



2012

WIELOGŁOS

Pismo Wydziału Polonistyki UJ

Wydawnictwo
Uniwersytetu
Jagiellońskiego



WIELOGŁOS

Pismo Wydziału Polonistyki UJ

WYBÓR TEKSTÓW





Spis treści

Rozprawy i szkice

| | |
|---|-----|
| Wojciech Szymański, <i>Dziwne obrazy</i> | 77 |
| Roma Sendyka, <i>Fotografia, szok i oburzenie: ramy wojny</i> | 93 |
| Michalina Kmieciak, <i>Porządkowanie awangardy</i> | 105 |
| Leonard Neuger, <i>What is Chekhov's Siren Whispering to Us? On the Unavoidability of the 'Impossible' Creation of the Humanities</i> | 127 |

Recenzje i omówienia

| | |
|--|-----|
| Aldona Kopkiewicz, <i>Spóźniona zmysłowość i nowa wrażliwość (O „Przeciw interpretacji i innych esejach” Susan Sontag)</i> | 135 |
|--|-----|

Moje zdziwienia – Henryk Markiewicz

| | |
|---|-----|
| <i>Rota</i> – tekst „mocno endecki” | 143 |
| Niebezpieczne zabawy | 146 |

Noty o autorach



Wojciech Szymański

Dziwne obrazy

*Wiktor Hugo był szaleńcem, który uważał się za Wiktora Hugo.
J. Cocteau, *Le Mystère laïc**

Słowa kluczowe: AIDS, PRL, homoerotyzm, homofobia, retoryka obrazu

Key words: AIDS, PRL (The People's Republic of Poland), homoeroticism, homophobia, rhetoric of the image

Abstract

STRANGE IMAGES

The text presents a double interpretation (homoerotic and homophobic) of a commercial image of the “renaissance youth” set in the context of the 1980s and the twilight of Communist Poland. The subversive potential of homoerotic reading of the image, on which somewhere in the late 1980s someone wrote *AIDS*, is presented against the background of its history. The hand-made inscription is here interpreted not only as a homophobic act but first and foremost as an operation aiming at establishing the sense of the image in such a way so that the subversion founded on homoerotic reading is cancelled and the “renaissance youth” becomes a “sick faggot.” As a result of this operation, the image starts to create the only legitimate view of homosexuality, with connotations of sickness, very similar to images of AIDS that appeared in the homophobic public discourse of the Reagan era in the USA.

Gdzie jest obraz?

Gertruda Stein w eseju z roku 1938 pod tytułem *Picasso* z charakterystyczną dla siebie symulowaną naiwnością o dziwności obrazów pisała tak:

Wszystko jest właściwie dziwne, ale najdziwniejsze są obrazy, obraz może się wydawać niezrozumiały, lecz po pewnym czasie nie tylko przestaje nim być, ale nawet trudno sobie uzmysłwić, dlaczego kiedyś wydawał nam się niezrozumiały¹.

Zdanie to jest co najmniej dziwne. W polskim przekładzie natomiast, przez zamierzoną – lub nie – dwuznaczność, jest jeszcze bardziej dziwne niż w oryginale; więcej, ono jest dziwaczne. Jego syntaktyczna dziwność i dziwaczność zarazem wprawia w stan nie tyle może nawet zakłopotania, ile rozbawienia; jest dziwne – *queer* i wesołe – *gay* zarazem.

Zdanie to rozumieć można tak: (A) Są obrazy, których nie rozumiemy; nie potrafimy opisać, co przedstawiają, a jeśli nawet potrafimy, to nie wiemy, dlaczego ktoś namalował coś w taki właśnie sposób. Z czasem jednak – po uzyskaniu wyjaśnienia od artysty lub artystki, krytyka lub krytyczki – wszystko zaczyna wydawać się jasne i zrozumiałe. To przejście od niezrozumiałości do zrozumiałości sprawia, że obrazy są dziwne.

Zdanie to można jednak rozumieć w inny sposób. Na przykład tak: (B) Istnieje obraz, którego nie rozumiemy, co znaczy, że po pierwsze: (1) jest obraz i po drugie: (2) obraz wydaje nam się niezrozumiały. Po pewnym czasie obraz nie tylko przestaje być niezrozumiały (2), ale „przestaje nim być” (1). Stoję więc przed obrazem, który przestał być obrazem. Doprawdy, dziwne. To właśnie owa ontologiczna nieciągłość obrazów sprawia, że są one najdziwniejsze. I to właśnie ta dziwność będzie mnie dalej interesowała.

Dziwność obrazu, który przestaje być obrazem (B) tylko na pierwszy rzut oka wydaje się paradoksem. Osadzenie owej dziwności w dyskursie modernistycznej krytyki artystycznej sprawia, że zaczynam się dziwić, iż kiedykolwiek byłem nią zdziwiony (A); dziwnością, nie krytyką.

Dawno temu, twierdzi James Elkins – w modernizmie i jeszcze dawniej – krytyka wydawała sądy wartościujące na temat obrazów, a nie tylko opisywała je trzema przymiotnikami (ważny, poważny i Lacanowski)². Wartościujące uprawianie krytyki sztuki możliwe było jedynie dlatego, że istniały – nie czas i miejsce teraz na rozważanie, w jaki sposób – pewne wartości, za pomocą których wydawanie sądów stało się w ogóle możliwe. Jedną z wartości, które – aby nie wikłać się w zagadnienie ich istnienia lub nieistnienia – dalej nazywał będę kategoriami, była kategoria nowości. Ta, ściśle związana z awangardą jako postawą i światopoglądem, ma wiele wspólnego z dziwnymi obrazami, które w pewnym momencie przestają nimi być.

Tę dziwność i mechanizm umożliwiający obrazom niebycie obrazami widoczny jest w pismach o sztuce od Guillaume’a Apollinaire’a poczynając, a na Clemencie Greenbergu kończąc. Jak powszechnie wiadomo, Apollinaire o sztuce nie wiedział prawie nic. Malarstwa nowoczesnego właściwie nie znał, a wszystko, co o nim wiedział, jak chce anegdota, wpoił mu Maurice

¹ G. Stein, *Picasso*, przeł. M. Michałowska, Warszawa 1974, s. 30.

² J. Elkins, *What Happened to Art Criticism?*, Chicago 2011, s. 2–13.

Vlaminck podczas wspólnej podróży pociągiem do Vésinet³. Brak wiedzy nie przeszkodził mu jednak wypowiadać się na temat sztuki w sposób trafny, a nawet natchniony. Miał na przykład wielce ciekawy pogląd na egipskie mumie, a także – jakaż rozległa panorama dziejów! – na francuski impresjonizm:

Ogólna forma mumii egipskiej odpowiada wyobrażeniom egipskich artystów, a przecież dawni Egipcjanie znacznie różnili się między sobą. Poddali się jednak sztuce swej epoki. [...] Bóg wie, jak wysmiewano się z obrazów Maneta i Renoira! I cóż? Wystarczy spojrzeć na fotografie z tej epoki, aby przekonać się, jak ludzie i rzeczy upodabniały się do obrazów malowanych przez tych wielkich malarzy⁴.

Innymi słowy, tym, co czyni Maneta i Renoira wielkimi malarzami, a ich obrazy dobrymi obrazami, jest wbudowany w kategorię radykalnej, jakże śmiesznej w swych czasach nowości mechanizm, który sprawia, że nie postrzegamy ich obrazów jako obrazów Paryża II połowy XIX wieku, lecz tamten Paryż wyobrażamy sobie jako obrazów tych kopię.

Nie inaczej wielkość Picassa widziała – jak zwykle z udawanym zdziwieniem – Gertruda Stein, która w przeciwieństwie do Apollinaire'a jadącego podmiejskim pociągiem, wołała podróże samolotem:

Kiedy byłam ostatnio w Ameryce, po raz pierwszy w życiu sporo podróżowałam samolotami, a gdy patrzyłam przez okno, widziałam wszystko tam w dole narysowane kubistyczną kreską, widziałam skomplikowany, precyzyjny rysunek Picassa, kreski zbliżały się, krzyżowały, oddalały i rozwijały, by po chwili zniknąć, widziałam proste rozwiązania proponowane przez Braque'a, widziałam niespokojną kreskę Massona, o tak, widziałam to wszystko i raz jeszcze uświadomiłam sobie, że [...] twórca to taki człowiek, który rozumie współczesność, jeszcze zanim współcześni mu ludzie ją zauważą⁵.

Cóż, obraz może wydawać się niezrozumiały, lecz po pewnym czasie, to znaczy wtedy, gdy to rzeczywistość staje się obrazem, obraz przestaje być niezrozumiały, więcej, przestaje być obrazem.

Stanowisko Apollinaire'a i Stein można jeszcze zradykalizować, rozważając nie tylko dziwny proces, w którym obraz przestaje być obrazem, lecz także i to, czy taki obraz kiedykolwiek był obrazem. Na takie rozważania można pokusić się nad tekstami Clementa Greenberga, tego adwokata awangardy, który wszystko to, co nie na pierwszej linii frontu, ba, wszystko, co spóźnia się pół kroku, spowalniając marsz, określał mianem kiczu. W swoim estetycznym i politycznym zarazem manifestie z końca lat trzydziestych na temat kiczu wypowiadał się w następujący sposób:

³ J.P. Crespelle, *Montmartre w czasach Picassa 1900–1910*, przeł. M. Bibrowski, Warszawa 1987, s. 109.

⁴ G. Apollinaire, *Kubiści. Rozważania estetyczne*, przeł. J.J. Szczepański, Kraków 1967, s. 25.

⁵ G. Stein, *op.cit.*, s. 84.

Na obrazie Repina, chłop rozpoznaje i widzi rzeczy w taki sam sposób, w jaki rozpoznaje i widzi rzeczy poza obrazem. [...] Repin [...] maluje tak realistycznie, że rozpoznanie tego, co obraz przedstawia, staje się oczywiste i nie wymaga żadnego wysiłku ze strony widza – i to jest cudowne⁶.

W cytowanym tekście Greenberg przeciwstawia realistycznym obrazom Repina twórczość Picassa. Jego obrazy są wszystkim tym, czym nie są obrazy rosyjskiego realisty. Oznaczać to może, po pierwsze, że nie są malowane w konwencji realistycznej. (Dobry, awangardowy obraz byłby wówczas obrazem wymykającym się prostej, jak się na pierwszy rzut oka wydaje, mimetycznej konwencji). Oznaczać może to także coś więcej, a mianowicie to, że nie są one zwyczajnie tym, co większość ludzi uważa za obrazy. Bycie obrazem bowiem w powszechnym mniemaniu wymaga, jak się zdaje, posiadania takich cech, dzięki którym można to, co przedstawione, odnieść do rzeczywistości. Wyprzedzające natomiast rzeczywistość obrazy Picassa – jak opisywali je Apollinaire i Stein – mogą zostać odniesione do rzeczywistości dopiero niejako *post factum*. Najpierw to sama rzeczywistość musi się upodobnić, nadażyć za swoim własnym obrazem. W tym sensie obrazy Picassa są tak dobre, ponieważ nie są obrazami. Nie są jeszcze obrazami, gdy, na przykład, rzeczywistość postrzegana jest nadal przez pryzmat obrazów Maneta i Renoira, a także nie są już obrazami, ponieważ, kiedy rzeczywistość zaczyna być postrzegana jako im podobna, wygląda już zgoła inaczej⁷. *Où est donc le tableau?* Gdzie zatem jest obraz?, jak pytał Théophile Gautier, patrząc na dziwne *Las Meninas* Diego Velázqueza⁸.

Jednoznaczna odpowiedź na to pytanie, która byłaby konsekwentnie wyciągnięta z powyższych odczytań klasyki krytyki modernistycznej wnioskiem, musiałaby brzmieć: obrazu nigdy nie było, a jego pozorne istnienie, podobnie jak dyskurs nowości/oryginalności, z którym ściśle się wiązało, opierało się na wytworzonym przez awangardę micie. Micie w imię Picassa. Nie czas i miejsce tutaj na szczegółową analizę tekstów Rosalind Krauss, których tytuły przywołałem w poprzednim zdaniu, chociaż jestem przekonany,

⁶ C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska [w:] *idem, Obrota modernizmu. Wybór esejów*, wyb. i red. G. Dziamski, Kraków 2006, s. 12–13.

⁷ Aby jeszcze raz zilustrować takie awangardowe myślenie o obrazach, które nie są już i jeszcze obrazami, chciałbym przytoczyć fragment rozmowy Adama Mazura z Andrzejem Osęką. Mazur, pytając krytyka o jego stosunek do twórczości Henryka Stażewskiego, streszcza zarzuty postawione w jednym z artykułów Osęki w ten sposób: „Zarzuca pan też Stażewskiemu, że był kiedyś awangardowy, był w Praesensie i różnych międzynarodowych stowarzyszeniach, ale to było dawno. A teraz formy, które proponuje, są wszędzie. W maszynie do pisania. Pisze pan, że jego reliefy nie wyprzedzają już niczego, a jedynie potwierdzają estetykę kultury materialnej lat 60.”. A. Osęka, *Strategia pająka. Wywiad-rzeka. Rozmawia Adam Mazur*, Warszawa 2011, s. 155.

⁸ Cyt. za V.I. Stoichita, *Imago Regis. Teoria sztuki a portret królewski w „Las Meninas” Velázqueza* [w:] *Tajemnica „Las Meninas”*. *Antologia tekstów*, wyb. i red. A. Waško, Kraków 2006, s. 211.

że ta byłaby niezwykle interesująca⁹. Zanim przejdę do opisu interesującego mnie dziwnego obrazu, który jest faktycznym przedmiotem tych rozważań, chciałbym jedynie przywołać fragment eseju amerykańskiej krytyczki i teoretyczki sztuki, gdzie dokonuje się dekonstrukcja pojęć „malowniczość” i „kraj-obraz”.

W interesującym mnie fragmencie Krauss przywołuje *Opactwo Northanger* autorstwa Jane Austen, w którym bohaterowie powieści „zaczynają wkrótce wymieniać uwagi o krajobrazie, patrząc nań – jak powiada Austen – «czyż ma ludzi znających się na rysunku i rozważających go z malarskiego punktu widzenia z pasją ludzi obdarzonych prawdziwym smakiem»”¹⁰. Powołanie się na Austen jest potrzebne Krauss po to, aby pokazać dziwną relację, jaka wiąże obrazy z rzeczywistością. Ja natomiast powołuję się na Krauss, aby pokazać, że ta relacja nie dotyczy obrazów, tych już bowiem nie ma, gdy zostaje opisana:

Lektura tekstów o malowniczości zmienia nas natychmiast w ofiary tej rozbawionej ironii, z jaką Austen patrzy na swoją młodą podopieczną odkrywającą, że samą istotę natury tworzy jej „zdolność do bycia przeniesioną na płótno”. To przecież oczywiste, że kategoria malowniczości wtórnie konstruuje pojęcie krajobrazu jako reprezentację samej siebie. Krajobraz staje się wobec tego kopią obrazu, który go poprzedza¹¹.

Innymi słowy: mój zachwyt nad namalowanym krajobrazem (pejzażem) skonstruowany jest na zdolności porównania go z rzeczywistym krajobrazem, który uważam za malowniczy. W namalowanym pejzażu nie ma jednak nic z rzeczywistego krajobrazu. To rzeczywisty krajobraz posiada cechy malowniczego pejzażu na płótnie. Nie jest, ponadto, rzeczywisty, lecz jedynie skopiowany z obrazu, a ten, rzecz jasna, nie jest obrazem, ponieważ wyprzedza rzeczywistość, którą rzekomo obrazuje.

Opis obrazu

Mogę w tym miejscu przerwać te modernistyczne wypominki, mogę je dalej kontynuować. Sądzę, że nie zmieni to zasadniczo spostrzeżenia Gertrudy Stein, od którego zacząłem, i zawartego w nim faktu egzystencjalnego, że wszystko jest dziwne. Wszystko jest dziwne, a najdziwniejsze są obrazy. Obrazy, które gdy powstają, nie są jeszcze obrazami i które po pewnym czasie nie są już obrazami. Obrazy wyprzedzające rzeczywistość, która rzeczywistością nie

⁹ Zob. R.E. Krauss, *In the Name of Picasso* i *The Originality of the Avant-Garde* [w:] *eadem, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, London 1987.

¹⁰ R.E. Krauss, *Oryginalność awangardy*, przeł. M. Sugiera [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb. i oprac. R. Nycz, Kraków 1996, s. 412.

¹¹ *Ibidem*, s. 413.

jest, ponieważ zostaje wtórnie skonstruowana na podstawie obrazów, które obrazami nie są, i etc... Mój wybór – przerwać czy kontynuować – porusza nie się w modernistycznym dyskursie krytycznym, nie zmieni ujawnionego w poprzednim zdaniu kolistego ruchu, ruchu po błędnym kole. Ruch ten – jak obraz, który chcę opisać, i jak przełożona na język polski wypowiedź autorki *Czułych guziczków* – jest dziwny.

Obraz ten już nie istnieje, został przykryty warstwą nowego tynku. Obraz był bowiem wykonany na ścianie narożnego, o ile mnie pamięć nie myli, budynku przy ulicy Pawła z Krosna. Nie wiem, po prawdzie, kiedy i nie wiem przez kogo został wykonany. Kiedy oglądałem go w dzieciństwie, przechodząc z matką ulicą Nowotki, dzisiaj Piłsudskiego, w stronę Rynku, wydawał się odwieczny. Jego pradawność symulowana była szlachetną, charakterystyczną dla renesansu techniką sgraffito, w jakiej został wykonany. Renesansowy obraz na renesansowej ulicy imienia renesansowego poety i humanisty w II połowie lat osiemdziesiątych. Obraz był z jednej strony zwykłym motywem dekoracyjnym, który być może miał w intencji twórców i (państwowych zapewne) zlecniodawców przydawać aury historyczności tej renesansowej ulicy zabudowanej brzydkimi domami w XIX i na początku XX wieku. Z drugiej strony gatunkowo należał do portretu, przedstawiał bowiem schematycznie i konturowo wykonanego, ubranego w typowy renesansowy strój, młodzieńca. Nie pamiętam wyrazu jego twarzy, być może nie było żadnego wyrazu i żadnej twarzy, które zastąpiono umowną linią nosa i plamami wydrapanymi w drugiej warstwie tynku zamiast oczu. Młodzieńczość przedstawienia nie była więc zaznaczona w nienaznaczonym wiekiem obliczu portretowanego; raczej w jego smukłości uzyskanej dzięki wydłużonym proporcjom ciała i opinającemu chłopięce łydki i tułów ubiorowi. Na ubiór składały się ściśle przylegające do ciała pończochy, w połowie ud zaczynały się obszerne pludry; niestety nie potrafię przypomnieć sobie, jak duży i okazały był ich centralny element, *codpiece*, zapewne jednak, aby nie dawać asumptu do żartów i porównań, okazały zazwyczaj na renesansowych portretach mieszek na genitalia nie był eksponowany. Górną część ciała okrywała ściśle dopasowana kamizela bez rękawów, zapewne wams. Nie mam pewności co do butów, być może były to renesansowe buty typu *Kuhmaul*, być może zdradzające jeszcze gotycki smak ciżemki. Podobnie z beretem; był albo go nie było.

Jeśli miałbym opisać pozę, w jakiej ukazano smukłego młodzieńca, odsyłam do *Portretu anonimowego mężczyzny* autorstwa Nicolasa Hilliarda ze zbiorów Victoria and Albert Museum w Londynie. Młodzieniec z krośnieńskiej starówki – bo obraz znajdował się w Krośnie – także, jak się zdaje, przez lewe ramię przerzuconą miał szubę i podobnie jak londyński *mignon*, stał w dziwnym kontraście, ciężar ciała opierając na lewej nodze. Prawą nogę, w jakże niewygodny i sprawiający trudność w utrzymaniu równowagi ciała sposób, wysuwał przed lewą, krzyżując ją z nią. O ile taka dezynwoltura tłumaczy się w portrecie z kolekcji V&A podporą – drzewem, o które opiera się *mignon* – o tyle w przypadku chłopca z ulicy Pawła z Krosna, wyszukane

i zmanierowane upozowanie grozi upadkiem. Bez obaw jednak, stał tam przecież od przynajmniej, jak sądzę, lat siedemdziesiątych do połowy lat dziewięćdziesiątych i nie połamiał swoich smukłych, chłopięcych nóg. Jego wykwintna niedbałość oparta była bowiem na doskonałym panowaniu nad sobą, dwornym wdzięku przejawiającym się w rozwiązywaniu wszelkich trudności, na wymyślonym przez Baldassare Castiglione pojęciu *sprezzatura*¹².

Owa wyrafinowana, pozorna niedbałość, jak i zmanierowany kontrapost, w którym młodzieniec tkwił kilkanaście zapewne lat i nie zestarzał się przy tym w ogóle, wymusiły na jego ciele ledwo zauważalne, a jednak nienaturalne skrócenie sylwetki – wijącej się wężowato *figura serpentinata*. Dzieje się tak czasem, gdy obraz przywłaszcza figury literackie (*sprezzatura*) i te, które pierwotnie przynależne są retoryce (kontrapost)¹³. Rodzi się pytanie, czy te – użyte świadomie lub nie przez anonimowego twórcę/twórczynię – figury retoryczne i literackie, mają jakiegokolwiek znaczenie? Czy zwykły ścienny dekor, wykonany zapewne w dekadzie gierkowskiej, miał inną niż dekoracyjna funkcję?

Sądzę, że jeśli się weźmie pod uwagę sam subiektywny opis tego obrazu, który zaprezentowałem powyżej, tak. Byłaby to funkcja fantazmatyczna. To znaczy taka, która nawet wbrew intencji zamawiających i wykonujących sgraffito pozwala mi, jeśli posłużę się swoim zboczonym wzrokiem, nadać pewnym elementom przedstawienia i jego całości zarazem, homoerotyczny posmak, przemienić obraz w zboczone znaczone.

Z pewnością zamierzona została inna, reklamowa funkcja obrazu. *Mignon* znajdował się bowiem po lewej stronie od wejścia do mieszczącej się w tym samym budynku, na którego ścianie go wykonano, pasmanterii. Był w tym sensie modnisiem, który konotował wyszukane kroje i tkaniny, a także, na przykład, sięgającą czasów renesansu tradycję handlu sukmem w mieście, podtrzymywaną w PRL-u przez wyroby zakładów Iniarskich „Lnianka” jako rzekoma ciągłość Polski Ludowej z – co za bezsens! – Polską Jagiellonów. Reklama ta nie posiadała naturalnie wszystkich cech dzisiejszej reklamy – w rzeczywistości kapitalistycznej. Innymi słowy, jeśli mogę mówić o tym obrazie jako o reklamie, to nie w taki sposób, w jaki mówił o niej Roland Barthes, badając retorykę obrazu. Ta, w przeciwieństwie do opisywanej przez Barthes’a, funkcjonowała w świecie gospodarki centralnie zarządzanej. Obraz nie był zatem z całą pewnością podporządkowany intencji, a *signifiés* przekazu reklamowego nie musiały być przekazane jak najwyraźniej; obraz w tej reklamie nie był wyrazisty¹⁴, gdyż nie miała ona na celu reklamowania konkretnej firmy lub konkretnego, działającego pod swoim szyldem sklepu; ba,

¹² J. Shearman, *Manierizm*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1970, s. 20.

¹³ Na temat kontrapostu w sztukach plastycznych i jego związków z retoryką zob. D. Summers, *Kontrapost: styl i znaczenie w sztuce renesansowej*, przeł. J. Leczyńska [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 49–110.

¹⁴ Zob. R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 140.

nie miała na celu reklamowania konkretnego produktu. Z tego co pamiętam, w Krośnie znajdowała się jeszcze druga pasmanteria, do złudzenia przypominająca tę pierwszą, w której asortyment guzików, zamków błyskawicznych, muliny, nici i materiałów był podobny. Pasmantaria na rogu Nowotki i Pawła z Krosna nie konkurowała z drugim sklepem także pod względem cenowym. Jeżeli smukły młodzieniec w renesansowym stroju był reklamą, to taką, której funkcja ograniczona jest do informacji; tu oto znajduje się pasmanteria. Być może to wpłynęło także na fakt, że obrazowi nie towarzyszył żaden tekst: nazwa szczególnego produktu, sklepu czy nazwisko właściciela lub właścicielki. Był zatem młodzieniec dekoracyjnym szyldem, panem modnym, szczupłym i pięknym, stojącym w ekscentrycznej pozycji pogłębionego kontrapostu typem androgynicznym w pończochach jak ówczesny David Bowie. Czy istotnie był zniewieściałą jak popularny wówczas, ekstrawagancki i ubierający spódnice piosenkarz? Moja fantazja podpowiada mi, że tak. Nie jest to zresztą jedynie moja fantazja.

Zniknięcie obrazu

Tego nic nieznaczącego obrazu nie zapamiętałbym zapewne w ogóle – i jakaż szkoda, ale nie pisałbym teraz tego tekstu – gdyby nie napis, który pojawił się pewnego dnia przy renesansowym chłopcu; nie wiem dokładnie kiedy, nie wiem, kto był jego autorem. Przypuszczam, że musiała być końcówka lat osiemdziesiątych, rok 1987 lub 1988. Wykonany czarnym sprejem napis nie był przypadkowy, tak jak to zdarza się dzisiaj, gdy zwolennicy jednej bądź drugiej drużyny piłkarskiej sprejują krzyżującymi wersalikami nazwę ukochanego zespołu lub obelgę pod adresem konkurencyjnego klubu gdzie popadnie. Ten napis przypisany był do młodzieńca, który nie zmienił się przez to ani trochę i – jako personifikacja włoskiej *sprezzatura*, doskonałego panowania nad sobą – trwał nadal na jednej nodze w podwójnym kontrapoście wężowej figury. Napis zmienił jednak postrzeganie obrazu, a ja dowiedziałem się wówczas, co znaczy słowo pedał. Na napis składały się cztery litery: AIDS.

