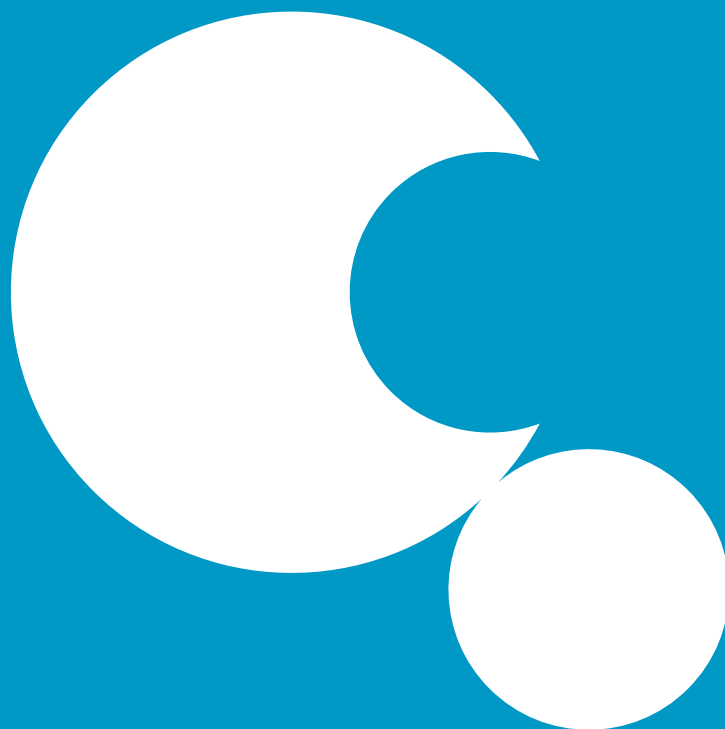


NR 2 / 32 / 2019
ISSN 2081-8130

praktyka
teoretyczna



SŁABY OPÓR POZA PARADYGMAT HEROICZNY

Adamczewski/ Barbaruk/ Groys/ Jaworska/ Lisiak/
Majewska/ Szafranowska/ Ukeles/

**SŁABY OPÓR.
POZA PARADYGMAT HEROICZNY**

Praktyka Teoretyczna / Theoretical Practice ISSN: 2081-8130

Nr 2(32)/2019 – Słaby opór. Poza paradygmat heroiczny

Redakcja numeru: Ewa Majewska

Redaktorzy pomocniczy: Mateusz Janik, Mikołaj Ratajczak

Zespół redakcyjny: Eric Blanc, Joanna Bednarek, Mateusz Janik, Piotr Juskowiak, Mateusz Karolak, Wiktor Marzec, Łukasz Moll, Kamil Piskala, Michał Pospiszyl, Mikołaj Ratajczak, Paul Rekret, Krystian Szadkowski (redaktor naczelny), Maciej Szlinder, Anna Wojczyńska.

Współpraca: Görkem Akgöz, Raia Apostolova, Chiara Bonfiglioli, Bartłomiej Blesznowski, Katarzyna Czczot, Matthieu Desan, Ainur Elmgren, Dario Gentili, Federica Giardini, Ralf Hoffrogge, Jenny Jansson, Agnieszka Kowalczyk, Paweł Kaczmarski, Gabriel Klimont, Jakub Krzeski, Dawid Kujawa, Piotr Kuligowski, Georgi Medarov, Chris Moffat, Anna Piekarska, Tomasz Płomiński, Eliaż Robakiewicz, Bartosz Wójcik, Felipe Ziotti Narita, Agata Zysiak.

Rada naukowa: Zygmunt Bauman (University of Leeds), Rosi Braidotti (Uniwersytet w Utrechcie), Neil Brenner (Harvard Graduate School of Design), Michael Hardt (Duke University), Peter Hudis (Oakton Community College), Leszek Koczanowicz (Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej), Wioletta Małgorzata Kowalska (Uniwersytet w Białymstoku), Ewa Alicja Majewska (ICI Berlin), Antonio Negri, Michael Löwy (École des hautes études en sciences sociales), Matteo Pasquinelli (Queen Mary University of London), Judith Revel (L'Université Paris Ouest Nanterre La Défense), Ewa Rewers (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza), Gigi Roggero (Università di Bologna), Saskia Sassen (Columbia University), Jan Sowa (Uniwersytet Jagielloński), Jacek Tittenbrun (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza), Tomasz Szkudlarek (Uniwersytet Gdański), Alberto Toscano (Goldsmiths University of London), Kathi Weeks (Duke University), Anna Zeidler-Janiszewska (Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej).

Korekta: Emilia Kolinko

Proofreading: Helen Greła

Projekt okładki: Marek Igrkowski

Wersją pierwotną (referencyjną) czasopisma jest wydanie on-line publikowane na stronie <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/prt/>

Wydawca:

Instytut Filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza

ul. Szamarzewskiego 89, 60-568 Poznań

Tel. (061) 829 22 80

E-mail: filozof@amu.edu.pl

Adres Redakcji

„Praktyka Teoretyczna”

Instytut Filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza

ul. Szamarzewskiego 89, 60-568 Poznań

E-mail: praktyka.teoretyczna@gmail.com

Poznań 2019

PRAKTYKA TEORETYCZNA 2(32)/2019

SŁABY OPÓR. POZA PARADYGMAT HEROICZNY

Redakcja numeru: Ewa Majewska

Redakcja pomocnicza: Mateusz Janik, Mikołaj Ratajczak

Spis treści:

Ewa Majewska Słaby opór. Obraz, wspólnota i utopia poza paradygmatem heroicznym | 7

WYNALAZEK REPRODUKCJI: SZTUKA SŁABOŚCI/SŁABA AWANGARDA

Boris Groys Słaby uniwersalizm | 22

Mierle Laderman Ukeles Manifest sztuki opieki | 37

SŁABY OPÓR, SŁABY EKРАН I PERYFERYJNA TOŻSAMOŚĆ

Agata Lisiak Poza girl power: dziewczynski opór, kontrpubliczności i prawo do miasta | 47

Justyna Jaworska „Klir” i obraz słaby w filmie *Hair* Marka Piwowskiego | 64

SŁABY MESJANIZM WOBEC KOŃCA DEMOKRACJI

Katarzyna Szafranowska Moc słabości w obliczu katastrofy. Mesjańskie poprawki Waltera Benjamina, Gianniego Vattimo i Harolda Blooma | 82

ODZYSKIWANIE: ŚRODOWISKO, EDUKACJA I PRZYSZŁOŚĆ

Magdalena Barbaruk Opór naturalny. *Amerida* jako nieheroiczna wyprawa i uniwersytet bezwarunkowy | 109

Tymon Adamczewski Weakness, Lameness and Veering. On Practical Dimensions in the Theories of Ecocriticism | 129

SŁABY OPÓR. OBRAZ, WSPÓLNOTA I UTOPIA POZA PARADYGMATEM HEROICZNYM

EWA MAJEWSKA

Abstrakt: Niniejszy artykuł stanowi wprowadzenie do numeru Praktyki Teoretycznej poświęconego problematyce słabego oporu. Oprócz głównych inspiracji teoretycznych zjawiska, które można by pokrótce nazwać zwrotem w stronę codzienności czy też odwrotem od heroicznego modelu podmiotowości, redaktorka omawia też opublikowane w numerze artykuły.

Słowa kluczowe: słaby opór, kontrpubliczności, słaby mesjanizm, podmiot, wspólnota.



Ewa Majewska, *Słaba róża*, Ateny 2015.

Kiedy więc nagle pojawia się wielość, wydaje się, że to cud. Kiedy wielość powstaje w konstytutywnym procesie stawania się jakimś „my”, mogą się zdarzyć straszne i wspaniałe rzeczy. Wspaniałe jest na przykład to, że w takich chwilach można na nowo tworzyć rzeczy najważniejsze: troskę, godność, kolektywne zmiany naszego życia, co miało ostatnio miejsce na placach i w parkach Madrytu, Kairu, Nowego Jorku, Aten i Stambułu.

Sibylle Peters (2014, 69)

Niniejszy numer *Praktyki Teoretycznej* posiada szereg inspiracji teoretycznych, które chciałabym pokrótce omówić. Następnie opiszę kilkanaście przykładów pojawiania się kategorii słabości w tekstach i wydarzeniach w Polsce, a później przejdę do zapowiedzi zebranych w numerze artykułów.

W ostatnich zdaniach rozdziału o panu i niewolniku w *Fenomenologii Ducha* Hegel diagnozuje upór jako wolność pozostającą jeszcze w warunkach zniewolenia (Hegel 1963, 228). Ta perspektywa otwiera możliwość budowania krytycznej, emancypacyjnej teorii według nietypowego, nieheroicznego i pozbawionego absolutystycznych tendencji scenariusza. Jako jego bezpośrednie rozwinięcie można traktować choćby *Manifest Komunistyczny* Marksa i Engelsa, którego zakończenie określa proletariat jako klasę niemającą już nic do stracenia oprócz kajdan. Fragment Hegła o uporze jest też zapowiedzią walki dokonywanej w rzekomym zaciszu domowej harówki, oporu osób doświadczających przemocy i poniżenia, wyzyskiwanych migrantek bez praw i przywilejów, redukowanych w słynnym Agambenowskim projekcie *Homo Sacer* do biernych ofiar absolutnej suwerenności (zob. Agamben 1998), ale posiadających i wyrażających przecież swoją sprawczość (zob. Butler i Spivak 2007; Butler 2010; hooks 2013 i inne). W napisanej wspólnie książce *Who Sings the Nation State* Judith Butler i Gayatri Spivak domagają się uznania sprawczości opresjonowanych, co w przypadku Butler jest bezpośrednim rozwinięciem jej badań nad mową nienawiści i cenzurą, w których pokazała ona, że nie każdy akt nienawiści jest sukcesem, a wiele z nich prowadzi do oporu po stronie atakowanych i ostatecznie – do porażki agresora (Butler 2010). Dla tej badaczki jest więc oczywiste, że najbardziej nawet opresyjna biopolityczna władza suwerenna, choćby wyposażona była we wszelkie narzędzia kontroli i destrukcji, nie posiada nigdy absolutnej władzy, a z pewnością – nie pozbawia całej sprawczości tych, których sobie podporządkowuje.

Oczywiście tematyka subordynacji prowadzi również do myślenia o konformizmie. Czyż gigantyczny tryumf kapitalizmu po rozpadzie tzw. Bloku Wschodniego w 1989 roku, sukces neoliberalnej produktywności i skuteczna prekaryzacja pracownic i pracowników nie stanowi dla szeregu intelektualistów zachęty, a nawet zobowiązania do rezygnacji z wszelkich form oporu? Zapewne wiele osób z radością wita ten defetystyczny moment domniemanej porażki radykalizmu i oporu, serdecznie dziękując historii i światu za dostarczenie poręcznej wymówki na wypadek zarzutów o konformizm, oportunizm czy podporządkowanie. Niniejszy numer *Praktyki Teoretycznej* stanowi zachętę do przemyślenia innej optyki, takiej, w której zobowiązanie do stawiania oporu nie jest traktowane wyłącznie jako historyczna konieczność przydarzająca się wszystkim innym hegemonicznego, męskiego podmiotu, ale przede wszystkim jako obowiązek szukania takich teorii i praktyk oporu, które w dzisiejszym świecie mogą przynieść choćby odrobinę wolności. W czasach, gdy wydaje się, że „nie ma alternatyw”, a coś takiego jak społeczeństwo przestało istnieć, pojawia się – co doskonale pokazują zebrane tu teksty – cały szereg alternatyw dla głównego nurtu i dominującego porządku. Nie ma powodu, by ignorować te perspektywy, wydaje się też wskazanym, byśmy uczyły się i uczyli definiować na nowo, co dziś jest rewolucją lub reformizmem, porządkiem czy zakłóceniem, co sugerują choćby Antonio Negri i Michael Hardt w książce *Assembly* (zob. 2017).

Zebrane w niniejszym numerze *Praktyki Teoretycznej* teksty na rozmaite sposoby podważają hegemonię tradycyjnej, wciąż jeszcze dość popularnej alternatywy, dzielącej sprawczość na dwa formaty: heroiczny i bierny/wymazany (zob. Steyerl 2012, Ahmed 2013, Butler 2013, Honig 2013, Jaworska 2019). Podobnie jak Bonnie Honig, która podważa tradycyjne odczytania *Antygony*, a tragedię Sofoklesa prezentuje jako opowieść o antypatriarchalnym, siostrzanym sojuszu Ismeny i Antygony (Honig 2013), również autorki zebranych tu tekstów pokazują nie tylko możliwość słabej sprawczości, ale też jej nieoczekiwane implikacje i sojusze, jakie pozwala ona budować.

Samo pojęcie oporu i broni słabych pojawia się w dwóch książkach, które miały szczególne znaczenie dla wykrystalizowania się problematyki niniejszego numeru *Praktyki Teoretycznej*. Jest to słynny esej Vaclava Havla *Siła bezsilnych* z 1978 roku oraz książka Jamesa Scotta *Weapons of the Weak* z roku 1985. Pierwsza z wymienionych publikacji miała szczególne znaczenie dla kształtowania się pierwszej „Solidarności” w 1978 roku – esej Havla przelożono na język polski i kolportowano w naszym kraju już w 1979 roku, a działacze opozycyjni, jak choćby Zbigniew Bujak, otwarcie mówią o swojej fascynacji tym utworem i zarysowaną w nim perspektywą. Dla autorki niniejszego wstępu, podobnie, jak dla większości osób związanych z *Praktyką Teoretyczną*, „Solidarność” pozostaje wydarzeniem pod wieloma względami problematycznym, zaś polityczny liberalizm, a następnie neoliberalizm tak jej działaczek i działaczy, jak i autora *Sily bezsilnych* raczej prowokuje

do krytyki, niż budzi entuzjazm. Niemniej, esej Havla wskazuje na szereg problemów i strategii teoretycznych oraz politycznych, które w czasach krytycznego demontażu męskiego, mocnego i heroicznego podmiotu niewątpliwie warto przypomnieć. Dla Havla ustalony porządek mocarstw światowych sprawiających wrażenie niepokonanych nie stanowi przeszkody do stawiania oporu. Jego zdaniem kontestacja musi jednak przyjąć inne, bardziej zwyczajne i mniej heroiczne formy. Sklepiarz – figura „zwykłego człowieka”, którą Havel przeciwstawia uzbrojonym imperiom – to postać wolna od marzeń o wielkich zwycięstwach, co bynajmniej nie czyni go konformistą. Proste czynności, jakie wykonuje, by wyrazić swój opór, są dostępne dla każdego i każdej (Havel 2011). Podobnie dzieje się w przypadku chłopów z krajów Azji południowo-wschodniej, których sytuacji poświęcił swoją analizę Scott. Ich protesty to na ogół przemarsze, czasem połączone z artikulacją postulatów, ale czasem polegające po prostu na uporze i niezgodzie na zawłaszczanie ziemi, niegodziwe warunki pracy czy inne nadużycia lokalnych i globalnych możnowładców (Scott 1985). Te odległe geograficznie doświadczenia łączy poczucie słabości i gotowość do eksplorowania właściwych jej strategii oporu poza paradygmatem heroicznym.

Choć napisane przez mężczyzn i niewyrażające feministycznej wrażliwości na problematykę płci, obie te książki są dla współczesnego feminizmu ważnymi punktami odniesienia, ponieważ to właśnie feministyczna filozofia polityczna i studia kulturowe stawiają pod znakiem zapytania męskoosobowy, heroiczny i oderwany od kontekstu, kolonialny podmiot Zachodu (Spivak 2011, Lorey 2015, Federici 2004 i in.). Perspektywa współczesnego feminizmu, która dowartościowuje pracę afektywną i reprodukcyjną oraz krytykuje indywidualizm i heroizm właściwy dla klasycznej, liberalnej podmiotowości, wymaga uznania za pełnowartościowe owych niespektakularnych strategii i taktyk, jak też podmiotowości, które te generują. Na gruncie teorii feministycznej dokonuje tego między innymi Isabel Lorey, która w eseju *State of Insecurity* nie tylko poddaje krytyce neoliberalne formy zarządzania i kontroli, ale też przemocowy, kolonialny i patriarchalny konstrukt hegemonicznej podmiotowości Zachodu. Z perspektywy niniejszego numeru szczególnie cenne wydają się jej obserwacje dotyczące historii prekarności, zjawiska w jej ujęciu bynajmniej nie nowego, ale niezauważanego w klasycznych teoriach podmiotu, zakładających przecież istnienie wszystkich tych niewidzialnych i zapracowanych jednostek utrzymujących Podmiot Zachodu przy życiu i władzy (Lorey 2015).

Zebrane tu teksty niewątpliwie różnią się swoimi przesłankami, metodologią i punktami dojścia, ale w każdym z nich do głosu dochodzi nie tyle płaskie odrzucenie „logiki całości”, co raczej wielowymiarowe, miejscami dialektyczne eksplorowanie możliwości utopii, heterotopii dystopii – tak w odniesieniu do własnej pozycji teoretycznej, jak i do współczesnej teorii i kultury. Perspektywa słabości ze swoim odrzuceniem heroizmu, kulturowej białej, hegemonicznej męskości i ze swoją tendencją do zamieszkiwania peryferii

i marginesu, a nie centrum, wybrzmiewa jako zapowiedź emancypacji, a nie jej porażki. Zanim przejdę do omówienia artykułów zawartych w numerze, chciałabym zwrócić uwagę na jedną znaczącą kwestię metodologiczną dotyczącą feministycznej teorii i jej recepcji w ostatnich latach (na ogół przyjmującej postać marginalizacji) w teoretycznym mainstreamie. Myślę, że podobnie jak feministyczna polityka, tak i feministyczna teoria nadal traktowana jest zazwyczaj jak swego rodzaju margines aktywizmu oraz badań nad kulturą i społeczeństwem. Wielu teoretyków nadal nie ma za sobą lektury ani jednej książki feministycznej czy z obszaru teorii *queer*. Ten numer *Praktyki Teoretycznej* świadomie nie został skonstruowany jako po prostu feministyczny. Zawiera on jednak oczywiście teksty feministyczne oraz takie, w których feminizm czy teoria *queer* zostają tylko wspomniane. Mam nadzieję, że taka strategia nie zostanie potraktowana jako kolejna odsłona marginalizacji feminizmu, ale raczej jako wyraz świadomości i element praktyki, w której perspektywa feministyczna jest jedną z kluczowych dla współczesnej filozofii, teorii kultury i nauk społecznych. Taka świadoma ucieczka od (auto)marginalizacji jest podyktowana kwestiami strategicznymi, ale też rozpoznaniem centralnej pozycji dyskursu feministycznego we współczesnej kulturze, naukach społecznych i humanistyce.

Tendencja wyniosłego marginalizowania feminizmu zaczyna powoli ustępować, a tym samym takie autorki jak Judith Butler czy Silvia Federici znajdują dla siebie miejsce również w naukowym mainstreamie – choć wciąż z trudem. Niemniej chciałabym wyraźnie i z pewnym niepokojem podkreślić, że nadal większość analiz prekarności czy nowoczesności, nie wspominając o wielu innych tematach, pomija perspektywę feministyczną. Podobnie analizy współczesnej polityki antyfaszystowskiej niezwykle często ignorują znaczenie masowych demonstracji feministycznych z ostatnich lat, wciąż postrzegając je jako margines polityki. A przecież protesty kobiece są *par excellence* polityką antyfaszystowską, zwróconą przeciw współczesnym formom politycznej tyranii, być może najbardziej rozpowszechnioną w dzisiejszych społeczeństwach. W szeregu artykułów polskie i zagraniczne autorki pokazują tę centralną pozycję feminizmu zarówno we współczesnych walkach z faszyzmem, jak i na innych polach (zob. Majewska, Korolczuk, Kubisa i Rakowska 2019, Majewska 2018 i in.). Wydaje mi się, że ignorowanie wskazanej tu tendencji przynosi ogromne straty nie tyle dla feministycznej teorii i praktyki, które akurat w ostatnich latach przeżywają wyraźny rozwój, co raczej dla polityki, nauk społecznych i humanistyki, które najpewniej dopiero w przyszłości odkryją, co właściwie pomijały.

Wśród wydawnictw zagranicznych z perspektywy tematyki niniejszego numeru kluczową pozycją jest oczywiście książka *Willful Subject* Sary Ahmed (2014). Autorka już na początku przypomina świetnie znaną z baśni braci Grimm i innych autorów figurę „krnąbrnego dziecka”, które nie słucha poleceń osób starszych, nie szanuje autorytetów, ale przede wszystkim – jest uparte i działa według własnej woli, często podejmując ogromne

ryzyko i narażając się na niebezpieczeństwo. Figura małego uparciucha jest przez Ahmed traktowana jako wypadkowa społecznej i kulturowej presji oraz projekt dążącej do rozwoju i wiedzy (młodej) podmiotowości. Od krnąbrnego dziecka, które zdaje się nikogo nie słuchać, Ahmed płynnie przechodzi do podmiotowości queerowej, ale nie takiej, która światu rzuca heroiczne wyzwanie, tylko takiej, która w małych gestach dziecięcego oporu znajduje swoją trajektorię rozwoju lub porażki. Problem woli, centralny dla całej książki, ostatecznie również narzucający bardzo szeroki, filozoficzny horyzont podjętych przez Ahmed rozważań, okazuje się nie tyle zbudowany ze spiżu, trwały, spójny, i pewny, co będący raczej serią błędów i omyłek. Wiąże się on też z odmową gotowości (*willfulness*) do słuchania rozkazów i podporządkowania. Jak pisze Ahmed na początku książki, „»wola« jest nazwą nadawaną w historii albo przez nią samej możliwości odstępstwa/dewiacji” (2014, 11).

Zarysowana przez Ahmed pozycja uparciucha stanowi w moim przekonaniu doskonale uzupełnienie antyneoliberalnej narracji o porażce jako queerowej sztuce oporu, zaproponowanej przez Jacka Halberstama w *The Queer Art of Failure* (2011). Odpowiedzią na neoliberalne ideały produktywności i wydajności są w przekonaniu autora/ki rozmaite porażki sztywnej polityki tożsamościowej, zaburzenia w matrycy ideologicznej reprodukcji potęgujące nieuchronną katastrofę nie tylko hegemonicznej męskości, ale również globalnego systemu wyzysku. Używając zapoczątkowanej przez Stuarta Halla „niskiej teorii”, Halberstam dostosowuje również własną metodę pracy do omawianej nieudolności i porażki, kontestując w ten sposób jedną z ważniejszych, a na pewno bardziej męczących, form uporczywej hegemonii męskiej tożsamości heroicznej. Wybierając niską teorię, dzieła popkultury i kultury niepopularnej, więc też marginalnej, sztuki awangardowej, Halberstam rezygnuje z wzniosłości na rzecz brzydoty, nieuchronnie zbliżając się do tego, co Diderot w *Paradoksie o aktorze* sportretował jako niewygodną, dialektyczną prawdę sztuki: mianowicie, że do największych artystycznych i etycznych uniesień prowadzą widzów i widzki działania kreatur często bynajmniej ani moralnych, ani wzniosłych, ludzi raczej podłego sortu (Diderot 1958; Ochocki 2007).

Swego rodzaju szorstkość dialektyki, charakterystyczna dla niej, choć przez wielu odrzucana tendencja do, jak nazwał to Benjamin, przechodzenia przez sprawy zwykle i trywialne, jest też wątkiem obecnym u innego autora, mianowicie u Gianniego Vattimo, którego projekt „myśli słabej” (*pensiero debole*) miał być zwrotem w kierunku dialektyki (Vattimo 1992; Zawadzki 2003). W eseju *Dialektyka, różnica, słaba myśl* Vattimo wyjaśnia swoje nagle zainteresowanie dialektyką jako próbę wyakcentowania w niej zmiany, różnicy i doświadczenia. Tekst ten dość szczegółowo omawia w naszym numerze Katarzyna Szafranowska, niemniej warto zasygnalizować, że choć w Polsce faktycznie jest to chyba najczęściej cytowany artykuł filozoficzny dotyczący słabości, tu zajmuje on miejsce jednego z wielu punktów odniesienia dla rozwijanej tutaj perspektywy teoretycznej i praktycznej.

W interpretacji Andrzeja Zawadzkiego słaba myśl przypomina Foucaultowską „heterotopię” – nie jest próbą realizacji nowego, ale raczej pracą na tym, co zastane, nad przekształcaniem języka, fundowaniem jego nawet niespodziewanych form w ramach świata, który istnieje, a nie „pozaświatowo” (Zawadzki 2003, 175; Foucault 1984). Choć Foucault nie pisał tego wprost, to heterotopia pozostaje w jego rozumienia jakimś osłabieniem utopii, podług scenariusza innego ważnego dla niniejszego numeru autora, **Borisa Groysa**. Publikowany przez nas w polskim przekładzie esej *Słaba awangarda* podnosi kwestię umyślnego osłabiania dzieła artystycznego w awangardowym wysiłku budowania „mesjańskiej wspólnoty”, która ma nadejść, bez mistycznych czy religijnych odniesień. Zdaniem Groysa słaba awangarda znajduje uniwersalne środki jednocześnie budujące i komunikujące wspólnotę. I to czyni ją szczególnie bliską heterotopii. Joseph Beuys zapraszający publiczność do zrozumiałych i powszechnie znanych działań jak dyskusja czy głosowanie; Kazimierz Malewicz rozsadzający figurację prostymi figurami geometrycznymi; działania współczesnych awangard również budują wspólnotę doświadczenia, osłabiającą zarówno wydumaną, heroiczną i stereotypowo męską pozycję geniusza, jak i kulturowe dystynkcje.

Wbrew deklarowanemu niemal na każdej stronie *Strukturalnych przekształceń sfery publicznej* Habermasa przywiązaniu autora do powszechności, demokracji i partycypacji, jego wizja sfery publicznej powtarza wszystkie klasyczne wykluczenia i hierarchie typowe dla arystotelejskiej i późniejszej konserwatywnej polityki (2008). Jest to przedmiot szeregu krytyk wystosowanych wobec tego autora, zwłaszcza zaś tej dokonanej przez Aleksandra Klugego i Oskara Negta w ich książce poświęconej proletariackim sferom publicznym (2016; Marzec 2015, Foucault 1984). Również Nancy Fraser, pisząc o feministycznych sferach publicznych, zwraca uwagę na to, jak hegemoniczny, męski, biały i zamożny model publiczności nie tylko wyklucza, ale też prowadzi do opresji kobiet i innych marginalizowanych grup (1992; 2014). Z tej perspektywy właśnie – kontrpubliczności wykluczanych innych – pisałam w książce *Kontrpubliczności ludowe i feministyczne. Wczesna „Solidarność” i Czarne Protesty* (zob. Majewska 2018). W niniejszym numerze tę samą perspektywę przyjmuje **Agata Lisiak**, pisząc o dziewczynskim oporze w różnych regionach świata. Jest to perspektywa słabego oporu podejmowanego przez słabe zbiorowości, właśnie w proteście, niezgodzie i uporze budujące swoją solidarność.

Wybór tematyki słabości jako wiodącego zagadnienia wydawać się może odosobniony w szerszej panoramie polskiego piśmiennictwa. O ile w krajach Zachodnich faktycznie sporo uwagi poświęca się tej problematyce, u nas nadal znajduje się ona na nieco marginesie. Oczywiście nie musimy wszystkiego kopiować na modłę zachodnią i ostatecznie chyba przecież nie kopiujemy, niemniej trend rewidowania heroicznej, męskiej polityki jest według mnie nieco bardziej obecny poza Polską... ale możemy to sprawdzić. W obszarze

filozofii i teorii kultury oraz sztuki niemal o mówi się na ten temat. Wspomniałam już o interpretacji Vattimo zaproponowanej przez Andrzeja Zawadzkiego. Do myśli Vattimo nawiązuje też Katarzyna Kasia, tłumaczka autobiografii tego autora oraz specjalistka w zakresie między innymi włoskiej estetyki (2007; 2010; 2019). W styczniu 2017 roku na Uniwersytecie Warszawskim odbyła się debata „Od słabej myśli do słabego czynu”, którą miałam przyjemność prowadzić. Wzięły w niej udział między innymi autorki zawartych w numerze tekstów – **Katarzyna Szafranowska** (Artes Liberales UW) i **Justyna Jaworska** (IKP UW). Nasz „call for papers” odziedziczył po tym panelu swój tytuł, niemniej proponujemy nieco inny tytuł numeru ze względu na wyłonienie się słabego oporu jako najbardziej doreprezentowanego tu tematu. Popularność eseju Havla *Síla bezsilnych* jest w Polsce nadal spora, co daje się zauważyć głównie w odniesieniach publicystycznych, choć posługują się nią również filozofowie, jak choćby Szymon Wróbel w wywiadzie zamieszczonym w czasopiśmie *Odra* z kwietnia 2017 roku czy Andrzej Leder, poświęcający problematyce słabości sporo uwagi w swojej ostatniej książce, *Był kiedyś postmodernizm* (Wróbel 2017; Leder 2019). Książka Natalii Anny Michny *Kobiety i kultura. O doświadczeniu w filozofii feministycznej* odsłania alternatywy wobec męskiego doświadczenia świata i jego teoretycznej analizy w polach epistemologii, estetyki czy teorii krytycznej (2018). Szereg „słabych” wątków wnoszą też prace Joanny Bednarek, zwłaszcza *Życie, które mówi. Nowoczesna wspólnota i zwierzęta*, gdzie perspektywa posthumanistyczna analizowana jest jako możliwość wychodzenia z dominacji, choć niekoniecznie jako koniec przemocy (2017). Zbiorowe opracowanie pod redakcją Elżbiety Korolczuk, Beaty Kowalskiej, Jennifer Ramme oraz Claudii Snochowskiej-Gonzales *Bunt kobiet. Czarne Protesty i Strajk Kobiet* proponuje między innymi – wymuszoną protestami kobiecymi w Polsce w ostatnich latach – redefinicję kategorii obywatelstwa, w której zaczyna się znajdować miejsce również dla kobiet, nie tylko w ramach częstszego używania tzw. „żeńskich końcówek”, ale również, a może nawet przede wszystkim, w ramach włączania elementów kobiecego doświadczenia i socjalizacji do sfery publicznej (Korolczuk et al. 2019).

Temat strukturalnego przekształcania sfery publicznej przez kobiety i ruchy feministyczne podjęłam w dwóch własnych książkach – antologii *Tramwaj zwany uznaniem. Feminizm i solidarność po neoliberalizmie* oraz *Kontrpubliczności ludowe i feministyczne. Wczesna „Solidarność” i Czarne Protesty* (2017; 2018). Postulując w nich między innymi widowiskowe wzmocnienie widzialności sprawczego charakteru słabych i bezsilnych – kobiet, osób spoza wielkich metropolii, a także tych wykluczonych klasowo czy kulturowo – spotkałam się oczywiście z zarzutem lansowania „zwyczajności” niejako wbrew wspólnotcie kobiet, miejscami niezręcznie owijanym w narrację o rasizmie. To zderzenie prób wspierania procesu wychodzenia feminizmu z lawkowego getta, w jakim zniewolony został on głównie przez pravicową publicystykę, z oczywistym przywilejem niektórych feministek i ich lękami przed

utrata tej niewielkiej, ale jednak istniejącej hegemonii w zakresie tworzenia ruchu kobiecego czy jego teorii, szczęśliwie ustaje na rzecz refleksyjnego podejmowania takich zagadnień jak obywatelstwo czy kontrpubliczności z jednej strony i dywersyfikacji praktyk oraz stanowisk feministycznych – z drugiej. Ciekawą pozycją, w której słabość jest bezpośrednio tematyzowana, choć w oczywisty sposób stanowi też ważny temat argumentacji, jest książka *Matka Polka na odległość. Z doświadczeń migracyjnych robotnic* Sylwii Urbańskiej, która nie tylko podjęła się trudu skonstruowania własnej teorii, osadzonej w nurcie „wywiadu refleksyjnego”, ale też prześledziła losy ważnej, choć w Polsce chyba niewystarczająco dobrze zbadanej grupy polskich matek-migrantek (Urbańska 2015).

Wszystkie wymienione tu autorki podejmują problematykę podmiotowości, sprawczości, kobiecości oraz wskazują na nie-heroiczne, słabe i prekarne strategie podejmowane przez jednostki i zbiorowości jako alternatywy dla hegemonicznego, męskiego modelu sprawczości, jedyne widzialnego w tradycyjnej filozofii, socjologii i kulturze. Publikacje te dotyczą różnych obszarów, niemniej prześwieca im ta sama idea, zgodnie z którą – by odwołać się do znanej polskiej „słabej bohaterki”, Henryki Krzywonos – „ten tramwaj dalej nie pojedzie”, a konkretniej: hegemoniczna, heroiczna, zachodnia podmiotowość musi ustąpić miejsca wszystkim „innym”, których dotąd utrzymywała w prekarności (Lorey 2015).

W paradygmacie neoliberalnym produktywność, sukces i separacja jednostki od jej relacji, otoczenia i kontekstu nabrały szczególnego znaczenia. Jesteśmy, jak stwierdza Hito Steyerl, zobowiązane i zobowiązani do „autentycznego bycia” (Heidegger 1994) nie tylko w jednym miejscu i czasie, ale w ich wielości (Steyerl 2015). Musimy być menedżerkami i gwiazdami estrady jednocześnie, musimy przyswajać tajniki pracy zespołowej, pielęgnując zarazem własną niepowtarzalność i wyjątkowość. Szkoły, uniwersytety, fabryki, urzędy, firmy, przedszkola, a nawet artystyczne czy aktywistyczne kolektywy szybko pęcznią od tych sprzeczności, generując predylekcję do logiki „mierny, ale wierny”, a zarazem celebrując wyjątkowość w jej wszelkich odmianach, ze szczególnym uwzględnieniem pracoholizmu, bulimii, karierowiczostwa oraz zaburzeń psychicznych. Polska w zakresie każdego z tych zjawisk jest w awangardzie Europy i świata, ale proponowane w niniejszym numerze rozważania są dalekie od entuzjastycznej aklamacji tych wyborów, nie tylko kontestując i krytykując neoliberalną logikę sukcesu i triumfalistyczną narrację, lecz i wprost opowiadając się po stronie opresjonowanych, marginalizowanych i słabych. W polu sztuki właśnie takim postawom holdowała feministyczna artystka **Mierle Landerman Ukeles**, której *Manifest sztuki opieki* zdecydowaliśmy się przedrukować na potrzeby tego numeru. Analogicznie, choć z większym zacięciem rewizjonistycznym, wybrzmiewa esej **Borisa Groysa** *Słaby uniwersalizm*, pokazujący nieco mniej znaną, a bardzo potrzebną historię dwudziestowiecznych awangard artystycznych jako ruchów budujących wspólnotę poprzez osłabianie heroizmu, praktyk

analogicznych do Benjaminowskiego „słabego mesjanizmu”. Te dwa teksty otwierają numer jako rewizja i zaprzeczenie heroicznym modeli sztuki, figury geniusza, artysty czy awangardy uprawianych w sposób typowy dla patriarchalnej hegemonicznej męskości.

Kolejny dział numeru, „Słaby opór, słaby ekran i peryferyjna tożsamość” zawiera dwa teksty. Pierwszy, skupiony na peryferyjności, to dyskusja dziewczęcych strategii oporu i kontrpubliczności, drugi zaś omawia filmowe strategie reprezentowania peryferyjnego obywatela peryferyjnym obiektywem w dobie odwilży i konsumpcyjnego szalu. **Agata Lisiak** w eseju *Poza girl power: dziewczęcy opór, kontrpubliczności i prawo do miasta* zabiera nas w podróż po frontach i taktykach współczesnych wojen płciowych i kulturowych, zaś **Justyna Jaworska** w tekście „*Klir*” i obraz *słaby w filmie Hair* **Marka Pivowskiego** przybliży nam polskie kino pierwszej dekady lat siedemdziesiątych i szuka strategii dyskusowania pracy porażki i nieudolności w budowaniu już nie heroicznego podmiotu półperyferyjnego.

Kolejna, trzecia część numeru, zatytułowana jest „Słaby mesjanizm wobec końca demokracji” i zawiera esej Katarzyny Szafranowskiej *Moc słabości w obliczu katastrofy. Mesjańskie poprawki Waltera Benjamina, Gianniego Vattimo i Harolda Blooma*. Autorka omawia tu przede wszystkim porażkę projektu demokratycznego, a widmu faszyzmu zasnuwającemu coraz bardziej niebo Europy i świata przeciwstawia dekonstruktywistyczne i benjaminowskie strategie oporu.

Numer zamyka dział „Odzyskiwanie: środowisko, edukacja i przyszłość”, w którym **Magdalena Barbaruk**, autorka tekstu *Opór naturalny. Amereida jako nieheroiczna wyprawa i uniwersytet bezwarunkowy*, oraz **Tymon Adamczewski**, autor artykułu *Weakness, Lameness and Veering. On Practical Dimensions in the Theories of Ecocriticism*, podejmują próbę zmierzenia się z literacko-edukacyjnym (Barbaruk) oraz spekulatywno-teoretycznym (Adamczewski) wymiarem debaty na temat przyrody i środowiska naturalnego, wybierając perspektywy kontrastujące z ideałami linearności, heroizmu i jednoznaczności.

Na zakończenie chciałabym bardzo serdecznie podziękować Autorkom i Autorowi, Recenzentom i Recenzentkom, Redaktorkom i Redaktorom, szczególnie Mateuszowi Janikowi oraz Mikołajowi Ratajczakowi za bardzo owocną i często niezwykle intensywną współpracę. Jestem też bardzo wdzięczna osobom dokonującym składu, korekty, promującym ten i inne numery pisma on-line, a także Autorowi okładki, Ygrekowskiemu. Chciałabym również zadedykować ten numer *Praktyki Teoretycznej* wszystkim matkom, zwłaszcza samodzielnym i pracującym, a już szczególnie matkom pracującym w akademii, z których kilka napisało dla nas teksty. Myślę, że figura słabego oporu jest w ich życiu szczególnie ważna, a siła, z jaką uporczywie i pomimo licznych przeciwności realizują swoją pracę badawczą, dydaktyczną i coraz częściej również administracyjną, zdecydowanie zasługuje na uwidocznienie, nie tylko od święta, ale i na co dzień.

Wykaz literatury

- Agamben, Giorgio. 2008. *Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Ahmed, Sara. 2014. *Willful Subjects*. Durham and London: Duke University Press.
- Butler, Judith. 2010. *Walczące słowa*. Tłum. Adam Ostolski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Butler, Judith i Gayatri Ch. Spivak. 2007. *Who Sings the Nation State?* Calcutta, New York and Oxford: Seagull Books.
- Diderot, Denis. 1958. *Paradoks o aktorze*. Tłum. Jan Kott. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik.
- Federici, Silvia. 2004. *Caliban and the Witch*. New York: Autonomedia.
- Foucault, Michel. 1984. "Des Espaces Autres." *Architecture, Mouvement, Continuité* 5: 46–49.
- Habermas, Jürgen. 2008. *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*. Tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Wanda Lipnik. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Halberstam, Jack (Judith). 2011. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.
- Havel, Vaclav. 2011. *Siła bezsilnych i inne eseje*. Tłum. Andrzej Jagodziński. Warszawa: Agora.
- Hardt, Michael i Antonio Negri. 2017. *The Assembly*. New York: Oxford University Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1963. *Fenomenologia ducha*. Tłum. Adam Landman. Warszawa: PWN.
- Heidegger, Martin. 1994. *Bycie i czas*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Honig, Bonnie. 2013. *Antigone, Interrupted*. Cambridge: Cambridge University Press.
- hooks, bell. 2013. *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*. Tłum. Ewa Majewska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Jaworska, Justyna. 2019. „Piękne widoki, panowie, skąd macie”. *O kinie polskiego socjokonsumpcjonizmu*. Kraków: Universitas.
- Kluge, Aleksander i Oskar Negt. 2016. *Public Sphere and Experience*. Tłum. Peret Labanyi i in. London: Verso.
- Korolczuk, Elżbieta. 2019. *Matki i córki we współczesnej Polsce*. Kraków: Universitas.
- Korolczuk, Elżbieta, Beata Kowalska, Jennifer Ramme i Claudia Snochowska-Gonzales (red.). 2019. *Bunt kobiet – Czarne Protesty i Strajki Kobiet*. Gdańsk: ECS.
- Leder, Andrzej. 2019. *Był kiedyś postmodernizm... Sześć esejów o schyłku XX stulecia*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Majewska, Ewa. 2018. *Kontrpubliczności ludowe i feministyczne. Wczesna „Solidarność” i Czarne Protesty*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Majewska, Ewa, Elżbieta Korolczuk, Julia Kubisa i Katarzyna Rakowska. 2019. „From the Women’s Strike to the Feminist International: In Struggle We Unite – Voices from Poland.” *Viewpoint Magazine*. <https://www.viewpointmag.com/2019/06/18/from-the-womens-strike-to-the-feminist-international-in-struggle-we-unite-voices-from-poland/> (dostęp 29.06.2019).
- Marzec, Wiktor. 2015. *Rebelia i reakcja. Rewolucja 1905 roku i plebejskie doświadczenie polityczne*. Kraków: Universitas.
- Michna, Natalia Anna. 2018. *Kobiety i kultura. O doświadczeniu w filozofii feministycznej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Ochocki, Aleksander. 2003. *Trzy opery i podmiotowość komiczna*. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Peters, Sybille. 2016. „Wprowadzenie.” W *Prawda jest konkretna*. Red. Florian Malzacher. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Scott, James. 1985. *Weapons of the Weak*. New Heavens and London: Yale University Press.

- Spivak, Gayatri. 2011. „Czy podporządkowani inni mogą przemówić?” Tłum. Ewa Majewska. *Krytyka Polityczna* 25–26: 196–239.
- Steyerl, Hito. 2015. *The Wretched of the Screen*. Berlin: e-flux and Sternberg Press.
- Urbańska, Sylwia. 2015. *Matka Polka na odległość. Z doświadczeń migracyjnych robotnic 1989–2010*. Toruń: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej.
- Vattimo, Gianni, Pier Aldo Rovatti i Peter Carraveta (red.). 2012. *Weak Thought*. New York: SUNY Press.
- Wróbel, Szymon i Jola Workowska. 2017. „Siła niemocy – wywiad.” *Odra* 4.
- Zawadzki, Andrzej. 2003. „Noica, Vattimo: »myśl słaba« i jej konsekwencje”. *Teksty Drugie* 6: 167–178.

Ewa Majewska – filozofka feministyczna i aktywistka. Wykładała na Gender Studies i Wydziale Artes Liberales UW, była stypendystką ICI Berlin oraz IWM w Wiedniu, prowadziła badania w UC Berkeley w USA. Opublikowała książki: *Kontrpubliczności ludowe i feministyczne* (2018), *Tramwaj zwany uznaniem. Feminizm i solidarność po neoliberalizmie* (2017), *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne formy upolityczniania kultury* (2013), *Feminizm jako filozofia społeczna. Szkice z teorii rodziny* (2009); współredagowała tomy: *Zniewolony umysł II. Neoliberalizm i jego krytycy* oraz *Futuryzm miast przemysłowych*. Jest autorką artykułów i esejów m. in w: *e-flux*, *Signs*, *Third Text*, *Przeglądzie Filozoficznym*, *Etyce*, *Kulturze Współczesnej*, *Przekroju*, *Praktyce Teoretycznej*.

DANE ADRESOWE:

Gender Studies UW
ul. Nowy Świat 69
00-727 Warszawa

EMAIL: ewamajewska@o2.pl

CYTOWANIE: Majewska, Ewa. 2019. „Słaby opór. Obraz, wspólnota i utopia poza paradygmatem heroicznym”. *Praktyka Teoretyczna* 2(32): 7-20

DOI: 10.14746/prt.2019.2.0

AUTHOR: Ewa Majewska

TITLE: Weak Resistance: Image, Community and Utopia Beyond the Heroic Paradigm

ABSTRACT: This article is the Preface for *Praktyka Teoretyczna's* issue on the problem of weak resistance. It discusses the main theoretical inspirations behind the turn towards the ordinary and everyday and the resignation from heroic models of subjectivity. This text also introduces the articles published in this issue.

KEYWORDS: weak resistance, counterpublics, weak messianism, subject, the common.

