es zu bezeichnen. Das Wort ‘Turm’ bedeutet etwas, das heißt nichts anderes als es teilt etwas mit”. Por. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. 6, op. cit., s. 15 i nast.

<sup>55</sup> W. Benjamin, „Über die Malerei oder Zeichen und Mal” (w): *Gesammelte Schriften*, t. 2.2., op. cit., s. 607.

**Obraz jest zatem miejscem spotkania materialnego języka rzeczy i mowy ludzkiej, miejscem, w którym przedmioty znowu są przez człowieka oglądane.**

Poszukiwania Benjamina, o czym świadczy szkic o malarstwie, zmierzają w innym kierunku, niż czyni to Heidegger w *O źródle dzieła sztuki*. Pierwszy z filozofów nie oczekuje od malarstwa pokazania rzeczowości rzeczy, czyli tego, czym w istocie rzecz jest dla nas, a jedynie stworzenia pewnej formalnej konstrukcji, która pozwoli ująć jej materialny wyraz. Również wstęp do *Pochodzenia niemieckiego dramatu tragicznego* (*Über den Ursprung des deutschen Trauerspiels*) świadczy o tym, że w myśleniu Benjamina pozostaje silnie obecne Kantowskie pytanie o formalne warunki możliwości poznania.

### POCHODZENIE NIEMIECKIEGO DRAMATU TRAGICZNEGO. WSTĘP TEORIOPOZNAWCZY

Problem językowego odniesienia do przedmiotów (fenomenów), „ratowania rzeczy” również dla myślenia filozoficznego, nurtował Benjamina na tyle, że pierwotnie myślał o pracy habilitacyjnej z zakresu „słowo a pojęcie, język a logos” i przygotował już do niej szkice. Ostatecznie zdecydował się na temat z zakresu germanistyki, a we wstępie wykorzystał wcześniejsze badania. Problematyka nazywania zostaje wspomniana w związku z interpretacją idei jako obiektywnej językowej interpretacji, natomiast na plan pierwszy wysuwają się pytania o prawdę, ideę i relacje słowo: pojęcie oraz pojęcie: idea.

Benjamin porusza się w obszarze pytań wytyczonym przez Platona – *notabene* z pełną świadomością. Podstawowe zagadnienia filozoficzne, podobnie jak filozoficzne pojęcia, muszą według niego pozostawać niezmiennie, natomiast wymagają nowych interpretacji. Tym samym filozof ustawia własne badania raczej na gruncie estetyki niż wąsko pojmowanej filologii; jego celem nie są interpretacje poszczególnych utworów ani nawet badanie gatunków literackich, lecz rekonstrukcja podstawowych idei. Już pierwszy akapit *Wstępu* uświadamia, że tak jak refleksja nad językiem jest zorientowana na odzyskanie bliskości przedmiotu, tak w myśleniu filozoficznym cel stanowi bliskość idei. Nie oznacza to, jak sądzi Tiedemann, całkowitego rozpuszczenia myśli w materialności. Błędem byłoby uznawać, że „ratowanie fenomenów jest jednoznaczne z ratowaniem ich ‘poznania’, które jest materialne i nazywa się prawdą”<sup>56</sup>. Prawda

<sup>56</sup> R. Tiedemann, op. cit., s. 36.

w ujęciu Benjamin ma charakter językowy i jako taka znajduje się poza fenomenami i materialnością<sup>57</sup>.

Do określenia, czym ostatecznie jest prawda, dochodzi w kilku etapach. W pierwszym Benjamin przeciwstawia prawdę wynikom poznania naukowego. Wychodzi od specyfiki namysłu filozoficznego i przedstawia jej metody oraz styl. Metodą filozofii jest powolne, niekiedy okrężne zbliżanie się do celu, przystawanie, podejmowanie od nowa badanego zagadnienia. Owe przystawanie i kontemplacja są na jej drodze równie istotne jak formułowanie pytań. Postawa kontemplacyjna wiąże się z wrażliwością na konkretne, różnorodne, jednostkowe przedmioty, co wyraża się stylistycznie w formie fragmentów<sup>58</sup>. Jeśli zatem wyobrażać sobie obraz filozoficzny, który można uzyskać tą metodą, to musi on przypominać mozaikę. Podobnie jak w mozaice jakość całości jest zależna od doskonałości poszczególnych fragmentów, a nie od scalającego je spoiwa; wyobrażenie filozofowania jako tworzenia mozaiki zawiera niewątpliwie *credo* Benjamin: szczególnie okazuje się równie ważny jak ostateczne dzieło. Owa słowna mozaika jest dana kontemplacyjnemu oglądowi – jej zadanie nie polega na tym, by porwać ku czemuś, lecz by pokazać, przedstawić idee.

Przedstawianie nie jest tym samym, co poznawanie. To twierdzenie wynika z tezy o dwóch rodzajach mówienia: nazywającym i sądzącym. Kiedy Benjamin pisze o różnicy między słowem a pojęciem, zwraca z naciskiem uwagę na fakt, że to w słowie tkwi prawda, a w pojęciu jedynie intencja. Pojęcie służy klasyfikowaniu, porządkowaniu świata danego empirycznie. Prowadzi do wiedzy, którą można osiąść.

„Poznanie to posiadanie. Sam jego przedmiot określony zostaje przez to, że świadomość – nawet ta transcendentalna – musi go osiąść. Charakter posiadania jest mu przynależny. Dla posiadania przedstawienie jest wtórne. Nie istnieje już przez to, że się przedstawia. A to właśnie dotyczy prawdy. Metoda, która dla poznania jest drogą pozyskania przedmiotu, aby go osiąść – również wytwarzając go w świadomości – dla prawdy jest przedstawieniem jej samej, jest dana jako jej forma. (...) Przedmiot poznania nie jest tym samym, co przedmiot prawdy. Poznanie możemy zakwestionować, prawdy nie”<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> W kontekście teorii idei Benjamin krytykuje myśl romantyczną, a zwłaszcza późnromantyczną, jako tę, która prawdę o charakterze językowym zastąpiła refleksją świadomości. Por. idem, „Über den Ursprung des deutschen Trauerspiels” (w: *Gesammelte Schriften*, t. 1.1., op. cit., s. 218.

<sup>58</sup> „Der Wert von Denkbruchstücken ist um so entscheidender, je minder sie unmittelbar an der Grundkonzeption sich zu messen vermögen und von ihm hängt der Glanz der Darstellung im gleichen Maße ab, wie der des Mosaiks von der Qualität des Glasflusses”. W. Benjamin, „Über den Ursprung des deutschen Trauerspiels”, op. cit., s. 208.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 209.



Nie możemy jej zakwestionować, ponieważ jest ona jednością w byciu, a nie jednością w pojęciu. Poznając, kierujemy się ku jednostkowym przedmiotom, ale ich jedność jest nam dana pośrednio, podczas gdy w prawdzie zawiera się już jedność. Zatem między poznawaniem a prawdą mieści się otchłań nie do przebycia. Różnicę tę pointuje zdanie: „nie istnieje ani prawdziwe poznanie, ani poznana prawda”.

W drugim kroku, we fragmencie wyraźnie nawiązującym do VII listu Platona, Benjamin zastanawia się nad związkiem idei z pojęciem i fenomenem. Wprowadza też zagadnienie idei i porządku idei jako sposobu filozoficznego przedstawiania świata. W tym przedstawianiu, pisze, jest coś z pracy naukowca, który nie pozostaje przy samych tylko danych empirycznych, lecz także porządkuje je pojęciowo i wnosi je w ten sposób w obszar idei, jak również coś z malarskiego przedstawiania. I tak jak w przypadku obrazu, gdzie zadaniem malarza było podporządkowanie zjawiska zasadzie kompozycji, dzięki czemu pozwalał on przemówić materii, tak również filozof modyfikuje przedmioty. Wnosi mianowicie empiryczne fenomeny w świat idei w ten sposób, że odziera je niejako z pozoru (Platon powiedziałby: eliminuje ich jakości, które nie należą do istoty), odbiera im ich fałszywą przedmiotową jedność i wpisuje je w rzeczywistość jedność idei. Praca, jaka się tutaj dokonuje, mieści się w samym języku: pojęcie rozbiera zjawisko na elementy i przenosi je do świata idei, dzięki czemu fenomeny mają udział w tym świecie<sup>60</sup>. Twierdzenie to jest równie doniosłe, jak często cytowane zdanie o prawdzie jako konstelacji idei, leży ono u podstaw tego drugiego i ma inne daleko idące praktyczne konsekwencje: tylko ten ruch sprawia, że możemy prawomocnie pytać o tragiczność w literaturze, nie ograniczając tragiczności do gatunku literackiego. Jednocześnie pytanie to zyskuje szczególny status w ramach badań literackich: jego celem jest prawda, a nie poznanie.

Relacje zachodzące między fenomenami a ideami są określone następująco:

„Nie służą one [idee] poznaniu fenomenów, a te nie mogą w żaden sposób być kryterium istnienia idei. Znaczenie fenomenów dla idei wyczerpuje się w ich elementach pojęciowych. Podczas gdy fenomeny określają pojęcia poprzez swój byt, cechy wspólne i różnice, zakres i treść, ich stosunek do idei jest odwrotny o tyle, że idea jako obiektywna interpretacja fenomenów – a raczej ich elementów – określa dopiero ich przynależność do

<sup>60</sup> Ten moment odpowiada czwartemu ujawnieniu Platona: „Czwarte ujawnienie to wiedza, umysłowe ujęcie i właściwe mniemanie o rzeczy (...); nie tkwi ono w dźwiękach mowy ani w kształtach materialnych, lecz tylko w duszy”. Platon, *Listy*, rzekł. M. Maykowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 52.

siebie. Idee są wiecznymi konstelacjami, a skoro elementy ujęte są jako punkty w takich konstelacjach, fenomeny zostają podzielone i zarazem uratowane”<sup>61</sup>.

Jako że idei nie można wydedukować ani z rzeczy, ani z pojęć, to należy zapytać, w jaki sposób są one dane. Pytanie to ma zasadnicze znaczenie, skoro Benjamin opowiada się za nominalizmem – po cóż bowiem tworzy się pojęcie idei, skoro wystarczyłoby wyznaczenie określonej klasy słów, tak czy owak danej w języku? Odpowiedź jest zrazu negatywna: idee nie są dane w naoczności, ponieważ stanowią byty językowe. Pozytywnie sposób bycia idei jest powiązany ze sposobem bycia prawdy, całkowicie nieintencjonalnym, podobnym do bycia rzeczy, lecz trwalszym od nich, ufundowanym siłą nazywającego słowa. Idea to z definicji ten moment języka, w którym słowo jest symbolem.

Od tego, jak zrozumiemy ową symboliczność, będzie zależeć rozumienie dalszych wywodów. We *Wstępie* nie znajdziemy niestety nic poza następującymi zdaniami:

„Słyszmy słowa, które się rozpadły i którym przysługuje obok mniej lub bardziej ukrytej warstwy symbolicznej oczywiste świeckie znaczenie. Zadaniem filozofów jest oddać w przedstawieniu pierwszeństwo symbolicznemu charakterowi słowa, w którym idea dochodzi do porozumienia z samą sobą (*kommt zur Selbstverständigung*), w przeciwieństwie do wszelkiego przekazu skierowanego na zewnątrz”<sup>62</sup>.

Na czym polega „porozumienie idei z samą sobą”, tego tekst nie wyjaśnia. Niełatwo też znaleźć odpowiedź w literaturze przedmiotu.

Znaczenie symbolu w myśli epistemologicznej Benjamina podnosi Rolf Tiedemann. W jego interpretacji nawiązanie do symbolu wiąże się z mówieniem nieintencjonalnym, a więc innym niż język nauki i mowa potoczna<sup>63</sup>, oraz ze sposobem rozumienia idei. Idee, pisze, można przedstawić dopiero wtedy, gdy wygasi się intencjonalność języka. Dzięki temu zostaje odrzucony od rzeczy „ciężki, obcy im sens”, odkrywa się zaś to, co dotychczas było pomijane jako nieważkie. Rozerwanie idei i naoczności oznacza według niego możliwość wyjścia od myślenia klasycystycznego i systemowego.

Jeśli powyższe analizy były prawidłowe, to trudno zgodzić się z taką wykładnią. Między światem idei a światem rzeczy rozwiera się przepaść, tak więc przedstawiając idee, nie przedstawiamy jednocześnie rzeczy, ponadto brak naoczności wynika po prostu z definicji idei jako bytu językowego, a jej nieintencjonalność z przekonania, że jako monada zwraca się

<sup>61</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. 1.1., op. cit., s. 214 i nast.

<sup>62</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. 1.1., op. cit. s. 216–217.

<sup>63</sup> R. Tiedemann, op. cit., s. 51.

ku samej sobie i jednocześnie jako monada właśnie stanowi obraz całego świata. Błąd Tiedemanna wynika z nazbyt bliskiego powiązania rzeczy i idei oraz niedoceniań funkcji pojęć.

Samo pojęcie symbolu pojawia się natomiast w następującym zdaniu:

„Pokrewna Blochowskiemu pojęciu intencji symbolu, także u Benjamina symbolika oznacza ostatecznie przejście do mesjanistycznego odniesienia do rzeczywistości: ma ona okazać się nieintencjonalną i trwalszą, chociaż trwalszą jedynie symbolicznie”<sup>64</sup>.

Zdanie to zawiera dwie tezy, które nie są bynajmniej oczywiste. Pierwsza głosi, że istnieje pokrewieństwo pojęcia intencji symbolu Blocha i Benjamina. Druga teza dotyczy bliżej nieokreślonego „przejścia do mesjanistycznego odniesienia do rzeczywistości” na mocy symbolu.

Nie ulega wątpliwości, że obaj myśliciele utrzymywali ze sobą bliskie kontakty – tak intensywne, że *Spuren (Ślady)* i *Ulica jednokierunkowa* opowiadają po części te same historie<sup>65</sup>. Obaj posługują się też podobnym słownictwem i bliskimi skojarzeniami. Nie oznacza to jednak, że również ich rozwiązania są podobne. U Blocha pojawia się teoria anamnezy, ale poza kontekstem platońskim i teorią idei. Wynika to ze specyfiki sytuacji, którą filozof stara się uchwycić, a mianowicie stanu przed zróżnicowaniem na poznające ja i świat, niedającego się ująć za pomocą filozoficznych pojęć; to moment zdziwienia i pojawienia się pytania „o nas” w każdej poszczególnej chwili płynącego życia. Benjamin (i Hamann) stawia inny problem – pyta o warunki możliwości poznania filozoficznego, porusza się zatem na obszarze wyznaczonym przez filozoficzną tradycję. Wprawdzie i on polemizuje z podziałem na podmiot i przedmiot poznania, ale jego odpowiedź polega na wpisaniu ich w system odniesień, w którym mamy do czynienia z obustronnym wychodzeniem ku sobie, przekładem języków, *etc.* Ostatecznie nawet filozoficzna kontemplacja prawdy nie prowadzi do roztopienia się podmiotu, a jedynie do oderwania się „z głębi rzeczywistości idei jako słowa”. Podobne przykłady można by mnożyć. Wracając do skojarzeń Tiedemanna: należy stwierdzić, że u Blocha w *Geist der Utopie (Duchu utopii)* intencja symbolu pozostaje w związku z „ciemnością przeżywaną chwili”, z „pytaniem, którego nie da się skonstruować”. Pojawia się ona w przeżyciu (*Erlebnis*), kiedy jakieś słowo albo inny wytwór ducha dotyka ponadindywidualnego bycia-tutaj (*da-Sein*), jest zatem jakimś impulsem odsłaniającym, podczas gdy u Benjamina symbol pozostaje właściwością mowy ludzkiej nakierowanej na prawdę, którą ona sama wytwarza.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>65</sup> Za uwagę tę dziękuję Annie Wołkowitz, wybitnej znawczyni Blocha.

Jeśli chodzi o drugi wątek, to pojawia się on u Tiedemanna wyłącznie hasłowo. Nie wiadomo, czy chodzi mu o rozwinięcie „momentów mesjanistycznych” zawartych w języku, czy też o wprowadzenie innego porządku, odpowiadającego temu, który został przedstawiony w *Tezach o historii*. Tam wszelako „momenty mesjanistyczne” oznaczały jednostkową zdolność ratowania czasu przeszłego, tutaj Benjamin postuluje przedstawianie słowa-idei w organicznych kategoriach stawania się, kształtowania, zmiany formy. Z kolei porządek mesjanistyczny nie przynależy do istniejącego świata i jako taki nie może oczekiwać od filozofa, a w szczególności od filozofa kultury, który ma na względzie historyczność form i zmienność prawd, aby ustawiał się w czasie absolutnym. Toteż w jednym i drugim przypadku posługiwanie się określeniem „momenty mesjanistyczne” wydaje się nadużyciem.

Rafał Michalski proponuje związać pojęcie idei z koncepcją władzy mimetycznej. W jego ujęciu idee nie odsłaniają prawdy<sup>66</sup>, rozumianej jako mimetyczny potencjał zamknięty w ‘rajskim imieniu’, lecz symbolicznie wskazują na nią, nadając kierunek filozoficznej kontemplacji.

„Organiczna łączność rajskiego imienia i rzeczy – pisze – została utracona po upadku Adama, ale może zostać przywrócona w akcie filozoficznej anamnezy, która nie prowadzi, jak u Platona, do ‘zmysłowej reprezentacji obrazów’, lecz jest natury akustycznej. Na podobieństwo biblijnego objawienia ‘prawda imienia’ dociera do człowieka w postaci ‘wewnętrznego głosu’, a zatem za pośrednictwem zmysłu słuchu, który wiąże się z czasową formą zmysłowości”<sup>67</sup>.

I tutaj nie znajdziemy ostatecznie odpowiedzi na pytanie, na czym polega symboliczna istota słowa. Z kontekstu wynika jedynie, że jest ona sposobem odsyłania do czegoś innego.

Wyjaśnienia należy zatem poszukiwać u samego Benjamina. W planach do habilitacji znalazły się następujące twierdzenia dotyczące symboliki, symbolu i symbolizacji:

„1. Żaden przedmiot nie koresponduje z Bogiem, 2. Żaden przedmiot i nic symbolicznego nie dociera do Boga, 3. Niektóre przedmioty spełniają się tylko w przypisanej im obiektywnej intencji i wskazują na Boga. Są to przedmioty wyższego porządku, 4. Przedmiot symbolu jest wymaginowany. Symbol nie oznacza niczego, lecz jest z istoty jednością znaku i intencji dopełniającej przedmiot, 5. Nie można pytać, co oznacza symbol, ale jak, w obszarze jakiej obiektywnej intencji i znaków powstał, 6. Obiektywne intencje są różnorodne (pamięć – wspomnienie, wierność [przedstawienia] – odwzorowanie, Filozofia – prawda, pokuta – oczyszczenie itd.)”<sup>68</sup>.

<sup>66</sup> W tym miejscu autor mija się z literą tekstu, gdzie prawda jest zdefiniowana jako byt zbudowany z idei, a nie przynależny przedmiotom.

<sup>67</sup> R. Michalski, „Koncepcja idei językowych we wczesnej filozofii Waltera Benjamina”, *Filo-Sofja*, r. 4, nr 1, Bydgoszcz 2004, s. 217.

<sup>68</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. 6, op. cit., s. 21–22.

W przypadku malarstwa oznacza to, że pejzaż oddany przez malarza nie znajduje się w obrazie, jest dany jedynie jako symbol artystycznego związku. W dalszych zapiskach znajduje się ponadto uwaga, że symbolu nie da się zapisać ani przeczytać<sup>69</sup>.

Jak widać, funkcja „odsyłania” nie dominuje w tej charakterystyce. Istotne jest natomiast określenie symbolu jako jedności znaku i obiektywnej intencji. Skoro zaś idea jest interpretacją, to faktycznie nie może być słowem całkowicie pozbawionym intencji, przypominającym nazwę, chociaż przynależy do pierwotnego doskonale poznającego języka, przysługuje jej więc intencja obiektywna. Przykładowa idea trójkąta, rozważana w notatkach, nie odsyła do prawdy trójkąta, ale też jest czymś innym niż konkretne trójkąty o określonych wymiarach. Nie jest również po prostu wyrażoną w pojęciach definicją trójkąta. Jest słowem, ale aby je poznać, nie wystarczy znajomość języka naturalnego.

We *Wstępie* przeczytamy, iż intelektualne ogarnięcie idei opisuje najbliższe pojęcie anamnezy, czyli dojścia do wiedzy, którą w sobie nosimy. Wiąże się ona ze starożytną koncepcją poznawania podobnego przez podobne<sup>70</sup>. U Benjamina warunek podobieństwa zostaje zastąpiony przez uwrażliwienie na materialny język przedmiotów, przez zdolność „wsluchiwania się” weń, a zdolność ta, jak stwierdziliśmy, nie jest zastrzeżona jedynie dla mowy rajskiej, ponieważ leży u podstaw wyrazu artystycznego oraz filozoficznego, jako posługującego się formą artystyczną (przedstawianiem). W wyniku filozoficznej kontemplacji idei odsłania się nie obraz (wyobrażenie dane w naoczności), lecz słowo nazywające.

Zadaniem filozofa, a zwłaszcza filozofa badającego kulturę i sztukę, jest takie przedstawienie świata idei, aby świat empiryczny niejako samoistnie przeniknął do niego. Podstawowy problem, w jakim myśliciel musi się zmierzyć, to historyczność zjawisk. Nie oznacza to pytania o pochodzenie, źródło, lecz o stawanie się, rozwój, perspektywy dalszego rozwoju, przechodzenie jednych form w drugie itd. I tak zaproponowany przez Benjamina opis barokowego dramatu, zaprezentowany w *Pochodzeniu niemieckiego dramatu barokowego*, zostanie podporządkowany ideom tragedii i dramatu tragicznego, melancholii i alegorii, przy wykorzystaniu potężnego materiału empirycznego oraz silnym uwzględnieniu zjawisk estetycznych początku XX wieku.

<sup>69</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>70</sup> Piąte ujawnienie w liście Platona możliwe jest jedynie dzięki określonej postawie duchowej – „tego, kogo nie łączy z przedmiotem więź pokrewieństwa, nie uczyni widzącym ani łatwość przyswajania wiadomości, ani dobra pamięć; zasadniczo bowiem nie przyjmuje się ten przedmiot na gruncie obcej sobie natury”. Platon, *Listy*, op. cit., s. 55.

Idee nie są ostatnim etapem na drodze filozofa. Platon zmierzał ku ostatecznym zasadom, nie poprzestając na ideach; dla Benjamina idee jako byty o obiektywnej intencji stanowią kolejny etap na drodze ku prawdzie. Już na pierwszych stronach *Wstępu* podkreślił, że od filozofii należy oczekiwać teorii prawdy innej niż koherencyjna. Nie wystarczy, aby w systemie nie było luk – zwłaszcza, że jest tak dużo różnych systemów, które nie dają się scalić w jednolitą całość. Również teoria korespondencyjna nie spełnia oczekiwań, dlatego że prawda jako wypowiedź językowa nie odpowiada rzeczy, ale sama istnieje na sposób rzeczy, tj. nieintencjonalnie. Ostatecznie autor w zaskakujący sposób kojarzy prawdę z harmonią. Prawda jest według niego „brzmącym stosunkiem takich istotności” ułożonych w konstelacje. Tym samym staje się ona kategorią estetyczną.

#### ON OBJECTS IN LANGUAGE. A SKETCH ON WALTER BENJAMIN'S PHILOSOPHY OF LANGUAGE

An attempt at describing the value of sense experience by means of philosophical categories constitutes one of the fascinating moments within Walter Benjamin's thought. The question which underlies his theory of knowledge concerns the possibilities and limits of human speech and its relation to the truth. In this paper, the author argues that Benjamin, partly in turn with the tendencies of his time and partly against them, represents the type of thinking which is closer to Hamann than – as it is commonly assumed – to the Romantic philosophy, and that, similarly to Hamann, he constructs his aesthetics on top of his philosophy of language.

*Maria Gołbiewska*

## **KONCEPCJA SENSU W SEMIOTYCE EGZYSTENCJALNEJ MAURICE’A MERLEAU-PONTY’EGO**

Maurice Merleau-Ponty, formułując swój program fenomenologii egzystencjalnej, odnosił się do całej tradycji fenomenologicznej – do Kanta, Hegla, Husserla i Heideggera. Punktem wyjścia jego koncepcji była inspiracja m.in. Husserlowskim pojęciem intencjonalności przedpredykatywnej, ale przede wszystkim ideami Husserla z późnego okresu jego filozofii – intersubiektywnością jako subiektywnością transcendentálną, koncepcjami języka oraz komunikacji. Inspirując się późnymi pracami Husserla, Merleau-Ponty dokonuje krytyki podstawowych założeń fenomenologii tego filozofa wraz z kategoriami transcendentálnego *ego*, redukcji transcendentálnego i konstytuującego charakteru świadomości transcendentálnego. Proponuje własną drogę ku ‘nowej filozofii transcendentálnej’, opierającą się na całościowym doświadczeniu egzystencjalnym, którego początkiem jest doświadczenie nie autonomii podmiotu, ale egzystencji cielesnej w świecie. Celem filozofii egzystencjalnej, a zarazem ‘nowego transcendentalizmu’ byłoby rozpoznanie niedającej się przewyczyć dwuznaczności życia, to jest ciała i psyche, Ja i świata, immanencji i transcencji, wszechobecności i umiejscowienia świadomości. Wzajemne, dialektyczne warunkowanie owych dwuznaczności Merleau-Ponty uznaje za to, co ‘prawdziwie transcendentálne’, czego dopełnieniem jest m.in. jego definicja bytu jako niewidzialnego wymiaru tego, co widzialne. Projekt ten dopełnia Merleau-Ponty również w swojej semiotyce egzystencjalnej i koncepcji języka jako warunkowanego przez to, co cielesne i wspólnotowe (jest to bliskie koncepcji języka i komunikacji Edmunda Husserla, ale z osłabionymi założeniami kulturalizmu).

Celem rozważań przedstawionych w tym tekście jest odpowiedź na pytanie o sposób pojmowania sensu oraz znaczenia przez Maurice’a Merleau-Ponty’ego, zawarty przede wszystkim w dziele *Fenomenologia percepcji*. Można powiedzieć, że sens jest rozpatrywany przez Merleau-Ponty’ego w trzech kontekstach: ontologicznym (byt-egzystencja jako sens), epistemologicznym (sens jako warunek poznania) i semiotycznym (sens rozważany w kontekście ekspresji – znaków jako kulturowych reprezentacji).

## 1. SENS WEDLE MERLEAU-PONTY'EGO

Merleau-Ponty w *Fenomenologii percepcji* wskazuje na uwikłanie pojęciowe i filozoficzne słowa „sens”, sens bowiem w języku francuskim, wywodzącym się z łaciny, to synonim kierunku, strony, znaczenia, jak i zmysłu<sup>1</sup>. Filozof pokazuje, jak te poszczególne ujęcia sensu wpływają na jego pojmowanie i w myśleniu potocznym, i w filozofii. I tak sens – kierunek, strona – rozpatrywany przez Merleau-Ponty'ego jako pewne ukierunkowanie uwagi, łączy się z pojęciem intencjonalności. Jak pisze autor w odniesieniu do sensu pojętego jako kierunek: „to słowo nic nie znaczy, jeżeli nie zakładam podmiotu, który patrzy z pewnego miejsca w stronę innego miejsca”<sup>2</sup>, i jeśli nie rozpatruje się tego ukierunkowania uwagi jako pewnej postaci intencjonalności. Sens ujmowany jako zmysł wiąże się ze zmysłową percepcją i jej prymarnym ukierunkowaniem refleksywnym na własne ciało podmiotu. Bowiem

„moje ciało jest znaczeniowym jądrem, które zachowuje się jak ogólna funkcja, ale które egzystuje i jest podatne na chorobę. To w nim uczymy się rozpoznawać węzeł istoty i istnienia, które odnajdziemy w percepcji”<sup>3</sup>.

Z kolei sens rozpatrywany jako znaczenie wymaga umieszczenia rozważań nad sensem na obszarze semiotyki i uwzględnienia aspektu materialnego znaków – ich zmysłowego sposobu prezentacji inteligibilnego znaczenia.

Dwa podstawowe konteksty badawcze, stanowiące przedmiot inspiracji, ale także polemik Merleau-Ponty'ego, to fenomenologiczna koncepcja sensu i znaczenia Edmunda Husserla oraz strukturalizm Ferdinanda de Saussure'a.

## 2. HUSSERL A KONCEPCJA SENSU MERLEAU-PONTY'EGO

Merleau-Ponty, dyskutując z tezami Husserla, odwołuje się do jego ostatnich prac i w ten sposób prowadzi dialog niejako we wnętrzu jego własnej fenomenologii. Dzięki temu również uprawomocnia swoje tezy, m.in. semiotyczne, częściowo inspirowane badaniami semiotycznymi strukturalizmu.

Inspiracje fenomenologią Husserla dotyczące sensu to przede wszystkim: 1. „Husserlowska koncepcja znaczenia (sensu) jako kategorii predys-

<sup>1</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przekł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s. 451.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 167.



kursywnej”, przedpredykatywnej; 2. analogiczne jak u Husserla pojmowanie sensu jako pewnej struktury ejdetycznej i znaczenia przedmiotowego<sup>4</sup>. Trzeba jednak podkreślić, że według Merleau-Ponty'ego, choć istnieje sens źródłowy, to znaczenie, również znaczenie przedmiotowe, wiąże się z reprezentacją kulturową – semiotyczną, w tym językową. **Reprezentacja** znaczenia zawarta w znakach modyfikuje w pewien sposób nasze obcowanie ze światem i jego przedmiotami, warunkowane przez ciało-podmiot – przez to, co podmiotowe i co zarazem stanowi element świata.

Merleau-Ponty występuje natomiast:

1. przeciw synonimicznemu używaniu słów „sens” i „znaczenie”; sens wiąże on z porządkiem bytu, ujmuje jako to, co ukryte, a co **przejawia się** w ekspresyjnych aktach człowieka (ciała-podmiotu) i co jest potwierdzane oraz powtarzane w **reprezentacjach** kulturowych – znakach; Merleau-Ponty używa pojęcia znaczenia konsekwentnie w odniesieniu nie do **przejawów** sensu w prymarnym, ekspresyjnym porządku jego manifestowania się (gest, ekspresja cielesna), ale wobec kulturowych **reprezentacji** sensu, przede wszystkim języka mówionego, jak też wobec innych kulturowych systemów znakowych (to zbliża jego koncepcję semiotyczną m.in. do tez Rolanda Barthes'a);

2. przeciw bezałożeniowości ejdetycznego uchwytowania sensu u Husserla; Merleau-Ponty podkreśla, że „doświadczenie istoty rzeczy (jej znaczenia) jest doświadczeniem percepcyjnym. Percepcja zaś, tak w sensie rozumienia, jak i widzenia świata, nie jest percepcją czystego, ograniczonego do sfery świadomości *ego*, lecz jest stopiona w jedną całość z uwarunkowaniami kulturalnymi, historycznymi, językowymi” i nakazuje powrót do postawy naturalnego nastawienia<sup>5</sup>;

3. przeciw czynieniu punktem odniesienia doświadczenia transcendentalnego, na rzecz doświadczenia naturalnego, które byłoby „konkretne, nietknięte przez jakąkolwiek interwencję świadomości refleksyjnej”<sup>6</sup>;

4. przeciw umiejscawianiu genezy sensu na obszarze subiektywności transcendentalnej<sup>7</sup>; cel Merleau-Ponty'ego stanowi wydobywanie sensu, „który jest nam dany w doświadczeniu”<sup>8</sup>, nie zaś – jak u Husserla – sensu

<sup>4</sup> I. Lorenc, „Język jako istota doświadczenia estetycznego w filozofii sztuki Merleau-Ponty'ego” (w:) T. Szkołut (red.), *Przemiany współczesnej świadomości artystycznej: wokół postmodernizmu*, Wydawnictwa UMCS, Lublin 1992, s. 134, 135.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 137.

<sup>7</sup> Por. ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem.

danego w świadomości, którego warunkiem pojawienia się jest świadomość transcendentálna;

5. przeciw tezom Husserla dotyczącym świadomości i *ego* transcendentálnego; Merleau-Ponty toczy dyskusję niejako we wnętrzu idei samego Husserla, czyni punktem wyjścia swojej koncepcji odnoszącej się do prymarnej relacji *ego* (ciała-podmiotu) i świata (społecznego, kultury) późną tezę Husserla dotyczącą *Lebensweltu* i intersubiektywności – tezę, która brzmi: „transcendentálna subiektywność jest intersubiektywnością”; dlatego Merleau-Ponty rozwija swoje koncepcje semiotyczne, wychodząc od zawsze indywidualnych aktów sensotwórczych ciała-podmiotu oraz od ich potwierdzenia w społecznej i kulturowej sferze komunikacji – znaków; konstytucja sensu ma bowiem swe źródło subiektywne (akty świadomości i percepcja), ale zarazem jest zapośredniczona przez to, co intersubiektywne – przez język i inne kody porozumiewania się w danej kulturze oraz społeczeństwie, których punkt wyjścia stanowi gest ciała jako prymarny sposób komunikacji jednostki ze światem;

6. przeciw ujmowaniu języka (jak u Husserla) jedynie jako pośrednika albo narzędzia komunikowania bezpośrednio świata czy bezpośredniej obecności przedmiotu<sup>9</sup>; według Merleau-Ponty’ego język nie może być sprowadzany do roli jedynie narzędzia myśli, gdyż – zgodnie z tezami Wilhelma von Humboldta, a później strukturalistów – język jako zastany obszar znaczeń warunkuje myślenie i nawet cisza czy nonsens są już wpisane w struktury znaków-reprezentacji i znaczeń. Według Merleau-Ponty’ego szczególnie język-mowa, ale i inne systemy znakowe (w tym gesty ciała wpisane w kulturowe systemy komunikacji – znaków i znaczeń) stanowią możliwość:

a) **reprezentowania** sensu danego uprzednio (jest to „język empiryczny”), ale i

b) ekspresji tego sensu – ujawnienia czy **przejawiania się** sensu w akcie twórczym, na przykład w mowie poetyckiej; jest to „mowa transcendentálna” jako warunek języka empirycznego i jej związek ze świadomością<sup>10</sup>.

### 3. ONTOLOGICZNE UJĘCIE SENSU – ŚWIAT A CIAŁO-PODMIOT

Można powiedzieć, że ontologiczne ujęcie sensu wiąże się w koncepcji Merleau-Ponty’ego z pojęciem świata oraz ciała ludzkiego rozumianego jako ciało-podmiot; w tym ujęciu podstawową cechą podmiotowości jest

<sup>9</sup> Ibidem, s. 134.

<sup>10</sup> Por. M. Merleau-Ponty, op. cit., s. 425.

cielesność jako warunek i odrębności, i związku ze światem. Trzeba przypomnieć tu założenie Merleau-Ponty'ego dotyczące *ego* jako bytu-w-świecie, *être-au-monde*, inspirowane tezami Martina Heideggera z *Sein und Zeit* na temat bycia-w-świecie. Ciało jest zakładane przez autora *Fenomenologii percepcji* jako warunek zarówno poznania świata, jak i samopoznania podmiotu, dlatego stosuje on termin „ciało-podmiot”, uznając go za polemiczny wobec Kartezjańskiego Ja autonomicznego. Jak pisze Merleau-Ponty, „świat nie daje się oddzielić od podmiotu, ale od podmiotu, który nie jest niczym innym niż projektem świata, a podmiot jest nieodłączny od świata, ale od świata, który on sam projektuje”<sup>11</sup>.

Świat jako źródło sensu nie jest jednak – jak piszą niektórzy interpretatorzy – domniemaną znakową konstrukcją czy strukturą, przez którą wyższy byt coś nam komunikuje (metafora księgi<sup>12</sup>). Merleau-Ponty sam określa sens jako „zagadkowy” i nie interpretuje go w kontekście semiotycznym – jakichś domniemanych struktur znakowych, językowych. Ów charakter semiotyczny sensu zyskuje dopiero na obszarze świata ludzkiego – sensotwórczych, ekspresyjnych działań człowieka – ciała-podmiotu i refleksywnej świadomości. To wówczas manifestacje czy przejawy owego sensu danego wraz z bytem w ogóle i z indywidualną egzystencją znajdują swoje reprezentacje o charakterze znakowym, semiotycznym. Są one uwikłane w kulturowe struktury znaczenia na obszarze świata pojętego jako specyficznie ludzki świat **sensów odnajdowanych i znaczeń potwierdzanych** w kulturowych reprezentacjach. Według Merleau-Ponty'ego wraz z egzystencją dana jest możliwość odnajdywania i ekspresji sensu oraz możliwość jego reprezentowania znakowego, czyli semiozy. Inaczej mówiąc, zakładany sens nie ma źródłowo charakteru znakowego, semiotycznego, ale to człowiekowi w jego egzystencji dana jest możliwość zarówno ekspresji sensu, jak i jego znakowego reprezentowania, semiotycznego ujmowania znaczenia zawsze w ramach pewnej struktury języka i jego kodu.

O relacjach ciała-podmiotu i świata Merleau-Ponty pisze:

„Ciało jest naszym ogólnym sposobem posiadania świata. Czasem ogranicza się do gestów koniecznych do zachowania życia i wówczas ustanawia wokół nas świat biologiczny; czasem, grając tymi pierwotnymi gestami i przechodząc od ich sensu właściwego do sensu przenośnego, ukazuje poprzez nie nowe jądro znaczeń: dzieje się tak w wypadku nawyków motorycznych takich jak taniec. **Czasem wreszcie do ujmowanego znaczenia nie można dotrzeć naturalnymi środkami ciała i wtedy ciało musi stworzyć sobie narzędzie, projektując wokół siebie świat kultury**”<sup>13</sup> (podkr. M.G.).

<sup>11</sup> Ibidem, s. 451.

<sup>12</sup> Por. I. Lorenc, op. cit., s. 143.

<sup>13</sup> M. Merleau-Ponty, op. cit., s. 166.

Wedle Merleau-Ponty'ego ciało charakteryzuje bowiem pewna motoryczność związana z ukierunkowaniem działań, z tym, co intencjonalne i wolicjonalne, oraz z tym, co określa on szerokim terminem „gestu”. Píše: „Te wyjaśnienia pozwalają nam wreszcie jednoznacznie zrozumieć motoryczność jako oryginalną [źródłową – M.G.] intencjonalność. Świadomość przejawia się źródłowo nie jako ‘myślę, że’, ale jako ‘mogę’”<sup>14</sup>. Merleau-Ponty podkreśla, że „już motoryczność w stanie czystym posiada elementarną zdolność nadawania sensu (*Sinngebung*)”, to jest kierunku oraz znaczenia<sup>15</sup>. I dalej: „Motoryczność jest sferą pierwotną, w której rodzi się sens wszystkich znaczeń (*der Sinn aller Signifikationen*) w obszarze przestrzeni przedstawianej”<sup>16</sup>, czyli znaczeń jako reprezentacji sensu na obszarze ludzkiego świata kultury. Ciało jest tu rozpatrywane jako pewien warunek pojawienia się intencji znaczeniowej (gest), to jest przejawu sensu (domniemany sens „naturalny”), a również jako warunek przyporządkowania intencji znaczeniowej – znaku, natomiast znak jest tu rozumiany jako przekaz znaczenia w kulturowym porządku semiotycznym.