Napis ten, który stał się dopełnieniem obrazu i jego integralną częścią, nie był li tylko żartem. Stanowił operację ustabilizowania sensu obrazu, rugując wieloznaczność tej dekoracyjnej, pseudorenesansowej reklamy z rzeczywistości realnego socjalizmu. Każdy bowiem obraz jest – jak powiada Roland Barthes:

[...] polisemiczny. Implikuje, skrycie obecny już w *signifiants*, „zmienny łańcuch *signifiés*”, z których odbiorca może wybrać jedno i pominąć inne. Polisemia stwarza pytanie o sens. [...] Dlatego też każde społeczeństwo rozwija techniki unieruchamiania zmiennego łańcucha *signifiés* tak, aby odebrać zniewalającą władzę znakom niepewnym. [...] Na poziomie przekazu dosłownego słowo odpowiada

w sposób bardziej lub mniej bezpośredni, bardziej lub mniej cząstkowy na pytanie: co to jest?¹⁵.

Odpowiedź wydaje się prosta: chory *mignon*, a bardziej dosłownie: chory pedał. Wykrzyczany czarnymi wersalikami tekst uczynił smukłego młodzieńca personifikacją choroby. Jego polisemiczny, w tym fantazmatyczny, charakter i możliwość bycia zboczonym znaczone w przestrzeni publicznej późnego PRL-u ulegały – wraz z wprowadzeniem tekstu – unicestwieniu.

Tekst [bowiem] prowadzi czytelnika wśród *signifiés* obrazu, każe mu unikać jednych, a przyswajać inne. Poprzez, często bardzo zręczny, *dispatching* kieruje nim zdalnie ku sensowi z góry obranemu. [...] W stosunku do swobodnych *signifiés* obrazu tekst ma walor represywny i zrozumiałe, że to właśnie na poziomie tekstu wyraża się przede wszystkim moralność i ideologia społeczeństwa¹⁶.

Tekst włączony w obręb obrazu nie tylko był prawem twórcy, a więc społeczeństwa¹⁷, do obrony swojej moralności i wyrażenia swej ideologii triumfującego drobnomieszczaństwa, które pojone propagandą bezklasowego społeczeństwa swój brak klasy podniosło do rangi religii. Tekst nie tylko czynił z młodzieńca personifikację choroby, lecz także zmieniał go jednoznacznie w figurę pedastwa; *mignon* personifikował bowiem przede wszystkim nienormatywną, *ex definitione* chorą, seksualność. Innymi słowy, seksualność *mignona* zawsze była chora, teraz jednak można było jednoznacznie nazwać tę chorobę. To, co dotychczas pozostawało niejednoznaczne, określane prawem społeczeństwa pogardliwym i sugerującym „niewiedzę podmiotu poznającego/obrażającego”¹⁸ zwrotem „homo niewiadomo”, stało się w końcu „wiadomo”.

Dopóty w obrazie nie pojawił się napis, dopóki był on wieloznacznym obrazem. Można było go widzieć przynajmniej na dwa sposoby. Albo posługując się spojrzeniem homoerotycznym, albo homofobicznym. Dla kogoś, kto jak ja, posłużyłby się spojrzeniem homoerotycznym, wyszukana, zmanierowana lub manierystyczna poza chłopca, *sprezzatura*, osiągnięta została formalnie przez zastosowanie kontrapostu i *figura serpentinata*. Te od razu odsyłają do literackich obrazów nienaturalnie upozowanych dworzan Castiglione i ich malarskich ekwiwalentów, mających stałe miejsce w nieheteronormatywnym imaginariu – wężowato wijących się ciał *ignudi*, młodzieńców Michała Anioła na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej¹⁹. W takim czytaniu dziwna nienaturalność postawy jest wyszukaną i arystokratyczną, kokieteryjną zarazem ekscentrycznością, a równie nienaturalne wydłużone proporcje

¹⁵ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 146.

¹⁶ *Ibidem*, s. 147.

¹⁷ *Ibidem*, s. 147.

¹⁸ B. Warkocki, *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*, Warszawa 2007, s. 11.

¹⁹ Na temat pokrewieństwa *Il Cortegiano* i *ignudi* zob. J. Shearman, *op. cit.*, s. 62–63.

i smukłość – fantazmatycznym obrazem chłopięcego, nieco androgynicznego erotyzmu, piękna, młodości.

O tym, jak inaczej może zostać zobaczona „węzowa figura”, można przekonać się nie tylko wsłuchując się – zbytek łaski – w homofobiczne tekstowe i obrazowe konkretyzacje seksualnej inności, utożsamiające często gejów ze zniewieściałością. Można także posłużyć się, jak zrobił to Hayden White, literaturą. White, odsłaniając „myślenie w kategoriach figury” Primo Leviego, analizuje szczególny fragment z książki *Czy to jest człowiek*, w którym „sprzeczne emocje pisarza ujawniają się na powierzchni i odsłaniają więcej niż pierwotnie założył”²⁰. Levi w interesującym White’a fragmencie opisuje współwięźnia – młodzieńca – Henriego. Henri, jaki wyłania się z opisu Leviego i jego analizy autorstwa White’a, jest uosobieniem dworskiej *sprezzatura*. To młodzieniec atrakcyjny, inteligentny, towarzyski i kulturalny, pisze White²¹, oraz „jednostka wybitnie świadoma i cywilizowana, [...] mówi po francusku, niemiecku, angielsku i rosyjsku, ma doskonale wykształcenie naukowe i klasyczne”²², jak czytamy u Leviego. *Sprezzatura* Henriego nie przejawia się jednak tylko w jego wytwornej „światowości”. Jest ona także „wdziękiem przejawiającym się w rozwiązywaniu bez wysiłku wszelkich trudności”²³, a Henri, „którego omdlałe ruchy cechuje naturalna wytworność”²⁴, dzięki jej opanowaniu przeżył przecież wojnę: „Dzisiaj wiem, że Henri żyje”²⁵, pisze Levi. I dalej: „Dałbym wiele, aby poznać jego życie na wolności, ale nie pragnę spotkać go więcej”²⁶. Odpowiedź na pytanie o przyczynę niechęci Leviego do potępionego i zbawionego zarazem współwięźnia wydaje się prosta. Henri jest bowiem ponadto homoseksualistą, który uwodzi strażników i współwięźniów, co czyni go uosobieniem węzowej figury. *Figura serpentinata* Henriego jest zarówno jego cechą formalną, jak i moralną. Levi, po pierwsze, porównuje chłopca do *Świętego Sebastiana* autorstwa Sodomy, homoseksualnego artysty, który jednoznacznie konotowaną w homoseksualnym imaginarium postać świętego przedstawił w – jak się zdaje, jednoznacznie konotowanej – pozie *figura serpentinata*: „Henri ma ciało i twarz delikatną i lekko perwersyjną, jak Święty Sebastian z obrazu Sodomy”²⁷. Po drugie, węzowe ciało młodzieńca uwodziciela jest obrazem jego węzowego, złego i grzesznego, *par excellence* diabolicznego i szatańskiego charakteru: „i oto znów rusza na polowanie i do bitwy daleki, twardy, zamknięty w swym pancerzu, wrogi wszystkim, nieludsko chytry i niezrozumiały jak Wąż z Księgi Rodzaju”²⁸.

²⁰ H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. E. Domańska [w:] *idem, Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009, s. 213.

²¹ *Ibidem*, s. 213.

²² P. Levi, *Czy to jest człowiek*, przeł. H. Wiśniowska, Kraków 2008, s. 140.

²³ J. Shearman, *op.cit.*, s. 20.

²⁴ P. Levi, *op.cit.*, s. 141.

²⁵ *Ibidem*, s. 143.

²⁶ *Ibidem*, s. 143.

²⁷ Cyt. za H. White, *op.cit.*, s. 214.

²⁸ P. Levi, *op.cit.*, s. 143.

Dwa powyżej zaprezentowane sposoby widzenia obrazu renesansowego młodzieńca, który konotowany jest z nienormalną seksualnością, homoseksualny i homofobiczny, chociaż każdy na swój sposób ustanawiały sens obrazu, nie odbierały mu polisemiczności. Więcej, nie sprawiały, że obraz przestawał być obrazem. Do czasu jednak, gdy w obrazie nie pojawił się napis AIDS, a obraz przestał być obrazem.

Represywny tekst wprowadzony w obręb obrazu nie tylko bowiem uprzywilejował widzenie homofobiczne i związane z nim konotacje. Tekst także ujednotocił, zakotwiczył, jak powiedziała by Barthes, sens obrazu przez uczynienie z obrazu renesansowego *mignona* personifikacji choroby i homoseksualności w ten sposób, że można było go widzieć już tylko w jeden sposób: *Mignon* jest pedałem i jest chory. Tekst wprowadzony do obrazu posłużył się również synekdochą, figurą *pars pro toto* – lub w tym konkretnym kontekście związania choroby (także) wenerycznej z parszywą seksualnością – „*parch pro toto*”²⁹. Nie mówił zatem „ten *mignon* jest chorym pedałem”, mówił o wiele więcej: „wszystkie pedały są chore” lub: „kto jest chudy i zniewieściały, jest pedałem i jest chory”.

Gdyby tak nie mówił, to w jaki sposób niby, będąc dzieckiem, dowiedziałbym się, pytając o nowe dla mnie wówczas słowo AIDS, wymalowane obok chłopca, że jest to śmiertelna choroba, która powoduje utratę masy ciała, że chorzy na nią wyglądają jak szkielety (było to całkiem nowe i dominujące od tamtego czasu myślenie o smukłości chłopca) i że umierający na tę chorobę ludzie to mężczyźni, „którzy wolą mężczyzn”. Czy pytałem o wszystkich mężczyzn, którzy „wolą mężczyzn”, czy o tekst, który pojawił się przy renesansowym chłopcu? Pytałem o tekst i obraz. W odpowiedzi – zapewne matki – dostałem natomiast opowieść o chorobie „mężczyzn, którzy wolą mężczyzn”, i jeszcze, chwilę potem, nauczyłem się drugiego nowego słowa: pedał. Odpowiedź na dziecięce pytanie nie tylko odsłoniła homofobię w słowie „pedał”, dowodząc tym samym uprzywilejowania widzenia homofobicznego względem widzenia homoerotycznego. Ta odpowiedź ujawniła, że dorośli, zamiast mówić o obrazie, mówią o rzeczywistości, to znaczy, po pierwsze, doskonale czytają synekdochę, która wraz z napisem pojawiła się na murze, opowiadając o innych mężczyznach, którzy wolą mężczyzn. Po drugie, że nie mówią o obrazie, tylko o rzeczywistości. Tak, jakby obrazu już nie było.

Istotnie, tak właśnie się stało. Swoisty rodzaj synekdochy, figura „*parch pro toto*” zastąpiła towarzyszącą obrazom polisemiczność i wymagającą wysiłku intelektualnego, ogólnej wiedzy kulturowej, a także znajomości konwencji konotację, łatwiejszą i zawsze prawdziwą denotacją. Jaka jest denotacja zdania „To chory pedał”, w które zmienił się obraz? Czyż nie denotuje wszystkich przeszłych, obecnych i przyszłych „chorych pedałów” lub po prostu „pedałów”, nie ma wszak zdrowych? Chorobliwe wychudzenie chłopca, które było

²⁹ O figurze „*parch pro toto*” jako pojęciu stygmatyzującym Żydów i czyniących ich jedynymi winnymi zbrodni stalinowskich zob. P. Śpiewak, *Żydokomuna. Interpretacje historyczne*, Warszawa 2012, s. 203.

niegdyś jego erotyczną elegancją (w widzeniu homoerotycznym) lub homoseksualną zniewieściałością (w widzeniu homofobicznym), stało się wówczas wzorcem postrzegania choroby przypisanej homoseksualistom. Innymi słowy, do konotowanej w widzeniu homofobicznym smukłości jako homoseksualnej zniewieściałości dołączona została denotacja chorobowej chudości. Obraz w ten sposób stał się instrukcją obsługi wzroku: „smukłość = homoseksualność = chudość = AIDS”. W ten sposób obraz, który nie był już obrazem, wyprzedził rzeczywistość, która zaczęła go naśladować. Znow rozpoczął się dialektyczny taniec symulaków po błędnym kole.

Chorobliwa homoseksualna chudość (kategoria chudości), jak opisywana przez Krauss kategorią malowniczości, skonstruowała swoje własne pojęcie – chorego homoseksualisty – jako reprezentację samej siebie. Chore, homoseksualne ciało stało się w ten sposób kopia kategorii, która – chociaż udawała, że nie – poprzedzała je. W tym właśnie sensie obraz przestał być obrazem. Nie obrazował i nie naśladował bowiem żadnej rzeczywistości, to symulakralna rzeczywistość, która udawała tylko rzeczywistość, posłużyła się nim jako alibi w swojej homofobicznej polityce. Udawała, innymi słowy, że istnieje, jako dowód podając swój obraz. Podczas gdy to obraz stał się rzeczywistością, która szukając dalszego potwierdzenia swojej realności i prawomocności, generowała kolejne i kolejne obrazy, które nimi nie były. Wszelkie obrazy są jednak kiepskim dowodem na istnienie świata.

Ustanowienie i powrót obrazu

Pozostaje pytanie. W jaki sposób i kiedy narodziła się owa symulakralna, wynaturzona rzeczywistość, która produkty swojej ideologii czyni obrazami i dowodami na istnienie świata? Pozostaje także zagadka: jak to możliwe, że wszyscy prawie, z polskimi homoseksualistami włącznie, tak szybko uwierzyli w tę symulowaną realność?

Źródła owej symulowanej rzeczywistości należałoby zapewne dopatrywać się w końcu lat siedemdziesiątych w Ameryce, krainie, która jest niewyczerpalną skarbnicą symulaków. To tam, gdy zaobserwowano – widziano pierwszy raz – nową chorobę, AIDS, narodziły się niemalże równolegle jej obrazy. Obrazy, które – jakież to dziwne – błyskawicznie przestały być obrazami, zaczęły natomiast generować nowe, udające jedynie obrazy, konceptualizacje choroby, w medialnej rzeczywistości zaczynające żyć własnym życiem tym intensywniej, im choroba zataczała coraz szersze kręgi śmierci.

Po pierwsze więc, w roku 1979, z całą powagą i w majestacie nauki, na podstawie kilkudziesięciu przypadków śmiertelnych, stwierdzono, że wszyscy zmarli mieszkali w wielkich miastach (w Nowym Jorku, Miami, Los Angeles, San Francisco) i ponadto byli młodymi mężczyznami, a każdy z nich był ho-

moseksualistą³⁰. Tak narodził się obraz chorego homoseksualisty – z mięsami Kaposiego i chorobliwym wychudzeniem stanowiącymi jego *punctum* – i AIDS jako właściwej dla homoseksualistów choroby. Logiczna, oparta na denotacji operacja, utożsamiająca homoseksualność z chorobą i wychudzeniem, była gotowa. Nikt nie wziął wówczas pod uwagę, albo nie chciał wziąć, że zgłaszający się do lekarzy z niepokojącymi objawami pacjenci, akcydentalnie, by tak powiedzieć, byli homoseksualistami, natomiast to oni zgłosili się najszybciej, ponieważ byli w dużej mierze dobrze sytuowanymi przedstawicielami klasy średniej. Wyciągnięcie takiego wniosku spowodować mogło – słuszne skądinąd – przypuszczenie, że istnieją także inni, heteroseksualni cierpiący na homoseksualną przypadłość obywatele i obywatelki, lecz nie zgłaszają się do lekarzy z powodu, na przykład, braku ubezpieczenia zdrowotnego, co wynika ze złej kondycji finansowej, w jakiej się znaleźli. Obraz ten nie przystawał w żaden sposób do triumfalistycznego dyskursu nowego ekonomicznego ładu, jaki zaproponowali neoliberalowie z Ronaldem Reaganem na czele. O wiele łatwiej było konotować chorobę z określoną seksualnością i jednocześnie odsuwać myśl o zagrożeniu (także ekonomicznym), jakie wisiło nad zdrową, heteroseksualną częścią społeczeństwa.

Kiedy, w latach osiemdziesiątych, poznano drogę przekazywania wirusa HIV – a była to krew i sperma – do obrazu choroby, który już niedługo przestał być obrazem, dodano nowe, jak się wtedy mówiło, „grupy ryzyka”. Powstał w ten sposób obraz grupy marginesu, samych sobie winnych chorych. Do homoseksualistów dołączyli inni „na literę h”: heroiniści, hemofilicy oraz Haitańczycy³¹. Obraz zaczął rodzić obraz, potwierdzając tym samym „rzeczywistość”: „W mediach i debacie politycznej używano stereotypu i stigmatyzowano ludzi będących już uprzednio postrzeganymi jako będący poza moralnymi i ekonomicznymi normami ogółu populacji”³². Przepisy na „obraz rzeczywistości” podawały media i autorytety wypowiadające się publicznie: „Gejowska plaga, prawdopodobnie wywodząca się z San Francisco”, „Zmowa CIA w celu zniszczenia wywrotowców”, „Znakomity symbol dwudziestowiecznej dekadencji, dekadencji *fin-de-siècle*’u, dekadencji postmodernistycznej”, „Sposób natury na posprzątanie domu”, „Kara Boża za nasze słabości”, „Cena płacona za stosunek analny”³³.

Cenę za stosunek analny, czego dowodem jest interesujący mnie tutaj renesansowy *mignon* na krośnieńskiej starówce, przyszło płacić także polskim homoseksualistom. Tak zwany obraz choroby, ten swoisty portret pamięciowy chorego, wysłany przez media reżimu Reagana, bardzo szybko dotarł do

³⁰ Zob. S.L. Gilman, *AIDS and Syphilis: Iconography of Disease* [w:] *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, red. D. Crimp, London 1989, s. 89–90.

³¹ *Ibidem*, s. 87.

³² J.Z. Grover, *AIDS: Keywords* [w:] *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, red. D. Crimp, London 1989, s. 17.

³³ Zob. P.A. Treichler, *AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification* [w:] *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, red. D. Crimp, London 1989, s. 32–33.

Polski i świetnie się w niej zdomowił. Był jak piosenki Davida Bowie i Madonna, importem ze świata wolności, dlatego prawdziwym. Nie mieszkali tu Haitańczycy, heroinistów natomiast oficjalnie nie było. Ci pojawili się dopiero – jako tak zwany problem społeczny – po transformacji ustrojowej i każdy oraz każda chodzący do szkoły w latach dziewięćdziesiątych pamięta, jak na tak zwanych godzinach wychowawczych, a także podczas lekcji plastyki, rysowali i malowali farbami plakatowymi na brystolu główki makówek, strzykawki i pisali czerwoną jak krew farbą: AIDS. Wisiały potem te dzieła w gabinetach szkolnych higienistek i na obleczonej płótnem piłniowych tablicach tworzących szkolne wystawki. Hemofilików natomiast, wyczulona na społeczną krzywdę i utuczona na sloganie „Bóg tak chciał”, drobnomieszczkańska publiczność zostawiła w spokoju. Pozostawiali homoseksualiści, pedały, pederasty. Zawsze chciano ich zabić, teraz znalazł się dobry powód.

Słowo AIDS było wymienne, często stosowano eufemizm i obelgę w jednym – adidas³⁴. Problem był bagatelny, w oczach większości społeczeństwa zapewne także śmieszny³⁵; dotyczył wszakże pedałów, jak podpowiadały obrazy, które nie były obrazami, jak zdawał się krzycheć renesansowy *mignon*, a ci przecież zawsze byli chorą częścią społeczeństwa i taką, której oficjalnie nikt nie znał. Symulakrum, które podszywało się pod obraz, nie tylko wyprzedziło rzeczywistość i rzeczywisty, społeczny problem AIDS, to jest taki, który dotyczyłby nie tylko jednostek; te, których faktycznie choroba dotknęła, zwyczajnie stygmatyzował i obrażał. W tym sensie „obraz” nie był jeszcze obrazem rzeczywistości. Owo sumulakrum było przede wszystkim, być może, echem amerykańskiego dyskursu nienawiści, które udawało obraz. W tym sensie „obraz” już nie był obrazem.

W jego „obrazową” naturę uwierzyła nie tylko zdrowa, to jest heteroseksualna część społeczeństwa. Z owym „obrazem” jako swoim wizerunkiem zaczęli utożsamiać się także homoseksualiści. W pierwszym polskim periodyku gejowskim zatytułowanym „Filo” o AIDS pisze się jako „najważniejszym problemie naszego środowiska”³⁶. Nie twierdę tutaj, że ówczesni homoseksualiści utożsamiali się z karykaturalnym, homofobicznym wizerunkiem chorego, wychudzonego niewieściucha. Uważam, że poza zdarzającymi się oczywiście przypadkami HIV/AIDS mieli większe problemy. I jeszcze jedno: nie było żadnego „naszego środowiska”. Owo „nasze środowisko” było iluzją, która zdawała się rzeczywistością budowaną na podstawie obrazu, który nie był obrazem, i wmontowanej w niego figury „parch pro toto”. To przecież nie samo bycie homoseksualistą sprawiało, że ktoś miał AIDS. To „obraz” cho-

³⁴ W wielkanocnym numerze pisma „Filo” – tutaj jeszcze jako „Fillus. Podorgan Półperiodyczny Pedałów Polskich” – zamieszczono na przykład taki oto żart: „– Cześć mam prawdziwe adidas! – O Boże! To ty umrzesz! – Głupi, to tylko buty”. Cyt. za „DIK Fagazine” 2008, nr 8, s. 53.

³⁵ „A.I.D.S. krąży! Więc głupstw żadnych nie rób / Strach rośnie, czasy takie nastały / Z lękiem dosiadam roweru / Ponieważ ma dwa pedały”, pisał w numerze 17 „Polityki” z 25.04.1987 Jonasz Kofta. Zob. „DIK Fagazine” 2008, nr 8, s. 57.

³⁶ Zob. „DIK Fagazine” 2008, nr 8, s. 56.

rego *mignona* sprawiał, że samo bycie homoseksualistą determinowało bycie częścią wymyślanego – zbudowanego na obrazie, *image* – „środowiska” z jego „najważniejszym problemem”. „Obraz” ten, posługujący się denotacją, był jednak możliwy tylko w przypadku uprzedniego, konotatywnego widzenia homofobicznego, które – wbudowane w oparte na binarności seksualnej i redukujące inne niż seksualne cechy ludzkie statystyki przypadków chorobowych – ujawniło śmiertelnie poważną „prawdę”. Tak poważną, że jeszcze dziś można spotkać wiele osób, które Paryż ostatnich dekad XIX stulecia widzą przez pryzmat obrazów Maneta i Renoira, a homoseksualistę ostatnich dekad XX wieku postrzegają za pomocą renesansowego *mignona*, którego ku ich radości podpisano czterema literami. Ten powrót „obrazu” jest tak dziwny, że aż śmieszny.





Roma Sendyka

Fotografia, szok i oburzenie: ramy wojny

Słowa klucze: wojna, fotografia wojenna, Virginia Woolf, Susan Sontag, Judith Butler
Key words: war, war photographs, Virginia Woolf, Susan Sontag, Judith Butler

Abstract

PHOTOGRAPHY, SHOCK AND WRATH: FRAMES OF WAR

Modern military conflicts seem to involve more and more ardently the tools of visual discourse. Machine-made pictures, as modern *acheiropoeta*, provide the mass spectatorship with countless images of wars in Iraq, Afghanistan, or the Balkans. However, the “war of images,” so often diagnosed by contemporary scholars of visual culture, seem to have an interesting feature, which so far has not been pronounced sufficiently enough in current discourse. Namely, the classical mode of pictorial representation of war concentrated predominantly on the *Fronterlebnis*: the First World War drawings or photographs showed soldiers in immediate combat; the contemporary mode of representation seems to prefer the *pre-* or *post-combat* situations: missiles *before* hitting the target, towns *after* the bombing etc. Therefore, the main position of the observer shifts from the one of the field soldier to the one of an observer, of a passive by-stander. Traditionally, this position was occupied by women and for that reason it is important to investigate their accounts of “looking at the war atrocities.” The article follows a discussion built up over the years by the books of Virginia Woolf (*Three Guineas*, 1936) and Susan Sontag (*Regarding the Pain of Others*, 2003), and a recent publication by Judith Butler (*Frames of War*, 2009).

Dyskusja toczona w związku z wojnami w Zatoce, w Afganistanie, w końcu z „wojną z terrorem” z początku XXI wieku wyrosła na samodzielny dys-

kurs, posługujący się swoistymi metaforami (jak np. enigmatyczne 9/11) i w dużej mierze rozwijany wokół tematu obrazu: od „wojny obrazów” poprzez „bioobrazy”, nowy ikonoklazm, nowy voyeurizm, i odnowione rozumienie „symulaków”. Toczone współcześnie lub niedawno konflikty zbrojne (te amerykańskie, ale również i te z Bałkanów) okazały się polem manewrowym, w którym obrazy stały się bardziej niż kiedykolwiek nowoczesną bronią o potężnym polu rażenia. Walka o obraz płonącego Sarajewa pomiędzy CNN i telewizją Miloszewicza¹ stała się jednym z symptomatycznych przykładów „konfliktu obrazów”², prowadzonego także za pomocą innych mediów: wideo z egzekucji jeńców czy kontrolowanych przez zainteresowane rządy reportaży z miejsc walki (*embedded photographs*, o których będzie pisała Susan Sontag, a później Judith Butler w *Frames of War*).

Istotną nową jakością owej wojny jest mechaniczne pochodzenie obrazów: kamery są umieszczane na bezzałogowych dronach, zdjęcia dostarcza satelita: nie-ludzkie pochodzenie tych obiektów czyni z nich nowoczesne acheiropoietta, co niebezpiecznie uzupełnia je swoistą siłą metafizyki, w której miejsce absolutu zajęły maszyny. Charakterystyczne dla dotychczasowych wojen uprzywilejowanie bezpośredniej walki, *Fronterlebnis* z klasycznych ujęć z czasów I wojny światowej, zostało zastąpione obrazami z „zewnątrz”, z „przed i po”: z obozów, w których stacjonują wojska, z pomieszczeń z aparaturą wspierającą, z rakiety lecącej w kierunku celu, ze szpitali, z ulic *po* nalocie, z miast *po* ustaniu walk. Tak strumień obrazów zostaje przekierowany z obszaru *uczestnika* w plan *obserwatora*: dzisiejsze obrazy wojny pochodzą z rejonu, który dotąd był identyfikowany jako tylko „kobięcy”, i dlatego zwrócenie uwagi na kobietę patrzącą na wojnę staje się zadaniem o uniwersalnym znaczeniu dla zrozumienia współczesnej roli obrazów wobec problemu reprezentowania okrucieństw wojny. Wykonuje tę pracę tercet znakomitych autorek, cytujących i dyskutujących siebie wzajemnie. Debata zaczyna się w roku 1938, kiedy to Virginia Woolf wydaje *Trzy gwinee*, kończy się już w XXI wieku ostatnią książką Susan Sontag (2003) i wystosowaną wobec niej polemiką Judith Butler z *Ram wojny* (2009).