**Wynalazek reprodukcji:
Sztuka słabości/Słaba awangarda**

SŁABY UNIWERSALIZM

BORIS GROYS

PRZEŁOŻYŁA: MARIA WODZIŃSKA I FILIP WESOŁOWSKI

PRZEKŁAD PRZEJRZAŁA: EWA MAJEWSKA

Abstrakt: Niniejszy esej podejmuje temat zadania awangardy i formułuje je jako rozwinięcie Benjaminowskiego słabego mesjanizmu, jako „słaby uniwersalizm” – budowanie demokratycznej sztuki. Między twórczością Malewicza, Beuysa, Warhola czy twórców nowych mediów istnieje pewne podobieństwo, polegające na dążeniu do dzieła transhistorycznego, zawierającego warunki możliwości wszystkich dzieł, również czytelnego dla jak największej publiczności. Podstawą przekładu jest esej Groysa „The Weak Universalism”, opublikowany w czasopiśmie *e-flux* 15/2010.

Słowa kluczowe: awangarda, słaby mesjanizm, słaby uniwersalizm, nowoczesność, Walter Benjamin.

Dziś wiemy, że wszystko może być dziełem sztuki. Albo raczej że wszystko może zostać zmienione w dzieło sztuki przez artystę. Widz lub widzka nie może dziś odróżnić dzieła sztuki od „zwykłej rzeczy”, bazując jedynie na własnym doświadczeniu wizualnym. Widz musi najpierw wiedzieć, że konkretny obiekt jest używany przez artystkę lub artystę w kontekście jego albo jej praktyki artystycznej, aby uznać go za dzieło sztuki lub jego część składową. Kim jest artystka i jak odróżnić jego albo ją od nie-artystki (*non-artist*) i czy takie rozróżnienie jest w ogóle możliwe? To pytanie wydaje mi się dużo ciekawsze niż to, jak rozgraniczać dzieło sztuki i „zwykłą rzecz”.

Istnieje długa tradycja krytyki instytucjonalnej. Przez kilka ostatnich dekad rola kolekcjonerek, kuratorek, dyrektorek muzeów, galerzystek, krytyczek sztuki itd. była szeroko analizowana i krytykowana przez artystów. Ale co z samymi artystami? Współczesny artysta w oczywisty sposób też jest figurą instytucjonalną. Współcześni artyści są w większości gotowi zaakceptować fakt, iż ich krytyka instytucji sztuki jest krytyką od wewnątrz. W naszych czasach artysta mógłby być zdefiniowany po prostu jako profesjonalista odgrywający konkretną rolę w strukturze świata sztuki, opartego – jak każda inna biurokratyczna organizacja lub kapitalistyczna korporacja – na podziale pracy. Można też uznać, że częścią tej roli jest krytyka świata sztuki, mająca na celu zmienianie go w bardziej otwarty, bardziej inkluzywny i bardziej świadomy, a co za tym idzie – również bardziej wydajny i dochodowy. Ta strategia jest zdecydowanie możliwa do przyjęcia – choć jednocześnie niezbyt przekonująca.

Deprofesjonalizacja sztuki

Pamiętamy dobrze znaną maksymę Josepha Beuysa: „Każdy jest artystą”. Maksyma ta ma długą tradycję, sięgającą wczesnego marksizmu i rosyjskiej awangardy, a co za tym idzie – jest dziś prawie zawsze charakteryzowana – i była już tak opisywana w czasach Beuysa – jako utopijna. Zdanie to jest z reguły rozumiane jako wyraz utopijnej nadziei, że w przyszłości ludzkość, która obecnie składa się przede wszystkim z nie-artystów (*non-artist*), będzie składała się z artystów. Możemy się zgodzić co do tego, że taka nadzieja jest mało prawdopodobna, ale nigdy nie sugerowałbym, że jest utopijna, jeżeli figura artysty jest definiowana w ten sposób. Wizja świata całkowicie przekształconego w świat sztuki, w którym każdy człowiek musi wytwarzać dzieła sztuki i walczyć o szansę na wystawienie ich

na tym czy innym biennale, nie jest pod jakimkolwiek względem utopijna, jest raczej dystopijna – tak naprawdę jest całkowitym koszmarem.

Można powiedzieć – i faktycznie często tak twierdzono – że Beuys rozumiał figurę i rolę artysty w sposób romantyczny i utopijny. Równie często mówi się, że ta romantyczna i utopijna wizja jest *passé*, ale ta diagnoza nie jest dla mnie zbyt przekonująca. Tradycja, w której funkcjonuje nasz współczesny świat sztuki – włączając w to nasze współczesne instytucje sztuki – powstała po Drugiej Wojnie Światowej. Tradycja ta bazuje na praktykach artystycznych historycznej awangardy oraz na ich rozwoju i kodyfikacji w latach 50. i 60. XX w. Nie wydaje się, by uległa ona od tamtego czasu jakiegóż poważnej zmianie. Wręcz przeciwnie, w ostatnich latach tylko się umocniła. Nowe pokolenia zawodowych artystów znajdują dostęp do systemu sztuki głównie przez sieć szkół artystycznych i programów edukacyjnych, które na przestrzeni ostatnich dekad stawały się coraz bardziej globalne. Ta zglobalizowana i raczej ujednolicona edukacja opiera się na tym samym kanonie awangardowym, który dominuje w instytucjach sztuki współczesnej, zawierającym nie tylko twórczość samej awangardy, ale również sztukę powstałą później, w tej samej awangardowej tradycji. Dominującym trybem produkcji sztuki współczesnej jest akademizm późnoawangardowy. Dlatego wydaje mi się, że próba odpowiedzi na pytanie o to, kim jest artysta, wymaga cofnięcia się do historycznej awangardy – i do ówczesnej definicji roli twórcy.

Edukacja artystyczna – zupełnie, jak edukacja w ogóle – musi być oparta na konkretnych typach wiedzy lub na konkretnym mistrzostwie, które ma być przekazywane z pokolenia na pokolenie. Zatem pojawia się pytanie: Jaki rodzaj wiedzy i mistrzostwa jest przekazywany przez współczesne szkoły artystyczne? Jak wszyscy wiemy, pytanie to budzi obecnie wiele wątpliwości. Rola preawangardowej akademii sztuki była dokładnie zdefiniowana. Mielśmy tam do czynienia z powszechnie uznanymi kryteriami technicznego mistrzostwa – w malarstwie, rzeźbie i pozostałych technikach twórczych – których można było nauczyć studentów sztuki. Dziś szkoły artystyczne częściowo powracają do takiego rozumienia edukacji artystycznej – szczególnie na polu nowych mediów. Faktycznie, fotografia, film, wideo, sztuka cyfrowych mediów itd. wymagają konkretnych umiejętności technicznych, których szkoły artystyczne mogą nauczyć. Ale oczywiście sztuka nie może być zredukowana do umiejętności technicznych. Dlatego też możemy dziś zaobserwować powrót dyskursu o sztuce jako formie wiedzy – dyskursu, który staje się konieczny, gdy sztuka ma być nauczana.

Twierdzenie, że sztuka jest formą wiedzy, wcale nie jest nowe. Sztuka religijna dążyła do prezentowania religijnych prawd w wizualnej, obrazowej formie widzowi, który nie umiał zrozumieć ich bez [malarskiego] zapośredniczenia. Tradycyjna sztuka mimetyczna pretendowała do ukazywania naturalnego, prawdziwego świata w sposób, w jaki zwykły widz nie umiał sam go postrzegać. Obie formy działania sztuki były krytykowane przez wielu myślicieli, począwszy od Platona, a kończąc na Heglu. Strategie te były również popierane przez wielu teoretyków, od Arystotelesa po Heideggera. Bez względu na to, co można powiedzieć o właściwych im filozoficznych zaletach i wadach, oba te twierdzenia, traktujące sztukę jako konkretną formę wiedzy, zostają zdecydowanie odrzucone przez historyczną awangardę wraz z wbudowanymi w nie tradycyjnymi kryteriami mistrzostwa. Za pośrednictwem awangardy zawód artysty został zdeprofesjonalizowany.

Deprofesjonalizacja sztuki stawia artystów w dość niezręcznej sytuacji, ponieważ jest ona często interpretowana przez publiczność jako powrót artysty na pozycje zawodowo niedookreślone. Co za tym idzie, współczesny artysta zaczyna być postrzegany jako „zawodowy nieprofesjonalista”, a świat sztuki jako przestrzeń „spisku sztuki” (używając terminu Baudrillarda; 2006). Społeczna efektywność tego spisku zdaje się zagadką, możliwą do rozwikłania jedynie przy użyciu narzędzi socjologii (zob. pisma Bourdieu i kontynuatorów).

Deprofesjonalizacja sztuki podjęta przez awangardę nie powinna jednak być rozumiana jako dosłowny powrót do zawodowej niedookreśloności. Jest ona zabiegiem artystycznym, który raczej przeobraża praktyki artystyczne jako takie, aniżeli sprawia, że konkretny artysta powraca do pierwotnego stanu nieprofesjonalności. W efekcie, deprofesjonalizacja sztuki jest sama w sobie zabiegiem wysoce profesjonalnym. Relacje między deprofesjonalizacją sztuki a jej demokratyzacją omówię w dalszych partiach tekstu, ale najpierw muszę wytłumaczyć, dlaczego wiedza i mistrzostwo są konieczne dla procesu deprofesjonalizacji sztuki.

Słabe znaki awangardy

W książce *Czas, który zostaje* Giorgio Agamben (2009) opisuje – używając przykładu świętego Pawła – wiedzę i mistrzostwo niezbędne do stania się profesjonalnym apostołem. Ta wiedza ma charakter mesjański: dotyczy nadchodzącego końca świata, który znamy, kurczącego się czasu, niedoboru czasu, w którym żyjemy – niedoboru czasu, który unieważnia każdą profesję

właśnie dlatego, że każda profesja potrzebuje perspektywy *longue durée*, długiego trwania i stabilności świata jako takiego. W tym sensie profesją apostoła jest, jak pisze Agamben, praktyka „nieustannego odwoływania każdego powołania” (2009, 85). Można ją też nazwać „deprofesjonalizowaniem każdej profesji”. Kurczący się czas wyczerpuje się, opróżnia wszystkie nasze znaki kulturowe i aktywności, zamieniając je w znaki zerowe, lub raczej, jak nazywa je Agamben, słabe znaki (2009, 21). Takie słabe znaki obwieszczają nadchodzący koniec czasu, są osłabiane przez to nadchodzenie, manifestują już brak czasu, który byłby potrzebny do namysłu i tworzenia znaków silnych, głębokich. Jednak równocześnie te mesjańskie słabe znaki triumfują nad silnymi znakami naszego świata, znakami władzy, tradycji i siły, ale także nad znakami buntu, pożądania, heroizmu lub szoku. Mówiąc o słabych znakach tego, co mesjańskie, Agamben ma oczywiście na myśli „słaby mesjanizm” – termin wprowadzony przez Waltera Benjamina. Należy jednak pamiętać (nawet jeżeli Agamben o tym zapomina), że w greckiej teologii termin *kenosis* charakteryzował figurę Chrystusa – jego życie, cierpienie i śmierć – jako zhańbienie ludzkiej godności i opróżnienie znaków boskiej chwały. W tym rozumieniu figura Chrystusa również staje się słabym znakiem, który można łatwo (błędnie) odczytać jako znak słabości – kwestia dokładnie analizowana przez Nietzschego w *Antychryście*.

Chciałbym zasugerować, że artysta awangardowy jest zsekularyzowanym apostołem, posłańcem czasu, który przynosi światu wiadomość, że czas się kurczy, że mamy do czynienia z niedoborem czasu, a nawet jego brakiem. Nowoczesność faktycznie jest epoką permanentnej utraty znanego nam świata i tradycyjnych warunków życia. To czas ciągłych zmian, historycznych przełamań, nowych końców i nowych początków. Życie w nowoczesności oznacza brak czasu, uczucie permanentnego niedoboru, brak czasu ze względu na fakt, iż projekty nowoczesności zostały w większości porzucone bez ich realizacji. W tym sensie czas nam współczesny nie jest postmodernistyczny, ale raczej ultramodernistyczny, ponieważ niedobór czy wręcz brak czasu staje się w nim coraz bardziej oczywisty. Wiem to, ponieważ każdy jest dziś zajęty – nikt nie ma czasu.

W czasach nowoczesnych mogliśmy zobaczyć, jak wszystkie nasze tradycje i odziedziczone style życia skazane były na upadek i zniknięcie. Jednocześnie nie wierzymy współczesnemu nam czasowi – nie wierzymy, że jego mody, style życia czy sposoby myślenia będą miały jakikolwiek długotrwały skutek. W gruncie rzeczy już w momencie pojawienia się nowych trendów i mód natychmiast wyobrażamy sobie ich nieunikniony upadek, który

nastąpi stosunkowo szybko. Faktycznie, kiedy pojawia się nowy trend, pierwsza myśl, która przychodzi nam do głowy, to: ale jak długo on potrwa? I zawsze odpowiadamy, że to nie potrwa zbyt długo. Można powiedzieć, że nawet nie nowoczesność, ale wręcz – i to w dużo większej skali – nasze czasy są chronicznie mesjańskie, lub raczej, chronicznie apokaliptyczne. Wszystko, co istnieje i co powstaje, niemal automatycznie postrzegamy z perspektywy nieuniknionego upadku i zaniku.

Awangarda jest często kojarzona z pojęciem postępu, zwłaszcza technologicznego. Rzeczywiście, istnieje wiele wypowiedzi awangardowych artystów i teoretyków sformułowanych przeciwko konserwatystom, w których podkreślają oni bezsens uprawiania starych form sztuki w nowych warunkach, wytworzonych przez nowe technologie. Te nowe technologie interpretowano – przynajmniej w pierwszym pokoleniu awangardy – nie jako szansę na budowę nowego, stabilnego świata, lecz jako maszynę obiecującą zniszczenie starego świata oraz ostateczną autodestrukcję nowoczesnej cywilizacji technologicznej. Awangarda postrzegała siły postępu przede wszystkim jako siły destrukcyjne.

Awangarda zadawała pytanie, czy artyści i artystki nadal mogą tworzyć sztukę wobec ciągłej destrukcji tradycji kulturowych oraz znanego świata wskutek kurczenia się czasu, co jest główną cechą charakterystyczną postępu technologicznego. Innymi słowy: jak artyści mogą się opierać niszczyтельской sile postępu? Jak tworzyć sztukę, która wymykałaby się ciągłej zmianie – sztukę atemporalną i transhistoryczną? Awangarda nie chciała tworzyć sztuki przyszłości, ale sztukę transtemporalną, ponadczasową. Ciągłe słyszymy i czytamy, iż potrzebujemy zmiany, że naszym celem – również w sztuce – powinna być zmiana *status quo*. Jednak to zmiana jest naszym *status quo*. Ciągła zmiana to nasza jedyna rzeczywistość. W więzieniu permanentnych zmian zmianą *status quo* byłoby zmienienie zmiany, ucieczka od zmiany. Tak naprawdę każda utopia jest po prostu ucieczką od tej zmiany.

Kiedy Agamben opisuje zniesienie wszystkich działań i opróżnienie wszystkich znaków kulturowych przez mesjańskie zdarzenie, nie pyta o to, jak możemy przekroczyć granicę dzielącą naszą epokę od tej, która nadchodzi. Nie zadaje tego pytania, gdyż apostoł Paweł również go nie zadaje. Święty Paweł wierzył, że niematerialna dusza jednostki mogłaby przekroczyć tę granicę, unikając rozpadu, nawet po końcu materialnego świata. Awangarda nie starała się jednak ratować duszy, lecz sztukę. Próbowwała tego dokonać za pomocą redukcji – ograniczając znaki kulturowe do absolutnego minimum, tak aby mogły być przemycane przez załamania, zwroty i ciągłe zmiany w kulturowych modach i trendach.

Ta radykalna redukcja tradycji artystycznej z konieczności antycypowała też skalę jej nadchodzącego zniszczenia, które miał przynieść postęp. Poprzez redukcję artyści awangardy zaczęli tworzyć obrazy, które wydawały im się tak ubogie, słabe i puste, że mogły przetrwać każdą możliwą historyczną katastrofę. W 1911 r., kiedy Wassily Kandinsky głosił w *O duchowości w sztuce* całkowitą redukcję malarskiej *mimesis*, każdego przedstawienia świata – redukcję, która ujawnia, że wszystkie obrazy są w gruncie rzeczy kombinacją kolorów i kształtów, starał się zagwarantować przetrwanie jego wizji malarstwa przez wszystkie przyszłe zmiany kulturowe, włączając w to nawet te najbardziej rewolucyjne. Świat reprezentowany przez obraz może zniknąć, jednak kombinacja kolorów i kształtów konkretnego obrazu przetrwa. W tym sensie Kandinsky wierzył, że wszystkie stworzone w przeszłości obrazy, jak i te, które dopiero powstaną, mogą być uznane za jego własne – ponieważ bez względu na to, czym te obrazy były, są lub będą, z pewnością pozostaną kombinacjami konkretnych kolorów i kształtów. Nie odnosiło się to wyłącznie do malarstwa, ale także do wszystkich innych technik artystycznych, w tym fotografii i kina. Kandinsky nie chciał stworzyć swojego indywidualnego stylu, ale raczej używał swoich obrazów jako metody kształtowania spojrzenia widza, która pozwoliłaby widzowi na dostrzeżenie niezmiennych elementów wszystkich możliwych artystycznych wariantów, powtarzalnych wzorów, będących podwalinami obrazów przemian historycznych. Co za tym idzie, Kandinsky rozumiał własną sztukę jako ponadczasową.

Nieco później *Czarny kwadrat* Kazimierza Malewicza dokonał jeszcze bardziej radykalnej redukcji malarstwa do czystej relacji między obrazem a ramą, obiektem i polem kontemplacji, między jedynką a zerem. W gruncie rzeczy nie możemy uciec przed czarnym kwadratem, każdy obraz, który widzimy, jest jednocześnie czarnym kwadratem. To samo można powiedzieć o geście *readymade*, wprowadzonym przez Duchampa – wszystko, co chcemy wystawić, jak też wszystko, co zostaje wystawione, z góry zakłada ten gest.

Możemy więc powiedzieć, że sztuka awangardowa wytwarza obrazy transcendentalne, w kantowskim rozumieniu tego terminu – obrazy, które zawierają w sobie warunki niezbędne do pojawienia się i kontemplacji każdego innego obrazu. Sztuka awangardy jest nie tylko słabym mesjanizmem, ale również słabym uniwersalizmem. Nie tylko używa znaków zerowych, opróżnionych przez nadciągające zdarzenie mesjańskie, ale również manifestuje się poprzez słabe obrazy o słabej widzialności, które z zasady muszą zostać przeoczone, kiedy

stanowią część mocnych obrazów o wysokim poziomie widzialności, jak obrazy klasyczne albo te związane z kulturą masową.

Awangarda odrzuca oryginalność, ponieważ nie chce wynaleźć transcendentalnego, powtarzalnego, słabego obrazu, ale go odkryć. Oczywiście każde odkrycie tego, co nieoryginalne, było rozumiane jako oryginalne odkrycie. Podobnie jak w filozofii i nauce, również tworzenie transcendentalnej sztuki oznacza budowanie twórczości uniwersalistycznej, transkulturowej, gdyż przekraczanie granic czasowych jest właściwie tą samą operacją, co przekraczanie granic kulturowych. Każdy obraz tworzony w ramach możliwej do wyobrażenia kultury jest również czarnym kwadratem, ponieważ będzie wyglądać jak czarny kwadrat w sytuacji wymazania tejże kultury. Oznacza to, że dla mesjańskiego spojrzenia obraz taki zawsze już wygląda jak czarny kwadrat. Właśnie to sprawia, że awangarda jest prawdziwą szansą na uniwersalną, demokratyczną sztukę. Jednak ponieważ awangarda odniosła tak uniwersalny sukces tylko dzięki wytwarzaniu możliwie najsłabszego obrazu, uniwersalizująca siła awangardy jest siłą słabości i samozniesienia.

Awangarda jest jednak niejasna inaczej niż filozofia transcendentalna. Filozoficzna kontemplacja i transcendentalna idealizacja są operacjami nauczonymi tak, by przeprowadzali je filozofowie dla filozofów. Tymczasem transcendentalne obrazy awangardy są jednak pokazywane w tej samej przestrzeni artystycznej reprezentacji, co inne – używając filozoficznego terminu – obrazy empiryczne. Można rzec, że awangarda stawia empiryczność i transcendentalność na tym samym poziomie, pozwalając na ich porównywanie ujednoliconym, zdemokratyzowanym, nieuprzedzonym spojrzeniem. Awangardowa sztuka radykalnie poszerza przestrzeń demokratycznej reprezentacji, zawierając w niej to, co transcendentalne, co wcześniej było jedynie obiektem religijnego lub filozoficznego działania i spekulacji. Takie poszerzenie ma wymiar pozytywny, ale niesie też jednak pewne zagrożenia.

Z perspektywy historycznej, obrazy awangardowe udostępniają się spojrzeniu widza nie jako transcendentalne, lecz jako konkretne empiryczne obrazy, przejawiające konkretny czas i konkretny sposób myślenia ich autorów. „Historyczna” awangarda wytwarzała jednocześnie wyjaśnienie i wprowadzała niejasność: wyjaśnienie, gdyż ukazywała powtarzalne wzory obrazu stojące za zmianami w historycznych stylach i trendach; ale również niejasność, ponieważ sztuka awangardowa była prezentowana obok innej twórczości artystycznej w sposób, który pozwalał na (błędne) odczytanie jej jako konkretnego, historycznego stylu.

Można stwierdzić, że podstawowa słabość uniwersalizmu awangardy przetrwała aż do dziś. Awangarda jest przez dzisiejszą historię postrzegana jako wytwarzająca w historii sztuki obrazy silne, a nie te słabe, transhistoryczne i uniwersalne. W tym sensie uniwersalny wymiar sztuki, który awangarda próbowała ukazać, zostaje przeoczony, ponieważ zasłania empiryczny charakter odkrycia.

Nawet dziś na wystawach sztuki awangardowej można usłyszeć pytania typu: „Dlaczego ten obraz”, na przykład namalowany przez Malewicza, „wisi w muzeum, skoro moje dziecko też mogłoby coś takiego namalować?”. Z jednej strony taka reakcja na Malewicza jest oczywiście zrozumiała. Pokazuje ona, że prace tego artysty są przez szeroką publiczność odbierane jako obrazy słabe, nietrzymające standardów „sztuki wysokiej”. Z drugiej zaś strony konkluzja, do której zwiedzający wystawę dochodzą na podstawie tego porównania, jest błędna, myślą bowiem, że to porównanie dyskredytuje Malewicza, podczas gdy mogłoby pozwolić na docenienie ich dziecka. Rzeczywiście, Malewicz swą pracą otworzył sztukę na słabe obrazy – tak naprawdę na wszystkie możliwe słabe obrazy. To otwarcie może być zrozumiane tylko pod warunkiem, że samowymazanie Malewicza zostanie w pełni docenione, gdy jego obrazy będą postrzegane jako transcendentalne, a nie empiryczne. Jeżeli zwiedzający wystawę Malewicza nie umie docenić malarstwa swojego dziecka, to nie będzie też potrafił prawdziwie docenić otwarcia w polu sztuki, które umożliwia docenienie obrazów jego dziecka.

Sztuka awangardy jest nadal z założenia niepopularna, choć wystawia się ją w najważniejszych muzeach. Paradoksalnie jest ona z reguły postrzegana jako sztuka niedemokratyczna i elitarna, nie dlatego, że jest uznawana za silną, ale dlatego, że jest postrzegana jako słaba. Oznacza to, że awangarda jest odrzucana – lub raczej przeoczana – przez szerszą i demokratyczną publiczność właśnie za to, że jest demokratyczna; awangarda nie jest popularna, bo jest demokratyczna. Gdyby awangarda była popularna, nie byłaby już demokratyczna. Faktycznie, awangarda daje przeciętnej osobie możliwość odnalezienia w sobie artystki lub artysty, wejścia w pole sztuki w roli twórcy bądź twórczyni słabych, ubogich i nie do końca widocznych obrazów. Lecz osoba przeciętna z założenia nie jest popularna, uznaniem cieszyć się mogą jedynie celebryci oraz wyjątkowe i sławne osobowości. Sztuka popularna powstaje dla populacji złożonej z widzów. Sztuka awangardy jest tworzona dla populacji składającej się z artystów.

Powtarzanie słabego gestu

Oczywiście pojawia się pytanie o to, co się historycznie przydarzyło transcendentalnej i uniwersalistycznej sztuce awangardowej. W latach 20. sztuka ta była używana przez drugą falę ruchów awangardowych jako domniemana stabilna baza niezbędna do budowania nowego świata. Ten późnoawangardowy, świecki fundamentalizm uformował się w latach 20. Za sprawą konstruktywizmu, Bauhausu, Wchutiemasu itd., choć Kandinsky, Malewicz, Hugo Ball i inni liderzy wczesnej awangardy fundamentalizm ten odrzucali. Choć pierwsze pokolenie awangardy nie wierzyło w możliwość zbudowania stabilnego nowego świata na słabym fundamencie uniwersalistycznej sztuki, to cały czas było przekonane, iż dokonało najbardziej radykalnej redukcji i stworzyło prace o najbardziej radykalnej słabości. Wiemy jednak, że to było złudzenie. Nie dlatego, że ich obrazy mogły być słabsze, niż faktycznie były. Była to iluzja, ponieważ słabość tych obrazów została zignorowana przez kulturę. Co za tym idzie, z historycznej perspektywy obrazy te wydają się silne (dla świata sztuki) lub nieistotne (dla wszystkich innych).

Oznacza to, że słaby, transcendentalny gest artystyczny nie może zostać wytworzony raz na zawsze. Należy go raczej ciągle powtarzać, aby utrzymać dystans między tym, co transcendentalne, a tym, co empiryczne i widzialne, aby opierać się silnym obrazom zmiany, ideologii postępu i obietnicom wzrostu ekonomicznego. Samo przedstawianie powtarzalnych wzorców, które przekraczają historyczną zmianę, nie wystarcza. Trzeba ciągle powtarzać gest ujawniania tych wzorców – samo powtarzanie musi stać się powtarzalne, ponieważ każde takie powtórzenie słabego, transcendentalnego gestu jednocześnie generuje wyjaśnienie i wprowadza niejasność. Potrzebujemy więc dalszego wyjaśniania, które wprowadza dalsze niejasności itd. Dlatego właśnie awangarda nie może być zjawiskiem jednorazowym, musi być ciągle powtarzana, aby przeciwstawić się ciągłej zmianie historycznej i chronicznemu brakowi czasu.

Te powtarzalne i jednocześnie daremne gesty otwierają przestrzeń, która wydaje mi się jedną z najbardziej tajemniczych przestrzeni współczesnej nam demokracji. Sieci społecznościowe, takie jak Facebook, MySpace, YouTube, Second Life i Twitter, oferują globalnej populacji możliwość publikowania swoich zdjęć, filmików i tekstów, których nie sposób odróżnić od konceptualnych i postkonceptualnych dzieł sztuki. W pewnym sensie przestrzeń ta została po raz pierwszy otwarta przez radykalną, neoawangardową sztukę konceptualną lat 60. i 70. Bez redukcji artystycznych, wprowadzonych przez artystów tego

czasu, powstanie estetyki współczesnych sieci społecznościowych byłoby niemożliwe i nie byłyby one otwarte dla masowej i demokratycznej publiczności.

Sieci te charakteryzują masowa produkcja i umieszczanie słabych znaków o słabej widoczności – w opozycji do masowego tworzenia silnych znaków o wysokiej widoczności, które miało miejsce w XX w. Mamy dziś do czynienia ze zniesieniem mainstreamowej kultury masowej, którą wielu wpływowych teoretyków opisywało jako erę kiczu (Greenberg), przemysł kulturalny (Adorno) czy społeczeństwo spektaklu (Debord). Kultura masowa została stworzona przez rządzące, polityczne i komercyjne elity dla mas konsumentów i widzów. Współczesna zunifikowana przestrzeń kultury masowej przechodzi proces fragmentaryzacji. Gwiazdy nadal istnieją, ale nie świecą już tak jasno jak niegdyś. Dziś każdy pisze teksty i publikuje zdjęcia – ale kto ma czas, żeby je czytać i oglądać? Oczywiście nikt – lub jedynie mała grupa podobnie myślących współautorów, znajomych i krewnych. Tradycyjna relacja między twórcami a widzami ustalona przez kulturę masową XX w. została odwrócona. Kiedyś wybrane jednostki wytwarzały obrazy i teksty dla milionów czytelników i widzów, teraz miliony twórców wytwarzają teksty i obrazy dla widza, który praktycznie nie ma czasu ich obejrzeć i przeczytać.

W epoce klasycznej kultury masowej oczekiwano konkurowania o uwagę publiczności. Oczekiwano wynalezienia obrazu albo tekstu, który będzie tak silny, tak zaskakujący i tak szokujący, że będzie w stanie porwać masy, choćby na krótką chwilę. Andy Warhol nazywał to piętnastoma minutami sławy. Jednak w tym samym czasie artysta ten tworzył takie filmy, jak *Sleep* czy *Empire State Building*, które trwały po kilka godzin i były tak monotonne, że nie można było od widzów oczekiwać, że utrzymają uwagę przez cały czas. Filmy te są także dobrym przykładem mesjańskich słabych znaków, ponieważ mają nietrwały charakter, jak sen i architektura – wydają się zagrożone, postawione w apokaliptycznej perspektywie, gotowe do zniknięcia. Równocześnie filmy te w gruncie rzeczy nie wymagają niepodzielnej uwagi ani żadnego widza – zupełnie jak *Empire State Building* czy osoba, która śpi. Nieprzypadkowo oba filmy Warhola działają najlepiej w formie instalacji, gdzie są zapętlone, a nie w kinie. Zwiedzający wystawę może na nie popatrzeć przez chwilę lub w ogóle nie zwrócić na nie uwagi. To samo można powiedzieć o stronach mediów społecznościowych – można je odwiedzić lub nie. A jeśli ktoś zdecyduje się je odwiedzić, wtedy wizyta zostanie odnotowana jako taka, natomiast czas spędzony na patrzeniu na nią nie jest rejestrowany. Widzialność sztuki współczesnej jest słaba, wirtualna widzialność to apokaliptyczna

widzialność kurczącego się czasu. Satisfakcjonuje nas fakt, iż konkretny obraz może zostać zobaczony, a konkretny tekst – przeczytany, faktyczność czytania i pisanie staje się nieistotna.

Oczywiście internet może również stać się – i częściowo się staje – przestrzenią silnych obrazów i tekstów, które zaczęły go dominować. To dlatego właśnie młodsze pokolenia artystów i artystek są coraz bardziej zainteresowane słabą widzialnością i słabymi gestami publicznymi. Wszędzie obserwujemy powstawanie grup artystycznych, w których uczestnicy i widzowie to te same osoby. Grupy te tworzą sztukę dla samych siebie, czasem dla artystów z innych grup, jeżeli są one gotowe na współpracę. Ten rodzaj praktyki partycypacyjnej sprawia, że widzem można stać się tylko wtedy, gdy już jest się artystą, w innym przypadku dostęp do tych praktyk artystycznych jest niemożliwy.

Powróćmy do początku tego tekstu. Tradycja awangardowa posługuje się redukcją, produkując atemporalne i uniwersalistyczne obrazy oraz gesty. Jest to sztuka, która posiada i przedstawia świecką mesjańską wiedzę o tym, że świat, w którym żyjemy, jest światem krótkotrwałym, podatnym na ciągle przemiany, w którym życie każdego silnego obrazu jest z konieczności krótkie. Jest to również sztuka o niskiej widzialności, która może być porównana do niskiej widzialności życia codziennego. Nie jest to oczywiście przypadkowe, ponieważ życie codzienne może przetrwać historyczne załamania i zwroty właśnie dzięki swojej słabości i niskiej widzialności.

Dziś życie codzienne zaczyna prezentować się samo, komunikuje się poprzez projektowanie albo współczesne partycypacyjne sieci komunikacji. Odróżnienie prezentacji codzienności od samej codzienności staje się niemożliwe. Codziennosc staje się dziełem sztuki – nie ma już nagiego życia, lub raczej nagię życie zawsze prezentuje siebie jako artefakt. Działalność artystyczna jest dziś czymś, czym artystka lub artysta dzieli się ze swoimi odbiorcami na najbardziej wspólnym poziomie codziennego doświadczenia. Artysta dzieli się sztuką z odbiorcami tak, jak kiedyś dzielił się nią z religią czy polityką. Bycie artystą przestało być ekskluzywne i stało się codzienną praktyką – słabą praktyką, słabym gestem. Aby ustalić i utrzymać ten słaby, codzienny poziom sztuki, trzeba ciągle powtarzać artystyczną redukcję, opierać się silnym obrazom i uciekać przed *status quo*, które funkcjonuje jako stałe narzędzie wymiany tych silnych obrazów.

Na początku *Wykładów o estetyce* Hegel sugerował, iż w jego czasach sztuka należała już do przeszłości. Wierzył on, że w nowoczesności sztuka nie może już obwieszczać żadnej prawdy o świecie jako takim. Awangarda pokazała jednak, że sztuka ma jeszcze coś do powiedzenia o nowoczesnym świecie: może pokazywać jego tymczasowy charakter,

jego brak czasu; a przekroczenie tego braku czasu przez słaby, minimalny gest wymaga bardzo mało czasu albo w ogóle go nie potrzebuje.

Wykaz literatury

Agamben, Giorgio. 2009. *Czas, który zostaje. Komentarz do Listu do Rzymian*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!

Baudrillard, Jean. 2006. *Spisek sztuki*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!

Boris Groys (1947) – profesor estetyki, historii sztuki i teorii mediów w Centrum Sztuki i Mediów w Karlsruhe (Niemcy) i Global Distinguished Professor na Uniwersytecie Nowojorskim (NYU, USA). Jest autorem wielu tekstów i książek, między innymi: *Stalin jako totalne dzieło sztuki* (Warszawa 2010), *Wprowadzenie do anty-filozofii* (Warszawa 2012), *Art Power, Ilya Kabakov: The Man Who Flew into Space from His Apartment* (2006), *The Communist Postscript* (2006), *Google: Words beyond Grammar = Google: Worte jenseits der Grammatik* (2011); *Under Suspicion: A Phenomenology of Media* (2012) i wielu innych.

CYTOWANIE: Groys, Boris. 2019. „Słaby uniwersalizm.” *Praktyka Teoretyczna* 2(32): 22-36

DOI: 10.14746/prt.2019.2.1

AUTHOR: Boris Groys

TITLE: The Weak Universalism

ABSTRACT: This essay is a discussion of the task of the avant-garde, and it presents it as an implication of Benjamin's weak messianism, as a „weak universalism” – a construction of democratic art. There is a similarity between the art of Malevich, Beuys, Warhol and internet art, which consists in efforts to build a transhistorical art pieces, which contains the conditions of possibility of all art pieces, but which is at the same time accessible to the widest public. This is the translation of the original text published „The Weak Universalism” in *e-flux magazine*, issue 15/2010.

KEYWORDS: avant-garde, weak messianism, weak universalism, modernity, Benjamin.

MANIFEST SZTUKI OPIEKI

MIERLE LADERMAN UKELES

Abstrakt: Niniejsza publikacja składa się z trzech części. Najstarsza i najważniejsza to artystyczny manifest Mierle Laderman Ukeles *Sztuka opieki* [Maintenance Art] z 1969 roku, w którym autorka podejmuje problem wykluczenia w jego różnych postaciach: kobiet ze świata sztuki, prac reprodukcyjnych i opiekuńczych z obszaru pracy etc. Poprzedza go „Wstęp artystki” z 2014 roku, gdzie opisuje ona przeprowadzone w latach siedemdziesiątych projekty artystyczne – swoje rezydencje w Wydziale Oczyszczania Miasta Nowy Jork. Całość otwiera „Wprowadzenie” tłumaczki, sytuujące ten manifest w szerszym, teoretyczno-politycznym kontekście.

Słowa kluczowe: feminizm, praca reprodukcyjna, opieka, sztuka publiczna, sztuka feministyczna.

Wstęp tłumaczki

Niniejszy tekst to założycielski manifest sztuki opieki – feministyczny głos z pola sztuki awangardowej w sprawie rewolucyjnego zniesienia patriarchalnego podziału na opłacaną, szanowaną i uznawaną pracę „wartościową” oraz pracę nieocenioną, nieopłacaną i niewidzialną. Moim zdaniem nie można czytać tego tekstu tylko jako próby dowartościowania opieki albo wyłącznie jako feministycznego manifestu artystycznego. *Manifest* Ukeles wprowadza, trzydzieści lat przed pojawieniem się teorii interseksjonalnej, właściwe jej postulaty łącznego, wieloaspektowego postrzegania różnych form opresji. Wyrażone w latach osiemdziesiątych przez czarne feministki problemy niespójności instytucjonalnych systemów opieki społecznej i antydyskryminacji antycypowane były właśnie w *Manifestie* Ukeles. Należy przy tym zaznaczyć, że artystka nie podjęła wprost kwestii podziałów rasowych, kluczowych dla bell hooks w jej *Teorii feministycznej* z roku 1984 (wydanie polskie 2013) czy Kimberlé Crenshaw, która skupiała się tym problemie w przełomowym artykule *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex* z 1989 roku.

Ukeles zaproponowała łączną artykulację szeregu problemów, w tym zwłaszcza: wykluczenia kobiet i pracy opieki poza obszar pracy uznanej w kulturze; marginalizacji kobiet w obszarze sztuki; utrzymywania pracownic i pracowników opieki poza obszarem widzialności. Te kwestie łączy nie tylko wykluczenie z patriarchalnej cyrkulacji uznania, ale również ich „słaby”, poddańczo-służebny charakter oraz tendencje do budowania oporu w walce, oporu, którego punktem wyjścia zawsze jest opresja. Ten klasyczny już – przynajmniej z perspektywy nakreślonej przez Benjamina – słaby, potoczny początek oraz zahaczenie o brudny i prozaiczny konkret (pamiętamy z Hegla i od Brechta: „Prawda jest konkretna”), sytuuje sztukę Ukeles w obszarze jeśli nie dialektyki, to przynajmniej formułowania „żądania”, roszczenia do ważności, tych, których dotąd publicznie uznawano za nieistniejących.

Prace reprodukcyjne, praca opieki oraz obecność kobiet w sztuce to tylko niektóre formy wykluczenia i opresji. To właśnie w ich obszarze powstają sojusze słabych, wykluczonych i niewidzialnych, akcentujące sprawczość nieobecną w klasycznej, politycznej czy filozoficznej analizie: nieheroiczne działanie słabych. *Manifest* Ukeles proponuje spojrzenie na tę sprawczość z pola sztuki. W kolejnych latach po publikacji zainspirowało ono nie tylko artystki, ale również teoretyczki i teoretyków, do zmiany postrzegania i praktyki oporu.

Pierwsze wydanie polskiego przekładu tekstu ukazało się w: F. Malzacher i in. (red), *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016; podstawą przekładu było wydanie w tomie F. Malzacher et al (eds), *Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, Sternberg Press, Berlin, 2014. Serdecznie dziękujemy wydawczyni polskiej wersji książki, Bognie Świątkowskiej (Fundacja Bęc Zmiana) oraz redaktorowi tomu, Florianowi Malzacherowi, za zgodę na przedruk polskiej wersji tego tekstu. Publikowany tutaj przekład został poddany minimalnym zmianom redakcyjnym.

Wstęp autorki (2014)

W wyniku pierwszego kryzysu naftowego tysiące ludzi straciło w Nowym Jorku pracę. Władze miasta dążyły do prywatyzacji usług publicznych, w tym wydziału zarządzania odpadami. Sądziłam, że jest to zmiana na gorsze, bo tego typu usługi powinny być kontrolowane przez miasto. Prawdopodobnie z powodu panującego kryzysu moja aplikacja o rezydencję artystyczną w nowojorskim Wydziale Oczyszczania Miasta została przyjęta w 1977 roku. Może pomyśleli: skoro wszystko idzie tak źle, jaką szkodę może nam w tym balaganie wyrządzić jedna artystka? *Touch Sanitation* (Oczyszczanie Dotyku/ Czyszczenie przez Dotyk/ Dotyk Czyszczenia, 1979–1980), pierwsze dzieło, jakie zrealizowałam podczas mojej rezydencji, polegało na uściśnięciu dłoni każdej i każdego z ponad 8,5 tysiąca pracownic i pracowników zajmujących się oczyszczaniem miasta oraz mówieniu: „Dziękuję, że utrzymuje Pani/Pan Nowy Jork przy życiu”.

Nie chodziło po prostu o to, by wejść, szybko zrobić to, co miałam do zrobienia, i wyjść. Praca zajęła mi półtora roku i miała na ludzi naprawdę ogromny wpływ. Poszłam do każdego miejsca w tym ogromnym mieście. Po pierwsze ludzie nagle zdali sobie sprawę z tego, że można. Nie zabiło mnie to. Było wspaniale, ciężko, ale dałam radę. Niesamowite jest to, że jedna osoba może dokonać takiego ludzkiego zmapowania systemu; spowodowało to, że sam system zaczął być postrzegany jako ludzki. Bez tego jego pracownicy i pracownice pozostają niewidzialną masą. Osoby zajmujące się sztuką opieki są przez większość czasu niewidzialne. Było dla mnie jasne, że jest to dzieło sztuki. „Chcę uściśnąć Pani/Panu dłoń i podziękować, ale nie musi Pani/Pan w tym uczestniczyć”. Trzy osoby z 8,5 tysiąca odmówiły udziału. Zawsze spędzałam cały dzień z jedną brygadą pracownic i pracowników.

Oczywiście rzecz nie polegała wyłącznie na uścisku dłoni i powiedzeniu „do widzenia” – tak właśnie robi wiele polityczek i wielu polityków. Ja przeszłam z nimi wiele kilometrów. Było dla mnie bardzo ważne, by nie ograniczać się do mówienia: „Dzięki, że zbiera Pani/Pan moje śmieci”, ale by właśnie powiedzieć: „Dziękuję, że utrzymuje Pani/Pan to miasto przy życiu”. Bo właśnie to robią. Chciałam też powiązać ich z życiem. Miałam bardzo mocne poczucie, że to miasto jest żywe i mogłoby zginąć, gdyby nikt się nim nie opiekował.

O ciało też trzeba dbać. Pracownice i pracownicy, których spotkałam, świetnie zdawali sobie z tego sprawę; starałam się poprzez medialny przekaz o moim projekcie upowszechnić tę wiedzę wśród szerszej publiczności. Ten projekt był dla mnie bardzo ważny także z powodów osobistych. W 1968 roku zostałam matką – stałam się pracownicą opieki i wsparcia. Z powodu wykonywania powtarzalnych czynności, które się z tym wiążą, miałam poczucie wykluczenia z religii „bycia wolnym artystą czy artystką”. Czułam się tak, jakbym miała nigdy nie odzyskać swojej sprawczości dopóty, dopóki wszystkie zajmujące się opieką osoby w ogólnym, miejskim wymiarze również jej nie odzyskają. Nie jest to możliwe na poziomie indywidualnym. My – jest w tym jakieś „my” – musimy to osiągnąć, działając razem. Właśnie dlatego podjęłam próbę zbudowania takiej koalicji. Zawsze rozmawialiśmy o rewolucji, o zmieniającym społeczeństwie poprzez sztukę. Czułam, że gdyby praca całego muzeum koncentrowała się na trosce o innych, opiece nad społeczeństwem, dbaniu o Ziemię – ludzie postrzegaliby to zagadnienie inaczej. Czułam, że muzeum mogłoby stać się poręczną, praktyczną instytucją wspierającą tę ogromną zmianę – że mogłoby stać się laickim kościołem zajmującym się życiem i śmiercią. Czułam, że byłoby to na tyle ważne, że powinno stać się tam, dokąd każdy może po prostu przyjść i dokonać konwersji! Świat także dzięki temu stałby się innym miejscem. Właśnie to mnie spotkało. Gdzie znalazłam wiarę, że coś takiego mogłoby mieć miejsce w muzeum? Nie wiem.

Manifest sztuki opieki (1969)

Projekt wystawy *Opieka*

I. IDEE

A. Instynkt Śmierci i Instynkt Życia:

Instynkt Śmierci: separacja, indywidualność; Awangarda *par excellence*; podążanie własną drogą ku śmierci – robienie swojego; dynamiczna zmiana.

Instynkt Życia: połączenie; wieczny powrót; uwiecznienie i OPIEKOWANIE SIĘ gatunkami; przetrwanie systemów i operacji, *equilibrium*.

B. Dwa podstawowe systemy: Rozwój i Opieka. Szkopuł każdej rewolucji: kto sprzątnie śmieci w poniedziałek po zakończeniu przewrotu?