#### 4. EPISTEMOLOGICZNE UJĘCIE SENSU – GEST A INTENCJONALNOŚĆ

Można powiedzieć, że pojęcie gestu (wraz z pojęciem intencjonalności) pojawia się w pracach Merleau-Ponty'ego w kontekście sensu rozważanego w porządku epistemologicznym. Trzeba podkreślić, że filozof łączy pojęcie gestu z ekspresją sensu w ogóle, intencję zaś wiąże ze znaczeniem – z ujawnianiem, manifestacją sensu, pojętą jako nadawanie znaczenia w kulturowym, semiotycznym porządku reprezentacji. Merleau-Ponty rozważa prymarnie gest jako gest ciała, to, co związane z motoryką ciała, z jego orientacją w przestrzeni i świecie. Wtórnie zaś jest to gest pojęty przenośnie – gest językowy, ukierunkowujący myślenie i działanie. Jak uważa Merleau-Ponty, w ludzkim poznaniu i działaniu ostatecznie trzeba sprawić, „by znaczenie powstało”, by można było „wykroczyć poza siebie jako gest”. Człowiek bowiem „jest gestem, który jako gest sam siebie znosi, by wykroczyć poza siebie ku znaczeniu”<sup>17</sup>, by powołać kulturową sferę znaków. Gest zatem jest tu ujęty jako prymarna czynność powołująca reprezentacje-nośniki znaczenia – gest wskazuje na coś poza sobą, zarazem

<sup>14</sup> Ibidem, s. 157.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 161.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 162.

<sup>17</sup> M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, oprac. S. Cichowicz, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 73.

i przykuwa uwagę, i ją odsyła ku czemuś innemu – ku znaczeniu. Trzeba zauważyć, że w takim ujęciu gestu już jako pewnego znaku została podkreślona rola znaku jako wskaźnika, wskazywanie jako prymarne wobec oznaczania. Podkreślona została również ekspresywna funkcja języka jako komunikatu. Wyeksponowano też reprezentowanie (związek języka z przedmiotem oznaczania, którym jest sens) i wyrażanie (związek znaku z podmiotem oznaczania), czyli główne funkcje semantyczne pełnione przez znak (nazewnictwo Romana Jakobsona).

Merleau-Ponty pisze:

„Musi być tak, że sens słów jest ostatecznie indukowany przez same słowa, a dokładniej mówiąc, musi być tak, że ich znaczenie pojęciowe powstaje na gruncie *znaczenia gestowego*, które jest dla mowy immanentne”<sup>18</sup>.

Owo znaczenie „gestowe”, czyli wskazujące, ukierunkowujące uwagę, byłoby zarazem wypełnieniem intencji znaczeniowej specyficznie pojmowanej jako ukierunkowanie ciała-podmiotu ku światu i ku Innym w świecie. To prymarne znaczenie gestowe Merleau-Ponty nazywa znaczeniem egzystencyjnym. Warunkuje ono zarazem:

1. ekspresję, **przejawy** sensu jako jego jednoczesne ustanowienie na obszarze świata człowieka,

2. jego znakowe **reprezentowanie**, wtórne wobec tego pierwszego.

Jak pisze autor *Fenomenologii percepcji*, „pod pojęciowym znaczeniem słów odkrywamy znaczenie egzystencyjne”<sup>19</sup>. Objasnia, że

„sens gestów nie jest dany, ale rozumiany, to znaczy na nowo chwyтany przez akt widza. Cała trudność polega na tym, aby właściwie pojąć ten akt i nie mylić go z operacją poznawczą. Do komunikacji albo rozumienia gestów dochodzi dzięki wzajemności moich intencji i gestów innego człowieka, moich gestów i intencji dających się odczytać w zachowaniu innego. Wszystko dzieje się tak, jakby intencja innego zamieszkiwała moje ciało albo jakby moje intencje mieszkaly w jego cielem. Gest, którego jestem świadkiem, zarysowuje przedmiot intencjonalny. Ten przedmiot staje się aktualny i zostaje w pełni zrozumiany, kiedy władze mojego ciała dopasują się do niego”.

gest bowiem „jest przede mną niczym pytanie”<sup>20</sup>, uwikłane w dialog pytań i odpowiedzi prowadzony z Innym.

<sup>18</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, op. cit., s. 200.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 203.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 206.

## 5. SEMIOTYCZNE UJĘCIE SENSU

### a. Sens a reprezentacja sensu w znakach (znaczenie)

Merleau-Ponty nie podaje definicji znaku czy znaczenia, ale można powiedzieć, że przyjmuje koncepcję znaku de Saussure'a wraz z wyodrębnieniem elementów znaczonego i znaczącego<sup>21</sup>. Wedle Merleau-Ponty'ego „Znaczenie znaku” jest równoczesne z wiedzą na temat jego odróżnienia od innych znaków. Nawet nieobecność znaku *jest znakiem*<sup>22</sup>. Poza tym „znak jest zawsze znakiem w użyciu, czyli znak jest gestem. Ale właśnie jako gest jest poznawany w kontekście swego użycia, zatem znak jest poznawany tylko dzięki kontekstowi innych znaków”<sup>23</sup>.

Merleau-Ponty, całkowicie odmiennie niż de Saussure, zakłada zarazem, że nie sposób oddzielić znaków naturalnych i konwencjonalnych. Píše on: „Znak sztuczny nie sprowadza się do znaku naturalnego, ponieważ u człowieka nie ma znaków naturalnych”<sup>24</sup>. Znaki ciała są bowiem kulturowo, konwencjonalnie nacechowane, znaki języka zaś, uznawane za konwencjonalne i arbitralne, są zawsze źródłowo uwikłane w biologiczne uwarunkowania naszego poznania i naszej percepcji. Zdaniem Merleau-Ponty'ego percepcja jest warunkiem zarazem rozpoznania znaków, jak i ich tworzenia (gest i sens w nim odnajdowany); znaków – trzeba dodać – nie tylko uznawanych za naturalne, lecz także konwencjonalnych. Zakłada on bowiem, że znak jest przedmiotem percepcji pośród innych przedmiotów – nie przedstawień bytu (jak znak), ale bytów samoistnych, rzeczy. Można powiedzieć, że Merleau-Ponty podkreśla kwestię percepcyjnego – materialnego – charakteru znaku i różnic w percepcji znaków oraz uznaje ją za wyjściową w rozumieniu znaczenia.

Wydaje się, że Merleau-Ponty zarazem łączy, jak i rozdziela kwestie sensu oraz znaczenia. Według niego pojęcie znaczenia wiąże się ściśle z kwestiami semiotycznymi, znakovymi, pojęcie sensu zaś jest pojmowane prymarnie epistemologicznie (sens jako przedmiot poznania, na który zostaje nakierowana nasza uwaga) i ontologicznie (sens jako przedmiot poznania związany z kwestią istnienia), a dopiero wtórnie semiotycznie (gesty ciała jako domniemane „sensy naturalne” i zarazem znaki na obszarze kultury). Merleau-Ponty uważa, że sens jest zawarty w znakach kultury, które go **ujawniają** i zarazem **reprezentują**, wykraczając

<sup>21</sup> Por. R.L. Lanigan, *Speaking and semiology. Maurice Merleau-Ponty's phenomenological theory of existential communication*, The Hague: Mouton, Paris 1972, s. 85.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, op. cit., s. 209.

– dzięki twórczej ekspresji, zawsze indywidualnemu działaniu artysty – poza oczywistość znaczeń zastanych, danych uczestnikom kultury. Merleau-Ponty nazywa to „pierwotną funkcją ekspresywną”<sup>25</sup>. Z kolei świat – rozpatrywany przez autora *Fenomenologii percepcji* jako specyficznie ludzki, intersubiektywny i znakowy świat kultury – daje ciału „znaki”, czyli jest źródłowo znaczący<sup>26</sup>. Według Merleau-Ponty'ego znaki jako kulturowe reprezentacje są pewnym nośnikiem sensu, czyli przekazem sensu w aktach komunikacji. Znaki są zarazem **ujawnieniem i reprezentacją** sensu, uwikłaną w struktury semiotyczne i kulturowe, a więc ustalone arbitralnie i konwencjonalnie, transcendujące domniemany „naturalny” porządek sensu, a zarazem go potwierdzające. Merleau-Ponty argumentuje:

„Bo to zdanie [struktura wypowiedzi – M.G.] każdemu wyrazowi [jako znakowi – M.G.] nadaje jego sens, bo to dzięki temu, że wyraz był używany w różnych kontekstach, nabierał on stopniowo sensu, którego nie można ustalić w sposób absolutny raz na zawsze. Słowa wypełnione treścią, dobra książka narzucają swój sens, a więc w pewien sposób noszą go w sobie”<sup>27</sup>.

Można uznać, że Merleau-Ponty przejmując od de Saussure'a założenie, iż sens słowa jest związany z ekspresją słowa, z wypowiedzią, i że zarazem pozostaje tym, co wywoływane u odbiorcy – słuchacza. Sens okazuje się tym, o czym myślimy, mówiąc, pisząc, słuchając lub czytając. Tak pojęty sens nie jest zakładany jako istniejący w samych rzeczach. Sens to sposób organizowania naszych przedstawień mentalnych i słownych oraz sposób przypisywania wszystkim przedstawieniom mentalnym – miejsca w ich zakładanym czy domniemanym systemie. System ten dotyczy relacji arbitralnych, opartych na przyjętej konwencji przypisywania znaków – rzeczom (*la langue* – system języka według de Saussure'a). Z kolei posługiwanie się znakami prowadzi do indywidualizacji sensu w poszczególnym użyciu, w indywidualnej ekspresji sensu, która jest zarazem jego pewnym przejawem (*la parole* według de Saussure'a).

## b. Język-mowa jako szczególny porządek sensu i znaczenia

W późnych tekstach Husserl pisał, że słowo, mowa (*parole*), realizuje „umiejscowienie” (*localisation*) i „uczасowanie” (*temporalisation*) sensu idealnego, który sam – zgodnie z sensem bytu, istnienia – nie posiada ani aspektu miejsca, ani czasu. Mowa jest tu otwarta na wielość podmiotów i nie wiąże się z kształtowaniem domniemanego jednego podmiotu wzor-

<sup>25</sup> Ibidem, s. 411.

<sup>26</sup> M. Merleau-Ponty, *Proza świata...*, op. cit., s. 69.

<sup>27</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, op. cit., s. 410.

cowego. Merleau-Ponty podkreśla, że trzeba wskazać pewien ruch, dzięki któremu „istnienie idealne” (*existence idéale*) znajduje swój aspekt miejsca i czasu (podlega umiejscowieniu oraz uczasowieniu), ale również ruch przeciwny. Byłby to ruch, dzięki któremu akt mowy tu i teraz funduje idealność prawdy<sup>28</sup>. Obydwa te ruchy Merleau-Ponty rozpatruje w układzie kolistym, przywodzącym na myśl Heideggerowskie koło hermeneutyczne. Za punkt wyjścia i dojścia uznaje on to, co idealne – idealność egzystencji bez umiejscowienia i czasu; potem ta idealność uzyskuje aspekt miejsca i czasu wraz z mową, która nie może pochodzić ze świata przedmiotowego, a więc ostatecznie odwołuje się do domniemanego idealnego porządku słowa i mowy.

Merleau-Ponty rozważa w kontekście języka Husserlowską tezę: „subiektywność transcendentálna jest intersubiektywnością”, jako związaną z moim samorozumieniem w danym języku („to, co mówię, ma sens”<sup>29</sup>). Autor *Fenomenologii percepcji* podkreśla, że proces rozumienia dokonuje się *de facto* dzięki ciągłym ćwiczeniom mowy, w dialogu z Innym, dzięki czemu uczę się rozumieć język, którym mówię, wraz z jego sensami danymi mnie i Innym<sup>30</sup>. W akcie mowy i samorozumienia nie wiemy w końcu, kto mówi, a kto słucha; i jak podkreśla Merleau-Ponty – można rozpoznać w tym Kantowskie powszechne, konieczne uzgodnienie, zgodność transcendentálną zarówno w obrębie samego podmiotu, jak i w relacjach między podmiotami, jako transcendentálny warunek tych sensotwórczych relacji komunikacyjnych.

Znaki kultury, czyli wytwory ekspresji – nośniki sensu, są wedle Merleau-Ponty’ego niezbywalnym elementem specyficznie ludzkiego świata, dopełnieniem bytu i egzystencji, a zarazem przedmiotem percepcji – doświadczania, przeżywania, poznawania. Semiologia tego myśliciela „jest systemem znaków, w którym ekspresja i percepcja” są ściśle związane, szczególnie „za pośrednictwem mowy”<sup>31</sup>. Ponieważ ciało-podmiot nie może mieć bezpośredniego dostępu do psychiki Innego, kontakt musi być realizowany pośrednio w jego cielesnej ekspresji. W fizycznym kontakcie realizowane jest również psychiczne spotkanie Ja i Innego<sup>32</sup>. Doświadczenie, w którym Ja napotyka mowę Innego jako język, zakłada relację subiektywności i mowy jako analogiczną z relacją subiektywności-jaźni i ciała. Semiotyka mowy jest w ten sposób semiotyką percepcji (język roz-

<sup>28</sup> Por. M. Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris 1960, s. 156.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 157.

<sup>30</sup> Por. ibidem.

<sup>31</sup> R.L. Lanigan, op. cit., s. 184.

<sup>32</sup> Por. ibidem, s. 185.



patrywany w swojej materialności, w artykulacji dźwiękowej i zapisie graficznym). Ciało-podmiot procesu mówienia–słuchania to Ja przeżywające i Ja przeżywane. W wiedzy i poznaniu jaźni realizują się subiektywność, a zarazem intersubiektywność, dzięki uwikłaniu Ja w semiotyczne – znakowe systemy danej kultury, społeczności.

Merleau-Ponty, polemizując ze strukturalistami (tezy de Saussure'a), wyróżnia w obrębie języka (*langage*) dwie modalności: język (*langue*) jako „język empiryczny”, obowiązujący, domagający się powszechnego rozumienia, oraz mowę (*parole*) jako „język egzystencjalny” czy też „autentyczny”<sup>33</sup>. Zarazem łączy on „język empiryczny” z intersubiektywną sferą komunikacji, porozumiewania się, wraz z przyjętym sposobem rozpoznawania i stosowania znaków z ich znaczeniem. Natomiast „mowę egzystencjalną” (zwaną też „mową transcendentalną”) uznaje on za związaną z indywidualną ekspresją, z modyfikacją znaczeń dokonywaną przede wszystkim w artystycznych wypowiedziach (wyróżniona rola poezji). To właśnie dzięki „mowie egzystencjalnej” ujawnia się to, co właściwe egzystencji i porządkowi transcendentalnemu, m.in. sens. Można dopatrzeć się w takim rozwiązaniu Merleau-Ponty'ego inspiracji koncepcją języka Martina Heideggera. Według tez Heideggera z *Sein und Zeit* język stanowi przejaw mowy, a w mowie z kolei manifestuje się Bycie (również wyróżniona rola mowy poetyckiej).

Według Merleau-Ponty'ego refleksywna wiedza dotycząca subiektywności odwołuje się do obu porządków językowych. Ta wiedza Ja o sobie i o własnej egzystencji pozwala rozpoznać się jednostce w intersubiektywnym porządku *langue* (percepcja, odbiorczość sensów), a zarazem dać wyraz własnej egzystencji, myślom i przeżyciom (*parole*). Porządek mowy jest transcendentalny wobec porządku empirycznego języka, którym posługujemy się na co dzień, i to on daje możliwość idealizacji sensów, pozwala, aby „idea zaistniała”<sup>34</sup>. Można powiedzieć, że porządki empirycznego języka i egzystencjalnej mowy są uwikłane w relację dialektyczną elementów semiotycznych: sensu jako warunku wyrażania oraz znaczenia jako warunku pojawienia się sensu w języku – w pewnym systemie znaków.

Merleau-Ponty pisze również o immanencji i transcendencji – o dwóch aspektach znaczenia znaku w każdym językowym użyciu. Filozof uznaje mowę transcendentalną za warunek i miejsce spełniania pewnej idealności semiologicznej. Mowa egzystencjalna stanowi artykulację prymarnych

<sup>33</sup> Por. ibidem.

<sup>34</sup> Por. ibidem, s. 186.

znaków, które łączą się z intencjonalnością „przerwania ciszy”. Zatem mowa egzystencjalna jest intencjonalną transcendencją poza immanentną ciszę, a znaczenie zostaje w tym przypadku ujęte jako przedmiot intencjonalny, powoływany w doświadczeniu autentycznym, spontanicznym. Z kolei cisza jest „intencjonalną transcendencją” (milcząca mowa, mowa ciszy) poza możliwy język<sup>35</sup>, zakładany jako to, co immanentne. Odwrotnością semiotyki mowy egzystencjalnej byłaby sfera znaków w ich materialności, artykulacji (*gestalt* znaków), a oba te porządki zakładałyby dialektycznie siebie nawzajem, gdyż pojęcie znaku (*gestaltu* znakowego czy językowego) wiąże się z porządkiem empirycznym języka.

Według Merleau-Ponty’ego z kolei empiryczny język jest powoływany dzięki założeniom o „znaku przedustawnym”, a ów przedustawny znak w relacji z ciszą (pojmowaną przez francuskiego filozofa również jako znak) tworzy dialektyczną relację (także określaną jako pewien *gestalt*). To znak przedustawny wobec naszego doświadczenia, ale porządek empirycznego języka nie jest przecież prymarny czy pierwotny. Nie daje on bowiem możliwości przedstawienia ani ujęcia tego, co jest właściwym przedmiotem wiedzy o egzystencji, choć próbuje ująć nie egzystencję w jej przemianach i idealności, nie to, co istotowe. To właśnie ujmuje mowa egzystencjalna. Merleau-Ponty podkreśla opisową rolę języka empirycznego i uznaje go za – przede wszystkim – narzędzie komunikacji (sfera intersubiektywna znaków i ich znaczeń). Natomiast mowa egzystencjalna byłaby związana z powoływaniem, z intencjonalną kreacją sensu nadawanego przez jednostkę wraz z użyciem języka do ujęcia porządku własnej egzystencji (również z odniesieniem do pewnej domniemanej idealnej egzystencji)<sup>36</sup>.

Lanigan podkreśla w swojej interpretacji semiotyki Merleau-Ponty’ego dwojaką funkcję podmiotu mówiącego, co wiąże się z dwiema modalnościami komunikacji. Po pierwsze, mówiący używa języka jako immanentnego znaczenia (wewnątrz transcendentnej ciszy) w porządku egzystencjalnej mowy, czyli przerywa ciszę dzięki indywidualnej ekspresji. Jest to bezpośrednia prezentacja znaków, które mogą być percypowane jako takie w swojej materialności. Albo też, po drugie, mówiący używa języka jako transcendentnego znaczenia (wewnątrz immanentnego języka) w porządku języka empirycznego. Jest to bezpośrednia prezentacja znaczeń, do których odsyłają znaki – przedustanowione w egzystencjalnej mowie. Zatem egzystencjalna mowa okazuje się prymarną, pierwotną komunikacją (*parole*

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Por. ibidem, s. 187.

*parlante*, mową mówiącą), która używa języka szeroko pojętego – języka codziennej komunikacji (*langage*) – jako niedookreślonych, niesprecyzowanych znaków. Z kolei język empiryczny jest komunikacją wtórną (*parole parlée*, mową mówioną), która używa języka (*langage*) jako określonych już znaków (uznanych za przedustawne lub motywowane) wraz z ich znaczeniem i porządkiem systematycznym (*langue* w nazewnictwie de Saussure'a)<sup>37</sup>.

Byłyby to więc zarazem dwa sposoby posługiwania się językiem danym nam na co dzień w komunikacji:

1. z elementami indywidualnej ekspresji w jednostkowym, twórczym użyciu języka, wpływające na jego przekształcenia,
2. jednostkowe użycie języka spełniające przede wszystkim jego zasady systemowe, gramatyczne, komunikacyjne.

Merleau-Ponty pisze:

„Należałoby oczywiście odróżnić autentyczną mowę, która formułuje coś po raz pierwszy, i wtórną ekspresję, mowę o mowie, która zwykle dominuje w empirycznym mówieniu. Tylko ta pierwsza jest tożsama z myśleniem”<sup>38</sup>.

Dalej objaśnia relację języka empirycznego i mowy transcendentalnej, w której sens się przejawia czy manifestuje dzięki indywidualnej ekspresji, powołującej znaki jako reprezentacje sensu:

„można by odróżnić mowę mówiącą i mowę mówioną. Pierwsza jest mową, w której intencja znaczeniowa dopiero się rodzi. Egzystencja polaryzuje się tu w pewien 'sens', którego nie można zdefiniować przez żaden przedmiot naturalny”.

Taka mowa egzystencjalna „jest wykraczaniem naszej egzystencji poza naturalny byt”, poza to, co zakładane jako czysto biologiczne. Jednak „akt ekspresji ustanawia świat językowy i świat kultury, w którym to, co wykraczało poza byt, znowu pogrąża się w bycie”, znaczenie znajduje swoją materialną reprezentację w znaku.

„Stąd mowa mówiona, która korzysta ze znaczeń będących do naszej dyspozycji niczym z nabytego majątku. Na gruncie tych zdobyczy stają się możliwe inne akty autentycznej ekspresji – akty pisarza, artysty lub filozofa”

i właśnie „na tym polega funkcja, której domyślamy się w całym języku”, funkcja ujmowania sensu, czyli manifestacji sensu z pomocą reprezentacji językowej, ale też znakowej w ogóle<sup>39</sup>. Merleau-Ponty nazywa mowę „paradoksalną operacją”, usiłujemy bowiem

<sup>37</sup> Por. ibidem, s. 191–192.

<sup>38</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, op. cit., s. 199, przypis.

<sup>39</sup> Por. ibidem, s. 217–218.

„za pomocą słów, których sens jest dany, i za pomocą gotowych znaczeń – nawiązać kontakt z intencją, która z zasady idzie dalej i modyfikuje, ostatecznie ustala sens słów, poprzez które usiłuje się wyrazić”<sup>40</sup>.

Intencja zatem ujawnia, wyraża, realizuje sens w znakach słownych jako znaczenie, a jednocześnie reprezentuje ten sens i utrwała go w postaci materialnej dzięki artykulacji – materialnemu elementowi znaku (*signans*).

## 6. PODSUMOWANIE – SENS ŹRÓDŁOWY A EKSPRESJA SENSU (EFEKT SENSU)

Można uznać, że Merleau-Ponty traktuje sens jako źródło, jako pewien transcendentálny sensotwórczy warunek odnajdowania i nadawania znaczenia. Zarazem taki prymarny sens jest *de facto* nam poznawczo niedostępny, gdyż jako związany źródłowo z tym, co egzystencyjne, wymyka się temu, co egzystencjalne. Pojawienie się sensu Merleau-Ponty uznaje za coś zagadkowego, co byłoby związane z porządkiem („strukturą”) tego, co egzystencyjne, z czego się wyłania. W przypadku refleksyjnego *ego*, obserwującego własne działania czy procesy sensotwórcze (ujawniania i nadawania znaczenia), okazuje się to utrudnione, ów sensotwórczy proces bowiem jest dany jako naturalny i ściśle związany z poszczególnymi momentami życia-egzystencji (świat i to, co istnieje, jest zakładane w myśleniu potocznym jako mające sens). Z kolei w przypadku Innego owo nadawane przez Ja znaczenie ma wypełniać pustkę, brak znaczenia, który domaga się jego rozpoznania lub wprowadzenia na podstawie analogii do własnych znaczeń *ego*. Można powiedzieć, że ułatwieniem jest tu odwołanie się do komunikowanych potocznie czy powszechnie sensów – do języka empirycznego – i niewykraczanie poza ten język, czyli pewne ograniczenie ekspresji indywidualnej.

Trzeba podkreślić, że Merleau-Ponty nie definiuje bezpośrednio ani egzystencji, ani sensu, wskazując, że i egzystencja, i sens są uwikłane w paradoksalny dublet – wzajemny związek tego, co naturalne (gest ciała, m.in. jako prymarna orientacja w przestrzeni), i tego, co kulturowe (znaczenie nadawane w porządku konwencjonalnym i arbitralnym, a jako takie rozpoznawane wraz z dziedzictwem historycznym oraz kulturowym). Według Merleau-Ponty’ego obszar kultury – obszar związany z refleksyjnym namysłem podmiotu, z jego samoświadomością, a także warunkujący

<sup>40</sup> Ibidem, s. 411.

samopoznanie – jest pewnym transcendowaniem sfery naturalnej, uznanej za immanentną oraz podstawową tak dla istnienia, jak i dla sensu.

Sens zatem jest zakładany przez autora *Fenomenologii percepcji* jako to, co prymarne, a zarazem poznawczo niedostępne, co wyznacza warunki nadawania znaczenia. To nadawanie znaczenia łączy się z subiektywną i indywidualną intencją znaczeniową, wywodzącą się z pierwotnego postrzeżenia tego, co naturalne, jako tego, co sensowne. Wedle Merleau-Ponty'ego celem działań człowieka jest m.in. ekspresja, to znaczy konstytuowanie we własnej praktyce (szczególnie w praktyce artystycznej) sensu warunkowanego przez ów sens pierwotny (na przykład mowa transcendentalna), którego rozpoznanie nie zostało nam samym dane. Ów sens pierwotny można przyrównać do sensu idealnego Husserla, *Bedeutung*, który jednak w przypadku Merleau-Ponty'ego nie ma cech sensu idealnego. Byłby to raczej sens podlegający idealizacji, a to ze względu m.in. na swoją poznawczą niedostępność i uznanie za transcendentalny warunek konstytucji sensu i znaczenia (w aktach ekspresji oraz poznania). Można powiedzieć zatem, że wedle Merleau-Ponty'ego podmiotowi nie tyle jest dany sens, co dane są mu efekty sensu.

Sens przejawiałby się zatem prymarnie w cielesnych aktach ekspresji jako efekt sensu. Merleau-Ponty rozpatruje zarazem mentalne manifestacje sensu i, jako wtórne wobec nich, kulturowe reprezentacje sensu w znakach wraz z ich znaczeniami. Filozof wiąże pojęcie znaczenia z kulturowymi reprezentacjami, ze znakami, a więc jednocześnie z procesami poznawczymi i działaniami, dokonującymi się dzięki językowi. Jego analizy intencji znaczeniowej dotyczą przede wszystkim mowy w jej aspekcie twórczym („mowa mówiąca” – poetycka) i odtwórczym („mowa mówiona” – podlegająca regule „re-prezentacji” jako ponownej prezentacji, powtarzalności struktur semiotycznych, języków, kodów i samych znaków).

„Efekt sensu” można zatem rozpatrywać w odniesieniu do koncepcji Merleau-Ponty'ego jako: 1. **manifestację** sensu i 2. **reprezentację** sensu. Myśliciel wskazuje wprost tę odmienną przejawu i reprezentacji:

„Sens powstaje dla nas wtedy, gdy jedna z naszych intencji zostaje wypełniona, lub odwrotnie, kiedy **wielość faktów albo znaków** poddaje się naszemu ujęciu, które je ogarnia, w każdym razie kiedy jedno lub wiele ogniw **istnieje jako... reprezentacja lub ekspresja czegoś innego niż one same**”<sup>41</sup> (podkr. M.G.).

Intencję znaczeniową można więc ujmować jako uobecnianie sensu (w postaci efektu sensu prymarnego) w indywidualnych, subiektywnych aktach cielesnych i mentalnych jako **przejawach** sensu (ekspresja). Jed-

<sup>41</sup> Ibidem, s. 450.

nocześniej jest to uobecnianie sensu w jego **reprezentacjach** językowych i znakowych w ogóle (danych w intersubiektywnym porządku kulturowym), czyli **przekształcanie cielesnego przejawu sensu w znakową reprezentację sensu**, gdy gest staje się elementem całego systemu znaczeń, gdy funkcjonuje w kulturowym porządku dystynkcji i rozróżnień.

Wedle Merleau-Ponty'ego subiektywność zatem nie jest źródłem sensu ani znaczenia – jest tylko i aż możliwością ekspresji sensu, pewnym warunkiem możliwości ujawnienia sensu w sposób dostępny poznawczo zarówno jednostkowej refleksywnej świadomości, jak i Innemu na obszarze intersubiektywności. Jak pisze Merleau-Ponty,

„znaczenia, które teraz mają status obiegowych, kiedyś musiały być nowe. **Musimy więc uznać, że ostatecznym faktem jest ta otwarta i nieokreślona moc znaczenia – to znaczy zarazem chwytania i przekazywania sensu** – dzięki której człowiek transcenduje siebie ku nowemu zachowaniu albo ku innemu człowiekowi, albo ku własnemu myśleniu poprzez swoje ciało i swoją mowę”<sup>42</sup> (podkr. M.G.),

co warunkuje samopoznanie i wiedzę o sensie swego istnienia.

#### THE CONCEPTION OF THE SENSE IN THE EXISTENTIAL SEMIOTICS OF MAURICE MERLEAU-PONTY

The aim of the text is to answer the question on the conception of the sense and also of the signification, presented by Maurice Merleau-Ponty in the work *Phenomenology of Perception* (1945).

Merleau-Ponty in his considerations units, but also separates the problems of the sense and of the signification. According to Merleau-Ponty the signification is strictly connected with the context of the semiotics. The sense has to be conceived, first of all,

1. in the context of the ontology (the sense as one of the objects of knowledge concerning the existence) and of the epistemology (the sense as the object of knowledge concerning the conditions of knowledge itself), and only then

2. in the context of the semiotics (the gestures of the body as the supposed „natural senses” and, at the same time, as the signs of the culture).

Merleau-Ponty analyses this sense given with the signs of the culture, which manifest and also represent the sense. He characterises the signs of the culture as some „effects of sense”, since the original sense is considered by him as a transcendent sense given in its cultural manifestations and representations.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 215.

## ZWIERCIADŁO, LAMPA, ŁABĘDŹ... SZKIC O PROZIE VLADIMIRA NABOKOVA

### 1. WPROWADZENIE

Punktem wyjścia opowiadania *Mademoiselle O* uczynił Vladimir Nabokov opozycję życia i kreacji artystycznej. Narrator tego paradoksalnego utworu, będący – jak wszystko na to wskazuje – *porte-parole* autora, przeciwstawia „drogocenny fakt z własnej biografii” fikcyjnemu światu sztuki, która pasożytując na wydarzeniach rzeczywistych, zaprzepaszcza ich „indywidualne ciepło”. Początek nostalgicznej historii, osnutej na wspomnieniach o nieżyjącej już (w czasie czynności narracyjnych) francuskiej guwernantce, wyraża w sposób bezpośredni autorski sprzeciw wobec powołania artysty. „Człowiek – czytamy w pierwszym akapicie opowiadania – buntuje się we mnie przeciwko pisarzowi: oto desperacka próba ocalenia tego, co zostało z biednej Mademoiselle”<sup>1</sup>. I tak opowieść z okresu dzieciństwa spędzonego w Rosji wkracza na wyboisty trakt pamięci, poszukując prawdy o rzeczywistości oraz unikalnego klimatu minionych zdarzeń w świadomościowym zwrocie ku dawnemu „ja” wspominającego.

Zatem we wstępnych partiach *Mademoiselle O* (utworu, którego dzieje publikacji wydają się tyleż niecodzienne i zagmatwane, co znaczące<sup>2</sup>) nar-

---

<sup>1</sup> V. Nabokov, *Mademoiselle O*, przekł. L. Engelking (w:) idem, *Feralna trzynastka*, przekł. z j. angielskiego L. Engelking, z j. rosyjskiego E. Siemaszkiewicz, Atext, Gdańsk 1995, s. 160. Wszystkie polskie cytaty z omawianego utworu przytaczam za powyższym wydaniem (skrót: *F.T.*), eliminuję przy tym oczywiste pomyłki drukarskie. Wersję angielską – w przypadku istotniejszych dla prezentowanego wywodu fragmentów opowiadania – cytuję według edycji: V. Nabokov, *Nabokov's Dozen*, Popular Library, New York 1958 (skrót: *N.D.*).

<sup>2</sup> Vladimir Nabokov opracował trzy wersje językowe *Mademoiselle O*, co więcej, kilkakrotnie utwór przerezagowywał i w kolejnych edycjach zmieniał jego ramę gatunkową. (Zestawienia pięciu różnych wariantów tekstu dokonuje J.B. Foster w książce *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*, NJ: Princeton University Press, Princeton 1993, s. 110–129). W konsekwencji *Mademoiselle O* pojawia się obecnie w druku w dwóch odmiennych wersjach: jako piąty rozdział trzeciej z kolei autobiografii pisarza (*Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, 1967) oraz jako opowiadanie, w formie nadanej mu w 1947 roku. Francuski pierwodruk *Mademoiselle O* – utworu o charakterze wspomnieniowym, dość znacznie różniącego się od wersji przez Nabokova ostatecznie przyjętej – ukazał się w Paryżu w drugim numerze pisma *Mesures* z roku 1936 (poddaje go anali-

rator przyjmuje pozę realisty, czy wręcz dokumentalisty, zafascynowanego ideą wierności faktom. Niebawem okazuje się jednak, że – tak jak w słynnym cyklu powieściowym Marcela Prousta<sup>3</sup> – nie może być mowy o odzwierciedleniu rzeczywistości, mamy tu raczej do czynienia z procesem jej odkrywania lub wręcz konstytuowania przez język, pamięć oraz wyobraźnię. W istocie czytelnik nie zdobywa żadnej wiedzy pewnej o Mademoiselle, poznaje jedynie subiektywną prawdę narratora – świadomości, która nieustannie ewoluuje, ulegając ciśnieniu treści utajonych, złożonych emocji, mniej czy bardziej przypadkowych skojarzeń oraz różnorodnym „przymusom artykulacji”, związanym z koniecznością posługiwania się medium językowym. Z każdym zdaniem opowiadania obserwujemy, jak mikrokosmos jednostkowy pochłania i w swoisty sposób spożytkowuje „dane realności”, a przedstawienie nieodwracalnie spaja się z przedstawiającym: w *Mademoiselle O* bowiem, jak i w innych utworach Nabokova, to nie świat odbija się w mowie, ale mowa powołuje do istnienia świat. Zatem autor *Obrony Łużyna*, podobnie jak twórca *W poszukiwaniu straconego czasu* – chociaż bardziej manifestacyjnie i w innym stylu – dokonuje znamionującego prozę dziewiętnastowieczną odwrócenia stosunku między wzorem a obrazem, światem a mową, poddając przy tym w wątpliwość istnienie trwale ukonstytuowanej, uprzedniej wobec aktu przedstawienia rzeczywistości, a w konsekwencji także kwestionuje możliwość jej bezstronnej i w pełni racjonalnej penetracji. Władimir Nabokov dołącza tym samym do grona pionierów tzw. „przewrotu kopernikańskiego” w literaturze<sup>4</sup>.

zie J.E. Rivers w rozprawie „Alone in the Void: ‘Mademoiselle O’” (w:) S. Kellman, I. Malin (red.), *Torpid Smoke: The Stories of Vladimir Nabokov*, GA: Rodopi Amsterdam–Atlanta 2000, s. 85–131). Następnie – już w Ameryce – utwór ten został przełożony na język angielski przy współpracy autora z Hildą Ward i opublikowany ponownie, w styczniowym numerze *The Atlantic Monthly* z 1943 roku. Drugą wersję angielską *Mademoiselle O* Nabokov opublikował w 1947 roku w tomie *Nine Stories*, czyli w ramach gatunkowych opowiadania, jednak zaledwie cztery lata później włączył on ten sam tekst do pierwszej edycji własnej autobiografii (*Conclusive Evidence*, Harper, New York 1951). Kolejny wariant *Mademoiselle O* ukazał się we własnym przekładzie autora na język ojczysty wraz z przeredagowaną, rosyjską wersją jego autobiografii (*Drugije bieriega*, New York 1954). W 1958 pisarz wydał ponownie angielską wersję utworu z 1947 roku w nowym wyborze opowiadań zatytułowanym *Nabokov's Dozen* – do tej właśnie publikacji odwołuję się w niniejszym szkicu.

<sup>3</sup> Por. J. Błoński, „Proust a powieść współczesna” (w:) idem, *Widzieć jasno w zachwyconiu*, PIW, Warszawa 1965, s. 150–171. Krytyk dowodzi, że *W poszukiwaniu straconego czasu* (1913–1927) jest pierwszym wielkim dziełem samotematycznym, przy czym autor cyklu chce przede wszystkim przeistoczyć w sztukę całe doświadczenie życiowe Marcela, a nie tyle (jak np. A. Gide) opisać powierzchowne w końcu problemy twórcy budującego fabułę i postaci. Według Błońskiego Proust buduje zatem wiedzę o byciu, tyle że jednostkową i ufundowaną przez wypowiedź artysty.

<sup>4</sup> Określenie Jana Błońskiego, ibidem, s. 156.



## 2. W KLESZCZACH PAMIĘCI

Sylwetka tytułowej bohaterki opowiadania – pozbawionej uroku osobistego przybyszki z obcego kraju, pełniącej przez siedem lat funkcję nauczycielki i opiekunki dwóch chłopców z rosyjskiej rodziny arystokratycznej – została nakreślona w sposób nader plastyczny, miejscami wręcz karykaturalny. Narrator utworu, były podopieczny Mademoiselle, prezentuje się przez pryzmat swoich relacji jako chłodny i przenikliwy obserwator fizycznych ułomności niemłodej już i nieporadnej kobiety. Wyostrzone spojrzenie opowiadacza tyleż ujawnia właściwy mu zmysł estetyczny, co zdradza ślady dawnych dziecięcych uprzedzeń i animozji („Trzęśliśmy się z niezadowolenia i nienawiści” – to słowa, jakimi po latach podsumowuje on pierwszy spacer z nową opiekunką).

Karykaturalny efekt prezentacji tytułowej bohaterki opowiadania Nabokov osiąga m.in. przez zastosowanie w opisach wysoce zmetaforyzowanego, ekspresjonistycznego wręcz stylu wypowiedzi, nacechowanego w sposób, który prowadzi niemal do reifikacji tej postaci. Przykładem może być chociażby scena sadowienia się Mademoiselle w fotelu (opisana, jakby pomimo charakteru wspomnieniowego, w *praesens historicum*), obrazująca także znamienne dla niektórych partii tekstu redukcję dystansu narracyjnego – raptowne, lecz jedynie chwilowe stopienie się perspektywy „ja” opowiadającego i „ja” przeżywającego:

„Była to duża kobieta, bardzo tęga kobieta, wtoczyła się w nasze życie w roku 1905, kiedy ja miałem sześć, a mój brat miał pięć lat. Otóż i ona. Bardzo wyraźnie widzę jej gęste ciemne włosy, zaczesane do góry i – co starała się ukryć – siwiejące, trzy zmarszczki na jej surowym czole, krzaczaste brwi, stalowe oczy w czarnym obramowaniu *pince-nez*, te szczałkowe wąsiki, tę krostowatą cerę, która w chwilach gniewu czerwieniła się w okolicy trzeciego i najobszerniejszego podbródka, tak królewsko rozpostartego ponad plisowaną górą jej bluzki. Teraz siada czy też raczej przystępuje do aktu sadowienia się, jej podgardle trzęsie się jak galareta, ostrożnie opuszcza się jej kolosalny zad z trzema guzikami z boku, wreszcie Mademoiselle powierza swoje cielsko wiklinowemu fotelowi, który z czystego strachu wybucha salwą skrzypińców” (*F.T.*, s. 160–161).

„A large woman, a very stout woman, Mademoiselle rolled into our existence in 1905 when I was six and my brother five. There she is. I see so plainly her abundant dark hair, brushed up high and covertly graying; the three wrinkles on her austere forehead; her beetle-browed brows; the steely eyes behind the black-rimmed pince-nez; the vestigial mustache; that blotchy complexion, which in moments of wrath develops an additional flush in the region of the third, and amplest, chin so regally spread over the frilled mountain of her blouse. And now she sits down, or rather she tackles the job of sitting down, the jelly of her jowl quaking, her prodigious posterior, with the three buttons on the side, lowering itself warily; then, at the last second, she surrenders her bulk to the wicker armchair, which out of sheer fright bursts into a salvo of crackling” (*N.D.*, s. 129–130).