Dziewięć zdjęć za trzy gwinee

W pacyfistycznym traktacie zatytułowanym *Trzy gwinee*, porównywanym czasem z *Dlaczego wojna* – dyskusją Einsteina i Freuda wydaną przez Ligę Narodów roku 1933 – Virginia Woolf rozważa odpowiedź na pytanie o sposoby zapobieżenia wojnie. W tym trójdzielny traktacie dominują intelektual-

¹ Por. N. Mirzoeff, *Podmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, Poznań 2009.

² Por. rozdział *War is Over* z W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago 2011.

ne spekulacje o możliwie najszerszym planie: Woolf dyskutuje ogólny model kulturowy społeczeństwa zachodnioeuropejskiego, intelektualizm tego tekstu przełamuje jednak odniesienie do obrazów wojny, zapośredniczonych przez trzy fotografie z Hiszpanii z okresu wojny domowej:

Mam przed sobą rozłożone na stole fotografie, które hiszpański rząd rozsyła z niezmienną regularnością mniej więcej dwa razy w tygodniu. Ich widok nie jest przyjemny. Przedstawiają najczęściej ciała zabitych. Na jednym ze zdjęć przysłanych dziś rano widać jakieś zwłoki – mężczyzny lub kobiety – które są jednak tak zmasakrowane, że równie dobrze można by je wziąć za trupa świni. Na innych widzimy niewątpliwie zwłoki dzieci, a na kolejnym – ruinę domu. Bomba zmiotła jedną ze ścian; z sufitu, zapewne dawnego salonu, zwisa jeszcze klatka na ptaki, lecz reszta przypomina górę sterczących patyków – jak w grze w bierki³.

Fotografie te są – jak ujmie to w następnym zdaniu Woolf – „prostym i brutalnym stwierdzeniem faktu”: działają jak pieczęć, indeks, zostawiając w świadomości odbiorcy bolesny ślad. Ten wizualny „fakt”, nagi, *crude* – surowy – co podkreśla oszczędna poetyka opisu – zostaje jednak przetransponowany do umysłu, gdzie otoczy go „aktualne uczucie” i „przeszłe wspomnienie”: otrzyma więc afektywną interpretację. Będzie nią uczucie „zgrozy i oburzenia”, uniwersalne, łączące ponad podziałami płci, domagające się „bardziej zdecydowanych i energicznych działań” (TG 155).

Woolf najprawdopodobniej znalazła opisywane fotografie w londyńskim „Timesie”⁴, nie podała jednak ani daty, ani nazwisk fotografów, ani też miejsc, z których pochodziły ujęcia. Być może dane te nie były dostępne, trudno jednak to stwierdzić na pewno, ponieważ brak owych fotografii madryckich w zachowanych po Woolf papierach i notatkach do *Trzech gwinej*⁵. Wydaje się więc, że zmuszenie interlokutora do spojrzenia na trzy drastyczne fotografie jest jedynie retorycznym zabiegiem koncentrowania jego uwagi na dalszym wywodzie w formie trzech odpowiedzi na trzy listy z prośbą o wsparcie finansowe: pacyfistycznej polemice z dominującymi cechami kultury męskiej (kultura kobiet dopuszczona na równych prawach do wspólnej przestrzeni mogłaby zapobiegać wojnom)⁶. Wnosić można, że fotografie same w sobie i to, jak są widziane – nie mają decydującego znaczenia.

³ V. Woolf, *Wspólny pokój. Trzy gwinee*, przeł. E. Krasieńska, Warszawa 2002, s. 154. Dalej jako TG z podaniem numeru strony.

⁴ L. Hsieh, *The Other Side of Picture: The Politics of Affect in Virginia Woolf's Three Guineas*, „Journal of Narrative Theory” 2006, nr 36, s. 36.

⁵ Por. M.M. Pawłowski, *Virginia Woolf's Veil: The Feminist Intellectual and the Organization of Public Space*, „Modern Fiction Studies” 2007, nr 53, s. 726. W notatkach zwanych „Monk House Papers” pojawia się wzmianka o hiszpańskich fotografiach (B16b), podobnie w listach do Juliana Bella (Letters 6: 85), por. Pawłowski s. 747.

⁶ A. Staveley (w *Marketing Virginia Woolf. Women, War, and Public Relations in „Three Guineas”*, „Book History” 2009, nr 12, s. 296) pisze o innych zachowanych przykładach charytatywnej korespondencji prowadzonej przez Woolf – w geście zaangażowania w takie działa-

W edycji z 2 czerwca 1938 roku w Hogarth Press, jak i w pierwszym wydaniu amerykańskim⁷ znalazły się jednak pewne materiały wizualne ilustrujące traktat, mało znane, ponieważ usunięte z późniejszych wydań i przywrócone dopiero niedawno w niektórych opracowaniach (por. Michèlle Barrett z 1993 roku dla wydawnictwa Penguin). To pięć fotografii, pochodzących z notatek i wycinków zbieranych przez Woolf od lat trzydziestych, żadna z nich nie odnosi się do wojny bezpośrednio i żadna nie ilustruje wprost jakiejś konkretnej części tekstu: to (według podpisów z wydania w Hogarth Press) *General*, *Heroldzi*, *Procesja uniwersytecka*, *Sędzia*, *Arcybiskup*. Tytuły i nachalna obecność gotowych do bycia podziwianymi figur w kontekście słabiej obecnych, bo jedynie wyobrażonych, zdjęć hiszpańskich przekształcają ten zestaw zwyczajnych fotografii w złowieszcze karty wojennego tarota, swoiste ironiczne oskarżenie kultury męskiej o jej skłonność do samozachwytu, dominacji, eksponowania wyższości – prowadzących w końcu do wytworzenia cywilizacji, w której wojna nie tylko jest możliwa, ale i konieczna, a nawet atrakcyjna jako okazja do potwierdzania cech pożądaných w społeczeństwie (jak np. patriotyzm, karność, odwaga). Ordery, rytuały, hieratyczne pozy – to fetysze porządku symbolicznego, oskarżanego przez Woolf o bycie faktyczną przyczyną wojny.

Wydaje się więc, że fotografie madryckie są nieistotne lub przynajmniej – mniej istotne niż przytaczane przykłady, dane, nazwiska w filipice przeciwko upośledzeniu społecznych ról kobiet. W rzeczywistości łatwo przeoczyć lub źle wycenić rolę⁸, jaką fotografie z wojny domowej mają spełnić w tekście *Trzech gwinei*. Obrazy te są uporczywie obecne, mimo iż niewidoczne w całej książce⁹. Choć brak pełnej formy prezentacji wizualnej, owe trzy drastyczne zdjęcia mają zasadniczą funkcję retoryczną w wywodzie – w formie zredukowanej ich opis jako „ruiny domów i martwe ciała” powraca co najmniej dziewięciokrotnie. Ta odnawiająca się nieustannie inwokacja, brzmiący dysonansem refren to szkielet konstrukcji całego traktatu – wszystko, co zostaje powiedziane, jest w nieustannym odniesieniu do „martwych ciał”, „zrzuconych domów”¹⁰.

nia krytyczka widzi dekonstrukcję publicznej osoby Woolf jako estetyki i ustanawianie pozycji pisarki jako intelektualistki wypowiadającej się w kwestiach politycznych.

⁷ Por. M.M. Pawłowski, *Virginia Woolf's Veil...*, s. 725.

⁸ Np. znajdowanie w tym geście apelu do współczucia, pracy, wywoływania afektywnej reakcji oburzenia to najczęstszy błąd w odczytaniu intencji Woolf, podzielany m.in. przez Susan Sontag w *Widoku cudzego cierpienia*: „Zdjęcia ofiar wojny też stanowią rodzaj retoryki. Powtarzają. Upraszczaają. Agitują. Stwarzają złudzenie jedności. Przywołując hipotetyczne wspólne przeżycie („widzimy, pan i ja, te same trupy, te same ruiny domów”), Woolf wyznaje, że wierzy, iż szok wywołany takimi zdjęciami nieuchronnie zjednoczy ludzi dobrej woli. Czy na pewno?” (Kraków 2010, przeł. S. Magała, s. 13; dalej jako WCC z podaniem numeru strony).

⁹ L. Hsieh, *The Other Side of Picture: The Politics of Affect...*, s. 32.

¹⁰ Maggie Humm w rozdziale *Memory, Photography and Modernism: Virginia Woolf's „Three Guineas”* (z *Modernist Women and Visual Cultures: Virginia Woolf, Vanessa Bell, Photography and Cinema*, New Brunswick 2003) podkreśla obecność usuniętych fotografii jako ele-

Podobnie jak i pojawiająca się dopiero w finale ostatnia fotografia. Trzy ukryte zdjęcia i pięć tych eksponowanych łączą się ostatecznie z fotografią wywoływaną na naszych oczach lub dokładniej – w naszym umyśle, jakby to on był papierem fotograficznym:

Jednakże w miarę pisania listu, w miarę jak wyłaniały się i dodawały do siebie kolejne fakty, na plan pierwszy stopniowo wysuwał się inny obraz. A mianowicie obraz postaci, mającej uosabiać, choć nie wszyscy się z tym zgadzają, ideał i kwintesencję Męskości – doskonały, niedościgły wzór do naśladowania. Jego oczy błyszczą i rzucają piorunujące spojrzenia. Mundur opina jego zastygłe w nie-naturalnym geście ciało. Na jego umundurowanej piersi widnieją liczne medale i symboliczne odznaki. Ręka spoczywa na mieczu. W Niemczech postać ta nosi miano Führera, we Włoszech mówią o niej Duce, w naszym kraju nazywamy ją Tyranem albo Dyktatorem. Za jej plecami widać ruiny domów i martwe ciała – mężczyzn, kobiet, dzieci (TG 325).

Ta fantazmatyczna fotografia nie jest już oskarżeniem kultury męskiej, ale doświadczeniem uwspólnionym – widzi ją kolektywne „ja”, współwinnne, bez podziału na płcie: „nie możemy się od tej postaci odciąć; sami nią jesteśmy” (TG 325–326). Oskarżenie o ponoszenie winy w sytuacji wojny u Woolf nie jest bynajmniej jednobiegunowe: role kobiet i mężczyzn nie są całkowicie rozłączne, świat prywatny i publiczny przenikają się nawzajem, ja tu i teraz muszę konfrontować się z „surowym faktem” „zburzonych domów i martwych ciał”.

Jeśli madryckie fotografie są tak istotne w wywodzie Woolf, czemu są tak zredukowane? Najpierw pojawiają się w surowym opisie, potem zostają przekształcone w czterowyrzową frazę? O ile można zrozumieć decyzję niewłaśczenia ich w wydanie – by nie rozpowszechniać obrazów wojny – to niezachowanie ich w notatkach, brak spekulacji co do autorstwa, nie mówiąc już o przedstawionych ofiarach – to sprzeczne z tym, do czego Woolf jako pisarka nas przyzwyczaiła. Pisze przecież we wstępie czytając list adwokata: „listy nie są nic warte, jeśli poza kartką papieru nie widzimy żywej i oddychającej ludzkiej istoty” (TG 143). Co więc są warte obrazy zabitych, których ciała są podobne do truchła świni, skoro nie odniosą nas do żadnej „żywej i oddychającej ludzkiej istoty”? Nie mają wartości poznawczej – są kognitywnie puste i dlatego wywołują oburzenie – wojna wymazuje wszystko, co ludzkie. Obraz wojny u Woolf w związku z tym nie pokazuje niczego.

ment kształtujący narrację, jak i bogaty potencjał wizualny *Trzech gwinei* (s. 197) – ich obecność jest „radikalna”, nie „linearna”.

Zdjęcia nie do zniesienia

Praca Sontag ma podwójną motywację: to palinodia¹¹ własnej pracy *O fotografii* (1977) i polemika z Woolf z *Trzech gwinek*. Zacznę od tej drugiej kwestii: autorka *Fal* myli się, zdaniem Sontag, co do kilku zasadniczych kwestii w sprawie patrzenia na wojnę poprzez fotografię. Po pierwsze, zdjęcia to bynajmniej nie *crude facts*, ale obiekty nasączone retoryką. Fotografia to jedynie tło, na które ktoś nałoży siatkę znaczeń – semiotyzacja zdjęcia jest nieuchronna, wywołuje ją kontekst prezentacji zdjęcia i podpis pod fotografią umieszczony (zdjęcia można wykorzystać w ten sposób wielokrotnie do zupełnie przeciwstawnych celów). Winne jest nie tyle bezwzględne prawo mediów masowych (fotografie są edytowane, zamawiane, pozwane, „preposteryjnie” łączone z faktami, które dopiero miały nastąpić), ile „my sami” poddani działaniom okalających dyskursów władzy – „ostatecznie sami wczytujemy w nie to, co mówić *powinno*” (WCC 39).

Po drugie, Woolf naiwnie sądzi, iż zdjęcia mogą jednoczyć odbiorców w proteście przeciwko wojnie. „Gdy chodzi o oglądanie cudzego cierpienia, żadne «my» nie wolno mieć za oczywiste” (WCC 13) (istotnie, Woolf zakłada uniwersalny odruch pacyfistyczny, w końcu konstruuje jednak swoje tezy, wyraźnie dzieląc owo zgromadzenie według płci, przewyciężenie tego dwubiegunowego porządku w finale może ująć uwadze czytelnika). Sontag nie ma złudzeń – wyraziste ukazywanie wojny jednych przerazi, tamtym wyda się gloryfikacją, w innych obudzi potrzebę zemsty (WCC 20) – wszystko pomiędzy „współczuciem, oburzeniem” a „podnieceniem albo aprobatą”; ofiary same są zainteresowane przedstawianiem swoich cierpień (WCC 133), o ile te zostaną pokazane jako unikatowe.

Co więc się dzieje między „ja” a fotografią ujmującą scenę cierpień wojennych? W *O fotografii* Sontag twierdziła, iż współczesna dieta obrazów, przepełniona sadyzmem i cechująca się nieracjonalnym nadmiarem, albo spycha obrazy wojny w banał i natychmiastową niepamięć, albo czyni z niektórych ikonę – również w końcu banalną, lub też przekształca je w materiał dla voyeur, znieczulonego lub przeciwnie – chorobliwie podnieconego. To byłaby jednak, jak po latach zreflektuje się autorka – jedynie „zachowawcza krytyka rozpowszechnionych obrazów przemocy”. Są bowiem zdjęcia „nie do zniesienia”, „których moc nie słabnie”, których „nie wolno oglądać za często”. Rozdarte twarze weteranów wojny, pocięte maczetami głowy Tutsi, Hiroszima. Sontag, otwierając tym gestem uniwersalny album zdjęć „nie do oglądania”, przeczy własnemu argumentowi na rzecz indywidualnego i nieprzewidywalnego odbioru – nawiasem mówiąc, owo prawo do idiosynkrazji w reakcji na zdjęcia zamyka jakąkolwiek dyskusję na temat zasad patrzenia na rany zadawane przez wojnę i w gruncie rzeczy nie służy spójności wyводу Sontag. Bo z jej tekstu da się wyłowić zestaw zupełnie innych „fotografii przeklętych”

¹¹ Por. N.K. Miller, *Reading Susan Sontag*, „MLA” 2005, nr 3.

– z gatunku takich, które „nie tracą mocy szokowania” i „prześladują nas”: byłyby to powracające kilkakrotnie w opisie zdjęcia Roberta Capy z wojny domowej w Hiszpanii, zdjęcie Davida Seymoura zrobione cztery miesiące przed wybuchem tejże samej wojny, fotografia Rona Haviva z Bośni z 31 marca 1992 roku, zdjęcie człowieka poddawanego torturze „stu nacięć” z roku 1910 (przedmiot fascynacji Baudrillarda, widoczne na okładce jego ostatniej książki) oraz pozowane zdjęcie Jaffa Walla *Dead Troops Talk*. W ekfrazach tych fotografii Sontag pilnuje równowagi i opanowania: używa jak najmniej określeń, podobnie beznamytnie opisując te obiekty, jak niegdyś robiła to Woolf¹²: ani estetyzacja, ani afekt mają nie zaburzać jej sprawozdania, nie zależy jej również na bezpośredniości: podobnie jak Woolf nie zamieszcza fotografii, o których mówi, w książce. Raz jeden wydaje się, że to Sontag, a nie jej publiczna persona (publicystyczna, naukowa, zorientowana na historyczne fakty¹³, erudycyjna), popatrzyła na fotografię – byłoby to wtedy, gdy eseistka pisze o zdjęciu po masakrze w Bijeljinie w Bośni jako o obiekcie „semiotycznie pustym” tak długo, jak długo pozostaje pozbawione dyskursywnego opakowania: „W gruncie rzeczy zdjęcie nam mówi bardzo mało – tyle tylko, że wojna to piekło i że pełni wdzięku młodzieńcy z bronią potrafią kopać w głowę starsze kobiety z nadwagą, które leżą na ziemi bezbronne albo już zabite” (WCC 109). Mężczyzna, kobieta, broń, chodnik – tyle wynika z opisu ikonograficznego. To, że „wojna to piekło” pochodzi z wyższego porządku – najwyraźniej tamy dzielące widzenie i rozumienie są nieszczelne nawet wtedy, gdy świadomie chcemy zapanować nad ich pracą.

Zdjęcie Jaffa Walla *Dead Troops Talk (A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)* jest pozornie podobne: zmarli żołnierze, rozłupane czaszki, hieny wojenne przeszukujące ciała – z tym że zabici żołnierze armii czerwonej dowcipkują między sobą i rozmawiają. Pomieszanie porządków: wymogu autentyczności z artystyczną wizją, fotografii obiektu „zastanego” i upozowanego, śmierci i życia, widzialnego i niewidzialnego udosłownione w pracy Walla jest dla Sontag ważne: dekonstruuje patrzeć na śmierć jako na czynność wywołującą konieczny protest (jak u Woolf). „My” – patrzący – czyli każdy, kto nie przeżył tego, co ofiara, każdy znajdujący się w uprzywilejowanej pozycji obserwatora (teraz powszechnej wśród mieszkańców Północy), nie potrafimy zrozumieć okropności wojny: polegającej na skandalicznym łączeniu jakości anomalii i normy: wojna jest potworna, wojna jest normalna. Prawdę o wojnie – Sontag wraca

¹² Dla przykładu: „Hiszpański żołnierz republikański właśnie poległ [...]. Widzimy tylko ziarnistą sylwetkę, ciało i głowę, energię, gwałtowne odchylenie od obiektywu w chwili, gdy człowiek pada” (WCC 75).

¹³ Braki w tym względzie krytykuje Manisha Basu w tekście *The Hamartia of Light and Shade: Susan Sontag in the Digital Age* („PostModern Culture” 2006, nr 16). O ile Sontag uczuła nas na historyczny charakter konwencji przedstawiania cierpienia, jej własne tezy przeciwko cierpieniu są uniwersalizujące: Manisha przypomina, iż w istocie idea „humanitaryzmu” jest podobnie historyczna i kulturowa.

w finale do *Fronterlebnis* – czują tylko jej uczestnicy: od ofiar przez żołnierzy po lekarzy, dziennikarzy, członków organizacji humanitarnych.

U Sontag zdjęcia wojny są więc podobnie semantycznie puste, jak u Woolf, jakkolwiek z innej przyczyny: Woolf – co dobrze rozpoznaje Sontag (WCC 76) – nie znajduje dostępu do wojny z powodu jej „morderczego charakteru” – redukującego jednostkę do mięsa; Sontag powiedziałaaby, że zdjęcia będą puste zawsze, dlatego sztucznie używane są jako kontenery (to zarzut i do Woolf) dla takiej czy innej retoryki, nawet i pacyfistycznej¹⁴. Faktycznie natomiast dostęp do wojny poprzez jej fotograficzne reprezentacje ma tylko ten, kto był fotografowany lub fotografował, kto był „w ramach wojny”, i tylko w postaci afektu – który *prześladuje*¹⁵. Dlatego to nie powtarzalność obrazów okrucieństw znieczula – robi to konieczna bierność: nie możemy działać, czynnie przeciwstawiając się bólowi, jak lekarz na froncie – wyobrażamy sobie więc bliskość, współczujemy ofiarom w złudnej nadziei, że to ustanawia wystarczającą jedność z nimi. Tymczasem „powiązanie takie nie istnieje” (WCC 122), jest mistyfikacją, co więcej – stowarzysza czujących je raczej z tymi, których polityka pozwala prowadzić wojnę. „Bezsilność”, „współczucie” i „niewinność” to faktycznie „nieodpowiedzialna impertynencja”: zabici się nami nie interesują, lecz ich cierpienie jest naniesione na tę samą polityczną mapę, co nasz bezpieczny punkt widzenia w salonie pełnym ruchliwych zdjęć i płynących dźwięków. Sontag kończy *Widok cudzego cierpienia* podobnie jak Woolf *Trzecią gwiazdę* – każe nam dostrzec związek naszej pozornie neutralnej pozycji z punktem, z którego operuje niszcząca siła Dyktatora.

Ramy wojny

W tekście *Regarding the Pain of Others*, a chwilę później po ujawnieniu fotografii z Abu Ghraib w *Regarding the Torture of Others*¹⁶ Sontag zadała *en passant* istotne pytanie: „jakich zdjęć, czyich okrucieństw i czyich śmierci się *nie* pokazuje?” (WCC 21). Fotografie dopuszczane do publikacji, jeśli pokazują żołnierzy sił sprzymierzonych poległych podczas działań wojennych, respektują niepisane zasady poetyki przedstawiania „naszych” – twarze są

¹⁴ Sontag byłoby jednak trudno wyjaśnić, dlaczego owe semiotycznie puste pojemniki wypełnia nieoczekiwanie taka, a nie inna treść: można dowodzić, że musi istnieć pewna zasada owego stowarzyszenia, a więc pre-sens, narzucający się mimo ikonograficznej obojętności zdjęcia.

¹⁵ Wojna jest więc traumą potwierdzaną przez fotografię – brzmiałby nieco banalny wniosek – problem w tym, że moralnie słuszne *bycie prześladowanym*, mimo chęci niektórych, jest nam niedostępne – dlatego zdaniem Sontag myliła się Woolf, zakładając dzielenie ze swoim interlokutorem poczucia odrzy i przerażenia. W osiągnięciu szerokiego porozumienia bardziej odpowiednia jest narracja – to opowieść o wojnie zatrzymuje nas na dłużej (myśląc tu po Lessingowsku Sontag ma jednak na myśli nie tyle tekst, ile filmy – WCC 145).

¹⁶ Publikacja 23 maja 2004, „New York Times”.

niewidoczne, intymność zmarłego jest nienaruszona, ból jego bliskich, którzy musieliby patrzeć na rozszarpane zwłoki pokazywane w mediach – powstrzymany (WCC 86). Inaczej rzecz się ma z przedstawieniami „tamtych”: dopuszczamy do fotograficznego eksponowania okrucieństw, o ile dotyczą one „egzotycznych”, „skolonizowanych”, „ludzi o ciemniejszym kolorze skóry” (WCC 89) – ikonografia cierpienia ma swoją wewnętrzną i ukrytą politykę. Pytanie o jej działanie zadała Judith Butler, pisząc *Photography, War, Outrage* (2005)¹⁷, następnie rozwijając tę kwestię w szersze etyczne i polityczne rozważania w *Frames of War* (2009)¹⁸.

Punkt sporu z Sontag znajduje się w następującym miejscu: „Stoję na stanowisku, że nie do przyjęcia jest teza wielokrotnie powtarzana w całym dziele Sontag, iż fotografia sama przez się nie może być interpretacją; że dyskretny, punktowy obraz musi zostać uzupełniony o podpisy i analizę na piśmie. Według Sontag, zdjęcie może mieć na nas co najwyżej wpływ, ale nie dostarcza nam sposobu rozumienia tego, na co patrzymy” (RW 125). Innymi słowy Sontag myli się, twierdząc, iż zdjęcie jest obiektem dyskretnym, wygraniczonym z kontekstu tak, by utracić wszelką narracyjną koherencję; jest rodzajem wolnego atomu, którego prawda może być jedynie zdysocjowana, w rezultacie – nieczytelna; potrzeba więc podpisu, analizy, suplementującego komentarza, by fotografia mogła stać się semantycznie pełna. W ten sposób staje się elementem ciągu narracyjnego, a narracja miałaby *make us understand*. Sama może jedynie „prześladować”.

U Butler fotografia nigdy nie jest semantycznie pusta, ponieważ akt jej wykonania jest ludzki, umieszczony wewnątrz mających znaczenie praktyk, wśród których najbardziej oczywistą stanowi poniesienie aparatu do oka i ujęcie w ramy pewnej sceny.

W rzeczywistości ramowana fotografia z góry interpretuje to, co będzie się liczyło wewnątrz ramy; akt delimitacji z pewnością ma charakter interpretacyjny, podobnie jak efekt wywoływany przez decyzje co do kąta ujęcia, ogniskowej, oświetlenia (PWO 823).

Wbrew lekturze Butler, Sontag ma oczywiście świadomość tego, iż akt wykonania zdjęcia jest już sam w sobie interpretacją przedstawianej rzeczywistości (teza ta jest aż nazbyt oczywista i obecna w dyskusjach na temat fotografii od dawna – w gruncie rzeczy po formalizmie myślenie odmienne nie jest już możliwe). W rozdziale trzecim na temat ikonografii cierpienia Sontag pisze: „robić zdjęcia to ujmować w ramy, a ujmować w ramy – to wykluczać. Co więcej, manipulowanie zdjęciami daleko wyprzedza erę fotografii cyfrowej i sztuczki z użyciem Photoshopa” (WCC 58). Trudno nie zgodzić

¹⁷ Publikacja w PMLA, vol. 120, nr 5 (May 2005). Dalej jako PWO z podaniem numeru strony.