Rozwój: tworzenie całkowicie indywidualne; nowość; zmiana; postęp; ekscytacja, odlot lub ucieczka.

Opieka: dbaj o to, by na indywidualnym tworzeniu nie osiadał kurz; chroń nowość; wspieraj zmianę; chroń postęp; broń i przedłużaj rozwój; odnawiaj ekscytację; powtarzaj odlot.

Pokaż swoją pracę – pokaż ją znowu, pilnuj, by muzeum sztuki współczesnej było żywe pilnuj, by domowe ogniska nie przestawały płonąć.

Systemy Rozwoju są po części systemami feedbacku z przewagą przestrzeni dla zmiany. Systemy Opieki są bezpośrednio systemami feedbacku z małą przestrzenią na zakłócenia.

C. Opieka jest przekleństwem, pochłania cały pieprzony czas (dosł.). Umysł wytrzeszcza oczy i paruje na widok nudy.

Kultura przyznaje pracom polegającym na opiece bardzo niski status = minimalne płace; a gospodynie domowe = zero wynagrodzenia.

Sprzątnij biurko, umyj naczynia, wyczyść podłogę, zrób pranie, umyj nogi, zmień dziecku pieluchę, dokończ raport, zrób korektę, napraw plot, dbaj o szczęście klienta, wywal śmierdzące śmieci, uważaj, nie wsadzaj tego do nosa, w co mam się ubrać, nie mam skarpetek, zapłać rachunki, nie śmieć, lina ratunkowa, umyj włosy, zmień pościel, idź do sklepu, skończyły mi się perfumy, powtórz – on nie rozumie, zamknij to jeszcze raz – przecieka, idź do pracy, ta sztuka jest nieciekawa, sprzątnij stół, znowu do niego zadzwoń, spuść wodę, pozostań młoda.

D. Sztuka:

Wszystko, co nazywam Sztuką, jest Sztuką.

Wszystko, co robię, jest Sztuką, jest Sztuką.

„Nie mamy Sztuki, wszystko staramy się robić dobrze” (powiedzenie balijskie).

Sztuka awangardowa, która zakłada bezwzględny rozwój, jest splamiona ideami opieki, aktywnościami właściwymi opiece i działaniami typowymi dla opieki. Sztuka konceptualna i sztuka procesu w szczególności, mimo że opowiadają się za czystym rozwojem i zmianą, w gruncie rzeczy posługują się niemal wyłącznie strategiami opieki.

E. Wystawa Sztuki Opieki, tytuł: „Opieka wyzeruje wszystko do czystego opiekowania się, które zostanie zaprezentowane jako sztuka współczesna, i nada tym kwestiom jasność poprzez ich ostre przeciwstawienie”.

II. WYSTAWA SZTUKI OPIEKI: OPIEKA

Trzy części: Opieka Osobista, Ogólna i nad Ziemią.

A. Część pierwsza – Osobista:

Jestem artystką. Jestem kobietą. Jestem żoną. Jestem matką. (Kolejność przypadkowa). Cholernie dużo zmywam, sprzątam, gotuję, odnawiam, daję wsparcie, ochronę itd. Również, jak dotąd niezależnie od wyżej wymienionych, „robię” Sztukę. Teraz będę po prostu robiła te wszystkie codzienne prace opiekuńcze i dopuszczała je do świadomości, wystawiała je jako Sztukę. Będę żyła w muzeum, czasem również z mężem i dzieckiem, przez cały czas trwania wystawy. (Co nie? Albo, jak nie będziecie chcieli, żebym się tu szwendala po nocy, mogę po prostu codziennie tu przychodzić). Będę zamiatała i woskowała podłogi, wszędzie odkurzała, myła ściany (czyli wykonywała „obrazy podłogowe, obrazy kurzowe, rzeźby z mydła, obrazy ścienne”), gotowała, zapraszała ludzi na posiłki, będę gromadziła i rozdysponowywała wszelkie odpady funkcjonalne. Wszystko to będzie się odbywało w ramach działania z obszaru sztuki publicznej.

Przestrzeń wystawy będzie może sprawiała wrażenie „wolnej” od sztuki, ale będzie otwarta dla zwiedzających.

MOJA PRACA STANIE SIĘ DZIEŁEM SZTUKI.

B. Część druga – Ogólna:

Każdy wykonuje mnóstwo manualnych prac opiekuńczych. Ogólna część wystawy będzie więc złożona z dwóch typów wywiadów:

1. Dotychczas wykonane wywiady indywidualne, przepisane i wystawione.

Rozmówcy pochodzą z około 50 grup społecznych i typów zawodów, obejmujących następujące typy osób: „facet” od napraw, służący, sprzątacze, listonosz, „facet” ze związków zawodowych, budowlańcy, bibliotekarz, „facet” z warzywniaka,

pielęgniarka, lekarz, nauczycielka, dyrektor muzeum, bejsbolista, sprzedawca, dziecko, kryminalista, prezes banku, prezydent miasta, gwiazda filmowa, artysta etc.

Tematy wywiadów:

- czym jest twoim zdaniem opieka?
- jak czujesz się z tym, ile czasu poświęcasz na prace związane z opieką?
- jaka jest relacja między opieką i wolnością?
- jaka jest relacja między opieką i życiowymi marzeniami?

2. Pokój, w którym prowadzone są wywiady ze zwiedzającymi wystawę:

W pokoju z krzesłami i biurkami ankieterzy będą rozmawiali z widzami wystawy, zadając te same pytania, które postawiono wcześniej. Odpowiedzi powinny mieć charakter osobisty. Wywiady te będą nagrywane i prezentowane w czasie trwania wystawy.

C. Część trzecia – Opiekowanie się Ziemią:

Do muzeum codziennie dostarczane będą kontenery z odpadami następujących rodzajów:

- zawartość jednego kontenera odpadów sanitarnych;
- kontener zanieczyszczonego powietrza;
- kontener zanieczyszczonej wody z rzeki Hudson;
- kontener wyjąłowanej ziemi.

Kiedy już kontenery znajdą się na wystawie, każdy będzie obsługiwany: czyszczony, oczyszczany, poddany rehabilitacji, recyklingowi i konserwowany za pomocą różnych technicznych (i/lub pseudotechnicznych) procedur albo przeze mnie, albo przez naukowców. Te procedury serwisowania będą powtarzane przez cały czas trwania wystawy.

Mierle Laderman Ukeles (Stany Zjednoczone) jest artystką konceptualną. Mieszka w Nowym Jorku. W swoim manifestie *Maintenance Art – Proposal for an Exhibition* (Sztuka opieki – propozycja wystawy, 1969) stwierdza, że każda praca opieki jest sztuką, od bardzo osobistej, która wiąże się z byciem matką czy prowadzeniem domu, przez prace związane z oczyszczaniem miasta, aż po opiekę nad Ziemią. Od 1977 roku Ukeles była nieopłacaną rezydentką Wydziału Oczyszczania Miasta w Nowym Jorku, gdzie zrealizowała kilka wieloletnich projektów.

CYTOWANIE: Ukeles, Mierle Laderman. 2019. „Manifest sztuki opieki.” *Praktyka Teoretyczna* 2(32): 37-45

DOI: 10.14746/prt.2019.2.2

AUTHOR: Mierle Laderman Ukeles

TITLE: Manifesto for maintenance art

ABSTRACT: This publication has three parts. The oldest and most important is the manifesto *Maintenance Art* by Mierle Laderman Ukeles from 1969, in which she discusses the problem of social exclusion in its multiple forms, i.e. exclusion of women from the art world; exclusion of reproductive and care labor etc. It is preceded by the Artist's *Introduction* from 2014, where she discusses her artwork from the 1970s, conducted in the New York City Department of Sanitation and the *Introduction* by the Translator, situating the *Manifesto* and subsequent artistic practice in the theoretical and political context.

KEYWORDS: feminism, reproductive labor, care, public art, feminist art.

**Słaby opór, słaby ekran i peryferyjna
tożsamość**

POZA GIRL POWER: DZIEWCZYŃSKI OPÓR, KONTRPUBLICZNOŚCI I PRAWO DO MIASTA

AGATA LISIAK

Abstrakt: Polityczny potencjał siły dziewczynkości nie tkwi w sile jednostki, ale w dostrzeżeniu wspólności i wielości dziewczynskich doświadczeń. Odrzucenie postawy heroicznej i wyjście poza indywidualistyczny paradygmat *girl power* pozwalają na uwidocznienie różnych, nierzadko sprzecznych ze sobą narracji i reprezentacji składających się na współczesne dziewczynstwo, co z kolei pozwala nie tylko na identyfikację kompleksowych mechanizmów wykluczenia, ale też wytworzenie inkluzywnych taktyk i strategii oporu wobec nich. W oparciu o literaturę feministyczną oraz przykłady dziewczynskiego oporu z kultury popularnej staram się pokazać, w jaki sposób dziewczyny, dokonując interwencji w miejscach zakodowanych jako męskie, łamią kody kulturowe, płciowe, rasowe i klasowe, stawiają opór, przechwytyują narracje o sobie samych i egzekwują swoje prawo do miasta. Choć niektóre z omawianych przeze mnie gestów, taktyk i strategii mogą się wydawać zbyt łagodne, żeby mieć siłę polityczną, proponuję, że właśnie tym niepozornym formom wyrażania oporu warto się bliżej przyjrzeć, stosując w ich analizie kategorię kontrapubliczności i upłciowionego prawa do miasta.

Słowa kluczowe: dziewczynstwo, opór, prawo do miasta, feminizm, kontrapubliczności, heroizm, *girl power*

Wprowadzenie

Na przestrzeni kilku ostatnich lat pojawiło się sporo nowych książek dla dzieci prezentujących krótkie biografie dziewczyn i kobiet, których życiorysy i dokonania przedstawiane są jako wybitne, oryginalne, inspirujące. W odróżnieniu od zalewających półki księgarń i bibliotek książek o białych księżniczkach, w *Tupeciarach* Penelope Bagieu (2018) czy *Opowieściach na dobranoc dla młodych buntowniczek* Eleny Favilli i Franceski Cavallo (2017) obok księżniczek, królowych i faraonek znajdziemy też dziewczyny niebiałe, dziewczyny z klas ludowych i średnich, dziewczyny z niepełnosprawnościami, dziewczyny z krajów tzw. globalnego południa, dziewczyny trans, dziewczyny queerowe, dziewczyny w hidżabach. Ta otwartość na różne biografie wydaje się być wzbogacająca nie tylko dla dzieci ze zmarginalizowanych grup, którym być może łatwiej jest się odnaleźć w niektórych z tych celebrowanych postaci, niż w kolejnej wersji księżniczki na ziarnku grochu, ale dla wszystkich dzieci oraz osób dorosłych, które im czytają. Autorki i ilustratorki tych książek przypominają nam strona po stronie, że nie wszystkie dziewczynki są białe, zamożne, sprawne, mieszkają na zachodzie i marzą o królewiczach. Zastanawiające jest natomiast to, że każda z tych książek skupia się na sile jednostek, na niesamowitości pojedynczych dziewczyn, na ich indywidualnym bohaterstwie, a nie na sile wynikającej z dziewczynskiej wspólnoty, współpracy czy solidarności.

Jak wskazuje Ewa Majewska w *Kontrpublicznościach ludowych i feministycznych* (2018), historie pojedynczych kobiet zebrane w jednym kontekście mogą mieć niesamowitą moc polityczną: tak było w przypadku czarno-białych zdjęć *selfie* wrzucanych przez Polki i ich sprzymierzeńców w kontekście czarnych protestów czy w przypadku biogramów działaczek Solidarności zebranych i wyeksponowanych przez Europejskie Centrum Solidarności i wymienionych performatywnie przez Majewską (2018, 81-83); podobnie jest też w przypadku spopularyzowanych przez *hashtag* #metoo wypowiedzi rozmaitych kobiet, które doświadczyły i doświadczają dyskryminacji i przemocy seksualnej. Buntowniczkość celebrowana przez wspomniane książki dla dzieci nie powinna być natomiast uznawana za zaletę polityczną samą w sobie, ponieważ książki o „kobietach, które robią to, co chcą”, „dziewczynach, które myślą o wszystkim”, „niedobrych dziewczynkach na przestrzeni wieków” czy „nieustraszonych pionierkach zmieniających świat” (cytaty pochodzą z podtytułów omawianych tu publikacji) pośrednio lub bezpośrednio popularyzują postawę *girl power* w jej skomercjalizowanej, zindywidualizowanej i odpolitycznionej wersji.

Analizując szereg przykładów dziewczynskiego oporu występujących w kulturze popularnej, postaram się wskazać, że polityczny potencjał siły dziewczynskości nie tkwi w sile jednostki, ale w dostrzeżeniu wspólności i wielości dziewczynskich doświadczeń. Odrzucenie postawy heroicznej i wyjście poza indywidualistyczny paradygmat *girl power* pozwalają na uwidocznienie różnych, nierzadko sprzecznych ze sobą narracji i reprezentacji składających się na współczesne dziewczynstwo, co z kolei nie tylko umożliwia identyfikację kompleksowych mechanizmów wykluczenia, ale też wytworzenie solidarnych taktyk i strategii oporu wobec nich. Zaczynając od dyskusji na temat *girl power* i wskazując na różne ograniczenia tej postawy, ale też możliwości ich przewyciężenia, przedstawię swoje rozważania na temat dziewczynskiego oporu dokonywanego w przestrzeni publicznej, szczególnie tej miejskiej. W oparciu o literaturę feministyczną, głównie z zakresu geografii feministycznej, zwracam uwagę na dziewczynskie formy oporu postulujące prawo do miasta. Przedmiotem mojej analizy nie jest jednak odplciwione prawo do miasta, o którym pisał Henri Lefebvre (1996), a później David Harvey (2003, 2013) oraz wielu innych teoretyków i teoretyczek miasta (m.in. Marcuse 2009; Mayer 2009; Purcell 2002); chcę raczej wskazać, jak różne formy dziewczynskiego oporu uwypuklają płciowe wymiary prawa do miasta (Fenster 2005; Vacchelli i Kofman 2018) i jak domagają się prawa do miasta na własnych zasadach (Solnit 2016). Kluczowe w dyskusji na temat politycznego potencjału odheroizowanej dziewczynskości będą też odwoływania do tekstów Ewy Majewskiej na temat feministycznych kontrpubliczności (2018) oraz dziewczynskich wymiarów prekariatu (2017). Zakończę krótkim nawiązaniem do ruchu #metoo (Verso Report 2018).

Girl power

Girl power odwołuje się jednego ze sloganów subkultury *riot grrrls*, powstałej w Stanach Zjednoczonych we wczesnych latach 90. Do najbardziej znanych przedstawicielek tego ruchu można zaliczyć osoby związane z takimi zespołami, jak Bikini Kill, Huggy Bear, Bratmobile, Heavens to Betsy czy Sleater-Kinney. Prawdopodobnie najbardziej rozpoznawalną postacią z *riot grrrl* jest Kathleen Hanna, współzałożycielka Bikini Kill, później Le Tigre, a obecnie The Julie Ruin. Powstanie i rozwój *riot grrrl* można odczytywać jako protest przeciw popularnemu wówczas w ich kontekście kulturowym przekonaniu, że feminizm umarł (Marcus 2010).

Ruch *riot grrrl* oraz związany z nim kulturowo amerykański feminizm trzeciej fali (jak ochrzciła go Rebecca Walker) dostrzegły moc sprawczą w powszechnie kojarzonej z dziewczynością kruchości i podatności na zranienie oraz nadały dziewczyności nowe, polityczne znaczenia (Walker 1995; Baumgardner i Richards 2000). Sprzeciwiając się protekcyjnym użyciom słowa „dziewczyna” i uprzedmiotowiającym reprezentacjom wizualnym młodych kobiet w heteronormatywnych, patriarchalnych kontekstach oraz wyrażając opór wobec masowego utowarowienia dziewczyności w późnym kapitalizmie, *riot grrrls* domagały się natychmiastowej rewolucji w dziewczynskim stylu – stylu, które same tworzyły i określały (Marcus 2010). Domagały się dostrzeżenia i docenienia siły w gestach, rzeczach i zachowaniach powszechnie kojarzonych z dziewczynami oraz nie wahały się podkreślać dziewczynskiej seksualności na własnych zasadach (Baumgardner i Richards 2000; Hernández i Rehman 2002). Otwarcie i głośno mówiły też o seksizmie, heteropatriarchacie i kulturze gwałtu.

Dziewczyńskość praktykowana przez uczestniczki ruchu *riot grrrl* opierała się na solidarności, empatii, wspieraniu siebie nawzajem, wspólnym działaniu i tworzeniu tzw. bezpiecznych przestrzeni. Rozwijając strategie wzajemnego wsparcia, *riot grrrls* odrzucały rywalizację między dziewczynami. W zinach i ulotkach rozdawanych na koncertach oraz w tekstach swoich piosenek zespoły takie jak Bikini Kill wyjaśniały, czego oczekują od rewolucji w dziewczynskim stylu i przedstawiały manifesty *riot grrrl*. Podkreślając, że nie mają wyłączności na to, czym jest promowany przez nie ruch i że *riot grrrl* nie jest marką, zachęcały inne dziewczyny do pisania własnych manifestów.

Choć to wspólnota, a nie indywidualizm czy heroizm były podstawą działalności *riot grrrl*, późniejsza – a w zasadzie praktycznie natychmiastowa – popularyzacja *girl power* opierała się na jej zindywidualizowanej, odpolitycznionej wersji i obejmowała masową produkcję szablonów i metek. Prawdopodobnie najbardziej widoczne było to w estetyce *girl bandów* z lat 90. zeszłego stulecia, takich jak słynne Spice Girls, w którym każda w pięciu członkiń prezentowała zredukowany do kilku uproszczonych cech typ dziewczyny – typ, który można łatwo konsumować, kupując odpowiednie atrybuty. W odróżnieniu od *riot grrrls*, które kwestionowały i przelamywały heteronormatywne wzorce kobiecości, dziewczyny ze Spice Girls wydawały się doskonale w nie wpisywać.

Przyczyn masowego odpolitycznienia pojęcia *girl power* można się dopatrywać w niektórych elementach samego ruchu *riot grrrl*, który przez nierozpracowane sprzeczności,

przemilczenia i pominięcia okazał się szczególnie podatny na przechwycenie i utowarowienie. Jednym z takich elementów jest swoisty kult jednostki zawarty w tekstach wielu piosenek *riot grrrls* (w tym popularnej „Rebel Girl” Bikini Kill, gdzie tytułowa buntowniczką jest bezgranicznie uwielbiana i nazywana królową), jak i na obrazach powielanych w zinach. Warto też podkreślić, że wbrew deklaracjom o inkluzywności, dostrzeganiu własnej uprzywilejowanej pozycji i otwarciu na nowe członkinie oraz sprzymierzeńców, ruch *riot grrrl* sprawia wrażenie ruchu białych dziewczyn z przedmieść (Schilt 2003). Można starać się to tłumaczyć specyfiką demograficzną miejsc takich, jak białe miasteczko Olympia w stanie Waszyngton, powszechnie uznawane za kolebkę *riot grrrl*, czy wszechobecną segregacją rasową w wielu amerykańskich miastach. Można też próbować wyjaśniać białość ruchu *riot grrrl* iluzją, której mogła ulec biała część pokolenia wychowanego na Ulicy Sezamkowej, *talk showach* Oprah Winfrey i MTV: przekonaniu, że rasizm skończył się w latach 60.

Choć niektóre z *riot grrrls* przyznały po latach, że ich ruch rzeczywiście był bardzo biały (Schilt 2003), powielanie takiej opinii jeszcze bardziej marginalizuje doświadczenia i twórczość czarnych dziewczyn, które mimo wszystko brały w nim udział. Jak zauważa Gaby Bess (2015), w słynnym archiwum *riot grrrl*, zebranych przez Lisę Darms i umieszczonym w New York University jest tylko jeden zin stworzony przez czarną dziewczynę: *GUNK*. Jego autorka, Ramdasha Bikceem, przeprowadza interseksjonalną analizę swojej pozycji w *riot grrrl* – i szerzej w amerykańskim społeczeństwie – oraz zwraca uwagę na różnorodne wykluczenia, których doświadczała. Podobnie, jak Bikceem, muzyczka Tamar-kali Brown wspomina w wywiadzie z Bess (2015), że choć jak najbardziej sympatyzowała z ogólnym przekazem *riot grrrl*, jako czarna dziewczyna nie potrafiła się odnaleźć w ich tekstach, dlatego też współzałożyła Sista Grrrl's Riot.

Odpolitycznione, wybielone i oderwane od swoich antykonsumpcyjnych, związanych z kulturą DIY początków hasło girl power zostało wchłonięte przez kulturę popularną, od muzyki rozrywkowej przez telewizję, po film i modę (Klein 2000; Gill 2007). Wykreowany w ten sposób model asertywnej, nieustraszonej, dającej sobie ze wszystkim radę, nie potrzebującej niczyjej pomocy, wyzwolonej i szczęśliwej dziewczyny aktywnie przyczynia się produkcji neoliberalnego dziewczynskiego podmiotu (McRobbie 2015). Jak przekonuje Ewa Majewska w tekście „Prekariat i dziewczyna”, powszechny zachwyt nad dziewczynską siłą wskazuje zarówno na „uwikłanie współczesnej kultury w konsumpcjonizm, prezentujący się jako (pozorna) emancypacja kobiet” (2017, 154), jak i na „szytynny indywidualizm” (2017,

185), w którego produkcji współuczestniczy wspomniany wcześniej feminizm trzeciej fali. Dyskursy indywidualizujące sukcesy i porażki dziewczyn próbujących sprostać normom odpolitycznionej wersji girl power wpisują się w neoliberalną logikę, według której to rynek determinuje wszystkie wartości, również te społeczne (Gonick 2006).

Dziewczyny a prawo do miasta

W swojej książce *Space, Place and Gender* (1994) marksistowska geografka feministyczna Doreen Massey wspomina, jak w wieku dziewięciu lat rozumiała, co to znaczy być dziewczyną w mieście. Massey dorastała na przedmieściach Manchesteru, każda wyprawa do miasta była dla niej sporym wydarzeniem i wydawała się trwać długo, bo aż całe pół godziny. Podczas tych rodzinnych wyjazdów do miasta mała Massey siadała na górnym piętrze autobusu i z tej wysokości obserwowała okolicę, spoglądając na mijane po drodze boiska do piłki nożnej i rugby, które ciągnęły się aż po horyzont. Massey wspomina, że podczas jednej z takich wypraw dotarło do niej, że ta olbrzymia przestrzeń pomiędzy przedmieściami a miastem została w całości oddana we władanie chłopcom, a dla niej wydawała się niedostępna. Massey przyznaje, że jako dorosła kobieta nie miała już problemu z dokonywaniem inwazji miejsc zakodowanych kulturowo jako męskie, takich jak na przykład stadiony piłki nożnej; jako dziewczynka nie odważała się jednak na takie gesty.

Massey podkreśla, że zarówno przestrzeń, jak i konkretne miejsca oraz nasze poczucie miejsca (*sense of place*) są na wskroś upłciowione, przy czym „upłciwienie przestrzeni i miejsca nie tylko odzwierciedla, ale też wpływa na to, w jaki sposób płeć jest konstruowana i rozumiana” (1994, 186). Miejskie miejsca nie są zbiornikami, w których rzeczy po prostu się dzieją. Miejska codzienność, zarówno ta przeżywana w przestrzeni publicznej, jak i prywatnej, jest upłciowiana przez nasze praktyki i doświadczenia. Inna geografka feministyczna, Tovi Fenster, dokonuje rewizji klasycznego, lefebriańskiego znaczenia pojęcia „prawo do miasta”, zwracając uwagę na to, w jak ogromnym stopniu jest ono ukształtowane przez nacechowane etnicznie, narodowo i płciowo patriarchalne relacje władzy. Pisząc o „prawie do upłciwionego miasta” (*right to the gendered city*) Fenster (2004) podkreśla, że prawo do przestrzeni publicznej jest blisko powiązane z prawem do przestrzeni prywatnej i nie powinno się ich analizować oddzielnie. Jak przekonuje Fenster, patriarchalne relacje władzy

wyznaczają „granice przynależności” (2004, 229) dla kobiet i innych osób marginalizowanych, tym samym ograniczając ich prawo do miasta.

W przytaczanych poniżej przykładach staram się pokazać, w jaki sposób, dokonując inwazji miejsc zakodowanych jako męskie, łamiąc kody kulturowe, płciowe, rasowe i klasowe, stawiając opór, dziewczyny przechwytyują narracje o sobie samych i egzekwują swoje prawo do miasta. Przyglądając się gestom i taktykom wykształconym przez dziewczyny w różnych kontekstach historycznych i kulturowych, zwracam uwagę na wspólność i wielość form dziewczynskiego oporu. To właśnie konkretne gesty i taktyki, a nie porządek chronologiczny czy geograficzny ich występowania są spoiwem łączącym omawiane przeze mnie przykłady.

Dziewczyny wychodzą ze swoich pokojów

W analizie brytyjskich subkultur dziewczynskich lat 70. zeszłego stulecia, Angela McRobbie i Jenny Garber (1991) wielokrotnie podkreślały, że znaczenie dla ich rozwoju miało nie tylko to, co się działo na ulicy, ale też to, co się działo w pokojach tych dziewczyn. Opowiadając o swojej solowej płycie *The Julie Ruin*, Kathleen Hanna wspomina, że chciała, żeby jej album brzmiał tak, jakby mogła go stworzyć jakakolwiek dziewczyna mająca potrzebę szczerego wypowiedzenia swoich myśli i uczuć (Anderson 2013). Hanna rzeczywiście nagrała cały album w swoim pokoju, sugerując i wyrażając nadzieję, że wiele innych dziewczyn zrobi to samo: „pokoje dziewczyn są przestrzeniami kreatywności. Problem polega na tym, że te pokoje są od siebie odcięte”¹ (Hanna w Anderson 2013). Hanna wydaje się wskazywać tutaj na polityczny sens *girl power*: generowanie politycznej siły poprzez dostrzeganie wspólnych doświadczeń i zrozumienie, że problemy, które mogą nam się wydawać bardzo osobiste, mają konkretne, strukturalne uwarunkowania i że nie tylko można, ale też trzeba o tym głośno mówić, krzyczeć, stawiać opór i zmieniać zasady gry. Niektóre formy dziewczynskiego oporu mogą się wydawać zbyt zwyczajne czy łagodne, żeby mieć siłę polityczną – i właśnie tym niepozornym formom oporu chciałabym się teraz przyjrzeć.

W jednym z centralnych punktów Biszkeku znajdziemy górującą nad okolicą alegorię rewolucji oraz dwie umieszczone na granitowych cokółkach grupy rzeźb przedstawiające

1 Wszystkie tłumaczenia z angielskiego pochodzą od autorki.

męczenników rewolucji, na których cześć został nazwany cały plac. W zeszłym roku, podczas wizyty w kirgiskiej stolicy, miałam okazję przyjrzeć się poszczególnym elementom tego placu. Moją uwagę przykuły wykonane permanentnymi mazakami napisy na granitowych cokółkach: większość z nich stanowiły deklaracje heteroseksualnej miłości, z imionami zakochanych oprawionymi w serca. Wśród tych serc było jedno szczególne, zawierające cztery żeńskie imiona: Janka, Alya, Salya, and Firu oraz napisane po angielsku zdanie „love is my friend”. To niewielkie graffiti było nie tylko celebracją dziewczęńskiej przyjaźni, ale też formą oporu, zarówno wobec normy, jaką jest heteroseksualna miłość, jak i wobec zawładnięcia przestrzeni miejskiej przez państwowe narracje. Tym drobnym gestem dziewczyny zaznaczyły swoją obecność w centralnym punkcie Biszkeku i zrobiły to na swoich zasadach.

Proponuję myśleć o tym niepozornym graffiti nie tylko jako przypomnieniu o obecności dziewczyn i dziewczyności w mieście zaplanowanym i rządzone przez heteropatriarchat, ale też wyrazie dziewczęńskiego oporu wobec symbolicznych wykluczeń, których co dzień doświadczają. Jak zauważa Rebecca Solnit w eseju „Miasto kobiet”, przestrzeń miejska jest upłciowiana nie tylko przez codzienne praktyki, a też przez nazwy ulic, skwerów czy budynków: nasze miasta są pełne męskich imion i nazwisk, na każdym kroku przypominających o tych, którzy sprawowali władzę, tworzyli historię czy zdobywali fortuny. Przemierzając się po mieście, chodzimy ulicami nazwanymi na cześć generałów, papieży, ministrów, prezydentów, królów i pisarzy. Solnit zachęca nas do wyobrażenia sobie, jak by się żyło w mieście dziewczynom, gdyby mijane i zamieszkiwane przez nich miejsca nosiły żeńskie imiona. Na alternatywnej mapie nowojorskiego metra towarzyszącej esejowi Solnit nadaje wszystkim stacjom imiona i nazwiska kobiet. Wyobraźmy sobie przejazd metrem ze stacji Assata Shakur na Harlemie do stacji Serena Williams w Queens, albo w Warszawie ze stacji Róża Luksemburg do stacji Anna Jantar.

Może się wydawać, że takie ćwiczenia wyobraźni odwracają uwagę od „naprawdę ważnych spraw”, moim zdaniem są jednak potrzebne, by dostrzec skalę systematycznego wyłączenia dziewczyn i kobiet z przestrzeni publicznej. Te cztery dziewczyny w Biszkeku, które wypisały swoje imiona na cokole posagu bohaterskich męczenników, egzekwują swoje prawo do miasta: prawo do pełnego korzystania z przestrzeni miejskiej i prawo do decydowania jak ta przestrzeń ma wyglądać i funkcjonować.

We francuskim filmie *Bande de filles* (reż. Celine Sciamma, 2014), cztery czarne dziewczyny z migranckich przedmieść Paryża (*banlieues*) negocjują miejską przestrzeń,

stawiając opór symbolicznym i fizycznym wykluczeniom ich ciał z miejsc zakodowanych jako męskie, białe czy należące do klasy średniej. W jednej ze scen celebrujących kolektywne doświadczenia zmarginalizowanej dziewczyności widzimy liczną grupę głównie czarnoskórych dziewczyn w biznesowej dzielnicy Paryża, La Défense. Zaczynając od zbliżenia twarzy głównej postaci, Marième, kamera prześlizguje się powoli po twarzach jej koleżanek i innych dziewczyn, które wydają się wręcz promieniować radością i siłą wynikającą z bycia razem. W tej otwartej przestrzeni między biurowcami (wiemy, że w jednym z tych biurowców sprząta na nocnej zmianie matka Marième – i być może też matki innych dziewczyn takich jak ona) dziewczyny urządzą *dance off* – konkurs tańca, w którym prezentują ćwiczone wcześniej godzinami choreografie, chwając się przed koleżankami nowymi ruchami, celebrując swoją kreatywność, inspirując się nawzajem. Robią to, o czym pisał Lefebvre: „zamiast tkwić w gettach dla robotników, imigrantów, osób zmarginalizowanych, a nawet osób uprzywilejowanych, egzekwują swoje prawo do korzystania z uprzywilejowanego miejsca, jakim jest centrum miasta” (1996, 34). Istotne jest jednak przy tym nie tylko to, że w ogóle korzystają z centrum, ale też sposób, w jaki to robią.

Jak w innych scenach z filmu *Sciammy*, tak i tutaj dziewczyny egzekwują swoje prawo do bycia widzianymi i słyszczanymi: w drodze do La Défense wypełniają swoimi ciałami całą długość schodów ruchomych i całą szerokość korytarza w centrum handlowym, a będąc już na placu, radośnie tańczą do głośniejszej muzyki. Nie sposób ich nie zauważyć, nie sposób ich nie usłyszeć, nie sposób przejść obok o nich obojętnie. Taniec nastolatek z biednych paryskich przedmieść w centrum biznesowym miasta można odczytać jako formę dziewczynskiego oporu przeciw ekonomicznej, kulturowej i płciowej marginalizacji czarnych, migranckich, robotniczych ciał. Jest to opór zarówno wobec marginalizujących je instytucji (państwa, szkoły), jak i marginalizującej je kultury (białej, heteropatriarchalnej i zdominowanej przez klasy średnie). Stosując w analizie tej sceny – jak i wielu innych fragmentów filmu *Sciammy* – kategorię kontrpubliczności zaproponowaną przez Majewską, odczytamy ten „podwójny opór” jako „formę politycznej sprawczości, która zwraca się przeciw istniejącej władzy, zwłaszcza tej instytucjonalnej, choć czasem również przeciw najogólniejszym regułom danej kultury, jak też przeciw liberalnym, jak byśmy dziś powiedzieli, elitom, tworzącym sferę publiczną” (2018, 25).

Mówiąc o tańcu jako formie oporu, warto wspomnieć o działalności szwedzkiego kolektywu performerskiego Juck (ich nazwę, tłumaczoną na angielski jako „thrust”, można próbować przetłumaczyć na polski jako „popychać” lub „pchnięcie”). Założony w 2011 roku i zróżnicowany pod względem etniczności i orientacji seksualnej kolektyw regularnie dokonuje interwencji w przestrzeni publicznej: na festiwalach muzycznych i artystycznych, na dworcach i centralnych placach miast, a nawet wewnątrz siedziby szwedzkiego rządu. Nakręcony przez Juck w 2013 roku krótki film cieszy się sporą popularnością na YouTube, a w zeszłym powstał o nich krótki film dokumentalny, który obecnie jest pokazywany na międzynarodowych festiwalach filmowych. Performensy Juck opierają się na kilku prostych powtarzających się elementach: członkinie kolektywu są ubrane w szkolne, „dziewczęce” mundurki; ich choreografia opiera się głównie na rytmicznym ruchu miednicą do przodu i do tyłu oraz krzyżowaniu przy tym „po męsku” dłoni na karku; patrzą wprost w oczy publiczności lub do kamery; jeśli się uśmiechają, to tylko do siebie nawzajem. Juck miesza elementy zakodowane jako heteronormatywnie dziewczęce z elementami zakodowanymi jako heteronormatywnie męskie; wychodząc poza binarne podziały płciowe, queerują zarówno swoje ruchy, jak i przestrzeń, w której je wykonują. Jak same o sobie piszą, „w Juck chodzi o swobodę ekspresji, seksualność, zabawę i rozszerzanie perspektyw na temat kobiecości i płci” (Juck 2013) Swoim tańcem Juck nie tylko stawiają opór wobec norm społecznych dosłownie krępującym ruchy dziewczyn, ale też dekodują upłciwienie miejskich przestrzeni.

Rozważania na temat reprezentacji niepozornych form dziewczynskiego oporu w miejskiej przestrzeni publicznej proponuję zakończyć dyskusją na temat teledysku towarzyszącego popularnej piosence Cyndi Lauper „Girls Just Want to Have Fun”, który poprzedza wymienione powyżej przykłady. Utwór pochodzi z wydanej w 1983 roku debiutanckiej płyty Lauper, której wydawca nie zgodził się na to, żeby wokalistka śpiewała na niej swoje własne piosenki. Choć została zmuszona do nagrania wyłącznie utworów napisanych przez mężczyzn, Lauper udało się wynegocjować zmianę tekstu piosenki, która wkrótce miała okazać się hitem. Z mizoginicznego tekstu o „łatwych dziewczynach”, które marzą o zaspokajaniu potrzeb seksualnych męskiego wykonawcy piosenki, stworzyła utwór o tym, że po długim dniu w pracy dziewczyny chcą zabawy na własnych zasadach.

W przerysowanym, przypominającym amerykański sitcom teledysku główna postać grana przez Lauper nie może znaleźć dla siebie miejsca w pełnym moralnych zakazów

i nakazów domu rodziców i – wbrew ich przestrogom i groźbom – wybiega na nowojorską ulicę, gdzie dołączają do niej koleżanki. Postać grana przez Lauper jest białą dziewczyną z klasy robotniczej; jej koleżanki to dziewczyny różnego pochodzenia etnicznego i klasowego. Będąc z nimi, Lauper niczym specjalnym się nie wyróżnia; razem wydają się kolorowe, mogłyby wręcz pozować do jednej z reklam United Colors of Bennetton. Ich radosny pochód przez miasto ma w sobie coś z karnawału, a jego wyjątkowy nastrój udziela się wielu napotkanym po drodze osobom. Dziewczyny stawiają „podwójny opór” (Majewska 2018) nie tylko wobec instytucji rodziny, ale też wobec kulturowym, klasowym i płciowym normom obowiązującym w przestrzeni publicznej.

Jak zauważa Marshall Berman w tekście „Take It to the Streets: Conflict and Community in Public Space”, dziewczyny w teledysku Lauper „nie tylko odmieniają swoje własne życia, ale dokonują też transformacji samej ulicy; wykorzystując strukturalną otwartość miejskiej ulicy umożliwiającą przełamanie barier rasowych, klasowych, wiekowych i seksualnych, dziewczyny i gromadzą radykalnie różnych od siebie ludzi” (2017, 78). W oczach Bermana teledysk Lauper jest realizacją „kolektywnego marzenia o tym, jak powinna wyglądać przestrzeń publiczna” (2017, 77). Dziewczyny nie tylko odmieniają ulicę, ale też przynoszą ją – w tej egalitarnej, inkluzywnej wersji – do domu rodziców Lauper, przezwyciężając w ten sposób, jak twierdzi Berman, dychotomię prywatnego i publicznego.

Berman nie kryje zachwytu nad tą teledyskową celebracją ulicy jako miejsca różnorodnego i otwartego; podkreśla też, że mijani przez dziewczyny robotnicy budowlani wcale ich nie zaczepiają: „ku naszemu zdziwieniu i radości, robotnicy jedynie przyjaźnie się uśmiechają, a niektórzy z nich – co zdumiewa jeszcze bardziej – nawet odrzucają narzędzia i dołączają do tańczącego pochodu” (2017, 78). Nasuwa się tutaj pytanie, którego Berman w tym całym zachwycie i zdziwieniu jakoś sobie nie stawia: czy postać grana przez Lauper mogłaby dokonać transformacji (zarówno siebie, jak i ulicy) bez pozostałych dziewczyn? Ich przyjaźń jest nie tylko narzędziem pomagającym przełamać i skomplikować dychotomię prywatnego i publicznego, o czym pisze Berman, ale też zwyczajnie strategią przetrwania w mieście.

Dziewczyński opór a opór podporządkowanych innych

Nie jest chyba tajemnicą, że przemieszczanie się po mieście jest dla dziewczyn bezpieczniejsze w grupie niż w pojedynkę. Wszystkie znane mi kobiety i dziewczyny – moje przyjaciółki, ciotki, studentki, sąsiadki – jak i ja sama mamy bez liku historii o nieproszonych męskich interwencjach w naszą przestrzeń, w nasz czas, w nasze ciała, których doświadczamy idąc ulicą, mostem, przejściem podziemnym; siedząc na ławce w parku i na przystanku, w metrze i w autobusie; czytając książkę w tramwaju; uprawiając jogging w parku; jadąc rowerem do pracy i na działkę; pchając przed sobą wózek z dzieckiem i ciągnąc za sobą walizkę na kółkach; nic nie robiąc, po prostu będąc. Jak pisze przywoływana wcześniej Rebecca Solnit, przez powszechnie doświadczane zaczepki i molestowanie, dziewczynom przypomina się na każdym kroku, że „to nie jest ich świat, to nie jest ich miasto, to nie jest ich ulica; że ich swoboda ruchu może być w każdej chwili zakwestionowana i że wielu nieznajomych wymaga od nich posłuszeństwa i uwagi” (2016, 85).

Ruch #metoo, zainicjowany w 2006 roku w Stanach Zjednoczonych przez afroamerykańską aktywistkę Taranę Burke i spopularyzowany przez białe hollywoodzkie aktorki w 2017 roku na fali oskarżeń o molestowanie seksualne i gwałt skierowanych masowo przeciw producentowi filmowemu Harveyowi Weinsteinowi (a później także innym mężczyznom), jest jedną z wielu akcji zwracających uwagę na skalę i rozmaite formy przemocy seksualnej wobec kobiet i innych marginalizowanych osób (Adetiba i Burke 2017; Verso Report 2018). Znane szerokiej, globalnej publiczności twarze zamożnych, białych, zachodnich aktorek, mówiące „ja też” bezsprzecznie pomogły nagłośnić powszechność problemu dyskryminacji seksualnej kobiet. Lokalne wersje hashtagu #metoo – #JaTeż w Polsce, #BalanceTonPorc we Francji czy #QuellaVoltaChe we Włoszech – pomagają przeprowadzić ważne interwencje i debaty publiczne na temat kultury gwałtu, molestowania seksualnego i kwestii zgody na seks.

Nie dyskredytując indywidualnych cierpień osób, które podzieliły się swoimi doświadczeniami przemocy na fali #metoo, warto podkreślić, że kobiety od wieków mówią, piszą, śpiewają i krzyczą o przemocy seksualnej. Szczególnie narażone na przemoc seksualną były i nadal są dziewczyny i kobiety zmarginalizowane pod względem rasowym, ekonomicznym, edukacyjnym, geograficznym, seksualnym i sprawnościowym. Jedną z bohaterek wspomnianych przeze mnie na wstępie książek dla dzieci jest Rosa Parks,

znana głównie z tego, że w 1955 roku, w okresie usankcjonowanej prawnie segregacji rasowej na południu Stanów Zjednoczonych, odmówiła ustąpienia miejsca w autobusie białej osobie. Mniej znany jest natomiast fakt, że na długo zanim stała się ikoną ruchu praw obywatelskich, Parks była działaczką dokumentującą przemoc seksualną wobec czarnych kobiet i że sama jako młoda osoba doświadczyła takiej przemocy ze strony białego pracodawcy (McGuire 2018). Wieloletnie zaangażowanie Rosy Parks w działalność antyrasistowską i feministyczną oraz jej osobiste doświadczenia dyskryminacji zostały w wyobraźni popularnej spłycone do jednego gestu odczytywanego jako heroiczny i buntowniczy.

Jako że popularność ruchu #metoo wydaje się obecnie opierać na zwierzeniach głównie białych kobiet z klas średnich i wyższych, dostrzegam potrzebę przełamania tej dyskursywnej dominacji i zwrócenia uwagi na sprawczość polityczną osób zmarginalizowanych, które doświadczają przemocy seksualnej. Jak zwracają uwagę poetka Tishani Doshi (2018) i pisarka Arundhati Roy (2012), mierzące się w swoich tekstach z kulturą gwałtu w Indiach, do międzynarodowego mainstreamu rzadko docierają głosy podporządkowanych innych, które najdotkliwiej doświadczają przemocy. W wierszu „Dziewczyny wychodzą z lasów” (*Girls are coming out of the woods*) Doshi upamiętnia nie tylko nagłośniony przez globalne media zbiorowy, morderczy gwałt na Jyoti Singh Pandey w Delhi w grudniu 2012 roku, ale też wiele innych nazwanych i nienazwanych aktów przemocy wobec dziewczyn i kobiet, szczególnie tych ze zmarginalizowanych grup (Roy 2012).

Dziewczyny wychodzą z lasów,

owite w peleryny i kaptury,

niosą żelazne pręty i świece

i bezmiar blizn zebranych

na hektarach przedwczesnej trawy i w miejskich

autobusach, w świątyniach i barach. (...) (Doshi 2018)

Odnosząc się w poetycki, mitologizujący sposób do pojedynczych gestów oporu i protestu, Doshi zwraca uwagę nie tylko na powszechność przemocy doświadczanej przez dziewczyny i kobiety, ale też na potencjał wyobraźni politycznej tkwiącej w tych gestach i na siłę wynikającej z dostrzeżenia wspólności doświadczeń. Warto tutaj wrócić do wspomnianej wcześniej kategorii kontrpubliczności, która, jak przekonuje Majewska, „pozwała nie tylko wskazać grupy [podporządkowanych innych], ale też omówić ich działanie” (2018, 72). Podkreślając znaczenie niehegemonicznych strategii i form wyrażania oporu, kategoria kontrpubliczności umożliwia analizę sprawczości politycznej podporządkowanych innych.

Zakończenie: odheroizowana siła dziewczyn

Wzorce dziewczynkości wykreowane przez *girl power* okazują się niewystarczające do utworzenia nowej wyobraźni politycznej, ponieważ zbyt mocno opierają się na rzekomej wyjątkowości doświadczeń pojedynczych dziewczyn zamiast na tym, co je łączy. Bohaterki są nam równie mało potrzebne, jak bohaterowie.