W dziecięcej wyobraźni obcojęzyczna opiekunka, która z racji pełnionych obowiązków jest postrzegana przede wszystkim jako zagrożenie dla niedozwolonych, lecz jakże kuszących form spędzania wolnego czasu, zwykle bywa zestawiana ze zwierzętami, roślinami lub tworamii nieożywionymi. Rozpaczliwe nawoływania Szwajcarki kojarzą się narratorowi z „ochrypłym krzykiem jakiegoś zagubionego p t a k a”, jej pokój – ze „schronieniem gruboskórnej rośliny”; ręce Mademoiselle odstręczają go z powodu nieprzyjemnego, „żabiego połysku” skóry, pokrytej brunatnymi plamkami, ona sama zaś przywodzi mu na myśl „niezachwianą, posępną skałę” lub – dla odmiany – dynamiczną, „trzęsącą się masę”. Poza ułomnościami „słoniowatego ciała” krytyczny podopieczny przypisuje Mademoiselle powierzchowność kultury, zgorzkniały charakter, chorobliwą wręcz drażliwość, pospolitość umysłu i ograniczoną wiedzę; jedyną rzeczą, która wprawia go w niekłamany podziw, jest „kryształowa czystość i blask jej języka”, doskonałość francuszczyzny.

Nietrudno zauważyć, iż pośród skojarzeń, obserwacji i wniosków, składających się na charakterystykę guwernantki, pojawiają się także takie uwagi, które wyraźnie wykraczają poza format psychiczno-intelektualny sześciolatniego dziecka. Na przykład niefortunność prób zagajenia rozmowy, które Mademoiselle podejmuje podczas rodzinnych posiłków, narrator tłumaczy niechęcią ojca do dyskusowania na temat spraw bieżących z „osobą wyjątkowo n i e r e a l n ą”<sup>5</sup>. W innym miejscu, przywołany w reminiscencji obraz rozespanej opiekunki, wpadającej nocą ze świecą w dłoń do dziecięcej sypialni, przywodzi opowiadaczowi na myśl „widmową Jezabel z idiotycznej sztuki Racine’a”. Uwagi tego rodzaju w subtelny sposób uwypuklają fakt, że strukturę znaczeniową utworu dookreśla dramatyzacja „ja” w akcie opowiadania: zjawisko to wiąże się z komplikacją zależności opowiadającego „ja” (dojrzałszej fazy rozwoju świadomości) od „ja” przeżywającego i, paradoksalnie, także odwrotnie – przeżywającego „ja” od „ja” opowiadającego *a posteriori*<sup>6</sup>. Inaczej mówiąc, w opowiadaniu Nabokova stopniowo dochodzi do głosu głęboka prawda, iż – jak dowiódł Martin Heidegger w krytyce koncepcji Henriego Bergsona<sup>7</sup> – nie istnieje przeszłość raz dana i raz na zawsze określona, a wspomnienie w ciągłej, żywej świadomości nieustannie zmienia swój sens w zależności od horyzontu nowych doświadczeń.

<sup>5</sup> *FT*, s. 175; *N.D.*, s. 140: „a singularly u n r e a l person” (podkr. – B.P.J.).

<sup>6</sup> Por. F. Stanzel, „Typowe formy powieści” (w:) *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, wybór, oprac. i przekł. R. Handke, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.

<sup>7</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze* (rozdz. „Przeszłość odzyskana”), Universitas, Kraków 2003, s. 73.

Rozpatrzenie danych postaciowania bezpośredniego prowadzi do wniosku, że głównym rysem konstrukcji postaci tytułowej jest redukcja<sup>8</sup>, w zasadniczej części opowiadania narrator skupia się bowiem niemal wyłącznie na powierzchowności Mademoiselle, nie dopuszczając nawet myśli o jej życiu duchowym czy uczuciach. Można przyjąć, iż fakt ten sentencjonalnie podsumowuje autoironiczna uwaga, rozpoczynająca część IV utworu: „W dzieciństwie jesteśmy znawcami rąk, jako że żyją one i poruszają się na poziomie naszych oczu (...)”<sup>9</sup>. Słowa powyższe przywodzą na myśl romantyczną opozycję między tym, co widzialne, a tym, co – przed ludzkim wzrokiem – ukryte; opozycja ta nabiera wraz z rozwojem opowieści coraz większego znaczenia.

Uważny czytelnik z pewnością dostrzeże w opowiadaniu dość liczne przesłanki wskazujące nie tylko na istnienie, ale i rozległość „przeoczzonej” sfery istnienia bohaterki. Odnajdzie je w gestach, o których jakby mimowolnie wspomina narrator (warto zwrócić uwagę choćby na tak dla niego zaskakujące klepięcie po policzku na znak spontanicznej sympatii), w nerwowym natężeniu przytoczonych dialogów oraz niekonwencjonalności opisanych reakcji czy chociażby w opisie wyposażenia pokoju guwernantki, ujawniającym pośród mnogości trywialnych szczegółów ślady przeżytych dramatów osobistych (na przykład fotografie zmarłego siostrzeńca Mademoiselle i jego matki, a także mężczyzny zmuszonego przez rodzinę do poślubienia bogatej wdowy). Powyższe przesłanki nabierają dodatkowego znaczenia w kontekście tej części utworu, w której narrator, już jako dojrzały człowiek, po otrzymaniu wiadomości o śmierci sędziwej opiekunki zdobywa się na krytyczny dystans wobec własnych wizji i wyrażonych uprzednio przeświadczeń. Procesowi temu towarzyszy utrata poczucia bezpośredniego dostępu do rzeczywistości i sprawowania nad nią pełnej kontroli. W rezultacie powstaje wrażenie niespodziewanego wyswobodzenia się postaci Mademoiselle z kleszczy uprzedmiotawiającej ją władzy pamięci (dotyczy to przynajmniej pamięci intelektualnej, czyli tego przejawu aktywności umysłu, który jest kierowany wolą)<sup>10</sup> – wyswobodzenia sprzężonego z dokonującą się w końcowych częściach opowiadania relatywizacją znaczeń wyrażonych na kolejnych etapach złożonego procesu wspomniania.

<sup>8</sup> Termin ten stosuję za Henrykiem Markiewiczem; zob. „Postać literacka” (w:) idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Universitas, Kraków 1996, s. 160.

<sup>9</sup> *F.T.*, s. 167; *N.D.*, s. 134: „In our childhood we know a lot about hands since they live and hover at the level of our stature (...)”.

<sup>10</sup> Do problemu tego powrócę w dalszej części szkicu.

### 3. W „STEREOSKOPOWEJ KRAINIE SNÓW”

W zastosowanej przez Nabokova strategii pisarskiej można odnaleźć m.in. dalekie pogłosy przełomowych dla prozy narracyjnej innowacji pisarzy osiemnastowiecznych: L. Sterne’a i D. Diderota. Twórcy ci stosowali w swoich powieściach formę iluzji, którą badaczka literatury oświecenia określiła mianem „oscylacyjnej”<sup>11</sup>, ponieważ ich utwory z jednej strony dowodzą swej literackości, z drugiej zaś starają się ją zanegować. Posługując się „figurą autora”, twórcy *Tristrama Shandy* oraz *Kubusia Fatalisty* prowadzili jawną grę z pozorem, dzięki czemu dokonywali wyjścia poza iluzyjność zdarzeń przedstawionych w utworze ku poziomowi kreacji<sup>12</sup>.

W *Mademoiselle O* Nabokov podjął typową dla swojej praktyki twórczej grę z autentyzmem i jawnym zmyśleniem. Dokonał paradoksalnego zespolenia efektów referencji i fikcyjności, rzeczywistości autentycznej i zarazem wymaginowanej. Utwór ten – włączony przez pisarza, jak wcześniej zasygnalizowałam, do jednej z wersji autobiografii<sup>13</sup> – jest nie tylko wspomnieniem z okresu dzieciństwa, ale i opowieścią o samym akcie tworzenia, w której rzeczywistość przedstawiona, jakby na przekór wstępnym deklaracjom narratora, nieustannie zdradza swój kreacyjny charakter. Można uznać, iż autor *Mademoiselle O* z jednej strony nawiązuje do, niezwykle bogatych na gruncie jego macierzystej literatury, tradycji opowieści autobiograficznej i *quasi*-autobiograficznej (spośród twórców rosyjskich XIX i XX wieku wypada przywołać chociażby nazwiska A. Hercena, M. Sałtykowa-Szczedriny, L. Tołstoja, A. Biełego, I. Bunina, M. Gorkiego, W. Korolenki, A. Kuprina, I. Szmielowa, B. Zajcewa)<sup>14</sup>, z drugiej zaś zapowiada pewne tendencje dochodzące do głosu w utworach określanych mianem „fikcji samoniwelujących”<sup>15</sup>. Mam tu na myśli fakt,

<sup>11</sup> M. Hobson, *The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteen-Century France*, Cambridge University Press, Cambridge 1982, s. 305.

<sup>12</sup> Omówienie zasadniczych zrębów koncepcji Marian Hobson przynosi książka E. Szary-Matywieckiej *Malwina, czyli głos i pismo w powieści* (rozdz. „Sterne – Wirtemberska”), IBL, Warszawa 1994, s. 101–110.

<sup>13</sup> Zob. niedawne polskie wydanie: V. Nabokov, *Pamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*, przekł. z j. angielskiego A. Kołyszko, postłowie L. Engelking, Muza, Warszawa 2004. Jak stwierdza autor we wstępie, *Mademoiselle O* to utwór, który zapoczątkował cały ten cykl wspomnień.

<sup>14</sup> Nabokov sam prowokuje skojarzenie jego dzieła z „wielką literaturą rosyjską” dzięki nadaniu jednemu z bohaterów opowiadania nazwiska Leński, przywodzącego na myśl postać wykreowaną w *Eugeniuszu Onieginie* przez Aleksandra Puszkina.

<sup>15</sup> Por. U. Eco, „Lasy możliwe” (w:) idem, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przekł. J. Jarniewicz, Znak, Kraków 1996. Wydaje się, że w dorobku Nabokova utworem najpełniej te nowoczesne tendencje odbijającym jest *Zaproszenie na egzekucję* (1938).

że w omawianym opowiadaniu jeden i ten sam byt pojawia się w kilku modułach egzystencjalnych: przede wszystkim jako przedstawiona r z e c z y w i s t o ś ć oraz ś w i a t w y o b r a ż o n y, ale także jako twór ze słów – czyli „ś w i a t t e k s t o w y”, a nawet – w jakiejś mierze – jako przedstawienie teatralne (zob. motyw rekwizytorni)<sup>16</sup> i plastyczne (por. metaliteracką funkcję motywu kredek oraz sceny rysowania karykatury Mademoiselle). Nad światami tymi, obok „ja” wspominającego, sprawuje kontrolę potężne i (auto)ironiczne „ja” twórcy-kreatora.

Rozpatrzmy pod tym kątem scenę przyjazdu Mademoiselle na rosyjską prowincję:

„Zima, kiedy do nas przyjechała, była jedyną zimą mojego dzieciństwa, którą spędziłem na wsi. Był to rok strajków, zamieszek i inspirowanych przez policję masakr; (...) Kiedy wysiadła na małej stacyjce, z której by dotrzeć do naszego wiejskiego domu, musiała jeszcze przejechać saniami około dziesięciu kilometrów, n i e b y ł o m n i e t a m, żeby ją powitać, robię to jednak teraz, starając się wyobrazić sobie, co widziała i czuła na tym ostatnim etapie swej fantastycznej i odbywanej w nie najwłaściwszym czasie podróży. (...)

Mogę ją sobie wyobrazić, mój przedstawiciel widzi ją, jak stoi na środku peronu, na który przed chwilą wysiadła – i na próżno ten widmowy wysłannik podaje jej ramię, którego ona nie dostrzega. (...)

Jest jej zimno, sztywnieje z zimna, mróz przenika ją ‘aż do środka mózgu’ – bo szybuje na skrzydłach największych hiperbol, jeśli tylko nie ucieka się do najbezpieczniejszych wytartych powiedzonek. (...) Nie zapominajmy też o księżycu, bo z p e w n o ś c i ą musi świecić księżyc w pełni, niewiarygodnie jasny krąg, który tak dobrze pasuje do lutej rosyjskich mrozów. Otóż i on – wymyka się stada pstrokatych chmurek, które zabarwia nieuchwytnym tęczowaniem; płynie wyżej i wypełnia szkliwem koleiny po lewej stronie drogi, gdzie każdą iskrzącą się grudkę śniegu uwydatnia obrzmiały cień.

Bardzo ładnie, bardzo odludnie. Ale co ja robię w tej stereoskopowej krainie snów? Dwoje sań przemknęło obok, pozostawiając mojego wyimaginowanego sobowtóra na granatowo-białej drodze. Nie, nawet wibrujący w uszach dźwięk to nie ich oddalające się dzwoneczki, tylko szum mojej własnej krwi. Wszystko znieruchomiało, urzeczone, oczarowane przez to wielkie niebiańskie ‘O’, świecące nad rosyjską pustacją [!] mojej przeszłości. Śnieg jednak jest prawdziwy i kiedy się pochylam, by zacerpnąć go pełną garścią, czterdziści pięć lat życia przesypuje mi się mroźnym błyszczącym pyłem między palcami” (*F.T.*, s. 161–163; podkr. – B.P.J.).

„The winter she came was the only one of my childhood that I spent in the country. It was a year of strikes, riots, and police-inspired massacres; (...) When she alighted at the little station, from which she still had to travel half-a-dozen miles by sleigh to our country home, I was not there to greet her; but I do so now as I try to imagine what she saw and felt at that last stage of her fabulous and ill-timed journey. (...)

<sup>16</sup> Zob. np. początek części V opowiadania: „Tymczasem dekoracje się zmieniły. Milczący rekwizytor uprzął szron i śnieg” (*F.T.*, s. 168). „Meanwhile the setting has changed. Hoarfrost and snow have been removed by a silent property man” (*N.D.*, s. 135).

I can visualize her, by proxy, as she stands in the middle of the station platform, where she has just alighted, and vainly my ghostly envoy offers her an arm that she cannot see. (...)

She is cold she is frozen stiff, frozen 'to the center of her brain', for she soars with the wildest hyperbole when not clinging to the safest old saw. (...) And let me not leave out the moon – for surely there must be a moon, the full, incredibly clear disk that goes so well with Russian lusty frosts. So there it comes, steering out of a flock of small dappled clouds, which it tinges with a vague iridescence; and, as it sails higher, it glazes the runner truck left on the road, where every sparkling lump of snow is emphasized by a swollen shadow.

Very lovely, very lonesome. But what am I doing there in that stereoscopic dreamland? Somehow those two sleighs have slipped away; they have left my imaginary double behind on the blue-white road. No, even the vibration in my ears is not their receding bells, but my own blood singing. All is still, spellbound, enthralled by that great heavenly O shining above the Russian wilderness of my past. The snow is real, though, and as I bend to it and scoop up a handful, forty-five years crumble to glittering frost-dust. between my fingers” (N.D., s. 130–131).

Powyższe fragmenty opowiadania dobrze ilustrują złożoność mechanizmu znaczeniowego utworu oraz daleko idące rozwarstwienie pseudoautobiograficznej relacji. Mimo odniesień do wydarzeń historycznych 1905 roku, podmiot tej opowieści rozwija wątek wspomnieniowy (a ściślej: podejmuje próbę hipotetycznej rekonstrukcji epizodu, posiadającego w utworze status autentycznego wydarzenia z przeszłości) jako przedsięwzięcie *stricte* literackie, odzwierciedlające siłę wyobraźni artystycznej oraz imaginacyjne kaprysy twórcy. Fakt ten wiąże się m.in. z zagęszczeniem niejednorodnych pierwiastków narracyjnych i włączeniem w obręb narracji mniej lub bardziej jawnych odniesień metatekstowych. Prowadzi on ponadto do zwielokrotnienia wykorzystywanych poziomów czasowych (por. wielość wymiarów teraźniejszości), do swoistej „degradacji” przestrzeni przedstawionej (nie tyle określa ona umiejscowienie przedstawionych wydarzeń, ile staje się tworzywem eksperymentu formalnego) oraz dodatkowego skomplikowania statusu postaci. Zjawiska te mają charakter tak ostentacyjny, że każą dopatrywać się w *Mademoiselle O* zamysłu parodystycznego, przy czym przedmiotem parodii byłaby tu literatura operująca tradycyjnymi środkami przedstawiania, zmierzająca do wywołania iluzji naturalności i prawdziwości<sup>17</sup>.

Co godne podkreślenia, jedną z konsekwencji takiego ukształtowania opowieści jest efekt fikcjonalizacji „autora”: niczym nieskrępowany w swej inwencji kreator pozwala sobie bowiem na ekscentryczne eska-

<sup>17</sup> Za prekursorów tego rodzaju zabiegów uznać trzeba właśnie, wymienionych na początku paragrafu, pisarzy osiemnastowiecznych: L. Sterne’a i D. Diderota. Zob. w tej kwestii uwagi Ewy Szary-Matywieckiej, op. cit.

pady do „stereoskopowej krainy snów”, czyli „lokuje” własną egzystencję na pograniczu rzeczywistości jawnie imaginacyjnej i – w sposób równie oczywisty – tekstowej. Tę jego „hybrydyczną modalność” w metaforycznym skrócie odzwierciadla znamienne zdanie opowiadania: „Dwoje sań przemknęło obok, pozostawiając mojego wyimaginowanego sobowtóra na granatowo-białej drodze”<sup>18</sup>. – Czyż nie chodzi tu (także) o atramentowy trakt liter, które zapełniają nieskalane jak świeży śnieg przestrzenie kartki powstającego rękopisu?

W wirze metatekstowych gier, odniesień i aluzji „zaciera się” również status tytułowej bohaterki opowiadania. Niekiedy pokretna logika opisu doznań obcojęzycznej przybyszki czyni z niej wręcz „produkt wysłowienia”, figurę tekstu, a nie twór antropomimetyczny – wskazuje na to chociażby osobliwie brzmiąca konstatacja: „Jest jej zimno, sztywnieje z zimna, mróz przenika ją ‘aż do środka mózgu’ – b o szybuje na skrzydłach najdzikszych hiperbol (...)”<sup>19</sup>.

Z pewnością nie jest przypadkiem, iż bohaterka Nabokova nie posiada imienia, o ile jednak nazwanie nauczycielki języka francuskiego mianem „Mademoiselle” wydaje się zupełnie zrozumiałe (por. chociażby *Madame* Antoniego Libery), o tyle znaczenie litery, która stanowi drugi człon tytułu utworu, budzi już pewne wątpliwości. Zagadkowe „O” może być oczywiście inicjałem, ale przytoczony wcześniej fragment opowiadania naprowadza na inny trop. W imaginacyjnej rekonstrukcji scenerii towarzyszącej przybyciu guwernantki na rosyjską wieś „wielkie niebiańskie O” jest peryfrastycznym określeniem księżycy w pełni – tego niewiarygodnie jasnego kręgu, który wprost idealnie wpasowuje się w stereotypowe wyobrażenie srogiej rosyjskiej zimy. Z kontekstu wynika dość jednoznacznie, że chodzi o rodzaj konwencjonalnego motywu („Nie zapomnijmy też o księżycu, bo z pewnością musi świecić księżyc w pełni”), pełniącego funkcję zarazem ornamentacyjną, jak i symboliczną (wszak świeci on nad przeszłością narratora). Status księżycy w rzeczywistości przedstawionej opowiadania jest więc po części analogiczny do roli typowego rekwizytu w dekoracji teatralnej. W „wielkim niebiańskim O” można zatem upatrywać figury sztuczności świata przedstawionego, elementu manifestującego jego fikcyjną, „rzekomą” jedynie naturę, a więc w istocie prowadzącego do „zawieszenia” egzystencjalnego pozoru<sup>20</sup>. Oczywista analogia między ujęciem tego motywu a formułą tytułową każe rozważyć hipotezę, iż dostarczył on

<sup>18</sup> *F.T.*, s. 163 (podkr. – B.P.J.).

<sup>19</sup> *F.T.*, s. 163 (podkr. – B.P.J.).

<sup>20</sup> Por. funkcję rozmontowanego księżycy w *Zaproszeniu na egzekucję*.

swoistego wzorca semantycznego dla tytułu opowiadania, który stanowi symboliczny wyraz przesłania utworu<sup>21</sup>. Zasadzałoby się ono – najogólniej rzecz ujmując – na Platońskiej logice alegorii jaskini. W takim ujęciu historia *Mademoiselle* byłaby w pierwszym rzędzie demaskatorskim studium pewnego złudzenia – opowieścią o utracie wiary w możliwość bezpośredniego dostępu do rzeczywistości i o mozolnym uświadamianiu sobie zasadniczej „nieprzejrzystości” istnienia ludzkiego.

Nie zapominajmy jednak, że w opowiadaniu zatytułowanym *Mademoiselle O* księżyc jest przede wszystkim źródłem niewiarygodnie jasnego światła i przyczyną niebywałego, mistycznego wręcz urzeczzenia narratora. Podobnie jak w poezji, motyw ten stanowi przeciwwagę dla wizji i obrazów przytłaczających swym estetycznym ciężarem<sup>22</sup>.

#### 4. ZWIERCIADŁO, LAMPA, ŁABĘDŹ...

Spośród kilku istotnych lejtmotywów przewijających się przez opowiadanie – mamy tu różnorodne motywy „ptasie”, teatralne i plastyczne, motywy płynięcia, „gramolenia się”, bieli, kredek, fali, cienia, szkła (kryształu) itd. – szczególnie doniosłą funkcję filozoficzną pełni w nim, jak sądzę, obrazy lustra oraz lampy (lub innych źródeł światła, takich jak chociażby latarnia). Znamienne, iż obydwa wyróżnione motywy Nabokov chętnie prezentuje obok siebie lub wręcz we wzajemnym zespoleniu, sugerując niejako istnienie między nimi ukrytej więzi znaczeniowej. Co więcej, motywy lampy i zwierciadła pisarz ujmuje w szatę stylistyczną i umieszcza w kontekstach, które „zawieszają” przedmiotowy wymiar odpowiadających im pojęć, aktywizując tym samym potencjał wiążących się z nimi odniesień symbolicznych i metatekstowych:

„Lampa naftowa bierze kurs na zmierzch. Cicho wpływa i opuszcza się w dół; ręka pamięci, teraz w białej bawełnianej rękawiczce lokaja, umieszcza ją pośrodku stołu. Płomień jest odpowiednio podkreślony, lampę wieńczy różowy abażur z jedwabnymi falbankami. Widać ciepły, jasny pokój okutanego śniegiem domu (...)

Prosimy o dokładniejszy opis pokoju. Lustro. Na napiętych linkach wisi owalne lustro z lekko nachylonym, gładkim czołem, stara się zatrzymać padające meble i jasną

<sup>21</sup> Zob. T. Dobrzyńska, „Od niespójności do (super)koherencji. Rola metatekstu w utworze literackim” (w:) idem, *Tekst – styl – poetyka*, Universitas, Kraków 2003.

<sup>22</sup> Por. w tej kwestii ciekawą wypowiedź Italo Calvino: „W swych nieustających rozważaniach na temat nieznośnego ciężaru życia nieosiągalne szczęście wyobraża on sobie [Leopardi] pod postacią obrazów lekkości: ptaków, kobiecego śpiewu, który dochodzi z okna, przejrzystości powietrza, a zwłaszcza księżycy. / Księżyc, ilekroć trafia do wierszy poetów, ma zawsze moc wywoływania poczucia lekkości i zawieszenia, milczącego i kojącego czaru” (I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, przekł. A. Wasilewska, Volumen, Warszawa 1996, s. 28).



spadzią podłogę, które wciąż wymykają się z jego objąć. Wisiorki żyrandola” (F.T., s. 163–164; podkr. – B.P.J.)<sup>23</sup>.

„Te kredki, niestety, również rozdałem swoim książkowym postaciom, by fikcyjna dzieciarnia miała się czym zajmować; i teraz nie całkiem już do mnie należą. Gdzieś w kamienicy rozdziału, w wynajętym pokoju jakiegoś akapitu umieściłem także to nachylone lustro i lampę, i kryształ żyrandola” (F.T., s. 165)<sup>24</sup>.

Dostrzeżenie znaczenia motywów lampy i lustra dla interpretacji *Made-moiselle O* wymaga uprzytomnienia sobie roli, jaką odpowiadające im „arcymetafory” odegrały w przemianach światopoglądowych związanych z kryzysem funkcji mimetycznej<sup>25</sup>. Otóż, ujmując rzecz skrótowo, już w wieku XVIII tradycyjnemu wyobrażeniu umysłu ludzkiego jako zwierciadła natury przeciwstawiono obraz konkurencyjny, przedstawiający umysł jako czynne źródło światła. Konfrontacja tych wyobrażeń wiąże się z diametralną zmianą sposobu rozumienia języka i ujawnieniem jego arbitralności. Metafora umysłu jako zwierciadła biernie odbijającego kształt rzeczy należy do centralnych wizji kartezjanizmu i wyraża pewność zakorzenienia w świecie, który wydaje się bezpośrednio dostępny. Z kolei wyobrażenie umysłu jako lampy zwiastuje przewrót w nowożytnej epistemologii. Odpowiada ono załamaniu się naśladowczej wizji języka, dostrzeżeniu w umyśle współkreatora świata rzeczy oraz wyłonieniu się ekspresyjnego „ja” romantycznego – podmiotowości silnej i projektującej. Jak ujmuje to komentatorka dzieła *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*,

<sup>23</sup> „A kerosene lamp is steered into the gloaming. Gently it floats and comes down; the hand of memory, now in a footman's white cotton glove, places it in the center of a round table. The flame is nicely adjusted, and a rosy, silk-flooned lamp shade crowns the light. Revealed: a warm, bright room in a snow-muffled house (...) / Some more about the room, please. The oval mirror. Hanging on taut cords, its pure brow inclined, it strives to retain the falling furniture and a slope of bright floor that keep slipping from its embrace. The chandelier pendant” (N.D., s. 132; podkr. – B.P.J.).

<sup>24</sup> „Alas, these pencils, too, have been distributed among the characters in my books to keep fictitious children busy; They are not quite my own now. Somewhere, in the apartment house of a chapter, in the hired room of a paragraph, I have also placed that tilted mirror, and the lamp, and the chandelier-drops” (N.D., s. 133).

<sup>25</sup> Do kanonicznych rozpraw poświęconych temu zagadnieniu należą: *Mimesis* E. Auerbacha, *Słowa i rzeczy* M. Foucaulta, *Filozofia a zwierciadło natury* R. Rorty'ego. Niedawno wzbogaciłmy się o przekład monumentalnej pracy M.H. Abramsa *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przekł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003. Ostatnią z wymienionych pozycji w sposób fachowy i interesujący prezentuje artykuł Agaty Bielik-Robson, „Romantyzm – niedokończony projekt”, *Literatura na Świecie* 2005, nr 3–4, s. 374–396.

„metafora lampy oznacza więc także koniec czasów pokory metafizycznej: jeśli umysł może być czynnym źródłem światła, oznacza to, że stworzenie jest niegotowe, że zaprasza do dalszych aktów współtworzenia, które teologia określa mianem *creatio continua* – kreacją tradycyjnie zarezerwowaną tylko dla Boga. (...) Czynny umysł, zakorzeniony w pierwotnej mocy kreacyjnej, dopełnia świat percepcji, który jawi mu się jako kanwa, zaledwie szkic, nie do końca zapisana księga oczekująca na suplement”.

– Zatem „ja” nadal służy za fundament poznania, uprzywilejowany punkt odniesienia, tyle że bezpośrednio źródłowego doświadczenia zastępuje dostęp do sfery emocjonalnej podmiotu.

„Każde poszczególne doświadczenie – konkluduje Agata Bielik-Robson – zostaje rozpisane w czasie: rozpoczyna się od bolesnego zderzenia z nagim wpływem odczarowanego świata, kończy zaś na poetyckiej wizji, która ów wpływ przemienia w epifanię: objawienie pojedynczego zjawiska, ukazanego w pełni swej różnicy wobec innych zjawisk”<sup>26</sup>.

Nie będzie chyba nazbyt ryzykownym przypuszczeniem hipoteza, iż epistemologiczne batalie związane z metaforami lampy i zwierciadła znajdują w artystycznym ukształtowaniu *Mademoiselle O* swoistą paralelę, która wskazuje na jeden z istotniejszych dla utworu Nabokova kontekstów historycznoliterackich i filozoficznych. Z punktu widzenia powyższej perspektywy interpretacyjnej nader ważny wydaje się fakt, iż u kresu swej świadomościowej wędrówki po bezdrożach dzieciństwa narrator opowiadania nieoczekiwanie „napotyka” naładowany dziwnym znaczeniem obraz niedołężnego łabędzia:

„Przed wyjazdem do Bazylei i Berlina spacerowałem chłodnego i mglistego wieczoru brzegiem jeziora. W pewnym miejscu samotna latarnia mętnie rozrzedzała mrok. W jej poblasku mgła zdawała się zmieniać w dobrze widoczną mżawkę. (...) W dole duże zmarszczki na wodzie, niemal fale, i jakiś niewyraźny biały kształt przyciągnęły moją uwagę. Kiedy podszedłem całkiem blisko do chlupoczącej wody, zobaczyłem, co to jest – był to sędziwy łabędź, wielkie, niezgrabne stworzenie, przypominające ptaka dodo. Podejmował groteskowe próby wgramolenia się do przycumowanej do brzegu łódki. Nie umiał tego zrobić. Ciężkie, bezsilne trzepotanie jego skrzydeł, śliski dźwięk ich uderzeń o kołyszącą się i pluskającą łódkę, lepki poblask ciemnej fali w miejscach, gdzie odbija światło – wszystko to zdawało się przez chwilę naładowane jakimś dziwnym znaczeniem, którego w snach nabiera czasem palec przyciśnięty do niemych ust i potem wskazujący na coś, czego śniący nie ma czasu już rozpoznać, bo budzi się rozdygotany. Ale o dziwo, chociaż wkrótce zapomniałem o tym posępnym wieczorze, to właśnie ten złożony obraz – deszcz, łabędź, fala – przyszedł mi na myśl, kiedy w kilka lat później dowiedziałem się o śmierci *Mademoiselle*” (*FT.*, s. 178; podkr. – B.P.J.).

„Before leaving for Basle and Berlin, I happened to be walking along the lake in the cold, misty night. At one spot a lone light dimly diluted the darkness. In its nimbus the mist seemed transformed into a visible drizzle. (...) Below, a wide ripple, almost a wave,

<sup>26</sup> Lokalizacja kolejnych cytatów: A. Bielik-Robson, *ibidem*, s. 377, 383 (podkr. – B.P.J.).

and something vaguely white attracted my eye. As I came quite close to the lapping water, I saw what it was – an aged swan, a large, uncouth, dodolike creature, making ridiculous efforts to hoist himself into a moored boat. He could not do it. The heavy, impotent flapping of his wings, their slippery sound against the rocking and plashing boat, the gluey glistening of the dark swell where it caught the light – all seemed for a moment laden with that strange significance which sometimes in dreams is attached to a finger pressed to mute lips and then pointed at something the dreamer has no time to distinguish before waking with a start. But although I soon forgot that dismal night, it was, oddly enough, that night, that compound image – shudder and swan and swell – which first came to my mind when a couple of years later I learned that Mademoiselle had died” (*N.D.*, s. 143).

Łabędź (mitologiczny ptak boga poezji, Apollina) jest w opowiadaniu Nabokova motywem o ja w n e j funkcji metatekstowej: stanowi jak gdyby symboliczne *alter ego* Mademoiselle i wyraża – mówiąc słowami narratora – jej bezsilny opór wobec świata, uwięzienie w pułapce cielesności oraz udrękę duszy, „znacznie bliższą artystycznej prawdy niż blade ramiona omdlewającej tancerki”. Widok starego ptaka wywołuje w egocentrycznym opowiadaczu lawinę wątpliwości, zapytuje on retorycznie: „Czyż naprawdę ocaliłem ją przed fikcją? (...) czy przypadkiem przez lata, kiedy ją znałem, nie przegapiłem całkowicie tego czegoś, co było nią w znacznie większym stopniu niż jej podbródki (...)”<sup>27</sup>.

*Mademoiselle O* jest więc opowieścią deziluzyjną także w tym sensie, że przedstawia dzieje pewnego złudzenia. Utwór ten obrazuje nieoczekiwaną „przygodę świadomości”, prowadzącą do uprzytomnienia sobie fikcji autobiografii oraz głębokiej prawdy fikcyjnego świata sztuki. Opowieść o minionych zdarzeniach jest dla narratora przede wszystkim „dokopywaniem się do drugiego dna rzeczywistości”, a przeżycie związane z widokiem łabędzia tyleż odpowiada w niej momentowi „rozpoznania” (to chwila, w której wspominający uświadamia sobie mylność własnych przeświadczeń), co mistycznego wręcz wtajemniczenia.

Przytoczona powyżej scena – ze względu na tożsamość wielu motywów i podobieństwo opisywanych czynności (por. światło „samotnej latarni”, fale wody i śniegu, niezdarne „gramolenie się”, dosłowne i metaforyczne płynięcie) – stanowi jak gdyby negatyw innej sceny opowiadania, przedstawiającej wizję niezręcznego „wdrapywania się” ociężałej Mademoiselle do sań<sup>28</sup>. Można rzec, iż mamy tu do czynienia z rewersem wcześniejszej,

<sup>27</sup> *F.T.*, s. 178–179.

<sup>28</sup> „Powoli, pełna ponurych przeczuć Mademoiselle gramoli się do środka, pijając palce w swego pomocnika [stangreta Zachara] w śmiertelnym łoku, że sanie odjadą, nim jej potężne kształty bezpiecznie zostaną w nich umieszczone. W końcu sadowi się z głośnym chrząknięciem i wsuwa pięści w swoją nie wystarczająco obszerną mułkę. Reagując na soczyste cmoknięcie woźnicy, konie naprężyły zady i poruszyły kopytami, znowu naprężyły mięśnie i oto tułów Mademoiselle gwałtownym ruchem przesuwają się do tyłu – to szarpnęły ciężkie sanie,

kierowanej władzą intelektu (mimo że wywiedzionej z wyobraźni), prezentacji bohaterki. Obraz pokracznego łabędzia wyraża bowiem epifanijny błysk jej duchowości, wiążącej się w utworze ze sferą sensów przez narratora wcześniej zapoznanych, ale przecież posiadających swoje pierwociny w jego podświadomości<sup>29</sup>.

Ku obszarom znaczeń nieuświadomionych – i jednocześnie ku symbolice erotycznej – kierują uwagę interpretatora wnioski wynikające z zestawienia *Mademoiselle O* z opowiadaniem Henryka Kleista *Markiza O*. (które, nawiasem mówiąc, stanowiłoby wymarzony wręcz przedmiot badań dla psychoanalityka). Na nieprzypadkowość powyższego zestawienia, poza oczywistym podobieństwem tytułów, wskazuje przede wszystkim to, iż w utworze niemieckiego romantyka jeden z głównych bohaterów, Rosjannin, wyobraża sobie markizę pod postacią łabędzicy<sup>30</sup>. Poza tym obydwa opowiadania traktują, by tak rzec, o „anielskim i diabelskim” aspekcie aktu kreacji, przy czym u Nabokova rzecz dotyczy kreacji artystycznej, u Kleista zaś – poczęcia człowieka (tytułowa bohaterka zachodzi w ciążę, będąc w stanie utraty przytomności). W tym kontekście zasadne wydaje się przywołanie, pominiętych wcześniej, znaczeń trzech spośród najistotniejszych

---

wyrwyjając się ze świata stali, futra i ciała i wsuwając w świat pozbawiony tarcia, w świat, w którym płyną widmową drogą, jak się wydaje, ledwie jej dotykając. / Przez chwilę, dzięki nagłemu światłu samotnej latarni przy końcu placu przed stacją, przesadnie wyolbrzymiony cień, także trzymający mufkę, przebiega obok sań, wdrapuje się na wezbraną śnieżną falę i znika (...)” (*F.T.*, s. 162).

„Slowly, with grim misgivings, Mademoiselle climbs in, clutching at her helper in mortal fear lest the sleigh move off before her vast form is securely encased. Finally, she settles down with a grunt and thrusts her fists into her skimpy plush muff. At the juicy smack of their driver’s lips the horses strain their quarters, shift hoofs, strain again; and then a Mademoiselle gives a backward jerk of her torso as the heavy sleigh is wrenched out of its world of steel, fur, flesh, to enter a frictionless medium where it skims along a spectral road that it seems barely to touch. / For one moment, thanks to the sudden radiance of a lone lamp where the station square ends, a grossly exaggerated shadow, also holding a muff, races beside the sleigh, climbs a billow of snow, and is gone (...)” (*N.D.*, s. 130–131).

<sup>29</sup> Podobną opinię wyraża Claus-Peter Neumann w artykule „Consciousness as Creative Force and Prison Cell in Nabokov’s *Mademoiselle O*”, *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 2004, nr 17.

<sup>30</sup> „(...) Wówczas [rosyjski oficer] opowiedział kilka szczegółów, interesujących ze względu na jego afekt do markizy: jak w gorączce ciągle mylił jej wyobrażenie z wyobrażeniem łabędzia, którego będąc chłopcem widział w majątku swego wuja; że szczególnie jedno wspomnienie go rozrzewnia, kiedy raz obrzucił łabędzia błotem, na co ten zanurzył się cicho i wypłynął znowu czysty z toni; że płynęła stale na ognistych falach i że on przywoływał Tinka, tak bowiem nazywał się ów łabędź, ale nie udało mu się zwabić jej ku sobie, ponieważ całą przyjemność znajdowała jedynie w pływaniu i puszeniu się; nagle, purpurowy na twarzy, zapewnił, że ją nad wyraz kocha, po czym spojrział znowu na swój talerz i zamilkł” (H. Kleist, *Markiza O*. (w:) idem, *Dziela wybrane*, przekł. E. Sicińska, PIW, Warszawa 1960, s. 517).

dla *Mademoiselle O* motywów: w sztuce średniowiecznej lustro symbolizowało dziewiczość Marii, w której Stwórca „odzwierciadlił się” w postaci Syna Bożego; łabędź w czasach nowożytnych jest pojmowany jako symbol żeńskiego aspektu egzystencji: piękna i niebiańskiej dziewicy, zapłodnionej przez wodę lub ziemię; z kolei księżyc (symbol poznania refleksyjnego, nieświadomości, wyobraźni i pamięci) bywa wiązany z kobiecą płodnością, deszczem i wilgotnością, jak również, ogólniej, z każdą formą powstawania i z przemijaniem<sup>31</sup>.

\* \* \*

„Dla mnie opowiadanie lub powieść istnieją jedynie o tyle, o ile dają mi to, co nazwę tu bez ogródek rozkoszą estetyczną, czyli dają mi wrażenie, że jestem – jakoś, gdzieś – związany z innymi formami egzystencji, w których sztuka (ciekawość, tkliwość, dobroć, ekstaza) stanowi normę”<sup>32</sup>.

– Tego rodzaju wrażeń, wskazanych przez samego Vladimira Nabokova jako najbardziej dla sztuki literackiej pożądane, dostarcza z pewnością lektura *Mademoiselle O* – utworu, którego złożone sensy zbiegają się niejako w wizji utożsamiającej tytułową bohaterkę z niedołącznym łabędziem.