¹⁸ *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, przeł. A. Czarnacka, Warszawa 2011. Dalej jako RW z podaniem numeru strony.

się z tymi wśród głosów recenzentów, które twierdzą, że krytyka Butler jest nieuzasadniona:

Sontag ani nie próbuje odróżnić fotografii od prozy, ani nie zmierza do wtórnej i przez to wyczerpanej konkluzji, iż pozbawione narratywnej koherencji prozy fotografie nie kwalifikują się do miana interpretacji, ani nie wini – wbrew temu, co chce Butler – fotografii za to, iż nie jest pismem. W to miejsce Sontag proponuje niekończące się zdziwienie ową zdolnością do „prześladowania”, jaką wykazują zdjęcia – to tu zaznacza się ich odmienność, jako obiektów wizualnych, od słowa pisanego¹⁹.

Sontag, podobnie jak Woolf, świadomie odrzuca możliwość czytania drażniących zdjęć w kontekstualizacji, zmusza siebie do spojrzenia na nie, a raczej w nie, i dojrzenia tam przejmującej rzeczywistości, wobec której brakuje słów.

Interpretacja Butler rozwijana jest z powodu zestawu wstrząsających fotografii, które – jak niegdyś te z hiszpańskiej wojny domowej – znalazły się na stołach czytelników w niezliczonych dziennikach, gdy ujrzała światło dzienne kompromitująca praktyka strażników z więzienia w Abu Ghraib. O ile Sontag obmyślała swoją krytykę fotografii z punktu widzenia pojedynczego podmiotu poruszonego afektywnie i pragnącego czynnie odpowiedzieć na działanie zdjęcia, o tyle Butler przyjmuje, iż podmiot jest zbiorowy: to *my*, czyli bezmyślni konsumenci kultury wizualnej – w tej mierze jej interpretacja jest zdepersonalizowana i nie może osiągnąć tej impresywnej jakości, co przejmujące teksty Woolf i Sontag (w istocie, wielokrotnie²⁰ zwracano uwagę na pośpieszny, powierzchowny, repetetywny i publicystyczny styl *Ram wojny*, niewiele wnoszących do filozofii autorki *Uwikłanych w pleć*, powtarzających właściwie znane już tezy *Precarious Life* z roku 2006).

Butler, podobnie jak dwie poprzednie autorki, nie ilustruje swojego tekstu materiałem wizualnym – w gruncie rzeczy nie jest to potrzebne, skoro zdjęcia z Abu Ghraib są tak powszechnie znane²¹. W przeciwieństwie do przedmówczyń natomiast, w ogóle nie wprowadza to tekstu ekfraz. Zajmuje się nie fenomenem zdjęcia samego w sobie w jego bezpośrednim spotkaniu ze wzrokiem oglądającego, lecz czymś szerszym – polem dyskursywnym nakładającym się na pole wizualne. Zajmuje ją fotografia jako przedłużenie medium wzroku,

¹⁹ M. Basu, *The Hamartia...*, part 2 (nie podano stron).

²⁰ M.in. recenzja „Publishers Weekly” z 27 kwietnia 2009 roku była bezlitosna: „Słynny, nie-przejrzysty, przesączony żargonem styl Butler tym razem nie przynosi żadnego świeżego pomysłu”. Książka jest *unreadable* – nie do czytania. Podobnie pisał recenzent „Postmodern Culture” (elektroniczny magazyn publikowany przez John Hopkins University Press). Dla równowagi – recenzent „Modern Humanities Research Association” chwalił Butler za ascetyczną, rytmiczną prozę, składającą estetyczny hołd tekstom, które interpretuje (krytyk ma na myśli wiersze z Guantanamo) – D. Flannery, *Frames of War – When Is Life Grievable – Review*, „MHRA” 2010, nr 3, s. 868.

²¹ Aczkolwiek trzeba pamiętać, iż ujawniono „znaczą liczbę” zdjęć i wideo, jedynie kilka z nich stało się wciąż cytowanymi w prasie wizualnymi ikonami.

jako część rozszerzonego pola wojny. Jako „narzędzie prowadzenia konfliktów zbrojnych” fotografia ma własną sprawczość (wbrew tezom Sontag) – zdjęcie działa nie tylko wywołując chwilowe uniesienie grozy, lecz czyni już coś znacznie wcześniej, gdy ustala swe kadry, potwierdzając w ten sposób, „czyje życie jest życiem”. Butler interesuje wtórny efekt poetyki wizualnego reportażu wojennego, który na rozmaite sposoby współtworzy okołowojeńny dyskurs. Fotografia „eksponuje”, „obejmuje”, „wytycza”, „potwierdza”, „wzmacnia”, „odrzuca”, „zatrzymuje na zewnątrz” – jest performatywna, wytwarza w każdym swym akcie rami kognitywne, w których będzie się musiał poruszać odbiorca. Gdy ten raz dostanie się do wewnątrz ram – dostrzeżenie ich manipulatywnego działania będzie niemożliwe bądź bardzo trudne. Przypadek Abu Ghraib jest dlatego tak drastyczny, że rama ujawniła w nim swoje działanie, przekraczając przyznane jej prawa. Tu bowiem wojenna fotografia złamała niepisane zasady ukazywania pokonanych, ujawniając politykę niewyważonego okrucieństwa i łamania norm, które skądinąd służą do potwierdzania amerykańskiej tożsamości. Paradoksalnie więc, zamiast służyć wzmacnianiu dzielności i wojennego zapału (co z pewnością było jej pierwotnym celem), uderzyła w sam fundament wojny, w rację jej prowadzenia jako sposobu ochrony zestawu wartości konstytutywnych dla tego fantazmatycznego obiektu, jakim jest „amerykańska demokracja”.

Butler wykorzystuje dyskusję z Sontag i rozważania o fotografii, by zadać pytanie o najszerszym, etycznym wymiarze: czyje życie jest godne, czyje zaś niegodne opłakiwania? Uniwersalistyczna optyka: wszyscy jesteśmy ciałami, ciała są kruche, tak więc niezależnie od kulturowych i politycznych podziałów spokrewnieni jesteśmy w tej właśnie egzystencjalnej pozycji obiektów „tkliwych” – dlatego powinniśmy akceptować powszechność prawa do ochrony własnej niepewnej kondycji ludzkiej. Tymczasem wojenne fotografie, czy raczej postępowanie tych, którzy je wykonali, wskazuje, iż prawo to nie jest uniwersalne – stanowi kategorię „analogową”, czyli w naszej kognitywnej praktyce jest stopniowalne – przyznawane jednym w wymiarze absolutnym, innym w ograniczonym, a wrogom – odmawiane. Owa krytyka złudzeń karmionych ideałami demokratycznej równości i powszechności prawa humanitarnego traktowania jednostki jest – jak to zwykle u autorki *Uwikłanych w pleć* – dynamiczna i mocna, ma jednak wadę, jaką są jej uniwersalizujące ambicje i ahistoryczny charakter. Butler mówi z określonej pozycji „pierwszego świata”, a raczej jeszcze konkretniej – Ameryki XXI wieku, pomijając fakt, iż jakości, o których pełną realizację się dopomina, zostały wypracowane w konkretnym historyczno-kulturowym kontekście. I dopiero wówczas, gdy jej analiza w rozdziale trzecim staje się zorientowana kulturowo, argumenty wydają się sięgać istotnie nowych przestrzeni. Tu rama staje się ramą kulturową i dotyczy relacji pomiędzy prawami różnych grup społecznych. Przykładem jest Holandia, wykorzystująca wywalczoną niedawno zasadę akceptacji środowisk gejowskich do weryfikowania „nowoczesności” społeczeństwa, co uderza w islamskie grupy imigranckie: paradoks, czyją wolność chronić, które

z istnień jest godniejsze, by je zachować, okazuje się – dowodzi Butler – problemem podobnym do niespełnialnego „żądania Antygony”²². Liberalna polityka w swym teoretycznym dyskursie przyznaje wszystkim prawo do ochrony „kruchości”, skrycie natomiast posługuje się zasadą wykluczenia, ujawniając swe hegemoniczne ambicje. „Rama jest zatem miejscem negocjacji o charakterze politycznym. Jednocześnie: reprezentację wojny i jej podmiot poddaje krytycznej reorientacji”²³. Polityczno-etyczny program Judith Butler spotkał się niemal z natychmiastową krytyką: Jodi Dean w *Democracy and other Neo-Liberal Fantasies*²⁴ zarzuciła Butler naiwny optymizm, jakoby żałoba, „opłakiwanie”, pozwalały nam zrozumieć, iż nasze istnienie jako istoty ludzkiej w konieczny sposób oznacza współistnienie z innymi. Zwrot etyczny, proponowany przez Butler, bywa więc podejrzewany o nieproduktywność (por. rozdział 5 *Left Responsivness and Retreat*).

Afekt, którego działanie tropiła w fotografiach Sontag, u Butler jest na usługach polityki, maskując jej przewrotne działanie – jej ramy. Dyskurs społeczny, którym wszyscy się posługujemy, okazuje się skrywać praktyki wykluczania i odpodmiotowienia, których nie możemy – będąc wewnątrz ramy – w pełni zauważać. Jeśli Sontag przypominała, że użycie aparatu fotograficznego jest jak wycelowanie karabinu, a „nasze” oglądanie zdjęć przemocy mieści się w tym samym planie, co „ich” cierpienie, to Butler tym mocniej podkreśla, iż używając mediów, języka, będąc podmiotami działań politycznych – wytwarzamy dyskursywną ramę, która potem działa z ukrycia na nas samych. W tym względzie wszyscy jesteśmy na fotografiach z Abu Ghraib, co pozwala powiedzieć, kończąc, że Virginia Woolf istotnie – miała rację: Dyktator jest w nas. Butler nazwałaby dyktatorem nasz codzienny liberalny dyskurs wartości, pozornie tak humanitarny i ludzki.

²² Por. J. Butler, *Żądanie Antygony. Rodzina między życiem a śmiercią*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków 2010.

²³ L.C. McGrath, *Review*, „MLN”, vol. 124, nr 5, December 2009, s. 1233.

²⁴ Duke University Press 2009.

Michalina Kmieciak

Porządkowanie awangardy

Słowa kluczowe: awangarda, modernizm, typologia

Key words: avant-garde, modernism, typology

Abstract

A NEW TYPOLOGY OF THE AVANT-GARDE – AN OUTLINE

The article is an attempt at formulating a new typology of the avant-garde in its different modes of functioning. The starting point is the assumption that experimental art at the beginning of the twentieth century was first and foremost the answer to socio-cultural changes and the resultant crisis of representation. Four types of attitude are proposed: the socio-affirmative one constitutes an apotheosis of the crisis, which becomes a springboard for the emergence of a new cultural era. Representatives of this stance believe in the possibility of creating entirely new means of expression or conventions and embrace the ideology of progress. The decadent type is a continuation of the Adornian aestheticism; it is characterized by melancholy and the awareness of the impossibility of overcoming the crisis, which often takes on a form of controlled chaos and tragic tomfoolery. The surrealist type tries to create an alternative reality for art, which would liberate it from its cognitive limitations. Finally, the aesthetic-religious type is characterized by the experience of past aesthetics, where the need for beauty is notoriously undermined by the awareness that the means of representation have worn out and the truth is hidden. It is often expressed by yearning after an ineffable *sacred*, which is not so much lost as eternally ungraspable, hidden and absent.

Awangardę opisywano już z bardzo wielu punktów widzenia. Próbowano definiować ją przez pryzmat kategorii pozytywnych, takich jak rozwój, postęp, nowatorstwo. Do każdej charakterystyki wkładał się jednak zawsze żywioł negatywności: najważniejszymi wskazywanymi właściwościami pozostawały

bunt przeciwko przeszłości i obrazoburcze zerwanie z tradycją. Tego rodzaju ujęcie, reprezentowane przez większość badaczy – od Guillermo de Torre po Ryszarda W. Kluszczyńskiego¹ – zostało częściowo przełamane w *Teorii estetycznej* Theodora W. Adorno, w której niemiecki filozof definiuje na nowo samo zjawisko artystycznej negatywności i pokazuje, że ta właściwość awangardy wynika z głębokiej refleksji nad kryzysem reprezentacji, nękającym sztukę europejską już w II połowie XIX wieku. Autonomizacja sztuki, jej absolutne zwrócenie się ku sobie i oderwanie od praktyki miały być dla Adorna wyrazem melancholijnego przeświadczenia, iż każde przedstawienie musi pozostać pozorne i z zasady kłamliwe w stosunku do rzeczywistości. Dzieło czyste zaś, dążące do swego rodzaju artystycznej totalności, stawało się coraz mniej wiarygodne w czasach postępującej racjonalizacji i modernizacji. Całościowość artefaktu stała w sprzeczności z fragmentaryzacją nowoczesnego doświadczenia i musiała zostać rozbita przez przedstawicieli nowej sztuki oraz ich następców.

Jeśli więc chcemy opisać awangardę z punktu widzenia kryzysu i będącej jego konsekwencją estetyki negatywnej, musimy przede wszystkim zastanowić się, jakie możliwe odpowiedzi na sytuację wyczerpania (zarówno społeczno-kulturowego, jak i estetycznego) udaje się sformułować w obrębie teorii i praktyki nowej sztuki. Kryzysowość ujawnia się nie tylko na poziomie estetycznej dewaluacji pewnych środków wyrazu artystycznego – jest również odrzuceniem istniejących formuł społecznych i politycznych, wiąże się z zaangażowaniem po stronie *Lebenspraxis*. Kryterium wyróżniania poszczególnych typów musi więc sytuować się zarówno na planie estetycznym (rozwiązań formalnych), jak i społeczno-kulturowym (wyznawanej ideologii, postulatów politycznych, działalności pozaartystycznej). Idąc tropem wyznaczonym przez Stefana Morawskiego, należy te dwie płaszczyzny zawsze traktować komplementarnie – jako wzajemnie się uzupełniające, a wręcz warunkujące².

Każdy ze wskazanych wariantów powinno się też postrzegać jako reakcję na zaistniały stan rzeczy, stąd propozycja nazwania typów p o s t a w a m i c z y też o d p o w i e d z i a m i. Konfrontują się one przede wszystkim ze zmianami cywilizacyjnymi oraz rozwojem nauki, które znacząco wpływają na nowy obraz człowieka i świata: odkrycia Freuda, Einsteina czy geometrii nieeuklidesowej sprawiają, że ani rzeczywistość, ani jednostka nie jawią się już jako spójne całości, a ich jednolita tożsamość ulega rozbiciu. Problemem staje się

¹ Zob. m.in. G. de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid 1965, M. Porębski, *Tradycje i awangardy* [w:] *idem, Sztuka a informacja*, Kraków 1986, S. Morawski, *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)* [w:] *idem, Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, R.W. Kluszczyński, *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Łódź 1997, M. Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham 1987, M. Szabolcsi, *Avant-garde, Neo-avant-garde, Modernism: Questions and Suggestions*, „New Literary History” 1971, nr 1.

² Por. S. Morawski, *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)* [w:] *idem, Na zakręcie...*, s. 249–250.

też powszechna sekularyzacja, niechęć nowoczesności wobec doświadczeń duchowo-religijnych, a także brak adekwatnego, współczesnego języka do ich opisania. Postęp fascynuje i przeraża zarazem – wraz z nim pogłębia się lęk przed przyszłością i możliwością zapanowania nad własną wytwórczością. Pojawiają się również niepokoje historyczne: wybuch I wojny światowej przynosi radość i oczyszczenie, ale jednocześnie wzmagają strach przed kolejnym kataklizmem; przybierają na sile nastroje katastroficzne związane z narodzinami totalitaryzmów. Awangarda reaguje na wszystkie te zjawiska i formułuje własne – konstruktywne bądź melancholijne – odpowiedzi. Oczywiście, w praktyce często się one na siebie nakładają i wzajemnie uzupełniają; nie są to zjawiska hermetycznie zamknięte i niepodatne na wpływy czy modyfikacje. Warto jednak podkreślić, iż celem wskazania awangardowych odpowiedzi na kryzys jest zróżnicowanie praktyk i postulatów przedstawicieli nowej sztuki oraz wykazanie, że otwierają one przed artystami różne możliwości spojrzenia na dziewiętnastowieczną tradycję i jej konsekwencje. Prześledzenie kształtowania się poszczególnych odpowiedzi na zjawisko kryzysu kultury i ich wzajemnych uwarunkowań pozwoli nakreślić mapę sztuki awangardowej, a także uchwycić bogate zależności pomiędzy nią a modernizmem. W ramach poszczególnych obszarów sąsiadują bowiem z sobą zjawiska z porządku radykalnego eksperymentatorstwa oraz twórczego poszukiwania, które niekonięcznie kładzie nacisk na rewolucyjną przemianę rzeczywistości. Warto jednak także te artystyczne manifestacje przeoczytać, posługując się „awangardowym kluczem”, aby – jak sugeruje Astradur Eysteinnsson – dostrzec „charakter awangardowy, wynikający z ich nietradycyjnej struktury i radykalnego powiązania formy oraz treści dzieła sztuki”³. W ramach nowej typologii wyróżnić można cztery postawy: afirmatywno-społeczną, nadrealistyczną, dekadencją oraz estetyczno-religijną. Najważniejszym kryterium ich definiowania jest oczywiście sposób, w jaki ich przedstawiciele reagowali na zjawiska związane z kryzysem reprezentacji. Warto jednak podkreślić, iż typologia skupia się głównie wokół zagadnień epistemologicznych: istotne wydaje się przede wszystkim określenie przedmiotu poznania i stosunek do niego. Każda z odpowiedzi konstruuje bowiem na swoje potrzeby nowe rozumienie rzeczywistości, którą traktuje sceptycznie lub afirmatywnie. W zależności od tego nastawienia jej postulaty mogą mieć charakter konstruktywny (budować pozytywne rozwiązania poznawcze) lub melancholijny (skupiać się na niemożności zgłębienia rzeczywistości i utracie umiejętności jej wyrażania).

³ A. Eysteinnsson, *Awangarda jako/czy modernizm?*, przeł. D. Wojda [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 199.

Postawa afirmatywno-społeczna

W polu działań awangardowych bardzo mocno zarysowuje się orientacja, która z kryzysu sztuki czyni pozytywny punkt wyjścia do dalszego rozwoju. Można wręcz powiedzieć, że nurt afirmatywno-społeczny staje się swoistym prototypem dla myślenia o awangardzie, jej najbardziej znanym i charakterystycznym wcieleniem. W nim właśnie dochodzi do radykalnego przewartościowania przeszłości i ubóstwienia kategorii nowości. Załamanie dotychczasowych estetyk i ich wyczerpanie postrzega on bowiem jako możliwość; traktuje je jako miejsce w historii kultury, z którego rozkwita świeża jakość formalna i myślowa. Artyści związani z tym typem postrzegają siebie jako burzycieli i grabarzy starego porządku, których zadaniem jest albo ustalenie nowych zasad (przypadek konstruktywizmu), albo wprowadzenie żywiołu bezzasadności (*casus* futuryzmu). Umiłowanie braku jakichkolwiek trwałych narzędzi i założeń zbliża myślenie afirmatywno-społeczne do dekadentckiego, jednak wciąż utrzymuje się między nimi granica, wyznaczana przez stosunek do rozprzężenia norm i przez stawiane sobie cele.

Najbardziej charakterystycznymi wyrazicielami tej postawy pozostają futuryści oraz konstruktywiści. Jej echa znajdziemy jednak także w epistemologicznym nastawieniu kubizmu analitycznego, społecznym zaangażowaniu produktywizmu czy radzieckiego funkcjonalizmu, postulacie stworzenia nowej rzeczywistości rumuńskiego realizmu, zainteresowaniu współczesnością unanizmu, a także w logicznym porządku suprematyzmu czy unizmu. Oczywiście, nie wszystkie te szkoły wpisują się w całości w obszar refleksji afirmatywnej, ogólny klimat myślowy ich działalności pozostaje jednak najbardziej zbliżony do tego właśnie pola.

Nurt afirmatywno-społeczny definiuje się przede wszystkim przez nastawienie przyszłościowe; przeszłość istnieje w nim jedynie jako negatywny punkt odniesienia, martwy naskórek, który należy z siebie zrzucić i porzucić. Wszelka kryzysowość okazuje się więc łaską – umożliwiała bowiem przemianę:

Potem cisza stała się bardziej nieprzenikniona. Wsłuchując się jednak w sła-
biutki, modlitewny szmer starego kanału, w trzeszczenie kości umierających pała-
ców, obrosłych wilgotną zielenią, usłyszeliśmy nagle pod oknami ryk zgłodniałych
automobili.

Chodźmy, rzekłem, chodźmy przyjaciele! Ruszajmy! Nareszcie mitologia
i ideały mistyczne zostały przewyciężone. Jesteśmy świadkami narodzin Centau-
ra, a wkrótce ujrzemy lot pierwszych aniołów!... Trzeba będzie wstrząsnąć brama-
mi życia, aby wypróbować ich zamki i zawiasy! Ruszajmy! Oto pierwsza jutrze-
nka nad ziemią! Nie można porównać z niczym błysków czerwonego miecza, który
przecina po raz pierwszy nasze tysiącletnie ciemności!...⁴

⁴ F.T. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, przeł. M. Czerwiński [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1963, s. 144–145.

Futuryści nie tylko wydobywają się spod wpływu tradycji i od niej uniezależniają, ale wręcz dokonują jej negacji, by następnie podważyć jej istnienie. Śmierć zadawana odchodzącej kulturze nie łączy się dla nich ze smutkiem czy nostalgią; znajdują upojenie i radość w świadomości końca. W *Manifestie futuryzmu* mord dokonany na cyklistach jedynie podnieca Marinettiego do dalszej pracy zniszczenia:

Kiedy się podniosłem – łachman śmierdzący i brudny – spod wywróconej maszyny, poczułem jak przeszywa mi serce w rozkoszy rozżarzone żelazo radości⁵.

Impas, w jakim futuryści zastają sztukę: jej skostnienie, nieadekwatność wobec współczesności, staje się dla nich bodźcem do jej jeszcze głębszego upokorzenia i obalenia. Jednocześnie nie chcą oni tworzyć nowej tradycji i nie dążą do utrwalenia swoich własnych manifestacji. Ich celem pozostaje e f e m e r y c z n o ś ć, nieprzywiązywanie się także do własnych osiągnięć i postulatów; absolutna nowość zdaje się jedynym fetyszem:

Najstarsi wśród nas mają trzydzieści lat: zostaje nam więc przynajmniej lat dziesięć, by dokonać naszego dzieła. Gdy będziemy mieć czterdziestkę, inni młodsi i dzielniejsi od nas niech nas wyrzucą do kosza jak niepotrzebne rękopisy. Pragniemy tego!⁶

Zadaniem sztuki przyszłości jest zaatakować to, co dziś wydaje się awangardowe, obalić to, zniszczyć i przekreślić. Twórczość nie powinna nigdy ulegać iluzji trwałości. Może zachować się w pamięci co najwyżej jako historyczny dokument, najlepiej jednak, jeśli zniknie, wyparta przez następne pokolenie.

Radykalne rozumienie postępu stanowi więc następny wyróżnik typu afirmatywnego. Postawę tę charakteryzuje wiara w możliwość nieprzerwanego rozwoju i dążenia do doskonałości. Czas jawi się jako linia prosta, po której cywilizacja zmierza ku coraz większemu zaawansowaniu. Zadaniem sztuki jest zaś nigdy nie oglądać się za siebie; tylko w ten sposób może ona tworzyć formuły naprawdę nowe, oderwane od przyzwyczajęń i naleciałości tradycji. Jej postulatem staje się niejednokrotnie wyjście poza narzucone przez kulturę dziewiętnastowieczną wyobrażenia – stąd na przykład zwrot ku sztuce nieprzedstawiającej, rozumianej jako bardziej współczesne spojrzenie na rzeczywistość:

You there!
Don't look back, always move ahead.
The world will be enriched by the innovators of painting.
Objects died yesterday. We live in an abstract spiritual creativity.
We are creators of non-objectivity.
Of colour as such,

⁵ *Ibidem*, s. 146.

⁶ *Ibidem*, s. 149.

Of tone as such⁷.

[Ty tam!

Nie oglądaj się za siebie, zawsze idź do przodu.

Świat zostanie wzbogacony przez innowatorów malarstwa.

Przedmioty umarły wczoraj. Żyjemy w abstrakcyjnej, duchowej kreatywności.

Jesteśmy twórcami bezprzedmiotowości.

Koloru jako takiego,

Odcienia jako takiego.]

Właściwie wszyscy przedstawiciele sztuki abstrakcyjnej (jak cytowany powyżej Rodzenko) zakładają, że oderwanie się od przeszłości nie jest kwestią wyboru, ale koniecznością, wynikiem rozwoju dziejów. Także konstruktywiści włączają elementy zniszczenia i kryzysu w spiralę postępu jako konieczne, a wręcz pozytywne. Tadeusz Peiper pisze:

Widziana z wysokich wież przyszłości, wojna, którą mamy poza sobą, była doniosłym wypadkiem także w dziedzinie uprawy ducha.

Niszczyła? Niszczyła. Ale każde jej niszczenie poprzedzone było gigantycznym aktem twórczym. Każda strata, przez nią wyrządzona, pochodziła z czynu, który był nabytkiem. Jej straszne maszyny śmierci były obietnicą przyszłych potężnych maszyn życia. Niszczyła twory cywilizacji środkami wyższej cywilizacji⁸.

Wojna jest wyładowaniem skumulowanego napięcia (z tego przekonania wyrasta w polskiej poezji na przykład „katastrofizm radosny” Przybosa) i pozwala zniszczyć tę formację kulturową, która nie spełnia podstawowego wymagania awangardy: nie pozostaje w „uścisku z teraźniejszością”⁹. Owo zbliżenie do współczesności kształtuje drugi człon nazwy nurtu afirmatywno-społecznego – zmusza do przyjęcia postawy zaangażowanej w tworzenie życia społeczno-politycznego. Sztuka ma związać się z produkcją (w wersji konstruktywizmu radzieckiego)¹⁰, realizować konkretne hasła polityczne i rewolucyjne (w myśl sztuki socjalistycznej)¹¹ oraz pełnić funkcje utylitarne, za-

⁷ A. Rodchenko i in., *Manifesto of Suprematists and Non-Objective Painters*, przeł. na jęz. ang. J. Gambrell [w:] *100 Artists' Manifestos. From the Futurists to the Struckists*, red. A. Danchev, London 2011, s. 155.

⁸ T. Peiper, *Punkt wyjścia* [w:] *idem, Tędy. Nowe usta*, oprac. S. Jaworski, Kraków 1972, s. 26.