Odrzucając zarówno heroizm, jak i postawę ofiary, omówione przeze mnie formy dziewczynskiego oporu podkreślają wspólność i wielość doświadczeń opresji, dyskryminacji i przemocy. Dostrzegając i upolityczniając tę wspólność i wielość doświadczeń, dziewczynski opór nie tylko uwidocznia, ale też przekracza strukturalne, wpisane w miejską przestrzeń publiczną ograniczenia wynikające z nierówności na tle płciowym, rasowym, klasowym czy seksualnym.

Zastanawiając się nad tym, jak dziewczynskie formy oporu pomagają wykształcić nową wyobraźnię polityczną, warto rozważyć, jakie kryteria stosujemy w ocenie ich sprawczości. Jeśli miarą sukcesu ma być natychmiastowa, radykalna zmiana, przytoczone przeze mnie przykłady należałoby uznać za totalne porażki. Jeśli jednak, jak proponuje Majewska, zmienimy kryteria oceny tych zmian i, wychodząc poza dychotomię reformy i rewolucji, skupimy się ich mniej oczywistych elementach, które starałam się tutaj przybliżyć, dostrzeżemy „rozmiary i wieloaspektowość przekształcania tego, co politycznie nośne” (2018, 304).

Wykaz literatury

- Adetiba, Elizabeth i Tarana Burke. 2017. „Tarana Burke Says #MeToo Should Center Marginalized Communities”: <https://www.thenation.com/article/tarana-burke-says-metoo-isnt-just-for-white-people/>
- Anderson, Sini (reż). 2013. *The Punk Singer*.
- Bagieu, Pénélope. 2018. *Tupeciary: O kobietach, które robią to, co chcą*, tłum. Agnieszka Pączka-Torelli i Anna Pączka. Warszawa: bęc zmiana.
- Baumgardner, Jennifer, i Amy Richards. 2000. *Manifesta: Young Women, Feminism, and the Future*. Nowy Jork: Farrar, Straus and Giroux.
- Berman, Marshall. 2017. „Take it to the Streets: Conflict and Community in Public Space.” W *Modernism in the Streets: A Life and Times in Essays*, red. Marcus, David, i Shellie Sclan. Londyn: Verso.
- Bess, Gabby. 2015. „Alternatives to Alternatives: the Black Grrrls Riot Ignored.” https://broadly.vice.com/en_us/article/9k99a7/alternatives-to-alternatives-the-black-grrrls-riot-ignored
- Doshi, Tishani. 2018. *Girls Are Coming Out of the Woods*. Hexham: Bloodaxe Books.
- Favilli, Elena, i Francesca Cavallo. 2017. *Opowieści na dobranoc dla młodych buntowniczek*, tłum. Ewa Borówka. Katowice: Debit.
- Fenster, Tovi. 2005. „The Right to the Gendered City: Different Formations of Belonging in Everyday Life.” *Journal of Gender Studies* 14(3): 217–31.
- Gill, Rosalind. 2007. „Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility” *European Journal of Cultural Studies* 10. 2: 147–166.
- Gonick, Marnina. 2006. „Between Girl Power and Reviving Ophelia: Constituting the Neoliberal Girl Subject.” *NWSA Journal* 18.2: 1–23.
- Harvey, David. 2003. „The Right to the City.” *International Journal of Urban and Regional Research* 27.4: 939-941.
- Harvey, David. 2013. *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. Londyn: Verso.
- Hernández, Daisy. i Bushra Rehman. 2002. *Colonize This!: Young Women of Color on Today's Feminism*. New York: Seal Press.
- Juck. 2013-. <https://www.juck.org>
- Klein, Naomi. 2000. *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies*. Toronto: Vintage Canada.
- Lefebvre, Henri. 1996. *Writings on Cities*, tłum. i red. Kofman, Eleonore i Elizabeth Lebas. Londyn: Blackwell.
- Majewska, Ewa. 2018. *Kontrpubliczności ludowe i feministyczne: Wczesna „Solidarność” i Czarne Protesty*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Majewska, Ewa. 2017. „Prekariat i dziewczyna: Fetyszizm towarowy i emancypacja dziś.” W *Tramwaj zwany uznaniem: Feminizm i solidarność po neoliberalizmie*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Marcus, Sara. 2010. *Girls to the Front: The True Story of the Riot Grrrl Revolution*. Nowy Jork: Harper Collins.
- Marcuse, Peter. 2009. „From critical urban theory to the right to the city.” *City* 13.2-3: 185-197. DOI: 10.1080/13604810902982177
- Massey, Doreen. 1994. *Space, Place and Gender*. Cambridge: Polity Press.
- Mayer, Margit. 2009. „The ‘Right to the City’ in the context of shifting mottos of urban social movements.” *City* 13.2-3: 362-374. DOI: 10.1080/13604810902982755

- McGuire, Danielle L. 2018. „The Maid and Mr. Charlie: Rosa Parks and the Struggle for Black Women’s Bodily Integrity.” W Verso Report, *Where Freedom Starts: Sex, Power, Violence, #MeToo*. London: Verso.
- McRobbie, A. (2015) *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. London: Wiley.
- McRobbie, Angela i Jenny Garber. 1991. „Girls and Subcultures.” W McRobbie, Angela, *Feminism and Youth Culture: From ‘Jackie’ to ‘Just Seventeen’*. Basingstoke: Macmillan. 1–15.
- Purcell, Mark. 2002. „Excavating Lefebvre: the right to the city and its urban politics of the inhabitant.” *Geojournal* 58: 99-108.
- Roy, Arundhati. 2012. „Arundhati Roy speaks out against Indian rape culture,” <https://www.channel4.com/news/arundhati-roy-speaks-out-against-indian-rape-culture>
- Schilt, Kristen. 2003. „‘A Little Too Ironic’: The Appropriation and Packaging of Riot Grrrl Politics by Mainstream Female Musicians.” *Popular Music and Society* 26.1: 5-16
- Sciamma, Celine (rez.). 2014. *Bande de filles Bande de filles*.
- Solnit, Rebecca. 2016. „City of Women: The Power of Names.” W Solnit, Rebecca, i Joshua Jelly-Schapiro, *Nonstop Metropolis: A New York City Atlas*. Oakland: University of California Press. 85–90.
- Vacchelli, Elena i Kofman, Eleonore. 2018. „Towards an Inclusive and Gendered Right to the City.” *Journal of Gender Studies* 17: 1–3.
- Verso Report. 2018. *Where Freedom Starts: Sex, Power, Violence, #MeToo*. London: Verso.
- Walker, Rebecca. 1995. *To Be Real: Telling the Truth and Changing the Face of Feminism*. New York: Anchor.

Agata Lisiak – profesorka w Bard College Berlin, gdzie prowadzi zajęcia z zakresu studiów migracyjnych, socjologii miejskiej, kultury wizualnej, gender studies i socjologii pracy. Była badaczką w Instytucie Nauk Społecznych na Uniwersytecie Humboldtów, stypendystką Marie Curie Actions w wiedeńskim Instytucie Nauk o Człowieku oraz kuratorką w berlińskim Haus der Kulturen der Welt. Jej teksty ukazały się m.in. w *Feminist Review*; *City, Gender, Place and Culture* i *Widoku*. Lisiak jest współzałożycielką migART.

DANE ADRESOWE:

Migration Studies

Bard College Berlin

Platanenstraße 24

13156 Berlin

EMAIL: a.lisiak@berlin.bard.edu

CYTOWANIE: Lisiak, Agata. 2019. „Tytuł” *Praktyka Teoretyczna* 2(32): 47-63

DOI: 10.14746/prt.2019.2.3

AUTHOR: Agata Lisiak

TITLE: Beyond girl power: girl resistance, counterpublics, and the right to the city.

ABSTRACT: Girlhood’s political potential does not lie in the power of individual girls, however magnificent, but in acknowledging the commonalities and multiplicities of all girls’ experiences. Rejecting the individualistic “girl power” paradigm opens up new, sometimes contradictory narrations and representations of contemporary girlhood. This non-heroic approach to girlhood reveals not only the intricate workings of exclusion mechanisms, but also the various inclusive tactics and resistance strategies at work. Engaging with the concepts of counterpublics, the gendered right to the city, and feminist theory more broadly, I look closely at selected examples of girl resistance from popular culture to demonstrate how girls’ interventions in urban places usually coded as masculine can subvert cultural, gender, racial, and class codes, reappropriate narrations about themselves, and execute their right to the city. Even if some of the gestures and tactics I discuss in the paper may seem too mild to have any political power, I propose that it is exactly such unassuming forms of resistance that promise real change and deserve our urgent attention.

KEYWORDS: girlhood, resistance, right to the city, feminism, counterpublics, heroism, girl power

„KLIR” I OBRAZ SŁABY W FILMIE *HAIR* MARKA PIWOWSKIEGO

JUSTYNA JAWORSKA

Abstrakt: Tekst jest analizą dokumentu Marka Piwowskiego *Hair*, nakręconego w 1971 r. dla Telewizji Polskiej. Pełna komicznych niedociągnięć relacja z międzynarodowego konkursu fryzjerskiego stała się dla reżysera pretekstem do obnażenia zakłóconej komunikacji między organizatorami a widownią, czy szerzej – między władzą a społeczeństwem. Ironiczny ton i zastosowanie „słabego obrazu” pozwoliły mu na sabotaż przekazu oficjalnego w duchu strategii queerowej. Autorka proponuje spolszczony termin „klir”, by wyraźniej odróżnić zastosowane w filmie środki od estetyki kampu i umocować dokument nie tylko w paradygmacie „sztuki porażki”, ale i w społecznym kontekście PRL.

Słowa kluczowe: „klir”, queer, kampu, obraz słaby, film dokumentalny, PRL.

1.

Jest lato 1971 r., pierwsze lato pod panowaniem Edwarda Gierka. Hala warszawskiego Torwaru gromadzi reprezentację mistrzów grzebienia: kilkudziesięciu fryzjerów stłoczonych na arenie podkręca krzeselka, układa akcesoria, widownia na trybunach przygląda się sceptycznie. Za chwilę rozpocznie się IX Konkurs Sztuki Fryzjerskiej Krajów Socjalistycznych o Puchar Przyjaźni. Telewizja Polska zamawia reportaż z tego wydarzenia u reżysera, który ma już na koncie kilka błyskotliwych etiud, dłuższą *Psychodramę* i sensacyjny debiut kinowy, przez znaczną część krytyki uznany właściwie za falstart: *Rejs* mimo powodzenia wśród widzów dostał przeważająco złe recenzje i trzeba było lat, by obrósł kultem (cokolwiek to znaczy), a także został uznany za jeden z ciekawszych przykładów polskiej Nowej Fali i – przede wszystkim – pierwszy, choć nieoczywisty, rozrachunek z Marcem '68¹. Telewizji trzeba jednak świeżego spojrzenia, w końcu ruszyła Gierkowska „odnowa”. Pociągnęła ona za sobą pożegnanie z inteligenką rewoltą, które Lidia Burska nazwała „demontażem utopii” (Burska 2012, 176–208), i próbę odzyskania zaufania „młodych”, toteż Marka Piwowskiego, wciąż młodego (choć prawie trzydziestosześcioletniego) wilczka Kina Młodej Kultury wraz z dwoma operatorami wpuszczono nierozważnie na stadion.

Dokument *Hair* trwa niecałe siedemnaście minut. Najpierw elegancka czołówka: w złotej, barokowo rzeźbionej ramie lustra wyświetla się tytuł pisany czcionką o secesyjnym kroju.² Widzimy bruneta w garniturze, czeszącego się przed mikrofonem, a w tle słychać miarowe poświsty, jakby sapanie – widzowi zabiera chwilę, by się zorientować, że mikrofon nie jest wyłączony i mężczyzna po prostu oddycha. Ktoś patrzy przez lornetkę, jakaś utrefiona blondynka przysypia, starszy facet w okularach przeciera nieprzytomne oczy – błyska jego sygnet i widać pomalowane ciemnym lakierem paznokcie. Festiwal ziewania. Oficjał pod krawatem zapowiada mechanicznym tonem: „Witając wszystkich uczestników konkursu, przedstawiciele Bułgarii...” i tu się zacina, sięga do kieszeni po kartkę. Cisza, przebitka na tępą twarz osiłka pod krawatem, a potem afektowany konferansjer mówi z przekąsem, że „droga zawodników do reprezentowania swojego państwa w międzynarodowym konkursie rzecz jasna nie jest łatwa, nie jest usłana różami”. Czytanie z kartki idzie już gładko, oficjał wymienia państwa socjalistyczne i życzy zgromadzonym

1 Tak na przykład Iwona Kurz interpretuje imieniny kapitana urządzone na pokładzie statku w *Rejsie*: „W jednym geście Piwowski ukazuje instrumentalne wykorzystanie sfery kultury do propagandy, władzę nad jednostką, która rozciąga się również nad sferą rzekomo prywatną, oraz metaforyzuje porządek polityczny: zamknięty, skierowany na lidera, podszyty lękiem, ale działający jak automat dzięki powtarzaniu gestów i językowych klisz” (Kurz 2017, 199).

2 Nawiązanie do amerykańskiego *Hair* musiało być wówczas czytelne: choć film Formana powstał dopiero w 1979 r., to już od czterech sezonów grano na amerykańskich scenach głośny, owiany atmosferą skandalu musical z kompozycjami Galta MacDermonta.

„najlepszych wyników, jak najlepszego pobytu w naszej stolicy Warszawie i wszystkiego najlepszego”.

Konferansjer, który sam mówi o sobie: „tak się jakoś dziwnie składa, że najlepiej włada językiem polskim”, przedstawia dwie tłumaczki na rosyjski. To one w oficjalnym *lingua franca* państw bloku wschodniego mają wydawać komendy zawodnikom, a ci zastygają nad natapirowanymi modelami w posągowym napięciu (kamera złośliwie ujmuje ich od dołu) i czekają na sygnał startu. Fryzjerzy wyglądają tak, jak stereotypowo powinni: tu napomadowany wąsik, tam lok nad czołem, modelki i modele zachowują powagę. Wreszcie rusza wyścig strzyżenia i modelowania. Tymczasem elegancki przedstawiciel branży tłumaczy do kamery, jak fachowo wycieniować „cyrkielek” za uchem – robi przy tym miękki i ewidentnie „przejęty” gest. W tle konferansjer z wymuszonym dowcipem zapowiada występ zespołu, który grał poprzednio na Bahamach i na Batorym, przy czym żartuje, że jeden z muzyków ma „wnieść ze sobą fortepian”. Gdy jednak Bogdan Czyżewski intonuje skoczny utwór w duecie z Danutą Rinn, ta porusza tylko bezgłośnie ustami i nadrabia ruchami bioder, bo psuje się jej mikrofon. Na ciągnięte solo słowa piosenki: „lecz próżno serce łękliwie się wzbrania, nie można uciec od kochania, od kochania...” Piwowski nakłada w montażu martwe, puste twarze widzów, odsłonięte w podrygach prawie po pośladki nogi fryzjerek, stopy w obuwiu damskim i męskim przytupujące do rytmu. Stadion zaczyna pulsować erotyzmem, ale tandetnym i jakby nieudacznym. Kamera wślizguje się pod spódniczki kobiet (to apogeum mody na mini), wychwytuje zalotne gesty, grę eksponowanych ciał. Zmontowane w przeciwuciecznym spojrzeniu dwóch młodych mężczyzn budują pozór homoerotycznego napięcia, choć każdy z osobna najwyraźniej się nudzi. Rinn, której śpiew niespodziewanie przebiega się w połowie frazy po podłączeniu nagłośnienia, pokazana jest przez chwilę od dołu i bez głowy: jej obfite, swingujące kształty rozsadzają kadr.

I oto pokaz makijaży – dookoła stadionu defilują pani sędzia, milicjantka i pielęgniarzka („tylko chorować”, żartuje konferansjer) w zawodowych uniformach, przerysowane i nieco groźne, niczym seksbomby realnego socjalizmu. Na estradzie brunet w garniturze, ten sam, który sapał do mikrofonu, parodiuje *Tombe la neige*, przebój Salvatorego Adamo sprzed ośmiu lat – rzewna w oryginale wokaliza przechodzi w jego wykonaniu w kozi bek, ale pokazywany w tym samym czasie przystojny model trefiony lokówką „na torreadora” zachowuje śmiertelną powagę. Następnie, z wielką pompą, organizatorzy prowadzą w asyście tłumaczy prawdziwego Francuza – to szef komisji, który zamyka pokaz³. Finalne odliczanie i defilada modeli, fryzury męskie prezentowane są jako „Elegant z Mosiny”, „Lwia peruka” czy „Pan Tadeusz”. Te przesadnie utrefione uczesania z loków przypominają bombastyczne

3 Spośród państw Zachodu to akurat z Francją Polska Rzeczpospolita Ludowa utrzymywała relatywnie dobre stosunki, także z uwagi na silne tam prokomunistyczne sympatie. Można bezpiecznie kpić z „żabojadów”, ale najwyższy arbiter konkursu dla krajów socjalistycznych jest jednak Francuzem.

kalafiory, ale na trybunach nadal nikt się nie śmieje. Na estradzie dobrzmiewa ostatni występ, tym razem kpiny z nie tak już wcale modnego bigbitu: brunet wyje, potrząsa włosami, bierze do ust mikrofon, w parodii dzikiego szału zjada nawet liście zdobiącej scenę paprotki.

Dziewczyna na trybunach w spiętrzonej tapirze żuje obojętnie gumę i wzruszeniem ramion komentuje pokaz damski. Oto na bieżnię wychodzą roztańczonym krokiem nimfy w dezabilu z cukierniczymi konstrukcjami z fal, syrena z mieczem i tarczą cała w srebrnych papilotach („oczy w kształcie ryby”, komentuje z emfazą konferansjer), półnagie odaliski w strojach narodowych, używanych podczas świąt – „narodowych oczywiście”, słyszymy. Kamera woli jednak odsłonięte pępki niż fryzury. W przebitkach pokazuje męskie i damskie twarze gapiów, ludzi starszych i w średnim wieku, po części zapewne fryzjerów. Montaż z ręcznie zderza ich zmęczone, niepiękne fizjonomie z przepychem tego, na co patrzą. Wreszcie w finale obraz ostatecznie rozjeżdża się z komentarzem konferansjera: „To jest fryzura dzienna, szalenie łatwa do uczesania, a zatem użytkowa. Ulubione uczesanie studentów, młodzieży, fryzura pasująca do swobodnego stroju, jaki noszą ludzie na co dzień”. Widzimy skrzydlatego stwora z czólkami, całego w postrzępionej folii, jakby nie umiał się zdecydować między karnawalem w Rio a *Ulicą Sezamkową*. Jeszcze zafrapowana mina emeryta na trybunach i cięcie.

2.

Dokument *Hair* został rok później nagrodzony Złotym Lajkonikiem, czyli Grand Prix Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie. W komentarzu Tadeusza Lubelskiego do płytowego wydania dokumentów Piwowskiego czytamy, że do konkursu międzynarodowego filmu już nie dopuszczono, a nagrodzenie go i tak było wówczas aktem odwagi, bo przecież „[w]ydobywając na wierzch tandetę całej imprezy, zły gust fryzjerów i jurorów, pretensjonalność modeli i konferansjerów, trywialność występów towarzyszących i oprawy całości – Piwowski wyśmiewał jednak nie tylko niski poziom rodzimego przemysłu rozrywkowego” (Lubelski 2007, 31). Dopowiedzmy już, że wyśmiewał PRL w soczewce, z jego aspiracjami do Zachodu i serwitutami, które płacił Związkowi Radzieckiemu jako kraj socjalistyczny. Znamienne, że konkurs otwierano po rosyjsku, a zamykano po francusku, co oddawało nasze geopolityczne rozdarcie. Ale widać tu więcej. Można odnieść wrażenie, że wykwintne fryzury konkursowe, niczym karykatura noszonych wówczas na polskich ulicach uczesań – baków, loków, tapirów – pełnią funkcję maskującą, czyli zasłaniają rzeczywistość niewiele mniej od nich pretensjonalną, tyle że zgrzebniej aspirującą, tworzą pozór „światowości” i „odsświętności”, subwersywny karnawal.

Subwersywny, bo trudno nie zauważyć, że podważone zostało oficjalne przesłanie filmu, który miał być zapewne eleganckim dokumentem-wizytówką i oddawać lekki, żartobliwy, ale tym bardziej atrakcyjny propagandowo wizerunek prestiżowego wydarzenia. Zamiast reprezentacji mamy ironiczną implozję sensów. Pod wykwintem kryje się tandeta, pod odgórnie zaaranżowaną rozrywką – nuda, pod pretensjami do Paryża – wschodnio- i środkowoeuropejskie kompleksy, pod pozorem estetyki i elegancji wreszcie – przemoc męskiego spojrzenia, zainteresowanego przede wszystkim ekspozycją ciał. W demaskowaniu tej ostatniej kamera jest bezwstydna, zupełnie niepoprawna politycznie, ogniskując zbliżenie a to na oblizywanych wargach, a to na sutku prześwitującym przez azur sukienki. Odnosimy wrażenie, że obiektyw trafia w ten detal, naśladując voyerystyczną, parapornograficzną dociekliwość jurorskiego oka. Erotyka jest tu przemycana pod płaszczykiem mody czy branżowego „artyzmu”, choć warto się zastanowić, czy przy takim natężeniu ostentacji można jeszcze mówić o jej przemycaniu. Subwersja działa bowiem w jeszcze szerszym zakresie: erotykę rozbrajają komizm, przesada, nieadekwatność. Nikt nikogo tak naprawdę nie uwodzi, pracowicie spreparowany powab modelek i modeli jest obsceniczny w takim znaczeniu, w jakim opisywał go Baudrillard – wyzbyty gry i tajemnicy, hiperrealny, utowarowiony, a samo uwodzenie „staje się już tylko wartością wymienną, napędza obieg wymian i ułatwia stosunki społeczne” (Baudrillard 2005, 173).

Jeśli zatem konkurs fryzjerski ma być z jednej strony turniejem państw socjalistycznych, areną pozornej, bo bratniej rywalizacji, a z drugiej – dowodem, że państwa bloku wschodniego nie ustępują w niczym Zachodowi, to w przekaz propagandowy wkrada się śliski motyw stręczycielstwa. Nie tylko dlatego, że ostatecznie polskie Zuzanny w koafiurach defilują przed międzynarodową komisją Starców, ale i dlatego, że próbuje się w ten sposób przekonać publiczność do powabów samego realnego socjalizmu, bez opuszczania jego struktur. Dobrze to widać na przykładzie pokazu makijaży: w końcu pani sędzia, milicjantka i pielęgniarz – zauważmy jednak, że nie lekarka – to „kobiety pracujące” PRL, mocno osadzone w swoich nieco groźnych rolach, nadające systemowi kobiecą, nawet groteskowo umalowaną twarz. A przecież kamera wychwytuje komiczną przesadę tych przedstawień, która dzisiejszemu oku jawi się niczym z estetyki *drag* – z tym zastrzeżeniem, że widzimy w dokumencie kobiety jakby „przebrane” za kobiety. Gdzieś w tle rodzi się podejrzenie, że (jak w przypadku Disneylandu, który samym swoim istnieniem ma ukryć, że cała Ameryka jest parkiem rozrywki, por. Baudrillard 1998) fryzjerski karnawał

ma przysłonić prawdę o fasadowym, performowanym charakterze ról odgrywanych w Polsce Ludowej. Piwowski rozbudza w widzu ten poznawczy niepokój, a tym samym rozbraja iluzję.

Sam konkurs już na poziomie programu wydaje się niespójny. Organizatorzy usiłują przemycać sprzeczne przekazy, a nawet dokonują pewnego rodzaju autosabotażu, gdy z jednej strony, ustami notabli, podkreślają światowość wydarzenia i oddają hołd Francji, z drugiej zaś, na estradzie, pokazują kpiny z piosenki francuskiej i bigbitu, jakby na dawną ideologiczną modłę chcieli utwierdzić widownię w poczuciu wyższości wobec „burżuazyjnych nowinek”. Po pierwsze jednak, proponowane tu muzyczne parodie odnoszą się do mód sprzed ładnych kilku lat, co jako parodie mód w zasadzie je unieważnia, po drugie – są nieskuteczne, tak to przynajmniej pokazuje Piwowski. Kiedy artysta estradowy szarżuje nieudolnie, wcielając się w Adamo czy naśladując Beatlesów, w przeciwieństwie widzimy na trybunach twarze bez wyrazu. Śmieszny w takich scenach nie to, co z założenia organizatorów miało bawić, tylko raczej opór i upór publiczności, porażka kierowanych do niej komunikatów.

Kolejne sceny budzą nasze niedowierzanie, aż do tego stopnia, że gdy w kadrze pojawia się autentyczny Francuz ze stereotypowym szykiem francuskiego golibrody, by uroczyście zamknąć konkurs, mamy prawo pomyśleć, że to także podróbka. Wszelki prezentowany widzom splendor jest podejrzany, prawdziwy pozostaje tylko głód splendoru. Konferansjer prezentuje atrakcję za atrakcją, tymczasem na trybunach toczy się niejako akcja równoległa, rozpisana na spojrzenia, łakome lub zblazowane miny, zniecierpliwione gesty i podrygiwania. Najwyraźniej widownia też nie „kupi” tego, co jej się narzuca, komunikacja zostaje zaburzona: coś tu nie działa.

Dokument Piwowskiego traktuje zatem o porażce, i to na kilku poziomach. Na poziomie podstawowym – nieudane były rzecz jasna sam konkurs i pokaz. Oficjalnie rzeczywiście nie radził sobie bez kartki, tłumaczki się myliły, konferansjer przejęzyczał, mikrofony wysiadały, a pomyślane zapewne jako zabawne występy estradowe raczej wprawiały w osłupienie, podobnie jak prezentowane później wymyślne konstrukcje z włosów. Na to nakładala się wtórnie zaburzona komunikacja – mniejsza już o to, że część zawodników nie rozumiała ani polskiego, ani rosyjskiego, bo przede wszystkim widzowie na trybunach nie zdradzali oznak zrozumienia, takie przynajmniej reakcje – lub częściej brak reakcji – wychwytywała kamera. Wreszcie, na kolejnym poziomie, ironiczne „omsknięcie” wprowadzał montaż. Piwowski nakręcił swój dokument na dwa obiektywy (za kamerami stali

Ryszard Maissner i Andrzej Myszkowski) i wyreżyserował go pozornie w duchu *direct cinema*, a więc bez odautorskiego komentarza, z zachowaniem czasu i miejsca akcji, „bezpośrednio”. Wydobył jednak w montażu zastosowaną już wcześniej w *Rejsie* „estetykę błędu” (Hendrykowski 2005, 59–60), bo komentarz rozjeżdżał się z obrazem, za pomocą cięć podkreślone zostały potknięcia i pauzy, filmowane twarze miały wyraz nieadekwatny do tego, co podsuwał wcześniejszy kadr. Za efektem, który mógł robić wrażenie amatorskiego czy nieudolnego, stała precyzyjna filmowa robota, realizująca konkretny zamysł dywersji – ten dokument został perfidnie popsuty.

3.

To perfidne popsucie, połączone z afektacją i szczególnego rodzaju komiczną powagą, przywołuje na myśl estetykę kempową, którą Marek Piwowski posłużył się raczej nieintencjonalnie, bo choć na zachodniej scenie muzycznej rodził się już wówczas glam rock, samo pojęcie kampu nie było na naszym gruncie spopularyzowane. Przelomowe *Notatki o kampie* Susan Sontag wyszły drukiem w 1964 r., ale po polsku ukazały się dopiero pod koniec lat siedemdziesiątych (Sontag 1979) i reżyser raczej ich nie znał. Jego teoretyczna świadomość nie ma jednak dla odczytania filmu większego znaczenia, skoro naiwny kemp objawił się na Torwarze oddolnie, jako efekt nadmiernych fryzjerskich starań – Piwowski go jedynie ironicznie przemontował.

Warto przypomnieć, że kemp jest estetyką właściwie ahistoryczną czy ponadhistoryczną, choć łatwiej dochodzi do głosu w epokach dekadencckich, kryzysowych albo po prostu na ich przełomie. Za taki przełom epok uznać trzeba pierwszy rok dekady Gierka – można nawet założyć, że wspomniany już brak komunikacji między areną Torwaru a widownią, podkreślony jeszcze przez montaż, wynikał w pewnej mierze ze zderzenia dwóch porządków: rozbuchane w stylu „glam” atrakcje konkursu były już z ducha „Gierkowskie”, a widownia jeszcze „Gomułkowska”, czyli ostrożna, znudzona i nieufna, przyzwyczajona do ascetycznych norm małej stabilizacji. Po stronie organizatorów, artystów, fryzjerów i ich modeli znajdziemy kempowe „przeziębienie”, nadmiar, eksces i rozkosz estetyzacji, które podbija zdystansowana reakcja obserwatorów. To nie goście Torwaru są jednak właściwymi adresatami przekazu kempowego, bo estetyczna przyjemność z dreszczem niedowierzania

przeznaczona jest przede wszystkim dla odbiorców dokumentu Piwowskiego – kryje się, jak by powiedziała Sontag, „woku patrzącego” (Sontag 1979, 309).

Kanoniczne rozumienie kampu definiuje go jako styl czy strategię zasadniczo nieheteronormatywną. By odwołać się do znanego sporu o to, „do kogo należy kamp” – chociaż aktywiści i teoretycy gejowscy przegrali swoją batalię o wyłączne prawa do tego gatunku, odkąd kampowe kody trafiły pod strzechy, to jednak często nadal uznaje się, że jest to estetyka przynajmniej kwestionująca hegemonię heteronormatywności (por. Czaplński, Mizerka 2012, 49–191). Już sama karykaturowana w filmie branża fryzjerska jest wystarczająco podatna na homoerotyczne konotacje, zresztą reżyser nie skąpi nam znaczących mrugnięć – przywołajmy choćby pomalowane paznokcie emeryta, spojrzenia młodzieńców sugerujące flirt, „przeiętą” perorę o stryżeniu męskim, ton konferansjera, wreszcie finałową paradę modeli. Równie dużo jest tu jednak satyry na tradycyjne, by nie rzec: patriarchalne, relacje płci i spojrzenia. Krótko mówiąc, choć dokument kpi z uwodzicielskich zabiegów i przerysowanych wizerunków, wcale nie sama tożsamość seksualna jest właściwym problemem czy tematem, ale raczej klasowa dominacja, uwikłana oczywiście w ośmieszone w filmie wzorce płciowości.

Głównym obiektem drwin i zarazem, jak się zdaje, podstawowym problemem okazuje się rozdział między światem „wysokiego” fryzjerstwa a organizatorami i widownią, który obnaża ówczesną polską aspiracyjność, osobliwą „niedojakość”, czyli bylejakość, ale z pretensjami do lepszych, zachodnich wzorców. Publiczność chłonie przecież fałszywy wykwint konkursu z mieszaniną powagi i nieufności, a jednocześnie wydaje się spragniona światowej mody i manier. Tym samym nie tyle płeć, ile klasa podlega rewizji w owym zderzeniu. I tu przypomnijmy, że kamp powinien być w swoim klasycznym wydaniu wzniosły i bezinteresowny, na pewno apolityczny (Sontag 1979), dokument Piwowskiego natomiast usytuować trzeba gdzie indziej, niżej. Jeśli rozumieć go właśnie jako celowo nieudaną, a więc subwersywną relację z chybionego skądinąd spektaklu władzy dla ludu, okazałoby się, że jego klasowe ostrze zbliża go queeru.

Tu wypadaloby zdefiniować, w jakim sensie wprowadzam to pojęcie. W podstawowym i pierwszym rozumieniu queer jako estetyka i strategia „odmieńcza” polegał na kwestionowaniu przypisanych do płci tożsamości seksualnych oraz ich hierarchii (Butler 1990; Kosofsky Sedgwick 1990) czy nawet na afirmatywnym, performatywnym przyjęciu zewnętrznego miana „ciot” lub „pedalów”. Nowsze teorie queer jednak postulują

poszerzenie pola i akcentują płynność, arbitralność rozmaitych „norm”, niekoniecznie związanych z orientacją. Chodzi o „gruntowną refleksję nad statusem wszelkich »innych«, w szczególności zaś tych, którzy doświadczają represji w przestrzeni społecznej i kulturowej ze względu na nieprzystawanie do określonych wzorców” (Burzyńska i Markowski 2006, 458). By ująć tej definicji nieco powagi, zauważmy, że queer prędzej posłuży się wyglupem lub przestylizowaniem niż „gruntowną refleksją”.

Z uwagi na ambiwalencje, o których powyżej, parodii Piwowskiego⁴ nie da się raczej zaliczyć do kina queer w węższym, „mniejszościowym” znaczeniu, jakie mu nadaje – choć dopuszczając wyjątki – Małgorzata Radkiewicz (2014), za to już z pewnością mogłaby ona posłużyć za przykład wywrotowej sztuki porażki, o której pisał Jack Halberstam w *The Queer Art of Failure* (Halberstam 2018). Rozszerzając kategorię queeru na fabuły głównego nurtu, od głupawych komedii po dziecięce animacje Pixara, Halberstam proponuje rozumieć tytułową porażkę – czyli rozmaite klęski i niepowodzenia nękające bohaterów kultury popularnej czy przejawiające się w ich chybionej strategii życiowej, ale też po prostu stylistyczne kiksy samych dzieł – jako próbę oporu wobec dominującej w społeczeństwie kapitalistycznym narracji sukcesu. W wątkach czy dziełach pozornie nieudanych, dziwacznych, traktujących o niedostosowaniu widzi potencjał anarchii, przestrzeń twórczości i niespodzianki: „W pewnych okolicznościach niepowodzenie, przegrywanie, zapomnianie, niedawanie rady, nierobienie, niestawanie się, nieposiadanie wiedzy mogą w rzeczywistości przynosić bardziej twórcze, bardziej wspólnotowe, bardziej zaskakujące sposoby na bycie w świecie” (Halberstam 2018, 15). Do kwestii, na ile porażka konkursu fryzjerskiego (jeśli w ogóle dostrzegano porażkę tego przedsięwzięcia) mogła działać emancypacyjnie i wspólnototwórczo, powrócę w dalszej części tekstu – na razie poprzestanę na zaadaptowaniu samego terminu „queer” w porażkowym duchu. Na polskim gruncie aż się prosi, by spolszczyć termin „queer” do swojskiego „kliru” i przenieść z przywoływanego dotąd „odmieńczego” kontekstu na pole tego, co marginalizowane jako słabsze, nieadekwatne czy prowincjonalne. W tej perspektywie dokument Piwowskiego byłby przykładem „klirowania” rzeczywistości wczesnego Gierka, czyli przedstawiania jej jako rzeczywistości omskniętej, w której to, co postulowane, rozmijało się z tym, co zastane.

4 Jako parodię społeczno-polityczną traktuje *Hair* Marek Hendrykowski, który po Munku widział jej przykłady właśnie u Piwowskiego, ale też u Bajona, Szulkina, Koterskiego, Machulskiego (por. Hendrykowski 2018, 166–167).

Oczywiście rodzi się pytanie, na którym poziomie nastąpiło to omsknięcie – innymi słowy, czy klirowy był sam konkurs, czy jego filmowa rejestracja. Mogłoby się bowiem okazać, że wydarzenie przesycone kiczem, ale też afirmatywne wobec ustroju państwowego i w żadnej mierze nie wywrotowe, dopiero w „popsutej” narracji Piwowskiego nabrało cech subwersji. Albo na odwrót: że konkurs na Torwarze miałby siłę i charakter gejowskiej parady, gdyby nie został przez reżysera „uziemiony” i ośmieszony. Nie widziałabym tu jednak ostrej alternatywy, w końcu można też przyjąć, że w przypadku dokumentu tak spójnego jak *Hair* klirowa rzeczywistość trafiła na klirowego rejestratora czy – trawestując cytaty z *Rejsu* – tworzywo na twórcę.

To zakrzywione spojrzenie było zastanawiająco częste w polskim kinie pierwszej połowy lat siedemdziesiątych i nieco wcześniejszym, zwłaszcza w jego nurcie, który nazwać można roboczo „nurtem ludowego sockonsumpcjonizmu” (Jaworska 2019). Tacy filmowcy, jak bracia Kondratiukowie (w *Hydrozagadce*, *Dziewczynach do wzięcia*, *Wniebowziętych*, *Jak to się robi*), Jerzy Gruza (w *Przyjęciu na dziesięć osób plus trzy*), Antoni Krauze (w *Mecie*, *Piżamie*, *Palcu Bożym*) czy wreszcie Piwowski w *Rejsie* i filmach dokumentalnych – zaczęli wtedy ujawniać śmieszność czy nieporadność bohaterów prostych, czasem wywodzących się z marginesu lub prowincji, w każdym razie aspirujących do lepszych wersji samych siebie, co oddawało jak w soczewce ówczesne ambicje modernizacyjne Polski Ludowej. Tadeusz Lubelski zaliczył wymienione filmy do „stronnictwa groteski” nurtu Młodej Kultury, który datował od Marca ‘68 (Lubelski 2015, 354–359), choć właśnie z początkiem rządów Gierka, gdy rzucono hasło „odnowy”, a wkrótce też budowy „drugiej Polski”, ów groteskowy (powiedzmy już *ex post*: nieco klirowy) realizm w kinie nabrał wyrazistości.

Samo pragnienie realizmu, tak wtedy silne, lepiej naświetlały postulaty ówczesnej krytyki literackiej, jako że młodzi filmowcy nie tworzyli wówczas równie wyrazistych manifestów, co poeci i krytycy z nurtu Nowej Fali. To właśnie oni, a za nimi prozaicy, ale też satyrycy estradowi, na przykład założyciele kabaretu Salon Niezależnych (por. Nyczek 2008), zaczęli postulować odsłonięcie „świata nie przedstawionego” (Kornhauser, Zagajewski 1974), a więc uważanego dotąd za niegodny uwiecznienia, bo nazbyt zwyczajny. „Tubylcy”, czyli przedstawiciele pokolenia urodzonego już w PRL, domagali się fundamentalnego odkłamania, także ideologicznego, i pisania wprost, bez „parnasizmu”, mityzacji, stylistycznych kostiumów i literackich eskapizmów, które zarzucali czołowce ówczesnych twórców. A więc nie misterne, wymyślone światy Grochowiaka i Harasymowicza, nawet nie

alegoryczne fantazje Lema, tylko raczej „raporty z rzeczywistości” Barańczaka i Krynickiego, „nasłuchy” Białoszewskiego albo zgrzebne, środowiskowe opowiadania Nowakowskiego i Andermana – tak miała się dokonać kolejna pokoleniowa zmiana warty. Owo pragnienie „zwyczajności” oraz bycia „tu i teraz” prowadziło co prawda w konsekwencji do nowej manieri małego realizmu, a „odklamywanie świata” łatwo stawało się kolejnym kostiumem czy stylem, ale przynajmniej u zarania tej estetycznej rewolucji chodziło o odkrycie na nowo „autentyzmu” czy „prozy życia” (por. Karpowicz 2012). Filmowym odpowiednikiem tych literackich prób rejestracji świata była fascynacja dokumentem lub paradokumentem, *direct cinema* i *cinéma-vérité*, zapośredniczona także poprzez inspiracje czechosłowacką i francuską Nową Falą (Gwóźdź i Wach 2017, 99) oraz rezonującym wówczas kinem kontestacji (Klejsa 2008). Pasja Piwowskiego, której dowiódł w *Rejsie*, jak też w krótkich filmach dokumentalnych z *Hair* na czele, byłaby więc właśnie pasją demaskatora, sięgającego po – wyświechtany zwrot – „krzywe zwierciadło”, by sportretować – znowu klisza – „szarych ludzi” z ich pretensjami i aspiracjami, a przez ten gest jeszcze dobitniej pokazać im, kim naprawdę są i jak bardzo są okłamywani.

Oczywiście tak rozumianej „retoryce podejrzeń” blisko już do postawy nieco protekcyjnej. Na naiwności, a jednocześnie protekcyjności założeń „odklamywaczy rzeczywistości” nie zostawiła suchej nitki Lidia Burska, pisząc, że „[m]yślenie nowofalowców o wyzwoleniu »szarego człowieka« cechowała utopijna nadzieja, znamienna dla inteligenckiego paternalizmu. Otóż akceptując umasowienie i demokratyzację współczesnej kultury, uważali oni, że stanie się w pełni wartościowa tylko wówczas, gdy się odideologizuje i otworzy na treści i wzorce inteligenckie” (Burska 2012, 187). Zauważmy, że Piwowski, filmując śmiesznych fryzjerów i otumanioną publiczność, pozostaje blisko „szarego człowieka”, stosuje najazdy kamery, wychwytuje grę spojrzeń. Jednocześnie jest daleko, jakby na zewnątrz, na przykład gdy za sprawą ironicznego montażu obnaża to, co plebejskie albo po prostu głupie.

I właśnie ta oscylacja między empatią a drwiną, ta obosieczność ironii stawiają pod znakiem zapytania czystość jego klirowej strategii. Gdyby w grę wchodził po prostu queer i ogrywanie tożsamości seksualnej, można by nawet reżyserowi zarzucić homofobię, ale jego drwina zdaje się mieć ogólniejszy charakter społeczny i prędzej może przywołać oskarżenia o klasizm.

4.

Chciałabym zaproponować jeszcze jeden bliski „niedojakości” klucz, który pomógłby dointerpretować strategie klirowe w kinie polskim, a mianowicie pojęcie słabego obrazu. Ten roboczy termin nawiązuje do „myśli słabej” Gianniego Vattimo jako nieroszczącej sobie prawa do racji, ironicznej, podważalnej i podważającej. Książka *Pensiero debole* wyszła w 1983 r. jako manifest postmodernizmu i była zachętą do filozoficznej subwersji. Jak podsumował Andrzej Zawadzki, tłumacz i popularyzator włoskiego filozofa: „słabą myśl cechuje [...] nie próba tworzenia nowych – czyli lepszych – języków, projektów, wizji, które miałyby zastąpić stare i zużyte”, lecz raczej gra z tym, co zastane, polegająca na „nieustannym, autoironicznym kwestionowaniu własnych reguł i problematyzowaniu własnego statusu, na cytowaniu, parodiowaniu, pastiszowaniu, prze-pisywaniu tradycji” (Zawadzki 2003, 175). Filmy, nad którymi się zastanawiam, z dokumentem Piwowskiego na czele, są mniej więcej o dekadę wcześniejsze od rozpoznań Vattimo, a ich twórcy nie mogą być jeszcze kojarzeni z filmowym postmodernizmem, a przecież operują „obrazami słabymi” jak gdyby wedle tez włoskiego filozofa: słabymi w sensie retorycznym i perswazyjnym, jako klisze, gry z konwencją czy powidoki. Niekiedy obrazy te są też słabe technicznie albo celowo imitują nieudolność – skądinąd szkolne błędy montażu w *Hair* okazują się przy bliższej analizie majstersztykiem – by rozbroić ideologiczną stabilność „obrazów mocnych”. Jeśli więc sam konkurs o Puchar Przyjaźni miał utwierdzać „mocny” porządek, podobnie jak sockonsumpcjonistyczny entuzjazm pierwszego lata Gierkowskiej „odnowy”, to strategia Piwowskiego jako telewizyjnego dokumentalisty-sabotażysty polegałaby na przekierowaniu czy „przeklirowaniu” propagandowego rozmachu całej imprezy w stronę tego, co słabe.

O obrazach słabych pisałam więcej w tekście *Klir sultański* (Jaworska 2019, 105–127), analizując nakręcone rok po *Hair*, także telewizyjne, *Dziewczyny do wzięcia* Janusza Kondratiuka. Wyszłam tam od dość dosłownego przykładu, skupiając się na dwóch scenach, w których jednej z bohatererek po prostu robi się słabo w kawiarni nad pucharkiem kremu sultańskiego, wmuszanego jej przez koleżanki. Krem jest darem „fundatorów”, czyli dwóch robotników podających się za Inżyniera i Magistra, przysłanym dziewczętom do stolika jako eleganckie nawiązanie znajomości, dlatego niegrzecznie byłoby nim wzgardzić. Sytuacja jest więc niezręczna, ujęcie przeciągnięte, po policzku aktorki splywa kempowa czarna łza rozmazanego tuszu. Przy deserze, który sam w sobie jest pretensjonalny (zawijas bitej

śmietany z bakaliarniami, właściwie *ersatz* kremu), ogniskują się: napięcia erotyczne, „kupowanie” kobiet, napięcia klasowe – bezradne, zdradzające nieznaną formę konwersacji, robotniczy brud za paznokciami, onieśmienie kawiarnią i cała aspiracyjność dziewczyn z prowincji oraz mężczyzn z hotelu robotniczego, próbujących przekroczyć własną kondycję. Film traktuje na wielu poziomach o porażce i jest „klirowy” także w tym sensie, że jego bohaterki i bohaterowie nieudolnie wcielają się w lepsze wersje samych siebie, niejako performują wytworne w swoim przekonaniu zaloty oraz konsumpcyjną swobodę, próbując przy tym ukryć społeczne kompleksy i niedostatki *habitusu*, co staram się ekstrapolować na kondycję klasy ludowej w pierwszych latach Gierkowskiego sockonsumpcjonizmu. Zdjęcia z udziałem naturščzyków i paradokumentalna konwencja, inspirowana czechosłowacką Nową Fala (Jachymek 2016, 641–676), podkreślają nieadekwatność, zgrzebność i komizm obrazów nacechowanych „niedojakością”, a przy okazji podważają ideologiczny „obraz mocny” modernizującej się Polski, w której, jak niepewnie zauważa jeden z bohaterów, „jest wiele możliwości”.