Bez wątplenia centralna wizja opowiadania znaczy nie tyle jako odbicie jakiejś prawdy obiektywnej, lecz raczej jako emblemat pewnego momentu życia wewnętrznego wspominającego podmiotu. Narrator opowiadania to ktoś, kto w chwili intelektualnego i emocjonalnego oświecenia odkrywa duchową głębię świata, jest on jednak zarazem tym, kto głębiej tę s t w a r z a i ofiaruje jej istnienie przez słowo oraz „spojrzenie” artysty. Obraz *Mademoiselle-łabędzia*, z właściwym mu potencjałem epifanicznym, osiąga nośność znaczeniową jako komponent struktury tekstu, za sprawą wyszukanej strategii, dzięki której rozwijają się akty opowiadania i literackiego przedstawiania. Epifania u Nabokova wiąże się zatem nie tyle z uległością wobec przedmiotu i jego blasku (jak u św. Tomasza), ile z gestem wyrwania przedmiotu z jego stałego kontekstu oraz nadania mu nowej mocy i unikalnego znaczenia dzięki potędze wizji twórczej; jest więc ponad wszystko owocem s t u k i, która kształtuje rzeczywistość<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollowo, przekł. J. Prokopiuk, ROK, Warszawa 1992, s. 78, 88–89, 187; M. Battistini, *Simbole i alegorie*, przekł. K. Dyjas, Arkady, Warszawa 2005, s. 194. Zob. też. rozdz. „Kompleks łabędzia” w książce G. Bachelarda *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przekł. H. Chudak, A. Tatariewicz, przedmowa J. Błoński, PIW, Warszawa 1975, s. 119–130.

<sup>32</sup> V. Nabokov, *On a Book Entitled Lolita*, cyt. za: L. Engelking, *Vladimir Nabokov*, Czytelnik, Warszawa 1989, s. 107.

<sup>33</sup> Por. uwagi Umberta Eco na temat sposobów epifanizacji rzeczywistości w *Portrecie artysty z czasów młodości* Jamesa Joyce’a (*Poetyki Joyce’a*, przekł. M. Kośnik, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 49–65).

Posługując się rozróżnieniem dokonany przez Marcela Prousta, można powiedzieć, że doświadczenie stanowiące punkt kulminacyjny opowiadania wyswobadza narratora z więzów pamięci intelektualnej i ukierunkowuje go ku pamięci bezpośredniej, będącej zdolnością uobecniania przeszłości, przeżywania jej – na mocy doświadczenia zmysłowego – jako aktualnie istniejącej<sup>34</sup>. Można też rzec, iż podmiotowe życie wewnętrzne wspominającego (dzięki ekstatycznemu przeżyciu różnych wymiarów czasu, ale i łasce twórczej, lirycznej w gruncie rzeczy intuicji) ocala wyjątkowość niepozornej egzystencji Mademoiselle, chroniąc ją przed wzgardliwą obojętnością oraz strąceniem w otchłań niebytu. W zakończeniu opowiadania dokonuje się zatem swoista, świadomościowa i artystyczna, „rezurekcja” tytułowej bohaterki. Mademoiselle jawi się jako istota m o ż l i w a w w i e c z n o ś c i, gdyż „to, co zostało raz zobaczone, już nigdy nie może powrócić do chaosu”<sup>35</sup>. Jest zobaczone „na zawsze”.

#### THE MIRROR, THE LAMP, THE SWAN... AN ESSAY ON VLADIMIR NABOKOV'S PROSE

Vladimir Nabokov's *Mademoiselle O* is a story about the Russian childhood of the narrator who seems to be a *porte-parole* of the author. Turning back to his previous visions and feelings, the narrator seeks for the truth of reality and the unique climate of the past events. The short story suggests the impossibility of the simple reflection of reality: our world reveals itself as being created by language, memory and imagination. Thus the reader gets to know only the subjective truth of the narrator – the consciousness which keeps changing all the time, being influenced by latent meanings, linguistic forces, and accidental as well as poetic associations. So *Mademoiselle O* is first of all a literary work concerning the creative act, which challenges the boundaries between autobiography and artistic invention, the truth and fiction. Eventually the subjective life of the narrator's consciousness – mainly thanks to the epiphanic experience – saves an hidden dimension of existence and exceptionality of the presented hero.

<sup>34</sup> Ta pierwotna forma pamięci ma za swój przedmiot wewnętrzne stany świadomości, a nie świat materialny, wydobywa zaś ją i uobecnia nie wola, lecz proste doznanie zmysłowe. Zob. H. Buczyńska-Garewicz, op. cit., s. 84–86.

<sup>35</sup> Słowa te kończą *Tamte brzegi*, autobiografię Nabokova. Por. użytek, jaki czyni z tego cytatu A. Bielik-Robson w książce *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Universitas, Kraków 2004, s. 460–461.

*Jan Piasecki*

## **ESSE PIĘKNA – ESTETYKA WŁADYSŁAWA STRÓŻEWSKIEGO**

### UWAGI WSTĘPNE

Estetyczna myśl Romana Ingardena układa się, wedle komentatorów, w spójny system oryginalnie wyjaśniający najtrudniejsze problemy filozofii sztuki i piękna<sup>1</sup>. Poglądy na zagadnienia estetyczne Władysława Stróżewskiego są natomiast rozproszone w licznych artykułach i zdają się w całości wpisywać w paradygmat nakreślony przez Ingardena. Jednak przy bliższej analizie widać wyraźnie, że filozofia sztuki Stróżewskiego wykracza poza teoretyczne ramy estetyki fenomenologicznej. Co więcej, można powiedzieć, iż twórczość Stróżewskiego poświęcona zagadnieniom estetyki i ontologii nosi w sobie ciężar nie tylko fenomenologii, ale również całej historii filozofii, a od strony teoretycznej – także wyraźne piętno metafizyki.

Stróżewskiego można nazwać mistrzem filozoficznego eseju. W krótkich erudycyjnych próbach porusza on najważniejsze zagadnienia estetyki i metafizyki, rzadko i nieśmiało zaznacza swą opinię, przeważnie oddaje głos swym poprzednikom – wielkim postaciom filozofii – którzy wcześniej przetarli już szlaki na ścieżce wiodącej ku mądrości. Być może z tego powodu myśl estetyczna Stróżewskiego nie doczekała się szerszego omówienia, choć sama jego postać budzi szacunek i uznanie całego polskiego środowiska filozoficznego. Nikt też nie pokusił się o głębszą analizę i próbę interpretacji całego dorobku filozofa<sup>2</sup>.

Artykuł ten stanowi nieśmiałą próbę nadrobienia tego braku. Jego celem jest wykazanie, że poświęcone estetyce teksty Stróżewskiego są nie tylko erudycyjnymi popisami, ale również zawierają oryginalne rozwiązania

---

<sup>1</sup> Por. M. Gołaszewska, „Reinterpretacja estetyki Ingardena” (w:) L. Sosnowski (red.), *Estetyka Romana Ingardena. W stulecie urodzin*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1993.

<sup>2</sup> Oczywiście jest kilka artykułów starających się uchwycić istotę myśli Stróżewskiego. Mam tu na myśli teksty zawarte w tomach: J. Lipiec, S.T. Kołodziejczyk (red.), *Wielkość i piękno filozofii*, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2003; oraz J. Lipiec (red.), *Wartość bycia*, PTF, Kraków 1993.

konkretnych problemów filozoficznych, a ich dążeniem jest poszukiwanie prawdy, czyli konstrukcja takiej teorii, która byłaby najbliższa rzeczywistości. Choć Stróżewskiemu brak zacięcia polemicznego, choć stara się on raczej godzić, niż dzielić odległe od siebie teorie – to jednak dokładne prześledzenie tekstów filozofa wykazuje, że ma on własne zdanie w wielu kontrowersyjnych kwestiach. Można zatem spróbować wydobyć te najważniejsze tezy i pokazać, jak układają się one w spójną całość.

Istnieje jednak przypuszczenie, że za fragmentarycznością rozważań, za niechęcią do stworzenia spójnej teorii estetycznej przedstawionej w obszernej rozprawie, może kryć się jakaś ważna teoretyczna przesłanka. Wydaje się więc, że przypisywanie W. Stróżewskiemu chęci stworzenia teorii lub systemu byłoby nadinterpretacją. Autor tego artykułu, formułując końcowe wnioski, weźmie pod uwagę ten zarzut. Czymś interesującym, z poznawczego punktu widzenia, jest zebranie w całość myśli estetycznej Stróżewskiego i poddanie jej interpretacji. Mówiąc zatem „estetyczna teoria Stróżewskiego” – używam słowa „teoria” w znaczeniu analogicznym, myślę raczej o zbiorze poglądów i tez, nie zaś o systemie, który ma ambicję wyjaśniania całej rzeczywistości sztuki i piękna.

## W CIENIU FENOMENOLOGII

Lista inspiracji filozoficznych W. Stróżewskiego jest niezmiernie rozległa, jednak jego namysł estetyczny przebiega niejako na marginesie estetyki fenomenologicznej R. Ingardena. Stróżewski przyjmuje bardzo wiele od swego nauczyciela, nie można jednak powiedzieć, że zgadza się z nim w każdym punkcie. Uzasadniony natomiast wydaje się sąd, iż myśl estetyczna Stróżewskiego powstała w wyniku życzliwego, lecz krytycznego spojrzenia na teorię Ingardena.

Estetyczne rozważania Ingardena były podporządkowane badaniom ontologicznym<sup>3</sup>. Dla polskiego fenomenologa pierwszoplanową sprawę stanowiło rozstrzygnięcie kwestii niezależności świata realnego od czystej świadomości. Zagadnienie realizm–idealizm doprowadziło go do rozważań estetycznych. Dzieło sztuki literackiej jako byt, który swe istnienie oraz jakościowe uposażenie w całości zawdzięcza czystej, twórczej świadomości, zdawało się czymś pośrednim między tym, co realne, a tym, co idealne. Wykazanie ontologicznej odmienności intencjonalnych wytwor-

<sup>3</sup> Por. L. Sosnowski, „Estetyka a kontekst języka” (w:) L. Sosnowski (red.), op. cit.; oraz G. Kung, „Roman Ingarden (1893–1970): Ontological Phenomenology” (w:) H. Spiegelberg, *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction*, Martinus Nijhoff Publishers, The Hague–Boston–London 1982.



rów czystej świadomości miało stanowić pierwszy krok do uzasadnienia realistycznej filozofii. Estetyka była więc dla Ingardena jedynie przystankiem dla rozważań poważniejszej natury. Choć uczeń Husserla przyznawał estetyce jako dyscyplinie samodzielność oraz uznawał, iż wartości estetyczne są czymś autonomicznym i autotelicznym, to jednak lista zagadnień estetyki nie wykracza, według niego, poza ontologię i epistemologię dzieła sztuki. Nauka o sztuce i pięknie nie ma też własnej specyficznej metody. Metody badawcze estetyki ograniczają się do fenomenologicznej analizy, a wcześniejsze ustalenia pojęciowe są wypracowywane na gruncie ontologii. Nauka o bycie możliwym pełni więc dla estetyki funkcję nadrzędną; jest metanauką, w której zapadają wszystkie najważniejsze rozstrzygnięcia. Takie ujęcie ma ważne konsekwencje: estetyka fenomenologiczna staje się zamknięta na doświadczenie estetyczne. Sztuka nie tylko z definicji nie może aspirować do poznania, ale również doświadczenie estetyczne związane z konkretnym dziełem sztuki nie wpływa w żaden sposób na kształt teorii estetycznej. Innymi słowy Ingarden już w punkcie wyjścia wyklucza możliwość przekształcenia teorii estetycznej w oparciu o doświadczenie estetyczne.

Rozważania estetyczne W. Stróżewskiego są wolne od tego typu uprzedzeń. Można nawet powiedzieć, że cechą charakterystyczną estetycznej koncepcji krakowskiego filozofa jest jej pełne otwarcie na doświadczenie dzieła sztuki. Poniższy przykład stanowi ilustrację rozbieżności poglądów w tej kwestii. Ingarden ostro sprzeciwia się twierdzeniu o prawdziwości dzieła sztuki. Sprzeciw ten wynika przede wszystkim z ustaleń ontologicznych. Doświadczenie związane z konkretnym dziełem sztuki, na przykład doświadczenie jakości metafizycznych, zdaje się jednak zadawać kłam ustaleniom ontologicznym. W tym miejscu Ingarden stara się tak zinterpretować doświadczenie jakości metafizycznych, aby jakoś wpasować je w całość teorii. Natomiast Stróżewski po prostu przyjmuje fakt poznawczego charakteru doświadczenia metafizycznego i usiłuje stworzyć taką teorię, która by to zjawisko wyjaśniała. Odwołując się do znanego rozróżnienia W. Tatarkiewicza<sup>4</sup>, można powiedzieć, iż Stróżewski, budując swą estetykę, stara się zawsze uwzględniać estetykę *implicite* danego dzieła sztuki. W dalszym ciągu rozważań teza ta zostanie szerzej uargumentowana.

---

<sup>4</sup> Por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, t. I, Arkady, Warszawa 1988, s. 17.

## ONTOLOGIA DZIEŁA SZTUKI

Miłośników naukowej ścisłości oraz kartezjańskiej jasności i wyrazności mogą zniechęcać ontologiczne rozważania W. Stróżewskiego. Pisząc o najgłębszej ontycznej strukturze dzieła sztuki oraz o procesie twórczym, nierzadko ucieka się on do pojęcia tajemnicy. Czymś tajemniczym jest według niego współlistnienie porządku intencjonalnego i realnego w dziele, czymś tajemniczym okazuje się również tworzenie; dzieje się tak, „gdyż tajemnicą owiane są najbardziej fundamentalne jego komponenty: byt i niebyt”<sup>5</sup>. Pomimo swej specyfiki problem ontologicznej struktury dzieła oraz stawanie się dzieła sztuki są przedmiotem wnikliwych dociekań Stróżewskiego, dlatego zniechęcenie spadkobierców Kartezjusza zdaje się być przejawem powierzchowności analizy.

W artykule *Trzy wymiary dzieła sztuki* krakowski filozof proponuje integralne ujęcie sztuki. Przedstawia on koncepcję, wedle której w każdym pełnowartościowym dziele dałoby się odnaleźć trzy wymiary: ontologiczny, semiotyczny oraz aksjologiczny. Wymienione aspekty dzieła są obiektywnie ugruntowane w dziele sztuki, a więc niezależne od nastawienia odbiorcy. Jak pisze Stróżewski, poszczególne wymiary nie są sobie równorzędne i nie można redukować dzieła sztuki do jednego z nich. Trzeba jednak zauważyć, iż między warstwami semiotyczną, aksjologiczną i ontologiczną zachodzą różnorakie zależności i powiązania. Często nie da się wyjaśnić pewnych fenomenów aksjologicznych bez odwołania się do ontycznej struktury dzieła. Wydaje się też, że estetyk, szukając w dziele sztuki obiektywnych struktur, które są odpowiedzialne za konstytucję sensu oraz wartości w przedmiocie estetycznym, jest nakierowany przede wszystkim na wymiar ontologiczny dzieła. Według Stróżewskiego aksjologia i semiotyka dzieła sztuki wymagają starannego opisu oraz wyjaśnienia przez odwołanie do ontycznej budowy dzieła.

We wspomnianym tekście autor omawia poszczególne wymiary wytworu artystycznego. Ontologiczna część tych rozważań jest poświęcona zagadnieniu relacji między materialną i duchową stroną twórczości. Stróżewski argumentuje, że dotychczasowe rozwiązania tej kwestii nie są zadowalające. Koncepcja filozofa ma na celu zaznaczyć mocną zależność między fundamentem bytowym a dziełem sztuki i jego konkretyzacją. W wielu miejscach myśliciel zauważa, iż Ingarden nie docenia roli fundamentu bytowego dla kształtowania się przeżycia estetycznego. W ujęciu Stróżewskiego krytyce podlega przede wszystkim Ingardenowska rekonstrukcja ontologicznej struktury dzieła malarskiego. Zniwelowanie różnicy między

<sup>5</sup> W. Stróżewski, *Wokół piękna*, Universitas, Kraków 2002, s. 344.

materialną i intencjonalną stroną dzieła, nadanie większej ontologicznej jedności rezultatowi twórczych działań artysty – staje się więc celem rozważań autora.

Teoria artefaktu twórczo korzysta z metafizycznych pojęć Arystotelesa: możliwości i aktu. Dzieło sztuki jest *artefaktem* łączącym w sobie intencjonalność i materialność. Wydaje się, że zasadniczą przesłanką do zbudowania teorii artefaktu były dla Stróżewskiego rozważania nad naturą procesu twórczego. Domysł ten uzasadnia twierdzenie, iż proces twórczy, prowadzący do powstania artefaktu, łączy w sobie akty intencjonalne, poznawcze, interpretujące oraz akty *materialne*, czyli czynności związane z pracą na konkretnym materiale fizycznym. Proces twórczy stanowi dynamiczną jedność tych różnorodnych czynności, w wyniku których w artefakcie da się wyróżnić materialną podstawę istniejącą w możliwości (*in potentia*) oraz istniejący aktualnie (*in actu*) przedmiot intencjonalny. Aktualizacja przedmiotu intencjonalnego jest zależna od aktów odbiorcy, które są zazwyczaj dokonywane spontanicznie i wydobywają sens dzieła zawarty w jego materialnej podstawie. Jak pisze Stróżewski:

„Związek strony materialnej i intencjonalnej w artefakcie jest niezwykle ścisły. Pierwsza zawiera *in potentia* drugą, ale i druga gdy już istnieje *in actu*, zawiera *in potentia* pierwszą”<sup>6</sup>.

Według krakowskiego filozofa nie da się abstrahować od materialnej strony dzieła sztuki. Artefakt ma jeden akt istnienia, którego możliwość i aktualność są jedynie dwiema różnymi modyfikacjami. Aby myśl ta stała się jaśniejsza, jeszcze raz można odwołać się do słów autora:

„artefakt jest jednością organiczną i dialektyczną zarazem. Jego istnienie wiąże w dialektyczną jedność różne, co więcej, przeciwstawne sposoby istnienia. Tajemnica ontycznej jedności struktury artefaktu polega właśnie na tym, że taka jedność jest możliwa”<sup>7</sup>.

Stróżewski wielokrotnie zmagał się z Ingardenowskim radykalnym oddzieleniem dzieła sztuki od podstawy bytowej. W jego pismach oprócz koncepcji artefaktu można znaleźć jeszcze dwie próby rozwiązania tego zagadnienia.

W *Dialektyce twórczości*<sup>8</sup> Stróżewski, odwołując się do pojęcia jakości materiałowych, wyjaśnia bliską zależność między materialnym fundamentem dzieła malarskiego, jego naturalnymi właściwościami, jak kolor i faktura, a dziełem sztuki.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>8</sup> W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, PWM, Kraków 1983.

„Jakości materiałowe – pisze autor – stanowią mogą: po pierwsze, pomost między fizyczną podbudową dzieła a nim samym, po drugie zaś, winny zostać uznane za ontyczny warunek pominiętej przez Ingardena, a jednak najbardziej podstawowej, nowej warstwy każdego dzieła sztuki. Powiedzmy od razu, że w strukturę dzieła nie mogą wejść jako warstwa jakości materiałowe, ale ich poznawcze ujęcia w postaci uchwytyjących je treści percepcji zmysłowych”<sup>9</sup>.

Można zatem stwierdzić, że jakości materiałowe nie należą do samego dzieła sztuki, ale są osobną warstwą, która przynależy do fundamentu bytowego dzieła. Natomiast poznawcze ujęcia tych jakości, czyli ich intencjonalne odpowiedniki, stanowią składnik przedmiotu intencjonalnego, jakim jest dzieło sztuki. Jakości materiałowe mają zatem, jak pisze Stróżewski, dialektyczną naturę. Jako przedmiot spostrzeżenia leżą u podstaw wszelkich innych estetycznych warstw wytworu artystycznego. Z drugiej strony, umożliwiają one czysto poznawcze ujęcie dzieła sztuki. Jednoczą więc w sobie dwie opozycyjne postawy względem wytworu artysty: estetyczną i poznawczą.

Kolejną próbą wyjaśnienia zależności między dziełem sztuki a jego fundamentem bytowym jest odwołanie się do pojęcia partycypacji. Dzieło sztuki jako przedmiot intencjonalny partycypuje w swym fundamencie bytowym, ponieważ jest zawsze zależne do bytu realnego, w którym zostaje fizycznie utrwalone. Tak jak w opisanej wyżej modelowej relacji partycypacji dzieło i fundament bytowy różnią się sposobami istnienia, przy czym dzieło jest egzystencjalnie zależne od swego fundamentu. Zgodnie z teorią artefaktu, można powiedzieć, iż dzieło sztuki i fundament bytowy posiadają jedno *esse*. Dzieło sztuki uczestniczy w *esse* fundamentu bytowego<sup>10</sup>.

Mówiąc o partycypacji, nie sposób nie wspomnieć teorii idei R. Ingardena. W owej koncepcji to, co idealne, w żaden sposób nie uczestniczy w tym, co realne, ani w tym, co intencjonalne. Jak twierdzi autor *Sporu o istnienie świata*, między ideami a przedmiotami realnymi zachodzi „transcendencja strukturalna silniejszego typu”<sup>11</sup>. Między ideami a światem realnym istnieje jedynie pewna odpowiedniość, która zaznacza się w zawartości idei i w formalnym, egzystencjalnym oraz materialnym uposażeniu przedmiotów. Co więcej, między tymi dwiema sferami zachodzi „transcendencja radykalna”, polegająca na tym, że zarówno świat realny nie może oddziaływać na świat idei, jak i świat idei nie ma żadnego wpływu na świat realny. Istnienie dziedziny idei w żaden sposób nie deter-

<sup>9</sup> Ibidem, s. 96.

<sup>10</sup> Por. W. Stróżewski, „Mimesis i methexis” (w:) *Wokół piękna*, op. cit.

<sup>11</sup> R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. II, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 246.

minuje istnienia świata realnego. Idee również nie podtrzymują realności w bycie. Podobna ontologiczna przepaść istnieje między ideami a przedmiotami intencjonalnymi. Dlatego też Ingarden nie brał pod uwagę możliwości ontologicznego uczestnictwa świata idei w dziele sztuki. Dzieło sztuki oraz jego konkretyzacja mogą mieć pewne wspólne momenty należące do ich zawartości (na myśl przychodzi w tym miejscu koncepcja jakości metafizycznych), jednak zależność między ideami a przedmiotami intencjonalnymi nie ma charakteru zależności ontologicznej.

Rozważając zależność między ideami a dziełem artysty, Stróżewski nie boi się użyć terminu partycypacji. Pisząc o najwyższych spośród wartości nadestetycznych oraz starając się uchwycić istotę muzyki, filozof odwołuje się właśnie do koncepcji uczestnictwa tego, co idealne, w tym, co jedynie intencjonalne i materialne. Według autora treścią muzyki są same czyste jakości wartościowe; pisze on:

„Tylko w niej samej [muzyce] mamy do czynienia z miłością samą, z patetycznością i jej odmianami, z dramatycznością, wdziękiem, brutalnością, rozpaczą, z tragizmem i komizmem, radością i smutkiem. Muzyka jednak nie przedstawia ich ani nie wyraża, jednym słowem, nie jest dla nich środkiem – na przykład symbolem czy znakiem – poprzez który mogłyby się one uzewnętrznić. Muzyka niejako ewokuje je w ich idealnej czystości. (...) Ich fundamentem jest tylko i wyłącznie sama muzyka”<sup>12</sup>.

Platoński rys estetyce Stróżewskiego nadaje m.in. koncepcja wartości nadestetycznych. Wartości te, choć same są ukonkretnione w dziele sztuki, to jednak, jak twierdzi autor, transcendują ku ideom. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest zmiana, której ulega nastawienie podmiotu doświadczającego dzieła sztuki. Polega ona na tym, iż sztuka nie tyle staje się przedmiotem doznań estetycznych, ile ucieleśnia w sobie same idee (*eidos*). A zatem dzieło otwiera człowiekowi drogę nie tylko do sfery wartości, ale również do wiedzy metafizycznej w ścisłym tego słowa znaczeniu. Jak pisze Stróżewski:

„Istnieją wszakże dzieła sztuki, których wartość zdaje się radykalnie wykraczać poza to, w czym, jako dzieło, mogłaby być fundowana. Ta wartość jawi się przede wszystkim jako egzystencjalnie mocniejsza od sposobu istnienia samego dzieła”<sup>13</sup>.

Aby wyjaśnić związek wartości z dziełem sztuki, należy odwołać się do pojęcia partycypacji. Dzieło sztuki jest tym, co partycypuje w wartościach nadestetycznych. Mimo że sposób istnienia wartości jest diametralnie różny od sposobu istnienia dzieła sztuki, to jednak właśnie wartości nadestetyczne mają inny, mocniejszy niż intencjonalny sposób istnienia. Dzieło

<sup>12</sup> W. Stróżewski, *Wokół piękna*, op. cit., s. 275–276.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 90.

sztuki jako twór intencjonalny uczestniczy więc w bycie realnym oraz w wartościach, których sposób istnienia jest podobny do sposobu istnienia idei. Sposób istnienia wartości nadestetycznych okazuje się pozaczasowy i niepodatny na zmiany. Oznacza to ontologiczną zależność dzieła sztuki od tego, co niezmiennie i ponadczasowe.

Jednym z zasadniczych problemów ontologii dzieła sztuki jest zagadnienie procesu twórczego. Niestety nie ma tu miejsca na dokładną rekonstrukcję i analizę koncepcji twórczości, którą proponuje Stróżewski w monografii poświęconej temu zagadnieniu<sup>14</sup>, dlatego można tylko z grubsza naszkicować charakterystyczne rysy koncepcji tego filozofa. Według Stróżewskiego teoria twórczości, która operuje wyłącznie pojęciami związanymi z estetyką, nieodwołująca się do najgłębszej struktury bytu, nie jest w stanie do końca wyjaśnić fenomenu twórczości. Artysta tworząc, włącza się, według Stróżewskiego, w podstawowy dialektyczny rytm rzeczywistości. Rzeczywistość ta okazuje się zmienna, dynamiczna, można o niej tylko w sposób analogiczny powiedzieć, że jest. Bardziej odpowiednim pojęciem wydaje się kategoria stawania się. Rzeczywistość statyczna, w pełni tożsama z samą sobą – byt, w rozumieniu Parmenidesa – nie dopuszczałaby żadnej zmiany, a więc również i twórczości. Tylko dynamiczna, dialektycznie stająca się rzeczywistość dopuszcza działanie twórcze. Artysta, który wykorzystuje prawa rzeczywistości, stapia się w pewien sposób z jej najgłębszą zasadą (*arche*).

Zamykając tę część wywodu, można powiedzieć, że W. Stróżewski, wiążąc dzieło sztuki z bytem realnym i z tym, co idealne, wzmacnia jego koncepcję. Taka wzmocniona koncepcja wyraźnie wykracza poza ramy Ingardenowskiej estetyki, otwierając je na zagadnienia metafizyczne.

## WARTOŚCI I SENS

Artykuł R. Ingardena *O różnych rozumieniach „prawdziwości” w dziele sztuki*<sup>15</sup> rozpoczyna się od dokładnego określenia pojęcia prawdziwości. Według polskiego fenomenologa słowo „prawdziwość” odnosi się przede wszystkim do sądów, które dotyczą rzeczywistości obiektywnej, a następnie do wyniku poznawczego, na przykład spostrzeżenia, oraz do stanu rzeczy wyznaczonego przez sąd prawdziwy i do bytu stwierdzonego w poznaniu. Wynika stąd, że prawdziwość jest głównie kategorią epistemologiczną. Można ją zatem poprawnie stosować w dziedzinie literatury

<sup>14</sup> W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, op. cit.

<sup>15</sup> R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 373–389.

tylko wtedy, gdy stwierdzi się, iż dzieło sztuki literackiej składa się ze zdań będących sądami, lub jeśli wykaże się, że wytwór artysty jest przede wszystkim wynikiem operacji poznawczych. Już na wstępie więc sprawa prawdziwości sztuki zostaje rozpatrzona negatywnie. Wiadomo bowiem, że dzieło literackie składa się przede wszystkim z *quasi*-sądów oraz że nie jest wynikiem operacji poznawczych, lecz operacji twórczych, które tylko w sposób pośredni mogą odnosić się do rzeczywistości. Ingarden proponuje więc, aby nie używać słowa „prawdziwość” w estetyce. Śledząc myśl polskiego fenomenologa, można dojść do wniosku, iż jego zdaniem prawdziwość klóci się z estetycznością, co oznacza, że tam, gdzie jest poznanie, nie ma piękna, a postawa poznawcza wyklucza postawę estetyczną i *vice versa*.

Ingardenowi można zarzucić niespójność i niejednoznaczność. Wielu interpretatorów starało się dowieść, iż o prawdziwości dzieła sztuki na gruncie teorii polskiego fenomenologa da się mówić, jeśli dokładnie rozpatrzy się koncepcje przedmiotów przedstawionych oraz jakości metafizycznych<sup>16</sup>. Wydaje się, że choć można przyznać rację niektórym komentatorom pism Ingardena, stwierdzając, iż pewne jego wypowiedzi dopuszczają takie interpretacje, to jednak intencja autora była jasna: nie można mówić o prawdziwości dzieła sztuki. Prawdziwość klóci się z autonomią i autotelicznością sztuki. W licznych artykułach Ingarden kategorycznie odrzuca możliwość przypisania prawdziwości zdaniom literackim i sądzi, iż mówiąc o prawdziwości dzieła, „posługujemy się dawnym dziełem tylko jako odskocznią do rozważań, które z badaniem sztuki literackiej mają mało wspólnego”<sup>17</sup>.

Z takim ujęciem sprawy nie zgadza się W. Stróżewski. Podejmując zagadnienie relacji między prawdą a sztuką, rozważa on możliwość interpretacji prawdziwościowej, wprowadza wspomnianą już koncepcję jakości nadestetycznych oraz stara się uchwycić istotę poezji metafizycznej.

W artykule *O prawdziwości dzieła sztuki* Stróżewski pisze, iż

„(...) odrzucenie możliwości mówienia o prawdziwości dzieła literackiego, prawdziwości w klasycznym, poznawczym jej rozumieniu, zdawało się czymś nienaturalnym, naruszającym istotę dzieła, a w każdym razie w zasadniczy sposób je zubożającym”<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Por. A. Szczepańska, *Estetyka Romana Ingardena*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989; oraz W. Stróżewski, „Jakości metafizyczne” (w:) J. Perzanowski, A. Pietruszczak (red.), *Od teorii literatury do ontologii świata*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika, Toruń 2003.

<sup>17</sup> R. Ingarden, „O tak zwanej ‘prawdzie’ w literaturze” (w:) *Studia z estetyki*, op. cit., s. 414–415.

<sup>18</sup> W. Stróżewski, *Wokół piękna*, op. cit., s. 236.

Podje muje on zatem próbę obrony stanowiska, wedle którego można mówić, że dzieło sztuki jest prawdziwe, a co więcej, prawda może stanowić o jego wartości.

Stróżewski nie chce jednak zrezygnować z tezy o *quasi*-sądowym charakterze zdań dzieła literackiego, dlatego, choć jego propozycja przypisuje dziełu *prawdziwość* w klasycznym sensie *adaequatio rei et intellectum*, to jednak jest to *prawdziwość* pośrednia, zapośredniczona w tak zwanej prawdziwościowej interpretacji utworu.

Interpretacja dzieła literackiego to odczytanie jego sensu rozumianego szeroko, nie tylko jako znaczenie poszczególnych zdań, ale również jako myśli ukryte między wierszami oraz to, co jest symbolizowane przez dzieło sztuki. Według Stróżewskiego koncepcję interpretacji prawdziwościowej uprawomocnia fakt, iż do istoty każdej sensownej struktury należy roszczenie do transcendencji. A zatem to, co sensowne, odsyła poza siebie. Istotą interpretacji prawdziwościowej jest przejście od sensu zawartego w dziele literackim, które – jak wiadomo – jest zbudowane z *quasi*-sądów, do zdań mówiących coś o rzeczywistości. Wynikiem takiej operacji staje się interpretacja rozumiana jako wytwór, czyli zbiór zdań mających charakter sądów. Jednak, jak podkreśla Stróżewski, taki rezultat nigdy nie jest do końca zadowalający i nigdy w pełni nie oddaje tego, o czym mówi do odbiorcy dzieło. Dlatego właściwe rozumienie interpretacji powinno być raczej dynamiczne niż statyczne. Interpretacja powinna mieć prędzej charakter

„ruchu interpretacyjnego, dialektyki interpretacji. Nie ma interpretacji statycznej, prowadzącej do odkrycia ‘jednorazowego’ zakończono go za jednym zamachem, danego raz na zawsze. Istnieje ruch interpretacji czy ruch interpretacyjny, polegający na przechodzeniu od jednej płaszczyzny do drugiej, ale w sposób za każdym razem pogłębiony, odkrywający coraz nowe momenty, bogacący odkrywanie”<sup>19</sup>

– pisze Stróżewski.

Wykładnia dzieła literackiego może odsłaniać różne rodzaje rzeczywistości. Może to być rzeczywistość transcendentna w ogóle, rzeczywistość autora bądź świat idei. Zależy to od głębokości interpretacji, ale też od integralności i dokładności przeżycia estetycznego. Stróżewski uważa, że interpretacja z jednej strony wymaga doświadczenia estetycznego, z drugiej jednak strony – wykracza poza nie.

Należy przy tym założyć, iż między dziełem sztuki, jego prawdziwościową interpretacją i rzeczywistością zachodzą następujące relacje. Relacja wierności – istnieje między dziełem a interpretacją. Relacja prawdziwości

<sup>19</sup> Ibidem, s. 345.



– zachodzi między sądami interpretacji a rzeczywistością. Zapośredniczona relacja prawdziwości – pojawia się między dziełem sztuki a rzeczywistością. Ten ostatni stosunek jest zapośredniczony w relacji między wykładnią dzieła a rzeczywistością. Jeżeli centrum zainteresowania hermeneuty zawsze stanowi dzieło sztuki, to relację wierności należy uznać za podstawową – twierdzi Stróżewski. Tym samym przyznaje on dziełu sztuki prymat nad rzeczywistością i zwraca uwagę na możliwość jego zupełnej autonomii. Interpretacja prawdziwościowa jest więc czymś tylko możliwym, niekoniecznym – i może się też tak zdarzyć, iż fałszującym istotę dzieła. Są bowiem utwory, które w żaden sposób nie wyznaczają odniesienia do rzeczywistości lub mówią o czymś, o czym da się powiedzieć tylko w języku Sztuki.

„Wydaje się, że dla istoty prawdziwości sztuki właściwsze od *adaequatio* jest *manifestatio*: jej funkcja prawdziwościowa polega na objawianiu, odsłanianiu czegoś, czego bez jej pomocy dostrzec lub doświadczyć nie bylibyśmy w stanie. Nie jest to bynajmniej ta postać naszej rzeczywistości, z którą mamy do czynienia w codziennym doświadczeniu. Sztuka sprawia, że doświadczenie to zostaje w szczególny sposób przekroczone, że sami zostajemy przeniesieni w jakiś inny wymiar: istoty rzeczywistości, istoty czystych jakości, w szczególności jakości metafizycznych, w sferę idei. Trzeba przy tym podkreślić, że sztuka czyni to w sposób jedyny, niedający się zastąpić żadnym innym: nigdzie bowiem poza nią droga odkrywania prawdy nie wiedzie poprzez wartości estetyczne, przez piękno. Prawda odsłaniana w pięknie nabiera jedyne w swym rodzaju blasku, olśnienia rzeczywistością, nieosiągalną w żaden inny sposób”<sup>20</sup>

– pisze Stróżewski. Można zatem powiedzieć, że w pewnym sensie przekształca on swe stanowisko<sup>21</sup>. Nie jest to jednak diametralna zmiana, dotyczy ona raczej litery niż ducha. Termin *manifestatio* po prostu lepiej wyraża to, co wcześniej chciał powiedzieć autor.

Stróżewski twierdzi, iż dzieło sztuki nie wyczerpuje się w samych tylko wartościach estetycznych. Oznacza to, iż nie są one absolutnie autonomiczne i mogą nadbudować się nad nimi tak zwane wartości nadestetyczne. Według filozofa, właściwe doświadczenie estetyczne nie zatrzymuje się tylko na tym, co estetyczne, ale podąża ku czemuś wyższemu. Co więcej, to właśnie wartości estetyczne są podporządkowane czemuś innemu, wyższemu od siebie.

Do specjalnej grupy wartości nadestetycznych Stróżewski zalicza wartości istnienia oraz takie, które są z istnieniem związane, czyli jakości metafizyczne, wartości prawdy i prawdziwości, wartości moralne, wartość *sacrum* oraz piękno. Ta ostatnia wartość może w pewnym sensie funkcjo-

<sup>20</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>21</sup> Por. A. Sosnowski, „Władysława Stróżewskiego droga filozoficzna” (w:) J. Lipiec, S.T. Kołodziejczyk (red.), *Wielkość i piękno filozofii*, op. cit.

nować na dwóch poziomach: estetycznym i nadestetycznym. Znaczy to, iż czyste piękno transcenduje samo siebie i łączy się z inną wartością. Jest elementem, który nie tylko stanowi o estetycznym wymiarze doświadczenia danego dzieła sztuki, ale także pozwala ten estetyczny wymiar przekroczyć ku czemuś innemu. W tym wypadku można powiedzieć, iż to, co estetyczne, jest koniecznym warunkiem nadestetyczności. Takie twierdzenie głosi, iż nie można poprawnie odczytywać dzieła w postawie innej niż estetyczna, mimo że to, co estetyczne, może prowadzić do czegoś podlegającego poznawczemu ujęciu – do wartości moralnych lub wartości *sacrum*. Postawa estetyczna jest przekraczana dopiero wtedy, gdy odkrywane są wartości nadestetyczne.

Wedle Stróżewskiego nie trzeba dowodzić istnienia wartości nadestetycznych; ich doświadczenie jest faktem, który po prostu należy przyjąć do wiadomości i poddać filozoficznej analizie. Wartości tego rodzaju mogą objawiać się naocznie, choć niekiedy pojawiają się po skomplikowanych zabiegach hermeneutycznych.

Stróżewski sądzi, iż metafizyka jest w poezji dostępna na dwa sposoby. Z jednej strony, można dostrzec w poezji i literaturze filozofię pierwszą *explicitie*. Są to treści metafizyczne wyrażone wprost lub przez symbol. Metafizyka może być zatem treścią utworu. Z drugiej strony, projekt metafizyczny może być zawarty w wierszu lub prozie w postaci ukrytego założenia. Nie jest wówczas dany wprost, a zatem trzeba go wyeksplikować, wydobyć drogą odpowiedniej hermeneutyki. Jak sądzi autor, między tymi dwoma rodzajami metafizyczności w dziele sztuki mogą zachodzić współmierność i niewspółmierność. W przypadku, gdy treści metafizyczne wyłożone wprost przez autora są niewspółmiernie rozległe w stosunku do treści ukrytych, utwór jest nieudany, choć często, z czysto artystycznego punktu widzenia, nie można mu nic zarzucić<sup>22</sup>. Najbardziej pożądana sytuacja to taka, w której między tymi dwoma poziomami treści rozgrywa się swoista dialektyka. Jak pisze Stróżewski:

„W metafizycznej poezji najwyższego lotu (...) dialektyka ukrytych i ujawnionych treści metafizycznych, dialektyka założeń i konsekwencji, doświadczenia i konstytucji, sama stanowi czynnik ‘wartościogenny’, współdecydujący o randze dzieła”<sup>23</sup>.