⁹ *Ibidem*, s. 27. Analogiczną wizję wojny prezentowali rumuńscy realści; Nahum Gabo i Antoine Pevsner pisali: „Wojna i Rewolucja, te oczyszczające burze nadchodzącej epoki, postawiły nas wobec faktu dokonanego: w obliczu już powstałych, już działających nowych form życia” (N. Gabo, *Manifest realistyczny*, przeł. A. Jakimowicz [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 364).

¹⁰ O. Brik, komentując przemianę Rodzenki, pisze, że „trzeba wziąć udział w realnej pracy, wyzyskując swe zdolności tam, gdzie ich potrzeba – w przemyśle” (O. Brik, *Do przemysłu!*, przeł. Z. Klimowiczowa [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 349).

¹¹ Berlińska Rote Grube postulowała między innymi organizację propagandowych spotkań, wspieranie rewolucji socjalistycznej, opozycję wobec ugrupowań o charakterze narodowo-

spokajając potrzeby społeczeństwa (według koncepcji funkcjonalistycznych)¹². Czyni to także przez utożsamienie życia i sztuki, które Majakowski określał mianem „demokratyzacji sztuk”:

Malarze i pisarze winni nie zwlekając chwycić za naczynia z farbami i za pomocą pędzli, jakich wymaga ich zawód, wszędzie rozświetlać barwami, pokrywać rysunkami boki, głowy i piersi miast oraz dworców i stada mknących bez końca wagonów kolejowych.

Niech od tej chwili obywatele, przechodząc ulicami, nieustannie rozkoszują się głębią myśli wielkich współczesnych, oglądają olśniewającą barwność pięknej radości dnia dzisiejszego, niechaj wszędzie słuchają muzyki – melodii, grzmotów, poszumów – znakomitych kompozytorów.

Niechaj dla wszystkich ulica będzie świętem sztuki¹³.

Twórczość jest więc skupiona na rzeczywistości, nie interesuje się raczej życiem duchowym, a już z pewnością nie dotyka spraw nierzeczywistych, nadprzyrodzonych, irracjonalnych. Jej nastawienie wobec człowieka i jego wytworów pozostaje biologiczne, fizjologiczne (futuryzm) lub czysto racjonalistyczne (puryzm, konstruktywizm). Miarą poznania zawsze jest człowiek i to jego perspektywa staje się najważniejszą oraz jedynie dostępną:

Świat ujawnia się człowiekowi tylko w aspekcie ludzkim, tzn. sprawia wrażenie, jak gdyby podlegał prawom nadanym mu przez człowieka; kiedy człowiek tworzy dzieło sztuki, czuje się w swym działaniu jak „bóg”¹⁴.

socjalistycznym, wsparcie w produkcji ulotek, plakatów i gazetek propagandowych czy edukację ideologiczną. Por. The Red Group, *Manifesto*, przeł. na jęz. ang. M. Kay Flavell [w:] *100 Artists'...*, s. 240.

¹² Utylitaryzm wiąże się z narodzinami wizerunku artysty budowniczego, który stanowi podstawowe wyobrażenie sztuki konstruktywistycznej oraz funkcjonalnej. Jego zadania formułował między innymi Walter Gropius: „Artists, let us at last break down the walls erected by our deforming academic training between the ‘arts’ and all of us become builders again!” [Artyści, zburzmy w końcu ściany wzniesione pomiędzy sztukami przez deformujące nas wykształcenie akademickie i stańmy się znów wszyscy budowniczymi!] (W. Gropius, *What is Architecture?*, przeł. na jęz. ang. M. Bullock [w:] *100 Artists'...*, s. 161). Konstruktywizm dążył też do wniknięcia w życie zwykłego proletariusza i zrozumienie jego potrzeb. Peiper pisał: „**Jeśli poezja żywi się człowiekiem, to jakżeż może pozostać z dala od spraw, które stanowią większość dnia większości ludzi.** Byłoby to śpiączką wrażliwości, tępotą oka lub niemocą” (T. Peiper, *Sztuka a proletariat* [w:] *idem, Tędy...*, s. 133).

¹³ W. Majakowski, W. Kamiński, D. Burluk, *Dekret nr 1. O demokratyzacji sztuk (literatura parkanowa i malarstwo uliczne)* [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 344. Analogiczne postulaty znajdziemy również u polskich futurystów, którzy zachęcają do urządzania „poezokonzertów” i wyjścia artystów na ulice: „Latające poezokonzerty i koncerty w pociągach, tramwajach, jadłodajniach, fabrykach, kawiarniach, na placach, dworcach, w hallach, pasażach, parkach, z balkonów domów, itd. itd. itd. o każdej pozie dnia i nocy” (B. Jasiński, *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natiymiaskowej futuryzacji życia* [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, BN I 230, wstęp i oprac. Z. Jarosiński, Wrocław 1978, s. 11).

¹⁴ Le Corbusier, *Puryzm*, przeł. E. Grabska [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 242.

Sztuka może więc być logiczną konsekwencją jego działań lub instynktowną realizacją popędów. Z tego rozróżnienia rodzą się dwie poetyki nurtu afirmatywno-społecznego: skoncentrowana na logice i konstrukcji (charakterystyczna dla sztuki funkcjonalnej, konstruktywnej, abstrakcyjnej, a także kubistycznej wielości perspektyw) oraz na futurystycznych „słowach na wolności”. Pierwsza z nich zakłada możliwość panowania nad percepcją oraz nad samym dziełem – pozostaje ono wypadkową zamierzeń artysty i sytuacji społeczno-kulturowej. Druga natomiast opiera się raczej na imperatywach biologicznych. Twórca podporządkowuje się instynktownym porywom, pracuje nad uwolnieniem artefaktu spod panowania utrwalonych schematów i struktur. Tendencja ta niesie z sobą potencjał negatywny i może zbliżać się ku żywiołowi dadaistycznemu (bliższemu z pewnością obszarowi dekadence), jednak jej wymiar poznawczy jest pozytywny: poznanie intuicyjne i skupienie na cielesności służy przede wszystkim lepszej percepcji rzeczywistości, jej faktycznemu doświadczeniu. Nie podważa ono możliwości współistnienia ze światem, ale go afirmatywnie potwierdza.

Postawa nadrealistyczna

Afirmatywność stanowi też jedną z najważniejszych właściwości postawy nadrealistycznej. Cechą odróżniającą ją od wcześniej opisywanego nurtu jest jednak powołanie do istnienia nowej rzeczywistości, będącej konglomeratem świata realnego – dostępnego w codziennym doświadczeniu – ze światem nierealnym – ukrytym w podświadomości i niedostępnym zmysłowo. Ich połączenie daje podmiotowi możliwość obcowania z nadrealnością: wymykającą się zmysłom, poznawalną dzięki snom czy zapisom stanów nieświadomości.

Ten typ manifestuje się głównie w twórczości surrealistów oraz grup inspirowanych się ich praktykami: czeskich poetystów, serbskich hipnistów czy presurrealistów, a także wielu artystów rumuńskich, skupionych wokół czasopism „Unu”, „Suprerealismus” czy „Punct”. Echa analogicznego nastawienia odnaleźć można także w polskiej teorii „wyobraźni stwarzającej” Jana Brzękowskiego czy twórczości poetyckiej Adama Ważyka. Imagistyczna koncepcja przepływających obrazów¹⁵ wiąże się niewątpliwie z nadrealistyczną poetyką jukstapozycji i automatyzmem – jednak estetyzująca

¹⁵ Por. z rozważaniami Eliota z przedmowy do *Anabazy Saint-Johna Perse’a*: „The reader has to allow the images to fall into his memory successively without questioning the reasonableness of each at the moment; so that, at the end, a total effect is produced” [„Czytelnik musi pozwolić obrazom napływać sukcesywnie do swojej pamięci bez kwestionowania zasadności każdego z nich w danym momencie; w ten sposób, na koniec, wytwarza się efekt całościowy”] (cyt. za: N. Zach, *Imagism and Vorticism [w:] Modernism 1980–1930*, red. M. Bradbury, J. McFarlane, London 1987, s. 236).

postawa koła Hulme'owsko-Poundowskiego oraz ich potrzeba racjonalnego wyjaśnienia kreowania obrazu zbliża tę grupę raczej do nurtu estetyczno-religijnego.

Postawa nadrealistyczna kładzie nacisk przede wszystkim na sformułowanie teorii nadrealności. André Breton pisze o niej:

[...] można się spodziewać, że tajemnice, które nimi nie są, ustąpią miejsca wielkiej Tajemnicy. Wierzę w to, że te dwa na pozór przeciwstawne sobie stany, jak sen i jawa, w przyszłości stopią się w pewnego rodzaju rzeczywistość absolutną, w nadrealność, jeśli to można tak nazwać. Wyruszam na jej zdobycie, pewien, że jej nie osiągnę, ale tak mało myślę o swojej śmierci, że jednak po trosze liczę na radość tego osiągnięcia¹⁶.

Projektowana przez niego nadrzeczywistość jest więc nie tyle przeciwieństwem rzeczywistości, ile jej ulepszeniem, wzbogaceniem. Bez „sennego komponentu” świat wydaje się bowiem jałowy, pozbawiony sensu i głębi – staje się więzieniem. Breton i surrealiści dążą więc do wyzwolenia człowieka. Wolność, podobnie jak w paradygmacie afirmatywno-społecznym, staje się przedmiotem uwielbienia; o nią właśnie musi walczyć współczesny artysta. Manifestuje się ona z jednej strony poprzez zbliżenie do nadrealności¹⁷, z drugiej zaś w przestrzeni czysto artystycznej: w poetyce wolnych skojarzeń, jukstapozycji, *écriture automatique* oraz dowartościowaniu „złego smaku”¹⁸ – wszelkiego rodzaju kiczu czy sztuki masowej. Te działania awangardowe (niekoniecznie związane z surrealizmem), które postulują zniesienie granicy między sztuką wysoką i niską lub też dążą do włączenia w obręb artystycznej manifestacji fragmentów życia nowoczesnego (kolaż, montaż), także można uznać za reprezentację nadrealistycznego lub afirmatywnego rozumienia wolności.

O ile jednak typ afirmatywny docenia rzeczywistość i uważa ją za jedyny przedmiot wart podjęcia aktu twórczego (wystarczy przypomnieć deklarację „przezwyciężenia ideałów mistycznych” Marinettiego), o tyle nadrealistyczny dokonuje swoistej krytyki rzeczywistości. Breton odnotowuje, że realizm „łączy w sobie przeciętność, nienawiść i płytką pewność siebie”, on sam zaś czuje do niego jedynie obrzydzenie¹⁹. Głosi natomiast pochwałę cudowności i próbuje

[...] rozprawić się z pokutującą u wielu ludzi nienawiścią do cudowności, z ich przekonaniem, że to rzecz warta śmiechu. Zakończmy na tym; cudowność jest

¹⁶ A. Breton, *Manifest surrealizmu* [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, przeł. i oprac. A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 66.

¹⁷ Por. z zakończeniem *Deklaracji biura poszukiwań surrealistycznych*: „Surrealizm nie jest formą poetycką. Jest to krzyk ducha, który obraca się ku sobie, zdecydowany skruszyć swe pięta, i to w razie potrzeby materialnymi młotami” (*Surrealizm...*, s. 109).

¹⁸ Breton pisał wręcz o sobie: „dobry smak był dla mnie zawsze wyraźną skazą. Staram się prześcignąć wszystkich, jeśli idzie o zły smak naszej epoki” (*ibidem*, s. 69).

¹⁹ *Ibidem*, s. 58.

zawsze piękna, wszystko jedno jaka cudowność, nie ma cudowności, która by nie była piękna²⁰.

Awangardziści nie tylko zwracają się ku przestrzeniom snu, ale poszukują niezwykłości we wszystkich przejawach życia; stąd być może bierze się surrealistyczna koncepcja obrazu jako „zbliżenia dwóch [...] oddalonych od siebie elementów rzeczywistości”²¹ oraz przekonanie, że należy próbować dostrzec aktywność nadrealności nawet w codzienności. Aby to zrobić, trzeba „zamknąć oczy”, zwrócić się ku intuicji:

Drzewo obładowane mięsem wyrastające między płytami trotuaru jest czymś nadnaturalnym tylko w naszych zdumionych oczach, ale trzeba, aby nadszedł czas zamkniętych oczu²².

Żeby doświadczyć nadrzeczywistości trzeba odrzucić logikę i skupić się na emocjonalnym poznaniu świata; nie wystarczy zwrot ku zmysłowości, gdyż także ona przynosi jego fałszywy obraz. Dla Bretona podstawę stanowi uczucie: „Kiedy się przestaje czuć, trzeba zamilknąć”²³ – pisze w *Manifestie surrealizmu*. To, co pozwala zbadać logika, jest dla teoretyka jedynie cieniem prawdy, jej istota wymaga bowiem ujęcia dużo bardziej nienormatywnego, wyzwolonego spod panowania konwencji.

Bardzo mocno podkreślany intuycjonizm i skierowanie uwagi na podświadomość stanowi najbardziej charakterystyczny rys tej postawy. Wiąże się on też ze swoistym antypraktycyzmem – nie chodzi o odnalezienie miejsca w społeczeństwie i racjonalną walkę o swoje prawo do wolności, ale o negację tego rodzaju aktywności. Jeśli nadrealiści angażują się w sprawy polityczne (a czynią to niesłuchanie często i chętnie), to ich zaangażowanie polega zwykle na powtarzaniu rewolucyjnych haseł bez wnikliwego ich przestudiowania. Interesuje ich raczej rewolucja jako idea, która nie musi prowadzić do żadnych konkretnych rozwiązań. Nie walczą o faktyczną zmianę sytuacji społeczno-politycznej, ale utożsamiają się z walką jako taką. Mimo iż Breton deklaruje: „Poeta przyszłości pokona przygnębiającą ideę nieodwołalnego rozdziewu między działaniem a marzeniem”²⁴, tak naprawdę nie realizuje tych słów poprzez aktywność na rzecz ogółu. Zaangażowanie polega raczej na stworzeniu grupy współdziałających artystów, skupionych na odkrywaniu własnej podmiotowości: surrealiści dążą do zgłębienia esencji „ja”, a nie do zakotwiczenia go we wspólnocie. Każdy z nich (mimo że postulują grupowość) działa na rzecz indywidualnego rozwoju. Wielokrotnie podkreśla

²⁰ *Ibidem*, s. 67.

²¹ Definicję Pierre’a Reverdy’ego cytuje Breton w manifestie z 1924 roku: *ibidem*, s. 73.

²² J.A. Boiffard, P. Eluard, R. Vitrac, *Artykuł wstępny („Rewolucja surrealistyczna” Nr 1, 1 grudnia 1924)* [w:] *Surrealizm...*, s. 104.

²³ A. Breton, *Manifest surrealizmu* [w:] *Surrealizm...*, s. 60.

²⁴ *Idem*, *Funkcja poety* [w:] *Surrealizm...*, s. 149.

się zmierzanie ku „głębi siebie”²⁵, szukanie siebie²⁶. Nadrealność otwiera się więc raczej przed jednostką, a nie przed całą społecznością; zaangażowanie stanowi zaś próbę przystosowania się do wymagań chwili i jest gestem o charakterze propagandowym.

Skrajna indywidualizacja oraz swego rodzaju „fasadowość” niektórych postulatów artystów działających w obszarze wpływów nadrealistycznych skłaniają do postawienia tezy o eskapizmie tych twórców. Breton wprost przyznaje się do chęci ucieczki przed otaczającą go rzeczywistością i schronienia się w krainie dzieciństwa²⁷. Sam koncept stworzenia sobie świata poza realnością, który stanie się mitycznym miejscem wyzwolenia, jest w swej istocie eskapistyczny. Postulaty niczym nie ograniczonego poznania oraz nonkonformizmu społecznego także wydają się utopijne. Nadrealizm w tym przypomina postawę afirmatywno-społeczną, że – zamiast próbować zmierzyć się z zagadnieniem kryzysu – oddala się od niego i zapomina o jego istnieniu. Zamykając się na realne problemy jawy i skupiając na poszukiwaniu prawdziwej tożsamości w głębi umysłu czy podświadomości, odgradza się od sytuacji, w jakiej znajduje się europejska kultura. W odpowiedzi na wyczerpanie możliwości reprezentacji próbuje przywrócić automatyzm, udowodnić, że niezapośredniczone poznanie istnieje i może zostać osiągnięte. Wiara w powrót do korzeni ludzkiego doświadczenia oraz w zdolność człowieka do odkrycia prawdy (będąca zresztą niezbyt wnikliwą interpretacją myśli Freudowskiej) pozwala wpisać tę awangardową odpowiedź w porządek bezwarunkowej afirmacji i umieścić ją w kręgu wyobrażeń skrajnie utopijnych.

Postawa dekadencja

Określenie „dekadencja” kojarzy się przede wszystkim ze sztuką schyłku XIX wieku i może wydawać się mylące w kontekście awangardy. Używam go tutaj jednak w znaczeniu, jakie nadali mu Matei Calinescu oraz Theodor W. Adorno: w dialektycznym sprzężeniu z pojęciem postępu. Calinescu nie odnosi go do konkretnego momentu w dziejach, ale traktuje jako stałą zasadę, która je organizuje:

[...] fakt postępu nie zostaje zanegowany, ale coraz większa liczba ludzi doświadcza jego *skutków*, wraz z bolesnym poczuciem straty i alienacji. Jeszcze raz, postęp *jest* dekadencją i dekadencja *jest* postępem²⁸.

²⁵ *Idem, Manifest surrealizmu [w:] Surrealizm...*, s. 57.

²⁶ *Ibidem*, s. 61.

²⁷ Por. *ibidem*, s. 55–56.

²⁸ M. Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham 1987, s. 156.

Rumuński badacz zauważa, że postęp warunkuje pojawienie się nastrojów dekadencjonalnych, właściwie je wywołuje. Rozwój cywilizacyjny i artystyczny musi bowiem doprowadzić do punktu, w którym człowiek styka się z poczuciem wyczerpania oraz niemożności osiągnięcia czegoś nowego. Stare środki wydają się już zużyte, nowatorskie rozwiązania zaś jeszcze się nie pojawiły. Dochodzi więc do przesilenia: świat ulega swoistemu wypaczeniu, dociera niejako do swoich granic i je przekracza. Zjawisko to faktycznie można zaobserwować w momentach przełomowych: mówi się więc o dekadencji bizantyjskiej, libertyńskiej, modernistycznej czy kampanijnej. Warto jednak podkreślić, że Calinescu postrzega dekadencję jako sztukę, która odpowiada na sytuację wyczerpania. Jest buntem przeciwko stagnacji, polegającym nie na podejmowaniu beznadziejnych prób walki z nią, ale na pograżeniu się w świadomości, że wygrana pozostaje niemożliwa. Zdaje sobie sprawę z tego, że postęp także jest dekadencjonalny, że każda zmiana doprowadzi do tego samego stanu: przesytu i marazmu.

Adorno uzupełnia tę wizję, podkreślając głębię świadomości dekadentów, którzy wpisują się w pełni w nurt myślenia negatywnego. U Calinescu znajdziemy następujący opis koncepcji niemieckiego filozofa:

[...] dekadencja nie jawi się już jako trująca manifestacja „burżuazyjnej ideologii”, ale – przeciwnie – jako reakcja na nią i – co więcej – jako głęboka i autentyczna świadomość kryzysu, dla którego nie można znaleźć łatwego (ani nawet trudnego) rozwiązania²⁹.

Postawa dekadencjonalna z góry zakłada więc niemożność wyjścia z kryzysu, w którym znajduje się sztuka współczesna, i wszelkie próby jego przezwyciężenia postrzega jako utopijne. Jej nastawienie wobec przeszłości należy więc określić jako melancholijne. Tradycja zostaje odrzucona nie tyle jako zdezaktualizowana, ile jako niemożliwa, bezpowrotnie utracona. Calinescu pisze, komentując Adorna, że dekadencja jest „kulturą negacji” (*culture of negation*) i zbliża się do twórczości eksperymentalnej³⁰. Takie jej rozumienie pozwala więc oświetlić na nowo niektóre zjawiska właściwe dla działań awangardowych – przede wszystkim dadaizm, niemiecki ekspresjonizm, katastrofizm, a także pisarstwo Franza Kafki, Witkacego, Roberta Musyła czy muzykę Albana Berga.

Potencjał negatywny, tak mocno podkreślany przez Adorna, staje się najważniejszym wyznacznikiem nurtu dekadencjonalnego. Wyraża się w podkreślaniu, że „wszystko jest niczym” – jego strategia to ciągłe zaprzeczanie i negowanie rzeczywistości, sztuki, arcyzmu. Świat dekadencjonalny zostaje wszelkiej pozytywności i koncentruje się jedynie na „nicowaniu” samego siebie:

²⁹ *Ibidem*, s. 210–211.

³⁰ *Ibidem*.

Żadnych malarzy, żadnych pisarzy, żadnych muzyków, żadnych rzeźbiarzy, żadnych religii, żadnych republikanów, żadnych rojalistów, żadnych imperialistów, żadnych anarchistów, żadnych socjalistów, żadnych Bolszewików, żadnych polityków, żadnych proletariuszy, żadnych demokratów, żadnej burżuazji, żadnych arystokratów, żadnych armii, żadnej policji, żadnych ojczyzn, dość tych idiotyzmów, niczego więcej nic, *nic, nic, nic*.³¹

Dotychczasowe wartości, normy oraz podziały zaczynają zanikać; zamiast nich nie tworzy się jednak nowych definicji, ale podważa samą zasadę definiowania. Ostatecznie awangardowi dekadenci niejednokrotnie dochodzą do przekonania, iż „Nigdy niczego nie było”³² – jak pisał Philippe Soupault. Podważeniu ulega więc również samo zjawisko manifestowania poglądów: teksty o charakterze programowym przestają być ważne (jak w przypadku Kafki czy Musila, u których metarefleksja wpleciona zostaje w dzieła artystyczne) lub celowo podkreśla się absurdalność ich tworzenia. U wielu dadaistów znajdziemy deklaracje bezsensowności pisania:

Piszę manifest, ponieważ nie mam nic do powiedzenia³³.

Piszę manifest i nie chcę niczego, choć mówię pewne rzeczy i z zasady jestem przeciwny manifestom, tak jak jestem przeciwny zasadom [...]. Piszę ten manifest, by pokazać ludziom, że mogą wykonywać sprzeczne działania na jednym oddechu; jestem przeciwny działaniu; dla ciągłego sprzeciwu, a także dla zgody, nie jestem za ani przeciw i niczego nie wyjaśniam, bo nienawidzę zdrowego rozsądku³⁴.

Tzara podkreśla charakterystyczną dla tej postawy paradoksalność czy absurdalność. Przybiera ona oczywiście bardzo różne postaci: odnajdziemy ją w dusznej atmosferze nielogicznych konstrukcji Kafki, Witkacowskiej koncepcji purnonsensu, a także w uwielbieniu sprzeczności przez przedstawicieli ruchu dada. Bunt przeciwko zdrowemu rozsądkowi oraz konwencji nie ma jednak wymiaru pozytywnego, jak w postawie afirmatywno-społecznej, choć z pewnością stanowi pewien łącznik między tymi dwoma nurtami. W wydaniu dekadencjum przybiera on często postać tragicznej błaznady, która nie prowadzi do rozwoju i nie ma na celu wzbogacenia ludzkiego doświadczenia czy dowartościowania jego wcześniej marginalizowanych obszarów, ale ukazanie przypadkowości życia oraz jego bezsensowności. Dadaści deklarują, że ich ruch nic nie znaczy, a oni sami nie próbują

³¹ T. Tzara i in., *Twenty-Three Manifestos of the Dada Movement* [w:] *100 Artists' ...*, s. 167.

³² *Ibidem*, s. 185.

³³ *Ibidem*, s. 173. Tego rodzaju deklaracje przetrwają także w sztuce konceptualnej; negacja sensu stanie się tam punktem wyjścia do zgłębiania innych znaczeń, tkwiących w milczeniu. Przykładem kontynuacji dadaistycznych negacji może być *4'33"* Johna Cage'a, którego program jest trawestacją cytowanego stwierdzenia Soupaulta: „Poezja to nie mieć nic do powiedzenia i mówić to” (J. Cage, *Wstęp do „Tematów i wariacji”*, przeł. J. Jamniewicz [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, oprac. C. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 287).

³⁴ T. Tzara, *Dada Manifesto*, przeł. na jęz. ang. R. Manheim [w:] *100 Artists' ...*, s. 137.

niczego zrozumieć³⁵, stąd ich przekonanie o dewaluacji twórczości: każdy może być artystą, wszystko może stać się dziełem. Sztuka musi przekroczyć swoje granice i wejść w domenę życia; ruchów artystycznych nie należy zaś traktować jako odrębnej dziedziny działalności, która zasługuje na specjalne przywileje czy szacunek. Skoro nie ma obiektywnej prawdy i wszelkie sądy zależą od indywidualnej perspektywy (z czym zgadzają się zarówno dadaiści, jak i ekspresjoniści czy katastrofiści), należy porzucić przekonanie o parareligijnej funkcji sztuki i zrównać ją z doświadczaną rzeczywistością. O ile jednak dada z relatywizmu wyciąga wniosek o konieczności sceptycznego stosunku do wszelkiej nadrzeczywistości, ekspresjonizm – przeciwnie – zaczyna podważać sens realności zastanej. Łączy je samo stanowisko: kwestionowanie pewnego porządku, które niekoniecznie prowadzi do odkrycia porządku nowego.

Wszeghogarniający sceptycyzm zmierza do wykształcenia charakterystycznej, dekadencjonalnej estetyki. Dąży się do zniesienia sztuki opartej na zasadzie piękna, dowartościowuje brzydotę oraz brak logiki czy harmonii. Ekspresjonistyczne umiłowanie nadmiaru, przesady, a także – szczególnie znamienne dla niemieckich malarzy i poetów – ujęcie brutalistyczne, stają się znakiem rozpoznawczym awangardowej „antyestetyki”. Jej drugie oblicze kształtuje dadaistyczna negacja sztuki jako takiej. Artyści twierdzą, iż Dada jest „stanem umysłu”³⁶, negują postawę estetyzującą i dążą do stopienia dzieła z rzeczywistością:

Wiersz bruitystyczny

przedstawia tramwaj takim, jakim jest, istotę tramwaju wraz z poziewaniem rentiera Schulze i zgrzytem hamulców³⁷.