Oczywiście „słabość” kina tamtych lat nie zawsze była strategią krytyczną, obnażającą pęknięcia i absurdy systemu, a do tego autoironiczną, jak w definicji Vattimo. Za model filmu intencjonalnie i ostentacyjnie „słabego” trzeba uznać *Rejs*, który nonszalancko demontował nie tylko konwencje filmowe i narracyjne, ale i pomarcową fasadę społeczną. Zdarzało się jednak, że „niedojakość” danego obrazu wynikała po prostu z nieudolności, rzeczywistego omsknięcia czy przerostu ambicji reżysera. Nad listą „filmów najgorszych” nie będę się zncęać, ale choćby Jerzy Ziarnik czy Andrzej Piotrowski mieli na koncie spektakularne wpadki. Tak czy owak porażka, czy to przewrotnie demaskowana, problematyzowana, czy też taka, która się najzwyczajniej twórcom przydarzyła, wydaje się jedną z kluczowych kategorii umożliwiających zrozumienie ówczesnych filmów obyczajowych i dokumentalnych.

O obrazach słabych w dość podobnym rozumieniu, tyle że słabych już zdecydowanie nieintencjonalnie, pisała Magda Szcześniak w swojej książce o estetyce czasów transformacji i narodzinach polskiej klasy średniej. Zestawiając socrealizm z poetyką wczesnego „kaprealizmu”, czyli realizmu kapitalistycznego lat dziewięćdziesiątych, zauważyła, że choć obie epoki miały ambicje wzorotwórcze, ta późniejsza zostawiła po sobie obrazy niejako chybione – w kinie, telewizji i kolorowych magazynach tamtych lat znajdziemy słabych bohaterów i niewiarygodne scenariusze, ale też pośpieszny, nieudolny montaż, wizerunki

przeklejane żywcem z pism i filmów zachodnich, niezręczne zapośredniczenia, złej jakości podróbki, słowem: „niespójność” na różnych poziomach. Obrazy te, „[z]byt proste i zbyt skomplikowane jednocześnie, wyróżniają się nachodzeniem dosłowności przekazu i fantastycznego, a czasem również estetycznego, naddatku” (Szcześniak 2016, 113). Autorka stwierdza dalej, że słabość obrazów lat dziewięćdziesiątych mówi wiele o słabości samego projektu transformacji i myśl tę można zastosować także do pośpiesznej modernizacji dekady Gierkowskiej, kiedy to śmielsze przyzwolenie na konsumpcję i otwarcie na Zachód zderzyło się z tym, co zastane, czyli z kompleksami i biedą realnego socjalizmu.

Polski klir początku lat siedemdziesiątych, nieco „zgrzebny”, „przybrudzony” i przede wszystkim nieświadomy własnej nazwy, nie był prekursorski wobec rozkwitu współczesnego kina queer, którego główne fale Małgorzata Radkiewicz datuje dopiero na lata osiemdziesiąte, bo narodził się gdzie indziej i z innych pobudek. Po kilku dekadach zarówno dokumenty Piwowskiego, jak i fabularne filmy zaliczane do „stronnictwa groteski” osiągnęły jednak status kultowych, co potwierdza do pewnego stopnia skuteczność ich strategii. Jeśli uznamy, że klimat społeczny przypomina dziś pod wieloma względami lata siedemdziesiąte, z propagandowo wyzyskaną konsumpcją z jednej, a ekspansją ideologicznych „obrazów mocnych” z drugiej strony, to możemy odczuwać podobną potrzebę, by otaczające nas przekazy osłabić i „przeklirować”. Tym bardziej warto na nowo przyjrzeć się Kinu Młodej Kultury: temu, dlaczego właściwie nas śmieszy i co nam ten śmiech załatwia.

Na pewno „klirowa” strategia *Hair* działała skutecznie tam, gdzie rozbijała przekaz oficjalny. By ująć to prościej: przedstawiciele władzy wyszli na większych idiotów niż fryzjerzy, sam konkurs „mistrzów grzebienia” był jedynie groteskowym *pars pro toto* ówczesnej sytuacji politycznej, spektaklem bratniej rywalizacji państw socjalistycznych, która przecież sama w sobie była fikcją. Zauważmy, że Piwowski nie pokazał zwycięzców konkursu o Puchar Przyjaźni, co odsłania naturę serwilizmu, w którym tkwiły państwa bloku wschodniego, bo w pewnym sensie tego wyścigu nie można było wygrać. Dodatkową ironię wnosił tytuł dokumentu, przechwycony z głośnego nawet w Polsce amerykańskiego musicalu *Hair* – manifestu hippisów, rewolucji seksualnej i wolności. Reżyser zaszarżował, ale z asekuracją, rozłożył akcenty w taki sposób, by widz śmiał się na przemian z oficjalów, ufryzowanych modeli i publiczności. Wszyscy okazali się, by użyć modnego neologizmu, z różnych względów „porażkowi”.

Był to zatem klir polityczny, do jakiego jednak stopnia emancypacyjny? Czy odwoływał się do jakiejkolwiek wspólnoty, czy budował lub ocalał jakąś „słabą podmiotowość”? Czy „obrazy słabe” mają w ogóle tego rodzaju siłę? Tak uważa dziś między innymi Hito Steyerl, artystka oraz badaczka i apologetka „obrazów nędznych”, czyli cyfrowych „kopii w ruchu” o niskiej rozdzielczości. Kiedy pisze ona, trawestując Fanona, o rozmaitych odpadach wizualnych krążących po sieci jako o „wyklętym ludu ekranu”, widzi w ich nieposkromionym namnażaniu się i przemieszczaniu, w demokratycznej dostępności tych obrazów rodzaj wizualnej partyzantki, która rzuca wyzwanie systemowi oficjalnej dystrybucji, a między użytkownikami tworzy niezależne więzi (Steyerl 2013, 101, 104). Do dokumentu Piwowskiego i szerzej – do klirujących PRL filmów z początków lat 70. jej emancypacyjnych tez nie dałoby się jednak odnieść. Po pierwsze, filmy te funkcjonowały w obiegu oficjalnym. Jeśli nawet były emitowane, to w sposób kontrolowany – na przykład kultowa dziś, dywersyjnie „słaba” *Hydrozagadka* została w Telewizji Polskiej wyświetlona zaledwie dwukrotnie w 1971 r. (Łuczak 2004, 61), a atrakcją kin studyjnych stała się znacznie później. Zasięg *Hair* był jeszcze mniejszy. Po drugie, ich analogowa forma nie pozwalała na partyzanckie powielanie i dystrybucję. Po trzecie wreszcie, działały one w obrębie systemu jako satyra, ale więziotwórcze i kulturotwórcze zaczęły być dopiero po latach, w kręgach kinomanów – jak na ironię wtedy, gdy demaskowana przez nie rzeczywistość należała już częściowo do przeszłości.

Może należałoby zatem o (dyskusyjną) wspólnotowość i emancypacyjność kliru w *Hair* zapytać inaczej. Jeśli klirowanie to strategia pozwalająca grupom słabszym czy uciśnionym dojść do głosu i za sprawą estetyki zyskać podmiotowość, to właściwie jaką grupę mógłby mieć na myśli Piwowski? Wobec kogo odczuwałby *pietas*, owo współczucie, czy raczej czułość, której obecność w myśli słabej śledził Vattimo? Kondratiuk, mimo całego reżyserskiego paternalizmu, był czuły dla swoich „dziewczyn do wzięcia”, dlatego ich prowincjonalizm pokazał z humorem i empatią. Piwowski nie ma zbyt wiele czułości, a nawet litości, ani dla oficjalów, ani dla fryzjerów i ich kampowych modeli. Jeśli się z kimś w ogóle identyfikuje albo pozwala na identyfikację widzowi, to najprędzej z publicznością Torwaru: rozczarowaną lub naiwnie zdumioną, momentami ogłupiałą, niemodną, zwyczajną. Jej komiczne znudzenie, jej oszołomienie udzielają się jako klirowe, bo niosą ze sobą spontaniczny „słaby opór” wobec doktryny i praktyki władzy.

Wykaz literatury

- Baudrillard, Jean. 1998. *Ameryka*. Tłum. Renata Lis. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Baudrillard, Jean. 2005. *O uwodzeniu*. Tłum. Janusz Margański. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Burska, Lidia. 2012. *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*. Gdańsk: słowo / obraz terytoria.
- Burzyńska Anna i Markowski Michał Paweł. 2006. *Teorie literatury XX wieku*. Kraków: Znak.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York–London: Routledge.
- Czapliński, Przemysław i Mizerka, Anna (red.). 2012. *Kamp. Antologia przekładów*. Kraków: Universitas.
- Gwóźdź, Andrzej i Wach, Margarete (red.). 2017. *W poszukiwaniu polskiej nowej fali*. Kraków: Universitas.
- Halberstam, Jack. 2018. *Przedzina sztuka porażki*. Tłum. Mikołaj Denderski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Hendrykowski, Marek. 2018. *Drugie wejście*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Hendrykowski, Marek. 2005. *Rejs*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Jachymek, Karol. 2016. *Film – ciało – historia. Kino polskie lat sześćdziesiątych*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Jaworska, Justyna. 2019. *Piękne widoki, panowie, stąd macie. O kinie polskiego sockonsumpcjonizmu*. Kraków: Universitas.
- Karpowicz, Agnieszka. 2012. *Proza życia. Mowa, pismo, literatura*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Klejsa, Konrad. 2008. *Filmowe oblicza kontestacji*. Warszawa: Wydawnictwo TRIO.
- Kornhauser, Julian i Zagajewski, Adam. 1974. *Świat nie przedstawiony*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kosovsky Sedgwick, Eve. 1990. *The Epistemology of the Closet*. Berkley – Los Angeles: University of California Press.
- Kurz, Iwona. 2017. „Pomieszanie języków. Kultowe (dziś) komedie z początku lat 70.” W *W poszukiwaniu polskiej nowej fali*, re. Andrzej Gwóźdź i Margarete Wach. Kraków: Universitas.
- Lubelski, Tadeusz. 2015. *Historia kina polskiego 1895–2014*. Kraków: Universitas.
- Lubelski, Tadeusz. 2007. *Polska Szkoła Dokumentu: Marek Piwowski*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Audiowizualne.
- Łuczak, Maciej. 2004. *Wniebowzięci, czyli jak się robi hydrozagadkę*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Nyczek, Tadeusz. 2008. *Salon Niezależnych. Dzieje pewnego kabaretu*. Kraków: Znak.
- Radkiewicz, Małgorzata. 2014. *Oblicza kina queer*. Kraków: Halart.
- Sontag, Susan. 1979. „Notatki o kampie.” Tłum. Wanda Wertenstein. *Literatura na Świecie* 9.
- Steyerl, Hito. 2013. „W obronie nędznego obrazu.” Tłum. Łukasz Zaremba. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* 13.
- Szcześniak, Magda. 2016. *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana i Instytut Kultury Polskiej UW.
- Zawadzki, Andrzej. 2003. „Noica, Vattimo i myśl słaba.” *Teksty Drugie* 6.

Justyna Jaworska (1975) – kulturoznawczyni, pracuje i robi habilitację w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej w Instytucie Kultury Polskiej UW. Wydała książkę *Cywilizacja „Przekroju”*. *Misja obyczajowa w magazynie ilustrowanym* (2008), a ostatnio drugą, o polskich latach 70.: *Piękne widoki, panowie, stąd macie. O kinie polskiego sockonsumpcjonizmu* (2019). Należy do redakcji miesięcznika *Dialog*, współpracuje z Akademią Polskiego Filmu.

DANE ADRESOWE:

Instytut Kultury Polskiej

Wydział Polonistyki, Uniwersytet Warszawski

Krakowskie Przedmieście 26/28

00-927 Warszawa

EMAIL: justjaw@o2.pl

CYTOWANIE: Jaworska, Justyna. 2019. „Klir” i obraz słaby w filmie *Hair* Marka Piwowskiego. *Praktyka Teoretyczna* 2(32): 64-80

DOI: 10.14746/prt.2019.2.4

AUTHOR: Justyna Jaworska

TITLE: Polish kind of queer and the week image in "Hair", the documentary film by Marek Piwowski.

ABSTRACT: The text is an analysis of Marek Piwowski's documentary film *Hair* (1971). Full of comical failures, the report from an international hairdressing contest has become a pretext for the director to expose disrupted communication between the authorities and society. The ironic tone and the use of the “week image” allowed him to queer sabotage of the official message. The author uses a polonised term “klir” to distinguish the style of Piwowski from the camp aesthetics and to fix the document not only in the paradigm of “art of failure”, but also in the social context of PRL.

KEYWORDS: “klir”, queer, camp, week image, documentary film, PRL

Słaby mesjanizm wobec końca demokracji

MOC SŁABOŚCI W OBLICZU KATASTROFY. MESJAŃSKIE POPRAWKI WALTERA BENJAMINA, GIANNIEGO VATTIMO I HAROLDA BLOOMA

KATARZYNA SZAFRANOWSKA

Abstrakt: Artykuł stanowi propozycję wykorzystania interpretacyjnych narzędzi żydowskiego mesjanizmu w celu osłabienia dyskursu umacniających się na Zachodzie narodowych populizmów. Zawiera analizę oryginalnej koncepcji słabego mesjanizmu Waltera Benjamina, jej ponownego odczytania przez Gianniego Vattimo oraz pozornie polemicznej propozycji Harolda Blooma, która słabości Benjaminowskiego mesjasza zdaje się przeciwstawiać siłę mocnego poety. Nacisk położony zostaje na reinterpretacyjne otwarcie zawarte w teoriach Benjamina, Vattimo i Blooma, pozwalające znaleźć odpowiedź na wpisane w narodowy populizm triumf i powrót mitu. Słaby mesjanizm jest przedstawiony jako interpretacyjna forma oporu przed zawłaszczeniem historii i próbą jej domknięcia. W katastrofalnej kondycji współczesności można bowiem upatrywać szansy na otwarcie przed słabą myślą możliwości skutecznego rozmontowania struktur mitu.

Słowa kluczowe: narodowy populizm, słaby mesjanizm, Walter Benjamin, Harold Bloom, Gianni Vattimo, dyskurs polityczny.

We współczesnej polityce międzynarodowej coraz bardziej widoczna jest obecność retoryki siły i dominacji. Można ją zauważyć w uporczywym podkreślaniu własnego pierwszeństwa, w potrzebie rewidowania historii i nawoływaniu do odzyskania utraconej wielkości. Przekonaniu o konieczności „wstania z kolan” (np. Karnowski 2015) towarzyszy dążenie do specyficzniej rozumianej prawdy. Prawda ta jest niewątpliwie i bezkompromisowo prawdą obecnych zwycięzców, która ma prowadzić m.in. do „przyszłości patriotyzmu, dostatku i dumy” (Trump 2018).

Do dyskursu politycznego powracają jednocześnie wątki myślenia apokaliptycznego. Widmo końca liberalnej demokracji, znaczne osłabienie instytucji międzynarodowych, skala kryzysu humanitarnego i klęsk żywiołowych, groźba konfliktu zbrojnego na skalę światową czy globalnej epidemii – wszystko to sprawia, że można patrzeć na współczesność przez pryzmat nadciągającej katastrofy. Apokaliptyczny język, w którym jak refren powtarzają się takie sformułowania, jak „klęska cywilizacyjna” (Orbán 2016) czy „upadek naszej cywilizacji” (Kaczyński 2015b), chętnie wykorzystywany jest przez populistycznych polityków. Przekonanie o nadciągającej katastrofie do tego stopnia nie podlega wątpliwości, że język ten wkraśl się nawet do raportu Międzyrządowego Zespołu do spraw Zmian Klimatu przy ONZ z października 2018 r. Mowa jest w nim m.in. o tragicznych skutkach globalnego ocieplenia, które odczuje przyszłe pokolenie (IPCC 2018, 2.77).

Pojawiająca się w dyskursie publicznym katastrofa stanowi punkt wyjścia dla mojej analizy. Chciałabym pokazać za jej pomocą, w jaki sposób umacniający się na Zachodzie narodowy populizm może zostać osłabiony przez interpretacyjne narzędzia żydowskiego mesjanizmu. Skupię się zwłaszcza na oryginalnej koncepcji słabego mesjanizmu Waltera Benjamina, jej ponownym odczytaniu przez Gianniego Vattimo oraz pozornie polemicznej propozycji Harolda Blooma, która słabości Benjaminowskiego mesjasza zdaje się przeciwstawiać siłę mocnego poety. W teoriach Benjamina, Vattimo i Blooma interesuje mnie przede wszystkim to, co można nazwać „drobną poprawką” – pewne reinterpretacyjne otwarcie, dzięki któremu można znaleźć odpowiedź na wpisane w populizm triumf i powrót mitu. Przedstawiając słaby mesjanizm jako interpretacyjną formę oporu przed zawłaszczeniem historii i próbą jej domknięcia, a więc przed historyczną narracją zwycięzców, postaram się wykazać, że katastrofalna kondycja współczesności otwiera przed słabą myślą możliwość skutecznego rozmontowania struktur mitu, a tym samym uniknięcia pułapek populizmu.

„Zwycięska historia” narodowych populistów

W pierwszym ruchu chciałabym przyjrzeć się bliżej konsekwencjom wynikającym z coraz znaczniejszej obecności populizmu w debacie politycznej, w czym widzieć można rezultat załamania się dotychczasowego porządku politycznego: osłabienie hegemonii neoliberalnej (Mouffe 2018, 1–7), a nawet to, co określilibyśmy jako „globalny kryzys polityczny” (Fraser 2017, 47). Skutkami tego kryzysu są z jednej strony demokratyczny paraliż charakterystyczny dla postpolityki, a z drugiej – zwiększająca się popularność propozycji populistycznych. Nie musi się z tym jednak z konieczności wiązać niebezpieczeństwo osłabienia struktur politycznych, jak zdaje się uważać część badaczy (np. Müller 2017) traktujących populizm wyłącznie jako demokratyczną aberrację. Wyjątkowo celne wydaje mi się rozumienie populizmu jako terminu neutralnego (Fraser 2017, Mouffe 2018, Stavrakakis 2017), czerpiącego z repertuaru określonych narzędzi politycznych, a przede wszystkim oznaczającego bardziej angażujący – jako że opierający się na afektach i doświadczeniu – rodzaj polityki.

W tak zarysowanych ramach można mówić o dwóch rywalizujących ze sobą populizmach. Nancy Fraser, koncentrując się na reprezentowanych wartościach, pisze o progresywnym populizmie i populizmie reakcyjnym (Fraser 2017, 56). Chantal Mouffe wyróżnia z kolei populizm prawicowy i lewicowy (Mouffe 2018, 22), a Yannis Stavrakakis – populizm włączający i wyłączający, które na dwa sposoby definiują pojęcie ludu (*the people*). W populizmie włączającym lud funkcjonuje jako płynny desygnat o nieostrym zakresie, podczas gdy w przypadku populizmu wyłączającego pojęcie to odnosi się do sztywno określonej, choć fantazmatycznej kategorii, takiej jak naród lub rasa. Oba populizmy mapują przestrzeń społeczną za pomocą dychotomii „my/oni”. Pierwszy dokonuje tego, rysując podział wertykalnie, pomiędzy klasami niższymi i wyższymi, a drugi – horyzontalnie, pomiędzy tym, co wewnątrz i na zewnątrz (Stavrakakis 2017, 530).

W mojej analizie zajmę się przede wszystkim populizmem narodowym, a więc wyłączającym, który wertykalnie wytycza granicę „my/oni” za pomocą wykluczenia poza ramy tego, co narodowe, własne i prawdziwe, kolejnych grup (m.in. Żydów, imigrantów czy osób LGBTQ). W tym przypadku w pełni zgadzam się z Janem-Wernerem Müllerem, że język narodowego populizmu psuje demokrację (Müller 2017, 89). Pisząc o demokracji i czyhającym na nią zagrożeniu, mam na myśli przede wszystkim takie wartości, jak uznanie

dla pluralizmu społecznego i rozpoznanie w nim warunku *sine qua non* jej funkcjonowania. Moje rozumienie demokracji bliskie jest więc koncepcji Mouffe, która podkreśla nie tylko niemożliwość zredukowania wielości, ale również agonistyczne zmaganie różnych koncepcji i interesów. Nie chodzi więc o wytworzenie takiej rzeczywistości politycznej, w której nie byłoby miejsca na konflikt, ale o przemyślenie konfliktu jako takiego – zamianę politycznej wojny na polityczną rywalizację (Mouffe 2005, 108–116).

Narodowi populiści redukują demokratyczny lud występujący „wyłącznie jako mnogość” (Habermas 2005, 527) do wizji jednorodnego narodu afirmującego te same wartości, tę samą tradycję i historię. Dlatego też Müller – formułując swoją wąską definicję populizmu, która celnie oddaje charakter tego, co nazywam populizmem narodowym – określa jego istotę jako „umoralnioną formę antypluralizmu” (Müller 2017, 41). Zauważa, że władza populistyczna zgłasza pretensje do mandatu imperatywnego, zastępującego dotychczasowy mandat wolny (Müller 2017, 55–56). Zamiast możliwości popelnienia błędu i związanej z tym odpowiedzialności, wpisanych w mandat wolny, pojawia się więc mocne przekonanie o tym, że wszystkie decyzje populistów są *a priori* dobre i sprawiedliwe, a ich słuszność wynika niejako z otrzymanej przez populistów władzy. Wiąże się ona z synekdochicznie rozumianą ideą reprezentacji, w której poglądy i wartości populistów precyzyjnie odzwierciedlają poglądy i wartości reprezentowanej przez nich grupy. Grupą tą jest zdaniem populistów „prawdziwy naród”, z samej definicji przeciwstawiony temu, co „sztuczne” czy „falszywe”. Wpisanie moralnej konieczności w politykę z założenia uniemożliwia jakąkolwiek różnicę zdań, gdyż umieszcza rację niezmiennie po stronie rządzących. „Zawsze silni, zawsze niezależni, zawsze słuszni” (Trump 2018) – w tych słowach wygłoszonych przez Donalda Trumpa podczas siedemdziesiątego trzeciego zjazdu ONZ najtrafniej streszcza się istota narodowego populizmu.

Konsekwencją tego typu populistycznego „roszczenia do wyłącznego reprezentowania prawdziwego narodu”, o którym pisze Müller (2017, 7), jest także wyłączenie określonej – „prawdziwej” – wizji historii, a co za tym idzie: jej jednoznaczność. Za jednorodną wizją narodu podąża więc jednoznaczny obraz historii, na przykład „zwycięskiej historii Polski” (Żaryn 2013) czy „prawdziwej polskiej historii z prawidłowo rozłożonymi w niej akcentami” (Duda 2017). Staje się ona dla prawicowych populistów jednym z argumentów na rzecz legitymizacji własnej władzy, a przede wszystkim legitymizacji własnych działań i słów. Odpowiednio opowiedziana przeszłość – „historia wielkich zasług”

(Duda 2017) czy „historia sprzeciwu wobec zła” (Morawiecki 2017) – wykorzystywana jest jako narzędzie do rozbudzania wyobraźni i poruszania sumień. Müller zwraca uwagę na nadanie praktyce interpretacyjnej ciężaru etycznego (Müller 2017, 17). Populistyczne roszczenie do wyłącznej reprezentacji ma charakter moralny, towarzyszy jej dążenie do prawdy – dotarcie do prawdziwej wizji historii, nadanie prawdziwego kształtu narodowi itp. – a co tym idzie, do osiągnięcia moralnej czystości. W populistycznej optyce wszystko to, co odmienne, osłabia narodową jedność i jako takie stoi na drodze do odzyskania utraconej wielkości. W rezultacie zostaje więc wskazane jako to, co przeciwne narodowi – jak na przykład niezmiernie groźny „wewnętrzny antypolonizm” (Kaczyński 2014) – a przede wszystkim moralnie nieczyste, o czym świadczą określenia „najgorszy sort” (Kaczyński 2015c) czy „zdradzieckie mordy” (Kaczyński 2017).

Narodowy populistą operujący „moralizującą wyobraźnią polityczną” (Müller 2017, 40) posługuje się specyficznym rodzajem języka, który w dużej mierze stanowi odpowiedź na wpisany w demokrację kryzys reprezentacji. Kryzys ten polega na niemożliwej do zniesienia nieodpowiedniości pomiędzy wielością wykluczających się interesów społecznych a działaniami władzy mogącej reprezentować jedynie część z nich (Müller 2017, 106–108). W optyce populistycznej wielość ta zostaje zastąpiona pozorem jedności, a pytanie odpowiedzią, co wydaje się nadawać populistycznej polityce pewną przewagę. Populizm narodowy kładzie dodatkowy nacisk na moralność i tradycję, które w dużym stopniu są wynikiem działania interpretacyjnego nadającego przeszłości pożądaną przez populistów kształt. Próba uzupełnienia tego obrazu przeszłości o niuanse i niejednoznaczności zdaje się nie przynosić zamierzonego efektu, prowadząc jedynie do powstawania równoległych opowieści. To dodatkowo pogłębia podziały tworzone przez prawicowych populistów. Przykładem tego są: zaproponowane przez administrację Trumpa pojęcie „alternatywnych faktów” (Conway 2017), upowszechnienie deprecjonującego określenia „sfingowane newsy” (*fake news*) czy utworzenie analogicznego pojęcia „sfingowanej narracji historycznej” (*fake history*; Netanjahu 2017).

Wyjście z impasu paralelności historycznych narracji wydaje się możliwe jedynie poprzez zmierzenie się z populistami na poziomie symbolicznym.

Jedną z odpowiedzi na zyskujący na popularności narodowy populizm może być sformułowanie politycznej kontrpropozycji, którą Mouffe określa mianem lewicowego populizmu (Mouffe 2018, 15–24). Celem lewicowego populizmu byłoby stworzenie

zbiorowego podmiotu politycznego i skierowanie jego politycznych dążeń w stronę równości i sprawiedliwości społecznej. Takie rozegranie populizmu przeciw populizmowi, wykorzystujące część narzędzi populistycznych – odwołanie do afektów i doświadczenia, mobilizację społeczną, wzrost zaangażowania, a co za tym idzie: aktywności politycznej – dawałoby szansę na to, by zapobiec erozji pluralistycznego rozumienia demokracji. „Wszystko rozbija się o dyskursywny i afektywny rejestr, za pomocą którego znaczenie zostanie przypisane wielości demokratycznych postulatów właściwych dla obecnego »czasu populistów«”, zauważa Mouffe (2018, 79). Stawką „czasu populistów” jest więc to, w jaki sposób zostanie wyartykułowany opór wobec kryzysu politycznego i jak będzie wyglądać rzeczywistość polityczna stworzona wokół ukonstytuowanego na nowo podmiotu zbiorowego działania. Coraz pilniejsza staje się potrzeba znalezienia linii interpretacyjnej, która stanowiłaby formę oporu wobec rosnącej popularności narodowego populizmu.

W dalszej części artykułu dowiodę, że słaby mesjanizm może stanowić remedium na populistyczną retorykę siły i że tym samym przez znalezienie odmiennego języka oraz zaproponowanie radykalnie innej koncepcji historii otwiera on możliwość wyjścia z prawicowopopulistycznego impasu.

Walter Benjamin i „tygrysi skok w przeszłość”

Na początku chciałabym bliżej przyjrzeć się Benjaminowskiej koncepcji słabego mesjanizmu, przedstawionej w klasycznym tekście *O pojęciu historii* (w Polsce częściej nazywanym *Tezami o filozofii historii*), który obrósł w niezwykle ważne, niemal kanoniczne już odczytania (m.in. Agamben 2005, Derrida 1994). Nie pomijając toczącej się wokół *Też* dyskusji, chciałabym spojrzeć na Benjaminowską propozycję z perspektywy żydowskiego mesjanizmu. W mojej lekturze, osadzającej tekst Benjamina w kontekście filozofii Franza Rosenzweiga i badanej przez Gershoma Scholema kabaly, a więc skierowanej w stronę istotnych dla Benjamina żydowskich inspiracji, skupię się na wymiarze teologicznym tej propozycji i jej potencjalnych politycznych konsekwencjach. W teologicznym zorientowaniu tej lektury nie chodzi bynajmniej o oderwanie Benjamina od ważnej dla niego metody materializmu historycznego, o której wprost pisał w listach do Maksa Rychnera czy Gershoma Scholema (Benjamin [1910–1940] 1994, 300–301, 372–373, 377, 380), ale o dokładniejszą analizę wypracowanej

przez niego koncepcji czasu. Twierdząc, że jest to kluczowe dla takiej wizji Benjaminowskiego mesjanizmu, która mogłaby stać się interpretacyjną linią oporu wobec mitycznego rozumienia historii.

We *Fragmencie teologiczno-politycznym*, wcześniejszym o dwadzieścia lat od *Tezy o filozofii historii* Benjamin formułuje jeden z celów swojej filozofii. Chodzi mianowicie o „mistyczne ujęcie historii” (Benjamin [1920–1921] 2012, 95). W Benjaminowskiej filozofii wielokrotnie powraca myślenie o historii w kontekście teologicznym. W liście z 1931 r. do Rychnera Benjamin tłumaczy zalety wybranej przez siebie metody materializmu dialektycznego, jednocześnie podkreślając, że nigdy nie był w stanie myśleć w inny sposób niż teologicznie (Benjamin [1910–1940] 1994, 372). Splecenie historii z teologią – ukrytym pod stołem garbatym karłem z paraboli otwierającej *Tezy*, który mistrzowsko szachuje swoich przeciwników – przenosi eschatologiczny akcent z przyszłości na przeszłość. Najdobitniej widać to w dziewiątej tezie, w której Benjaminowski anioł historii odwraca się plecami do przyszłości i patrzy na piętrzące się gruzы przeszłości (Benjamin [1940] 2012, 316). W Benjaminowskim zorientowaniu na to, co minione, można dostrzec fiksację na konieczności pozostania niezapomnianym, na co zwraca uwagę Giorgio Agamben (2005, 40). To właśnie w akt zapominania wpisana jest katastrofa grożąca unicestwieniem wszystkiego, czego nie udało się zachować. Uczestnicząc w historii, stajemy się niejako współwinnymi tej katastrofy, ponieważ na wszystkich z nas odciska się piętno tego, co zapomniane. Benjaminowska historia otwarta jest jednak na odkupienie. To ona, postrzegana tutaj jako czas ujęty w materii języka, stanowi pole działania dla słabego mesjanizmu.

Benjamin pisze o „słabej mesjańskiej sile, do której przeszłość zgłasza roszczenia”, w drugiej tezie o historii (Benjamin [1940] 2012, 312). „Słaba mesjańska siła” jest zawartą w terażniejszości możliwością odkupienia przeszłości. W terażniejszości bowiem skrywa się możliwość „oddziaływania wstecz na czasy minione” (Benjamin [1940] 2012, 313) i nie chodzi tu wyłącznie o krytyczne odniesienie do przeszłości, ale o realną zmianę, którą może wprowadzić działanie mesjańskie. Każdy moment kryje w sobie rewolucyjny potencjał wynikający z dialektycznego napięcia pomiędzy terażniejszością a przeszłością – wylania się z tego mesjański sens działania politycznego. Benjamin nazywa tę zmianę „najbardziej niepozorną ze wszystkich zmian” (Benjamin [1940] 2012, 313), mimo że to od niej faktycznie zależy zbawienie historii.

„Najbardziej niepozorna ze wszystkich zmian” z *Tez o filozofii historii* wydaje się niczym innym, jak „drobną poprawką”, o której Benjamin wspomina w tekście poświęconym Franzowi Kafce (Benjamin [1934] 2012, 251) – zapożyczoną od Scholema pozornie niewielką korektą rzeczywistości, na skutek której wszystko zostanie nieznacznie przesunięte, tak aby znaleźć się z powrotem na swoim miejscu. W rezultacie „wszystko będzie tak samo, jak tutaj, ale troszkę inaczej” (Scholem [1931–1938] 2006, 307). Nie wchodząc głębiej w toczący się pomiędzy Benjaminem a Scholemem spór o język materializmu historycznego (Benjamin [1910–1940] 1994, 375–380), warto przywołać badaną przez Scholema kabałę luriańską i spojrzeć na gruzy obserwowane przez anioła historii przez pryzmat kabalistycznej katastrofy, a na Benjaminowską drobną poprawkę jako na świecki wariant aktu *tikkun*.

W koncepcji Izaaka Lurii katastrofa jest silnie związana z samym aktem stworzenia, stworzenie musi być bowiem niedoskonałe, aby w swej istocie różnić się od Boga – być czymś innym niż doskonały Bóg. Niedoskonałość wpisana w stworzenie wynika z tego, że wszystko w świecie jest nie do końca na swoim miejscu. Stworzenie zapoczątkowuje samowygnanie Boga w akcie *cimcum*. *Cimcum* staje się jedyną możliwością dla świata, a jednocześnie największą ofiarą i najgłębszą formą samowypędzenia. Samowygnanie i rozbicie Boga odbija się we wszelkiej istniejącej w świecie niedoskonałości. Upadek i wypędzenie Szechiny, *szewirat ha-keelim*, czyli rozproszenie boskiego światła na skutek rozbicia „wielkiej duszy” Adama Kadmona, wygnanie rajskiego Adama z ogrodu Eden – wszystko to powtarza i pogłębia wpisana w stworzenie katastrofę. Scholem podkreśla, że „wszystko jest jakoś rozbite, wszystko ma jakąś skazę, wszystko jest niedokończone” (Scholem [1965] 1996, 124–125). Nic już nie znajduje się tam, gdzie być powinno, a byt, który nie zajmuje swojego miejsca w hierarchii wszechświata, staje się bytem na wygnaniu. Każde wygnanie wpisuje się w akt wewnętrznego rozpadu boskiej istoty, każdy błąd i grzech to powtórzenie i kontynuacja pierwotnego rozbicia, każdy dobry uczynek o krok przybliża powrót harmonijnej jedności (Scholem [1965] 1996, 127–128). Przesycona gnostyckim dramatem niepowodzenia i odnowy kabała luriańska przesuwa akcent z jednorazowego aktu zbawienia na ciągły proces naprawy. Luriańskie *tikkun ha-olam*, czyli naprawa świata, dążenie do usunięcia ze świata pierwotnej skazy powstałej na skutek „rozbicia naczyń”, nadaje znaczenie każdemu nawet najdrobniejszemu działaniu. Zbawienie polega bowiem na „przywróceniu wszystkich rzeczy na właściwe miejsce” (Scholem [1973] 2006, 360),

przy czym każdy ludzki gest w jakiś sposób kontynuuje historię stworzenia: albo pogłębiając istniejący chaos, albo przyczyniając się do naprawy tego, co pęknięte.

Między innymi właśnie z powodu właściwej dla siebie kabalistycznej perspektywy Scholem skłania się ku odczytaniu koncepcji Benjamina jako „melancholijnej, wręcz rozpaczliwej wizji historii” (Scholem [1983] 2006, 262). Sprowadza tym samym myśl Benjamina do wizji gnostyckiego świata rozbitych skorup, świata wymagającego zbawienia. Kontrowersyjność interpretacji Scholema polega głównie na tym, że wprost podaje on w wątpliwość wybrany przez autora *Teẓ* język materializmu dialektycznego. Odrzucając listowne wyjaśnienia Benjamina, który podkreślał, że materializm dialektyczny pozwala lepiej zrozumieć moment historyczny jako moment działania (Benjamin [1910–1940] 1994, 300–301), Scholem traktuje go jedynie jako wymuszoną maskę, skrywającą o wiele subtelniejszą treść (Benjamin [1910–1940] 1994, 374). Jeśli nie przyjmiemy w pełni Scholemowskiej interpretacji, ale zgodzimy się z tym, że kabalistyczne odniesienia mogły stanowić jedną z inspiracji Benjamina, możemy spojrzeć na proponowane przez niego działanie mesjańskie jako na wariację na temat aktu *tikkun*, w którym odkupienie świata nie wiąże się z nadejściem mesjasza – i tym samym odsunięte jest w nieokreśloną przyszłość – ale z tym, co można zrobić tu i teraz. W *Teẓach* miejsce mesjasza jest bowiem puste, a zadanie zbawienia świata należy do polityki. Nie jest to jednak polityka mesjańska. Skoro bowiem nie ma szans na nadejście mesjasza, oczekiwanie na odkupienie nigdy nie zostanie spełnione. Mesjańska nadzieja orientuje się więc w kierunku terażniejszości, a polem jej działań jest sfera profanum.

Ponieważ słaby mesjanizm odnosi się do nieredukowalnej inności wydarzenia dziejącego się tu i teraz, Jacques Derrida czyta koncepcję Benjamina w kategoriach ateistycznych jako przykład „mesjanizmu bez mesjasza” opierającego się na idei sprawiedliwości (Derrida 1994, 227–228). Tym samym Derrida wycofuje mesjanizm z czysto teologicznej interpretacji, zastępując ją widmową logiką dziedzictwa i następstwa pokoleń. „Przebywanie wśród widm stanowiłoby formę polityki pamięci”, proponuje Derrida w *Widmach Marksa* (Derrida 1994, xviii). Derridiański „mesjanizm bez religii, mesjanizm bez mesjasza” byłby aktem sprawiedliwości wobec nieobecnych – już umarłych albo jeszcze nienarodzonych ofiar reżimu, wojen i przemocy. Mesjańska logika w tym samym stopniu byłaby więc zwrócona zarówno ku przeszłości, jak i przyszłości, funkcjonując w heterogenicznym i nieskładnym czasie.

Pisząc o mesjańskim odkupieniu historii jako o odzyskaniu jej niezaktualizowanej widmowej potencji, Sami R. Khatib odwołuje się do kategorii *tikkun* (Khatib 2013b). W jego ujęciu mesjańska naprawa świata polegałaby na otwarciu możliwości tego, że przeszłość obierze inny bieg. W interpretacji Khatiba słaba mesjańska obietnica opiera się na paradoksalnej logice: wprowadza bowiem relację pomiędzy czasem historycznym a czasem mesjańskim, relację polegającą na „nieprzystępnej nieadekwatności”, faktycznie jest więc zaprzeczeniem relacji jako takiej – pozostaje „nie-relacją”. W ten sposób mesjańskość nieustannie daje świadectwo braku, istotowej niekompletności, stawiającej opór wszelkiej totalizacji. Moje postrzeganie Benjaminina w dużym stopniu zbieżne jest z analizą Khatiba. Zgadzam się w pełni, że Benjaminowski słaby mesjanizm silnie wiąże się z mesjańską rekonceptualizacją czasu, a jego stawka to nietotalizujące, otwarte rozumienie historii.

Realna zmiana, którą może wprowadzić działanie mesjańskie, stając się aktem sprawiedliwości wobec przeszłych i przyszłych pokoleń, możliwa jest dzięki splaszczeniu czasu, szczelnym wypełnieniu go tym, co dzieje się teraz. Skupienie się na terażniejszości powoduje bowiem, że „czas zatrzymuje się i zamiera w bezruchu” (Benjamin [1940] 2012, 321). W koncepcji tej czas nie przypomina już opowieści, w której wydarzenia następują po sobie jedno po drugim, ale obraz, na którym wszystko dzieje się jednocześnie. Tę znaczącą różnicę w postrzeganiu czasu można być może najzręczniejszym wytlumaczyć, posilkując się przykładem protorenesansowego ujęcia czasu świętego. Różnica pomiędzy linearnym ujęciem czasu a mesjańską terażniejszością jest analogiczna do różnicy pomiędzy narracją Ewangelii Łukasza a obrazem *Siedem radości Marii* Hansa Memlinga, na którym Maryja jednocześnie rodzi, rozmawia z Archaniołem Gabrielem i jest świadczynią zmartwychwstania Jezusa. Przedstawiona tu koncepcja czasu współgra z modelem czasu narodu żydowskiego ukazany w *Gwieździe zbawienia* Franza Rosenzweiga, pod którego wpływem pozostawał Benjamin. Rosenzweig wyłącza naród żydowski z dziejowości historii po to, by ocalić go przed „wojenną czasowością”, nieuchronnością tego, że to, co żyje, musi umrzeć (Rosenzweig [1921] 2012, 519–521). Dzięki swojemu wyobcowaniu z tego, co naznaczone czasowością – w braku relacji, powodującym, że wspólnota ta jest „narodem jedynym” – naród żydowski może istnieć poza biegiem czasu, w „wiecznej chwili”, w której tak samo obecne jest zarazem to, co jest, jak i to, co było i będzie – „pomiędzy nie wzrastającą już przeszłością i nieporuszoną przyszłością” (Rosenzweig [1921] 2012, 473–479). Czas przestaje więc płynąć, a to, co przeszłe, i to, co przyszłe, zbiega się w „niezmiennej terażniejszości”. „Niezmienna

teraźniejszość”, ów czas uświęcony, przypomina pomimo pewnych znaczących różnic pełnię mesjańskiego Teraz, o której wspomina Benjamin. Celem pierwszej jest ocalenie przed logiką przemijania, celem drugiego – ocalenie przed mityczną logiką powtórzenia.

Benjamin postrzega historię nie jako łańcuch wydarzeń umieszczonych w jednorodnym i pustym czasie, lecz jako „czas wypełniony Teraz” (Benjamin [1940] 2012, 320). W tak rozumianej płaskiej teraźniejszości ukryte są zarówno pozostałości tego, co było, jak i załączki tego, co będzie. Błędem byłoby jednak twierdzenie, że teraźniejszość w sposób konieczny wynika z przeszłości; tak samo błędne byłoby twierdzenie, że przeszłość pomaga zrozumieć teraźniejszość. Przyjęcie modelu czasu opartego o Teraz pomaga wyjść poza tego typu linearne wynikanie. Związki pomiędzy przeszłością a teraźniejszością mają charakter „piorunowych błysków”, nie przypominają łańcuchów logicznych powiązań, ale nieciągłe, związane ze sobą dialektycznie obrazy (Benjamin [1924–1940] 2005, 508). Pojawiające się pomiędzy punktami w polu czasu konstelacje odsłaniają okruchy czasu mesjańskiego, za którymi kryje się sens. Obrazy dialektyczne to te momenty, kiedy przeszłość i teraźniejszość łączą się w przeróżne konstelacje: dzięki nim teraźniejszość pozwala odkryć na nowo sens przeszłości, a przeszłość zyskuje tym samym znaczenie i odkupienie. W obrazach dialektycznych powracają widmowo przegrani obecnej historii wołający o akt sprawiedliwości wobec zaznanej przez nich krzywdy. Wydaje się, że tego rodzaju odkupienie historii możliwe jest wyłącznie za pomocą „zbiorowego podmiotu zaangażowanego politycznie w momencie historycznego kryzysu” (Khatib 2013a, 84). Taka lektura byłaby spójna z pozostawionymi przez Benjamina notatkami do *Też*, w których pisze on, że Marksistowska koncepcja społeczeństwa bezklasowego stanowi zsekularyzowane pojęcie czasu mesjańskiego (Benjamin [1940] 2006, 401).