Sztuka metafizyczna jest jednak czymś więcej niż tylko sztuką. Tego rodzaju poezja czy literatura ma aspiracje poznawcze i choć, jak pisze

<sup>22</sup> W. Stróżewski podaje tu przykład niektórych utworów Młodej Polski oraz część twórczości J. Słowackiego.

<sup>23</sup> W. Stróżewski, *Istnienie i sens*, Znak, Kraków 1994, s. 193.

autor, częściej kieruje się ona porządkiem serca niż porządkiem rozumu<sup>24</sup>, to jednak ostateczną „racją sztuki metafizycznej jest prawda. Wobec niej piękno schodzi na drugi plan. Albo lepiej: jest tym, co wywołuje prawda. Jest pięknem prawdy”<sup>25</sup>. Można zatem stwierdzić, iż sztuka to medium, nie zatrzymuje uwagi na sobie, ale ukazuje przez siebie, że jest tak a tak. Innymi słowy, sztuka może mówić nie tylko o wartościach, ale też o świecie, o pierwszych zasadach i przyczynach rzeczywistości.

Nie ulega więc wątpliwości, iż koncepcja W. Stróżewskiego oddala się od estetyki fenomenologicznej R. Ingardena. Można zaryzykować twierdzenie, iż estetyka pierwszego filozofa jest bliska w swym duchu hermeneutyce. Niestety na dokładne prześledzenie zbieżności i rozbieżności między poglądami Stróżewskiego a hermeneutyką filozoficzną nie ma tu miejsca, wydaje się jednak, iż jest to podobieństwo raczej powierzchowne, ograniczające się do atmosfery szacunku i pietyzmu dla sztuki i filozofii oraz do uznania poznawczego wymiaru sztuki.

### METAFIZYKA WARTOŚCI

W teorii wartości zaznacza się kolejna różnica między stanowiskami Ingardena i Stróżewskiego. Stróżewski występuje bowiem przeciw twierdzeniu o jedynie intencjonalnym sposobie istnienia wartości estetycznych<sup>26</sup>. W szkicu „Istnienie i piękno”<sup>27</sup> pisze on, iż

„zachwyty nie mogłoby wywołać coś, co nie istnieje. Więcej: to właśnie istnienie tego, co nas zachwyca, jest warunkiem *sine qua non* olśnienia. Olśniewające nas jest, jest cudowne i jest. Swym istnieniem przenika nasze własne istnienie, nagle czujemy się inni, przemienieni, zachwyceni, a to znaczy porwani przez piękno. (...) Gdyby nie było wywołanego stanem olśnienia zachwyty, nie byłoby stanu rzetelnej kontemplacji. Jeśli prawdą jest, że zapominamy o istnieniu, jeśli nieświadomie je neutralizujemy, to nie jest to istnienie przedmiotu kontemplacji (bo ono podtrzymuje przeciw radość naszego przeżycia), lecz nasze własne istnienie. To o nim przestajemy myśleć...”<sup>28</sup>.

Koncepcja wartości Stróżewskiego to metafizyka wartości, w której mocny akcent jest położony na istnienie wartości i ich silny związek z bytem. Autor twierdzi, iż

<sup>24</sup> Por. W. Stróżewski, „Metafizyka i poezja” (w:) *Wokół piękna*, op. cit., s. 154.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 133.

<sup>26</sup> R. Ingarden, „Czego nie wiemy o wartościach” (w:) *Studia z estetyki*, t. III, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 220–257.

<sup>27</sup> W. Stróżewski, „Istnienie i piękno” (w:) *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka*, Znak, Kraków 2002, s. 267–281.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 276.

„Esse piękna jest ‘mocniejsze’ niż *esse* dzieła; oto prawdziwa tajemnica sposobu istnienia wartości, niedającego się sprowadzić ani do intencjonalnego istnienia dzieła, ani do jego estetycznej konkretyzacji. Dzieło piękne jest zawieszane egzystencjalnie między swym materialnym podłożem i realnością piękna. A piękno ma samo w sobie rację istnienia”<sup>29</sup>.

Ponadto, według Stróżewskiego, świat wartości stanowi w pewnym sensie jedność, ponieważ wartości estetyczne prowadzą do nadestetycznych. Co więcej, mocny status ontologiczny wartości sprawia, iż obcowanie z nimi można nazwać poznawaniem i odkrywaniem innej, wyższej, obiektywnej rzeczywistości. Można powiedzieć, iż kontemplacja wartości estetycznych prowadząca do tego, co nadestetyczne, to swego rodzaju mistyka. Doświadczenie estetyczne ma bowiem, według Stróżewskiego, charakter wstępujący: od tego, co tylko estetyczne, przechodzi się do tego, co nadestetyczne; do tego, czemu przysługuje mocniejszy, wyższy, doskonalszy sposób istnienia. Poprzez dzieło sztuki można dojść do doświadczenia *sacrum*, a więc doświadczenia będącego swoistą granicą rzeczywistości dostępnej człowiekowi.

Wspominana wyżej jedność świata wartości ma związek z teorią transcendentaliów. W szkicu *Transcendentalia i wartości*<sup>30</sup> Stróżewski stara się wskazać na przyczyny rozejścia się teorii wartości i teorii bytu. Pragnie on także znaleźć w teoriach transcendentaliów i wartości wspólne elementy, które mogłyby z powrotem je połączyć. Za koncepcją wartości przemawia doświadczenie. Przyjęcie teorii transcendentaliów jest również sankcjonowane przez doświadczenia, mające jednak inny, metafizyczny wymiar. Doświadczenie metafizyczne przekłada się na przekonanie mówiące, iż to, co istnieje, nie może być aksjologicznie obojętne. Stróżewski wysuwa więc hipotezę, iż byt jako byt można nazwać dobrym, gdyż ze swej istoty jest on podatny na realizację tylko pozytywnych wartości. Wartości negatywne są rozumiane jako brak bytu. Same wartości pozostają czymś różnym od tego, co realne. Jednak to, co realne, trwale i w sposób konieczny uczestniczy w tym, co wartościowe samo w sobie. Stróżewski tylko nieznacznie modyfikuje zatem klasyczną teorię transcendentaliów, godząc ją z fenomenologicznym obiektywizmem w teorii wartości.

W innej pracy filozof stara się dać odpowiedź na pytanie, czy piękno jest jednym z transcendentaliów<sup>31</sup>. Odpowiedź okazuje się pozytywna, a pro-

<sup>29</sup> Ibidem, s. 277.

<sup>30</sup> W. Stróżewski, „Transcendentalia i wartości” (w:) *Istnienie i wartość*, Znak, Kraków 1980, s. 11–96.

<sup>31</sup> W. Stróżewski, „Spór o transcendentalność piękna”, *Zeszyty Naukowe KUL* 1961, IV, 3.

ponowane rozwiązanie zgodne w duchu z rozważaniami św. Bonawentury, dla którego piękno bytu było związane z blaskiem formy substancjalnej<sup>32</sup>. Stróżewski wiąże ten rozblýsk z istnieniem:

„Dostrzegamy tu z jednej strony ‘rozblýsk’ istnienia doskonalącego całokształt uposażeń treściowych owego konkretnego przedmiotu, z drugiej strony zaś całą ukonstytuowaną tymi treściami istotę ‘przeświecającą’ – jeśli tak można powiedzieć – przez akt istnienia, jawiącą się w całym bogactwie *sub actuali existentia*”<sup>33</sup>

– pisze.

Dlatego w ujęciu Stróżewskiego piękno i prawdziwość znajdują się bardzo blisko siebie: „Pomyślmy: czemu arcydzieło zawdzięcza swoją prawdziwość? Wydaje się, że odpowiedź jest jedna: uczestnictwu w pięknie”<sup>34</sup>. A zatem rozważania na temat wartości dzieła sztuki wiodą myślicieli do prawdziwości sztuki, której tak bardzo wystrzegał się Ingarden. Dzieło sztuki jest, według Stróżewskiego, prawdziwe w dwojakim sensie. Po pierwsze – przez swój wymiar semiotyczny, po drugie – dzięki aspektowi aksjologicznemu. Krakowski filozof uznaje hierarchię w sferze wartości. Wartości estetyczne nie zajmują w niej jednak najwyższego miejsca. Są one podporządkowane wartościom nadestetycznym. Ponadto w ujęciu Stróżewskiego wartości estetyczne tracą autoteliczność, stają się jedynie medium wiodącym do tego, co bardziej wartościowe. Nie oznacza to mimo wszystko umniejszenia roli wartości estetycznych oraz dzieła sztuki. Wręcz przeciwnie, sztuka w koncepcji Stróżewskiego jest drogą do wyższej, prawdziwszej rzeczywistości wartości nadestetycznych, które można, jak się wydaje, porównać z ideami Platona.

## STRÓŻEWSKI – INGARDEN. PODSUMOWANIE

Estetyczna koncepcja Stróżewskiego wykracza poza ramy estetyki fenomenologicznej. Ingarden pisze:

„Należy określić estetykę, co do jej przedmiotu badania, wskazując na spotkanie pewnego przeżywającego podmiotu z pewnym przedmiotem, a w szczególności z dziełem sztuki, spotkanie, które stanowi źródło rozwijania się przeżycia estetycznego, a korelatywnie ukonstytuowania się przedmiotu estetycznego. Analiza tego spotkania otwiera drogę do ujawnienia wszystkich ważnych dla estetyki zjawisk (fenomenów) i podstawowych twórców, i umożliwia sprecyzowanie odpowiednich pojęć podstawowych. Nadaje ona też dziedzinie badania estetyki jedność wewnętrzną i pozwala uniknąć znanych jednostronności zarówno tak zwanej ‘subiektywnej’, jak i ‘obiektywnej’ estetyki”<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1976, s. 276–278.

<sup>33</sup> W. Stróżewski, „Spór o transcendentalność piękna”, op. cit., s. 32.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 277.

<sup>35</sup> R. Ingarden, „O estetyce filozoficznej” (w:) *Studia z estetyki*, t. III, op. cit., s. 9.

W zacytowanym fragmencie zostaje przedstawiony przedmiot badań estetycznych. Jest nim spotkanie estetyczne lub, jak to się określa w późniejszej literaturze, „sytuacja estetyczna”. Przedmiot badań estetyki jest złożony z kilku elementów: odbiorcy, dzieła, artyści oraz wartości estetycznej. Ten ostatni element odgrywa w sytuacji estetycznej szczególną rolę: spaja i jednoczy pozostałe części oraz stanowi rację bytu całego dzieła sztuki<sup>36</sup>. Ponadto, poszczególne elementy spotkania estetycznego są ze sobą powiązane przez liczne elementy pochodne, takie jak proces twórczy czy estetyczna konkretyzacja.

Można zatem powiedzieć, że zgodnie ze stanowiskiem fenomenologicznym estetyka stanowi odrębną, posiadającą własny przedmiot dziedziny filozoficzną. Nie znaczy to oczywiście, że estetyka jest zupełnie niezależna od innych dziedzin filozofii. Estetyk, chcąc wyjaśnić sposób istnienia dzieła sztuki oraz opisać jego strukturę, korzysta z pomocy ontologii i filozoficznej teorii wartości<sup>37</sup>. Estetyka korzysta zatem z pojęć i metod wypracowanych w innych dziedzinach filozofii.

W tym miejscu należy jednak zwrócić uwagę na wielokrotnie podkreślaną przez Ingardena autonomię przedmiotu estetyki, a także centralną rolę wartości estetycznej. Autonomia przedmiotu estetyki wiąże się z autotelicznością wartości estetycznej. Znaczy to, że sfera estetyczności zostaje zamknięta i nie dopuszcza żadnych odniesień do rzeczywistości oraz do wartości innego rodzaju niż estetyczne. Ingarden staje się więc zwolennikiem hasła modernizmu: sztuka dla sztuki. Przeciwnicy takiej interpretacji mogą przywoływać tu Ingardenowską koncepcję jakości metafizycznych. Wydaje się jednak, iż ten argument nie jest wystarczająco silny. Ingarden wielokrotnie podkreśla, iż dzieło sztuki może być właściwie ujmowane tylko w postawie estetycznej, która różni się zasadniczo od postawy poznawczej. Nawet jeśli jakości metafizyczne same w sobie niosłyby poznanie najgłębszej struktury świata, to jednak w postawie estetycznej podmiot nie byłby w stanie przyswoić sobie ich poznawczego ładunku. A zatem uprawnione wydaje się stwierdzenie, że terminy estetyki fenomenologicznej opracowanej przez Ingardena nie pozwalają mówić o poznawczym charakterze sztuki, a także o jakimkolwiek innym powiązaniu sztuki z rzeczywistością. Ingarden utrzymuje w mocy radykalne ontologiczne rozdzielanie między przedmiotami realnymi, intencjonalnymi i ideami.

<sup>36</sup> Por. M. Gołaszewska, *Estetyka*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1975, s. 7.

<sup>37</sup> R. Ingarden, „O estetyce filozoficznej”, op. cit.

Estetyka Stróżewskiego zrywa ze wspomnianą ontologiczną sterylnością koncepcji Ingardena. W. Stróżewski rozszerza przedmiot estetyki, a więc odchodzi od metodologicznej czystości teorii swego nauczyciela.

Przede wszystkim przedmiotem rozważań estetycznych może stać się proces twórczy, rozumiany znacznie szerzej niż w estetyce fenomenologicznej. Fenomenologiczne wyjaśnienie twórczości odwołuje się jedynie do pojęcia twórczej osobowości artysty. Natomiast aby wyjaśnić twórczość, Stróżewski przechodzi na pole metafizyki, zwracając uwagę, że jest ona warunkowana przez pierwsze zasady i przyczyny rzeczywistości, a także ma swe źródło w metafizycznej strukturze człowieka, w jego woli i mocy działania.

Ponadto przedmiot estetyki zostaje rozszerzony o wartości nadestetyczne. Wartości te są zawarte *in potentia* w samej strukturze dzieła sztuki. Oznacza to, iż konkretyzacja oddająca sprawiedliwość dziełu sztuki powinna doprowadzić do ukonstytuowania się tych wartości. Estetyk nie może zatem w swej analizie pomijać tego, co nadestetyczne, gdyż jest to integralnie związane z dziełem sztuki.

Zaproponowana przez Stróżewskiego estetyka integralna ujmuje też semiotyczny wymiar dzieła sztuki. Przedmiot estetyki zostaje więc rozszerzony o struktury znaczące: symbole, alegorie. Są one immanentnymi elementami dzieła sztuki, których również nie można pominąć. Ta semiotyczna zawartość dzieła sztuki pozwala na jego prawdziwościową interpretację, a więc na odniesienie go do rzeczywistości.

Warto też zwrócić uwagę na to, iż w ujęciu W. Stróżewskiego sztuka traci swą autonomię i autoteliczność. Sztuka, według krakowskiego filozofa, może niekiedy być jedynie drogą, która wiedzie do Absolutu, do wyższych wartości. Stróżewski odrzucałby więc hasło *l'art pour l'art*. Choć sfera estetyczności jest według niego bardzo ważna, to jednak właśnie najwyższa sztuka wiedzie do tego, co pozaestetyczne.

Koncepcja Władysława Stróżewskiego narusza też czystość ontologiczną wprowadzoną przez Romana Ingardena. Przede wszystkim dzieło sztuki, przez koncepcję artefaktu, procesu twórczego i jakości materiałowych, zostaje blisko związane z realnym bytem. Nie ma tu już głębokiej przepaści między materią a intencjonalnością. Dzięki Arystotelesowskim pojęciom aktu i możliwości zostaje wyjaśnione współistnienie tego, co realne, i tego, co intencjonalne. Ponadto dzieło sztuki może uczestniczyć w tym, co idealne. Wartości estetyczne mają swe zakotwiczenie w bytach ponadczasowych i niezmiennych. Czystość ontologiczna zostaje więc naruszona na dwa sposoby: intencjonalne zostaje połączone z realnym i idealnym. Można w tym kontekście zinterpretować twórczość jako umiejętność włączanie tego, co idealne, w to, co materialne.

Rozbieżności między Ingardenem a Stróżewskim są widoczne również w teorii wartości. Jak zostało powiedziane, Stróżewski jest metafizykiem wartości, natomiast Ingarden w swej estetyce nie wychodzi poza paradygmat zakreślony przez fenomenologię.

Tym, co łączy Stróżewskiego z fenomenologią, jest przede wszystkim postulat wierności szeroko rozumianemu doświadczeniu, badanie sfery idei oraz przyjęcie zasadniczych twierdzeń teorii wartości.

Podsumowując, wydaje się jasne, że choć Stróżewski przystaje na wiele twierdzeń estetyki fenomenologicznej, to jednak odchodzi od paradygmatu wyznaczonego przez Ingardena. Nie można więc wpisać Stróżewskiego w nurt estetyków fenomenologicznych, nie czyniąc przy tym serii zastrzeżeń.

### INTERPRETACJA

Sądzę, iż w estetyce Władysława Stróżewskiego centralne miejsce zajmuje piękno. Piękno rozumiane bardzo głęboko. Myśliciel poszukuje tego, co łączy różne rodzaje i pojęcia piękna (piękna jako kategorii estetycznej, jako synonimu estetyczności, jako transcendentale). Jego poszukiwania zmierzają ku samej zasadzie piękna. Dzięki niej bowiem spontanicznie nazywa się pięknymi te rzeczy, które są harmonijnie zbudowane, i te, które wzbudzają w ludziach podziw czy trwogę. Można zaryzykować twierdzenie, iż według Stróżewskiego to, co łączy różne rodzaje piękna, jest czymś, co

„niezmienne i wieczne, a wszystkie inne przedmioty, [które są piękne] uczestniczą w nim jakoś w ten sposób, że, podczas gdy same powstają i giną, ono ani się pełniejszym staje, ani uboższym, ani go żadna w ogóle zmiana nie dotyka”<sup>38</sup>.

Piękno, o którym mówi krakowski filozof, ma też swój wymiar teologiczny. Poprzez rzeczy piękne człowiek zbliża się bowiem do Absolutu. Zapewne za Pseudo-Dionizym Areopagitą Stróżewski powiedziałby, iż piękno to jedno z imion Boga.

Piękno jest więc tym, co wiedzie do zbawienia i do Absolutu, a jego wartość wydaje się tak duża, że można liczyć, iż przy końcu dziejów również rzeczy piękne zostaną wskrzeszone przez Boga:

„Nie ma na to dowodu wprost. Ale jeśli rzeczywistość nie jest przypadkowym zbiegiem okoliczności, jeśli istnieje Logos, który nadaje sens wszystkiemu, co jest, jeśli wreszcie istnieje tak czy inaczej pojęta wieczność życia duchowego, a nawet, jak głosi chrześcijaństwo, zmartwychwstanie ciał – trudno uwierzyć, by mogły ulec zniszczeniu najwspanialsze wartości. Czym bowiem karmiłyby się wiecznie żyjące duchy, czym syciłby się zmartwychwstałe uszy i oczy?”<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Platon, *Uczta*, 211 A–B, przekł. W. Witwicki, PWN, Warszawa 1957.

<sup>39</sup> W. Stróżewski, *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka*, op. cit., s. 280.



Dociekania na temat zarówno procesu twórczego, jak i struktury dzieła sztuki w koncepcji Władysława Stróżewskiego zdają się być skierowane na próbę rozwiązania zagadki piękna. Analiza twórczości ma zbadać genezę piękna, badanie struktury dzieła sztuki ma natomiast na celu ukazanie ontologicznych warunków jego zaistnienia. Jeśli więc chciałoby się odszukać moment, który jednoczy całą estetyczną, a może nawet metafizyczną i antropologiczną myśl W. Stróżewskiego, to autor niniejszego artykułu wskazałby na pojęcie piękna.

Stróżewskiemu często zarzuca się brak zmysłu polemicznego. Niektórzy sądzą, iż w swych dociekaniach łączy on zbyt wiele, często sprzecznych ze sobą, wątków filozoficznych: św. Tomasza z Akwinu z Kantem i Heglem, Plotyna z T. Moorem. Wydaje się jednak, że taka postawa ma swe teoretyczne uzasadnienie.

W *Fenomenologii i dialektyce* krakowski myśliciel pisze: „Tak oto zbliżamy się do kolejnego prawa, wiążącego się z koncepcją doświadczenia integralnego: nie ma systemów doskonałych bezwzględnie”<sup>40</sup>. Można chyba jednak zaryzykować twierdzenie, iż w każdej myśli filozoficznej, opartej na autentycznym, nieuprzedzonym doświadczeniu, jest zawarta jakaś część prawdy. Stróżewski poszukuje tej prawdy. Jego postawę można byłoby nazwać kontemplacyjną, ponieważ czytelnik odnosi czasem wrażenie, iż autor, przytaczając fragmenty z Hegla czy z Tomasza, pełen jest zachwyty i podziwu dla myśli filozofów oraz sposobu jej sformułowania. Zachwyt ten można wiązać z przeświadczeniem o głębokiej, transcendentalnej jedności prawdy i piękna. Stróżewski nie polemizuje więc z innymi filozofami, ale szuka w ich myśli prawdy i piękna.

Władysław Stróżewski wypowiada się w krótkich artykułach, próbach, w których uchwytuje tylko część rozległej problematyki. Nierzadko zawieszając głos, nie kończy swych myśli dosadną pointą, ponieważ nie wierzy w możliwość ujęcia całej prawdy o świecie w jeden nieobalalny system. Wydaje się, iż według niego praca filozofa nigdy nie jest zakończona. Nie pociąga to jednak za sobą relatywizmu i sceptycyzmu, właśnie dlatego, że piękno, będące zapowiedzią prawdy, wciąż pociąga człowieka do dalszych poszukiwań.

Jeśli istnieje potrzeba zamknięcia myśli estetycznej Stróżewskiego w jednej formule, to określenie jej mianem metafizyki i mistyki piękna wydaje się najbardziej adekwatne.

<sup>40</sup> W. Stróżewski, *Istnienie i sens*, op. cit., s. 325.

---

THE ESSE OF BEAUTY  
– WŁADYSŁAW STRÓŻEWSKI'S AESTHETICS

This paper is supposed to show the differences between Ingarden's and Stróżewski's approach to aesthetics. It could seem that Stróżewski's approach to aesthetics is embraced by phenomenological paradigm, but in the proper view, we can see that Stróżewski's aesthetics go beyond traditional phenomenological approach.

Ingarden's aesthetic is involved in idealism-realism controversy. Ingarden sought the confirmation of realistic point of view and he wanted to describe an idealistic model of the world. He achieved it by analyzing undoubted pure products of human's creativity: intentional objects invented by artists. This approach develops of such important theoretical consequence. The aesthetics is closed on an aesthetics experience. According to Ingarden, a work of art has a purely intentional existence (neither ideal or real) and we cannot say that a work of art is true. Furthermore, we have to distinguish between an artistic object, a work of art and an aesthetic object.

Stróżewski's aesthetics approach is opened on experience of a work of art. He aims to decrease differences between an artistic object, a work of art and aesthetic objects by notion of material qualities and conception of artifact. Conception of artifact uses Aristotle's notion of *act* and *potentia*. According to Stróżewski, a work of art consists of three aspects: ontological, semiotic, and axiological. All these aspects are independent of each other and these are grasped in different cognitional attitudes. From Stróżewski's point of view, these aspects can concern not only aesthetic values, but also ethical and metaphysical values. So according to him we can say that a work of art is true and that a work of art could evoke ideal ethics and metaphysics values.

*Olga Bażenowa*  
*Ella Chmielewska*  
*Beata Elwich*  
*Krystyna Gutowska*  
*Olga Szparaga*

## **TRANSIT SPACES<sup>1</sup> JAKO INSPIRACJA WSPÓLMYŚLENIA O WSPÓLDZIAŁANIU**

### I. UWAGI WSTĘPNE

W dniach 30 sierpnia–2 września 2005 roku w Kolegium Nauk Społecznych i Administracji Politechniki Warszawskiej odbyło się międzynarodowe seminarium: *Pamięć miejsca. Odczytywanie śladów przeszłości w miejskiej przestrzeni publicznej*<sup>2</sup>. W tym czasie w CSW prezentowano rezultaty międzynarodowego i interdyscyplinarnego projektu *Transit Spaces*, opartego na pomyśle podróży między Berlinem a Moskwą. Wystawa zainspirowała uczestników seminarium z kilku powodów: dotyczyła problematyki interesującej zespół; stanowiła efekt interdyscyplinarnego projektu badawczego; rezultatom projektu badawczego nadano formę wizualnej prezentacji; w dodatku zaś autorzy projektu *Transit Spaces* popularyzowali wyniki swojej pracy, prezentując je w galerii sztuki.

Zapis dyskusji na temat projektu *Transit Spaces* i jego ekspozycji w salach CSW może stanowić formę inspiracji dla osób zastanawiających się nad znaczeniem międzynarodowej interdyscyplinarnej współpracy, nad tym, czy i kiedy tworzy się w takich projektach owa tak pożądana „wartość dodana” – poszerzenie perspektywy, które dokonuje się dzięki wyjściu poza granice kultury i myśli naukowej jednego kraju, ale nie polega na prostym zapożyczeniu idei czy metod zrodzonych już gdzieś indziej. To właśnie ta „wartość dodana” sprawia, że opłaca się znieść owe organizacyjne trudy, które nie pojawiają się, gdy pracujemy indywidualnie. Czasami sam temat narzuca konieczność współpracy, a wielość spojrzeń jest szansą uniknięcia jednostronności i stereotypowości ujęcia. Warto podkreślić, że grupa realizująca projekt *Transit Spaces* pracowała zespołowo przez rok, ucząc się

---

<sup>1</sup> *Transit Spaces* to tytuł wystawy, która odbyła się w dniach 18.08–16.10.2005 roku w Warszawie w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.

<sup>2</sup> Sprawozdanie z tego seminarium zostało zamieszczone w publikacji: „Rola współczesnego państwa (aspekty ekonomiczne i prawne)”, *Zeszyty Naukowe Kolegium Nauk Społecznych i Administracji Politechniki Warszawskiej* 2006, nr 24, s. 141–144.

w czasie wykładów i seminariów, dyskutując i podróżując razem, wspólnie przygotowując końcową publikację. Współpraca była więc oparta na stałym kontakcie osobistym tej zróżnicowanej grupy. Przygotowywanie poniższego zapisu dyskusji do publikacji zostało potraktowane przez uczestniczki seminarium *Pamięć miejsca* jako sprawdzian efektywności współdziałania w ramach zespołu badawczego międzynarodowego i interdyscyplinarnego. W dyskusji na plan pierwszy wybijał się wątek autotematyczny, refleksja kierowała się na samo współdziałanie. W sferze myślenia czysto teoretycznego – współdziałanie przybiera formę współmyślenia. I tak właśnie zostało ono przedstawione – jako współmyślenie, dialog, w którym nie są ważne autograficznie sformułowane wypowiedzi, nie stanowi bowiem zbioru monologów, choć odmienne sposoby ujmowania problemów dają się oczywiście rozpoznać w wielu wypowiedziach. Istotne jednak było tworzenie wspólnej mapy myślowej, zarysu terytorium, w którym dalej będą się poruszać osoby uczestniczące w projekcie. Nie sygnując zatem kolejnych wypowiedzi nazwiskami i imionami czy choćby inicjałami wypowiadających je osób, poszczególne głosy w dyskusji oddzielamy tylko znakami graficznymi.

## II. DYSKUSJA

- Prawie każda wizyta w Zamku Ujazdowskim stawia na nowo pytanie o to, czym jest dzieło sztuki, projekt artystyczny itp. Wystawa *Transit Spaces* również. Uczestnicy projektu kilkakrotnie przemierzali drogę E 30 na trasie Berlin–Moskwa. Ich podróże były udokumentowane wielorako; przez nałożenie na mapę napotykanych po drodze standardowych znaków informacyjnych, przez statystyczne dane, fotografie, reportaże filmowe na video, animacje komputerowe, diagramy, teksty. Dokumentacja ta znalazła się w salach wystawowych CSW. Pierwsza sala wyglądała jak nowoczesnie wyposażona czytelnia/miejsce pracy. Na ścianie tej sali znajdowały się plansza z tytułem wystawy, tekst wyjaśniający jej zamysł oraz ogromny wykres drogi E 30 z naniesionymi nań informacyjnymi znakami drogowymi, w całym świecie oznaczającymi tak samo: hotele, miejsca noclegowe, stacje benzynowe, warsztaty samochodowe, toalety, restauracje i parkingi. Drugą ścianę zajmowały panele pilśniowe z diagramami, wykresami oraz okrągłymi otworami. Jeśli ktoś przypominał sobie fotoplastykon i domyślił się, że należy przybliżyć do tych otworów oczy, mógł zobaczyć zdjęcia, metodycznie, w równych odstępach czasu i odległości wykonywane na drodze E 30, oraz filmy. Była to czysta dokumentacja, bez komentarza lub próby wskazywania na hierarchię ważności poszczególnych informacji. Na stole leżały różne materiały, w formie albumów,

książek, dużej ilości pojedynczych lub spiętych zszywaczami kserokopii, przygotowanych, by zwiedzający zabierali je ze sobą. Częścią ekspozycji były także krzesła, ustawione wokół stołu – można z nich było skorzystać, oglądając lub czytając te materiały. Przy innym stole, siedząc przed jednym z dwu monitorów, można było zapoznać się z dokumentacją komputerową. W pozostałych salach prezentowano fotogramy, a na nich: bloki mieszkalne i wnętrza mieszkań w Smoleńsku, ulice i place Mińska, sceny obyczajowe. Były tam także: film z przejścia granicznego w Brześciu oraz zapisy wywiadów przeprowadzonych z kupcami ze smoleńskiego targowiska. Ogólnie sale wystawowe przypominały pomieszczenie, w którym odbywały się warsztaty, albo laboratorium, w którym eksperymentowano, natomiast zapisy etapów przejściowych, różne zgromadzone lub wytworzone materiały zostały poprzyczepiane do ścian, poustawiane dookoła. Może dla przypomnienia, może dlatego że uczestnicy tych warsztatów jeszcze zamierzali tu wrócić i pracować dalej? Czemu służy to kreowanie atmosfery pracy laboratoryjnej?

### **Stylistyka niedokończenia**

- Mogła to być oferta skierowana do odwiedzających wystawę, rodzaj zaproszenia: my zgromadziliśmy różne materiały, a teraz Ty zrób coś z tym – zrób, co tylko chcesz, możesz zabrać ze sobą te kserokopie, możesz wyciągnąć jakieś wnioski. Nie dowiesz się, co ustalili uczestnicy projektu, ale podążając za pozostawionymi obserwacjami i sporządzonymi szkicami, sam staniesz się uczestnikiem projektu.

- Propozycja wystawy, której charakter można określić jako aranżowanie sytuacji pracy laboratoryjnej, jest ciekawym pomysłem. Ważne jednak, żeby taki jej charakter był wyrazem gestu stylistycznego, a nie przypadku. Ważne jest też, żeby sytuacja laboratoryjna była zachętą do kreacji, w tym wypadku m.in. do stania się w jakimś stopniu uczestnikiem projektu idącym śladem swoich poprzedników. Tymczasem, zamiast twórczego zaangażowania, włączał się instynkt samozachowawczy, chęć ucieczki z tego swoistego gąszczu informacyjno-obrazowego. Trudno przecież podejmować inspirację, która przypomina to, z czym ma się do czynienia na co dzień, czyli niewyobrażalne wręcz nagromadzenie nieuporządkowanych informacji serwowanych przez media oraz natłok chaotycznie rozmieszczonych komunikatów różnego typu w przestrzeni miasta. Chęć ucieczki odczuwana na wystawie mogła być przejawem nieświadomego przeniesienia sposobu zachowania – jakim jest odmowa udziału, odwrócenie oczu – wypracowanego w kontakcie z przeładowaną wizualnie przestrzenią miejską. Odruch ucieczki mógł też

być echem reakcji towarzyszącej kontaktom z prasą, radiem czy telewizją; a jest nią zbuntowanie umysłu, który nieustannie wprowadzany w stan chaosu nie chce niczego absorbować i analizować.

• Być może stylistyka „pracowni” czy „laboratorium” jest efektem zamierzonym, nawet manierą kuratorską. Powiela ona gesty wielkich osobowości współczesnej architektury – takich jak Herzog & de Meuron czy Rem Koolhaas – i ich niedawne wystawy podkreślające proces twórczy oraz ukazujące czy też otwierające swego rodzaju archiwa projektowe<sup>3</sup>. W tych wydarzeniach muzealnych ekspozycja jest rutynowo łączona z autorytetem teoretycznym czy też sferą działania naukowego-artystycznego. Międzydyscyplinarne konferencje naukowe (na przykład *Any-Place*<sup>4</sup>) wykorzystują forum muzeum czy galerii, aby stworzyć wydarzenie artystyczno-intelektualne skupiające artystów, architektów, teoretyków uczestniczących w debacie/wydarzeniu medialnym. Można chyba mówić o współczesnym trendzie kuratorskim, który preferuje przedstawienie dzieła w trakcie powstawania. Takie działanie nie sugeruje metanarracji, raczej skłania się ku zaaranżowaniu możliwości interpretacji, odczytania, interakcji czy tworzenia „małych historii”. Aranżacja „procesu”, tej swoistej *work in progress*, bywa podbudowana retoryką opartą na rozpoznawalnych „ikonicznych” imionach własnych, na sile sławy. W przypadku *Transit Spaces* sława Bauhaus Kolleg odgrywa istotną rolę, jako że tylko czołowe placówki intelektualne czy twórcze mogą sobie pozwolić na zainscenizowanie wystawy o posmaku amatorskiej, niedokończonej instalacji, bez obawy, że ich autorytet będzie zakwestionowany. Również tylko uznane nazwisko/firma ma szansę zaistnienia w prestiżowej galerii sztuki. Bauhaus powielił istniejący i atrakcyjny model: podjął duży, ambitny temat i zaferował dzieło sugerujące naukowość, międzydyscyplinarność, zaangażowanie teoretyczne, społeczne i artystyczne. Problem w tym, że tematykę potraktowano powierzchownie, a konwencja „naukowości” zamyka się w formie prezentacji (mapa, diagramy, statystyki, *case studies*) podbudowanej autorytetem Bauhaus Kolleg i autorytetem języka angielskiego użytego bez tłumaczenia. Ambitne założenie, jakim miała być interwencja w przyszłość przestrzeni urbanistycznej Europy Wschodniej, w wiedzę o mieście i przestrzeniach tranzytowych, zrealizowano przez zbiór migawek, zlepek słowo-obrazów, kolaż stereotypów myślowych opartych na podstawowych tropach przestrzennych mapy i drogi.

<sup>3</sup> Herzog & de Meuron, *Archaeology of Knowledge*, Canadian Centre for Architecture, Montreal 2003; Rem Koolhaas/OMA/AMO, *Content*, Kunsthal, Rotterdam 2004.

<sup>4</sup> C.C. Davidson (red.), *AnyPlace*, Anyone Corporation, The MIT Press, New York–Cambridge 1995.

Skupienie się na uwidocznieniu procesu jest chyba funkcją pewnego paradoksu technologicznego. Z jednej strony technologia, jaką dysponujemy (zwłaszcza komputerowa), wydaje się pomocna w pracy na odległość (w telerelacjach) i pracy zespołowej, z drugiej jednak strony – „ukrywa” ona proces twórczy pod doskonałością artykulacji jego efektu. Komputer daje możliwość perfekcji i łatwość korekty, oferując miejsce spłaszczające proces tworzenia i sublimujące wykończony obiekt finalny. Jest to miejsce, w którym nawet brulion ma formę czystopisu, nie widać bowiem śladów naniesionych zmian. Proces twórczy jest wygładzony, przeróbki i przerysowania oraz poprzednie wersje zostają ukryte, ułatwiona staje się redakcja dokumentów. Rejestrowanie śladów, warstw, a przy pracy zespołowej także wielości głosów jest możliwe, ale żmudne i zwykle się z tego rezygnuje. A jeśli nawet szkicownik czy „brudnopis” zostają zachowane jako elektroniczny ślad, to i tak każda wytworzona wersja ma formę wykończoną. Może stąd wynika pewna nostalgia za uwidocznieniem procesu, zasygnalizowaniem śladu kreatywnej myśli. Przykładem może być niedawna wystawa *Out of the Box* (gra słów: „wyjęte z pudełka” i „nowatorskie”) w Kanadyjskim Centrum Architektury w Montrealu<sup>5</sup>. Elementy stylistyczne wystawy sugerowały *work in progress*, materiały były jakby „tymczasowo” wyłożone do wglądu, przychepione do ściany, z palimpsestem odnośników, przypisów i strzałek. Nastąpiło zatem zatarcie granicy między tekstem objaśniającym a tym eksponowanym, między procesem inwentaryzacji a narracją, między reprezentacją a dyskursem.

- Jeśli rzeczywiście chodziło o zaaranżowanie sytuacji laboratoryjnej, sytuacji indywidualnej pracy z zastanymi różnorodnymi materiałami, to nie było to (celowo lub przypadkowo) zrobione konsekwentnie. Przede wszystkim odbiorca, nawet taki, który nie oglądał wystawy w pośpiechu, nie był w stanie zapoznać się ze wszystkimi materiałami. Nie otrzymywał też żadnych wskazówek ani sugestii, na co ma zwrócić uwagę, co i w jaki sposób ma wybierać. Pokaz obrazów dokumentujących długą przecież drogę z Berlina do Moskwy w wystawowym fotoplastykonie także był długi i nużący, trzeba było stać nieruchomo w jednym miejscu, co powodowało uczucie zmęczenia. Angielski tekst, napisany wielkimi literami na dużej planszy zajmującej całą długą ścianę największej sali, był nieczytelny zarówno w sensie wizualnym, jak i merytorycznym. Choć składał się z liter dużych i wyraźnych, to ich krój, a także odstępy pomiędzy nimi oraz ogólny wygląd przeszkadzały, a nie pomagały w czytaniu. Tekst był

<sup>5</sup> *Out of the Box: Price Rossi Stirling + Matta-Clark*, Canadian Centre for Architecture, Montreal 2004.

adresowany tylko do znających język angielski, obcy w kraju, w którym odbywała się wystawa; poza tym, paradoksalnie, napisano go nienajlepszą angielszczyzną. Podobnie nieczytelne były teksty w prezentacjach komputerowych; ze względu na krój czcionki i kompozycję pełniły raczej funkcję dekoracyjną niż semantyczną. Format ksiąg leżących na stole powodował, że bardzo niewygodnie przewracało się ich karty. Teksty znajdujące się na nich powielono niewyraźnie. Wiele informacji odbito, umieszczając je na drugich. Wiadomości często zresztą się powtarzały, co zwiększało objętość tych ksiąg do granic możliwości korzystania z nich. Nadmiar informacji sprawiał, że zapoznanie się z nimi w trakcie wystawy okazywało się niemożliwe, a wyboru trzeba było dokonywać na zasadzie przypadku. Można by ten problem rozwiązać, gdyby wystawie towarzyszył katalog, którego niestety nie zaplanowano. Odbiorca na tej wystawie nie został dobrze potraktowany, komfort jego patrzenia nie wydawał się ważny.

- Przeszkody w dobrym przyswojeniu przekazywanych informacji albo były celowym zakłócaniem odbioru, albo stanowiły efekt niezamierzony, przypadkowy, wynikający z niezbyt starannego przygotowania wystawy lub z nieprzypięwania wagi do tej fazy realizacji projektu. Tak jakby w odczuciu jego uczestników projekt został zakończony znacznie wcześniej; jakby trwał tylko dopóty, dopóki odbywały się zespołowa praca przy gromadzeniu dokumentacji i współmyślenie uczestników projektu. To sprostowanie przywołuje na myśl Balthusa, który mówił, że niedbalstwo i niemożliwość doprowadzenia pracy do końca są znakiem firmowym naszej epoki.