Skutkiem tych działań jest również estetyka karnawałowa: absurdalny dowcip staje się elementem składowym dzieła, a niejednokrotnie jego jedyną właściwością. Sztukę zaczyna się tworzyć jedynie w celach humorystyczno-towarzyskich. Dadaistyczny śmiech pozostaje jednak zawsze podszyty pewnego rodzaju tragiczną świadomością. Artyści degradują w ten sposób beużyteczną sztukę do roli rozrywki, udowadniają jej jałowość i odbierają jej resztki powagi. Ich śmiech unieważnia wszystko, sprowadza do absurdu każdy aspekt ludzkiego życia, ośmiesza je jako ogołocone z sensu – w swojej istocie stanowi rewers ekspresjonistyczno-katastroficznego trwogi istnienia.

³⁵ Por. z manifestem Francisca Picabii: „As for Dada, it means nothing, nothing, nothing. It makes the public say ‘We understand nothing, nothing, nothing.’ [Jeśli chodzi o Dada, to nie znaczy ono nic, nic, nic. Przyznaje się publicznie: Nie rozumiemy niczego, niczego, niczego.] (F. Picabia, *Dada Manifesto*, przeł. na jęz. ang. M. Owoo [w:] *100 Artists*..., s. 163).

³⁶ T. Tzara i in., *Twenty-Three*..., s. 183.

³⁷ T. Tzara i in., *Manifest dadaistyczny*, przeł. Z. Klimowiczowa [w:] *Artyści o sztuce*..., s. 320.

Kończąc, warto podkreślić, że nurt dekadencji właściwie jako jedyny stara się być programowo apolityczny. Manifesty dadaistyczne pokazują, że zaangażowanie zostaje potraktowane tak, jak właściwie każda inna prześlana działalność: jako niepotrzebne i bezproduktywne. Nurt ten pozostaje zasadniczo aspołeczny, skupiony wokół indywidualnych potrzeb jednostki. Wystąpienia o charakterze politycznym mają zaś charakter zabawowy. Jako przykład niech posłuży quasi-komunistyczny manifest berlińskich dadaistów, w którym nawołują oni między innymi do proklamowania powszechnego bezrobocia³⁸. Tego rodzaju działania miały być raczej kpina z zaangażowania i pokazywać, iż faktyczna aktywność jest w swej istocie niemożliwa, gdyż nie doprowadzi nigdy do zmiany społecznej kondycji. Człowiek jest bowiem skazany na istnienie w stanie kryzysu: nie może go przewyciężyć ani przed nim uciec. W myśl postawy dekadencjonalnej kryzysowość jest jego jedyną realnością.

Postawa estetyczno-religijna

Ostatnia z zaproponowanych postaw sytuuje się na antypodach typu autoteleicznego wskazanego przez Stefana Morawskiego³⁹. Jej pierwszy, estetyczny, człon przywodzi bowiem na myśl postawę artystowską, skupioną wokół konceptów sztuki czystej. Błędem byłoby jednak stawianie znaku równości pomiędzy estetyzmem i autonomią. Artyści, których można przyporządkować do tego nurtu, postrzegają bowiem sztukę jako reakcję na współczesność. Paul Klee pisze w *Dziennikach*:

Im bardziej okropny jest ten świat (jak właśnie teraz), tym bardziej abstrakcyjna jest sztuka, podczas gdy świat szczęśliwy rodzi sztukę związaną z ziemią⁴⁰.

Estetyzm stanowi odpowiedź na smutne wezwanie swojego czasu: dostrzega impas, w którym znalazła się kultura, zdaje sobie sprawę z kryzysu reprezentacji i próbuje odnaleźć drogę wyjścia z tej sytuacji. Nie pograża się w Poggiolowskim momencie nihilistycznym⁴¹ (jak czynią to artyści z obszaru wpływów dekadencjonalnych), ale poszukuje nowych form wyrazu dla świata wyczerpania – świata, który się rozpada.

Przedstawiciele tego nurtu nie należy raczej poszukiwać wśród awangardowych szkół, ale pośród artystów tworzących poza nimi. Pewien wpływ opisywanego obszaru odnajdziemy w działalności angielskich i amerykańskich

³⁸ Por. R. Huelsenbeck, R. Hausmann, *What Is Dadaism and What Does It Want in Germany?* [w:] *100 Artists'...*, s. 157–158.

³⁹ Por. S. Morawski, *Awangarda artystyczna...*, s. 261–262.

⁴⁰ P. Klee, *Z „Dzienników”*, przeł. J. Maurin-Białostocka [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 292.

⁴¹ Por. R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, przeł. G. Fitzgerald, Cambridge–London 1968, s. 61–65.

imagistów oraz ich późniejszych naśladowców (takich jak Wallace Stevens czy Marianne Moore) czy w estetyzującej krytyce współczesności Thomasa Stearnsa Eliota. Najważniejsi twórcy z nim związani to jednak ci, u których element estetyczny był sprzężony z religijno-duchowym: Rainer Maria Rilke, Wassily Kandinsky, Paul Klee, William Butler Yeats, Arnold Schönberg oraz Anton Webern. Postawa ta wydaje się również jedną z najbardziej trwałych: jej przywiązanie do negatywnych rozwiązań estetycznych oraz dykcji milczącej przetrwało w twórczości neoawangardowej i późnomodernistycznej Paula Celana, Samuela Becketta czy Johna Cage'a.

Zwrot ku estetyzmowi nie jest tutaj ucieczką przed rzeczywistością i próbą proklamowania teorii sztuki absolutnie autonomicznej, oderwanej od zewnętrzności. Jego cel to poszukiwanie prawdy o rozczłonkowanym i niemożliwym do ponownego scalenia świecie, w którym sens został zakwestionowany. Odkrycia formalne nie służą tylko rozwojowi rzemiosła, ale – umożliwiają poznanie:

Gdy przebrnąłem zwycięsko przez sprawy formalne, mogłem się nawet stać na nowo ilustratorem idei. I wtedy nie było już dla mnie sztuki abstrakcyjnej. Pozostało tylko abstrahowanie od tego, co przemija. Przedmiotem był świat, chociaż nie ten widzialny⁴².

Malarze z kręgu abstrakcyjnego ekspresjonizmu (Klee, Kandinsky) podkreślają pozaartystyczne znaczenie plastyki – jej związek z kosmosem, duchowością, ludzkim doświadczeniem. Abstrakcja wynika właśnie z obserwacji rzeczywistości i stanowi próbę przeniesienia jej na wyższy poziom ogólności. Służy nie tyle zniesieniu codzienności (gdyż ona – według słów Klee – „nieuchronnie powróci”⁴³), ile raczej oderwaniu się od niej w celu zbliżenia do „rzeczy ostatecznych”⁴⁴. Analogiczne postulaty pojawiają się również u Rilkego, który postrzega sztukę jako drogę do wyższego celu, sposób docierania do prawdy. W szkicu *Poezja nowoczesna* notuje:

Sztuka wydaje mi się dążeniem jednostki do tego, by ponad niewygodą i ciemnością porozumieć się ze wszystkimi rzeczami, zarówno z tymi najmniejszymi jak i z największymi, i dzięki takim nieustannym dialogom zbliżać się ku ostatecznym, cichym źródłom wszelkiego życia. Tajemnice rzeczy stapiają się we wnętrzu jednostki z jej własnymi najgłębszymi odczuciami i objawiają, jakby były jej własną tęsknotą. Bogaty język tych intymnych doznań to piękno⁴⁵.

Można je osiągnąć jedynie poprzez poszukiwanie odpowiedniej formy; dla autora *Sonetów do Orfeusza* powinna się ona pojawiać mimowolnie, ma być

⁴² *Ibidem*, s. 293–294.

⁴³ P. Klee, *Wyznanie twórcy*, przeł. J. Maurin-Białostocka [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 300.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ R.M. Rilke, *Poezja nowoczesna* [w:] *idem, Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*, przeł. i komentarz T. Ososiński, Warszawa 2010, s. 14.

znajdowana na wpeł świadomie⁴⁶. Niewątpliwie pozostaje ona jednak – jak pisze poeta – „dziwnie ważna”. Praca nad kształtem artystycznym przestaje być dla przedstawicieli postawy estetyczno-religijnej elementem pobocznym i nagle sytuuje się w centrum ich zainteresowania. Jak zauważa Rilke:

[...] znacząco traci na wartości dzieło, które kiedykolwiek pozwala przypadkowi lub samowoli kształtować swą zewnętrzną postać, wobec dzieła, w którym każdy zakręt i każdy zwrot linii granicznej jest wyrazem miłości i tęsknoty artysty⁴⁷.

Rzemiosło musi być jednak podporządkowane duchowości. Zarzut formalizmu odpiera Arnold Schönberg, pisząc do Kandinskiego w liście z 14 grudnia 1911 roku, że zadaniem sztuki jest nie formułować nową teorię, ale ulegać odczuciu artystycznemu:

Poszukujemy wciąż (jak sam mówisz) przy pomocy naszych uczuć. Oby udało nam się *niegdą* nie stracić tych uczuć na rzecz teorii⁴⁸.

Sztuka tego rodzaju wymaga więc ujęcia indywidualnego: stąd niechęć przedstawicieli nurtu estetycznego do formowania grup i kolektywnego manifestowania swoich poglądów. Większość z nich usytuować można co najwyżej na obrzeżach pewnych ruchów; nawet jeśli współpracują z określonymi czasopismami lub formują koła artystyczne, są one najczęściej pozbawione jednolitego programu. Ów sprzeciw wobec tworzenia kolejnych „-izmów” wyraża dosadnie Kandinsky:

Przywiązanie do „szkoły”, pogoń za „kierunkiem”, doszukiwanie się w dziele sztuki „zasad” oraz określonych środków wyrazu właściwych epoce mogą tylko zwieść na manowce i spowodować brak zrozumienia, ciemność i milczenie. Artysta powinien być ślepy na „uznaną” czy „nieuznaną” formę, głuchy na pouczenia i żądania epoki⁴⁹.

Sztuka nie może podporządkować się sformułowanej poetyce – musi dążyć do ciągłego rozwijania swojego instrumentarium i stawiać przed sobą nowe wyzwania. Indywidualizacja działań artystycznych, a także oderwanie ich od konieczności wypracowywania postulatów, mają pomóc zbliżyć się do jednostkowo doświadczanej prawdy. Jak pisze Kandinsky: „ucho [...] powinno być nieodmiennie nastawione ku ustom konieczności wewnętrznej”⁵⁰. Dzieło powstaje dzięki natchnieniu płynącemu z wnętrza

⁴⁶ Por. *ibidem*, s. 25–26.

⁴⁷ R.M. Rilke, *Wkrótce i wczoraj* [w:] *idem, Druga strona natury...*, s. 6.

⁴⁸ A. Schönberg, W. Kandinsky, *The Schönberg-Kandinsky Correspondance* [w:] *Arnold Schöberg, Wassily Kandinsky: Letters, Pictures and Documents*, przeł. J.C. Crawford, red. J. Hahl-Koch, London–Boston 1984, s. 38.

⁴⁹ W. Kandinsky, *Język form i kolorów*, przeł. J. Maurin-Białostocka [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 282.

⁵⁰ *Ibidem*.

ludzkiego, jest wyrazem powołania. Arnold Schönberg mówi wręcz o swoistym apostołstwie artysty:

Apostoł, który nie świeci, głosi herezję. Ten, któremu aureola świętości zostaje odmówiona, nie może nieść w sobie obrazu boga (Shell). Apostoł nie świeci sam z siebie, lecz światłem, które używa jego ciała za ledwie niczym skorupy; światło przenika skorupę, ale łaskawie sprawia, że ten, który odbija blask, wydaje się świecić sam z siebie. My, którzy jesteśmy natchnieni, musimy mieć wiarę; ludzie będą współodczuwać tę żarliwość, ludzie zobaczą nasze światło⁵¹.

Postrzeganie twórcy jako wybrańca, który realizuje jakiś ponadrzeczywisty plan, decyduje o pojawieniu się drugiego elementu dyskutowanej postawy: komponentu religijnego. Oczywiście, nie należy go rozumieć wąsko jako skupienia na kwestiach wiary. Chodzi raczej o szeroko pojętą duchowość i podnoszenie do sfery *sacrum* sztuki oraz natury. Wiele dzieł podejmuje tematykę *stricto* religijną: ważny staje się obraz Boga (często wyrażanego w kategoriach negatywnych, pokrewnych myśleniu apofatycznemu), Jego stosunek do świata i człowieka. Często jednak artyści koncentrują się na zagadnieniu świętości przyrody (bardzo znamienity jest tu przypadek panteizmu Webernowskiego), kosmosu (wystarczy przypomnieć dążenie Klee do odkrycia praprzyczyny wszechświata) czy sztuki (w realizacjach Rilkego lub Yeatsa).

Warto podkreślić, że nie wszyscy artyści skupieni na tym obszarze wpływów manifestują zainteresowanie duchowością. Niektórzy (na przykład imagiści) zatrzymują się na elemencie estetycznym: interesuje ich przede wszystkim nowa formuła artystyczna i próby poważnego (przeciwstawionego karnawałowej estetyce futuryzmu czy dadaizmu) rozważenia kryzysu sztuki. Wielu ich kontynuatorów decyduje się jednak postawić następny krok, który w sposób nieunikniony prowadzi ich do nowej sakralności. Jak zauważa Natan Zach, Stevens czy Yeats nie boją się już przyznać do inspiracji tym, co niewidzialne i niewyraźne; Stevensa nazywa wręcz „kapłanem niewidzialności”⁵². Trzeba jednak odnotować, iż religijność tych twórców jest już naznaczona doświadczeniem kryzysu. Nie potrafią przyjąć jej jako absolutnie pozytywnego daru – problematyzują doznanie religijne, poszukują nowych form duchowości. Częste wśród artystów estetyczno-religijnych są obrazy pustki po Transcendencji, opróżnionego Absolutu, do którego nie ma dostępu, nieprzeniknionej Tajemnicy. Próbuje oni zmierzyć się z tym przeżyciem, ale nie mogą znaleźć języka na odtworzenie owej „konieczności mistycznej”⁵³.

Częściowo wynika to z racjonalistycznego nastawienia wielu z nich. Poznanie intuicyjne i rozumowe mieszają się w obrębie tej postawy: nie sposób zawierzyć w pełni wewnętrznemu oku, ale jednocześnie trudno dotrzeć do

⁵¹ A. Schönberg, *Gustav Mahler* [w:] *idem, Style and Idea*, oprac. D. Newlin, New York 1950, s. 7.

⁵² N. Zach, *Imagism...*, s. 240.

⁵³ Określenie Kandinskiego; zob. W. Kandinsky, *Język form...*, s. 279.

głębi duchowej jedynie za pomocą narzędzi logicznych. Sztuka zdaje się zawieszona pomiędzy pragnieniem wiary i niemożliwością porzucenia zdobyczy rozumu. Jej potrzeba racjonalnego uporządkowania świata wyraża się więc w estetycznym postulatcie a s c e z y i ekonomii: zasadę tę realizuje zarówno matematyczna dodekafonia, jak i programowa twardość imagizmu. Kryzysowość doświadczenia duchowego wpływa zaś na kształtowanie się p o s t a w y a f a t y c z n e j, dążącej do abstrakcji i ciszy. Skoro Transcendencja objawia się jednostce jedynie jako pusta i milcząca, także dzieło zostaje „wyjałowione” ze środków artystycznych, staje się bezprzedmiotowe. Neoawangardowi kontynuatorzy myśli estetyczno-religijnej posuną się jeszcze dalej w poetyce negatywności – dla nich bowiem katalizatorem przyjęcia postawy milczącej będą traumatyczne doświadczenia historyczne: II wojna światowa i piekło Szoah.

Twórczość neoawangardowa wyrzeknie się więc jednego z najważniejszych postulatów obecnego jeszcze w myśleniu awangardowym – c a ł o ś c i o w o ś c i dzieła sztuki. W obrębie postawy estetyczno-religijnej pokutuje bowiem przekonanie o potrzebie (i niemożliwości) stworzenia kompletnego sensu. Klee przyznaje:

Czasem marzyłem o dziele, które by szerokim łukiem objęło wszystkie dziedziny: elementów, przedmiotów, treści, stylu.

To zawsze chyba pozostanie marzeniem, ale dobrze jest wyobrazić sobie od czasu do czasu tę dziś jeszcze nierealną możliwość.

Nie trzeba nic robić zbyt nagle. Niech rośnie to dzieło, niech się pnie wzwyż, a gdy kiedyś w przyszłości przyjdzie jego czas, to tym lepiej!

Musimy go jeszcze szukać.

Znaleźliśmy już niektóre jego części, ale wciąż jeszcze nie mamy całości⁵⁴.

Sztuka ma pomieścić w sobie sens wszechświata lub tajemnicę wiary: podmiot nie jest jednak w stanie poznać Absolutu i tym samym – przekuć go w dzieło artystyczne. W ramach awangardy nie powstanie więc artefakt totalny, na wzór Wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk*. Narodzi się za to być może „święty fragment”⁵⁵; dzieło rozbite, odprysk prawdy.

Potrzeba scalenia prowadzi też do przyjęcia p o s t a w y i n t e r d y s c y p l i n a r n e j i prób połączenia wszystkich sztuk w jedną wielką przestrzeń doświadczenia artystycznego. W tekstach programowych i konkretnych realizacjach podkreśla się niejednokrotnie paralele między różnymi dziedzinami; odrodzenie „wszechsztuki” ma się zaś dokonać pod wodzą muzyki – jako najbardziej oderwanej od precyzyjnej konotacji. Według Pounda, w poezji imagistycznej „malarstwo i rzeźba zdają się jakby «wchodzić w mowę»”⁵⁶, a wers ma być skomponowany niczym fraza muzyczna⁵⁷. Kandinskimu powinna-

⁵⁴ P. Klee, *O sztuce nowoczesnej*, przeł. J. Maurin-Białostocka [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 313.

⁵⁵ Określenie Adorna użyte w odniesieniu do opery Schönberga *Moses und Aron*.

⁵⁶ Cyt. za N. Zach, *Imagism...*, s. 234.

⁵⁷ Zob. *ibidem*, s. 230.

ctwo muzyki i malarstwa wydaje się czymś oczywistym⁵⁸, a Yeats deklamuje swoje wiersze z towarzyszeniem lutni. Muzyka staje się siłą scalającą i może doprowadzić do wcielenia tego, co nieuchwytnie, niematerialne i pozarozumowe.

Proponowana nowa typologia z czterema głównymi obszarami pozwala zobaczyć, że pojęcie awangardy nie musi być mylnie utożsamiane z antytradycjonalizmem i jałowym eksperymentatorstwem. W jego obrębie mieszczą się bowiem także dzieła i artyści o poglądach bardziej konserwatywnych: pozostają oni odkrywcami nowych porządków estetycznych, ale nie skupiają się jedynie na afirmacji nowoczesnej rzeczywistości czy obrazoburczym sprzeniewierzeniu się przeszłości. Wskazane typy mieszczą w sobie zarówno te zjawiska, które są dla awangardy najbardziej charakterystyczne, jak i te, które sytuują się na jej obrzeżach i graniczą bezpośrednio z bardziej stonowanym modernizmem. Nie przynależą jednak do niego w pełni: ich lektura powinna pozostać wpisana w krąg rozważań o awangardzie przede wszystkim ze względu na ich nowatorski stosunek do języka sztuki. Pisarze tacy jak Rilke czy Joyce przewartościowują dotychczas obowiązującą dykcję literacką; kompozytorzy z kręgu wiedeńskiej dodekafonii obalają panujący niepodzielnie od klasycyzmu system tonalny; Marc Chagall objawia zupełnie nowe spojrzenie na świat. Mimo że wszyscy oni mogą być traktowani jako moderniści, których nie sposób umiejscowić w żadnym z głównych awangardowych ruchów – ich przynależność do tej formacji wydaje się niepodważalna. Może więc warto iść za radą Astradura Eysteinsona i – traktując wciąż modernizm jako pojęcie od awangardy szersze oraz bardziej pojemne – dostrzec jego awangardowy potencjał; jak pisze badacz:

Awangardę powinno się uznawać za zorientowaną bardziej odśrodkowo (czy też przyszłościowo) niż modernizm. Nie mniej jednak istotne jest jej ukierunkowanie dośrodkowe, wyrażające się radykalizacją elementów modernizmu, kiedy tylko wydaje się, że tracą one swą ostrość⁵⁹.

Szkicowe rozrysowanie mapy nie umożliwia oczywiście wyjaśnienia wszystkich niuansów czy zależności między poszczególnymi artystami i nie pozwala na pełne objaśnienie związków kryzysowej sytuacji, w jakiej znalazła się sztuka, z przemianami estetycznymi początku wieku. Przedstawiony zarys powinien więc posłużyć jako punkt wyjścia do dalszych rozważań nad

⁵⁸ Pisze o tym bezpośrednio już w pierwszym liście wysłanym Schönbergowi dnia 18 stycznia 1911 roku: „I am certain that our own modern harmony is not to be found in the ‘geometric’ way, but rather in the anti-geometric, antilogical [antilogischen] way. And this way is that of ‘dissonances in art [’], in painting, therefore, just as much as in music” [Jestem pewien, że nie znajdziemy naszej własnej współczesnej harmonii w rozwiązaniach „geometrycznych”, ale raczej w antygeometrycznych, antylogicznych. I te rozwiązania polegają na dysonansie w sztuce, w malarstwie tak samo, jak w muzyce.] (A. Schönberg, W. Kandinsky, *Język form...*, s. 21).

⁵⁹ A. Eysteinson, *Awangarda...*, s. 199.

statusem historycznej awangardy i pozwolić jeszcze mocniej wpisać ją w nurt przemian zachodzących w obrębie formacji modernistycznej. Jej historia jest bowiem nierozdzielnie złączona z dziejami myślenia nowoczesnego i stanowi jedynie otwarcie kolejnej fazy jego rozwoju.





Leonard Neuger

What is Chekhov's Siren Whispering to Us? On the Unavoidability of the 'Impossible' Creation of the Humanities

Key words: humour, hermeneutics, desire, representation

Abstract

WHAT IS CHEKHOV'S SIREN WHISPERING TO US? ON THE UNAVOIDABILITY OF THE 'IMPOSSIBLE' CREATION OF THE HUMANITIES

The focus of my reflections on hermeneutics and the humanities is the short story or comic tale by Anton Chekhov entitled "The Siren" (1887) where we encounter two irreconcilable conceptions of representation; the story contains within it a philosophical aporia, but makes no attempt one way or another to resolve it. I believe that the non-metaphysical "adhesion" of this aporia is precisely its humour. Is such a humorous hermeneutics of uncertainty (of oneself) or such a comic approach to what we call the humanities, which is not sceptical because it to a certain extent a priori affirms the world as well as one's own imperfection, at all possible? If I understand Chekhov correctly, then he confronts us with the problem of the unavoidability of precisely this "impossible" creation of the humanities.

The focus of my reflections on hermeneutics and the humanities will be the short story or comic tale by Anton Chekhov entitled 'The Siren' (1887).

Let us first consider the plot: During a break in a courtroom session, while they are waiting for the chairman to write his dissenting opinion, just before they are due to go home to dine, a group of magistrates listens to a description by the court secretary of a magnificent dinner. His portrayal of this splendid dinner, which appeals to the experience and dreams of each one of them, means that the writing of the dissenting opinion is made impossible, since all the listeners, including the magistrate who was writing it, leave the room (and the secretary's description) in a hurry. Only the secretary remains behind 'tidying up the papers'.¹

It is nearly four o'clock when 'the magistrates gathered in the conferring room to take off their uniforms and have a short rest' (148) and, significantly, they are not particularly hungry. We find ourselves in a transitory place, between the courtroom and their homes, and a transitory time, between the magistrates' routine work and their equally routine meal. And we learn nothing in the story about these routine things. We do not know what the court case is about, we do not know the reasons for the filing of the dissenting opinion, and, as a consequence, we do not know what kind of judicial opinion the chairman is preparing. On the contrary: four o'clock is approaching but from the moment the eponymous Siren begins his speech, 'physical' time will be measured only according to the destroyed sheets of paper on which the dissenting opinion was to have been – but never is – written. In short: a crucial translocation occurs in the story. The events associated with physical time are subject to an extreme marginalization, whereas the transitory space and time grow to monstrous proportions. And what is more, from the perspective of this monstrous space and time, it is impossible to speak of physical time, it is simply negated. We find ourselves in a hiatus in time as well as in a hiatus between spaces. Metaphorically speaking, it is a time and space that anticipates waiting for Godot, or Kafka's search for Sense, except that Chekhov's waiting and searching are crowned by success, although only in the seductive speech of the Siren. They are therefore attained and questioned simultaneously.²

A large proportion of the story is taken up by the utterances of Zhilin, the court secretary, a fellow 'with a sugary expression' (149), spoken in a low voice and after a time in a whisper directed towards each listener individually, so that his statements are as though personal but at the same time heard and listened to by them all. How do we know that these utterances throw each of his listeners off balance? What actually happens? To be precise: nothing. Zhilin describes the splendid dinner, calling on his own experiences and the

¹ A. Chekhov, *The Comic Stories*. Chosen and translated by H. Pitcher. London: André Deutsch 1998, p. 148–153; p. 153. All references will be to this edition; further page references will be given in the text in round brackets.

² This hiatus in space and time, which is 'filled' with what is imagined and in which there ensues an 'adhesion' to the aporia of representation (which I shall discuss later in this essay), is a characteristic trait of all Chekhov's writing. It is similar with his 'comic' conception of being in the world.

experiences of his individual interlocutors. For him, the point of departure is the feeling of wolfish hunger experienced after great physical exertion (hunting with hounds or travelling a long distance in a rough peasant cart), which intensifies the closer you get to home, triggering the culinary imagination well before you reach there.

This introduction by the Siren sets the model for the whole story.