Z jednej strony mielibyśmy więc do czynienia z koniecznością pojawienia się słabego mesjańskiego podmiotu politycznego, a z drugiej z nieobecnością mesjasza, który zawsze przychodzi dzień po swoim przyjściu (Kafka [1902–1923] 1961, 81). W ten sposób mesjański potencjał odkupienia przeszłości zyskiwałaby sama koncepcja czasu. Zauważa to Agamben w swojej analizie mesjanizmu Benjamina, skupiając się właśnie na tej perspektywie. Analizuje on tekst Benjamina jako konstelacje cytatów pozbawionych cudzysłowów i kreśli paralele pomiędzy Listem do Rzymian a *Teżami*. Postrzega je jako „dwa fundamentalne dla naszej tradycji mesjańskie teksty oddzielone prawie dwoma tysiącami lat, oba pisane w sytuacji radykalnego kryzysu” (Agamben 2005, 145). Zarówno w ujęciu świętego Pawła, jak

i Benjaminą czas mesjański znosi podział między tym, co przeszłe, a tym, co teraźniejsze, wprowadzając kolejną jakość – sferę nierozstrzygalności, w której przeszłość zostaje przesunięta w teraźniejszość, a teraźniejszość rozciąga się na przeszłość (Agamben 2005, 74). Khatib za kluczowe uważa tutaj nie samo ujęcie czasu mesjańskiego, ale napięcie pomiędzy czasem historycznym a czasem mesjańskim, które umożliwia otwarcie historii. Czas mesjański jest nieliniowy, spłaszczony i zagęszczony, a-synchroniczny i a-diachroniczny. Dzięki niemu przeszłość zostaje politycznie zrekapitulowana w teraźniejszości, a „historia istnieje jedynie w nieciągłości” (Khatib 2013a, 99). Tym samym czas mesjański przeciwstawia się czasowi pustemu, czasowi określonego celu i końca.

Benjamin zakłada, że działanie mesjańskie przejawia się w wyswobodzającym przeobrażeniu historii, w uwolnieniu jej z ram mitu. W notatkach do *Też* zauważa, że uwolniona od ciężaru pustego czasu historia mogłaby ukazać w pełni destrukcyjną energię wpisaną w historyczny materializm (Benjamin [1940] 2006, 406), a tym samym być może naruszyć mityczny charakter świata. Mit w ujęciu Benjaminą to duszny, immanentny ład, źródło przemocy i opresji, wina wymuszona przez prawo i los. W wychodzącym od Arystotelejskiej definicji tragedii greckiej tekście *Los i charakter* (Benjamin [1919] 2012), w którym najwyraźniej widać Benjaminowskie rozumienie mitu, Benjamin wiąże mityczność ze zniewoleniem i winą, a przede wszystkim rozszerza to pojęcie na deterministyczne domknięcie świata, na – jak celnie określa to Agata Bielik-Robson – „mityczną jedność świata bez pytań” (Bielik-Robson 2008, 485). Zasadą organizującą mityczny świat jest kara, zawsze uprzednia wobec tych, którzy na nią zasłużyli (Benjamin [1940] 2006, 403). Zdaniem Benjaminą mit opiera się na prawie, w które zawsze wpisana jest przemoc. Nazywa on wszelką mityczną przemoc „nikczemną”, zarówno tę ustanawiającą, jak i tę podtrzymującą prawo (Benjamin [1921] 2012, 87–90); ostrze jego krytyki wymierzone jest więc zarówno przeciw kapitalizmowi, jak i liberalnemu państwu prawa. Mityczna przemoc polega przede wszystkim na repetycji, wiecznym powrocie tego samego. To również „przymus upodobniania się i zachowywania podobnie” (Benjamin [1933] 2012, 221). W ujęciu Benjaminą mit to nieruchoma, wiecznie odtwarzająca się totalność (por. Bielik-Robson 2012, 423).

Zadaniem słabego mesjanizmu jest utrudnienie powrotu myślenia mitycznego, rozumianego jako uniemożliwiająca działanie, operująca przemocą struktura, zamknięty krąg powtórzeń. Benjamin wprost pisze o tym w jednym z fragmentów *Pasaży*, dotyczącym teorii

poznania oraz postępu i zaznacza, że: „Najbardziej swoistą cechą doświadczenia dialektycznego jest rozbijanie pozoru »wiecznie tego samego«, a bodaj tylko powtarzalności w historii. Autentyczne doświadczenie polityczne jest absolutnie wolne od tego pozoru” (Benjamin [1924–1940] 2005, 521). Wydaje się więc, że mesjańskie zadanie polega na stwarzaniu możliwości owego doświadczenia poprzez poszukiwanie nowych konstelacji, w których rozbłyśnie sens. Tym samym Benjaminowski mesjasz występuje przeciw jednoznacznemu, mitycznemu rozumieniu historii. Mesjasz ma za zadanie odnaleźć „chropowatości i zadziory”, w których rwie się ciągłość historii (Benjamin [1924–1940] 2005, 522). Dzięki pęknięciu czasu i rozchwianiu narracji można wznieść się ponad iluzję konieczności następowania po sobie wydarzeń. Warto jednak podkreślić, że nie chodzi tu o całkowite odrzucenie narracji jako takich. W tekście o Mikołaju Leskowie Benjamin podkreśla wagę dzielenia się doświadczeniem za pomocą opowieści (Benjamin [1936] 2007, 102). Każdą z nich można bowiem czytać jako wariację na temat zmagania się z koszmarem mitu.

W monografii poświęconej Benjaminowi Adam Lipszyc zauważa, że proponowane przezeń ocalenie ma charakter silnie etyczny, ponieważ występuje „przeciw fałszowi przekazu historycznego, który maskuje nieszczęście i wypiera niespełnienie”, a tym samym stanowi „skokowe, nieciągłe, ulotne rozbitcie mitycznej immanencji” (Lipszyc 2012, 518–519). Działanie mesjańskie ma więc swój aspekt pozytywny i negatywny. Benjamin zaznacza, że „Mesjasz przychodzi wszak nie tylko jako zbawiciel; przychodzi także jako pogromca Antychrysta” (Benjamin [1940] 2012, 314). Z figurą Antychrysta wiąże się bowiem zagrożenie unicestwienia historii, rozprzestrzenienia się tendencji, by źle pamiętać, a tym samym, na skutek ukrycia rozsianych w przeszłości iskier, niebezpieczeństwo niemożliwości jej odkupienia (Bielik-Robson 2000, 68). Zbieranie rozproszonych w czasie mesjańskich okruchów sensu stanowi zatem akt sprzeciwu, akt sprawiedliwości zwrócony przeciw upadłemu światu, przeciw fałszywej ciągłości i duszającemu domknięciu. Benjamin zauważa w *Losie i charakterze*, że mit wiąże się z praktykami interpretacyjnymi i to właśnie tu trzeba szukać możliwości ucieczki przed mitycznym zagrożeniem. Mesjański „tygrysi skok w przeszłość” (Benjamin [1940] 2012, 320) ma na celu przede wszystkim działanie interpretacyjne. Jest wymierzony przeciw obecnym zwycięzcom, którzy kontrolując „historyczną artykulację przeszłości” (Benjamin [1940] 2012, 314), starają się także opanować przyszłość. Dla Benjamin, który zdaje się czerpać z kabaly (por. Scholem [1971] 1991, 27),

interpretacja jest narzędziem faktycznej zmiany rzeczywistości. Ponieważ świat utkany jest z materii języka (Benjamin [1916] 2012) – każda litera czy liczba, każde słowo stanowią skupisko boskiej energii, zawierają w sobie zarówno potencję twórczą, jak i interpretacyjną – zbawienie świata zależy od operowania językiem. „Mesjańskie działanie językowe”, jak określa to Lipszyc (2012, 494), może stanowić skuteczną formę oporu właśnie dzięki temu, że „czesze historię pod włos” (Benjamin [1940] 2012, 315), wydobywając nowe konstelacje znaczeń w kontrze do totalnej narracyjnej reintegracji.

Mityczna interpretacja przeszłości jest nieodzowna dla retoryki narodowego populizmu. Kiedy podda się nawet pobieżnej analizie odwołania do przeszłości pojawiające się w wypowiedziach populistów, można stosunkowo łatwo dostrzec elementy mitycznego myślenia, które krytykuje Benjamin. Na przykład w wizji czasu Jarosława Kaczyńskiego silnie zaznacza się nieubłagalność konsekwencji, quasi-mityczna wina przechodząca z pokolenia na pokolenie. Dlatego też zdrajcy ojczyzny już na zawsze pozostaną zdrajcami, tak samo jak ich dzieci i wnuki. W ich DNA obecny jest bowiem „gen zdrady” (Kaczyński 2015c) – ciąży na nich wina, wyprzedzająca sam akt przewinienia. A w dodatku tak jak w rządzonej mityczną koniecznością greckiej tragedii, „ci, którzy są potomkami zdrajców, nigdy nie będą chcieli tego przyznać, że są potomkami zdrajców” (Duda 2017). Prawo powtórzenia dominujące w pravicowo populistycznej wizji świata powoduje, że nie ma w nim miejsca na odkupienie i mesjańską sprawiedliwość.

Słaby mesjanizm stawia opór przede wszystkim jednoznacznej, domkniętej wizji historii. W odróżnieniu od narodowego populizmu akcentuje nie utraconą wielkość przeszłości czy nadchodzącą wraz z przyszłością chwałę, ale święte Teraz. Skupienie się na terażniejszości, które splaszca czas, pozwala uniknąć pułapek paralelności narracji historycznych i tworzenia się kolejnych przepaści w podzielonym przez wyłączający populizm społeczeństwie. To właśnie ten eksperyment z nieliniarnym postrzeganiem czasu umożliwia wyjście poza nieubłaganą logikę historii, w której kształt narracji stanowi wyłączną domenę zwycięzców, a zmarli nigdy nie są bezpieczni (Benjamin [1940] 2012, 314). Słaby mesjanizm zwraca się więc nie ku nieokreślonej przeszłości, ale ku terażniejszości rozumianej jako pełnia czasu, obejmująca zarówno na nowo „przeczytaną” przeszłość, jak i na nowo kształtującą się dzięki temu przyszłość. Benjamin podkreśla, że „ciągłość prezentacji historycznej jest nie do urzeczywistnienia” (Benjamin [1924–1940] 2005, 518) i tym samym sprzeciwia się jednoznaczności narracji historycznej. W pełni mesjańskiego czasu wszystko dzieje się naraz

– pośród piętrzących się gruzów rozbłyskują drobne gesty, pojedyncze akty sprawiedliwości, które tworząc konstelacje, dają szansę na odkupienie czasu. Wszystkie wyjazdy i powroty odbywają się w jednej chwili: w tym samym momencie andaluzyjscy Żydzi przybywają do Królestwa Polskiego, powstańcy listopadowi udają się na wygnanie do Paryża, a kraj opuszczają wysiedleni z Ziemi Odzyskanych. Inne znaczenie wylania się z tych wydarzeń w 1994 r., kiedy w ramach zorganizowanej akcji polskich władz do kraju przybywa dziewięćdziesięciu muzułmańskich uchodźców z Bośni, a inne w 2016 r., zaraz po zamknięciu dla czeczeńskich azylantów przejścia granicznego Terespol–Brześć. Właśnie w tej płaskiej wizji świata i wylaniających się dzięki temu licznych konstelacjach widać wyraźnie skalę katastrofy, ale i możliwość odkupienia, naprawy, wyjścia z impasu i koła powtórzeń.

„Twórcze poprawki” Gianni Vattimo oraz Harolda Blooma

Benjaminowska koncepcja słabego mesjanizmu dostarcza narzędzi teoretycznych do rozpracowania zagrożeń ukrytych w rzeczywistości i wymknięcia się, co starałam się pokazać, logice jednomyślności. Wątek ten kontynuuje Gianni Vattimo, wprowadzając słabe myślenie jeszcze głębiej w perspektywę społeczną. Krytykuje on monolog narodowego populizmu i identyfikuje jego główne założenia jako potrzebę powrotu do mitu, do prawdy – często prawdy historycznej – rozumianej jako zgodność z pewnym mitycznym stanem rzeczy. Za Benjaminem Vattimo odnosi mit przede wszystkim do totalnej, domkniętej ideologicznie rzeczywistości (Vattimo [1983] 2012, 42). Sięgając do Benjaminowskiego *O pojęciu historii*, odrzuca możliwość jakiegokolwiek jednowątkowej narracji z powodu jej ideologicznego uwikłania, afirmowania kontroli i przemocy (Vattimo [1989] 1992, 2–4). Wyrastająca ze szkoły podejrzeń Vattimowska myśl słaba, odwołująca się do mnogości opowieści, stara się osłabić wpisana w narodowy populizm pokusę prawdy absolutnej. Zamiast iluzji spójnego narracyjnie świata proponuje wielość nieciągłych obrazów reprezentujących różne punkty widzenia. Za zadanie myśli słabej Vattimo uznaje utrwalenie stanu niejasności, nieoczywistości świata, a więc działanie przeciw mitowi.

W książce *Spółczesność przejrzyste* Vattimo poddaje krytyce strategię populistyczną, które fabularyzują świat. Optując za jedną, wyłączną i domkniętą quasi-mityczną opowieścią, mieszczącą w sobie gotowe odpowiedzi na wszystkie niejasności, populiści zaostrzają spory

i w ten sposób kształtują odpowiednie, pożądane przez nich postawy. Tę funkcję pełni na przykład opowieść o imigrantach, nasycona wojennymi metaforami, wzbudzającymi lęk i usprawiedliwiającymi użycie skrajnych środków. Opowieść ta staje się szczególnie wyrazista w czasie kampanii wyborczych. W 2015 r. Jarosław Kaczyński zyskuje głosy wyborców, insynuując, że uchodźcy wojenni przenoszą „różnego rodzaju pasożyty, pierwotniaki” (Kaczyński 2015a), traktują kościoły jak szalety i z powodu swojej „gwałtowności i agresji” stanowią zagrożenie dla sfery publicznej (Kaczyński 2015b). W 2018 r. Viktor Orbán mówi o zamknięciu granic Węgier jako o „największej bitwie, którą możemy razem stoczyć” (Orbán 2018). W jego przemówieniu wygłoszonym z okazji Węgierskiego Święta Narodowego pojawiają się nawet odniesienia do świętej wojny, która ma stanowić odpowiedź na trwającą od kilku lat „inwazję” (Orbán 2018).

W kontrze do populistycznego „prawdziwego narodu” Vattimo proponuje kategorię społeczeństwa przejrzystego, społeczeństwa opartego na współ-rozumieniu (Vattimo [1989] 1992, 4). Stara się przezwyciężyć mit, proponując dwie drogi odczarowania świata: za pomocą ironicznego zniekształcenia tradycji, zwłaszcza języka metafizyki, oraz otwartego zaangażowania się w etykę, a szczególnie czerpania z kategorii współczucia (*pietas*) i życzliwości (*caritas*). Vattimowskie nawiązanie do chrześcijaństwa jako do źródła tradycji hermeneutycznej, jest powrotem do religii, ale religii bez Boga, w której punktem odniesienia nie jest prawda, lecz *caritas*. Miłość chrześcijańska, miłość wspólnotowa staje się etycznym odniesieniem dla interpretacji. W *Odpowiedzialności filozofa* Vattimo wyjaśnia swoje rozumienie prawdy, określając ją jako „perswazję na rzecz zbiorowości” (Vattimo [2000] 2010, 69). Podkreśla, że odpowiedzialność za znaczenie spoczywa wyłącznie na człowieku; interpretacja rozumiana jest nie jako dominacja znaczenia, ale jako otwartość na pomyłkę i poprawkę.

Krytykując wpisana w populizm polaryzację, Vattimo optuje za pluralizacją. Z wielości różnorodnych wizji rzeczywistości wynika zdaniem autora dezorientacja, w której tkwi możliwość emancypacji. Vattimo podkreśla „emancypacyjne znaczenie »pomieszenia języków«” (Vattimo [1989] 1992, 10), mające swoje źródło przede wszystkim w rozluźnieniu silnych kategorii, takich jak prawda czy konieczność. Vattimowska myśl słaba stroni więc od konieczności i jednoznaczności. Jej cele to rezygnacja z przemocy i wydobywanie ze świata istniejących heterologii, dzięki którym lepiej dostrzegalne jest pokojowe współlistnienie mnogich wspólnot. Chodzi więc o polifoniczność, czyli harmonijną wielość, o ponowne przemyślenie historii po to, aby wydobyć historie słabych i zapomnianych (Vattimo [2000]

2010, 71). W ten sposób postrzegana jest też przeszłość – jako „zespół możliwości, które zawsze otwarte są na nowe interpretacje” (Vattimo [2000] 2010, 76). Wynika z tego nieunikniona niekompletność wizji przeszłości. Według Vattimo Benjaminowski anioł historii czuje współczucie (*pietas*), patrząc na ruiny pod swoimi stopami (Vattimo [1983] 2012, 42). To współczucie dla wszystkiego, co mogło być, ale nigdy się nie wydarzyło.

Harold Bloom ze swoją koncepcją „łęku przed wpływem” uzupełnia obraz zmagania z mitycznością o perspektywę indywidualną. W Bloomowskiej teorii można dopatrzeć się wątków mesjańskich – czy jest to jednak mesjanizm słaby? Bloom wprost nazywa swoją teorię twórczości „mocnym pisaniem”. Jego koncepcja łęku przed wpływem to przede wszystkim dążenie do stania się „mocnym poetą”, który zdetronizuje swojego poetyckiego ojca, odwracając tym samym porządek czasu (Bloom [1973] 1997). Bloomowska teoria jest mocna także w tym sensie, że zdominowana została przez męską metaforykę. Wykorzystując niemal wyłącznie figury ojców i synów, „późnourodzonych poetów”, efebów i literackich prekursorów, Bloom idzie śladem Freuda i wskazuje ojca jako dawcę prawa i znaczenia. Jeśli skoncentrować się na wspólnym dla Blooma i Benjamina wątku kabalistycznym, da się jednak przeczytać propozycję Blooma w pewnym sensie pod włos – jako skrajnie indywidualistyczny wariant słabego mesjanizmu. Jego celem, tak jak w przypadku Benjamina, jest rozszczelnienie domkniętego świata mitu, wyrwanie się poza czas, przearanżowanie tego, co było, i nadanie biegu temu, co będzie.

Punktem wyjścia dla Blooma jest „pierwotna katastrofa”, nazywana przez niego katastrofą poetyckiego wcielenia (Bloom [1975] 2003, 5–9). Polega ona na uświadomieniu twórcy, że jego postrzeganie świata jest zapośredniczone przez język literackiego poprzednika, „mocnego pisarza”, z którego wpływem późno urodzony twórca musi się zmierzyć, jeśli chce dążyć do oryginalności. W tym ujęciu poetycki wpływ wydaje się pokrewny mitycznej konieczności, określającej, co jest możliwe, a co niemożliwe. Uświadomienie sobie własnego poetyckiego powołania, czyli powtórne narodziny poety-jako-poety, ma u Blooma ambiwalentny charakter. To zarazem nieszczęście upadku, jak i wielkie błogosławieństwo, ponieważ jedynie podczas upadku może dojść do twórczego skreću (Bloom [1975] 2003, 18). Dążenie do oryginalności nabiera mesjanistycznego charakteru: uwalnia człowieka z okowów właściwego dla mitu powtórzenia, będącego źródłem duszącej ogólności. Stawką oryginalnej twórczości jest indywidualizacja, jednostkowe ja, wyrwanie się z tego, co ogólne. Bloom wspomina w *Kanonie Zachodu* o ciągłym agonie między przeszłością

a przyszłością, który ma dowieść, że dzięki sile interpretacji terażniejszość może uzyskać prymat nad przeszłością (Bloom [1994] 1995, 520). Potrzeba do tego kłamstwa przeciw czasowi, odwrócenia jego porządku.

Bloom przyjmuje gnostycką wizję człowieka, w której życie pojmowane jest jako ciągle zmaganie z naturą i mityczną totalnością świata. Każde istnienie jest poddane narzuconemu prawu konieczności (Bloom 1982, 8–14), a czas zdominowany jest przez przeszłość. W odróżnieniu od Benjamin, Bloom uznaje terażniejszość za niegodną uwagi i przeklina właściwą dla współczesności kondycję opóźnienia. Wspomina o podwójnej żalobie: za przeszłością, która minęła, więc jest niemożliwa do odzyskania, i za przyszłością skazaną na przeminięcie z powodu wpisanej w nią nieistotności wynikającej z kondycji opóźnienia (Bloom [1973] 1997, 19). Wszystko, co istotne, zdarzyło się już w przeszłości; na terażniejszość skazani są ci, którzy urodzili się za późno (Bloom [1989] 1991, 146). Katastrofa bycia późnourodzonym wynika z niewzruszonego przekonania, że wszystko zostało już powiedziane i że jedyne, co pozostaje, to powtórzenie. Przeszłość nawiedza terażniejszość jak widmo. „Późny poeta” zмага się więc z Martwymi Poetyckimi Ojcami, którzy nawiedzają jego pisanie. Alternatywą dla późnourodzonych jest kapitulacja albo zdrada, powtórzenie albo dezinterpretacja. Silna lektura twórczości Martwego Poetyckiego Ojca stanowi wobec tego „złamanie paktu” (Bloom [1973] 1997, 95), jest „zawsze nieodczytaniem, odczytaniem z zamysłu złym” (Bloom [1975] 2003, 3). Bloomowskie mocne pisanie jest możliwe wyłącznie jako odmowa żaloby, akt oporu wobec istniejącego porządku. Dążenie do mocy odbywa się jednak przez ucieczkę, przewartościowanie własnej słabości i przedstawienie jej jako siły, unik przed koniecznością. Stawka tego zmagania to uwolnienie wyobraźni.

Autor *Kabaly i krytyki literackiej* podkreśla związek pomiędzy kabalistyczną mistyką i twórczością (Bloom [1975] 2005). Związek ten wynika, po pierwsze, z kluczowej roli języka w myśleniu kabalistycznym, po drugie, z rewizyjnego charakteru tej tradycji, po trzecie, z zawartej tam dynamiki twórczości. W swoim modelu cyklu poetyckiego Bloom nawiązuje do kabalistycznej dialektyki stworzenia, na którą składają się upadek, twórczy akt i niedokładne powtórzenie, naprzemiennosc katastrofy i odkupienia. W tym odczytaniu *szewirat ha-keleim* nie oznacza jedynie pierwotnego upadku, grzechu wpisanego w rzeczywistość, ale podkreśla wewnętrzne powiązanie katastrofy i twórczości (Bloom [1975] 2003, 5).

Bloomowski cykl rewizyjny obejmuje sześć kolejnych tropów, sześć rewizyjnych zwarć: *clinamen*, *tessera*, *antithesis*, *kenosis*, demonizację, *askesis* i *apophrades*. Rozpoczynające go *clinamen*, zapożyczone od Lukrecjusza, odnosi się do lekkiego skrętu spadających atomów, wylomu w ściśle określonym prawie natury. *Clinamen* to zarazem błąd i pierwszy trop rewizyjny. Twórczy proces rozpoczyna więc Bloom od uchybienia, błędu i porażki. Według Blooma każda twórczość, a zwłaszcza poezja, polega na odchyleniu od oryginalnego znaczenia, na sprzeniewierzeniu. Demiurgiczny potencjał języka przejawia się w tworzeniu i niszczeniu finezyjnej sieci powiązań, które tworzą świat. Słowa to „twórcza poprawka” (Bloom [1973] 1997, 29). Są formą buntu przeciwko domkniętemu, określonemu kształtowi przeszłości. Uświadomienie sobie własnej kondycji zapóźnienia rozpoczyna retoryczną rebelię przeciwko porządkowi czasu. Bloomowska koncepcja wolności wynika więc z nieciągłości, polega na oporze wobec autorytetu czasu, na grze pomiędzy ciągłością a zerwaniem.

Słaby charakter propozycji mesjańskiej Blooma można dostrzec w tym, że teoria ta operuje przede wszystkim seriami uników i zwrotów, kładąc nacisk na akt interpretacyjny złożony z niedopowiedzeń i przeinaczeń. Bloomowski „mocny poeta” zyskuje swoją moc właśnie przez to, że własną słabość przedstawia jako siłę. Autor podkreśla, że poezja jest nie tylko ucieczką przed tradycją, lecz także próbą odwrócenia porządku władzy. Mocne pisanie ma na celu samowyywyższenie, nazwane przez Bielik-Robson „narcystyczną *hybris*” (Bielik-Robson 2000, 94). Jednak ciągle pozostaje ono działaniem mesjańskim zwróconym do wewnątrz, które dopiero w swojej osobności, rozpacz i wycofaniu znajduje impuls do rebelii przeciw zastanej rzeczywistości. We własnej jednostkowości i odosobnieniu zawsze tkwi cień winy, która jest winą wynikającą ze zdrady, sprzeniewierzenia się przeszłości, grzechu przeciw ciągłości. Pokrewny kabalistycznemu pojęciu *cimcum* zwrot do wewnątrz pozostaje zarówno twórczą możliwością, jak i katastrofą.

Bloom okazuje się niezwykle przydatny jako interpretator katastrofy. Zauważa to Mark Fisher – w jego książce poświęconej krytyce kapitalizmu pojawia się odniesienie do Blooma. Fisher pisze tam o wkradającej się do rzeczywistości katastrofie, wynikającej z powtórzenia, z niemożliwości pojawienia się czegoś nowego, z kulturowo-społecznego zastoju. Normalizacja kryzysu nie pozwala nawet na pomyślenie o środkach umożliwiających jego zakończenie. Koniec już nastąpił, a przyszłość to jedynie niekończące się powtórzenie przeszłości. W tę wizję świata ukradkiem wkrada się „nadzieja wynikająca ze słabego

mesjanizmu, że coś nowego może się jednak pojawić” (Fisher 2009, 3). W Bloomowskim skupieniu na zwrocie, tropie, skręcie, odchyleniu chodzi o twórcze przekształcenie tego, co dane, a zarazem uniknięcie zarówno powtórzenia, jak i zerwania. To samo odwrócenie czy skręcenie obecne jest także w greckim słowie katastrofa (ἡ καταστροφή) czy łacińskim *subversio*, przywodzącym na myśl rewolucję. Obrót, który słyhać w łacińskiej *revolutio*, nie musi więc z konieczności oznaczać powrotu do tego samego. W możliwości wynikającej z wprowadzenia w ruch ukryta jest szansa na zmianę, wprowadzenie „twórczej poprawki”. Analizowany przez Blooma cykl rewizyjny kończy się zawsze rozpoczęciem nowego cyklu – chodzi więc o walkę o te drobne przesunięcia, które mają miejsce podczas kolejnych zmagania z przeszłością.

Myślenie o współczesności w kategorii katastrofy nie musi oznaczać więc myślenia o upadku, ale może wiązać się z możliwością zwrotu czy przewrotu. Katastrofa jest w stanie być pomyślana wywrotowo: jako szansa na uzyskanie dystansu niezbędnego do podjęcia krytyki obecnego stanu rzeczy, możliwość przewrotu, odwrócenia czy przeinaczenia biegu dziejów. Myślenie w kategoriach katastrofy może paradoksalnie stać się myśleniem, jak to ujął w *Pasażach* Benjamin, „przeciwko prorokom upadku” (Benjamin [1924–1940] 2005, 505). Interpretacyjne podejście do katastrofy jest w stanie uczynić z niej rewolucyjny krok do przodu. Widziana w ten sposób katastrofa pozostaje nie tyle przekleństwem bezwładnego upadku, nad którym nie ma kontroli, ile odchyleniem – jak Bloomowsko-Lukrecjańskie *clinamen* – które staje się szansą na osłabienie mitu i zmianę obecnej konstelacji.

Słaby mesjanizm jako możliwość politycznego otwarcia

Zastanawiając się nad subwersywnym potencjałem katastrofy, chciałabym powrócić do przywołanego wcześniej kryzysu polityczności. Da się dostrzec w tym postpolitycznym kryzysie szansę na pogłębienie rozumienia demokracji i odzyskanie historii. W ten sposób postrzega „czas populistów” Mouffe (2018, 5): jako możliwość radykalizacji demokracji za pomocą lewicowego populizmu, który skutecznie przeciwstawiłby się wzrostowi nastrojów nacjonalistycznych. Działający transwersalnie i odwołujący się do różnorodności doświadczenia lewicowy populizm mógłby, zdaniem Mouffe, zrekonfigurować obecny

porządek społeczny i stworzyć wokół na nowo ukonstytuowanego podmiotu zbiorowego działania odmienną od dotychczasowej rzeczywistość polityczną (Mouffe 2018, 11).

Benjaminowskie rozumienie czasu i historii byłoby według mnie zbieżne z polityczną transwersalnością proponowaną przez Mouffe, obecną w niej wielością dążeń i celów. Położenie nacisku na różnorodność tożsamości, a co za tym idzie, różnorodność form patriotyzmu, miałyby potencjał osłabienia ujednolicającego i totalizującego dyskursu narodowego. Słaby mesjanizm zachęcałby do mnożenia mikronarracji na temat przeszłości – śledzenia ich punktów zbieżnych i rozbieżności. Chodziłoby o wielość opowieści, które wylaniają się z konstelacji historii, ale nie wykluczają innych narracji. Wielość mikrohistorii, nie funkcjonujących jako równoległe opowieści, ale tworzących różnorodne konfiguracje, mogłaby przyczynić się do zwiększenia pluralizmu. Tak rozumiana słaba mesjańska siła nie byłaby jedynie formą inwentaryzacji różnorodnych doświadczeń i opowieści, nie skupiałaby się wyłącznie na rozpoznaniu niewykorzystanych szans na zbiorową emancypację, ale stanowiłaby przede wszystkim zobowiązanie etyczne. Wynikające z niej słabe polityczne działanie byłoby wzięciem odpowiedzialności za odkupienie przeszłych pokoleń i tym samym pozostawiałoby narrację historyczną zawsze niedokończoną i otwartą na zmiany.

W ten sposób interpretacyjna strategia słabego mesjanizmu mogłaby dać odpór narodowym populizmom. Jej stawką byłoby ocalenie demokracji. Słaba siła stanowiłaby moment zwrotny w procesie zbawczego odkupienia, służąc odzyskaniu niezrealizowanej potencjalności historii, a tym samym otwierając możliwość tego, że historia obierze odmienny bieg. Tym samym, podejmując próbę zboczenia z katastrofalnego kursu obecnej historii, mesjanizm występowałby przeciw operującej przemocą mitycznej konieczności. To przede wszystkim na płaszczyźnie politycznej słaba mesjańska siła otwierałaby drogę do pojawienia się tych możliwości, które zniknęły wraz z nabraniem przez przeszłość określonego kształtu. W ten właśnie sposób słaby mesjanizm mógłby stać się formą oporu wobec domkniętej narracji historycznej narodowego populizmu, za pomocą której populiści legitymizują niesprawiedliwość wpisaną w czas teraźniejszy: umożliwiając myślenie o przeszłości jako otwartej na zbawienie.

Wykaz literatury

- Agamben, Giorgio. 2005. *The Time That Remains. A Commentary on the Letter to the Romans*. Tłum. Patricia Dailey. Stanford: Stanford University Press.
- Benjamin, Walter. [1910–1940] 1994. *The Correspondence of Walter Benjamin*, red. Gershom Scholem i Theodor W. Adorno. Tłum. Manfred R. Jacobson i Evelyn M. Jacobson. Chicago: The University of Chicago Press.
- Benjamin, Walter. [1916] 2012. „O języku w ogóle i o języku człowieka.” Tłum. Adam Lipszyc. W *Konstelacje. Wybór tekstów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Benjamin, Walter. [1919] 2012. „Los i charakter.” Tłum. Adam Lipszyc. W *Konstelacje. Wybór tekstów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Benjamin, Walter. [1920–1921] 2012. „Fragment teologiczno-polityczny.” Tłum. Adam Lipszyc. W *Konstelacje. Wybór tekstów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Benjamin, Walter. [1921] 2012. „Przyczynek do krytyki przemocy.” Tłum. Adam Lipszyc. W *Konstelacje. Wybór tekstów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Benjamin, Walter. [1924–1940] 2005. *Pasaż*. Tłum. Ireneusz Kania. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Benjamin, Walter. [1933] 2012. „O zdolności mimetycznej.” Tłum. Adam Lipszyc. W *Konstelacje. Wybór tekstów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Benjamin, Walter. [1934] 2012. „Franz Kafka. Z okazji dziesiątej rocznicy jego śmierci.” Tłum. Adam Lipszyc. W *Konstelacje. Wybór tekstów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Benjamin, Walter. [1936] 2007. „The Storyteller. Reflections on the Works of Nikolai Leskov.” Tłum. Harry Zohn. W *Illuminations. Essays and Reflections*, red. Hannah Arendt. New York: Schocken Books.
- Benjamin, Walter. [1940] 2006. „Paralipomena to »On the Concept of History«.” Tłum. Edmund Jephcott i Howard Eiland. W *Selected Writings*, vol. 4, 1938–1940, red. Howard Eiland i Michael W. Jennings. Cambridge: Harvard University Press.
- Benjamin, Walter. [1940] 2012. „O pojęciu historii.” Tłum. Adam Lipszyc. W *Konstelacje. Wybór tekstów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bielik-Robson, Agata. 2000. *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków: Universitas.
- Bielik-Robson, Agata. 2008. „Na pustyni.” *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków: Universitas.
- Bielik-Robson, Agata. 2012. *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*. Kraków: Universitas.
- Bloom, Harold. [1973] 1997. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Bloom, Harold. [1975] 2003. *A Map of Misreading*. Oxford: Oxford University Press.
- Bloom, Harold. [1975] 2005. *Kabbalah and Criticism*. New York: Continuum.
- Bloom, Harold. 1982. *Agon. Towards a Theory of Revisionism*. Oxford – New York – Toronto – Melbourne: Oxford University Press.
- Bloom, Harold. [1989] 1991. „Freud and Beyond.” W *Ruin the Sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the Present*. Cambridge, Massachusetts – London: Harvard University Press.

- Bloom, Harold. [1994] 1995. *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York: Riverhead Books.
- Conway, Kellyanne. 2017. Wystąpienie w Telewizji NBC (22 stycznia 2017). Za: NBC News, „Kellyanne Conway: Press Secretary Sean Spicer Gave »Alternative Facts«. Meet The Press. NBC News”, 22 stycznia 2017. <https://youtube.com/watch?v=VSrEEDQgFc8>.
- Derrida, Jacques. 1994. *Spectres of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Tłum. Peggy Kamuf. New York – London: Routledge.
- Duda, Andrzej. 2017. Wywiad dla TVP Historia (30 kwietnia 2017). Za: oficjalna strona Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, „Wywiad Prezydenta RP dla TVP Historia”, 30 kwietnia 2017. <http://www.prezydent.pl/aktualnosci/wypowiedzi-prezydenta-rp/wywiady/art,104,wywiad-prezydenta-rp-dla-tvp-historia.html>.
- Fisher, Mark. 2009. *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*. Winchester: Zero Books.
- Fraser, Nancy. 2017. „From Progressive Neoliberalism to Trump – and Beyond”. *American Affairs* 4: 46–64.
- Habermas, Jürgen. 2005. *Faktyczność i obowiązywanie. Teoria dyskursu wobec zagadnień prawa i demokratycznego państwa prawnego*. Tłum. Adam Romaniuk i Robert Marszałek. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC). 2018. „Global Warming of 1.5°C.” <http://www.ipcc.ch/report/sr15/>.
- Kaczyński, Jarosław. 2014. Przemówienie na Kongresie PiS (Przysucha, 18 stycznia 2014). Za: Prawo i Sprawiedliwość, „Przemówienie Prezesa PiS Jarosława Kaczyńskiego na Kongresie »PiS bliżej ludzi. Polska jest jedna«”, 28 stycznia 2014. <https://youtube.com/watch?v=-pCYBr0PiRY>.
- Kaczyński, Jarosław. 2015a. Przemówienie podczas spotkania wyborczego (Maków Mazowiecki, 12 października 2015). Za: Prawo i Sprawiedliwość, „Jarosław Kaczyński — Wystąpienie w Makowie Mazowieckim”, 13 października 2015. <https://youtube.com/watch?v=9aU8D3RWE4>.
- Kaczyński, Jarosław. 2015b. Wystąpienie podczas posiedzenia Sejmu VII kadencji (Warszawa, 16 września 2015). Za: Sejm Rzeczypospolitej Polskiej, „Sprawozdanie stenograficzne 100. posiedzenia Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej w dniu 16 września 2015”, 16 września 2015. http://orka2.sejm.gov.pl/StenoInter7.nsf/0/A8CA0F4060DE3B1CC1257EC200722812/%24File/100_a_ksiazka.pdf.
- Kaczyński, Jarosław. 2015c. Wystąpienie w Telewizji Republika (11 grudnia 2015). Za: Telewizja Republika, „Telewizja Republika – Jarosław Kaczyński (PiS) – W Punkt 2015-12-11”, 11 grudnia 2015. https://youtube.com/watch?v=LCK_biZe_KU.
- Kaczyński, Jarosław. 2017. Wystąpienie podczas posiedzenia Sejmu VIII kadencji (Warszawa, 18 lipca 2017). Za: Sejm Rzeczypospolitej Polskiej, „Sprawozdanie stenograficzne 46. posiedzenia Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej w dniu 18 lipca 2017 (pierwszy dzień obrad)”, 18 lipca 2017. http://orka2.sejm.gov.pl/StenoInter8.nsf/0/63A8F1055153C815C1258162000F7136/%24File/46_a_bis_ksiazka.pdf.
- Kafka, Franz. [1902–1923] 1961. *Parables and Paradoxes*. Tłum. Clement Geenberg, Ernst Kaiser i Eithne Wilkins, Willa i Edwin Muir, Tania i James Stern. New York: Schocken Books.
- Karnowski, Jacek (red.). 2015. „Polska wstaje z kolan: Prezydent Duda podbija świat. *W Sieci* 40.

- Khatib, Sami R. 2013a. „A Non-Nullified Nothingness: Walter Benjamin and the Messianic.” Tłum. Richard Littlejohns. *Stasis. Journal in Social and Political Theory* 1: 82–108.
- Khatib, Sami R. 2013b. „The Messianic Without Messianism. Walter Benjamin’s Materialist Theology.” *Anthropology & Materialism. A Journal of Social Research* 1. <https://journals.openedition.org/am/159>.
- Lipszyc, Adam. 2012. *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*. Kraków: Universitas.
- Morawiecki, Mateusz. 2017. Exposé (Warszawa, 12 grudnia 2017). Za: Kancelaria Prezesa Rady Ministrów, „Exposé premiera Mateusza Morawieckiego – stenogram”, 12 grudnia 2017. <https://www.premier.gov.pl/expose-premiera-mateusza-morawieckiego-stenogram.html>.
- Mouffe, Chantal. 2005. *Paradoks demokracji*. Tłum. Wojciech Jach, Magdalena Kamińska i Andrzej Orzechowski. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP.
- Mouffe, Chantal. 2018. *For a Left Populism*. London – New York: Verso.
- Müller, Jan-Werner. 2017. *Co to jest populizm?* Tłum. Michał Sutowski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Netanjahu, Benjamin. 2017. Przemówienie przed Zgromadzeniem Ogólnym Organizacji Narodów Zjednoczonych (Nowy Jork, 19 września 2017). Za: Israeli Prime Minister’s Office, „PM Netanyahu’s Speech at the United Nations General Assembly”, 19 września 2017. <http://www.pmo.gov.il/English/MediaCenter/Speeches/Pages/speechun190917.aspx>.
- Orbán, Viktor. 2016. Przemówienie w Parlamencie (Budapeszt, 12 września 2016). Za: Website of Hungarian Government, „Prime Minister Viktor Orbán’s address in Parliament before the start of daily business”, 12 września 2016. <http://www.kormany.hu/en/the-prime-minister/the-prime-minister-s-speeches/prime-minister-viktor-orban-s-address-in-parliament-before-the-start-of-daily-business20160912>.
- Orbán, Viktor. 2018. Przemówienie podczas Święta Narodowego (Budapeszt, 15 marca 2018). Za: Website of Hungarian Government, „Orbán Viktor’s ceremonial speech on the 170th anniversary of the Hungarian Revolution of 1848”, 15 marca 2018. <http://www.kormany.hu/en/the-prime-minister/the-prime-minister-s-speeches/orban-viktor-s-ceremonial-speech-on-the-170th-anniversary-of-the-hungarian-revolution-of-1848>.
- Rosenzweig, Franz. [1921] 2012. *Gniazda zhabwienia*. Tłum. Tadeusz Gadacz. Warszawa: iTON Society.
- Scholem, Gershom. [1931–1938] 2006. „Korespondencja Gershoma Scholema i Waltera Benjamina (wybór).” Tłum. Adam Lipszyc. W *Żydzi i Niemcy. Eseje, listy, rozmowa*. Sejny: Fundacja Pogranicze.
- Scholem, Gershom. [1965] 1996. *Kabała i jej symbolika*. Tłum. Ryszard Wojnarowski. Kraków: Znak.
- Scholem, Gershom. [1971] 1991. *Judaizm. Parę głównych pojęć*. Tłum. Juliusz Zychowicz. Kraków: Inter Esse.
- Scholem, Gershom. [1973] 2006. „Rozważania o teologii żydowskiej w naszych czasach.” Tłum. Adam Lipszyc. W *Żydzi i Niemcy. Eseje, listy, rozmowa*. Sejny: Fundacja Pogranicze.
- Scholem, Gershom. [1983] 2006. „Walter Benjamin i jego anioł.” Tłum. Adam Lipszyc. W *Żydzi i Niemcy. Eseje, listy, rozmowa*. Sejny: Fundacja Pogranicze.

- Stavrakakis, Yannis. 2017. „Discourse Theory in Populism Research. Three Challenges and a Dilemma.” *Journal of Language and Politics* 4: 523–534.
- Vattimo, Gianni. [1983] 2012. „Dialectics, Difference, Weak Thought.” Tłum. Peter Carravetta. W *Weak Thought*, red. Gianni Vattimo i Pier Aldo Rovatti. New York: Suny Press.
- Vattimo, Gianni. 1987. „The End of (Hi)story”. *Chicago Review* 4: 20–30.
- Vattimo, Gianni. [1989] 1992. *The Transparent Society*. Tłum. David Webb. Baltimore–Maryland: Polity Press.
- Vattimo, Gianni. [2000] 2010. *The Responsibility of The Philosopher*. Tłum. William McCuaig. New York: Columbia University Press.
- Trump, Donald. 2018. „Remarks to the 73rd Session of the United Nations General Assembly.” United Nations Headquarters, New York. September 25, 2018.
<https://www.whitehouse.gov/briefings-statements/remarks-president-trump-73rd-session-united-nations-general-assembly-new-york-ny/>.
- Żaryn, Jan (red.). 2013. „Jak zwyciężaliśmy”, 16 maja 2013.
<https://www.wsieciprawdy.pl/sieci-historii.html>.

Katarzyna Szafranowska – filozofka, kulturoznawczyni i działaczka organizacji pozarządowych. Doktoryzowała się pracą z filozofii literatury, negocjując Gillesa Deleuze’a z Haroldem Bloomem. Od 2015 r. wykłada dwudziestowieczną filozofię żydowską w Instytucie Historycznym UW, a od 2016 r. jest członkinią Laboratorium Techno-Humanistyki Wydziału „Artes Liberales”. W swojej pracy badawczej zajmowała się m.in. filozoficzną krytyką prze-mocy, a także pojęciem gościnności. Obecnie bada wpływ myśli francuskiej na feministyczną teologię żydowską.

EMAIL: ka.szafranowska@outlook.com

CYTOWANIE: Szafranowska, Katarzyna. 2019. „Moc słabości w obliczu katastrofy. Mesjańskie poprawki Waltera Benjamina, Gianniego Vattimo i Harolda Blooma.” *Praktyka Teoretyczna* 2(32): 82-107

DOI: 10.14746/prt.2019.2.5

AUTHOR: Katarzyna Szafranowska

TITLE: The power of weakness in the face of the catastrophe. The messianic adjustments of Walter Benjamin, Gianni Vattimo, and Harold Bloom

ABSTRACT: The paper proposes to use interpretative tools of Jewish messianism in order to weaken the discourse of national populisms that currently have gained strength in the political landscape of the West. It contains an analysis of the original conception of weak messianism elaborated by Walter Benjamin, its reading by Gianni Vattimo, and seemingly polemical proposition by Harold Bloom, who contrasts the weakness of Benjamin’s messiah with the strength of the late poet. Examining the theories of Benjamin, Vattimo, and Bloom, it puts an emphasis on the reinterpreted opening that allows finding the answer to the triumph and return of the mythical embedded in the national populism. The paper maintains that weak messianism could be seen as an interpretative form of resistance against the populist appropriation of history, seeing in the contemporary catastrophic condition a chance for the weak thought to effectively dismantle the structures of the myth.