### ***Transit Spaces* jako projekt artystyczny**

- Niedbałość *Transit Spaces* to ewidentny wybór estetyczny. Radykalne odcięcie się od banalnej muzealnej klarowności. W sztuce ponowoczesnej często jesteśmy konfrontowani właśnie z zaaranżowanym bałaganem (Rem Koolhaas), wystawionym na pokaz rozgardiaszem życia profesjonalnego, codziennego, nawet intymnego (Tracy Emin). Można przywołać niektóre wystawy w prestiżowych instytucjach, galeriach „wielkiej” sztuki (czy też „wielkiej” architektury). Ich „niechlujność” to również zasygnalizowanie, że mamy do czynienia z pracą niedokończoną, pracą w toku, *work in progress*. Retoryka ekspozycji odwołuje się często do estetyki nie tyle biura projektowego, ile studenckiego „laboratorium”, gdzie bałagan, fragmenty poprzednich projektów są pomieszane z opakowaniami po pizzy, jak również z elementami nowego zadania. Notatki, skreślenia, palimpsest wersji poprzednich, taśma przyklepna, pineski, surowe plansze wystawiennicze,



kalka nałożona na rysunek – to wszystko popularne elementy „stylistyki brulionu”.

- Przyjmijmy, że nieczytelność przekazu graficznego, niewygodna przy odczytywaniu tekstów, wprowadzanie patrzącego w sytuację ruchomego oglądania (przykucanie, pochylanie się, zagładanie) i niestaranność były zamierzone. Jaki zamysł się za tym kryje? Czy są to wskazówki, prowadzące do przekonania, iż to, co zostało zaprezentowane na wystawie, nie stanowi ilustracji tez wykładu, ale tworzy samodzielny przekaz artystyczny? A może chodziło o to, by widz sam wybierał przestrzeń, w której chciał się poruszać: mógł czytać, oglądać film czy zmieniające się fotografie, mógł przyglądać się kartograficznym formom graficznym; mógł odbierać komunikaty w postawie naukowej, wchodząc w rolę słuchacza referatu na konferencji, bądź w postawie estetycznej, traktując całość prezentacji lub jej poszczególne elementy jako dzieła sztuki? Jeśli ekspozycja jako całość stanowi projekt artystyczny o temacie: „droga”, to napisy na planszach czy na ekranach monitorów nie muszą być łatwo czytelne, najważniejsza jest ich forma plastyczna, długie szeregi znaków kojarzących się z liniami dróg czy torów kolejowych. Format ksiąg odwzorowywał najistotniejszą cechę drogi, jej podłużność i monotonię. Wiele schematów i mapek oddziaływało swą formą graficzną – splecione nitki węzłów komunikacyjnych miast znajdujących się na trasie E 30 mogły być odzwierciedleniem indywidualnej i niepowtarzalnej siatki komunikacyjnej zależnej od specyfiki poszczególnych miast, ale można było na nie też patrzeć jak na jakieś tajemnicze formy organiczne nieznanego rodzaju albo czyste twory wyobraźni rysownika.

- Droga to również ciągłość narracji. Obrazy zmieniają się, ale istnieją pewna stałość i klarowny związek pomiędzy miejscami, przez które się przemieszczamy. Jest też jakiś mniej lub bardziej sprecyzowany cel. Warto pomyśleć o tej metaforze drogi w zestawieniu ze sposobem ekspozycji. Narracja *Transit Spaces* została dostosowana do szybkości ludzkiego kroku, sposoby ekspozycji materiałów zmuszają do zmiany pozycji ciała i punktu widzenia, natomiast sam materiał i metodologia dokumentacji mają formę szybkich spojrzeń na mijane obiekty. Podmiot rejestrujący znajduje się w ruchu. Z kolei obiekt jest rejestrowany przez migawkę kamery, szybkie spojrzenie na sylwetkę, na rozpoznawalny kształt, stereotyp. Ten zamysł wydaje się bardzo konsekwentnie poprowadzony. I w tym właśnie problem, bo odbiór w ruchu nie pozwala na skupione oglądanie obiektu. Ruch okazuje się tutaj celem samym w sobie i obserwujemy tranzytowość, a nie przestrzeń. Mijane miejsca są oglądane przez (zakurzona) szybę przemieszczającego się pojazdu. Czasami realność z zewnątrz ata-

kuje jednak obserwatora, „rozbija się” o szybę czy „przykleja” do filtra ruchomej kamery. Zmusza do tego, by się z nią mocować – a przynajmniej ją zarejestrować, zdać sobie sprawę z jej istnienia i potraktować ją myślą. W tych momentach, na tych przystankach właśnie, była szansa pokazania kwestii istotnych.

### Konteksty *Transit Spaces*

- Projekt ten wpisuje się w tradycję podobnych przedsięwzięć, opartych na motywie podróży odbywającej się pomiędzy krajami Europy Wschodniej a krajami Europy Zachodniej. W 2003 roku taką podróż z Krakowa do Wiednia odbyli artyści z grupy Azorro<sup>6</sup>, a jej efektem jest film *Pyxis systematis domestici quod video dicitur*<sup>7</sup>. Ich podróż przebiegałaby zwyczajnym rytmem – wszędzie podobne kolejne ujęcia podczas jazdy samochodem, sceny na postojach, pytanie o ceny pokoi hotelowych, kupowanie gazety, benzyny, souvenirów, posiłki w przydrożnych barach, przekraczanie granicy – gdyby nie to, że wszystkie rozmowy i zdawkowe uwagi odbywają się po łacinie, we wspólnym języku, który łączył Europę w czasach średniowiecza, gdy jej jedność się tworzyła, a dziś jest odbierany bardziej jako archaiczny język liturgiczny niż odpowiednik ponadnarodowego esperanta. W filmie Azorro wszyscy mówią wspólnym językiem, ale wypowiadają w nim banały, podróżujący artyści noszą ciemne okulary i nie ujawniają żadnych emocji ani zainteresowania otoczeniem, a nieliczne podniosłe kwestie dotyczące na przykład uniwersalnego piękna wygłaszają (co za ironia!) w sklepie sieci Billa. Mit wspólnego języka zostaje tu zaprezentowany ironicznie i krytycznie, jest uwikłany w zależności polityczne oraz kulturową ideologię. Wcześniej, w 1996 roku, podobny projekt zrealizowała istniejąca od 1983 roku słoweńska grupa Irwin<sup>8</sup>. Projekt zatytułowany *Transnacionala* był „wydarzeniem artystycznym urzeczywistnionym w formie podróży”<sup>9</sup> po USA. Na podróż tę, którą członkowie grupy odbyli wspólnie z rosyjskimi artystami Vadimem Fishkinem, Alexandrem Bren-

<sup>6</sup> Oskar Dawicki, Igor Krenz, Wojciech Niedzielko i Łukasz Skąpski.

<sup>7</sup> Ten trudno przetłumaczalny tytuł można – choć nie wiadomo, czy trafnie – przełożyć jako: „Powiedziane jest, że kasetą (domyślnie: z filmem z podróży) systematyzuje to, co jest widoczne dla domownika”. Pojawia się jednak pytanie, kto jest tym domownikiem: mieszkańiec jednego z europejskich krajów czy też mieszkaniec Europy.

<sup>8</sup> Członkami grupy Irwin są: Dusan Mandić (ur. Lubljana, 1954), Miran Mohar (ur. Novo Mesto, 1958), Andrej Savski (ur. Lubljana, 1961), Roman Uranjek (ur. Trbovlje, 1961) i Borut Vogelnik (ur. Kranj, 1959).

<sup>9</sup> *Transnacionala/Irwin Live*, Wywiad z grupą Irwin Mary Jane Jacob, *Magazyn Sztuki* 1999, nr 21.

nerem i Yuri Leidermanem, składały się: wędrowka, dyskusje teoretyczne ze spotykanymi artystami i krytykami, prezentacje, wydarzenia publiczne oraz prywatne. Całej podróży towarzyszyły sprawozdania zamieszczane na stronach Internetu. Efektem projektu była myśl o braku wspólnego języka w ówczesnym świecie sztuki pomimo zburzenia muru berlińskiego – członkowie grupy Irwin podkreślali, iż dzięki podróży ostatecznie zrozumieli prawdę, że sztuka nie jest wolna od kontekstu, odkryli też, jak odległe są konteksty, z jakich się wywodzą, od kontekstów amerykańskich. W ich opinii wywoływało to chaotyczność dialogu, choć w pewnych fazach dialog ten wykazywał „dużą koncentrację i bogatą wymianę poglądów”. Takie przedsięwzięcia jak projekty grup Azorro czy Irwin stwarzają kontekst dla wystawy *Transit Spaces* i jest to jednak kontekst artystyczny.

- Można znaleźć też inny kontekst dla tej wystawy, a przynajmniej jej niektórych elementów. Takim kontekstem może być esej fotograficzny, fotoesej. Jest to forma łącząca naukę i sztukę, obserwację i działanie, tekst i obraz, ikoniczno-werbalną narrację i ekspresję. Forma zaliczana do dziedziny współczesnej antropologii czy socjologii, a więc jednej z nauk akademickich. Forma zresztą, w opinii jej teoretyków, trudna, ze względu na zakładane współdziałanie tekstów i zdjęć; tym trudniejsza, im więcej jest zaangażowanych autorów, wówczas bowiem pojawiają się niemożliwe do przezwyciężenia konflikty odmiennych wizji różnych twórców. Semiotycy, teoretycy czy antropolodzy obrazu (Roland Barthes, John Berger, w Polsce Krzysztof Olechnicki) ostrzegają, iż obrazy są szczególnie podatne na manipulację ze strony słów. To samo zdjęcie, podpisane (skomentowane) na różne sposoby, może prawie dowolnie zmieniać swoje znaczenie dla niezorientowanego w kontekście odbiorcy. Warto posłużyć się przykładem z książki *Sposoby widzenia* Johna Bergera. Autor zamieszcza reprodukcję obrazu Vincenta van Gogha *Pole pszenicy z krukami*; na następnej stronie tę samą reprodukcję opatruje dodatkowo informacją: „To jest ostatni obraz, który Van Gogh namalował przed popełnieniem samobójstwa”. Trudno dokładnie określić, w jaki sposób słowa zmieniły obraz, ale bez wątplenia to zrobiły. Teraz obraz stanowi ilustrację zdania – komentuje tę sytuację Berger. Zdjęcie, obraz, bywa tylko ilustracją argumentu słownego albo powtórzeniem tego, co wcześniej zostało wyrażone w tekście. Czy jednak na wystawie, której dotyczy nasza rozmowa, dominują teksty? Obecność tych tekstów i diagramów zapewne miała podkreślać naukowy charakter prezentowanych treści. Ale jeśli są one rzeczywiście, tak jak je oceniam, bałamutne, źle napisane, źle wyrażone? Czy wzięta osobno warstwa obrazowa wystawy byłaby wartościowa, lecz niszczą ją bezsensowne albo banalne, puste treściowo komentarze, czy też wartość tekstów i obrazów jest porównywalna?

### Słowo – obraz

• Ciekawe pytania wywołuje relacja: słowo – obraz. Czy słowa na tej wystawie znaczyły, czy tylko miały kształt, były widzialne? Czy następstwo liter wyznaczało linie w przestrzeni obrazu, a wypowiedzi sytuowały się wewnątrz obrazu, czy też ten obraz opisywały, nazywały i komentowały? To jest bardzo istotna decyzja odbiorców, jeśli winni zrezygnować z wszelkich prób czytania tekstów i tylko na nie patrzeć: na litery jako punkty, na zdania jako linie, na akapity jako płaszczyzny albo bloki?

• W *Transit Spaces* teksty są potraktowane kompozycyjnie, jako elementy stylistyczne, podobnie jak statystyczne dane, mapy, metafory czy też graficzne reprezentacje danych o miejscach. Następuje tu nie tyle zatarcie granic między słowem a obrazem, ile odarcie tekstu z dyskursywnej wartości i zestawienie go z obrazem, który nie jest nasycony znaczeniem. Nie ma jeszcze wielu opracowań na ten temat, ale we współczesnej sztuce tekst i obraz coraz częściej zmieniają pola semantyczne. Przesunięcia znaczeń są widoczne nie tylko w sztukach plastycznych operujących słowem, tekstem, literą, ale też w pracach literackich, na przykład w utworach W.G. Sebald. Esej fotograficzny jest też coraz bardziej popularną formą wypowiedzi w periodykach (lub zinach), takich jak *zingmagazine*, *c magazine* czy antykomercyjny *ADBUSTERS*. Związek między słowem a obrazem staje się poważnym dylematem współczesności (ponowoczesności?), chyba jeszcze niedostatecznie ogarniętym myślą teoretyczną, ale widocznym na każdej płaszczyźnie: w życiu codziennym, artystycznym, naukowym. Wszędzie wokół nas słowa są używane jako obrazy, a tekst jest uwiualniany; równocześnie oczekujemy, że tekst pozostanie dyskursywny, że nie nabierze mocy ikonicznej. Obrazowanie tekstem, argumentacja obrazem – są na porządku dziennym we współczesnej kulturze wizualnej, a my nadal powtarzamy słaby argument Barthes'a dzielący obraz i słowo czy też podporządkowujący słowu obraz. To epistemologiczne rozdzielenie pól znaczeniowych słowa i obrazu jest dość sztucznym wytworem; czas zdać sobie sprawę, że nie prosta ilustracyjno-objaśniająca zależność łączy tekst i obraz, ale że tworzą one całościowe pole semantyczne. Semiologia francuska uprzywilejowała tekst, a teoria kultury zakorzeniona w koncepcjach de Saussure'a powieliła ten schemat myślowy. Intelktualna tradycja wschodu Europy mogłaby ten schemat przełamać (na przykład wykorzystując kategorię „ikonosfery” autorstwa M. Porębskiego).

### Założenia badawcze projektu *Transit Spaces*

- Do rozmowy na temat myślowej zawartości *Transit Spaces* dziwnie pasuje głos Ryszarda Kapuścińskiego, choć nie wystawy on dotyczy.

„Dziennikarstwo skoncentrowało się bez reszty na wydarzeniach, tracąc zupełnie z pola widzenia procesy. Nie potrafimy spojrzeć na świat trochę szerzej niż z perspektywy wieczornych wiadomości telewizyjnych (...) Dziennikarstwo (...) przypomina dziś bardziej działalność rozrywkową niż informacyjną (...). Nie mówię o poważnych gazetach wciąż stawiających sobie ambitne cele, ale o mediach masowych, tych najpowszechniejszych”<sup>10</sup>.

Na wystawie pokazano informacje, sytuacje, zdarzenia, które pozbawione szerszej perspektywy nie dają wglądu w procesy i przyczyny badanych zjawisk. Z filmu, kręconego w położonym przy trasie E 30 mieszkaniu białoruskiej rodziny, nie dowiadujemy się niczego o tym właśnie konkretnym miejscu, jego specyfice, odmienności od innych analogicznych miejsc na świecie; fenomen domu przy trasie szybkiego ruchu nie jest wszak wyłączną specyfiką Białorusi. Specyficzna być może jest wyobraźnia jej mieszkańców. Bohaterowie filmu wyobrażają sobie, że mieszkają nad morzem. Jest to zdolność przystosowania się do sytuacji dzięki nałożeniu na nią filtrów sporządzanych z marzeń, zaprzeczających rzeczywistości czy też ją przekształcających.

- Ulotka anonsuje zamierzenia autorów wystawy:

„Wystawa *Transit Spaces* odnosi się do przemian, jakie zachodzą w terenach tranzytowych i miejskiej kulturze krajów postkomunistycznych na skutek dokonujących się w tej części Europy transformacji ustrojowych. Skupia się na dwóch momentach: upadku Bloku Wschodniego oraz ubiegłorocznym poszerzeniu Unii Europejskiej, analizując wpływ owych wydarzeń na rzeczywistość urbanistyczną i społeczną miejsc tranzytowych. Wystawa przedstawia fotografie procesu transformacji zachodzącego wzdłuż osi (którą wyznacza trasa E 30 łącząca Berlin i Moskwę), dwuznacznego i niepewnego. Geografia granic, mobilność społeczna oraz kontrast życia publicznego i prywatnego to trzy główne tematy, które są tu prezentowane. Dają one wgląd w dynamiczne mechanizmy, leżące u podstaw rozwoju przestrzennego w Europie Wschodniej. Strukturę wystawy tworzy siedem przystanków wzdłuż linii łączącej Berlin i Moskwę i ukazujących różnorodne konsekwencje tych samych procesów cywilizacyjnych”<sup>11</sup>.

Przeczytawszy ulotkę (przełożoną niezgrabnie i niepoprawną językowo), trzeba uwierzyć, że projekt badawczy zakończony tą prezentacją był udany, choć sama prezentacja się nie udała. Bez tej wiary krytyczna opinia Kapuścińskiego na temat dziennikarzy przyczyniających się do szerzenia chaosu umysłowego, powierzchowności myślowej, pozostawa-

---

<sup>10</sup> *Detronizacja Europy*, wywiad Wojciecha Jagielskiego z Ryszardem Kapuścińskim, *Gazeta Wyborcza* z 6–7 sierpnia 2005 r.

<sup>11</sup> Cyt. z ulotki informacyjnej o wystawie.

nia na poziomie banału i mijania się z prawdą dałaby się odnieść także do „zbiorowej osoby” realizującej projekt *Transit Spaces*.

- Wystawa posługuje się kiepską angielszczyzną, ale komunikat jest zrozumiały. Nie porusza ona uczuć estetycznych, nie ma w niej niczego artystycznego. Jest to projekt społeczno-polityczny, w którym metafora magistrali Berlin–Moskwa globalizuje świat, łączy kilka kultur. Droga przedstawia ich wspólnotę i jednocześnie społeczno-kulturowo-historyczną przepaść, niezgodność przeszłego i współczesnego życia. Autorzy, najwyraźniej, chcieli pokazać globalną wspólnotę, a uzyskali odmienność społeczną. Tej odmienności nie da się wyjaśnić obecnością lub nieobecnością demokracji w krajach, przez które droga przebiega. Jak w znakomitej osiemnastowiecznej książce rosyjskiej Aleksandra Radiszczewa *Podróż z Petersburga do Moskwy*, zamiast etnografii i różnorodności, pojawia się analiza socjologiczna.

### Opowieść o Mińsku

- Białoruś znajduje się niemalże w środku tej drogi. Dwa miasta, Brześć i Mińsk, wychodzą naprzeciw samochodom jadącym trasą Berlin–Moskwa. Wystawa ujmuje to w trojaki sposób. Na fotografiach: punkt widzenia z góry. Panoramiczne zdjęcia przejęte z oficjalnie sprzedawanych pocztówek. Drugi – brzmienie głosów przypadkowych rozmówców, opowiadających o codziennych sprawach. Trzeci – jakieś napisy. Wśród nich, na przykład: czterokrotne w ciągu ostatniego półwiecza zmiany nazwy głównego prospektu: Prospekt Stalina, Prospekt Lenina, Prospekt Francyska Skaryny<sup>12</sup>, Prospekt Zwycięzców. Co ciekawe, wystawa zmusza mieszkańców Mińska do innego spojrzenia na architekturę głównego prospektu miasta; nie jak na totalitarną i wyobcowującą, ale historyczną i przechowującą określoną historyczną pamięć. Plac, który, zgodnie z koncepcją jego projektantów, najbardziej ujawnia monstualny charakter systemu białoruskiego państwa, w rzeczywistości zachował się w swoich historycznych granicach z XVII–XVIII wieku. Dopiero niedawno zmieciono z niego resztki zburzonego w czasie wojny dominikańskiego klasztoru, a trzy lata temu dobudowano Pałac Republiki. Fotografia na wystawie pokazuje plac z lotu ptaka; wydaje się absurdalnie gigantyczny. Dookoła niego kwartały, w których mieszkają rdzenni mińszczanie, lubiący to miejsce. Są oni jednak wypierani do nowych dzielnic,

<sup>12</sup> Francysk Skaryna – żył zapewne w latach 1486–1551, twórca białoruskiego piśmiennictwa i drukarstwa, lekarz, w latach 1517–1519 wydał *Biblię* w języku białoruskim (własny przekład z języka cerkiewnosłowiańskiego, wstęp, posłowie i komentarze).

zwalniają miejsce dla biur. W tym przejawia się główny paradoks Mińska. Atopia – miejsca, które nie mają jeszcze kulturowej i historycznej pamięci, w istocie puste miejskie przestrzenie. Lecz to nie dyktatorski totalitaryzm, to coś innego. Można znaleźć sens nowego życia tych miejsc, ale zideologizowany; prospektowi przez cały czas zmienia się nazwę, jakby zarzucając te nowe urbanistyczne pustki wybawczymi ideami. Kolejna sprawa – to słabe głosy rozmówców. Codziennosc jest trudna i ludzie nie mają czasu na odkrywanie jakiegokolwiek ciepła w sobie samych czy w przestrzeni domowego ogniska. To jakby rów, w który można wpaść, skracając na pobocze z europejskiej drogi Berlin–Moskwa. Ale Białoruś nie bardzo odkrywa swoją przestrzeń. Każde miasto, i Brześć, i Mińsk, ma swoje bramy. Dwie wysokie budowle, jak wieże, które pokazują wjazd w przestrzenie białoruskie. Jeśli istnieje oddzielna brama, to przestrzenie za nią żyją własnymi miarą, kształtem i skalą. Nie da się ich zobaczyć ani oswoić, tak po prostu, nie zmniejszając szybkości samochodu. Przestrzeń Białorusi w projekcie Berlin–Moskwa jawi się jako niejasna, niezrozumiała, niewyraźna, niewspółmierna w stosunku do całego otaczającego świata. W rzeczywistości to wszystko może być interpretowane inaczej... Wydaje się, że samochód minął Białoruś ze zbyt dużą szybkością.

- Element wystawy stanowi tekst *Public Space. Commercialized Jubilation and the Seeds of a New Public*, który w postaci kserokopii udostępniono zainteresowanym odbiorcom wystawy. Tekst, poświęcony Mińskowi, zawierał proste, oczywiste przesłanie. Myśl była taka: Mińsk – idealne sowieckie miasto – stał się obecnie, po odzyskaniu przez Białoruś niepodległości, przestrzenią, w której konstruuje się narodową tożsamość; historyczne okoliczności sprawiają, że towarzyszy temu zażarta walka dwóch sił – państwowej władzy Łukaszenki i odosobnionych sił opozycji; każda z sił wykorzystuje swoje zasoby symboli, umieszczając je w tych samych miejscach-przestrzeniach; zwycięstwo w tej walce odnosi chyba przyszły kapitalizm czy też konsumeryzm, przesłaniający sam fakt walki o publiczność prowadzonej przez jedno i drugie ugrupowanie lub wnoszący element absurdu w tę walkę. W tych rozmyślaniach niewątpliwie zawiera się część prawdy. Trzeba je jednak skorygować. Kapitalizm, jeśli o takim da się mówić w sytuacji nieobecności rynku, jest kontrolowany na Białorusi przez oficjalną władzę. I nie kapitalizm czy rynek, lecz ta właśnie władza odnosi zwycięstwo w przestrzeni publicznej Białorusi, definitywnie wypierając z niej wszystkie pozostałe siły, przeobrażając je w swoje marionetki. W takim wypadku ekonomia okazuje się silną składową państwowej ideologii, a sugerowaną apolityczność Białorusinów skutecznie równoważy konsumeryzm.

Takie ujęcie problemu badaczom sytuacji na Białorusi nie wydaje się specjalnie odkrywcze<sup>13</sup>. Na ten sposób myślenia można spojrzeć dwojako. Z jednej strony – rozmyślania te można zaliczyć do dyskursu właściwego postmarksistowskiej teorii społecznej, która wysuwa na pierwszy plan krytykę, odzegnując się od projektowania wariantów wyjścia ze złożonej sytuacji. „Na miejsce totalitaryzmu przychodzi kapitalizm, a co okaże się większym złem – oto pytanie” – w tym sformułowaniu jest widoczny patos rozmyślań przedstawicieli prezentowanego odgałęzienia nauk społecznych. Z drugiej strony – podawana prawda o Białorusi, a w szczególności o Mińsku, okazuje się tylko jedną z możliwych prawd, ukrywającą cały pokład historycznych, kulturowych, narodowych punktów widzenia na białoruską sytuację. Mińsk, opisany i odtworzony na planie, przede wszystkim zaś plac Niepodległości/Lenina, nie wydaje się już tak jednolity. Wokół placu znajdują się: Dom Rządu zbudowany w latach trzydziestych, w stylu sowieckiego konstruktywizmu, przez architekta I. Langbarda; obok niego tak zwany Czerwony Kościół (Kościół Świętych Szymona i Heleny) z początku XX wieku; budynki białoruskiego państwowego uniwersytetu, mińskiego metra oraz Rady Ministrów. Te ostatnie, zbudowane w późnych latach sześćdziesiątych–osiemdziesiątych, znacznie bardziej odpowiadają społecznemu nastrojowi placu, interpretowanego jako przestrzeń Władzy. Jednakże budynki te na swój sposób harmonizują z Domem Rządu, choć ten ustępuje im swoją skalą.

Mroczna historia opowiedziana o Mińsku i jednym z jego centralnych placów może być czytana na różne sposoby. Jedno z odczytań nie obiecuje nic więcej jak tylko *prawdę o kapitalizmie*; drugie odczytanie obejmuje znacznie bardziej wielostronne i ciekawe spojrzenie, dzięki któremu odsłania się niezbyt dobrze znana, i niewymagająca odwiedzania miasta, historia Mińska okresu sowieckiego, a także wpisana w miasto „mała historia”, przerywająca strumień życia i łącząca je z miejscami<sup>14</sup>. Uważa się, że „mała historia” może być opowiedziana tylko przez mieszkańców miasta, w żadnym razie nie przez turystę, którego sposób patrzenia, jeśli skorzystać znowu z wypowiedzi Olgi Smirnowej, „to całokształt doświadczeń i sposobów odsunięcia”<sup>15</sup>. Przeczy takiej opinii przykład – przynajmniej jednemu turyście udało się zobaczyć Mińsk inaczej aniżeli przez okulary stereotypów o postsowieckiej przestrzeni. Oto, co pisze o placu Niepodległości:

<sup>13</sup> Np. A. Usmanowa, *Kobieta jako towar; kulturowa logika kapitalizmu po białorusku*, <http://www.nmnby.org/pub/070205/women.html>.

<sup>14</sup> O. Smirnowa, *Mińsk oczami. Esej*, [http://takaya.by/texts/essay/minsk\\_vu\\_par/](http://takaya.by/texts/essay/minsk_vu_par/).

<sup>15</sup> Ibidem.



„Na placu Niepodległości, przed Domem Rządu stoi posąg byłego króla, człowieka, który uosabia państwo, ojczyznę i idee, poprzez odniesienie do których umacnia się niepodległość. Bardziej przypomina Makbeta niż Hamleta, stoi ponad nami w samym środku kraju; nasze zbiorowe spojrzenie kieruje się ku niemu. On jednak nie patrzy na nas; jest na wprost odwrócony i patrzy w dal, jak gdyby przenosił się w inne miejsce. Jest to wizualny znak tego, że kieruje się on w stronę obiecanego, przyszłego, w pełni rozwiniętego komunistycznego państwa”<sup>16</sup>.

Zadziwiające, że „mała historia” tego angielskiego turysty także odsyła do Marksa, jednak nie jest zwieńczona kapitalizmem: „najsilniejsze wrażenie w Mińsku – to niewiarygodna wielość **widziadel**, które przyciągają moje spojrzenie, żeby przypomnieć mi, że nie wiem, jak odnosić się do tego, co widzę”<sup>17</sup>. Odsunięcie Koupa różni się od **odsunięcia** autorów wystawy: Koup dziwi się, ale nie spieszy z postawieniem wszystkich kropek nad „i” przez zwrócenie się do dobrze znanych stereotypów.

- Jednakże, w sytuacji tranzytu, który nie pozwala na niczym zatrzymać dłużej spojrzenia, czyż nie to właśnie odzwierciedla istotę **odsunięcia**, ogarniającego podróźnego, że stereotypy automatycznie pojawiają się w pamięci? Ale do kogo przynależą te stereotypy? Do podróźującego czy do miejsca?

- Historia opowiedziana o Mińsku na wystawie okazała się historią, która nie potrzebuje Mińska. Jest o tym mowa na początku tekstu *Public Space...*: w architektonicznej osnowie Mińska znajduje się plan sowieckiej Moskwy. Cały komentowany tekst skłania się ku temu, żeby zaprzeczyć rozważaniom o architekturze Mińska przez autorów białoruskich. Znany artysta A. Klinow pisze:

„Nasza stolica ma charakter idealnego socjalistycznego miasta. W takim charakterze Mińsk został zaprojektowany przez autorów projektów jego powojennej odbudowy, projektów, które zostały dokładnie zrealizowane. Główna magistrala białoruskiej stolicy – najcenniejszy na terenie Białorusi pomnik sowieckiej epoki w urbanistyce, stanowi jedno z bardziej wybitnych dzieł architektury, zbudowanych w XX wieku na wschodzie Europy. Zespół prospektu zbudowano na cześć Zwycięstwa Narodu Sowieckiego podczas Wielkiej Ojczyźnianej Wojny. (...) Ołtarzem imperium, bez wątpienia, była Moskwa, i idealne miasto powinno być zbudowane raczej tam, na wschód od Mińska, pod dwoma warunkami: a) obecności głównego architekta projektu, i b) posiadania ogromnego budowlanego placu. Z pierwszym warunkiem nie było problemu, ale drugi warunek ustawił na drodze przeobrażenia Moskwy w Idealne Miasto przeszkodę nie do przewyżyczenia. Nie chciano burzyć Moskwy. I dlatego nie patrząc na wysiłki i starania licznych pokoleń sowieckich architektów, Moskwa pozostała eklektycznym nagromadzeniem, gdzie fragmenty Miasta Słońca sąsiadują z Kremlem i mauzoleum, Arbatem i Twerskim bulwarem, Taganką i Zamoskworczecem. A w Mińsku się udało, chociaż wbrew woli właścicieli. Miasto

<sup>16</sup> B. Koup, *Widma Marksa: brodząc po Mińsku śladem Derridy*, <http://takaya.by/texts/essay/prizraki/>.

<sup>17</sup> Ibidem.

zostało zbudowane jak Triumfalna Arka wprowadzająca do Głównego Miasta Imperium. W istocie jest to miasto jednej ulicy Stalina – Lenina – Skaryny – Niepodległości – w dół której, z obydwu stron, ciągną się wielokilometrowe i bogato zdobione ‘ściany’<sup>18</sup>.

Z tego, co pisze Klinow, wynika, że w architektonicznej osnowie Mińska leży *architektoniczna Utopia* zrealizowana szczególnie tutaj i niemająca analogii w żadnym mieście byłego ZSSR. W Utopii tej znajduje się też inny sens: ma ona być ogromną i dekoracyjną bramą do stolicy Imperium Moskwy.

Opowieść Klinowa w pełni odpowiada rozważaniom Koupa o *nieuchwytności i widmowości* Mińska: czyż realny kształt Utopii może być inny niż nieuchwytny oraz widmowy? Jednakże za Utopią i widziadłami nie ukrywa się maskarada ekscentrycznych architektonicznych idei, lecz tragiczny los Mińska, leżącego na skrzyżowaniu cywilizacji i unicestwianego minimum raz na sto lat. Właśnie ten tragiczny los, a nie dopiero co miniona sowiecka przeszłość, określa także dzisiejszy stan mieszkańców miasta. Ich przeszłość jest nieuchwytna, są zakłopotani, nie mogą dojść do siebie z powodu zniszczeń ostatnich stuleci i jeszcze nie wybrali swojej drogi. W tym sensie symbole miasta okazują się znacznie bogatsze od tych opisanych przez autorów *Transit Spaces* w tekście udostępnianym na wystawie: jest w nich przypomnienie Księstwa Połockiego, Wielkiego Księstwa Litewskiego, Rzeczypospolitej i Imperium Rosyjskiego, Białoruskiej Narodowej Republiki i na koniec ZSSR. Przy tym otaczający Białorusinów sąsiedzi dawno uporali się ze swoją przeszłością, a w rezultacie Białorusini zostali bez niczego: praktycznie wszystkie ich symbole odsyłają do innych państw i ich historii. W takiej całkowicie widziadlanej sytuacji pozostaje chyba tylko zdjąć z siebie wszelkie zobowiązania i roztopić się w ciemności nocnego Mińska. Jednakże taka postawa nie zadowala wszystkich i miasto powoli zaczyna obrastać historiami, których fragmenty były już tu przywołane.

- W jaki więc sposób można scharakteryzować Mińsk?
- Jako miasto, w którym nie można dowierzać nieuważnemu spojrzeniu, dlatego że na jego powierzchni zamieszkują wyłącznie widma, z których historiami trzeba jeszcze zrobić porządek, przy czym wydaje się, że najpierw muszą to zrobić sami mińszczanie. Jest trochę takich ważnych „obserwatorów” Mińska. Przesłanie wystawy dotyczące tego miasta kwalifikuję jako szczególnie stereotypowe: na miejsce nieudanej próby narodowego samookreślenia Białorusinów, znajdujących się w cieniu Rosji,

<sup>18</sup> A. Klinow, W. Dżun, *Gorad SONca*, <http://www.belintellectuals.com/discussions/?id=75>. Patrz także album Artura Klinowa, *Gorad SONca*, Mińsk 2005.

przychodzi kapitalizm. Myślę, że ogłoszenie przedstawionej przez autorów wystawy prawdy nie wymagało wyruszenia do Mińska...

### Migawka z Warszawy

- Szkoda, że nie da się podjąć podobnej dyskusji na temat Warszawy. Przez nią uczestnicy projektu *Transit Spaces* przejechali doprawdy w ogromnym tempie. Można powiedzieć, iż Warszawa prawie zupełnie na tej wystawie nie była obecna.

- A może Warszawa stała się paradoksalnie obecna właśnie przez to pominięcie? Widziana przez zabrudzoną szybę przejeżdżającego samochodu nie jest, jak się okazuje, egzotycznym miejscem postoju, a jeśli nawet, to w każdym razie zdecydowanie mniej egzotycznym niż Siemiatycze czy Mińsk. Możliwe też, że sam fakt umiejscowienia wystawy daje Warszawie znaczącą pozycję w *Transit Spaces*. Stolica Polski zaistniała jako rama ujmująca projekt: miejsce prestiżowej ekspozycji, jak również możliwość przekazu w kosmopolitycznym kodzie – w języku angielskim. Potraktowano ją marginalnie, ale przecież jest to, jak twierdzi Marta Zielińska, „dziwne miasto”. Zresztą tu też pojawia się kwestia odbioru przestrzeni w ruchu, zwłaszcza z trasy szybkiego ruchu. Kundera w *Powolności* pisał o szybkości i autostradzie jako oderwaniu od możliwości doświadczenia przestrzeni. Zrozumienie miejsca wymagałoby skupienia na szczególne, na detalach. Czy takie skupienie jest możliwe, jeśli celebrytuje się ruch i dominują schematy organizujące przestrzeń? Dziwi nie tyle niezauważenie Warszawy, ile sposób jej potraktowania, widoczny w jednej migawce. Dwie stroniczki kiepskiego ksero<sup>19</sup> z ledwo czytelnymi fotografiami przedstawiają ponoć „istotną” problematykę lokalną: *clubbing* potraktowany jako wymiar dynamiki współczesnej metropolii. *Clubbing scene* jako nowy szyk artystyczny Pragi byłby nawet ciekawym tematem, ale merytoryczny poziom jego opracowania w tym projekcie jest żenujący. Tekst poświęcony warszawskiemu *clubbingowi* udostępniono widzom wystawy po angielsku (żeby go przeczytać po polsku, trzeba było zasiąść przed jednym z dwóch ekranów komputerowych), w języku pełnym błędów ortograficznych, gramatycznych i stylistycznych – nieudolnym oraz niechlujnym. Autorzy wyraźnie nie radzą sobie z ujęciem tematu ani z prezentacją argumentu. Takie wprawki byłyby na miejscu na letnich warsztatach studentów. Przedstawione w galerii jako rezultat pracy zespołu teoretyków kultury i urba-

<sup>19</sup> Chodzi o krótki tekst *Clubbing. Club culture between a globalized business and a neighborhood realm* Anne Deschka i Akary Nishii.

nistów, a także podparte autorytetem sławnego Bauhaus Kolleg, nabierają posmaku arogancji.

### „Wystawa to meblowanie umysłu”

- Ciekawe, jak przebiegała rzeczywista współpraca w ramach tego projektu. Jaką rolę odgrywali w nim artyści? Czy obowiązywał podział pracy – na przykład pracą badawczą zajmowali się tylko teoretycy, a przygotowaniem wystawy artyści, czy też wszyscy pracowali razem na wszystkich etapach projektu? Czy projekt wystawy był tworzony wspólnie? Czy wspólnie próbowano szukać sposobów adekwatnego przekładu pojęciowego ujęcia badanych problemów na język obrazu, wizualnej reprezentacji? A także czy interdyscyplinarność projektu zmuszała jego uczestników do wypracowania wspólnego języka komunikacji? Czy samo uczestnictwo przedstawicieli różnych dyscyplin we wspólnych wykładach, seminariach, warsztatach i grupach dyskusyjnych wystarcza do tego, żeby projekt określić mianem wspólnego projektu interdyscyplinarnego? Podobne pytania w pewnym stopniu pojawiły się w projekcie grupy Irwin. Jej uczestnicy podkreślali, że stworzyli modelową społeczność. Upór, który był niezbędny do urzeczywistnienia tego projektu, spowodował, iż niezdolność do porozumienia się przemieniła się w trakcie realizacji projektu w rzeczywistą komunikację, w zainteresowanie sobą nawzajem, własną egzystencją i tradycją, w której wyrosli współpracownicy. Nie udało im się jednak przekonać do wspólnej podróży znajomych z Ameryki, zakończyli podróż jako odrębna społeczność, w gronie kolegów Słowian.