First, it constructs a powerful opposition between spirit and body, thought and physiology, consciousness and desire (which is strongly associated with what is imagined), where physiology, the body and desire enfeeble and dominate, or even negate the opposing elements (spirit, thought, consciousness). Here are a couple of quotations: 'If you [...] want to have a good appetite, don't ever think about anything intellectual; anything learned or intellectual always spoils the appetite' (149). Or, even more explicitly: '[...] where food's concerned, scholars and philosophers are the lowest of the low, and quite frankly, even the pigs eat better' (149). Furthermore, one of the characters in the story (Mookin) is 'a young man with a languid melancholy expression, reputed to be a philosopher at odds with circumstances and seeking the purpose of life' (148), who, like all the other listeners, will eventually flee the place of Zhilin's descriptions.

Second, the Siren's speech anticipates the fundamental role that will be played in filling the hiatus in time by what is imagined: 'Once when I was travelling, I closed my eyes and imagined sucking-pig with horse-radish, and got such an appetite that it made me quite hysterical' (149). Thus to the oppositions mentioned above we should add one more: what is imagined versus what is realized, where what is imagined wields power over the body, over physiology.

Third and last, the secretary's introduction indicates how eating is inextricably associated with 'home', with returning home, with the domestication of the world. But since what is imagined has been separated from what is realized, the domestication of this world becomes a task that is impossible to carry out. The notion of magnificent food-and-home is separated from home as a place of residence and life, and from consumption. Or to put it in a more radical way: food, as fulfilment, and home, as domestication, remain possible only in what is imagined, in appearance only.

Most of the text, as I suggested above, is taken up by that magnificent dinner, which indicates that our interpretation of it should be inclined to treat it as an evocation of desire, as being concerned with hunger – evoked chiefly through the act of relating or representing, and with the fictionalization and aestheticization of hunger (including the still life: 'And what about sterlet in a ring' [151]), that is: with the phantasm of consuming food. Chekhov might thus be enrolled, on the one hand, into the tradition of Anthelme Brillat-Savarin and his *La Physiologie du Goût* (*The Physiology of Taste*, 1825) and, on

the other, into Freud's analysis of 'the joy, pleasure and delight' of food.³ The dishes described by these writers and analysed by Freud refer, as in Chekhov, to a remembered consumption of food, imagined, virtual, which appeals to the intersubjective, retentive property of memory. Freud, through his cooking, returns – on the one hand – to his own biography and writes it, yet – on the other – he tries through his cooking recipes, which are not entirely serious, to find a way of domesticating the world (Freud's hermeneutics, at least in one of its versions, was always oriented towards understanding what was foreign or 'other' – and hence also to what follows from that: the restoration and appropriation of what is 'other'). But in Chekhov, since memory and imagination are closely linked to the bodily, indeed they totally dominate it, these phantasm-events evoke sensations that are as much shared ones (in the end *all* the listeners submit to the power of what is imagined) as ones that are strictly individual and ascribed to a single and only a single character in the story. In other words: what the Siren whispers (what they share in common) is immediately translated into unrepresentable, individual sensations. Therefore the dishes of Brillat-Savarin and Freud are repeatable (they are cooking recipes; they are the recovery of lost time, home and history, though treated – at least in Freud's case – somewhat tongue in cheek), but Chekhov's dinner both is and is not repeatable. As a consequence, Chekhov's phantasm both can and cannot provide the basis for a catalogue of food, for the making present of home or history, because it reveals itself as difference. In other words: the desire evoked in Chekhov's story is both possible and impossible to satisfy. What is imagined triggers hysteria as much in the colloquial sense quoted above as in the psychoanalytic: the consummation of an unbearably delayed and irreparable loss.

An interpretation of the phantasm, however, encounters certain curious aspects of the story which need to be considered: for example, the fact that all the characters are men and that the phantasm of the dinner is clearly constructed as a masculine one. This is most obvious in the closing paragraphs of the story when, as the conclusion to the dinner, after drinking the 'home-made fruit liqueur', you may sink into a state of bliss:

[...] it's a good idea at the liqueur stage to light a cigar and blow rings, and you'll have wonderful fantasies of being a generalissimo or married to the most beautiful woman in the world, and this beautiful creature spends her whole day floating beneath your windows in this amazing pool full of goldfish, and as she floats past, you call out: 'Come and give me a kiss, darling!' (152)

This 'most beautiful woman in the world' swimming in the goldfish pool is also a substitute, in the Russian language, for a Siren (Russian does not distinguish between 'mermaid' and 'siren'); she is a myth that has been do-

³ S. Freud, *Freud's Own Cookbook*. Edited by J. Hillman and Ch. Boer. New York: Harper Colophon 1985, p. 1. 'Joy! pleasure! delight!' are the opening words of the book's Introduction. This book seems to be a kind of mystification or compilation done by its editors: J. Hillman and Ch. Boer, nevertheless it is useful for my interpretation.

mesticated and appropriated, all the more so as the phantasmal home has been transferred to Australia and the dreamer is relaxing on 'a lovely soft ostrich' (152). A gendered reading of the story also opens up another possible way of understanding it, likewise in connection with the Siren of the title, who in Russian is gendered feminine (in accordance with her Greek prototype), whereas the character playing the role of the Siren in the story is a man. However, I shall spare myself any extended attempt to link the hysteria with voyeurism, homoeroticism or masturbation, as the horizon of my interpretation. I shall simply add that another curious aspect of this phantasm – and here Chekhov differs dramatically from Brillat-Savarin and Freud, as well as from Ancient classical tradition – is the lack of social accompaniment to the virtual food; instead there reigns a solitude satisfied with itself, the self-satiability of pleasure. Finally, last but not least, one is struck by the total invisibility of the producers of the dinner (the people who laid the table, the waiters, the cooks). Pleasure according to Chekhov cannot be associated in any way with work, and in this respect it is entirely sterile. Everything happens of its own accord, ready-made and flawless. We are presented in fact with a realized utopia.

When you're nodding off and feeling drowsy all over, you'll enjoy reading the political news – look, Austria's come a cropper, France is in someone's bad books, the Pope's stuck his neck out – it's really enjoyable (153).

And this all happens because pleasure fills the hiatus in time and space, hence it is u-topian, beyond place (literally: in no-place).

Does such an analysis of pleasure define the horizon within which the story can be understood? Partly, but only partly, because so far it has been deaf to three further questions posed by the story. The first question concerns the eponymous Siren. And a provisional answer must be to refer it to Homer's *Odyssey*. What do Homer's Sirens say or sing – two female figures endowed,⁴ to say the very least, with an inhuman power of destruction? One possible answer that emerges from Chekhov's reworking of Homer is that the Sirens sing of fulfilment, arouse our sleeping desire, intensify it and say an emphatic 'yes'. They exploit the fact that 'We do not so much understand the entities which are talked about; we already are listening only to what is said-in-the-talk as such. What is said-in-the-talk gets understood; but what the talk is about is understood only approximately and superficially. We have *the same thing* in view, because it is in *the same* averageness that we have a common understanding of what is said'.⁵ Chekhov's Siren at this stage in our reading is Heidegger's 'idle

⁴ As Marcia Sá Cavalcante Schuback noticed in her book *Lovtäl till intet. Essäer om filosofisk hermeneutik*, Glänta production: Logis nr 5 Pathos 2006, p. 92, Homer used the feminine form of dualis, *Seirénoini* (in Kirke's Siren-story). The Polish translation: Idem, *Pochwała nicości. Eseje o hermeneutyce filozoficznej*, przeł. L. Neuger, Hermeneia t. 1, przedmową opatrzył M.P. Markowski, Kraków 2009.

⁵ M. Heidegger, *Being and Time*. Translated by J. Macquarrie and E. Robinson. Oxford: Blackwell 1967, p. 212 (Chapter Five: Being-in as Such, p. 169–224; paragraph 35: Idle Talk, p. 211–214). 'Idle talk' is the translation of the German 'Gerede'.

talk', translated into a kitschy phantasm of male masturbatory pleasure. But another explanation is also possible: it is idle talk that reveals how consumption is possible only within and via itself, that is within and via precisely idle talk.

It is also striking that the reference to Homer occurs exclusively in the title, apparently without anchorage in the story itself. The removal of the mythical sequence of the Sirens from any mention of Odysseus, his crew, or the threat posed by the Sirens, is striking. Chekhov's story silently entrusts this essential fund of knowledge to the reader-interpreter. But then the absence of Odysseus, of the ship's mast, of the consciousness of threat, becomes significant for understanding. It is an absence, however, in the relating of the story, which is shifted, cast – thanks to the title – onto the interpreter.

The second question is about time and space – it concerns Chekhov's being in-between, that is in the space and time where human desire 'takes hold'. Within the horizon of this question lies the unsolvable problem of the ending: do the magistrates flee from their desire, or do they, on the contrary, run out of the room in order to satisfy it? And is such satisfaction possible at all? And as a consequence: do they rush home, as anticipated at the beginning of the story, or have they already taken up residence within the phantasm and never reach home?

Finally, the third question concerns the story's humour, not only and not mainly as the linguistic 'furnishing' of the text, as a kind of writing technique (which Chekhov brings to perfection), but as a way of being-in-the-world, as a method of reading and interpreting, of being and reading-in-uncertainty.⁶ For we have to consider of course the fact that 'The Siren' is a comic tale, which means that it realizes certain techniques of comedy known since classical times (and described in Aristotle's *Poetics*). Chekhov's story is therefore openly and deliberately of an inferior genre: trivial, obscene, where the phantasm makes fun of its own kitschy nature. It is a degraded myth. We cannot say in this case, however, that the alienating effect of the comedy (as Aristotle understood it) produces a therapeutic catharsis, i.e. that it may be the culmination of the interpreter's journey. Quite the contrary – it is only when the interpreter unbuttons his uniform, or accepts along with the story, that he is situated in the hiatus in time and space, that he will be exposed to the voice of Chekhov's Siren. And that's not all: the interpreter should be hungry, but not too hungry. For only then will he be seduced, if only for a moment, by the descriptions of the appetizers, soups, alcoholic drinks, smells, tastes, because they are not only trivial but also genuinely tempting. He must be open to the sensuality of the world. In other words, according to Chekhov, the interpreter must participate

⁶ It is interesting that the category of certainty, treated usually in the context of the critique of Cartesianism and its consequences for civilization, ignores in total silence – in the works of all post-Heideggerian interpreters for example, Hans-Georg Gadamer in *Was ist Wahrheit* the logical and existential opposition to certainty, i.e. uncertainty, moving on, or rather leaping on, at once to the 'positiveness' of its own exposition of the so-called category of 'truth'.

in the community of desire, which is also at the same time *not* a community because the desire is personal. But it expresses itself through representations, including also literary ones, as for example in Chekhov's story. For the story could be understood as an exposure of the dual role of representation. On the one hand, representation is mimetic replacement, a substitute for something else. Let us say, as in Husserl, that the retentive attributes of consciousness allow the evocation of that splendid dinner-home, while the protensive attributes 'foreshadow' the anticipated meal and the going home. When understood in this sense, the members of the court flee from the 'empty' here and now in order to return home and consume their dinner. On the other hand, let's say as in Freud, representation is an imagined notion or image and suggests nothing beyond itself, thus creating only the appearance, or illusion of 'truthfulness'. According to this understanding, the members of the court flee from the 'empty' here and now in order to chase ad infinitum the phantom of dinner and home, while Chekhov represents – through this presented representation – the lethally seductive nature of literary representation.⁷

I think that everything that I have written so far is just as correct as it is incorrect. This project of understanding within the hiatus in time and space as well as in the community of desire demands a place for humour (or facetiousness), which is not neglect of Heidegger's being or its overlooking, but which allows rather for affirmative participation in the world, mutual understanding, Heidegger's 'care', while protecting us at the same time from a – frequently moralizing – certainty of ourselves. For indeed in Chekhov's comic tale we encounter two irreconcilable conceptions of representation; the story contains within it a philosophical aporia, but makes no attempt one way or another to resolve it. I believe that the non-metaphysical 'adhesion' of this aporia is precisely its humour. Is such a humorous hermeneutics of uncertainty (of oneself) – or such a comic approach to what we call the humanities, which is not sceptical because it – to a certain extent *a priori* – affirms the world as well as one's own imperfection, at all possible? If I understand Chekhov correctly, then he confronts us with the problem of the unavoidable of precisely this 'impossible' creation of the humanities.

⁷ In discussing the problem of representation, I am drawing on Michał Paweł Markowski's study 'O reprezentacji (On Representation)' in *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy (Cultural Theory of Literature: Main Concepts and Problems)*, ed. by M.P. Markowski and R. Nycz, Kraków 2006, p. 287–330. The fullest treatment that I know of the subject is: M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza (The Desire for Presence: Philosophies of Representation from Plato to Descartes)*, Gdańsk 1999.



Aldona Kopkiewicz

Spóźniona zmysłowość i nowa wrażliwość

(O *Przeciw interpretacji i innych esejach*
Susan Sontag)

Słowa klucze: modernizm, awangarda, zmysłowość, formalizm, kamp
Key words: modernism, avant-garde, sensuality, formalism, camp

Abstract

THE BELATED SENSUALITY AND NEW SENSIBILITY (ABOUT SUSAN SONTAG'S AGAINST INTERPRETATION AND OTHER ESSAYS)

The article discusses early essayistic writing of Susan Sontag, mainly the well-known and influential essays *Against interpretation*, *On style*, *Notes on 'Camp'*, and *One culture and new sensibility*. The author looks at the evolution of Sontag's aesthetic assumptions, especially at the way her initial praise of Modernism developed into categories of Post-modernism. Interestingly, all the time Sontag's thought went along the lines of avant-garde thinking. The author also looks at the way Sontag's aesthetic assumptions translated into her literary criticism on the basis of her essays and reviews about the French culture of 1950s and 1960s.

Susan Sontag przeszła do legendy, a jej koncepcje wciąż wydają się nośne intelektualnie, zwłaszcza gdy dotyczą zagadnień związanych z fotografią, kampem i doświadczeniem choroby. Pozycja Sontag wydaje się jednak dwuznaczna: z jednej strony ma ona renomę świetnej eseistki i uchodzi za wybitną intelektualistkę, z drugiej, gdy sięgnąć po poważne rozprawy z dziedziny filozofii, kulturoznawstwa czy estetyki, na próżno szukać istotnych odwołań do jej pisarstwa. Nie wynika to wcale z trudności przekładowych czy recepcyj-

nych, choć akurat w Polsce książka *Przeciw interpretacji i inne eseje*¹ ukazuje się po raz pierwszy, ale z powierzchowności i wtórności pisarstwa krytycznego Sontag.

Oczywiście, ocena zależy od tego, jak wysoko ustawimy poprzeczkę – jeśli chcemy widzieć w Sontag autorkę, uprawiającą inspirującą i złożoną refleksję estetyczną, to spotka nas zawód, jeśli jednak po prostu szukamy wybitnej recenzentki, o skłonnościach do myślenia eseistycznego, na dodatek zaangażowanej i błyskotliwej, świetnie wykształconej i pomysłowej, lecz bez ambicji do samodzielnej twórczości intelektualnej – Sontag to strzał w dziesiątkę. Wówczas możemy czytać zbiór *Przeciw interpretacji* jako pisane na gorąco, i z amerykańskiej perspektywy, świadectwo wciąż pasjonujących francuskich przygód intelektualnych i artystycznych, bo tego głównie dotyczą te szkice. Osobną wartość mają jedynie *Zapiski o kampie* (w nowym przekładzie) i *Jedna kultura i nowa wrażliwość*, które wciąż wydają się świeże i pobudzające. Z kolei sławne *Przeciw interpretacji* i jego kontynuacja *O stylu* budzą wiele wątpliwości, które postaram się przedstawić.

Zacznę od otwierającego książkę eseju *Przeciw interpretacji*. Sontag zakłada tu, że cała zachodnia teoria sztuki, od jej starożytnych początków aż po nowoczesność, opiera się na rozumieniu dzieła poprzez kategorię *mimesis*, czyli przedstawienia, co prowadzi do oddzielenia formy od treści. Uważa jednocześnie, że niezależnie od tego, czy krytycy opisują dzieła jako realistyczne, czy jako ekspresję artysty, skupiają się na pochwyceniu tego, co ukryte za materialną stroną dzieła, a więc treści. Sontag nie do końca tłumaczy, jak rozumie treść, można przyjąć, że chodzi o wszelki sens wydobywany przez interpretację, a więc znaczenie ukryte poza tym, co dostępne na powierzchni dzieła – poza tym, co czysto zmysłowe (erotyczne). Przy potępianiu tak pojmowanej treści trwa do samego końca książki, nawet jeśli w niektórych recenzjach dopowiada też, że dzieło uwrażliwia moralnie i że artysta jest odpowiedzialny etycznie, choć nie obliguje go żadna etyka normatywna. W tym eseju jednak szala zostaje przechylona na stronę formalizmu, który Sontag traktuje jak wielkie odkrycie i broni go namiętnie.

Napomyka w pewnym momencie, że nie chodzi jej o interpretację w znaczeniu Nietzscheańskim, a więc o sam akt rozumienia, za cel ataku obiera hermeneutykę, zwłaszcza Freudowską i Marksowską hermeneutykę podejrzeń. Nie wchodzi na teren samych dyskursów filozoficznych, natomiast z przykładów, którymi się posługuje, możemy wywnioskować, że przeszkadza jej ówczesna amerykańska krytyka, skupiona na realistycznych filmach i powieściach, uprawiana głównie jako prostoduszna egzegeza figur i symboli, czyli traktowanie sztuki jak kodu, który należy przełożyć na coś innego. I oczywiście ma rację, potępiając tego typu praktyki, choć trudno nie odnieść wrażenia,

¹ S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2012. Cytaty z tej książki lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony.

że pisanie o tych kwestiach w tamtych latach, w tak ogólny i uproszczony sposób, jest cokolwiek spóźnione.

Do Nowej Krytyki czy recepcji rosyjskich formalistów Sontag w ogóle się nie odnosi. Pisze prawdopodobnie po lekturze teoretyków francuskich, których teksty poznała podczas pobytu na stypendium w Paryżu. Wpłynął na nią chyba przede wszystkim Roland Barthes, lecz niezbyt chętnie się do tego przyznaje; z francuskich filozofów najczęściej pojawia się w jej tekstach Sartre. Często powołuje się też na Wilde'a, ale główną inspiracją musiał być Nietzsche, nawet jeśli bezpośrednie odwołania do niego sprawiają wrażenie ornamentacyjnych. Jej pomysł na rozumienie dzieła sztuki to afirmacja dzieła sztuki jako materialnej, zmysłowej powierzchni, za którą nic nie ma. Dzieło sztuki po prostu jest. Wyciągając pochwałę powierzchni z całego skomplikowanego i pełnego sprzeczności kontekstu, w którym u Nietzschego zaistniała, i rzucając przed czytelnikiem buńczuczne hasła w rodzaju: „Nie potrzebujemy hermeneutyki, tylko erotyki sztuki” (s. 26), Sontag wystawia się raczej na serię krytycznych uwag, niż radosne przykłaśnięcie.

Zdaniem amerykańskiej krytyczki, żyjemy w czasach przeintelektualizowanych, zasypani nadmiarem informacji. Intelkt „mści się” na sztuce i zubaża świat poprzez sam fakt jego przedstawienia. Dlatego powinniśmy się starać zmysłowo doświadczać sztuki i świata. „Dziś – pisze – ważne jest uleczenie naszych zmysłów. Musimy się nauczyć więcej widzieć, słyszeć i odczuwać” (s. 25). Sontag chce, byśmy podchodzili do dzieła możliwie bezpośrednio i oddawali się czystym doświadczeniom. Nadzieję na twórczość, która najskuteczniej broni się przed interpretacją, pokłada natomiast w sztuce awangardowej i w kinie, zwłaszcza w powojennym kinie francuskim („Kino bowiem, w przeciwieństwie do powieści, ma rozbudowany wachlarz form...” [s. 23]). Jak widać, idee Sontag, nawet jeśli przeterminowane z europejskiej perspektywy, są wciąż godne uwagi, ale jej argumentacja wciąż wchodzi na mielizny. Można by powiedzieć, że dziś, gdy, jak się zdaje, krytycy znów interesują się bardziej treścią, zwłaszcza społeczną, warto taką entuzjastyczną pochwałę formalizmu przypomnieć. Nie wystarczy jednak żarliwie wieszczyć, że dzieło sztuki istnieje, a nie znaczy. W końcu bowiem rezultat okazuje się odwrotny do zamierzonego – esej Sontag pokazuje, jak trudny do obrony jest ten punkt widzenia. Albo jak mocną pozycję teoretyczną należy sobie zbudować, aby sensownie bronić takiego stosunku do sztuki. Na szczęście wielu krytyczkom i krytykom udało się to zrobić w fascynujący i intelektualnie przekonujący sposób.

Sontag usiłuje sproblematyzować swoje propozycje estetyczne w eseju zatytułowanym *O stylu*. Forma zostaje tu nazwana stylem, a Sontag ukazuje, że dualizm stylu i treści jest niemożliwy, i nawet styl zerowy jest jakimś stylem. Sama treść stanowi „konwencję stylistyczną”. Wobec tego:

Dzieło sztuki odbierane jako dzieło sztuki jest doświadczeniem, nie przesłaniem ani odpowiedzią na pytanie. Sztuka jest nie tylko o czymś, sama w sobie

jest czymś. Dzieło sztuki to obiekt w świecie, a nie komentarz lub tekst na temat świata (s. 35).

Nie znaczy to, że sztuka może wywikłać się ze świata, tworzy jednak inną wiedzę niż pojęciowa. Ma prowadzić do „swoistej ekscytacji, zaangażowania opinii kształtowanych w stanie zniewolenia lub zauroczenia” (36). I choć dodaje, że „sztuka jest uwodzeniem, nie gwałtem” (s. 36), przy takich założeniach trudno myśleć o sztuce krytycznie czy włączać ją w krytyczny projekt refleksji o świecie.

Możliwość pomyślenia sztuki jako doświadczenia zmysłowego, zmieniającego percepcję i świadomość, wymaga jakiejś teorii podmiotu, który mógłby się też przed tą sztuką bronić, poza tym pomysł ten domaga się pogłębionego namysłu nad relacją między refleksyjnością i poznaniem zmysłowym. Sontag nie daje tak mocnych podstaw, a że tego rodzaju awangardowy etos sztuki jest dość znany, znów zostajemy z pustymi rękoma. Zapał, z jakim propaguje swoje refleksje autorka, daje się zapewne wyjaśnić kontekstem ówczesnej sztuki, zwłaszcza żywiołowymi przemianami powojennej awangardy amerykańskiej i francuskiej, obecnie jednak ma on znaczenie historyczne – nie ze względu na same pragnienia autorki, ale dlatego, że znów inni robili to w sposób bardziej spójny, przekonujący i kompletny.

Aby zapłacić lukę związaną z jakąś koncepcją podmiotu, Sontag przywołuje ideę sztuki jako aktu woli artysty. Napomykając o Nietzschem i Spenglerze, pisze: „Sztuka to uprzedmiotawianie woli w jakiejś rzeczy materialnej lub wystąpieniu, a także prowokowanie lub pobudzanie woli” (s. 49). Powołując się na książkę Starobinskiego o wolności, bezkrytycznie wspiera się koncepcją wolności jako zdolności do panowania nad światem. Dopowiada jednocześnie, że sztuka zawsze istnieje historycznie, ale najbardziej imponuje jej możliwość usankcjonowania stylu, który jest „zasadą decyzji w dziele sztuki, podpisem woli artysty” (50). Na szczęście te zapędy zostają uzupełnione aprobatą dla wielu istniejących stylów i nieograniczonych możliwości różnorodnego tworzenia.

Po tych esejach w książce znaleźć można wiele szkiców i recenzji o literaturze, teatrze, filmie, zwłaszcza z Francji lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Sontag często pisze po to, by zachęcić do przekładu albo przedstawić danego artystę amerykańskiej publiczności, bo wciąż jest niedoceniony lub nieznan w tamtej kulturze. Ulubieńcami Sontag są Antonin Artaud, Robert Bresson, Jean-Luc Godard, Alain Resnais i Alain Robbe-Grillet. Komentuje nie tylko ich dzieła, ale właśnie ich sztuka zawsze pozostaje dla niej punktem odniesienia. Najbardziej interesujące jest jednak obserwowanie, jak zapowiedziane w początkowych esejach narzędzia krytyczne funkcjonują „w praktyce”. Niestety, i tu Sontag nie wypada zbyt imponująco, albo raczej jej werwa krytyczna i pewność siebie są imponujące, ale to, w jaki sposób jej formalizm przekłada się na komentarz i jakie wartości autorka *Zapisków o kampie* rzeczywiście ceni, zaskakuje i nie zawsze przekonuje.

Okazuje się bowiem, że Sontag widzi w dziele sztuki obiekt, który ma zmieniać naszą percepcję i formować świadomość, pobudzać zmysły, a jednocześnie uważa, iż celem obcowania ze sztuką jest kontemplacja, nawet zaś modernistyczna sztuka ma duży walor dydaktyczny, kształtuje bowiem świadomość i sumienie. Często pojawia się argument, że dzieło sztuki ma przynosić estetyczną satysfakcję, i że należy zluźnić pragnienie przedstawienia prawdy oraz rzeczywistości (co Sontag kojarzy się jedynie z realizmem powieściowym). Projektuje bezpośrednie doświadczenie, by orędownać w recenzjach na rzecz dystansu i neutralności, pojawia się nawet decorum – kategorie estetyczne funkcjonują tu nieco ahistorycznie i niektóre zestawienia albo szybkie porównania, chociażby między antykiem a nowoczesnością, nie przynoszą eseistycznych olśnień, raczej wrażenie niekonsekwencji i braku narzędzi krytycznych. Sposób interpretacji Sontag nie jest bowiem ściśle formalny, choć nie sprzeniewierza się ona wyraźnie temu założeniu. W swoich tekstach sięga po różne metody i opinie, w zależności od potrzeb i dzieła. Przede wszystkim znajdziemy tu próby charakterystyki nowych tendencji w sztuce, widoczna jest też chęć dotarcia do intencji autorów i świadomości epoki, z silną tendencją do wartościowania. To nie tyle eseje z prawdziwego zdarzenia, ile rzetelne i błyskotliwe artykuły prasowe.