KEYWORDS: national populism, weak messianism, Walter Benjamin, Harold Bloom, Gianni Vattimo, political discourse

**Odzyskiwanie: środowisko, edukacja i
przyszłość**

OPÓR NATURALNY. *AMEREIDA* JAKO NIEHEROICZNA WYPRAWA I UNIWERSYTET BEZWARUNKOWY

MAGDALENA BARBARUK

Abstrakt: Przez metaforyczne wyrażenie „opór naturalny” autorka wskazuje na wciąż aktualne przekonanie o konieczności odkrywania „morza wewnętrznego” Ameryki Łacińskiej, nieustającego wysiłku „obmyślenia Ameryki na nowo” (M.L. Pratt). Przypomina złożone, ambiwalentne, konsekwencje opisów natury A. von Humboldta dla tożsamości i historii Nowego Świata (wzmożenie kulturowych efektów kolonizacji a zarazem wpływ na polityczną dekolonizację kontynentu). Ten historyczny kontekst jest istotny dla rozumienia projektu dekolonizacyjnego zwanego *Amereida*, w którym wykorzystano „słabe”, tj. poetyckie, artystyczne narzędzia oporu. Barbaruk przedstawia zrealizowaną w 1965 r. przez architektów, poetów i artystów związanych z Universidad Católica de Valparaíso wyprawę (*travesía*) z Ziemi Ognistej do Santa Cruz de la Sierra (Boliwia) oraz założone przez nich Miasto Otwarte (1970), w którym połączyli pracę, życie i edukację studentów. Podporządkowanie architektury poezji stanowi według autorki praktykę dekonstrukcyjną, która ma na celu realizację przypisanego uniwersytetowi oporu wobec świata zewnętrznego. Miasto Otwarte stanowić może model „uniwersytetu bezwarunkowego” (J. Derrida), ale też latourowskiego „przedmiotu opornego” (problem odcięcia się grupy od rzeczywistości społeczno-politycznej za czasów dyktatury A. Pinocheta).

Słowa kluczowe: Amereida, Ameryka Łacińska, *travesía*, Miasto Otwarte, uniwersytet.

Władza słowa

Uważa się, że w Ameryce Łacińskiej splot zjawisk kulturowych, społecznych i politycznych jest niezwykle silny. W związku z tym refleksja o kulturze musi zawsze uwzględniać jej uwikłanie w rozległy świat heteronomii, zwłaszcza zaś w politykę, tj. wojny, rewolucje, zamachy stanów czy procesy demokratyzacji. Tę słuszną tezę trzeba od razu skonfrontować z – wyglądającym na przeciwny – poglądem mówiącym, że od czasów nowoczesnych jest to obszar „władzy słowa”¹. Wystarczy prześledzić sposób, w jaki przebiegała kolonizacja, czy rolę, jaką dla formowania i utrwalania się kolonialnego porządku mieli europejscy podróżnicy czy pisarze. Tego rodzaju antynomia cechuje też dzieje Polski, co wiązało się z koniecznością walki wyzwoleniczej, w której wzięło udział wielu poetów, oraz z trwałością ukształtowanego wtedy paradygmatu romantycznego². Nie jest ona jednak dla kultury polskiej tak konstytutywna jak w przypadku utopijnego „kraju przyszłości”³.

W niniejszym artykule chciałabym zwrócić uwagę na fakt, że słowo odegrało w Ameryce Łacińskiej równie ważną rolę, jeśli chodzi o praktyki oporu wobec kolonializmu. Interesuje mnie przede wszystkim zjawisko, które powstało w połowie XX w. i znane jest jako Amereida lub Szkoła z Valparaíso, ale sądzę, że trzeba ukazać je w kontekście procesu politycznej dekolonizacji z początku wieku XIX.

Przywykliśmy okres walk niepodległościowych ujmować w paradygmacie heroicznym. Trudno polemizować z krwią, którą przelala armia *El Libertadora*, Simona Bolívara. Cały kontynent usiany jest pomnikami jego rywala, generała José de San Martina, który ostatecznie spoczął z honorami w katedrze w Buenos Aires. Miejsca bitew wojny niepodległościowej

¹ Używam tu wymownego tytułu książki Stanisława Rośka *Władza słowa. Szkice, notatki, świadectwa* w oderwaniu od jej materii przedmiotowej. Kontynent południowoamerykański przed jego podbojem był również, choć w innym, bardziej dosłownym znaczeniu, obszarem „władzy słowa”. Chodzi tu o indiańską „kulturę słowa”, która wraz z kolonizacją została poddana nowym, związanym z pismem, wzorcom i matrycom organizacji sensu. Indianie stopniowo włączyli się w zachodnią „kulturę pisma” i „kulturę obrazu” (mapy), a zatem w tworzenie europejskiej wiedzy o Nowym Świecie. Zob. Mignolo 1995 i Pratt 2011.

² Swoje kraje często wyzwalał poeci. W opisywanym przez Ryszarda Kapuścińskiego przypadku Angoli do uniezależnienia się od Portugalii doszło za sprawą powstałego w 1948 r. ruchu kulturalnego *Vamos descobrir Angola* (Odkrywajmy Angolę). Młodzi inteligenci wydawali czasopismo literackie *Mensagem* (Posłanie), które po dwóch numerach zamknęła policja. Przywódcą ruchu i redaktorem pisma był Viriato da Cruz, a jego współpracownikami Agosthino Neto i Mario de Andrade. „Powstanie ruchu wyzwoleniczej Angoli jest dziełem tych trzech poetów” – pisze Kapuściński (2000, 134). Neto stanął na czele *Movimento Popular para a Libertacao de Angola*. Rozpoczęta w 1961 r. walka zbrojna trwała do 1975 r., kiedy ogłoszono go prezydentem republiki.

³ „Ameryka jest więc krajem przyszłości, którego dziejowa doniosłość ma dopiero objawić się w nadchodzącej epoce” (Hegel 1958, 130).

funkcjonują jako miejsca pamięci (np. bitwa pod Chacabuco z 1817 r., w której zwyciężyli powstańcy), wielkie znaczenie przypisuje się muzeom historycznym, w przestrzeni publicznej zaś – narodowym bohaterom i flagom. Jeśli jednak zapytamy o punkt zwrotny w historii wyzwolenia Ameryki Łacińskiej, możemy otrzymać odpowiedź związaną z odkrywaniem natury, „morza wewnętrznego” czy tworzeniem toponimów.

Rola, jaką Alexander von Humboldt odegrał dla Ameryki Łacińskiej, nie może być oceniana w sposób jednoznaczny. W *Imperialnym spojrzeniu* Mary Luis Pratt akcentuje znaczenie nieeuropejskiego podróżopisarstwa tworzonego przez Europejczyków po 1750 r. dla legitymizacji imperialnego ład. Dla badaczki jest Humboldt „człowiekiem oglądającym”, który korzystając ze „strategii niewinności” (praca naukowa i podróżowanie), a zatem nie odwołując się do retoryki imperialnego podboju, utrwalal jego efekty. Prawo Europy do Ameryki przyznawał poprzez tworzenie samowystarczalnych opisów terenów i ludzi, którzy okazywali się w nich „dyspozycyjni”. Pisma Humboldta były kamuflażem dla usprawiedliwienia obecności podróżnika na „niezajętym i nieobciążonym żadnymi roszczeniami terytorium” (Pratt 2011, 256), stanowiły więc załączek europejskiego ekspansjonizmu. Jednocześnie Pratt przekonuje, by widzieć w nim ikonę procesu transkultury, gdyż możemy odczuwać „zdumienie i fascynację faktem, iż pisma Alexandra von Humboldta dostarczyły wizji założycielskich obu tym grupom” (Pratt 2011, 165), tj. elitom północnoeuropejskim i latynoamerykańskim⁴.

Jeszcze mocniej władzę słowa w Ameryce Łacińskiej podkreśla efektowna, choć miejscami bezkrytyczna, biografia niemieckiego uczonego autorstwa Andrei Wulf: *Człowiek, który zrozumiał naturę...* Autorka przekonuje, że pięcioletni wysiłek autora *Kosmosu*, by poznać i opisać „nowy kontynent”, był kluczowy dla obudzenia lokalnego patriotyzmu, a w konsekwencji również dla procesu politycznego, który doprowadził do wyzwolenia kontynentu spod hiszpańskiej władzy. Wyrazem tego mogą być działania i wypowiedzi Simona Bolívara. Nie dowodzę tu konieczności kolonialnej inspiracji w odkrywaniu krajobrazu przez autochtonów, nie neguję szerszych procesów transkulturacyjnych, lecz chcę podkreślić swoistość używanych przez geografę narzędzi, jakimi były fenomenalna pamięć, wyobraźnia, emocje, pracowitość, doświadczenie cielesne związane z chodzeniem czy

⁴ Pratt polemizuje z ujmowaniem romantyzmu jako gotowej ideologii, która promieniowała na peryferia i owocowała wzniosłymi opisami krajobrazu. *Casus* Humboldta wskazuje, że romantyzm powstał poza Europą i był procesem skomplikowanej transkultury wiedzy zachodzącej w tzw. strefie kontaktu.

wspinaniem się, praca „w języku”. A zatem od obserwacji i opisu kształtu liści, koloru gleby czy uwarstwienia skał można poprowadzić drogę do dekolonizacji i zniesienia niewolnictwa.

„Zostały w nas zasiane wspomnienia Humboldta” – stwierdził wenezuelski pisarz i geograf Pascual Venegas Filardo (za: Pratt 2011, 199). „Swym piórem Humboldt obudził Amerykę Łacińską” – mówił Bolívar, wierząc w moc słowa pisanego. Jako potwierdzenie można potraktować to, że *El Libertador* – podążający śladami Humboldta – wszedł na ekwadorski wulkan Chimborazo. Naśladowanie niemieckiego uczonego nie zadowoliło Bolívara: „porzuciłem ślady Humboldta i zacząłem zostawiać własne znaki na wiecznym kryształach opasującym Chimborazo” – pisał w 1822 r. w poemacie *Mi delirio sobre el Chimborazo* (za: Wulf 2017, 189). Bolívar przechwycił rozslawiony przez Humboldta wulkan, topos antypodboju, by uczynić z niego symbol rewolucji i wolności. Gdy zapisywał swoją deliryczną wizję, wyzwolił już Kolumbię, Panamę, Wenezuelę i Ekwador. W 1826 r. pisał w uniesieniu, marząc o całym wolnym kontynencie: „Wielki wulkan leży u naszych stóp [...] i jarzmo niewolnictwa zostanie zrzuczone” (za: Wulf 2017, 207).

Może wydawać się paradoksem, że pisma Humboldta stały się podstawą ideową i estetyczną wczesnego (od lat 20. do 40. XIX w.) latynoamerykanizmu, a zatem kreolskie białe elity używały ich do potwierdzenia niezależności tworzonej przez siebie literatury i kultury. Jak pisał Andres Bello, redaktor pierwszego pisma tego nurtu, *Repertorio Americano*, ukazującego się w Londynie (!) od 1826 r., Ameryka ma pozostać „ziemią Kolumba”, a jednocześnie dokonywać swojego „obmyślenia na nowo” (Pratt 2011), które nie może dokonywać się bez europeizujących (*europeizante*) treści. Humboldtowski topos krajobrazu pojawiał się w tekstach José Martíego, Estebana Echeverría, Domingo F. Sarmienta. Chyba nigdy go nie przewyżczono: Gabriel García Márquez wskazywał na pisma niemieckiego geografa jako źródła obrazu Ameryki w perspektywie realizmu magicznego.

Oporne „morze wewnętrzne”

Pratt wyznaczyła cezurę dla swoich badań retoryki podróżopisarstwa w połowie XVIII w., gdy porzucono pisanie o Nowym Świecie w perspektywie morskich wypraw i zwrócono się w stronę eksploracji interioru (zwykle jej celem była wiedza o surowcach naturalnych). Autorka założyła też, że te zmiany pisania interpretować można jako oznakę transformacji kulturowej dotyczącej samopozostania się Europy oraz jej roli w świecie. Interesującą

metaforą, która pojawia się stale od tamtego czasu w dziejach południowoamerykańskiej autonarracji, jest „morze wewnętrzne” (Bolívar mówił o „burzliwym morzu” i „orzających morze” bojownikach, zob. Wulf 2017, 190).

Obraz ten powrócił w filozofii grupy, której celem było „nowe założenie Ameryki” poprzez jej poetyckie ufundowanie i „zamieszkanie”. Jej członkowie uważali siebie za pionierów, można więc ich działania widzieć w kontekście gestów Kolumba, Humboldta czy Bolívara, w perspektywie zjawisk, w których słowa były używane jako czynnik sprawczy, mający wywołać kulturowe konsekwencje. „Ta kruczata żywej poezji da nowy język, Amereidę, będzie *Eneidą* Ameryki [...]. Wyprawa będzie prawdziwą podróżą »mityczno-poietyczną«, z której Ameryka wyjdzie odmieniona” (Berríos 2016, 27). Wydany dwa lata po wyprawie poemat, nazwany od połączenia słów „Ameryka” i „Eneida” *Amereidą*, jest przez uczestników projektu i ich ideowych spadkobierców traktowany jako nowy mit założycielski Ameryki.

Dziesięcioosobowej grupie architektów, poetów, filozofów, rzeźbiarzy, która 30 lipca 1965 r. wyruszyła niebieskozielonym chevroletem z Ziemi Ognistej do boliwijskiego miasta Santa Cruz de la Sierra, przewodzili argentyński poeta Godofredo Iommi i chilijski architekt Alberto Cruz. Związani byli z Uniwersytetem Katolickim w Valparaíso, gdzie od 1952 r. tworzyli na polecenie rektora, jezuita R.P. Jorge González, Instytut Architektury. W wyprawie zwanej *Travesía* do nowej „stolicy poetyckiej kontynentu”, wyznaczonej przez nałożony na odwróconą mapę Ameryki Krzyż Południa, realizowali akty poetyckie, które nazywali *phalènes*. Podróż trwała do 15 września 1965 r. i nie miała wyznaczonej trajektorii. Dla grupy ważne było oddalenie się od brzegów Ameryki (symbolu kolonizacji), odkrywanie „wewnętrznego morza” kontynentu, które uczestnicy uważali za „nieznane”: „Wnętrze Ameryki jest naszym nieznanym, naszym chaosem, naszym morzem” (za: *Exposición 20 años...* 1972, 28) – mówił Iommi, autor książki *Buscadores de lo desconocido* (*Poszukiwacze nieznanego*)⁵.

Koncentrowanie się na nieznanym wnętrzu Ameryki jest zgodne z historią kartowania terytorium kontynentu. Pierwszy raz Ameryka pojawiła się na mapie dzięki Martinowi Waldseemüllerowi piętnaście lat po jej odkryciu. Kartograf miał do dyspozycji relację Ameriga Vespucciego (*Mundus novus*), portolany Nicola Caveriego, na których zaznaczono nowo odkryte obszary lądów, hiszpańskie oraz portugalskie dzienniki pokładowe. Thomas Berg stwierdził, że – biorąc pod uwagę powyższe dane – kształt kontynentu był

⁵ Podstawę książki stanowi wygłoszony w 1979 r. wykład o tym samym tytule.

zdumiewająco poprawny oraz że: „Wzdłuż wybrzeża zaznaczono wiele ujść rzek i nazw miejscowości – w **głębi lądu nie zwraca uwagi żadna nazwa**, część zachodnia zaś to *terra ultra incognita*” (Berg 2018, 115, podkr. MB).

Wnętrze kontynentu spowijała aura tajemnicy także z powodu długotrwałego obsesyjnego lęku Hiszpanów przed dopuszczeniem innych do eksploracji. W związku z tym do Ameryki wysyłano szpiegów mających udawać handlowców, publikowano nawet plotki i przestarzałe jezuickie relacje. Strategię Hiszpanów, która miała izolować ich amerykańskie posiadłości, udało się przezwyciężyć dopiero w 1735 r., kiedy Filip V zezwolił na badania naukowe międzynarodowej ekipy. Przeszły one do historii jako „wyprawa Charles’a la Condamine’a”. Celem wyprawy było ustalenie prawidłowego kształtu globu. Nie zmieniło to jednak stanu wiedzy o głębi lądu, gdyż w tej wyprawie

nie powiodło się niemal wszystko [...]. Międzynarodowa współpraca przemieniła się w nieustanne potyczki z miejscowymi władzami kolonii, w których spierano się o to, co można, czego nie można zobaczyć, zmierzyć, narysować, czy też z czego pobrać próbki. [...] Badania głębi lądu okazywały się jeszcze upiorniejszym koszmarem politycznym niż poprzedzające je badania morskie (Pratt 2011, 39).

Prawie nikt nie przeżył wyprawy.

Humboldt podtrzymywał wyobrażenie Ameryki jako „pierwotnej natury”, mimo że w eksploracjach korzystał z istniejących dróg, kolonialnej infrastruktury oraz pracy ludności zamieszkującej rzekomo dziewicze tereny. Kontynent opatrywał przymiotnikiem „nowy” mimo trzystu lat, które upłynęły od jego podboju. W obrazie Ameryki, który się wtedy ukształtował, nie było miejsca na historię. „My też mamy już przeszłość” – mogłaby powiedzieć miejscowa ludność akcentując, płynącą z bycia podmiotem dziejów siłę sprzeciwu (zob. Mościcki 2015). „Morze wewnętrzne” pozostawało więc obce także dla samych Amerykanów, którzy zamiast świadomości historycznej dzielili z Europejczykami „świadomość planetarną”. Pratt wykazuje, że jeszcze ponad 150 lat po „goście Humboldta” latynoamerykańscy twórcy nie wyzwolili się z traktowania krajobrazu jako pierwotnej natury, którą trzeba „**obmyślić na nowo**”. W tym sensie można mówić, że w latach 60. ubiegłego wieku grupa Amereida zajęła miejsce niemieckiego geografa: „zostawiając w tyle jego ślady”, opierając się na własnej subiektywności i filozofii przestrzeni, wprowadzając historię na scenę,

parafrazując humboldtowskie opisy krajobrazu, wpisała się w ustanowioną przez niego tradycję. Zastanawiające jest jednak to, że wśród licznych odniesień do tradycji europejskiej trudno znaleźć w pismach Amereidy odwołania do Humboldta. Niewątpliwie obrazy natury, które pojawiają się w dzienniku wyprawy (*Ameraida*, volumen segundo, 1986), mają też inny status – stanowią raczej podprowadzenie „pod próg” aktów poetyckich. Z drugiej zaś strony dziennik skłania do wniosku, że geonarracja tworzona za sprawą wyprawy była rodzajem artystycznej walki o zajęcie pozycji w historii. Pozycja ta, jak twierdzi Mościcki na podstawie interpretacji obrazów z bitwy pod Borodino zawartych w *Wojnie i pokoju* Lwa Tołstoja, nie daje się łatwo określić (opozycje typu „władcy – bierne masy” są fałszywe). Trzeba walczyć o „własne wrzucenie w historię”, konstruować jej obrazy, formy, sekwencje, bohaterów, co „wymusza na uczestnikach historii uruchomienie inwencji i sprytu” (Mościcki 2015, 21).

Bezczelowość poetyckiego podboju

Michel Deguy, francuski uczestnik wyprawy, w eseju filmowym *Solo las huellas descubren el mar* Javiera Correi, który był częścią wystawy *La invención de un mar. Amereida 1965/2017* w *Museo de Bellas Artes* w Santiago de Chile, mówił, że grupa „podbijała przestrzeń”, ale nikt z uczestników nie używał słowa „konkwista”. Jego zdaniem w tej wyprawie nie było „niczego heroicznego”, gdyż jej miała na celu po prostu posuwanie się naprzód. Dla Francuzów wyprawa nie mogła być politycznym gestem refundacji Ameryki, lecz stanowiła doświadczenie poetyckie, estetyczne, co zresztą oddaje tytułowa **inwencja**, gdy rozumie się ją jako „wynalezienie”, „wymyślenie”, ale też „urojenie”⁶.

Grupie chodziło o przeprawę przez środek kontynentu oraz o pozostawienie śladów drogi, którymi były nazwy, artefakty, fotografie, spotkania. „Tylko ślady odkrywają morze” i

⁶ Są również takie sposoby rozumienia „inwencji”, które powodują, że niewłaściwym wydaje się zwrot „odkrycie”. Na interesujący, etymologiczny trop prowadzi Jacques Derrida, kiedy pisze, że inwencja jest tym, co pojawia się, gdy spotykamy (*invenir*) innego. „Inwencja polegałaby więc na »umiejętności« powiedzenia »przyjdź« i odpowiedzi na »przyjdź« tego, co inne. Czy to w ogóle się zdarza? Nigdy nie wiadomo tego na pewno” (cyt. za: Markowski 2001, 73). Derrida przygotowania na nadejście innego nazwał dekonstrukcją. Komentujący jego słowa Michał Paweł Markowski interpretuje inwencję jako występującą w spotkaniu (np. czytelnika z tekstem) obustronną relację przemodelowania, niemożliwość odkrycia innego jako innego: „inwencja pozwala potraktować to, co inne, nie jako coś istniejącego na zewnątrz mnie, co domaga się ode mnie (z zewnątrz) zmiany przekonań i nawyków [...], lecz jako to, co w pewnym sensie od środka steruje moim aktem twórczym” (Markowski 2001, 75). Komplementarna wobec inwencji jest zatem odpowiedzialność, tj. odpowiedź na to, co nieznanne.

tylko one tworzą szlak. Znamienne, że wędrowcy nie kamuflowali swoich celów w romantycznym estetyzowaniu typowym dla strategii antypodboju, lecz mówili o radykalniejszej sprawczości: odkrywaniu, zmienianiu, zamieszkiwaniu, odwracaniu mapy (powtórzeniu gestu Joaquina Torresa Garcíi, znanego jako przeorientowana mapa: *América invertida*). W dzienniku wyprawy pisali o podróży „bez celu”, w której toczy się „wolna gra poetycka”: „Wierzimy, że takie »bez celu« naprawdę ujawnia kontynent, jego nieosiągalną Północ, którą wszyscy noszą w sobie, kontynent i Północ” (*Ameréida II, Bitácora* 1986, 48).

Ich podróż nie była zgodnie z rozróżnieniem Javiera del Prado Biezmy ani podróżą odkrywczą, w której celem jest przybycie, a następnie powrót, ani podróżą kolonizacyjną, w której woli przybycia towarzyszy chęć pozostania (taka była mityczna podróż Eneasza). Interesujące jest tu odwołanie Prado Biezmy do poetyckiej podróży odkrywczej, której ideę kreował Victor Hugo w wierszu *A M. de Lamartine*. Francuz przedstawia Lamartine’a jako pierwszego nowoczesnego poetę odkrywcę. Wyruszył on w podróż na „nieznane ziemie czasownika”, a po podróży umiał wrócić triumfalnie do ojczyzny, wzbogacony o zdobyte dobra. Siebie Hugo widział w roli poety odkrywcy zgodnej z aktualną wtedy estetyką i etyką klęski, który szuka dóbr skrywanych na terytorium poezji, ale który „nie wraca triumfalnie, jak Kolumb i Vasco de Gama lub Lamartine, lecz umiera jak francuscy odkrywcy wysp oceanicznych, na nieznaną plażę, z rąk dzikich tubylców” (Prado Biezma 2006, 24). To podróż „bez wiatyku”, prowadząca poszukiwacza przygód do śmierci. Prado Biezma zwraca też uwagę na występującą w wierszu metaforę poetyckiej podróży przez morze. Musi być ona przygodą, gdyż morze jest niestabilne, mimo różnych map nawigacyjnych nie ma na nim dróg, poza tymi wyobrażonymi: „w związku z tym podróż drogą morską nie może być etymologicznie podróżą; bardzo dobrze wyjaśnia to pojęcie esencjonalnego dryfu w praktyce morskiej oraz w praktyce egzystencjalnej (i w pisaniu)” (Prado Biezma 2006, 24–25).

Kategoria **dryfu**, *dérive*, była kluczowa dla psychogeografii, którą powołali francuscy letryści z Guy Debordem na czele. Włóczęc się nocami po Paryżu, przeprowadzali oni systematyczny eksperyment. Jego celem była krytyka podporządkowanej kapitalizmowi i panoptyzmowi urbanistyki, rewolucyjna „deterytorializacja” związana z rekonfiguracją przestrzeni, zmianą doświadczenia miasta. Praktyki dryfowania miały więc kontrkulturowy charakter, choć przeciwne wektory: w Europie chciano **wywłaszczenia, wysiedlenia, wygnania** (zob. Mościcki 2015, 96–102), w Ameryce Łacińskiej – **zamieszkania**.

Latynoamerykański dryf jest też mniej metaforyczny, bo bezpośrednio zakorzeniony w historii morskich wypraw, a więc *de facto* – także w historii kontynentu.

Błądzenie po paryskich ulicach miało charakter filozoficzny, antropologiczny. Zastanawiano się, jak w wizualnych i językowych reprezentacjach włóczęgi (raportach, mapach) zachować jego rewolucyjność. Tymczasem analiza pisanego zbiorowo w czasie podróży po Ameryce dziennika (*Ameréida*, volumen segundo, 1986) ujawnia szereg figur i obrazów fizycznej słabości: grzęźnięcie w piachu, brnięcie przez wodę, niemożliwość znalezienia drogi lub jej brak, podobną morskiemu dryfowaniu jazdę przez ogromną pampę, przypadki odmowy przyjęcia w gościnę, niezainteresowanie lub niezrozumienie organizowanych przez nich aktów, nieustanne psucie się samochodu, polityczne interwencje w kształt trasy. W dzienniku słowo *travesía* ma znaczenie praktyczne, oznacza przejście, przesmyk, drogę lub most, które trzeba umieć wykorzystać, by pokonać „morze wewnętrzne”: piasek, błoto, śniegi, wodę, karczowiska. Grupa uczy się poruszać po danej nawierzchni, wychodzić z samochodu przed zakopaniem w piasku czy spadnięciem z koleiny, pokonywać odcinki drogi pieszo, wykorzystywać noc do jazdy, spać i jeść w samochodzie, by nie realizować harmonogram (dostosowywanie się do rozkładu promów, umówione z władzami spotkania i „akty”, które przeprowadzane były w miejscowych domach kultury)⁷.

Można tu nawiązać do „cielesnego *hexis*” (Tim Edensor), czyli technik, których trzeba się nauczyć, by móc wędrować. Sama kategoria wywodzi się od Arystotelesa, który uważał, że cnota jest dobrym przyzwyczajeniem. W jego teorii cnót postawa moralna formowała się w wyniku praktyki życiowej, była nabywaną dyspozycją charakteru do właściwego zachowania się w danej sytuacji, które znajduje się pomiędzy „przesadą” a „niedostatkiem”. Bycie cnotliwym nie wymaga heroiczności. Wyrazem tego była możliwość „rozrzedzenia” cnoty męstwa przez wodza plemienia Wron, gdy skończył się „czas bizonów” i Indianie zamieszkali w rezerwach. „Człowiek mężny to ktoś, kto osiągnął doskonałość w podejmowaniu ryzyka” (Lear 2013, 130), ale istota ryzyka zmienia się w zależności od

⁷ Grupa Amereidy nie heroizowała brnięcia naprzód, jak czynili to europejscy podróżnicy epoki postwyzwoleńczej, nazywani przez Pratt „kapitalistyczną awangardą”. Dla piewców pragmatycznego wykorzystania natury samo dotarcie do celu (kanoniczny szlak podróży prowadził z portu w Buenos Aires do Limy) było alegorią postępu. W ich opisach wyczerpujących podróży nie ma humboldtowskiego odkrywania „nowego” czy zachwyty naturą, jest natomiast „przemysłowe rozmarzenie”: retoryka podboju i osiągnięć. „W wielu relacjach już sama trasa staje się okazją do opowieści o sukcesie, którą jest podróż sama w sobie” (Pratt 2011, 212). Koncentrowanie się na niedostatkach, niewygodach, złej pogodzie, fatalnych drogach, lenistwie tubylców ma podkreślać heroiczność wyprawy zwieńczonej dotarciem do celu i usprawiedliwić cywilizacyjną rolę Europy.

kultury, rozumienie męstwa musi więc być elastyczne, otwarte, słabe. Czasem odważną reakcją na niebezpieczeństwo jest śnienie w imieniu wspólnoty, gdyż oferuje ono wyobrażenie jej przyszłości, innym razem uczenie się od wrogów (w przypadku Amereidy – wykorzystanie kultury europejskiej do zbudowania własnej tożsamości). Lear akcentuje wagę opowieści, wyobraźni i zdolności interpretacyjnej dla odważnego, mierzącego się z rzeczywistością, zachowania Wron. Te imaginacyjne narzędzia są konieczne w sytuacji, gdy nie możemy wiedzieć, na czym polega sensowne życie, gdyż *telos* naszej kultury się rozpadł, tradycyjne sposoby życia nie mają już sensu: wtedy „należy działać »w imię« najwyższej wartości, **praktycznie** angażować się po jej »stronie«” (Lear 2013, XII, podkr. autora). Jest to działanie radykalne, na „łapu-capu”, oparte na logice „być może”, realizujące model „męstwa słabego, osadzonego na ruinach minionego świata” (Lear 2013, XIII).

Twórcy Amereidy filozofowali, jednocześnie angażując się w walkę o dekolonizację Ameryki. Uważam, że w czasie tej trudnej wyprawy reakcja na opór (miejsca, pogody, ludzi, języka) stała się ważnym narzędziem ich „praktyki teoretycznej”, przyczynkiem do określenia roli słowa w przestrzeni, np. zinterpretowania oporu, jaki stawia przyroda, jako wyznacznika metrum poezji.

Wszystko zamarza. Każda próba kończy się niepowodzeniem. W rezultacie, gdy próbujemy się wydostać, samochód wraca do całkowicie zamarzniętego błota. Na każdym kroku niemożność przejścia. Ten moment oświeca nas co do rozumienia podstawy metrum poetyckiego, proporcji relacji części i całości, a raczej kadencji. A pragnienie, by wydostać się ze wszelkich sztuczek, dokonuje się pod egidą języka Kartezjusza. Z powodu obu tych rzeczy, pomiędzy okrzykami i rozkazami, wszyscy mówimy o Kartezjuszu i metrum poetyckim (*Amereida II, Bitácora* 1986, 48).

Wyraźny opór w dokonywaniu *travesía* jest sprzeczny z obrazem, który utrwalił się w wyobraźni zbiorowej za sprawą Alejandra Jodorowskiego. W *Psicomagia* opisywał on powszechne zrozumienie Chilijczyków dla poetyckich, surrealistycznych wypraw miejskich, które wytyczone były zgodnie z **linią prostą** i czasem wymagały przejścia przez czyjś dom. Takie żądanie poetów spotykało się w latach 50. ubiegłego wieku z akceptacją, gdyż „poezja przesycala wszystko: nauczanie, politykę, życie kulturalne. Sam naród żył cały pogrążony w poezji” i nie było wówczas tak poetyckiego kraju na świecie jak Chile (Jodorowski 1995, 12).

Spacery poetyckie po ulicach Santiago urządzali w latach 50. młody wykładowca Instytutu Architektury Alberto Cruz i – na jego polecenie – studenci. María Berríos określiła jednak te praktyki jako uniwersytecki „skandal”, godzący w logikę nowoczesności (pędzące po ulicach samochody, jako symbole postępu kraju, miały na nie wyłączność), myślenie o przestrzeni publicznej (ograniczone wtedy do placów publicznych i pasaży) oraz w profesję architekta. Zalecenie Cruza, zadeklarowanego pieszego, by „intymnie” obserwować miasto, uważano więc za niezgodne z misją uniwersytetu, nieuzasadnione w przypadku architekta i niemoralne. Stało się ono jednym ze źródeł najambitniejszego projektu podróży poetyckiej, czyli *travesía* z 1965 r. Drugim były wyprawy, które postulowało stowarzyszenie poetyckie Iomiego *Santa Hermandad de la Orquidea*. Założone w 1939 r. w Buenos Aires ugrupowanie miało na celu uwolnienie poezji z pisma⁸. Celem było „życie poezją”. W związku z tym jego członkowie zdecydowali się spalić publicznie, na placu w Buenos Aires, zeszyty z własną poezją i rozpocząć wędrówki poetyckie. Pierwszą z nich zrealizowali w 1941 r., wyprawiając się do brazylijskiej części Amazonii. Tu również można mówić o słabości, gdyż Iommi po dwóch miesiącach musiał przerwać podróż z powodu malarii.

Słabość *phalène*: apolityczność i nietrwałość?

Problem porażki wyprawy z 1965 r. poruszyli François Fédier i Michel Deguy przy okazji wspomnianej wystawy w Santiago. Można *travesía* zarzucić to, że zmieniono ustalone przed podróżą wytyczne, że została przerwana na skutek interwencji boliwijskiego wojska, które obawiało się, że grupa wejdzie na teren opanowany przez partyzantkę Che Guevary. Nie udało się też zrealizować poziomej osi Krzyża Południa. A jednak nie o to chodziło francuskiemu poecie:

⁸ Warto zadać pytanie, czy idee Amereidy można traktować jako próbę dekolonizacji umysłu, tj. wyrwanie go spod władzy pisma. Dużą część działalności grupy stanowiły wyrafinowane, awangardowe projekty edytorskie i obszerne zasoby archiwum José Vial Armstrong zawierają materiały wskazujące na tezę wręcz odwrotną. A jednak pismo w Szkole z Valparaiso nie zostało sprowadzone do roli cywilizacyjnej, utylitarnej, związanej z komunikowaniem (czegoś, komuś). Pismo zyskało tu swoją względną autonomię, stając się środkiem artystyczno-duchowego wyrazu, narzędziem oporu wobec zachodniego racjonalizmu.

Porażka? Zatrzymam się przy dwóch sprawach: niewystarczającej relacji (dokumentacji i jej rozpowszechnienia), niedostatecznej refleksji nad oddzielaniem politycznego i poetyckiego, poetyckiego i religijnego, różnicą między „zmianą spojrzenia” (Breton) i zmianą życia [...]. Poezja nie może zastąpić Rewolucji [...]. Amereida nie służyła niczemu. Ale miała miejsce (Deguy 2017, 36).

Zdaniem Deguya poezja i polityka nie mogą spełniać swoich nadziei. O fiasku wyprawy można mówić zatem nie dlatego, że członkowie nie dotarli do Santa Cruz, lecz z powodu statusu języka poetyckiego w jego nowoczesnej, mallarmiańskiej, wizji. „Słabość” *travesía* byłaby wtedy związana z autonomią literatury względem jej kulturowo-społecznych zastosowań. Sądzę, że rangę Amereidy można określić lepiej, mówiąc, że znajduje się ponad opozycją „Mallarmé – Marks” (zob. Barbaruk 2018, 165–167). Część uzasadnienia odnajdziemy w estetyce Jacques’a Rancièr’a, uznającego „sztukę dla sztuki” za polityczną, bo kreślącą nowe „mapy możliwego”, a jawnie ideologiczną sztukę zaangażowaną – za „policyjną”. To w poezji pisanej i czytanej każdego dnia wyprawy zawierały się fundamentalne sensy działań jej uczestników, to te „błądzące słowa” mogły doprowadzić do nowego literackiego „krojenia świata” (zob. Franczak 2017).

Rewolucja poetycka, mimo że Vicente Huidobro w *Manifiesto Creacionista* porównywał jej siłę do trzęsienia ziemi, może przejść niezauważona. Poezja tworzy świat człowieka (por. kreacyjną „wyobraźnię marzącą” Gastona Bachelarda czy wagę sfery estetycznej u Friedricha Schillera), ale jako jej słabość można poczytywać to, że zmiany wydają się niewielkie, nieznaczące, ocierają się o niewidzialność. Akty poetyckie są celowo efemeryczne, przypominają ćmy (słowo *phalène* oznacza jej gatunek), które spalają się, dążąc do światła. Sam Iommi mówił, że *phalène* stanowi *poiesis* (czym nawiązywał do Heideggerowskiego ujęcia *phalène* jako procesu wychodzenia motyla z kokona) i rytm „**gry znikania**”. Georges Didi-Huberman w *Parabole du phalene* rozumował podobnie: „Ćma (*phalène*) ma nieodzownie błądzącą trajektorię, ślepa, niemożliwą do ustalenia, przyciąga ją światło, ale zbliżając swoje delikatne, wątłe ciało, zapala się i ginie”, zmienia się w „małą kupkę popiołu” (za: Berríos 2016, 26). Historia aktów poetyckich jest trudna do napisania z powodu ich niematerialności. Przetrwały przede wszystkim jako opowieści obecne w historii mówionej Szkoły oraz jako pewne obrazy utrwalone na fotografiach i w zapisach filmowych. W kontekście powyższego może wydawać się paradoksem, że w czasie wyprawy, z powodu narzędzi i materiałów, które

wieźli z sobą uczestnicy, często brano ich za murarzy. Byli oni raczej jak myśliwi, którzy nie chcą niczego upolować, tylko przygotowują się do strzału (*Ameréida II, Bitácora* 1986, 51–52)

Fédier porównuje doświadczenie wyprawy do **próby teatralnej** (*ensayo*) – „próba, żeby przygotować się do tego, co trzeba będzie zrobić w dniu, kiedy dotrzemy do prawdziwego centrum” (Fédier 2017, 32). Uczestnicy nie wiedzieli, co trzeba będzie zrobić, ale musieli przygotować swoją kondycję, by móc działać. Wieloznaczność hiszpańskiego słowa *ensayo* czy francuskiego *l'essai* odsłania jego sens, który – jak przekonuje na podstawie etymologii słowa Michał Paweł Markowski – wiąże się z ryzykiem, w związku z tym „*essayer* to rozważanie niebezpieczeństwa wpisanego w każde doświadczenie” (Markowski 2001, 52). *Phalènes* bywają traktowane jako metoda pracy przygotowawczej, etnograficzne eksploracje konkretnych przestrzeni – metoda przypominająca sposób działania w surrealistycznej etnografii. Jak pisze Berríos, *travesía* nie była wyprawą oniryczną, lecz podróżą do nowych terytoriów rzeczywistości. Jej wartość tkwiła w samym przebiegu, nie w dotarciu do celu: „Odległości i odwiedzone miejsca są relewantne o tyle, że życie, które się tam toczy, jest konkretną materią i uczestniczy w akcji, a nie dlatego, że są celami czy obiektami kontemplacji” (Berríos 2016, 26).

Ciudad Abierta jako uniwersytet bezwarunkowy

Godofredo Iommi i Alberto Cruz wrócili do Chile w 1965 r., gdzie dwa lata później mogli włączyć się w prace nad „Reformą Uniwersytecką”. Ich radykalne postulaty dotyczyły żądania ubóstwa, ascezy i antyhierarchiczności uniwersytetu (należeli do lewicowej *Acción Católica*). W wyniku ich nieustępliwego stanowiska, decyzją Salvadora Allende, przyznano im 286 hektarów wydmy położonych w pewnym oddaleniu od uniwersytetu w Valparaíso i przyległego kurortu Viña del Mar, gdzie znajduje się Wydział Architektury. Założone w 1970 r. w Ritoque *Ciudad Abierta* – Miasto Otwarte – stało się miejscem, w którym mogli łączyć pracę i życie, uprawiać „naukę nocną”⁹, uwolnić się od struktur uczelni,

9 Rozróżnienie na „naukę dzienną” (*day science*) i „naukę nocną” (*night science*) opisuje François Jacob w *The Statute Within. An Autobiography*. Książką tą inspirowali twórcy Amereidy. By nie profesjonalizować wiedzy poprzez ograniczanie jej do sali wykładowej, młodzi architekci, którzy przyjechali w 1952 r. z Santiago do Viña del Mar, zamieszkali wraz z rodzinami na Cerro Castillo. Po 1970 r. Miasto Otwarte umożliwiało uprawianie „nauki nocnej”.

eksperymentować z formami zamieszkiwania, praktykować deklarowaną od lat 50. ideę architektury jako sposobu życia, a nawet założyć cmentarz.

Gdy poszukujemy praktyk łączących siłę i słabość, mogących stanowić model nieheroicznego oporu, *casus* utopijnego Miasta Otwartego wydaje się niezwykle obiecujący. Z tej perspektywy najważniejsze jest to, że Amereida powstała w obrębie uniwersytetu i że mimo neoliberalnego kursu, jaki obrało Chile za rządów Augusta Pinocheta, nie została z niego usunięta: terenu Miasta nie sprywatyzowano, nie przymuszono Cruza i Iommię, by kształcili studentów zgodnie z komercyjnym modelem uczenia architektury (w Szkole z Valparaíso wagę przykładają się do procesu, nie zaś rezultatu, używa się nietrwałych materiałów z recyklingu, uczy nawyku obserwacji, pracuje zbiorowo i nie podpisuje dzieł, fenomenologicznie „wraca się do niewiedzy” (*volver a no saber*)¹⁰, na wszystkich etapach pracy obecne są elementy ludyczne¹¹).

Jacques Derrida za miejsce uobecniania się uniwersyteckiej autonomii, zasady oporu wobec ekonomii czy polityki, uznaje **Humanistykę**. Proponuję pójść w stronę mocniejszej ontologii i wskazać na przestrzeń, na którą składają się przyznane Uniwersytetowi wydmy Miasta Otwartego. Sądzę, że miejsce to może stać się figurą opisywanego przez Derridę koniecznego zwrotu w myśleniu o Humanistyce i uniwersytecie we współczesnym świecie. Zdaniem Derridy ma on być „uniwersytetem bezwarunkowym”, opornym wobec tego, co chce naruszać jego autonomię, instytucją, w której wiedza łączy się z wiarą, praca profesora nie jest zawodem, lecz „pewnym poręczeniem, zobowiązaniem, obietnicą, aktem wiary, deklaracją wiary i w efekcie wyznaniem wiary” (Derrida 2015, 28).

Bezwarunkowość jako zasada istnienia, a zatem siła uniwersytetu jest zarazem powodem jego słabości. Działa coraz mniej efektywnie we współczesnym świecie. Gdyby tak nie było, Miasto Otwarte mogłoby być miejscem, gdzie bez przeszkód realizuje się kulturalistyczne, schillerowskie przekonanie o uzależnieniu człowieczeństwa od piękna, będącego przedmiotem ludzkiego „popędu gry”¹². Miasto to jest wydzieloną przestrzenią, którą można łatwo odciąć od świata zewnętrznego. Prowadzącą do niej skromną bramę, dwa

¹⁰ Berríos zwraca uwagę na podobieństwo emancypacyjnej pedagogiki Szkoły do idei Rancière’a wyrażonych w *Mistrzu ignorancie* (1987).

¹¹ Jeden dzień w tygodniu (środa) w Mieście Otwartym poświęcony jest aktywności fizycznej i zabawom. Ponadto co roku rozgrywane są gry wymyślone przez studentów – proste, przypominające naiwne rytuały.

¹² „[C]złowiek bawi się tylko tam, gdzie w całym znaczeniu tego słowa jest człowiekiem, i tam tylko jest pełnym człowiekiem, gdzie się bawi” – pisze Schiller w *Listach o estetycznym nychowaniu człowieka* (Schiller 2011, 97).

slupki z odcisniętym napisem *Corporación Cultural Amereida* i odwróconą mapą kontynentu, trudno ominąć, gdyż z jednej strony dostępu broni Pacyfik, z drugiej gęste zarośla i ukształtowanie terenu oddzielające miejsce od dość ruchliwej drogi¹³. Wszystko to czyni granicę pomiędzy zewnątrzem a wewnątrzem uniwersytetu wyraźną i odczuwalną. Dla Derridy granica ta nie pozwala Humanistom zapominać o świecie, co nie może być tylko stwierdzone intelektualnie, lecz musi być również performowane. Na tej granicy

uniwersytet poddaje się działaniu rzeczywistości sił zewnętrznych (kulturowych, ideologicznych, politycznych, ekonomicznych bądź jakichkolwiek innych). W tym oto miejscu uniwersytet jest w świecie, który próbuje pomyśleć. Na tej właśnie granicy musi zatem negocjować i organizować swój opór. I zarazem wziąć na siebie odpowiedzialność. Nie po to jednak, aby się zamknąć, odgrodzić i przywrócić ów abstrakcyjny fantazmat suwerenności, którego teologiczne i humanistyczne dziedzictwo zacznie być może dekonstruować [...]. Ale przede wszystkim po to, by łącząc się z siłami pozaakademickimi, móc się efektywnie opierać, a dzięki swym dzieltom stawić opór twórczą kontrofensywą, wymierzoną we wszelkie próby ponownego zawłaszczenia (politycznego, prawnego, ekonomicznego etc.), we wszelkie pozostałe figury suwerenności (Derrida 2015, 98).