- Warto zadać pytanie, jak powstawała koncepcja tej wystawy, kto jest jej autorem – uczestnicy projektu czy kuratorzy? Być może bowiem grupa członków projektu *Transit Spaces*, zdominowana przez teoretyków, a nie artystów (choć jest to tylko przypuszczenie, dostępny wykaz uczestników nie uwzględniał ich profesji), zajęła postawę, zaznaczmy: zazwyczaj dziś dyskwalifikowaną, że sztukę tworzy ‘muzeum’, a nie artysta<sup>20</sup>. Kuratorom więc powierzono rolę kreatorów i interpretatorów dzieła/dzieł. Nie jest to dziwne – wszak to kurator przez świadome zestawienie pewnej liczby dzieł wedle własnej koncepcji ustanawia niejako „dzieło drugiego stopnia”. W przypadku tej wystawy dziełem kuratora mogłoby być „dzieło drugiego stopnia”, powstałe z zestawienia materiałów wypracowanych przez uczestników projektu. Trzeba jednak zaznaczyć, że zwykle kurator ope-

<sup>20</sup> P. Krakowski, „Od antyszuki do antymuzeum. Kryzys muzeów” (w:) idem, *O sztuce nowej i najnowszej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 143.

ruje dziełem/dziełami stanowiącym/stanowiącymi skończoną artystycznie całość, tym razem zaś było inaczej. Jest to o tyle ważne, że wiąże się z koniecznością zaangażowania się kuratora w inny proces interpretacyjny. Kiedy kurator dostaje prace będące skończonymi całościami (uznanymi za takie przez autora), interpretuje je i w oparciu o tę interpretację tworzy konteksty, czyli umieszcza jedno dzieło w sąsiedztwie innych dzieł, które stają się wówczas dla siebie komentarzami. Jednak w przypadku wystawy *Transit Spaces* poszczególne materiały nie stanowiły zamkniętych, skończonych dzieł sztuki, lecz tylko ślady pewnych działań – nie interpretowane pojedynczo, lecz zestawione razem w pewnym porządku ślady te miały budować komentarz do pytań, jakie stawiali sobie uczestnicy projektu. Innymi słowy, interpretacja oczekiwana od kuratorów powinna opierać się na takim usystematyzowaniu materiału (tekstów, diagramów, zdjęć, *etc.*), by stanowił on czytelne postawienie problemów/pytań i wskazał kierunek ich skomentowania (co nie znaczy: ich rozwiązania) przez twórców projektu. W ten sposób powstałaby przestrzeń dialogiczna, a pytania oraz komentarze podjęliby i kontynuowali widzowie. Zazwyczaj kurator, dokonując interpretacji, sięga po narzędzia z takich dziedzin, jak antropologia, filozofia czy socjologia, i stara się odkryć motywacje artysty. Tym razem jednak, jak się zdaje, skoro kuratorzy otrzymali materiał już przygotowany przez antropologów, filozofów, socjologów, urbanistów itp., to zawiesili poszukiwanie takich narzędzi i zaniechali próby formułowania własnego komentarza tego typu. Równocześnie, ponieważ wystawa *Transit Spaces* była określona jako projekt badawczy, a cele i motywacje zostały wyraźnie sformułowane, kuratorzy zrezygnowali z własnych prób odkrywania innych motywacji, a także przemyśleń na temat tego, dlaczego dla uczestników projektu ważne było postawienie takich właśnie, a nie innych pytań i dlaczego zdecydowali się, by wyniki swego projektu badawczego zaprezentować w formie wystawy. Można zacytować efektowne, choć stanowiące duże uproszczenie sformułowanie Adama Szymczaka, iż „wystawa to meblowanie mózgu, a nie aranżacja witryny sklepowej”<sup>21</sup>. Niestety, w przypadku tej wystawy meblowanie umysłu chyba się nie powiodło.

### III. UWAGI KOŃCOWE

Chociaż w trakcie dyskusji pojawiło się wiele uwag krytycznych wobec zamysłu wystawy i jej wykonania, to jednak ekspozycja mogła stanowić

---

<sup>21</sup> *Artysta na górze brudnego śniegu*, wywiad Katarzyny Bielas i Doroty Jareckiej z Adamem Szymczykiem, *Gazeta Wyborcza – Duży format*, 4.05.2003, s. 23.

inspirujące doświadczenie. Współmyślenie w trakcie dyskusji toczonyj na seminarium musiało przerodzić się we współmyślenie w czasie redagowania zapisu tej dyskusji i nadawania mu odpowiedniej formy. Okazało się, iż szalenie trudne jest wypracowanie takiej formy, która odzwierciedlałaby „dzianie się” wspólnego procesu myślenia, a jednocześnie prezentowała go w postaci skończonej, czyniąc jego zapis czytelny dla osoby nieuczestniczącej w tym procesie bezpośrednio. W pewnym sensie doświadczyliśmy tych samych trudności, które były udziałem uczestników projektu *Transit Spaces*. Zrozumieliśmy, iż współmyślenie i współdziałanie we współczesnym świecie zdarza się na tyle rzadko, że dla uczestników tego procesu sam fakt jego zaistnienia stanowi wartość. Proces ten stał się dla nas *sensu stricto* tranzytem, podróżą, wędrówką idei – doświadczeniem dziejącej się transkulturowości, lecz nie globalizacji. Znalezienie czytelnej formuły przekazu nie jest łatwe; wydawało się, że można zrezygnować raczej z czytelności niż z próby zaprezentowania procesu, gdyż ważne i cenne okazuje się to, iż ten proces się po prostu wydarzył.

Współmyślały i dyskutowały: Olga Bażenowa (Mińsk), Ella Chmielewska (Edynburg), Beata Elwich (Warszawa), Krystyna Gutowska (Warszawa), Olga Szparaga (Mińsk).

Dyskusja o wystawie toczyła się w kontekście następujących książek:

1. Balthus, *Samotny wędrowiec w krainie malarstwa. Rozmowy z Fraçoise Jaunin*, przekł. K. Zabłocki, Oficyna Literacka Noir Sur Blanc, Warszawa 2004.
2. J. Berger, *Sposoby widzenia*, przekł. M. Bryl, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1997.
3. M. Foucault, *To nie jest fajka*, przekł. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996.
4. K. Olechnicki, „Teoria, praktyka i sztuka eseju fotograficznego” (w:) idem (red.), *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, Uniwersytet Mikołaja im. Kopernika, Toruń 2003, s. 13–37.
5. W.J.T. Mitchell, *What do Pictures Want?*, MIT Press, Cambridge 2005.

TRANSIT SPACES:  
INSPIRATION, CONVERSATION, COLLABORATION

In September 2005, the Section (*Kolegium*) of Social Science and Administration of the Warsaw University of Technology hosted an international symposium, *Place Memory: Tracing the Past in Public Spaces*. The goal of the meeting was to develop strategies for establishing an interdisciplinary research initiative on place identity and visual culture. The symposium coincided with the Bauhaus Kolleg's exhibition *Transit Spaces*, shown at the Center for Contemporary Art. As a presentation of an international and inter-disciplinary project focused on the contemporary problematics of urban spaces located between Berlin and Moscow, and exhibiting the results of the project in a gallery space, *Transit Spaces* project was of particular interest to the participants of the symposium *Place Memory*.

The exhibition, viewed together by all participants of the symposium, provided a catalyst for a discussion on methodologies of inter-disciplinary and inter-cultural research, modes of framing investigations into contemporary urban conditions, and ways of displaying and indexing complex place-bound (and specifically Eastern European) identities.

The discussion, presented here in a form of a dialogue, is both a document of the exchanges and a reflection on innovative modes of presentation of knowledge. The form of a dialogue focuses not on individual voices but on what happens in the process of conversation. Reflections offered here have been grouped thematically, thus foregrounding the collective field of inquiry and a certain common preoccupation rather than any concern with attribution of ideas. A number of issues related to the mediation and presentation of knowledge have been considered: methodological approaches to the display of interdisciplinary material; tensions between visual and textual data and their semiotic fields; the blurring of boundaries between text as a form of representation and text as a discursive tool; representations of specific places and ways of 'reading' and 'writing' urban space; and sensitivity to the local context and its specificity. The dialogue has been organized into the following thematic sections: the 'work in progress' as a stylistic gesture; rhetorical modes of presenting/exhibiting research process; *Transit Spaces* as an art project; the context of *Transit Spaces* (art projects dealing with travel and identity in Eastern European); the story of Minsk; a cursory glance at Warsaw; the exhibition as a tool for organizing knowledge.

*Blanka Brzozowska*

## POCHWAŁA SZTUCZNOŚCI, CZYLI KIM JEST POSTTURYSTA?

Zwiedzanie, zbiorowe oglądanie (konsumowanie) pewnych widoków, które stanowi podstawę aktywności turystycznej, jest istotne głównie ze względu na stwarzanie idei pewnej społeczności. Jak zauważa Dean MacCannell

„pojedynczy akt zwiedzania sam w sobie nie ma ciężaru gatunkowego, pozostając równocześnie bezpośrednią przyczyną powstania uporządkowanej reprezentacji struktury społeczeństwa nowoczesnego, jaką jest system atrakcji turystycznych”<sup>1</sup>.

Tego typu aktywność pozwala scalić sfragmentaryzowane doświadczenie i umocować się w życiu zbiorowości przy wykorzystaniu cykli obrazów przypominających rodzinny album ze zdjęciami<sup>2</sup>. Istotna wydaje się tu przyjemność, jaką daje „odświeżenie” spojrzenia przez dostarczenie mu pożywki w postaci nowych widoków, oglądanie tego-co-odmienne od naszego codziennego środowiska. Spojrzenie turysty jest definiowane przez różnicę i przeciwieństwo.

„Nie istnieje spojrzenie turystyczne jako takie. Jest ono różnicowane przez społeczeństwo, grupę społeczną i okres historyczny (...) Każde odrębne spojrzenie turystyczne zależy od tego, z czym jest skontrastowane, od form nie-turystycznego doświadczenia”<sup>3</sup>.

Formy te, dodajmy, są najczęściej związane z czasem wypełnionym przez pracę i rozmaite obowiązki. Aktywność turysty zatem, odnosząca się do tego, co niezwykle i uduchowione, może być analizowana analogicznie do praktyki społecznej definiowanej jako dewiacja (przy czym należy pamiętać, iż „norma” pozostaje charakterystyczna dla danego społeczeństwa)<sup>4</sup>. Turysta jest więc, w pewien sposób, zawieszony między „normalnym” trybem życiowym (praca/dom) a, jak nazywa to John Urry, „odjazdem”, chwilowym zawieszeniem normy. Agnieszka Ogonowska wspomina

---

<sup>1</sup> Por. D. MacCannell, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, przekł. E. Klekot, A. Wierzorkiewicz, Muza, Warszawa 2002, s. 22.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>3</sup> J. Urry, „Spojrzenie turystyczne”, *Kultura Popularna* 2005, nr 1, s. 57.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 58.



w tym kontekście o stanie „bycia nie na swoim miejscu”, który umożliwia chwilowe wyłamania się z form zachowań. Pisze ona:

„(...) realna turystyka oferuje nie tylko doświadczenie konkretnych atrakcji, ale generuje swoisty stan zawieszenia ponad normalnym czasem pracy i wypełniania ról społecznych przez turystę oraz stwarza konieczny margines wolności i odpoczynku sprzyjających próżnowaniu; w ten sposób turystyczna atrakcja obejmuje nie tylko zwiedzanie konkretnego obiektu, ale równocześnie prawo do nic nie robienia oraz wynikającą z tego faktu przyjemność”<sup>5</sup>.

Tym bardziej warto zwrócić uwagę, że jedną z naczelných atrakcji turystycznych jest „praca na wystawie”, praca „odgrywana” na potrzeby turystycznego spektaklu. Innymi słowy – w ramach wolnego czasu turysta pragnie oglądać pracę innych, ponieważ jest ona odbierana jako egzotyczna<sup>6</sup>. Jednocześnie turyście zostaje zaoferowany dostęp do sfery „kulis” (na przykład odsłania się przed nim warsztat pracy rzemieślnika), co ma gwarantować „autentyczność” zwiedzanej atrakcji.

Na atrakcyjność tego stanu składa się również fakt bycia „gdzie indziej”, które to miejsce staje się obiektem spojrzenia, co ważne, traktowanego w sposób czysto rozrywkowy. Ekscytująca odmienność niecodziennego krajobrazu okazuje się najczęściej obiektem uprzedmiotowienia za sprawą pragnienia utrwalenia tego doświadczenia na fotografii, filmie wideo itd. Kolejne warstwy tej „zewnętrznej pamięci” poszerzają i utrwalają sferę znaków konstruujących spojrzenie turysty (romantyczne zdjęcie z ukochanym na tle wieży Eiffła wpisuje się w schemat „Paryż – miasto miłości”)<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> A. Ogonowska, „My, turyści”, *Kultura Popularna* 2005, nr 1, s. 72.

<sup>6</sup> Por. D. MacCannell, op. cit., s. 56. Autor zwraca uwagę, iż miejsca, w których można oglądać pracę, „łącząc gospodarzkę z estetyką, zaś typowe dla epoki przemysłowej zainteresowanie klasą społeczną i statusem zaczynają zastępować typowym dla nowoczesności zainteresowaniem ‘stylami życia’” (ibidem, s. 97). Należy tu zwrócić uwagę, iż tego typu zainteresowanie sferą „kulis” przejawiają też konsumenci w *mallu*, choć w tym przypadku względy estetyczne są drugorzędne wobec pragnienia kontroli i bezpieczeństwa. Zlikwidowanie bariery powoduje pozorne zbliżenie do procesu produkcji, zniwelowanie kolejnych etapów obrotu towarem, a przez to uwiarygodnienie (por. R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000, s. 163).

<sup>7</sup> Por. J. Urry, op. cit., s. 59. Również Marc Augé zauważa, że związek między jednostką a przestrzenią nie-miejsca (o ile za taką przyjmijemy przestrzeń, w której funkcjonuje turysta) odbywa się na zasadzie mediacji poprzez teksty. Niektóre miejsca istnieją jedynie przez słowa, które je ewokują, i jako takie są nie-miejscami lub raczej miejscami wyobrażonymi, kliszami, utopiami, stwarzają obrazy mityczne. Wyjątkowość prawdziwego nie-miejsca opiera się na częściowym definiowaniu go przez teksty typu „instrukcja obsługi” („Palenie wzbromione”). Określa to warunki ruchu, w których jednostki wchodzą w interakcje jedynie z tekstami reprezentującymi porządek „moralny”, instytucje (policja, Ministerstwo Transportu, lotnisko). Objawia się tu specyfika nie-miejsca, które tworzy relacje umowne, „kontraktowe” (w przeciwieństwie do antropologicznego miejsca, które jest organicznie społeczne) – por.

Turysta jest kolekcjonerem znaków, który kieruje się przede wszystkim tym, co typowe, a mechaniczne rejestrowanie śladów jego bytności „gdzie indziej” pozwala mu lepiej usytuować się w roli konsumenta miejsc/widoków. Zewnętrzna pamięć pełni tu jeszcze jedną istotną funkcję, a mianowicie zaświadcza o autentyczności doświadczenia („byłem tam”, „znam Paryż”).

To jednak jest problematyczne, gdyż „prawdziwe życie” odwiedzanych miejsc okazuje się nieosiągalne dla turysty. Atrakcje są organizowane według modelu „bezzstronnej obserwacji”, przypominającej badanie naukowe. Świat turysty wydaje się „skończony”, lecz także „stworzony na wzór światów ludzi, którzy są jedynie **przechodniami** i dobrze o tym wiedzą”<sup>8</sup> (podkr. B.B.). Dążenie do odszukania autentyczności jest tu więc związane z pragnieniem poskładania fragmentów w spójne całościowo doświadczenie. Turystykę rozumie się jako obrzęd celebrowany wobec zróżnicowania (choć jego przewyciężenie okazuje się niemożliwe)<sup>9</sup>. Jedną z metod docierania do owej (zainscenizowanej) autentyczności byłoby poszukiwanie atrakcji o charakterze negatywnym, takich jak slumsy, ścieki kanalizacyjne, miejsca morderstw, szalety publiczne, lecz również wspomniana już wcześniej „praca na pokaz”, fragmenty systemu komunikacji miejskiej<sup>10</sup>.

Teremem poszukiwania autentyczności byłaby także obcość jako wylamanie się z kultury konsumpcji. Zygmunt Bauman przeciwstawia turystyce postać włóczęgi. Autor pisze: „ponowoczesna strategia życiowa każe unikać jak ognia wszystkiego, co to raz na zawsze, na wieki wieków, aż śmierć nas nie rozdzieli. Postać turysty jest uosobieniem takiego uniku”<sup>11</sup>. Tak interpretowany turysta charakteryzuje się permanentnym stanem bycia „na zewnątrz”, utrzymywaniem postawy dystansu. Powoduje to efekt zawieszenia, turysta bowiem nie chce nigdzie dotrzeć, najważniejsze jest dla niego samo podróżowanie<sup>12</sup>. Wydaje się, że nie chodzi tu jednak o opisane wyżej dryfowanie, lecz raczej o specyficzny rodzaj konsump-

---

Marc Augé, *Non-places Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, przekł. J. Howe, Verso, London–New York 1995, s. 94–96.

<sup>8</sup> D. MacCannell, op. cit., s. 79.

<sup>9</sup> Por. ibidem, s. 19.

<sup>10</sup> Por. ibidem, s. 84–85, 115–116. Szczególnie interesujące wydaje się zwiedzanie kanałów paryskich. Głównym czynnikiem powodującym fascynację w tym przypadku jest uświadomienie sobie podziemnych, a więc z założenia ukrytych dla oczu przechodnia, połączeń pomiędzy różnymi punktami miasta.

<sup>11</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 143.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 144–145.

cji. Figura ta to turysta „odhaczający” – kolejne zabytki, miejsca, atrakcje – który, podobnie jak konsument *mallu*, nigdy nie osiągnie stanu zaspokojenia, stąd jego niemożność (bardziej niż niechęć) dotarcia do celu. Jego egzystencję charakteryzują: epizodyczność, brak „ciągu dalszego”, przerywanie opowieści, *jamais*.

„Świat turysty składa się z widoków, nie kształtów. To nie tyle właściwości oglądanych rzeczy, ile wędrujące zainteresowanie turysty, jego wieczne ruchliwa uwaga, zmienne punkty widzenia nadają światu formę – zawsze zresztą równie ulotną jak spojrzenie, które powołało ją do życia”<sup>13</sup>.

Głównymi motywami jego działania są nuda i pragnienie doświadczenia czegoś egzotycznego, innego, silniejszego. Jest on „kolekcjonerem wrażeń”, który „z wędrowki uczynił strategię życiową”, a wyjeżdża dlatego, że „woli tęsknić za domem, niż w nim być”<sup>14</sup>. Turysta nie włości się jednak bez celu, jego cel stanowi konsumowanie widoków/atrakcji. Tymczasem włościęga, w którym Bauman widzi *alter ego* turysty, jest „ściekiem kanalizacyjnym, do którego wylewa się wszelkie brudy zanieczyszczające żywot turysty”<sup>15</sup>. Jego obecność niepokoi turystę (jest bowiem „oślizgła” i grozi „przyklepieniem się”). Z drugiej strony włościęga wydaje się fascynujący jako atrakcja turystyczna, jako obcy łączący w sobie cechy niebezpieczne i fascynujące zarazem. Simmlowski obcy jest rozumiany jako nie-konsument i dzięki temu może stawać się atrakcyjny na zasadzie „egzotycznej ciekawostki”. Obszar zamieszkiwany przez niego i jego pobratymców, *no go street*, może stwarzać okazje do wewnętrznej turystyki (egzotyka w zasięgu ręki bez konieczności opuszczania swojego kraju) i „konsumowania” obcości (strategia antropofagiczna). Istotna jest przy tym ambiwalentna postawa – lęku i fascynacji – jaką wywołuje spotkanie z obcym (choć należy pamiętać, że w opisywanej sytuacji to „turysta” jest stroną dominującą, tym, który ma prawo wyboru – z kim, kiedy i na jak długo się spotka – w przeciwieństwie do „tubylców”, „unieruchomionych” w przeznaczonej dla nich strefie)<sup>16</sup>. *No go area* stwarza obietnicę egzotyki, podobną do tej, jaką przynosiła ze sobą instytucja jarmarku, i jako strefa „poza” („naszym” porządkiem, ładem, konsumpcją) staje się także dla turysty, pragnącego przerwać codzienną nudę, synonimem autentyczności.

Jeśli jednak przyjmiemy, za Johnem Urrym, iż podstawą organizacji turystyki nie jest poszukiwanie autentyczności, lecz tworzenie napięcia między otoczeniem „codziennym” a tym odmiennym, będącym obiektem

<sup>13</sup> Ibidem, s. 146.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 148.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 152.

<sup>16</sup> Por. ibidem.

spojrzenia, to przydatna okaże się, wykształcona w kontekście postfordyzmu, koncepcja postturyisty. To, co odróżniałoby go od poprzednika, to fakt, iż atrakcjami byłyby dla niego właśnie nieautentyczność „normalnego” turystycznego doświadczenia oraz wynikająca z tego możliwość prowadzenia rozlicznych turystycznych gier z wieloma tekstami<sup>17</sup>. Owa zabawa „resztkami” turystycznego doświadczenia byłaby możliwa dzięki permanentnemu stanowi bycia „pomiędzy”, czyniącemu z turysty jeden z modeli osobowości ponowoczesnej.

Warto tu zauważyć, że choć podróżowanie/turyistyka są przez większość badaczy rozpatrywane jako przynależne domenie wzroku, to można także ujmować je w szerszym kontekście. Krzysztof Podemski kładzie nacisk na „wielozmysłowość” tego typu doświadczenia, gdyż jego zdaniem pozwala ona określić specyfikę tego rodzaju aktywności na tle innych „wojeryzmów”. W ten sposób zostaje podważona możliwość określania zjawiska podróży jako analogicznego do chociażby przeglądania stron internetowych, co zdaniem autora powoduje zacieranie się jego wyjątkowości w obliczu szeregu innych problemów wizualnej konsumpcji<sup>18</sup>. Uniemożliwiłoby to również proste przeciwstawianie turystyce podróży, bez uwzględniania rozmaitych form tej ostatniej, określające postać turysty jedynie jako bezwolnego, biernego konsumenta poszukującego powierzchownych, zastępczych doświadczeń, tych, jak nazywa je Daniel Boorstin, „pseudowydarzeń”<sup>19</sup>.

Byłoby to zgodne właśnie z ideą postturyisty. W interpretacji Chrisa Rojka turysta jako konsument nie jest bierny, a wręcz przeciwnie, nowe technologie umożliwiają aktywne uczestnictwo, grę, tworzenie turystycznych kolaży oraz własnych scenariuszy łączących fikcję i rzeczywistość. Innymi słowy, chodziłoby tu o „zabawowy, ironiczny, formalnie zindywidualizowany stosunek do zwiedzania”<sup>20</sup>. Aktywność tego rodzaju, wbrew teorii MacCannella i Baumana, bazowałaby na świadomości nieautentyczności i symulacyjnego charakteru turystycznego doświadczenia, powinna zatem być rozważana w perspektywie kultury konsumpcyjnej z uwzględnieniem „alternatywnych” modeli funkcjonowania w niej.

<sup>17</sup> Por. J. Urry, op. cit., s. 64.

<sup>18</sup> Por. K. Podemski, *Socjologia podróży*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004, s. 13. Nastawienie na wizualność podróży stanowi zresztą cechę stosunkowo nową; jak wskazuje, za Judith Adler, Podemski, podróże osiemnastowieczne były nastawione jeszcze raczej na słowo, dyskurs, ucho i język niż na obraz, patrzanie, zwiedzanie. Wtedy też, wraz ze wzrastającą rolą estetyki i smaku, zaczęto dopiero przełamywać scholastyczną wizję podróży jako dyskursu (por. ibidem, s. 16, 69).

<sup>19</sup> Por. ibidem, s. 21.

<sup>20</sup> Ch. Rojek, cyt. za: ibidem, s. 91.

Opisane przez George'a Ritzera magiczne środki konsumpcji same w sobie stałyby się atrakcjami turystycznymi i wprowadziłyby postturystyczną grę na nowe poziomy, choć uczynienie z symulacji podstawy atrakcji turystycznej (jak ma to miejsce w parkach tematycznych, lecz także we wszelkich turystycznych destynacjach, które podlegają „uautentycznianiu”) ograniczałoby znacznie takie możliwości. Konsumpcja, która od początku istnienia formy zorganizowanej turystyki była z nią ściśle związana, tu stawałaby się głównym celem i naczelnym motorem<sup>21</sup>. Postturystyczna gra musiałaby zakładać nie tylko możliwość wytyczania alternatywnych tras, ale także manipulowania towarzyszącym turystycznemu biznesowi komunikatami wizualnymi (takimi jak fotografia, „cudze wspomnienia”).

Przykładem tego typu postatrakcji byłby chociażby Disneyland jako realizacja świata w magiczny sposób sterylnego. „Czystość” nie tylko składa się tu na całościowy, idealny, pozbawiony jakichkolwiek „skaz” charakter miejsca, lecz także wpływa na usprawnienie jego działania, a poza tym jest nierozzerwalnie związana z charakterem wewnętrznego, zorganizowanego ruchu ludzkiego. Pozostawione przez tysiące odwiedzających śmieci nie tylko zniszczyłyby wizerunek krainy Disneya, lecz także zachwiałyby lub wręcz zahamowały ustalony rytm przemieszczania się w jej obrębie. Rozwiązaniem tego problemu jest „magiczna czystość” świata-bez-śmieci, będąca efektem zastosowania skomplikowanych technicznych systemów, które w sposób natychmiastowy przenoszą odpady w swoistą sferę „niebytu”. Proces ten wygląda następująco:

„Śmieci zebrane przez grupy sprzątaczy trafiają do skomplikowanego systemu podziemnych rur, którymi z prędkością dziesięciu kilometrów na godzinę są przesyłane do głównego punktu likwidacji, znajdującego się daleko poza zasięgiem wzroku zwiedzających. Sprawia to wrażenie, jak gdyby znikwały w jakiś magiczny sposób”<sup>22</sup>.

Owa zorganizowana „masowa zagłada” rzeczy, stanowiąca jeden z koniecznych warunków funkcjonowania utopijnego świata Disneya, staje się nie tyle jednym z elementów nęcącej wizji postępu, ile raczej ostrzeżeniem przed skutkami jego nadmiernego przyspieszenia, a co za tym idzie, przyspieszenia obiegu śmieci. Magia sterylnego Disneylandu opiera się bowiem na istnieniu jego podziemnego zaprzeczenia; można powiedzieć, iż granice prawdziwego świata-bez-śmieci są wyznaczone przez napisy końcowe kreskówki. Z drugiej strony cały park Disneya można opisać, za

<sup>21</sup> Por. G. Ritzer, *Magiczny świat konsumpcji*, przekł. L. Stawowy, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2001, s. 31, 80, 208–211.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 147.

Baudrillardem, w kategoriach gigantycznej maszyny do recyklingu odpadków kultury.

„Disneyland – przestrzeń regeneracji świata wyobraźni, przypominająca, obecne i tu, fabryki przerobu surowców wtórnych. Wszędzie przerabia się dziś odpadki, sny zaś, fantazmaty, historyczny, magiczny i legendarny świat wyobraźni dzieci i dorosłych jest odpadkiem, pierwszym wielkim zanieczyszczeniem środowiska cywilizacji hiperrealnej. Disneyland stanowi prototyp tej nowej funkcji na płaszczyźnie mentalnej”<sup>23</sup>.

Postturysta wykorzystywałby owe resztki/odpadki na potrzeby swojej gry.

Warto tu zauważyć, iż od „piętna konsumpcji” nie jest wolny żaden rodzaj turystyki, także ten, który wiąże się z przestrzeniami niemiejskimi, z „naturą”.

Wraz z pojawieniem się konstrukcji ze stali i szkła zimowe ogrody, podobnie jak hale wystawowe, stacje kolejowe, pasażerów, stworzyły beczasową (bo niezależną od pory roku) przestrzeń publiczną i przekształciły naturę w towar. Ich charakter, ściśle związany z rozwojem panoram i wystaw światowych, stał się podstawą nowego rozrywkowego przemysłu. Ukazane tu pragnienie zamknięcia tego, co zewnętrzne, wewnątrz znalazło swoją kontynuację w rozmaitych formach sztucznie aranżowanych przestrzeni – centrów handlowych, parków rozrywki itd<sup>24</sup>.

Catriona Sandilands przyrównuje współczesne parki i rezerwy do bulwarów oraz pasażerów, o jakich pisali Baudelaire i Benjamin. Na konkretnym przykładzie kanadyjskiego parku Point Pelee autorka pokazuje, w jaki sposób natura ulega komodyfikacji i jako taka jest włączona w praktykę wizualnej konsumpcji za pomocą konkretnych strategii. Przestrzeń parku została przekształcona z myślą o obserwatorach ptaków. Ścieżki i trasy prowadzą ściśle do kolejnych „widoków” bez możliwości odstępstw, poczynania odwiedzających są monitorowane i regulowane na każdym kroku – wszystko to tłumaczy się bezpieczeństwem naturalnego ekosystemu. Wszelka swoboda w przechadzce po lesie okazuje się fikcyjna, jako że „świadomość ekologiczna” wymaga od użytkownika parku podania się odgórnie narzuconym (dla bezpieczeństwa „przyrody”) regułom poruszania się. Wspólnota użytkowników parku zacieśnia więzy za

<sup>23</sup> J. Baudrillard, „Precesja symulaków” (w:) R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 189.

<sup>24</sup> Por. A. Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1994, s. 63–64. Interesującym współczesnym przykładem „zimowego ogrodu” jest paryska stacja metra Gare de Lyon. Egzotyczne rośliny znajdują się tu nie tylko wewnątrz budynku, ale także pod ziemią, co potęguje efekt sztuczności.

sprawą dzielenia spojrzenia (ono bowiem również jest kształtowane przez punkty widokowe w konkretnych miejscach trasy) oraz wymiany obserwacji na temat konkretnych widoków podziwianych zbiorowo i jednocześnie. Skomplikowana umiejętność „polowania na wizualną atrakcję” (podparta niejednokrotnie gruntownym przygotowaniem teoretycznym, wspomagana specjalistycznym sprzętem itd.) ma niewiele wspólnego z „autentycznym doświadczeniem natury”. W tej sytuacji objawia się wyraźnie ambiwalencja postawy obserwatora/turysty: z jednej strony mamy pragnienie ujrzenia świata/widoku z perspektywy użytkownika/obserwatora ptaków, z drugiej – dystans umożliwiający krytyczne spojrzenie na skomodyfikowany charakter przestrzeni parku i samych ptaków, które są tu traktowane jako towary/fetysze<sup>25</sup>.

Interesujące w tym kontekście są także, wskazywane przez wielu badaczy, użyteczność metafory sceny i kulis oraz „dramaturgiczne” ujęcie relacji zachodzących w tym typie aktywności społecznej (u takich autorów jak Dean MacCannell, Theron Nuñez, Judith Adler, Tim Edensor). Wskazuje się tu na konieczność wstępnych zabiegów i „przygotowania się do roli” (foldery/scenariusze), na możliwości chwytów „reżyserskich”, na podział na strefy sceny i kulis oraz związany z tym podział czynności, wreszcie na rolę rekwizytów (przy czym wspomniane wcześniej dążenie do odnalezienia autentyczności przejawiałoby się w przechodzeniu od strefy sceny do strefy kulis)<sup>26</sup>. Inscenizacja stanowiłaby podstawę takich atrakcji turystycznych, jak przywołana wyżej „praca na wystawie”, lecz jednocześnie tworzyłaby problem w kontekście turystycznego poszukiwania autentyczności jako podstawowego czynnika motywującego (w rozumieniu MacCannella). Tim Edensor wyróżnia cztery podstawowe składniki turystycznej inscenizacji: spacerowanie, patrzeć, fotografowanie oraz pamiętanie, przy czym ruch/spacerowanie jest aktywnością zasadniczą, stąd użyteczność metafory choreografii w badaniach nad turystyką. Specjalne miejsce w jego typologii zajmuje rodzaj turystycznego spektaklu, który określa jako „non-konformistyczny”. Zawierałoby się w nim wszystko, co przekracza ramy tradycyjnego „zwiedzania”, w tym zwłaszcza to, co „ironiczne, cyniczne, posturystyczne”, co odwołuje się do kategorii dystansu i kwestionuje uznane sposoby patrzenia na turystyczne obiekty, co zawiera element przełamania turystycznej rutyny (w wyniku sprzeciwu wobec założonego wcześniej planu bądź niezamierzonych zdarzeń, co prowokuje do przera-

<sup>25</sup> Por. C. Sandilands, „A Flâneur in the Forest? Strolling Point Pelee with Walter Benjamin”, *Topia*, nr 3, wiosna 2000.

<sup>26</sup> Por. D. MacCannell, op. cit., s. 164; oraz K. Podemski, op. cit., s. 37.

biania „scenariuszy” na własną rękę)<sup>27</sup>. Wszelkie tego rodzaju odstępstwa nie zmieniałyby jednak statusu uczestnika jako turysty, tyle że posiadałby on wspomnianą wyżej świadomość „bycia przechodniem”. Wydaje się, iż w tego typu anomaliach można doszukiwać się właśnie charakterystyki postturysty, pragnącego przyjmować rolę reżysera i widza zarazem, jednak niezdeteminowanego żadnym z góry określonym scenariuszem i, przede wszystkim, świadomego sztuczności całej sytuacji.

Należy również zwrócić uwagę na uzależnienie zjawiska turystyki od dużych ośrodków miejskich. Istotne są tu motyw ucieczki od miejskiej klaustrofobii oraz pragnienie „zobaczenia czegoś innego”, „autentycznej egzotyki” (przykładowo dla Louisa Turnera i Johna Asha będzie to oznaczało dążenie do eksplorowania peryferii<sup>28</sup>). Turystyka we współczesnym rozumieniu wykształca się jednocześnie z pojawieniem się wielkich nowoczesnych metropolii, wraz z kreowanymi przez nie nowymi typami percepcji, także tymi, które są związane z mechaniczną rejestracją fotograficzną i masowym powielaniem obrazów. Na uzależnienie turystyki od medium fotografii wskazuje wielu autorów zajmujących się tym tematem (na przykład Louis Turner i John Ash, Dean MacCannell, John Urry). Z jednej strony wiąże się to z postrzeganiem tej pierwszej w kategoriach wywodzącej się z koncepcji Thorsteina Veblena „konsumpcji na pokaz” jako symbolu statusu społecznego – fotografia jest w takim wypadku traktowana jako „rzeczowy dowód” bytności w określonym miejscu (i istnienia danego miejsca) oraz „skonsumowania” widoku. W ujęciu Deana MacCannella następuje odwrócenie Benjaminowskiej zależności między dziełem a jego reprodukcją (według Benjamin’a dzieło jest autentyczne jedynie wtedy, gdy powstanie pierwsza reprodukcja, ona stwarza aurę, a relacja między dziełem a społecznie tworzonym znaczeniem wtórnie kreuje obrzęd), dzięki czemu turystyczne atrakcje, a więc także ich reprezentacje, otacza aura<sup>29</sup>. Fotografia stanowi istotny element obrzędu „konsumpcji na pokaz”.

Z drugiej strony związek ów łączy się z pracą pamięci. Jak pisze John Urry:

„spacerujący *flâneur* był prekursorem dwudziestowiecznego turysty, zwłaszcza w tej dziedzinie, która z czasem stała się wyróżnikiem turysty: zdemokratyzowanego fotografowania – czyli bycia widzianym i utrwalanym (*recorded*), oraz widzenia i utrwalania obrazu innych”<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Za: K. Podemski, op. cit., s. 73–74.

<sup>28</sup> Za: ibidem, s. 40.

<sup>29</sup> Por. D. MacCannell, op. cit., s. 74.

<sup>30</sup> J. Urry, cyt. za: Podemski, op. cit., s. 80.



Relacja, która się w ten sposób kształtuje, znajduje się na pograniczu władzy i wiedzy, nie jest prostym odzwierciedleniem, lecz konstruowaniem rzeczywistości, rzeczywistości turystycznej.

„Fotografia nadaje kształt podróży; jest pretekstem do zatrzymania się, pstryknięcia zdjęcia i ruszenia dalej (...) podróż jest strategią akumulacji zdjęć, a zatem komercjalizacji oraz prywatyzacji indywidualnych lub zwłaszcza rodzinnych wspomnień”<sup>31</sup>.

Wizualność doświadczenia turystycznego jest dla Urry’ego podstawowa i stwarza napięcie: antycypacja–pamięć, będące motorem konsumowania miejsc (istotną rolę odgrywa tu zawłaszczanie cudzej zarejestrowanej pamięci widoków). Fotografia może jednak w turystycznym doświadczeniu pełnić funkcję narzędzia oporu, gdy wykorzystuje elementy ironii lub parodii<sup>32</sup>.

W ten sposób szeroko rozumiana turystyka staje się modelem dla kondycji współczesnego człowieka zmuszonego do nieustannego (re)konstruowania i potwierdzania swojej tożsamości. Zapoczątkowana przez MacCannella metafora daje się swobodnie przenosić także w dziedziny związane z artystyczną fikcją, gdzie postturystyczny spektakl zaczyna czerpać z tekstów literackich lub filmowych i w oparciu o nie tworzy nowe, własne narracje (zresztą, jak zauważa Podemski, tego typu wątki pojawiają się w badaniach nad turystyką; jako przykład podaje uwagi M.H. Reia na temat japońskich podróży do „krajiny dzieciństwa”, którą jest Wyspa Księcia Edwarda, miejsce akcji *Ani z Zielonego Wzgórza*<sup>33</sup>). Docieranie do miejsc znanych z literatury lub filmu byłoby równoznaczne docieraniu do duchowego centrum – jednak w przypadku opisanym przez Reia owo centrum ma charakter „zdziecinniały”.

Mike Featherstone wskazuje na związek współczesnych centrów handlowych, parków tematycznych i Disneylandów z ich nowoczesnymi poprzednikami – pasażami oraz wystawami światowymi. Wszystkie one znajdują się pod wpływem procesów estetyzacji i dominują w nich metaforyczny porządek znakowania, przewaga obrazu, podprogowość, żywość doznań charakterystyczna dla percepcji dzieci, rekonwalescentów oraz schizofreników<sup>34</sup>. Karnawałowe rozluźnienie emocji, o którym tu mowa, znajduje swoją kontynuację w formie parku tematycznego, „zdziecinniałego centrum”, Disneylandu. Tu jednak rozluźnienie ma charakter bardziej „kontrolowany”, jest pozorne, umożliwia dorosłym zawieszenie swojej

<sup>31</sup> Ibidem, s. 81.

<sup>32</sup> Por. K. Podemski, op. cit., s. 82.

<sup>33</sup> Por. ibidem, s. 57–58, 73.

<sup>34</sup> M. Featherstone, „Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego”, przekł. P. Czaplinski, J. Lang (w:) R. Nycz (red.), op. cit., s. 324.

dorobności, innymi słowy – chwilowe zdziecinnienie<sup>35</sup>. Baudrillard stwierdza, iż

„ten świat infantylny być musi, aby narzucić przekonanie, że dorośli są gdzie indziej, w ‘realnym’ świecie, i aby ukryć, że prawdziwa infantylność otacza nas zewsząd, i jest to w szczególności infantylność samych dorosłych, którzy przybywają tu bawić się w dzieci i podtrzymać iluzję co do ich rzeczywistej infantylności”<sup>36</sup>.

Posturysta, wykorzystując „maszynę do przerobu odpadków wyobraźni”, jaką jest Disneyland, wynosiłby ową zabawę na zupełnie nowy poziom.

#### IN PRAISE OF ARTIFICIALITY, OR: WHO IS THE POST-TOURIST?

In this study the author presents figure of a post-tourist as a consumer who is not a direct participant in the world which gives him/her ‘out-of-place’ status and some ‘subversive’ potential. The paper takes into consideration different perspectives connected with the tourist practice. The main issue which is based on current sociological analyses of tourist experience is the question of ‘gaze’. More attention then is paid to those particular theories that focus on features of the tourist gaze and ‘subversive’ aspects of (post)tourist activity. A more detailed account is then given of John Urry’s concept of ‘tourist gaze’ and ‘post-touristic’ experience and of Chris Rojek concept of active tourist consumerism as a game.

The main example of discussed problems is Disneyland (and the other similar parks) as a post-tourist attraction.

---

<sup>35</sup> Ibidem, s. 329.

<sup>36</sup> J. Baudrillard, op. cit., s. 189.

## IV. Recenzje

*Magdalena Wolska*

### ZŁO I PATAFIZYKA

**Jean Baudrillard**, *Pakt jasności. O inteligencji Zła*,  
tytuł oryginału: *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence  
du Mal*, przekł. Sławomir Królak, Wydawnictwo  
Sic!, Warszawa 2005, 181 s.