Książka ma na szczęście bardzo mocny i frapujący finał: eseje, tym razem naprawdę eseje, *Zapiski o kampie* oraz *Jedna kultura i nowa wrażliwość*. Zwłaszcza *Zapiski...* wciąż wydają się majstersztykiem. To tekst, w którym Sontag odkryła i świetnie ujęła nowe zjawisko w kulturze, albo raczej: przyswoiła pewien fenomen w kategoriach adekwatnych do stylu, świadomości i potrzeb naszych czasów. Bez opowieści o kampie i wrażliwości nie rozumielibyśmy siebie. Kamp wydaje się jedną z najżywszych form zachowania i percepcji rzeczywistości; jest czymś między modą a formacją kulturową, wciąż obecną w sztuce i w sposobie percepcji dzieła, choć od kiedy utraciliśmy kampie niewinność, kamp stał się zabiegiem stosowanym świadomie, a więc przestał przynosić tyle satysfakcji. Bywa też niestety cynicznie wykorzystywany przez rynek, a jako mieszanka ironii z kiczem przestał być wyrotowy i awangardowy. Stał się raczej symptomem ponowoczesnej ironii, która, dystansując od świata, zamienia się w lekki, choć niepozbawiony czułości, eskapizm. Wydaje się jednak, że kamp wciąż może być drapieżny; z pewnością otwiera różne potencjały nietożsamości. Trudno jednak bez tego eseju, przenoszącego homoseksualne „przebiegię” w szerszy kontekst estetyczny, wyobrazić sobie teorie podmiotowości queer, wychodzące już przecież poza problem orientacji seksualnej. O tym, jak ważne okazały się *Notatki o kampie* dla naszej kultury, nie trzeba nikogo przekonywać. W eseju tym być może najwyraźniej daje o sobie znać bunt przeciwko akademii i pragnienie otwarcia nowych, odpowiednich do awangardowych przemian w sztuce, sposobów jej przeżywania. Bez tego sprzeciwu wobec akademickiej nudy Sontag pewnie nigdy nie napisałaby w taki sposób o kampie, a samo pojęcie nie byłoby tak nośne. Inna sprawa, że pisząc przeciwko akademii, Sontag jest

niezwykle poważna i żarliwa, po latach zaś ubolewa nad tym, iż jej pomysły mogły przyczynić się do, powszechnego dziś, tandetnie lekkiego, ironicznego i dyletanckiego stosunku do sztuki.

W eseju *Jedna kultura i nowa wrażliwość* Sontag pokazuje, że diagnoza Snowa o istnieniu dwóch osobnych kultur nie przystaje do współczesnej sytuacji. To, co pisze o bliskości świata naukowego i humanistycznego, nie jest do końca przekonujące, używa bowiem argumentu o akumulacji wiedzy, dynamice jej przemian i profesjonalizacji. Bardziej interesująca jest „nowa wrażliwość”. Sontag zauważa, że sztuka nie tylko nie ma już znaczeń religijnych czy magicznych, ale straciła ich aurę także w świeckim kontekście. „Sztuka jest dziś narzędziem nowego typu, służącym do zmieniania świadomości i powoływania nowych rodzajów wrażliwości” (s. 398), stwierdza, po czym opisuje najistotniejsze przemiany, jakie zaszły dzięki awangardowym praktykom artystycznym. Przy całej fascynacji nowoczesnością, nie wygłasza już pochwał woli i autonomii, rozwija za to myślenie o sztuce jako ciągłym przekraczaniu opozycji między formą i treścią, kulturą niską i wysoką, nauką i sztuką. Wskazuje na ducha eksperymentu oraz tendencję do badania i odkrywania, widoczną u współczesnych artystów, co wydaje jej się bliskie nauce. Zauważa też, że nowa kultura nie jest już literacka, a w awangardzie stoją artyści różnych dziedzin, także socjologowie i filozofowie, którzy poszukują nieznanymi form doznawania rzeczywistości. Literatura wcale nie daje najpełniejszego obrazu świata, a jej dominująca pozycja wynika stąd, że w tradycyjnej powieści liczy się treść, dzięki czemu gatunek ten łatwo poddaje się instytucjonalizacji. Za McLuhanem chwali korzystanie z właściwych epoki technologii, w ślad za nim też zauważa, że naszą epokę cechuje nadmiar informacji i bodźców, prowadzący do anestezji. Dzięki sztuce mamy odczuwać świat w odmienny sposób, dostrzegać, słyszeć i myśleć inaczej. W wyniku działania sztuki powinniśmy na nowo odczuwać przyjemność, przy czym droga ku niej wiedzie przez sztukę radykalną i trudną, na początku ciężką w odbiorze, w końcu jednak otwierającą dostęp do innych rejonów rzeczywistości. Pluralistyczny kontekst, w którym pojawia się ta refleksja, wydaje się wciąż aktualny i bardzo trafny, dlatego warto o tej awangardowej etyce sztuki pamiętać, a przede wszystkim rozwijać ją. W zakończeniu eseju Sontag pisze:

Ważne jest to, że powstały nowe standardy piękna, stylu i smaku. Nowa wrażliwość jest wyzywająco pluralistyczna. Porusza ją zarówno bolesna powaga, jak i zabawa, satyra oraz nostalgia. Nowa wrażliwość jest też niezwykle świadoma historii. Jej chwilowe zainteresowania rozwijają się w szybkim tempie i stanie gorączkowego podniecenia (po czym nowe zaraz zastępują poprzednie). Z perspektywy nowej wrażliwości piękno maszyny albo rozwiązanie matematycznego problemu, obrazu Jaspersa Johnsa, filmu Jeana-Luca Godarda czy muzyki i osobowości Beatlesów jest dostępne w równym stopniu (s. 408).

W komentarzu do omawianej tu książki, pisanym w roku 1996, Sontag stwierdza, że kiedy pisała swoje eseje, ich kontekst był zupełnie inny i dziś

hasła, które propagowała, zostały przechwycone przez rynek, stały się łatwe. Ubolewa nad tym, że żyje w czasie końca wysokich standardów. Być może jej pomysły były niegdyś wyzwajające, dziś nie wiemy już, przeciwko czemu je czytać. Wbrew pozorom, zrodzonym z gwałtownego i zasadniczego stylu jej pisania, stało się tak dlatego, że nie była dość radykalna estetycznie. Argumenty za formą wspierają się na pochwalę dystansu i rozsądku, zmysłowość ma nieść satysfakcję. Taka wydaje się rzeczywista potrzeba samej Sontag, którą ubiera ona w sztafaż awangardowego etosu sztuki. To dziwne połączenie, słabo uargumentowane. Przełom i prawdziwe otwarcie na doświadczenie sztuki samej poświadczają dopiero rozważania o „kampie” i „nowej wrażliwości”, które bez wątpienia przejdą do historii krytyki.





Henryk Markiewicz

MOJE ZDZIWIENIA

Abstract

MY MARVELLINGS

Moje zdziwienia/My Marvellings/ is a column run by Henryk Markiewicz, retired Professor of the Jagiellonian University and one of the most outstanding Polish literary historians and theoreticians. In his essays, Professor Markiewicz presents and discusses various literary theory publications, comments on current events at the academia, argues with and questions authors of scholarly and popular articles, all the time being indefatigable in his insistence on respecting standards of academic professionalism, competence, honesty and responsibility for judgments and opinions expressed. This time Markiewicz focuses his critical attention on: Marek Piechota's book about the work of Adam Mickiewicz, Lena Magnone's article about Maria Konopnicka's poem *Rota*, and Krzysztof Zajas's article about theory of interpretation.

Rota – tekst „mocno endecki”?

Lena Magnone (*Konopnicka to nie sierotka Marysia*, „Ale historia” 2012, nr 23) pisze:

Konopnicka, tak związana z ruchem socjalistycznym, napisała w 1908 r. tekst mocno endecki, który będzie obficie wykorzystywany w trakcie obchodów 500-lecia bitwy pod Grunwaldem. W *Rocie* jest całe imaginarium Narodowej Demokracji, np. kult Polski piastowskiej. „Nie rzucim ziemi skąd nasz ród” znaczyło właściwie odstąpienie Kresów Wschodnich Rosji, rzecz dla Sienkiewicza czy Prusa

niewyobrażalna. [...] W *Rocie* polskość utożsamiana jest z „gniazdem”, językiem polskim, co dotąd nie było znowu takie oczywiste.

Czytam te słowa ze zdumieniem. Imaginarium *Roty* – ród piastowski, orężny hufiec, złoty róg – nie występują w publicystyce czy literaturze endeckiej tamtych czasów. Z kolei wyraz „gniazdo” nie pojawia się w *Rocie*. Nie ma też w niej utożsamienia polskości z językiem polskim, lecz tylko protest przeciwko jego prześladowaniu w zaborze pruskim. Zresztą takie utożsamianie było w XIX wieku – wbrew opinii Leny Magnone – bardzo rozpowszechnione. Już Brodziński pisał – „czcij twój język, Lechów rodzie, Ty z posad ziemskich strącony, Jeden wziąłeś na twe łodzie, Po matce skarb ocalony”. Wreszcie – absurdem jest wnioskować ze słów „Nie rzucim ziemi skąd nasz ród”, że Konopnicka odstępowała Kresy Wschodnie Rosji. W *Rocie*, wymierzonej przeciw pruskiemu zaborcy, nie było powodu, by bronić praw polskich do ziem wschodnich. Zwłaszcza że wyszła ona spod pióra autorki, która w szkicu *Ziemi polskie. Krajobraz* (w pracy zbiorowej *Polska. Obrazy i opisy*, 1904) „najwięcej miejsca poświęca ziemiom litewsko-ruskim, z wyraźnym pokrzywdzeniem zachodnich i północnych części rdzennej Polski”, podtrzymując w ten sposób koncepcję polityczną bliską „idei jagiellońskiej, czyli nośnego hasła polskiej historycznej, postulującego kształt przyszłej Polski w granicach 1772 r.”.

Tak pisze sama Lena Magnone w książce *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy* (Gdańsk 2011, s. 100). Twierdzi jednak, że po rewolucji Konopnicka rezygnuje z marzeń o powrocie do unii lubelskiej i powoli przechodzi na pozycję nowoczesnego nacjonalizmu państwowego, którego ukoronowanie znajdzie się oczywiście w *Rocie* (s. 109). Dowodów na tę rezygnację jednak nie ma (fragmenty listów Konopnickiej, przytoczone przez Magnone pochodzą z lat osiemdziesiątych i świadczą tylko o tym, że niepokoiła się ona już wówczas o przyszłość tych ziem). Wprost przeciwnie – w roku 1907, a więc prawie równocześnie z *Rotą*, ogłasza Konopnicka we Lwowie poemat *Przez głębinę*, który opiewa horodelską manifestację patriotyczną z roku 1861 i gloryfikuje ideę unijną (Magnone w ogóle o tym poemacie nie wspomina).

A co do endecji – poglądy jej przywódców w tej sprawie wcale nie były wówczas jednoznaczne. Rzeczywiście, cytowany przez Magnone Jan Półpławski pisał w roku 1903, że „Polska w celu odzyskania dzielnic zachodnich mogłaby zrzec się prowincji wschodnich na rzecz Rosji”, ale równocześnie Roman Dmowski w *Mysłach nowoczesnego Polaka* twierdził, że „tylko chorobliwym stanem narodowej duszy można wytłumaczyć sobie tak wielką liczbę ludzi, co by się z lekkim sercem wyrzekli tego dziedzictwa, nawet nie mogąc wiedzieć w dzisiejszych warunkach, na czyją rzecz abdykację podpisują”.

To prawda, że ze słowami *Roty* mógł się utożsamiać każdy endek. Ale nie tylko on, bo nic specyficznego endeckiego w niej nie ma. Tego, co było specyficznego endeckiego około roku 1908 – egoizm narodowy, realizm polityczny, krytyka etosu romantyczno-insurekcyjnego, wrogość wobec rewolucji 1905

roku, orientacja ugodowa wobec Rosji, antysemityzm – w *Rocie* nie znajdziemy. „Już przed I wojną światową – pisał Andrzej Romanowski – zyskiwała *Rota* popularność w całym społeczeństwie bez względu na polityczne podziały. [...] Pieśń była śpiewana przez niepodległościowców zarówno endeckich, jak i socjalistyczno-piłsudczykowskiej proweniencji”. Słowa te Lena Magnone cytuje bez zastrzeżeń w swej książce (s. 498).

Sięgnąłem po tę książkę, by skonfrontować z nią omawianą tu interpretację *Roty*. Przeczytałem tylko kilkanaście stron. Nie uprawnia to mnie do oceny całości, ale na tych kilkunastu stronach mimochodem dostrzegłem rażące błędy. Oto np. autorka pisze, że „zestaw wydarzeń historycznych ukazanych w *Śpiewniku historycznym* w znacznej mierze pokrywa się z tym obecnym w *Trylogii*”, zwłaszcza „uderzające to jest w wypadku wierszy poświęconych obronie Baru” (s. 101). A przecież akcja *Trylogii* zamyka się w wieku XVII i o obronie Baru znajdziemy w *Ogniem i mieczem* zaledwie dwa słowa, że „Bar wzięty”. Zaś najdawniejsze wydarzenie opisane w *Śpiewniku* to porwanie biskupa Sołtyka z roku 1767.

Dalej Magnone twierdzi, że w *Śpiewniku* znajdziemy bardzo negatywne oceny rdzennych mieszkańców Ukrainy (s. 108). Tymczasem negatywne rysy występują tylko – co zrozumiałe – w wierszu *Hajdamaki*, ale i tu główną winowajczynią jest caryca Katarzyna. Natomiast w innych utworach akcentów, które można by określić jako antyukraińskie – nie ma. Wernyhora ubolewa nad losem Korony, o Sawie czytamy: „Ukraińiec ty rodem, A Caliński mu miano, A tak Polskę miłuje, Jak tę matkę kochaną”. Odnosi się wrażenie, że pisząc tę książkę, autorka słabo pamiętała jakąś dawną swą lekturę *Śpiewnika*.

Zdumienie też budzi wiadomość, że w PKWN „wszystkie osoby zajmujące eksponowane stanowiska wywodzą się z PPS”, ale „bardzo szybko (w roku 1946) utworzona zostaje jedna partia robotnicza, a PPS uznany zostaje za wsteczną siłę polityczną” (s. 114–115). Błąd siedzi tu na błędzie.

Trudno wreszcie zawierzyć obiektywności autorki, która jako przykład sposobu pisania o Konopnickiej w PRL cytuje wstęp bliżej nieznanego Mariana Dobrowolskiego do *Fragmentów dramatycznych*, a z prac Aliny Brodzkiej, której prace o Konopnickiej najsilniej oddziaływały na obiegowe o niej opinie, wymienia tylko artykuł *Rok 1905 w twórczości Marii Konopnickiej*, gdzie „nie da się niestety nie zauważyć wpływów owego kontekstu (s. 117; chodzi tu o kontekst publicystyki SDKPiL) na treść i kierunek analiz” (s. 114). Autorce nie przychodzi na myśl, że Brodzka bez wpływu publikacji SDKPiL mogła dojść do podobnych poglądów na społeczną wymowę utworów poetki. A ubolewając nad owym wpływem („niestety”), Magnone nie tłumaczy, na czym polega w tym wypadku jego szkodliwość.

Autorka odpowiedziałaby być może, iż „historię literatury w ogóle można charakteryzować jako fikcję, dyskurs, który nie odtwarza rzeczywistości, lecz nadaje jej znaczenie” (s. 118). To stwierdzenie bardzo *trendy*. Nie polemizując z nim, można jednak zauważyć, że nawet nie odtwarzając rzeczywistości, na-

leży się choć trochę z nią liczyć. W przeciwnym wypadku mamy do czynienia z zabawą, która nie ma swych reguł. A zabawa bez reguł to licha zabawa.

Niebezpieczne zabawy

Poglądy, które głosi Krzysztof Zajas w artykule *Widnokresy literatury*, będącym wstępem do tomu *Na pograniczach literatury* (pod redakcją Jarosława Fazana i Krzysztofa Zajasa, Kraków 2012), nie są nowe, ale sformułowane tu zostały z takim stanowczym przekonaniem o swojej bezsporności, że zasługują na rozpatrzenie.

Autor stwierdza, że na gruncie humanistyki paradygmat nauki obiektywnej zastąpiły opowieści snute z subiektywnych pozycji poznającego podmiotu, zdeterminowane historycznie, uwarunkowane ideologią bądź prywatnymi interesami tego podmiotu. Wyprowadzając stąd konsekwencje dla badań literackich, Zajas ogranicza się do problemu interpretacji, ale zdaje się traktuje ją jako synekdochę całości tych badań; świadczyłby o tym tytuł artykułu. Nie precyzuje, o jaką interpretację mu chodzi – idiograficzną, funkcjonalną, scalającą czy semantyczną¹. Z wywodów jego można wszakże wywnioskować, że na pewno o tę ostatnią. I jej będą dotyczyć dalsze moje uwagi.

1. Interpretacja tekstu literackiego – według Zajasa – nie może dążyć do wykrycia sensu utworu, bo zawiera nieuchronnie elementy podmiotowego doświadczenia interpretatora. Z tym wszyscy zapewne się zgodzą, dodając jednak, że jest to ułomność wszelkich badań w zakresie humanistyki, np. także historiografii. Wielu przy tym powie, że z obiektywizmu jako idei regulatywnej nie wolno rezygnować, że można i trzeba prezentyzm oraz subiektywizm kontrolować i minimalizować. Zajas w ogóle nie bierze pod uwagę tych możliwości.

2. Interpretacja – czytamy – służy tylko zaspokojeniu potrzeb i osiągnięciu celów interpretatora; pod tym kątem wybiera z *universum* tekstowego potrzebne mu elementy, taka jest jej faktyczna funkcja. Odpowiem na to, że kiedy zastanawiam się, kto jest adresatem wiersza Słowackiego *Rozłączenie* albo czy Chochół jest wysłannikiem piekła, substytutem samego autora, czy jeszcze czymś innym, albo jak rozumieć element pałubiczny – to jedyną potrzebą, jaką wówczas odczuwam, jest lepsze zrozumienie ważnego dla mnie utworu, ewentualnie – udostępnienie tego zrozumienia innym czytelnikom,

¹ Zob. H. Markiewicz, *Interpretacja semantyczna dzieł literackich* [w:] *idem*, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 180–182.

w przekonaniu, że im na tym zależy i/lub będzie to korzystne dla roli społecznej, którą spełniają.

3. Zakres oddziaływania danej interpretacji – powiada dalej Zajas – zależy nie tyle od jej „prawdziwości” czy „słuszności”, ile od siły perswazji w jej forsowaniu, a także od stopnia jej zgodności z interesem odbiorców. Tu nasuwają się pytania. Wyrażenie „zależy nie tyle od «prawdziwości» czy «słuszności»”, znaczy, że w jakimś stopniu jednak od tych czynników zależy, są to więc czynniki realne. Dlaczego więc wzięto je w cudzysłów? Perswazja zaś, wysunięta tu na plan pierwszy, może być – według trafnego rozróżnienia Paula de Mana (na które kiedyś już się powoływałem) – albo uwodząca, albo dowodząca. Ta druga zmierza właśnie do merytorycznego umotywowania trafności swych twierdzeń. Zdaje się jednak, że w rozumieniu Zajasa perswazja to tylko uwodzenie.

Jeśli zaś chodzi o zgodność z interesami odbiorców, można ją rozumieć dwojako. Może tu chodzić o interes, o którym pisałem w punkcie 2., tzn. o lepsze zrozumienie danego utworu. Może też chodzić o interes jako zgodność z zaangażowaniem światopoglądowym, religijnym, politycznym itp. Zajas ma na myśli interes w tym drugim znaczeniu, a mianowicie korzyść, jaką z danej interpretacji może wysnuć jakaś wspólnota światopoglądowa, religijna czy polityczna. Korzyść może z kolei oznaczać albo pogłębienie i umocnienie żywnionych przez tę wspólnotę poglądów, albo w ogóle dodatnie oddziaływanie na jej sytuację.

Zgodność interpretacji z nastawieniem ideologicznym odbiorców sprzyja oczywiście jej afirmacji. Dotyczy to jednak interpretacji utworów o silnym nasyceniu ideologicznym; jeśli nasycenie to jest słabe, czynnik ten jest mniej istotny. Ale i wobec utworów silnie nasyconych wspólnoty ideologicznie jednorodnie optują niekiedy za różnymi interpretacjami (oczywisty przykład – *Przedwiośnie* w opiniach krytyków komunistycznych dwudziestolecia).

4. Z powyższych argumentów Zajasa wynika, że nie ma dziś sensu mówić o „interpretacjach prawdziwych czy fałszywych, mądrych czy głupich”. Adekwatne stało się mówienie o „tendencjach” dla kogoś bardziej lub mniej przydatnych. Jest to więc rezygnacja z oceny wartości poznawczej interpretacji. A jeśli tak, to nie ma sensu o nich dyskutować, bezzasadne jest nadawanie na ich podstawie stopni i tytułów naukowych. Oznacza to w praktyce paraliż literaturoznawstwa jako dyscypliny akademickiej.

5. Badanie literatury – twierdzi dalej Zajas – nie odkrywa już dziś nic nieznanego. Nowością na tym terenie może być tylko nieoczekiwane zestawienie dostępnych faktów. Pogląd taki implikuje założenia wręcz absurdalne – że przeszłość literatury jest już wystarczająco poznana i nic tu nie zostało do odkrycia, co więcej, że w powstającej literaturze nie znajdzie się nic, co miałyby charakter nowatorstwa, a więc zbadane jeszcze być nie mogło.

Jakie wnioski płyną z tego *credo*, jeśli by się z nim zgodzić². Otóż takie, że interpretacja literacka nie rozjaśnia dzieła literackiego, lecz jest tylko środkiem do zaspokojenia potrzeb czy interesów interpretatora, a wtórnie – zbiorowości o podobnych celach. Nie można więc oceniać interpretacji ze względu na jej wartość poznawczą, bo tej nie ma, lecz tylko ze względu na jej funkcjonalność wobec owych potrzeb i interesów.

Jest to wyznanie bankructwa literaturoznawstwa jako wiedzy o literaturze. Z masy upadłościowej pozostaje tylko jakaś cząstkowa socjologia odbioru dzieł literackich. Nie mówi ona nic o sensie samych dzieł literackich, rozpatruje tylko sposób ich użytkowania (zasadnego lub przywłaszczycielskiego – ale tego rozstrzygnąć nie można) przez różnych interpretatorów i solidaryzujące się z nimi wspólnoty interpretacyjne.

Jeśli tyle tylko potrafi literaturoznawstwo – zapyta ktoś stojący obok, to jaki z niego społeczny użytek? Co gorsza – ktoś inny, kto finansuje naukę, może powiedzieć: Czy dla poznania osobistych predylekcji czy dysgustów czytelnicznych Jarosława Fazana, Krzysztofa Zajasa i wielu innych (Henryka Markiewicza nie wyłączając) warto wydawać pieniądze podatników? Proszę bardzo, uprawiajcie sobie swój ogródek, ale jeśli takie są tylko jego plody, róbcie to na własny rachunek!³

Argument to brutalnie pragmatyczny, nie merytoryczny, ale przecież do neopragmatystów go adresuję. Pomyślcie o tym, koleżanki i koledzy, którzy z taką masochistyczną satysfakcją proklamujecie nienaukowość, relatywizm, subiektywizm, literackość swojej dyscypliny (o ile można nazwać dyscypliną postępowanie odrzucające wszelkie dyscyplinujące zasady) i odbieracie jej tym samym resztki prestiżu⁴. Trawestując Krasickiego, chciałoby się powiedzieć:

Prześciancie moje dzieci, bo źle się bawicie,
Chodzi tu nie o zabawę, lecz o wasze życie!

² Pomijam punkt 6. Zajas mówi tu, że dominacja pewnych zjawisk literackich zależy nie tylko od ich wartości artystycznej czy myślowej, ale także od ich „perswazywnego”, a nawet opresywnego charakteru. Wyrażenie „ale także” jest tu użyte nietrafnie, bo perswazyjność tę twory literackie zawdzięczają właśnie swym wartościom artystycznym i myślowym. A co do opresywności, to równie ważna jest emancypacyjna funkcja literatury, o czym wiele pisano.

³ Zapewne są tacy literaturoznawcy, raczej zresztą krytycy i eseiści niż naukowcy, których interpretacje cenne są same w sobie (ze względu np. na swe treści filozoficzne czy oryginalność stylistyczną), ale o niewielu autorach można to powiedzieć.

⁴ Przykładem tego niskiego prestiżu jest wydana niedawno jubileuszowa księga PAN pt. *Tradycja, współczesność, przyszłość*. PAN-owskie literaturoznawstwo jest tu obecne tylko dzięki fotografii Kazimierza Wyki. Instytut Badań Literackich PAN jako swoje największe osiągnięcie umieścił *Słownik polszczyzny XVI wieku*, który jest przecież dziełem językoznawców.

Noty o autorach

Michalina Kmiecik, absolwentka komparatystyki i doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ. Interesuje się sztuką awangardową, związkami literatury i muzyki w XX wieku oraz geopoetyką.

Aldona Kopkiewicz, doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Przygotowuje pracę doktorską pt. *Wywoływanie ciała. Zmysły i afekty wobec języka poetyckiego. Dyskursy filozoficzne i literackie XX wieku.*

Henryk Markiewicz, emerytowany profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, historyk i teoretyk literatury, członek PAN i PAU. Ostatnio wydał m.in. *Cracoviana. Sprawy i ludzie* (Kraków 2009), *Od Tarnowskiego do Kotta* (Kraków 2010), *Mowy i rozmowy* (Kraków 2011) oraz *Czytanie Irzykowskiego* (Kraków 2011).

Leonard Neuger, emerytowany profesor na Uniwersytecie Sztokholmskim, profesor honorowy Uniwersytetu Śląskiego, tłumacz literatury szwedzkiej. Opublikował m. in. *Z perspektywy tłumacza. Szkice o poezji szwedzkiej* (Kraków 1997), *Ćwiczenia z wrażliwości. Duże i małe szkice literackie* (Kraków 2006), współredaktor tomów zbiorowych *Wisława Szymborska. A Stockholm Conference May 23-24, 2003* (Stockholm 2006) oraz *Röster om Gombrowicz* (Stockholm 2010).

Roma Sendyka, dr, adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Autorka książki *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku* (Kraków 2006).

Wojciech Szymański, dr, historyk i krytyk sztuki, kurator, historyk filozofii. Wykłada na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (Wydział Grafiki) oraz w Instytucie Historii Sztuki UJ. Członek Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA.