Czym jest Zło we współczesnym świecie? W świecie, w którym przestrzeń wirtualna ingeruje coraz bardziej w życie każdego człowieka? Czy można jeszcze odróżnić Zło wirtualne od Zła rzeczywistego? Wreszcie, jak – w kontekście pojęcia wirtualności – poruszać problematykę nieredukowalności Zła? Pytania te pojawiają się w trakcie lektury książki Jeana Baudrillarda zatytułowanej *Pakt jasności. O inteligencji Zła*. Autor rozważa w niej problem Zła, podążając tropem znanym już z wcześniejszych publikacji: krytykuje globalizację, podkreślając znaczenie rozwoju techniki rzeczywistości wirtualnej; rozprawia się z problemami tak współczesnej sztuki, jak i międzynarodowej polityki, a w tym wszystkim pozostaje wierny swej apokaliptycznej wizji przedstawionej już m.in. w *Ameryce, Przed końcem czy Duchu terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*.

*Pakt jasności* to zbiór esejów wypełnionych zagadkowymi aforyzmami oraz, nierzadko kontrowersyjnymi, Baudrillardowskimi dopowiedzeniami. Tekst jako całość dotyka jednego z zasadniczych dla ponowoczesności problemów, mianowicie granicy między Dobrem a Złem w świecie, w którym wciąż tracimy dystans do tego, co inne, nowe, odmienne. W swojej filozoficzno-socjologicznej refleksji nad kulturą Zachodu Baudrillard podkreśla wieloznaczność pojęcia rzeczywistości. W obrębie przestrzeni wirtualnej bowiem to, co rzeczywiste, płynnie przechodzi w to, co nierzeczywiste, kierując nas w stronę hiperrzeczywistości.

W *Pakcie jasności* Baudrillard „zaprasza do rozmowy” wybranych filozofów, myślicieli, pisarzy, tworząc pobudzającą wyobraźnię czytelnika galerię postaci. Udział w dyskusji biorą m.in. oświeceniowy fizyk-aforysta Lichtenberg, japoński prozaik i działacz polityczny Yukio Mishima, a także Robert Musil, Guido Ceronetti, noblista Elias Canetti i wielu innych. Baudrillard zaczyna swój osobliwy wywód na temat Zła od wskazania różnic

między rzeczywistościami: integralną, wirtualną i obiektywną, wspominając o tej ostatniej tylko na zasadzie wzmianki. „To, co rzeczywiste, dusi się od własnego nadmiaru”<sup>1</sup> – mówi kontrowersyjnie autor *Paktu jasności*. W związku z tym nie chcemy już więcej rzeczywistości i nie szukamy już prawdy. Baudrillard kontynuuje rozważania o rzeczywistości integralnej, podkreślając ważny dla refleksji nad kulturą współczesną motyw zaniku transcendencji („ruch transcendowania ku dołowi”), i eksponuje związany z nim – nadal żywy – proces wykorzeniaenia Zła, napędzanego absurdalną wiarą w możliwość wytepienia Zła u podstaw. „Skończyła się – stwierdza francuski filozof – gra transcendencji, paradoksalna gra obecności i nieobecności. Pozostaje integralna postać rzeczywistości, której wszyscy jesteśmy użytkownikami”<sup>2</sup>. Autor wymienia podstawowe wedle niego rodzaje złudzenia – wolności, rzeczywistości oraz szczęścia – i kreśli figurę współczesnego człowieka, uwikłanego w konflikt pozoru i prawdy.

„Obecna postać zniewolenia, dobrowolnego czy nie, nie oznacza braku wolności, lecz przeciwnie, jej nadmiar – człowiek wyzwolony za wszelką cenę nie wie już, od czego ani dlaczego jest wolny, dla jakiej tożsamości ma się poświęcić, ani w jaki sposób rozporządzać samym sobą, choć rozporządza wszystkim, co ma wokół siebie”<sup>3</sup>

– konstatuje Baudrillard. W ocenie tego problemu nie jest zresztą osamotniony. Do podobnych wniosków dochodzi też – w innym kontekście – sceptyk Odo Marquard, który w *Apologii przypadkowości* rozważa m.in. problem wolności pozbawionej sensu.

W związku z najbliższą przyszłością Baudrillard prognozuje, że nadchodzi nieuchronny koniec tak zwanego „społeczeństwa spektaklu”. Tracąc dystans do tego, co przedstawione, wkraczamy w „nowy świat fetyszyzmu radykalnego”, w którym wszelka mediacja zanika na rzecz konfrontacji. Wobec tego filozof proponuje rozważyć problem Zła w kontekście post-industrialnego procesu redukcji Zła do nieszczęścia. Rzecz w tym, że „wygodna oczywistość nieszczęścia” oddała nas – wedle autora *Paktu jasności* – od problemu Zła, od jego zagadki.

„Kiedy cały świat zostanie wirtualnie zbawiony, nikt już zbawiony nie będzie, a samo zbawienie pozbawione zostanie sensu. (...) Trzeba nam zatem nieodwracalnej obecności Zła, Zła pozbawionego możliwości odkupienia, nieodwołalnej dyskryminacji, wiecznej dwoistości Nieba i Piekła, a nawet swego rodzaju konieczności Zła (...)”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> J. Baudrillard, *Pakt jasności. O inteligencji Zła*, przekł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 9.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 44.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 12.

Baudrillard prowokuje czytelnika, przedstawiając zagadkowy kolaż, w którym Bóg chrześcijan „ściera się” się z Bogiem hebrajczyków. Wyłaniającą się wówczas postać „Boga Wolnego Rynku” autor rozpatruje ze względu na rozmaite „ruchy reinwolucji” (także religijne) jako odpowiedź na postępujący proces globalizacji.

Rozważając Zło w kontekście pojęcia tolerancji, Baudrillard uwydatnia nie tylko inteligencję Zła, które skrywa się pod powierzchnią tyranii bezwarunkowej zasady integracji, lecz także – a może przede wszystkim – podkreśla absurdalny charakter „absolutnego dobra, któremu brakuje zła”<sup>5</sup>. W podobnym tonie wypowiada się Marquard, stwierdzając, że absolutne dobro jest nie z tego świata. „Imperium Dobra” – jak stwierdza Baudrillard – jest w rzeczywistości uwikłane w nieustające potyczki ze Złem w wymiarze globalnym i lokalnym. Autor podkreśla jednak, że nie chodzi tu o walkę w ścisłym sensie, lecz o walkę w ramach rzeczywistości wirtualnej, rzeczywistości, która – jak podkreśla – „stała się nierzeczywista wskutek nadmiaru pozytywności, która stała się spekulatywna wskutek nadmiaru symulacji”<sup>6</sup>. W świecie zdominowanym przez rozszerzające swe wpływy technologie teleinformatyczne problem Zła tkwi w „sieci”. Mówiąc inaczej, wiąże się z niebezpieczeństwem tego, że Zło staje się coraz bardziej nieuchwytnie, pozostając „w miejscu, którego położenia nie da się oznaczyć (...)”<sup>7</sup>. Wówczas „wypowiedzieć Zło, to wypowiedzieć ową tragiczną i paradoksalną sytuację, którą jest wzajemne powiązanie Dobra i Zła”<sup>8</sup>.

W *Pakie jasności* wydarzenia takie, jak 11 września czy wojna w Iraku, zostają zestawione z formułą *reality show*. W nawiązaniu do tego Baudrillard porusza temat sztuki współczesnej, „ilustrując” swoje rozważania twórczością Duchampa, Rothka czy Johna Updike’a. Przywołuje też wybrane pozycje tak zwanego „ambitnego kina popularnego”: *Raport mniejszości* Spielberga, *Być jak John Malkovich* Jonze’a czy *Zostawić Las Vegas* Figgisa. Przy uwzględnieniu specyfiki Baudrillardowskich wędrówek w poszukiwaniu sensu współczesnych obrazów sztuki, najbardziej zainteresowały mnie te rozdziały książki, w których autor mówi o obrazie fotograficznym, przywołuje motyw śmierci widza czy wydobywa charakterystyczne dla współczesnej sztuki upodobanie do odpadów. W rozdziale *Gwałt dokonany na obrazie* Baudrillard podejmuje temat obrazu „w stanie czystym”, obrazu | a k o | obrazu.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 67.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 135.

„W tym sensie trzeba niestety powiedzieć, że obrazy pojawiają się rzadko, ponieważ wszystko to, do czego powiedzenia usiłujemy je zmusić, zazwyczaj przechwytuje ich moc. (...) Choć pozory mogą świadczyć o czymś przeciwnym i pomimo zanurzenia w kulturze idoli, nadal jesteśmy ikonoklastami – unicestwiamy obrazy, przygniatając je ciężarem znaczenia, mordujemy obrazy za pomocą sensu”<sup>9</sup>.

Obraz uzyskany w aparacie cyfrowym w niczym nie przypomina już – zdaniem Baudrillarda – autentycznego charakteru fotografii analogowej:

„W wirtualnym obrazie nie pozostało już nic z *punktowej* wierności, z owego *punctum* w czasie (by posłużyć się wyrażeniem Rolanda Barthes’a), jakie jeszcze niedawno cechowało obraz fotograficzny, świadcząc o tym, że istniało niegdyś coś, czego teraz nie ma, a zatem, o ostatecznej nieobecności przesyconej nostalgii”<sup>10</sup>.

Obraz w stanie czystym jest światem równoległym. Jego nierzeczywisty, dwuwymiarowy charakter czyni go w ten sposób bytem szczególnym. Odbierając obrazowi odrębność wobec tego, co rzeczywiste oraz wirtualne, oddalamy się od istoty obrazu, od tego, że „obraz jest ważniejszy, niż to, o czym mówi, podobnie jak język, który jest ważniejszy od tego, co oznacza”<sup>11</sup> – stwierdza zagadkowo Baudrillard. Tymczasem w fotografii cyfrowej nie ma żadnego „twarzą w twarz”, „obraz nie ma już nawet czasu na to, by stać się obrazem”<sup>12</sup>. Baudrillard wyróżnia co prawda obraz w formie zdjęcia fotograficznego, lecz nie daje nadziei na to, by zdołał on „nawrócić” nas na drogę „zbawczego” poczucia dystansu, drogę do transcendentnego wymiaru istnienia. Wówczas trzeba odróżnić w jakiś sposób pojęcie Zła w odniesieniu do fotografii cyfrowej, pozbawionej negatywu, pozbawionej zatem tajemnicy, od pojęcia Zła w obrębie klasycznej fotografii, która jest wydarzeniem, niepowtarzalnym obrazem nieobecności, formą dystansu wobec świata rzeczywistego.

W rozdziale *Sztuka współczesna... o sobie samej* Baudrillard przywołuje figurę ponowoczesnego odbiorcy sztuki. W kontekście abstrakcjonizmu czy sztuki konceptualnej mówi o przekleństwie sztuki współczesnej, pogrążonej bez reszty w przestrzeni rzeczywistości.

„Dlatego właśnie w materii sztuki najciekawszą sprawą byłoby przeniknięcie do gąbczastego mózgowia współczesnego widza. Dzisiaj tam właśnie tkwi tajemnica, w mózgu odbiorcy, w niewralgicznym ośrodku jego uległości wobec *dzieł sztuki*.

Gdzie leży sekret?

We współdziałale upokarzających kar, które *twórcy* stosują wobec przedmiotów i samych siebie, oraz kar, które konsumenci stosują wobec siebie i swych władz umysłowych.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 75–76.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 79.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 81.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 82.

Tolerancja dla tego, co najgorsze – w związku z tym, że w sprawę zamieszane są zawsze obie strony – w sposób oczywisty znacznie wzrosła<sup>13</sup>

– ironicznie podsumowuje Baudrillard. Sztuka współczesna – zauważa autor *Paktu jasności* – kwitnie na wysypisku, „(...) uwalnia nas od ciężaru i wpływu sensu, dając spektakl nonsensu”<sup>14</sup>. Żyjemy dziś w poczuciu podwójnego zagrożenia – z jednej strony z powodu nadmiaru sensu, z drugiej zaś ze względu na jego całkowity brak – i często mieszmamy sztukę z rzeczywistością, żądając od niej jakiejś „użyteczności”. Jak ma się do tego sztuka, która ukazuje Zło? Sztuka, która przedstawia Zło w sposób kontrowersyjny? W tym miejscu warto przywołać film *Nieodwracalne* Gaspara Noego, film, który przedstawia zło w niezwykle brutalnej i dosłownej formie. Niektórzy widzowie nie uznają tego obrazu za sztukę, właśnie ze względu na – niepotrzebne ich zdaniem – epatowanie przemocą, wulgarnością i eksponowanie ludzkiego upodlenia. Czy w *Nieodwracalnym* dochodzi do „rehabilitacji zła”? Czy też ów przerażający spektakl krzywdy i zemsty pozwala p r z e m y ś l e ć z ł o , k t ó r e nie tylko nas otacza, ale jest w nas? Pewne wskazówki można znaleźć w rozdziale *Zło i nieszczęście*, w którym Baudrillard podejmuje dwa wątki: Zła rozproszonego w postaciach Dobra oraz sprowadzania Zła do nieszczęścia. Dlaczego tak niechętnie konfrontujemy się z realistycznie przedstawionymi formami Zła w sztuce? Dlaczego niejednokrotnie odrzucamy je bez namysłu? Być może dlatego, że – jak twierdzi autor *Paktu jasności* – cały czas wierzymy w możliwość całkowitego wytepienia Zła.

„Inteligencja Zła wkracza wraz z hipotezą, która głosi, że nasze nieszczęścia pochodzą od naszego własnego złego ducha.

Bądźmy godni naszej *perwersji*, naszego demona, dorównajmy naszej tragicznej współwinie za to, co nam się przydarza (również za szczęście).

Jednym słowem, nie bądźmy idiotami. Gdyż w sensie dosłownym głupota oznacza powierzchowne odnoszenie się do nieszczęścia i uwolnienie się od Zła”<sup>15</sup>.

W rozdziale *Inteligencja Zła* Baudrillard w efektowny sposób łączy problem świadomości Zła (w tym świadomości jego szczególnej formy istnienia), które próbujemy w jakiś sposób ogarnąć, oraz Zła rozumnego, które „myśli nas”, Zła związanego raczej z uwodzeniem niż z przemocą. Zło jako forma jest zagadką. Jako forma nie podważa bowiem jednoznacznie wartości moralnych, lecz jest „wypowiedzeniem świata w jego radykalności”.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 91.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 94.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 127.

„Lichtenberg mówi w swych aforyzmach o drzeniu: jakikolwiek gest, nawet najbardziej wystudiowany, poprzedzony jest drzeniem, niezdecydowaniem, i zawsze coś z niego zachowuje. Kiedy ta nieokreśloność, to drzenie, znikają; gdy jedynym celem gestu stają się działanie i skutek, a jego wykonanie osiąga doskonałość – docieramy do granicy szaleństwa.

Prawdziwy obraz to taki, który oddaje to drzenie świata, niezależnie od sytuacji i przedmiotu: fotografie wojny albo martwa natura, pejzaż lub portret, zdjęcie artystyczne czy reportażowe<sup>16</sup>.

Nawiązując do wątków poruszonych wcześniej w *La Transparence du mal*, Baudrillard mówi o sztuce, która przekroczyła już – jego zdaniem – wszelkie granice. Sztuka jest wszędzie. Dlatego, w związku z procesem estetyzacji rzeczywistości, autor wprowadza pojęcie „transestetyki”.

W *Pakcie jasności* Baudrillard konstruuje przestrzeń dyskursu w oparciu o charakterystyczne dla siebie wątki: mówi o śmierci Boga w kontekście ponowoczesnych problemów związanych z reprezentacją, o wpływie (nowych) mediów na nieustający kryzys pojęcia podmiotu oraz kategorii sensu, o ekstatycznej grze opartej na „obiektywnej ironii rzeczy”. Przede wszystkim zaś nieustannie powraca do pojęcia rzeczywistości i symulacji. To, co rzeczywiste, zniknęło nam z pola widzenia na tyle skutecznie, że zatraciliśmy zdolność odróżniania tego, co rzeczywiste, od tego, co wyobrażone. Symulacja – oferując świat bardziej rzeczywisty od rzeczywistego – pozbawia nas wymiaru transcendencji. Baudrillard proponuje wobec tego strategię ironicznie zorientowanej Patafizyki, która eksponuje znacznie niespodzianki, halucynacji, bluźnierstwa, obsceniczności czy pożądania. Jeśli to, co rzeczywiste, jest dla nas obecnie nieuchwytnie, to wówczas mówić o rzeczywistości można tylko żartem. Z tym, że w ramach Patafizyki wszelkie żarty traktuje się niezwykle poważnie. Baudrillard – odrzucając podział na to, co wewnętrzne, i to, co zewnętrzne – mówi o zanikającym dystansie między przestrzeniami Dobra i Zła. Perwersyjny świat, choć pozbawiony sensu i odarty z wszelkiej tajemnicy – jest fascynujący. W końcu wszystko staje się widoczne, oczywiste, wręcz banalne, a mimo to – czy właśnie dlatego – przyciągające. Kategorie Dobra i Zła zostają tu uwikłane w ponowoczesny proces powszechnego przyzwolenia na kopiowanie i postępującego zubożenia na różnicę między kopią a oryginałem.

Paradoksalna odmiana ironii, którą posługuje się autor *Paktu jasności*, uwodzi radykalną formą wypowiedzi – nie wszystkich jednak przekona. Z drugiej strony Baudrillard jest – jak się zdaje – filozofem kaskaderem, któremu zależy raczej na podtrzymaniu swej brawurowej postawy, niż na

<sup>16</sup> Ibidem, s. 81–82.



---

całkowitym zrozumieniu. W roli filozofa kaskadera wypada zresztą znakomicie. Zapuszczając się w zarośla kontrowersji i wieloznaczności, daje czytelnikowi ironiczną przypowieść o Złu, „wrywającą” go z przestrzeni „rzeczywistości obiektywnej” i „wciągającą” w przestrzeń rozmaitych powiązań rzeczywistości ze Złem, którego niezbywalny – w gruncie rzeczy – wymiar okazuje się przyczyną wielu współczesnych konfliktów, tak w obrębie sfery sztuki, jak i zachodnioeuropejskiej kultury.

*Mateusz Salwa*

## *HOMMAGE À CÉZANNE OU «CÉZANNE»?*

**Lukasz Kiepuszewski**, *Obrazy Cézanne'a. Między spojrzeniem a komentarzem, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004, 243 s.

Autor omawianej książki podjął się wcale niełatwego zadania. Zarówno główny przedmiot jego analiz, tj. malarstwo Paula Cézanne'a, jak i obrani intelektualni partnerzy, czasem adwersarze, stawiają wysoko poprzeczkę każdemu, kto odważy się z nimi zmierzyć. Co więcej, temat *Obrazów...* stanowi dodatkową trudność, ponieważ dzieła tego malarza, jak rzadko którego (dorównuje mu zapewne jedynie Velázquez), niezwykle często gościły w filozoficznych rozważaniach. Pytanie zatem, które rodzi się już na wstępie (właściwie po przeczytaniu wstępu), brzmi: co jeszcze można dodać do słów takich sław jak J. Derrida, M. Heidegger, M. Merleau-Ponty? Kolejne rozdziały dostarczają satysfakcjonującej odpowiedzi na nie, przede wszystkim dzięki propozycji umiejętnego splotu filozofii i historii sztuki, splotu, którego w wielu wypadkach przytoczeni filozofowie nie oferują.

Sam tytuł książki – *Obrazy Cézanne'a* – zapowiada w pewnym sensie dwuznaczność cechującą jej treść. Sformułowanie to bowiem można odczytać dwojako. Stwierdzenie „obrazy Cézanne'a” może albo oznaczać „obrazy namalowane przez Cézanne'a”, albo też „obrazy ukazujące Cézanne'a” – analizy Kiepuszewskiego opierają się na obu znaczeniach, rozsnuwając między nimi nić interpretacji.

Obrazy [namalowane przez] Cézanne'a stanowią naturalny przedmiot opowiadającej właśnie o nich książki, który jednak jest uzupełniony obrazami [przedstawiającymi] Cézanne'a (na marginesie warto zwrócić uwagę, że Kiepuszewski sporo miejsca poświęca autoportretom malarza, które w oczywisty sposób łączą oba znaczenia). O jakie zatem obrazy [przedstawiające] Cézanne'a chodzi, jeśli nie wyłącznie o autoportrety? Drugim zagadnieniem *Obrazów...* są wizerunki malarza utworzone przez wspomnianych filozofów, historyków sztuki itp. w studiach o nim. Obrazy te mają charakter językowy. Drugim przedmiotem książki jest więc nie tyle historyczna postać artysty – a tego można byłoby się spodziewać po tytule

– ile pewien konstrukt wyłaniający się z badanych przez Kiepuszewskiego tekstów. Można by się w tym miejscu zastanowić, idąc śladem M. Bal, czy nie należałoby uznać, że tym przedmiotem nie jest Cézanne, ale raczej „Cézanne”<sup>1</sup>?

W duchu powyższego rozróżnienia można chyba interpretować – nie wykluczone, że sam Kiepuszewski by się na to zgodził – otwierającą tom ilustracją obrazu M. Denisa *Hommage à Cézanne*, ukazującą martwą naturę prowansalskiego mistrza na sztalugach, wokół których zgromadzili się krytycy sztuki: obraz ukazuje obraz, martwa natura Cézanne’a pędzlem M. Denisa zostaje ujęta w cudzysłów. Takiej lekturze wspomnianego obrazu sprzyja podtytuł książki – *Między spojrzeniem a komentarzem* – który jednocześnie dookreśla dwuznaczność tytułu. Rolą krytyków sztuki (również tych na płótnie Denisa) jest dokonanie przejścia od spojrzenia do komentarza. Podobną drogę przemierza Kiepuszewski. Przekładając – w zgodzie z metodą i duchem książki – jego terminy „spojrzenie” i „komentarz” na język M. Merleau-Ponty’ego (do którego stale się odwołuje), możemy mówić o „oku” i „umyśle”. Z jednej strony mamy do czynienia z fenomenologicznym oglądem płócien artysty, zwróceniem się do jądra malarskiej materii, z drugiej z perspektywą hermeneutyczną – żywiołem bowiem, w którym na kartach *Obrazów..* żyją dzieła malarza, jest język. Nie tyle chodzi więc o bezpośrednie ukazanie obrazów Cézanne’a, ile o przedstawienie obrazów jego obrazów. Celem książki jest skupić się na „określonym przez hasła ‘Cézanne’ i ‘malarstwo’ wątku, podjąc próbę pisania w przestrzeni, w której poszczególne teksty przyciągają się, przyzywają, wzajemnie nawiedzają, wchodzą w produktywny spór” (s. 12).

Mimo przyznania pierwszeństwa tekstowi-językowi, oko Kiepuszewskiego nie jest mu całkowicie podległe, czego dowodem – paradoksalnie – okazują się opisy płócien malarza. Celem autora – dodajmy: zrealizowanym – jest stworzenie ekfrazy, która miałaby niezwykle ściśle przylegać do obrazu, stanowić jego językowy analogon. Opisy dzieł malarskich nie stanowią jednak językowych obrazów obrazów – autor książki stara się raczej oddać słowami to, co przedstawione na obrazie, wywołać taki sam efekt. Sugestywność opisów pozwala na określenie ich, bez czczej przesady, jako hypotypozy. Niewątpliwie stanowią one atut omawianej książki, jednakowo sprawnie prezentując czytelnikowi, by posłużyć się słownikiem Ingardenowskim, aspekty zarówno malowideł, jak i obrazów. Zacytujmy:

„Ta horyzontalna dwupasmowość sugeruje, jakoby przedmioty zostały ustawione jeden obok drugiego, wzdłuż stołu. Układ przedmiotów oscyluje między tą tendencją pasmową

<sup>1</sup> M. Bal, *Reading Rembrandt*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

a symetrycznym układem naczyń i ustawionymi w rytmiczne figury zespołami owoców, zgrupowanymi wokół czterech środkowych jabłek. Dwa elementy: czarna obudowa otworu szuflady i nóż są niejako przycięte przez krawędź obrazu. Ma to miejsce w dwóch ważnych punktach pola: u dołu, w sferze 'grawitacyjnego' osadzenia motywu, i po prawej stronie, w miejscu przebiegu tendencji horyzontalnej dzieła. W ten sposób ujawniony zostaje ruch kadru, wzmagający płaszczyznową aktywność obrazu. Akcentuje to zależność między mimetyczną lekturą a przegłędem powierzchni pola. Ślady pędzla biegną diagonalnie od górnego prawego – do lewego dolnego rogu obrazu. Kolory wypełniają taktylną przestrzeń dzieła sekwencjami modulowanych tonów" (s. 61).

Choć większość opisów należy zaliczyć do udanych, to ich autor niestety ma tendencję do wpadania w, by tak rzec, formalizm – chwilami nie wiadomo, co się kryje za formą opisu i co ma nam się pojawić przed oczyma. Przytoczymy dwa przykłady: „Homogeniczna tekstura płaszczyzny transponuje elementy przedstawienia na wspólny poziom, na którym wzajemne przenikanie się barw konstytuuje syntetyczne plastyczne wyobrażenie" (s. 57), „plastyczna artykulacja twarzy wydobywa efekt stereoskopowej konfiguracji partii oczu (s. 23); w obu wypadkach można by zapewne wyrazić to samo krócej, prościej i bardziej elegancko.

Sam Kiepuszewski jest świadom siły słownego opisu – „zapisu widzenia" (s. 123) – i zapewne zgodziłby się, by to, co pisze o symbolistach („takie przekonania pozwalały symbolistom tworzyć opisy obrazów za pomocą językowych analogii. Struktura języka stała się dla nich jedynie wyjściową alegorią struktury obrazu", s. 69), z pewnymi zastrzeżeniami zastosować do jego pisarstwa. W tym miejscu warto zwrócić uwagę na rolę ilustracji w omawianej książce. Ilustracji tych praktycznie nie ma. Czytelnik znajdzie ich zaledwie kilka (materiał ilustracyjny ogranicza się do reprodukcji tych kilku obrazów, do których Kiepuszewski odnosi się bezpośrednio). Ten brak można usprawiedliwić (pomijając aspekty ekonomiczne), po pierwsze, obecnością licznych ekwiwalentów słownych owych ilustracji oraz, po drugie, w sposób bardziej wysublimowany słowami samego autora:

„Artysta, przenosząc wzrok z modelu na papier, tracąc bezpośredni kontakt z motywem, poddaje się temu, co zachował w pamięci, co w niej zostało zarejestrowane jako wizerunek modelu. W tym krótkim momencie portretujący musi studiowaną rzecz oddać, odsunąć jej percepcyjną obecność. W tym też momencie dokonuje selekcji (...) To okamgnienie [*Augenblick*], które Derrida parabolicznie nazywa 'przepastną otchłanią', oddziela rysowany przedmiot od tworzącego go śladu" (s. 33),

czy też cytowanymi w tekście słowami M. Denisa: „Słońce jest rzeczą, której nie można przedstawiać, ale którą trzeba interpretować" (s. 55).

Brak ilustracji nie jest w żadnym wypadku defektem – reprodukcje faktycznie nie odwracają uwagi od lektury, choć, jak głosi autor,

„Lektura tekstu obu autorów [M. Merleau-Ponty’ego i J. Derridy – M.S.] nie ma prowadzić w kierunku problematyki ściśle filozoficznej, czyli tej, do której same zmierzają, ale raczej przymusić je do dokonania zwrotu ku temu, co było miejscem ich wyjścia, czyli wypowiedzi i obrazów artysty (...) Można tu ponownie powiedzieć, że chodzi o konfrontację tych dwóch interpretacji w kontekście logiki wyjaśniania, które narzucają obrazy i teksty samego Cézanne’a” (s. 98).

Kiepuszewski gdzie indziej pisze, że „między językiem a obrazem następuje więc wzajemne uzupełnianie się, obraz domaga się uzupełnienia słowem (...)” (s. 103). Prawdą jest też twierdzenie odwrotne – słowo dopomina się obrazu i to nie tylko w ustępach poświęconych reprodukowanym obrazom, ale również wówczas, gdy uwagi autora nie odnoszą się bezpośrednio do żadnej konkretnej realizacji.

Powracając do raz już tutaj użytego rozróżnienia: Cézanne – „Cézanne”, nie sposób nie uznać, że brak ilustracji sprzyja cudzysłowowemu traktowaniu przedmiotu badań Kiepuszewskiego. Jest nim, powtórzmy raz jeszcze, nie *oeuvre* malarza, ale pewien jego obraz. W pewnym sensie interpretacje autora *Obrazów...* kreują własny przedmiot i nie ma potrzeby konfrontować go – mimo jego deklaracji – z tym, co legło u ich podstaw.

Po lekturze *Obrazów...* nie można chyba oprzeć się wrażeniu (nie jest to zarzut – powiedzmy jasno – lecz konstatacja), że książka ta – również mimo deklaracji (i sugestywnych, już wspomnianych, opisów) – jest zdominowana przez komentarz: autor skupia się raczej na komentarzach innych autorów, aniżeli na obrazach samego mistrza. O tym, jak daleko oko zostaje w tyle za umysłem, może świadczyć przeprowadzona analiza wiersza M. Heideggera, jak go nazywa Kiepuszewski, „krótkiego traktatu”, „rozprawy o Cézannie” (s. 153–157) – w tym fragmencie mamy już do czynienia jedynie ze słowami, słowami, słowami...

Często cytowane listy samego malarza, lub jego przyjaciół, są traktowane nie jako historyczne świadectwa w pewien sposób potwierdzające słuszność wniosków Kiepuszewskiego, ale raczej jako teksty, które szkicują własne obrazy Cézanne’a, względnie konieczny filtr językowy, bez którego droga do płócien malarza pozostaje zamknięta. Podobnie, wydaje się, jest traktowana historia sztuki – i ta dziedzina tworzy własny wizerunek artysty. Zastanawiać może – jeśli moja interpretacja jest słuszna – na przykład zestawienie ustępu pióra Merleau-Ponty’ego i tekstu E. Bernarda (s. 105): czy chodzi tu o pokazanie dwóch niezmiernie sobie bliskich interpretacji, czy raczej o wykazanie słuszności intuicji francuskiego fenomenologa przez zacytowanie historycznego źródła?

*Obrazy...* niewątpliwie wpisują się w prowadzoną dyskusję nad Cézanne’em, czego wynikiem jest odwoływanie się do już ustalonych

w analizach tego malarstwa kategorii (na przykład ciało, oko, umysł, fizjologia, barwa, faktura itd.). Na tle umiejętnego przeplatania wątków historii sztuki i filozofii, może jednak brakować wprowadzenia jakiejś nowej, niewysnutej z filozofii Merleau-Ponty'ego, Derridy czy Heideggera, koncepcji – na to Kiepuszewskiego bez wątpienia stać. W podobną pułapkę – a pułapką w tym wypadku może być wpisanie się w uznaną i chlubną tradycję – wpada on, gdy odwołuje się do takich autorów, jak Leon Battista Alberti (s. 138), Leonardo da Vinci (s. 128) czy Lomazzo (s. 138). Nawiązywanie do „dawnych mistrzów” w pracach poświęconych szeroko rozumianej kulturze wizualnej należy już do grona zabiegów kanonicznych. Kiepuszewski również stosuje tę zasadę, choć w jego przypadku nie znajduje ona raczej mocnego uzasadnienia.

Największe zdziwienie jednak musi budzić fakt, że na kartach *Obrazów...* brak jednej postaci. Postaci, do której nie można przykładać miary wspomnianych filozofów, ale która w polskiej myśli o sztuce zajmuje miejsce szczególne – Władysława Strzemińskiego. Znowuz nie jest to zarzut, a raczej pytanie: „dlaczego?”, istotne, jeśli weźmiemy pod uwagę fragment następujący, który zapewne mógłby znaleźć się w *Teorii widzenia*:

„Różnica nasycenia barw i wielkości śladów uruchamia działanie przestrzeni obrazu. Działanie to polega na pulsacyjnym zatrzymywaniu się spojrzenia na obrzeżach obrazu – poprzez płaszczyznę strefy centralnej – aż do jego głębi. Oko skupia się jednocześnie na rozmaitych aspektach koncentracji optycznych. Spojrzenie błądzi po płaszczyźnie, próbuje adaptować wszelkie zagęszczenia i rozciągnięcia przestrzeni. Jednak to, co domaga się oglądu symultanicznego, następuje po sobie w czasie i przestrzeni” (s. 189)<sup>2</sup>.

Podsumowując, książka Łukasza Kiepuszewskiego niewątpliwie daje „przyjemność tekstu”. Przyjemność ta jest podwójna. Po pierwsze, doznanie to niesie ze sobą lektura samej książki. Jest ona słowną uczta: autor umiejętnie, efektownie i owocnie gra językiem. Wiąże się to z intencjami autora, którego tekstu nie można jednoznacznie zakwalifikować: nie jest to klasyczny tekst krytyczno-artystyczny, nie jest to też jednak tekst filozoficzny. Z tej racji w niniejszej recenzji nie ma mowy o poszczególnych tezach Kiepuszewskiego – zyskały one takie sformułowanie, jakie zapewnia im „niewywrotność”, nieweryfikowalność (to, jak wiadomo, można traktować albo jako zaletę, albo jako wadę), ponieważ, raz jeszcze to podkreślmy, został im nadany charakter konstrukcji, a nie – dającej się, przynajmniej teoretycznie, zweryfikować – rekonstrukcji (z tej też racji

<sup>2</sup> Kiepuszewski zajmował się tym tematem w artykule „Cézanne Strzemińskiego. Obraz jako krytyka tekstu” *Artium Quaestiones* 1998, IX, s. 53–73; por. idem, „Praktyka autoportretu – zagadnienie czasowości”, M. Poprzeczka (red.), *Twarzą w twarz z obrazem*, SHS, Warszawa 2003, s. 55–69.

książka ta nie wpisuje się w tradycyjnie pojętą historię sztuki). Po drugie, niewątpliwą przyjemność daje lektura obrazów Cézanne'a, które pod piórem autora *Obrazów...* przeobraziły się w dzieła będące nie przedmiotem spojrzenia, ale komentarza.

Ciepłe słowo należy się również wydawnictwu po raz kolejny potwierdzającemu swoją wysoką klasę dzięki publikacji interesującej książki, która prezentuje perspektywę naukową w dalszym ciągu zbyt słabo obecną w polskim kręgu badaczy historii sztuki.

Jeśli wolno dodać na koniec drobne *memento*: książka Kiepuszewskiego (i to również jest jednym z jej atutów) pokazuje, że tytułowe „obrazy [namalowane przez] Cézanne'a” były, są i będą zawsze bogatsze niż wszystkie możliwe „obrazy [przedstawiające] Cézanne'a”.

## NOTY O AUTORACH

- Jean Baudrillard** – francuski socjolog i filozof kultury, obecnie związany z Institut de la Recherche sur l’Innovation Sociale przy Centre National de la Recherche Scientifique
- Ewa Izabela Nowak** – doktorantka, Wydział Sztuk Plastycznych, Université Paris I Panthéon – Sorbonne
- Iwona Lorenc** – prof. dr hab., Zakład Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego
- Alicja Kuczyńska** – prof. dr hab., Zakład Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego
- Krystyna Wilkoszewska** – prof. dr hab., Zakład Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego
- Teresa Pękala** – prof. dr hab., Zakład Etyki i Estetyki, Instytutu Filozofii Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
- Roman Kubicki** – dr hab. prof. UAM, Zakład Dydaktyki Filozofii i Nauk Społecznych, Instytut Filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- Grzegorz Sztabiński** – prof. dr hab., Katedra Estetyki, Instytutu Filozofii Uniwersytetu Łódzkiego
- Wojciech Chyla** – prof. dr hab., Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- Anna Wolińska** – dr, adiunkt, Zakład Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego
- Bogna J. Obidzińska** – doktorantka, Instytut Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego
- Stanisław Kwiatkowski** – dr, adiunkt, Katedra Nauk Humanistycznych Politechniki Łódzkiej
- Kamilla Najdek** – dr, Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego
- Maria Gołębiewska** – dr, adiunkt, Zespół Filozofii Kultury Instytut Filozofii i Socjologii PAN
- Brygida Pawłowska-Jądrzyk** – dr, wykładowca, Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
- Jan Piasecki** – doktorant, Instytut Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego
- Olga Bażenowa** – dr hab., Instytut Zarządzania i Technologii Społecznych Białoruskiego Uniwersytetu Państwowego w Mińsku
- Ella Chmielewska** – dr, Cultural Studies Programme, The University of Edinburgh



**Beata Elwich** – dr, filozof, autorka książki *Ikona. Duchowość i filozofia*

**Krystyna Gutowska** – dr, Pracownia Filozofii Kolegium Nauk Społecznych i Administracji Politechniki Warszawskiej

**Olga Szparaga** – dr hab., Wydział Filozofii i Nauk Politycznych białoruskiego Europejskiego Humanistycznego Uniwersytetu na Wygnaniu, redaktor strony internetowej Intelktualnej Wspólnoty Białorusi belintellectuals.com, redaktor filozoficzno-kulturalnego czasopisma *Topos* przy EHU

**Blanka Brzozowska** – dr, Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego

**Magdalena Wolska** – doktorantka, Instytut Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego

**Mateusz Salwa** – doktorant, Instytut Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego

## INFORMACJE DLA AUTORÓW

P.T. Autorów *Sztuki i Filozofii* informujemy o zasadach, których będziemy przestrzegać w naszym piśmie:

1. Objętość artykułów nie powinna przekraczać 22 stron znormalizowanego maszynopisu, tj. 1800 znaków na stronie, recenzji zaś – 8 stron.
2. Przypisy powinny być umieszczone na dole strony i mieć formę przyjętą w ostatnich tomach pisma z pełnym tytułem, nazwiskiem tłumacza, redaktora tomu bądź pracy zbiorowej, nazwą wydawnictwa, datą i miejscem wydania (na przykład: J. Derrida, *Głos i fenomen*, przekł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 133). Jeżeli w tekście pojawia się motto, to powinno być ono również opatrzone przypisem bibliograficznym.
3. Materiały powinny być przysyłane w 2 egzemplarzach wraz z dyskietką lub w formie elektronicznej (preferowane formaty: MS Word 6, Open Office) na adres sztuka.wfis@uw.edu.pl.
4. Autorów prosimy o dołączenie krótkiej noty (zawierającej stopień lub tytuł naukowy oraz aktualne miejsce pracy) wraz z dokładnym adresem korespondencyjnym (również elektronicznym).
5. Prosimy także o dołączanie streszczenia w języku angielskim o objętości do pół strony (ok. 150–200 słów) oraz słów kluczowych.
6. Redakcja SziF zastrzega sobie prawo do dokonywania skrótów i niewielkich zmian w tekście.
7. Materiałów niezmówionych Redakcja nie zwraca.

## NOTES FOR CONTRIBUTORS

We inform all prospective contributors to *Sztuka i Filozofia* about the rules which we intend to follow when accepting texts for publication:

1. Articles submitted should not exceed 22 pages of normal typescript e.g. 1800 characters per page. Reviews should be no more than 8 pages long.
2. All notes in the article should be footnotes in accordance with the style used in the last volumes of *Sztuka i Filozofia*. Additional texts such as mottos should also be accompanied by footnote with all bibliographical data.

3. **Authors are advised to submit two printed copies and a computer disc** with an electronic version (formatted most preferably in MS Word 6, or Open Office) to [sztuka.wfis@uw.edu.pl](mailto:sztuka.wfis@uw.edu.pl).
4. We remind authors to enclose information about their current academic affiliation and position, including postal address, email address and telephone number.
5. A short summary (up to 200 words) and keywords in English and Polish should also be provided.
6. SziF reserves the rights to make additional changes in texts submitted when necessary.
7. Materials sent will not be returned.



JEAN BAUDRILLARD, „NOWY JORK” 1992,  
ARCHIWUM J. BAUDRILLARDA



JEAN BAUDRILLARD, „PARYŻ” 1986,  
ARCHIWUM J. BAUDRILLARDA



JEAN BAUDRILLARD, „SAINT-BEUVE” 1986, ARCHIWUM J. BAUDRILLARDA