W rzeczywistości uniwersytet nie jest bezwarunkowy, ale zgodnie ze swoim powołaniem powinien pozostać miejscem krytycznego i performatywnego, tj. polegającego na praktyce dekonstrukcyjnej, oporu. Dekonstrukcja to istota Humanistyki, bo stanowi rodzaj „obywatelskiego nieposłuszeństwa”, myślenia-działania, zgodnego z wyższym prawem i sprawiedliwością, co wiąże się z rozszerzaniem obszaru humanistyki o inne dziedziny, także niedyskursywne, m.in. te wytwarzające zdarzenia w postaci tekstów czy dzieł sztuki. Derridzie zależy na tym, by mieć wciąż na uniwersytecie „prawo do powiedzenia wszystkiego”. W takim kontekście – jako dekonstrukcyjne pytanie i praktykę – postrzegam Amereidę jako dekolonizacyjną *travesía*, regularne studenckie wyprawy odbywane od 1984 r. oraz działania podejmowane w przestrzeni Miasta Otwartego, które godzą w architekturę rozumianą jako profesja.

¹³ Znamienne, że gdy przyjechałam do Miasta Otwartego w marcu 2019 r., mieszkańcy doświadczyli właśnie pierwszej próby sforsowania i zniszczenia bramy przez nieznanych sprawców.

„Gdzie dziś, w epoce cyberprzestrzeni komputerowej, cyberprzestrzeni tele-pracy i stron *internetowych*, znajdują się *miejsca* wspólnoty oraz cała więź społeczna «kampusu»? – pytał zaniepokojony Derrida. Na Uniwersytecie Valparaíso nie zostało zniszczone „doświadczenie posiadania-miejsca”, jak to się stało w środowiskach ulegających „wirtualizacji przestrzeni komunikacji, dyskusji, publikacji oraz archiwizacji” (Derrida 2015, 33). W Mieście Otwartym odbywają się formacyjne zajęcia dla studentów (*Taller de Amereida*) oraz akty poetyckie, mające po heideggerowsku „otwierać” przestrzeń. Amereida jest przy tym doskonale zmediatyzowana, wirtualna, co wiąże się z istnieniem cyfrowych archiwów, gromadzących i udostępniających teksty (Biblioteca Con§tel), obrazy (*Archivo de Juan Armstrong Vial*) oraz dźwięk (*Archivo de la Palabra*).

Z uwagi na powyższe aspekty – utopijną bezwarunkowość rozumianą jako refleksyjny i dekonstrukcyjny opór, nieodcinanie się od współczesnego świata (pożądane lub nie), czynienie „granicy” odczuwalną – fenomen Amereidy może być traktowany jako dający do myślenia model uniwersytetu jutra. Wydaje się on figurą lepszą niż topos „czarodziejskiej góry”, mocniej chwytającą ambiwalencję rzeczywistości ludzkiej. Jest tak także dlatego, że za czasów dyktatury Pinocheta doszło do poważnego etycznego podważenia zasadności autonomii omawianych praktyk. Apolityczność grupy została potraktowana wtedy nie jako opór wobec reżimów nowoczesności, lecz wygodna izolacja czy dobrowolne uwięzienie. Jako pierwszy tego rodzaju zarzuty czynił chilijski historyk Alfredo Jocelyn-Holt, jednak to dopiero w tekście pisany z dystansu, przez Anę Marię León, uczoną z University of Michigan, wydobyty został niepokojący sens milczenia profesorów. Pisze ona, że w 1974 r., zaledwie 5 kilometrów na północ od Miasta Otwartego, na tym samym wybrzeżu utworzono obóz koncentracyjny dla więźniów politycznych, wśród których dużą grupę stanowili lewicowi aktorzy teatralni. León zauważa, że w obu miejscach używano podobnych środków performatywnych, aby „wytworzyć przestrzeń”, w obu powstały podobne wspólnoty, co skłania ją do określenia tychże grup jako „więźniów Ritoque” (León 2016). Profesorowie i studenci Amereidy stworzyli utopijną enklawę, która uniezależniała od normatywnych struktur uczelni, ale ograniczała ich aktywność polityczną, natomiast więźniowie przekształcali przymusową izolację w opór polityczny. Porównanie León można określić jako efektowne, interesujące, nie wiem jednak, czy rozjaśnia ono problem funkcjonowania uniwersytetu (literatury czy sztuki) w czasie tej ponurej dyktatury. Można mu również zarzucić estetyzację cierpienia więźniów obozu.

Nie ma tu miejsca, by rozważać etyczny wymiar zaistniałego stanu rzeczy, pytać o ciemną stronę nowoczesnych utopii, zagrożenia płynące ze strony silnych wspólnot skupionych wokół „wiedzy i wyznania” (za Derridą). Idąc za wskazówkami Brunona Latoura, w poszukiwaniu formuły dla humanistyki, która może sprostać skomplikowanemu światu, trzeba wynajdywać „przedmioty odporne”, „obiektywne”, czyli niezależne od zamiarów koncepcyjnych badacza. Dla Ewy Domańskiej jest to przesłanka do tworzenia humanistyki nieantropocentrycznej, ale bez względu na trwałość czy trafność różnych szyldów, propozycja szukania „rzadkich, lokalnych, cennych, niesamowitych sytuacji w których [badacze – przyp. MB] będą w stanie uchwycić podmiot badawczy opierający się temu, co się o nim mówi, podmiot niepodporządkowany, niezdyscyplinowany i taki, który będzie stawiał własne pytania, stawiał własne warunki, a nie wpasowywał się w interesy, których nie podziela!” (Latour, za: Domańska 2008, 21), jest uniwersalnie istotna.

Wykaz literatury

- Amereida*, volumen segundo, 1986. Valparaíso: PUCV.
- Bachelard, Gaston. 1998. *Poetyka marzenia*. Tłum. Leszek Brogowski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Barbaruk, Magdalena. 2018. „Zabroniona funkcja języka. Przypadek Amereidy.” *Konteksty* 1–2: 165–177.
- Berg Reinertsen, Thomas. 2018. *Teatr świata. Mapy, które tworzą historię*. Tłum. Maria Gołębiewska-Bijak. Kraków: Znak.
- Berrios, María. 2016. „Apuntes paratácticos sobre la poesía viva de la Escuela de Valparaíso.” *Eremuak* 3. http://www.ereмуak.net/sites/default/files/ereмуak3_imprensa.pdf.
- Derrida, Jacques. 2015. *Uniwersytet bezwarunkowy*. Tłum. Kajetan Maria Jaksender. Kraków: eperons-ostrogi.
- Domańska, Ewa. 2008. „Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami.” *Kultura Współczesna* 3: 9–21.
- Exposición 20 años Escuela de Arquitectura UCV*. 1972. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile. https://wiki.ead.pucv.cl/images/3/32/OFI_1972_Exposicion_20.pdf.
- Franczak, Jerzy. 2017. *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury*. Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1958. *Wykłady z filozofii dziejów*. T. 1. Tłum. Janusz Grabowski, Adam Landman. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Jacob, François. 1988. *The Statute Within. An Autobiography*. New York: Basic Books Inc. Publishers.
- Jodorowsky, Alejandro. 1995. *Psicomagia*. <http://lawerk.com/psicomagia-libro-pdf-gratis-jodorowsky/>.
- Kapuściński, Ryszard. 2000. *Jeszcze dzień życia*. Warszawa: Czytelnik.
- Lear, Jonathan. 2013. *Nadzieja radykalna. Etyka w obliczu spustoszenia kulturowego*. Tłum. Marcin Rychter. Warszawa: Biblioteka Kwartalnika Kronos.
- León, Ana María. 2016. „Prisioneros de Ritoque. La Ciudad Abierta y el centro de detención.” *ARQ* 92. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962016000100009.
- Markowski, Michał Paweł. 2001. *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*. Warszawa: Sic!
- Mignolo, D. Walter. 1995. *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality & Colonization*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Mościcki, Paweł. 2015. *My też mamy już przeszłość. Guy Debord i historia jako pole bitwy*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Prado Biezma, Javier, del. 2006. „Viajes con viático y sin viático.” *Revista de Filología Románica* IV: 15–29.
- Pratt, Mary Louis. 2011. *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja*. Tłum. Ewa Elżbieta Nowakowska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Todorov, Tzvetan. 1996. *Podbój Ameryki. Problem innego*. Tłum. Janusz Wojcieszak. Warszawa: Aletheia.
- Wulf, Andrea. 2017. *Człowiek, który zrozumiał naturę. Nowy świat Alexandra von Humboldta*. Tłum. Katarzyna Bażyńska-Chojnacka, Piotr Chojnacki. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Magdalena Barbaruk – kulturoznawczyni, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Prowadzi badania nad kulturowym potencjałem literatury w kształtowaniu sposobów życia i „mapowaniu” przestrzeni. Autorka monografii: *Długi cień Don Kichota* (Kraków 2015; ang. *The Long Shadow of Don Quixote*, Frankfurt am Main 2015), *Sensy błędzenia. La Mancha i jej peryferie* (Kraków 2018) oraz filmu dokumentalnego *Błędne mapy* (2014), który powstał jako rezultat projektu badawczego NCN („Fuga”), zrealizowanego w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ (2012–2014). Obecnie prowadzi badania nad *Amereidą*, poetycko-architektoniczną „utopią w ruchu” (NCN, „Opus”, 2018–2020). Publikowała m.in. w *Kontekstach. Polskiej Sztuce Ludowej*, *Kulturze Współczesnej*, *Przeglądzie Kulturoznawczym*, *Pracach Kulturoznawczych*, ΠΡΑΞΗΜΑ. *Journal of Visual Semiotics*, *Tygodniku Powszechnym*, *Kulturze Liberalnej*.

DANE ADRESOWE:

Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytet Wrocławski
ul. Szewska 50/51
50-139 Wrocław

EMAIL: magdalena.barbaruk@uwr.edu.pl

FINANSOWANIE: Tekst został przygotowany w ramach grantu badawczego NCN *Trajektorie słowa. Kulturowe oddziaływanie Amereidy* (nr 2017/25/B/HS2/00453).

CYTOWANIE: Barbaruk, Magdalena. 2019. „Opór naturalny. *Amereida* jako nieheroiczna wyprawa i uniwersytet bezwarunkowy.” *Praktyka Teoretyczna* 2(32): 109-128

DOI: 10.14746/prt.2019.2.6

AUTHOR: Magdalena Barbaruk

TITLE: Natural resistance. *Amereida* as a non-heroic expedition and unconditional university

ABSTRACT: Through the metaphorical phrase "natural resistance", the author indicates still valid belief in the necessity of discovering the "internal sea" of Latin America, the constant

effort of "the reinvention of America" (M. L. Pratt). She reminds the ambivalent consequences of A. von Humboldt's descriptions of nature for the identity and history of the New World (growing cultural consequences of colonization and, at the same time, the political decolonization of the continent). This historical context is important for the understanding of the decolonization project called Amereida, in which the "weak", poetic, artistic tools of resistance were used. She describes *travesía* from Tierra del Fuego to Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), carried out in 1965 by architects, poets and artists associated with the Universidad Católica de Valparaíso, and the Open City, founded in 1970, in which they combined work, life and education of students. According to the author, the subordination of the architecture of poetry is a deconstruction practice aimed at achieving resistance to the world assigned to the university. The Open City can form the model of "unconditional university" (Derrida), but also the Latour's "resistant object" (the problem of the group's separation from the socio-political reality in the time of A. Pinochet's dictatorship).

KEYWORDS: *Amereida*, Latin America, *travesía*, the Open City, university

WEAKNESS, LAMENESS AND VEERING. ON THE PRACTICAL DIMENSIONS OF THEORIES OF ECOCRITICISM

TYMON ADAMCZEWSKI

Abstrakt: The article reviews some recent developments in ecocritical discourses. It briefly overviews the discipline from the point of view of weak thinking and comments on Timothy Morton's hyperobjects, a notion which results in what he calls "the state of weakness and lameness for human beings". This position is contextualised within the claims of Object-Oriented Ontology to demonstrate how – using Nicholas Royle's notion of veering – such ecothinking, while drawing on literary discourses, uses a weakened, non-anthropocentric position to offer an alternative to the standard 'strong' mode of thinking and writing about the environment, to take it beyond didacticism, guilt and threat.

Słowa kluczowe: hyperobjects, veering, ecocriticism, object-oriented ontology.

Tom Stoppard's *Darkside* (2013) offers an alarming description of the contemporary ecological situation:

The ice is melting. Your drink is getting warm.

A wall of water is heading for your patio. From

Space you can see the coal furnaces glowing.

[...]

We consume everything. We're dying of consumption.

Hardwoods are toppling for dashboards. The last

Rhino has given up its horn for a cancer cure that

doesn't work. The last swordfish is gasping beneath

A floating island of plastic as big as France. The

Weather forecast is a state secret.

(Stoppard 2013, 52)

Images of eco-apocalypse rapidly follow one another in pointing to the destructive consequences of human exploitation of the environment, where consumerism and capitalization of the Earth's resources seem to be the human *modus operandi*. The play, which is a radio adaptation of Pink Floyd's now classic record, explores the paradoxes of ethical and philosophical discourses, while also touching upon ecological issues. As both the record and the play draw to an end, the main character, Emily, suddenly seems to see Anthropocene for what it really is – a geological era marking human influence on the Earth and its surface (hence, the outer space perspective on the glowing coal furnaces). Faced with ethical dilemmas posed by her cynical philosophy teacher, Emily is quick to recognise the moral implications of entanglement in environmental thinking:

The Earth is a common.

You can't save it for yourself but

you can save it for others, and

the others will save it for you.

The other is us and we are the other...

(Stoppard 2013, 28)

Echoing the notion of 'the common' – in terms of the 'common land' as well as in the contemporary problematics of production and communication, and in the 'common ground' (see Casarino and Negri 2008), human inclusion within the environment is also seen as the blurring of boundaries and distinctions between us and them ('the other is us'). Such thinking not only pits humans against the Earth (or the other way around), but points to a certain 'enmeshing' (Morton 2010, 28–30) within the environment – a position where being one among many organisms also evokes the uncanny feeling of being a part of processes that take place beyond ourselves, or of brushing against objects which are of a completely different scale than they previously seemed.

In what follows, I will look into various forms of recording a weakened, nonanthropocentric critical position within ecocritical thought and attempt to sketch the possible modes of action that these positions allow. Ecocriticism, at a general level, might be defined as an interdisciplinary theoretical current informed by literary studies focusing on the importance of the natural environment and the problems arising from human exploitation of it. Significantly, it is also precisely within this terrain that a tangible shift into a non-human perspective can be registered most visibly. Running alongside other contemporary theoretical orientations within the humanities, this vantage point expanded the scope of literary studies by the environmental dimension of texts. At the same time, it also reoriented the crowning position of humans by putting us on a veering course, both, in theory and in practice, ultimately affecting our very sense of human agency.

My intention in discussing this shift is to focus on critical approaches to the environment as forms of academic writing and to see whether their weakened position and literary discursive language enables any fruitful thinking about the more tangible consequences of human-induced climate change. This involves paying particular attention to theories of understanding objects as problematized within object-oriented ontology (OOO). I will comment on the work of one of its prime exponents, Timothy Morton, and in particular, on his deliberations regarding how such thinking influences attempts to offer a somewhat altered, disoriented and perhaps weakened theoretical practice. Thus, I will outline Morton's view on the current human position with regards to the consequences of our interaction with what he qualifies as hyperobjects, in order to trace how being pushed into a position of *weakness* and *lameness* within the Age of Asymmetry (Morton 2013) may allow us to think through the uncanny viscosity of such entities. I will try to not only show the varied properties of such objects – since they are not only global in scale and equally vast in temporal scope – but include other distinction-problematic features, (like the example of viscosity), which transgress human perception and our ability to give a discursive and artistic account of the very experience of interacting with them. In this context, it's worth asking what kind of discursive properties such thinking entails and what is their effect on thinking and writing about the environment.

The surroundings, or environs as well as the theoretical venture proposed by Morton seem to (re)orient us even further towards a new understanding of what gets termed 'the environment', symptomatically, bringing with it a much broader perspective than the traditional anthropocentric one. This tendency is visible in the Derridean mode of theorising exhibited by Nicholas Royle's concept of "veering" (2011). This approach can be understood as a theory of literature, suggesting, among its connotations, not only a particularly philological preoccupation with the French word *vire* (Fr. to turn or turn around), but also one which highlights the non-verbal, the not-only-human (animals also veer) or the very physical dimensions of interacting with texts and what may be lying outside of them. Consequently, drawing on selected developments in literary ecocriticism, I will argue that encountering hyperobject realities does not simply affect the very mode of writing, producing a semi-literary mode of theoretical expression, but allows for different sensitivities and an altered sense of agency to emerge, especially when compared with capitalism or the discourse of the modernity-derived hard sciences.

The Weakness in/of Ecocriticism

While ecocriticism may seem to be a relatively young field of theoretical inquiry, forms of environmental thinking as such (those about nature, setting, environment, etc.) can be traced back to almost every point in human history¹. Although they signal a fairly continuous interest in the environment, at the end of the twentieth century new modes of considering human and non-human relationships began flourishing, accompanied by the academic legitimisation of ecological criticism. These are of particular interest here because despite initially being centred on literary criticism, they subsequently paved the way for a more literary writing style within the theoretical terrain. In fact, many critical accounts which open with a survey of the discipline's beginnings (e.g. Buell 1995, Garard 2004, Glotfelty 1996) date the burgeoning of the movement either in the 1960s or around the turn of the century. However, the critical position initially available to the orientation was one of marginality and, indeed, of weakness, as at the onset of its visibility in the 1980s, these critics needed to assert their ground in literary and cultural studies.

One reason for such disciplinary weakness (despite the evident environmental turn), was its lack of the more definite theoretical toolbox available to the discourses of the marginalized other, such as in postcolonialism or feminism. The sweeping broadness of early definitions of ecocriticism such as “the study of the relationship between literature and the physical environment”, (in Glotfelty and Fromm 1996, xviii) corresponded to the multiplicity of its critics' aims as well as to a hiatus placed on entries regarding ecocriticism in critical theory handbooks. The domination of the anthropocentric position was absolute and visible within what were otherwise very well-written and insightful academic sources for thinking critically about literature. These sources were largely silent about any thriving forms of green thinking (see Cuddon 1999, Barry 2002, Macey 2000, Leitch 2001) and even if some

¹ The crash-course for such a reading would probably roughly run from the Greek philosophers of nature, through the pastoral tradition and Romanticism, to the Hippy, counterculture, New Age and onwards. See: Buell 2006, Love 2003.

references to the environment were made, they were done in passing and did not amount to a full-blown section².

Another aspect of the weakness of eco discourses was, paradoxically, its active, or practical dimension, stemming from the countercultural aftermath of the late 1960s, especially in terms of popular representations of both nature and environmentalism. In Western societies, the countercultural plea of a 'return to nature' incorporated an active reformulation of a way of life, as demonstrated or practiced by the hippies (e.g. communes), but referred to the realities conceptualised as a one-dimensional society, thus sustaining a thoroughly romanticised image of nature. With the growth of capitalist commodification in subsequent decades, Western popular culture was capitalising on New Age mysticism through supposedly more eco-friendly ways of life such as Yoga, Zen or vegetarian/vegan practices, linking them with ephemeral fads impacted by growing multinational businesses and consumer economies. Similarly, the anthropocentric representations of nature in the media not only aligned humans with evil and wrongdoing, but also with the environmentalist call for political action and protest, resurfacing whenever an oil spill or eco-disaster was reported on the news. Countering the stereotypical image of environmentalist militants chaining themselves to trees, ecocriticism developed as a critical discourse under the growing influence of capitalism and was concerned not only with radical action or activism, but with a set of practices: reading, thinking and writing about texts on the environment. This involved attempts to weaken the hitherto dominant anthropocentric position of such procedures. Although attempts to undermine human domination could already be seen in the 1960s within positions informing ecocriticism (e.g. Deep Ecology), in later decades, human-oriented thinking seemed to become the norm, even in relatively radical militant activist forms (e.g. Earth First!).

In this way, Lawrence Buell's claim about apocalypse being "the single most powerful metaphor that the contemporary environmental imagination has at its disposal" (Buell 1995, 93) seemed to put a finger on the growing tendencies in popular representations of nature, especially in literary and cinematic ones. From Rachel Carson's now classic *Silent*

2 Lentricchia's and McLaughlin's *Critical Terms for Literary Studies* (1994) for example, registers such a brief reference to an ecological perspective in a summary discussing issues of imperialism and nationalism with reference to Alfred W. Crosby's *Ecological Imperialism* (1986) where he speaks about large-scale human migrations between 1820s and 1930s which brought with them an unprecedented number of organisms and biota (Lentricchia and McLaughlin 1994, 354).

Spring (1962) and Nevil Shute's *On the Beach* (1957) to Margaret Atwood's *Oryx and Crake* (2003), and Cormac McCarthy's *The Road* (2006), the apocalyptic imagination probed the threats of using pesticides and bio-technologies and tampering with the environment. These documents of fiction resulted in important real-life debates about ecology and the need to change legal regulations, but they were also instrumental in building both a popular mental picture of humans vs. nature as well the emblematic presence of environment-oriented critical practices and their interests.

Although the heightened attention focused on eco-disasters resulted in tendencies which evoked feelings of fear and contempt in representations of the natural environment, or what Simon Estok has aptly labelled 'ecophobia' (Estok 2011), much of ecocritical theoretical work attempted to think beyond the human ontology. While ecophobia certainly resonates with ecocriticism's early stages and its active potential in gesturing "toward activist possibilities, like other 'political' theories before it – "feminism, queer theory, postcolonial theory, and versions of cultural materialism" (Estok 2011, 2 *et passim*), it simultaneously tries to recognise the political dimension of simply reading and analysing texts. In this light, the canonical works of Shakespeare, for example, are discussed with an acknowledgement of the relationships between human and nonhuman animals, but they also seek to avoid binary thinking. More importantly, such an approach opens up literary studies to connection-making beyond the written page and suggests that – even though this is not the basic mode of human responses to nature – "there is a thing called ecophobia and that racism, misogyny, homophobia, and speciesism are thoroughly interwoven with it and with each other and must eventually be looked at together" (Estok 2011, 3).

Parallel to such perspectives, another line of inquiry developed around the turn of the century. Its growing academic interest stemmed from a growing fascination with what might be called "altered optics" – studies of plants, ecofeminism, animal studies, to name but a few. Such tendencies, including the later explorations of hyperobjects, distinguished posthumanities in general, affecting the form and content of critical writing, as well as the scope of interest, or potential modes of undertaking future action (see: Deleuze and Guattari 2004 [1972, 1980], Claire Colebrook 2014, Haraway 2016) .

Even the very notion of Anthropocene, despite what the name suggests, may be understood as an attempt at weakening human domination. Perhaps in some way

the geological origin of the term simply dissolves certain humanist and anthropocentric preconceptions of agency by rooting them directly in hyper-objective timescales. The discursive practices grouped under the umbrella term of ecocriticism could thus be seen as a form of intellectual work undermining the dominant structures of Western metaphysics to provide alternative forms of thinking and writing. The initial non-mainstream positioning of green critique, together with the deliberate linking of ecocriticism with the discourses of the marginalized, the repressed and the weak, was gradually supplanted by a vast and varied critical literature with a growing number of study guides, readers or critical companions. From general primers which locate the orientation as perhaps the latest instalment of theoretical methodologies (see Nayar 2010), and introductory companions (Clark 2011), to more specific environmental perspectives (Iovino and Oppermann 2014) and entire publishing series devoted to various aspects of ecological thinking (see the Posthumanities series of Minnesota Press) – ecocriticism, despite its weaknesses, is a thriving field and an active force in contemporary humanities.

We the Weak, the Lamé and the Disoriented

The previous section discussed the conceptual weakness of environmental criticism, whereas what follows considers the weakening of the human subject in terms of altered agency, stressing the unimportance of the human ontological position probed in critical discourse. Such tendencies, in parallel to ‘weak thinking’ in general, need not to be seen as a symptom of something negative. They are rather an attempt to think through the difference as an inherent part of late modernity, associated with looking for alternative modes of thinking which can deconstruct domination and problematise any form of making firm judgements (see Vattimo 1994).

One way of approaching such a task and coordinating it with questions concerning human agency, literature and ecology, is through a materialist perspective. Taking their cue from Glotfelty’s now classic definition of ecocriticism, where she claims that “literature does not float above the material world in some aesthetic ether, but, rather plays a part in an immensely complex global system in which energy, matter, *and ideas* interact” (Glotfelty and Fromm 1994, xix), more material-oriented theorists within ecocriticism draw on a wide array of disciplines (from quantum physics, philosophy, anthropology, through biology and

sociology, to cultural studies, to name but a few) to think outside the anthropomorphising box. The editors of *Material Ecocriticism*, for example, state the goals for their discursive practices as attempts to explore “possible ways to analyse language and reality, human and nonhuman life, mind and matter, without falling into dichotomous patterns of thinking” (Iovino and Oppermann 2014, 2 *et passim*). What they call “material narrativity” leads to a different and less human-centred idea of literature, where the material discourse creates a frame for criticism as “literary stories emerge from the intra-action of human creativity and the narrative agency of matter”. Although a degree of anthropomorphizing is used here “as a heuristic strategy aimed at reducing the (linguistic, perceptive, and ethical) distance between the human and the nonhuman”, it can also easily be taken to counteract any dualistic ontology and used to reveal the similarities and symmetries between the two. This approach recognizes the shared creativity of human and nonhuman agents and, as is typical for eco-interests, attempts to probe the co-dependencies of nature, culture and literature to get them thinking about “the natural-cultural dynamics of the material world” (Iovino and Oppermann 2014, 6). Thus, it insists on an enmeshing perspective, with mutual interactions or mergers. However, given the relative newness of these tendencies, the conglomerate of material-oriented positions also varies depending on the theorists thinking through these matters. Obviously, this includes critical voices which come from within the material ranks in order to think through the non-human ecology, but which identify that “the posthuman [...] renounces human privilege or species-ism but then fetishizes the posthuman world as man-less” (Colebrook 2014, 160).

While such materialistic positions recognize the problems of dualistic ontologies, other critics attempt to deliberately explore the ‘weakening’ gap between discourse and things. For Timothy Morton (2013) for example, the weakness of the human position is one of the three categories of effects associated with becoming aware of hyperobjects and our attempts at conceptualizing the human place in the world in relation to them. Objects as diverse as global warming, oil spills, or the Florida Everglades, through their massiveness in distribution, scale and influence on human beings, necessarily push us into a position of weakness. Because of their size and influence – which takes place in more of geological timescale – they force an alteration and revision of the human frame of mind. The fact that hyperobjects need to be considered in relationist terms affects various spheres of human existence – from the conceptual repertoire available to humans to posing “numerous threats

to individualism, nationalism, anti-intellectualism, racism, special, anthropocentrism, ... [p]ossibly even capitalism itself? (Morton 2013, 21). In fact, the growth and development of capitalism can, in turn, also constitute a significant factor contributing to the emergence of hyperobject ontologies in recent years. Since it is also a fundamentally global phenomenon of an extended timescale, capitalism may also be seen as instrumental in paving the way for more 'existential' critical perspectives, easing a conceptual approach to hyperobjects, like climate change. It may also be regarded as playing an active role in redefining the very existential condition of the human and non-human. Such changes are responsible for what Morton calls 'the end of the world', which not only renders "both denialism and apocalyptic environmentalism obsolete" but which has "already ushered in a new phase of *hypocrisy*, *weakness*, and *lameness*." (Morton 2013, 2). Furthermore, claims like these contrast with previously mentioned ecophobia as a norm in discussions about the environment, and following from such fundamental realizations also direct us to the possibilities of thinking differently about nature, ecology and about undertaking action.

As much as the notions which Morton identifies are associated with the inherently weak constitution of the human subject (one which, according to these standpoints, we share with all beings), they also stem from the discursive limitations of human attempts to formulate any accounts of reality. As Morton explains (Morton 2013, 2 *et passim*), *hypocrisy* results from the impossibility of a metalanguage; *weakness* stems from the gap between phenomenon and thing, "which the hyperobject makes disturbingly visible"; and *lameness* "from the fact that all entities are fragile (as a condition of possibility of their existence)". Hyperobjects thus reveal and draw attention to a certain lack or failing in all entities. As he argues, they cause irreductionist thinking, because "they present us with scalar dilemmas in which ontotheological statements about which thing is the most real (ecosystem, world, environment or conversely, individual) become impossible" (Morton 2013, 19).

Such thinking is explored by object-oriented ontology (OOO), a new mode of philosophical inquiry with links to speculative realism, as exhibited by the work of Graham Harman, Ian Bogost or in some ways Quentin Meillassoux. It attempts to counter what Morton (2013, 9) calls the "narrow bandwidth" of philosophy, which goes back to at least Romanticism. Influenced by Heidegger's phenomenology, it also equates human existence with other forms of life and holds that the existence of objects is independent of our perception and of their relations with other objects, including humans (see Harman 2002).

With all objects in a sense equal, this philosophical movement can be precisely captured by the subtitle of Harman's recent book has it: *A New Theory of Everything* (2018). The thing or object part of this subtitle is particularly significant. As a realist philosophy, OOO thus recognizes that our approach to reality is destined to be indirect as "reality is always radically different from our formulation of it, and it is never something we encounter directly in the flesh" (Harman 2018, 7). This means that not only objects are inherently inaccessible to us, but also that all objects are equally important, regardless of whether they are human or not (Harman 2018, 9). Such a 'flat ontology' recognizes the difference between objects and their properties, and, while following the realist side of thinking in recognising that the "external world exists independently of human awareness", it also claims that objects are autonomous and in a way opaque to each other (Harman 2018, 10). Morton, in turn, places himself within the OOO movement and holds that "all entities (including "[him]self") are shy, retiring octopuses that squirt out a dissembling ink as they withdraw into the ontological shadows" (Morton 2013, 3). Such claims rephrase Harman's belief in "*withdrawal* or *withholding* of things from direct access" as one of the central principles in this mode of thinking (Harman 2018, 7). In other words, OOO argues that our access to things is always necessarily limited, we never grasp the whole thing, but also that thinking is not the only (and by far not the best) form of accessing objects. As Morton explains: these two insights give us a world where anthropocentrism is obsolete and no longer possible, "because thought has been extremely closely correlated with being human for so long, and because human beings have mostly been the only ones allowed to access other things in a meaningful way" (Morton 2018, xli). Object-oriented ontology is not necessarily about the possibility of recognizing the importance of other forms of being or the unimportance of the human ontological condition. It rather facilitates the freeing of our thinking from the biased burden of the dominant intellectual conceptualizations entangled in the human system of power, privilege and value.

Such premises allow for a revised thinking about some of the key notions regulating our perception of ecological thinking. Morton's writing not only recognizes 'extended families' in fellow creatures or nonhumans, but at the same time recognizes an uncanny weirdness in our similarity to other beings. Works like *Dark Ecology* (2016) trace such disturbing familiarity, or the uncanny quality of nature and the environment and stem from an argument which exposes the way in which concepts like Nature (which he deliberately capitalizes to expose its artificial and constructed character) have regulated human

conceptualization of the environment and resulted in the physical and conceptual denigration of the natural environment within the Anthropocene (see Morton 2007).

However, with the advent of the recognition of hyperobjects, an operational change in conceptualizing the ecosystems becomes perceptible. Similar in scale to ecological disasters, the paradoxical influence of such entities is associated with a radical break from the past:

The discovery of hyperobjects and OOO are symptoms of a fundamental shaking of being, a *being-quake*. The ground of being is shaken. There we were, trolling along in the age of industry, capitalism, and technology, and all of a sudden we received information from aliens, information that even the most hardheaded could not ignore, because the form in which the information was delivered was precisely the instrumental and mathematical formulas of modernity itself. The Titanic of modernity hits the iceberg of hyperobjects. (Morton 2013, 19)

Since they stem from modernism and capitalism, the objective and rational qualities of modern thinking do not suffice and that is why object-oriented ontologists often turn to a somewhat different mode of writing. The problem of hyperobjects, as Morton claims, should be tackled in a completely different way, taking a new form which might correspond with the break from its entanglement in the value-laden thinking of the past - one which simply fails in the face of hyperobjects or any serious thinking through of the consequences of the Anthropocene. Instead, we should make an effort to 'unlearn how to be modern' as modernity cannot solve the problem of hyperobjects – it “banks on certain forms of ontology and epistemology to secure its coordinates” (Morton 2013, 19). Consequently, even though a lot of factual information, data and scientific information about physical objects pepper Morton's and Harman's writing – mirroring the often 'standard' mode of general eco-writing – their work deliberately departs from a reliance on science as a legitimizing discourse. With frequent use of such semi-literary modes of phrasing and imagery as in the example above, their work shows how philosophy “has a much closer relationship with aesthetics than with mathematics or natural science” (Harman 2018, 9).

Indeed, the quake in being recognized by Morton has not only affected our mode of life but also shaken the practices of academic writing. Taking into account other forms of existence (including nonhuman ones), the human experience needs to transcend nihilism and

recognize that “[t]o live in this pluralistic world means to experience freedom as a continual oscillation between belonging and *disorientation*” (Vattimo 1994:10; my emphasis). The loss of coordinates and haziness of oscillation have, in turn, influenced artistic and academic practices which attempt to represent this current state of affairs. A notion which evokes and corresponds to this confusion in a particularly inspiring way is that of ‘veering’ proposed by Nicholas Royle (2011). Even though it is subtitled ‘a theory of literature’, the whole endeavour is not limited to this single discourse, especially since Royle himself recognizes its non-anthropocentric dimension. The French verb *vire*, (‘to turn’), reverberates across all sorts of turns (including literary and theoretical ones), and willingly touches upon the idea of *environment*. As such it not only reorients us towards a new understanding of that which encircles us but also that which marks a certain turning point or change in thinking and writing about literature or ecology. Since veering is not only limited to human beings (other objects, like stars, for example, also veer), it is thus non-anthropocentric, and recognizes the loss of validity of terms such as ‘nature’ or ‘the environment’. It acknowledges the fact that even within literary studies, or humanities in general, the latter concept has become a pressing and vital problem and that, in fact, multiple environments of degradation have an ecological dimension:

The ‘globalization’ of finance capital’ is inextricably bound up with war and terror (and with all the forces and counterforces of the pursuit of democracy, the establishment of human rights in a worldwide context, and an indestructible passion for justice, but also with questions of the earth, the place of non-human animals, sense and value of the environment. (Royle 2011, 62).

While critical inquiry into environmental issues needs to accommodate the latter line of thinking – especially with emphasising the overlapping of the global human practices of capitalism and politics with ecological issues – Morton’s explorations of modernity’s ‘encounters’ with hyperobjectivity might in this context be viewed as a recognition of capitalism’s active role in reshaping the human and non-human existential condition. In fact, other recent voices outwardly employ the term Capitalocene instead of Anthropocene, because it seems more adequate in recognising capitalism (or generally different modes of production) – and not humans – as the root cause of ecological changes (Moore 2018).

In their book *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us*, Bonneuil & Fressoz (2016) complicate such an account and even though they do not employ the term itself, it is clear that capitalism may also be treated as a hyperobject. Drawing on a substantial number of historical and social data, they demonstrate how capitalism “has become coextensive with the Earth” and how it also gave rise to what they call ‘second nature’, or the logistic technostructural build-up of roads, mines, pipelines or banks which “swung the Earth system into Anthropocene” (2016: 409) This era, as they argue, did result “from a long historical process of economic exploitation of human beings and the world”, but has to be regarded through the conditions shaped by capitalism and the globalising economy which made industrialisation possible and which reach back to at least the sixteenth century. The socio-economic perspective which the authors adopt enables demonstrating how British economic and imperial practices were in fact more profitable, connected and open “than a history focused on production might lead us to believe” and how it contributed to the British and European hegemony in what they call ‘the Great Acceleration’. Financial procedures that the British were initiating and governing in the eighteenth century, for example, resulted not only in creating fortunes, positions of political power or various industries, but were involved in global trade (e.g. income from the East India Company) which created “invisible revenue”, e.g. from shipping and insurance” (2016: 411). These processes were also extended over numerous physical spaces connected to and defined by their productive capacity (plantations, farming) which would later be affected by mining, farming, or pasture – not without substantial impact on the environment. The advantages of such hyper-perspective concern point to how, for example, the birth of underdevelopment resulted from these processes and how it helps to recognise the unequal character of development in different corners of the world.

Significantly, such thinking about the Anthro and Capitalocene enables identifying more than industrial capitalism’s dependency on fossil fuel, signalling an awareness of the very mode in which certain issues are discussed. The fact that humans have ceased to be at the centre of the world stems not only from their exploitative practices but from the manner in which such a position is verbalised and conceptualised. This is particularly visible in Royle’s semantically rich notion of veering and claims like this one: “if an environment *environs*, it does not merely environ the human” (Royle 2011, 2). Unifying humans and non-humans in its scope and properties, this ‘veering’ perspective allows a rethinking of various

species together and, in an uncanny way, also explores the temporal dimension – “it is a matter of linking this not only with the astonishing rapidities of techno science and ‘the computer age’ but also with the more obviously non-anthropocentric challenges of ‘deep time’ – whether prehistoric or futural“ (Royle 2011, 62). It is concerned with interrogating and explaining such complicated relationships while probing the uncanny qualities of our proximity with other entities, including the singularity of each particular instance of veering. Literature, anthropocentrism or space and time are just a few of the approaches here which explore the weakened human subject. In place of active and domineering theoretical moves, thinking with and in a veering manner requires us and our critical practice to attune to the “the strangeness of literature (including its relation to law and democracy); the animal that you are; spectrality; and the environment” (Royle 2011, 62). No wonder then that to an extent, theoretical practice also reflects such approaches. The recent *Companion for Environmental Thinking* (Cohen and Duckert 2017), for instance, makes veering into its guiding principle by turning nouns often associated with eco-discourses into verbs intended to tease out the active potential of some key notions in the current environmental debate. Needless to say, the collection holds interesting contributions by Morton, who discusses our attunement to the natural environment (2017), and Royle, who offers an afterword on the veer (2017).

Being Ecological or Ecological Being?

I would like to conclude by pushing the title of one of the latest books by Timothy Morton (2018) into a somewhat veering motion, spurred by the title of this section. So far, we have seen how ectheory has moved from a marginalized discourse associated with militant practices or evoking a tone of apocalyptic disaster to one which recognizes non-human perspectives by acknowledging the importance of animals, the environment and material practices. It is against such a backdrop that the realist positions of object-oriented ontology, aided by a phenomenological probing of experience but with a reversal of the customary human-centered point of view, seem to offer a more intricate way of conceptualizing the weakened human subject involving a correspondingly weak intellectual practice. While the unquestionable appeal of OOO – especially when coupled with Royle’s attempt at embracing the plurality of life’s turns, literature and our thinking about the environment – may be indicative of a broader collective critical trend to bring about a change in ecocriticism,

such positions, however, may simply also beg the question of their ultimate usefulness in attempting to actually *be* ecological.

Having learned that the place available to the human subject is no longer one of domination, control, or a physical crowning of existence, we need to acknowledge that we are affected by (or, in the most radical sense, even living inside) hyperobjects – a situation which further affects and weakens the positioning of the human subject. Such a perspective necessarily has a bearing on the discursive strategies within ecocriticism which currently have to deal with what Morton calls ‘planetary awareness’, or “the creeping realization not that “we are the world”, but “that we aren’t” (Morton 2013, 101). While changes in the conceptual framework and content of much ecowriting are also visible in academic practice, it is through sticking with thinkers like Morton that allows us to take a look at how one might attempt to live in an ecological way. However, what his book does not do is to specifically hint at what the title might suggest (*Being Ecological*). Instead, it attempts to raise the awareness of its readers through engaging with some eco issues in a discursive way, inviting them to a particular way of thinking, argumentation and reasoning, without resorting to didacticism or threat-making that much of the concrete eco-advice literature professes.

Such a strategy may certainly be criticised for being wishy-washy. However, looking at seemingly more immediately effective perspectives which also define the present situation as askew, straightforward solution-giving clearly has its drawbacks, too. Like the varied strains of ecocriticism, Nick Land’s *Dark Enlightenment* (2012), for instance, also offers an altered and critical optics of human development, yet it does so at the high price of risking racist and exclusivist implications. Although not particularly focused on the environment as such, the philosopher’s propositions have a negative view of the ramifications of the industrial revolution. Despite being articulated in a succinct way, such a reading of the threats of modernity is much more controversial or even reactionary. Civilization, for example, is seen as broad time-scale process “indistinguishable from diminishing time-preference (or declining concern for the present in comparison to the future)” in which democracy, “both in theory and evident historical fact accentuates time-preference to the point of convulsive feeding-frenzy, is thus as close to a precise negation of civilization as anything could be, short of instantaneous social collapse into murderous barbarism or zombie apocalypse (which it eventually leads to)” (Land 2012). According to Land, the chief socio-political ideals which go back to the Enlightenment, like humanism, democracy and equality, have resulted in

the zombie apocalypse of consumerism and consumption. Consequently, since modernity is to be blamed for the appetites likely to eventually devour society, as well as the state of the environment in total, the English philosopher and his acolytes are calling for a return to past forms of social organization. Unfortunately, such pleas also endorse racist inequalities (“ethno-racial national identity”), suggesting a radical reworking of the socio-political organisation of the world (modelled, obviously, on the current dominant economies) along the lines of ‘modern’ feudalism. In consequence, the democratic limitations of the present day would be overcome by installing CEOs in the place of sovereigns. Additionally, the right-wing sympathies of this intellectual formation, articulated on the Internet, have quite rightly caused critical response, especially given the racist and ethno-centric bias of such propositions.

In this context, OOO or the theory of hyperobjects are conceptually and practically weak. While they might be seen as simply too theoretical, too caught up in their very own discursive practices and centred on grand terms like ontology, I would argue that their disorienting veering whirlwind of meanings is exactly their strength. Their merit lies in attempts at finding a proper language to render the current human position, indeed, as entrapped between the environmental complexities and catastrophic developments on the one hand and limitations of a theorizing ontology on the other. Such thinking seems to be particularly useful in times of the Anthro- and Capitalocene, because it reveals the essayistic literary convention as potentially more effective than traditional theory, as examples of *Veer Ecology* illustrate. While popular ecological writing frequently operates on factual information, often employing what Morton calls a ‘guilt-inducing’ mode (2018, xlv), the “veering” narrative allows problematization without didacticism. Consequently, the intellectual standpoints discussed above respect a certain autonomy of understanding, thinking, critical writing and theoretical praxis. The paradoxical point of such perspectives is that perhaps it inspires a theoretical practice which actually leads to practical change.

References

- Barry, Peter. 2002. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press.
- Bonneuil, Christophe and Jean-Baptiste Fressoz. 2016. *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us*. Trans. David Fernbach. London: Verso.
- Buell, Lawrence. 1995. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, London: Verso [e-text].
- Buell, Lawrence. 2006. *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden–Oxford–Carlton: Blackwell Publishing.
- Casarino, Cesare, and Antonio Negri. 2008. *In Praise of the Common. A Conversation on Philosophy and Politics*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press.
- Clark, Timothy. 2011. *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cohen, Jeffrey Jerome, and Lowell Duckert (eds.). 2017. *Veer Ecology – A Companion for Environmental Thinking*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press.
- Colebrook, Claire. 2014. *Death of the Posthuman. Essays on Extinction Vol.1*. Michigan: Open Humanities Press.
- Cuddon, J.A. 1999. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. 2004 [1972]. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane. London: Continuum.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. 2004 [1980]. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. London: Continuum.
- Estok, Simon. 2011. *Ecocriticism and Shakespeare. Reading Ecophobia*. New York: Palgrave Macmillan
- Garrard, Greg. 2004. *Ecocriticism*. London–New York: Routledge.
- Glotfelty Cheryll, and Harold Fromm (eds.). 1996. *The Ecocritical Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athens–London: The University of Georgia Press
- Haraway, Donna J. 2016. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham–London: Duke University Press.
- Harman, Graham. 2002. *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago–La Salle: Open Court.
- Harman, Graham. 2018. *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything*. London: Penguin Random House.
- Iovino, Serenella and Serpil Oppermann (eds.). 2014. *Material Ecocriticism*. Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press.
- Land, Nick. 2012. *The Dark Enlightenment*. Retrieved from <http://www.thedarkenlightenment.com/the-dark-enlightenment-by-nick-land/> (accessed 08.06.2019).
- Lentricchia, Frank, and Thomas McLaughlin (eds.). 1994. *Critical terms for literary study*. Chicago: University of Chicago Press.
- Love, Glen A. 2003. *Practical Ecocriticism: Literature, Biology and the Environment*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Macey, David. 2000. *The Penguin Dictionary of Critical Theory*. London: Penguin.
- Moore, Jason W. 2018. “Anthropocene? More like »Capitalocene«. Interview by Gennaro Avallone and Emanuele Leonard.” In *Il manifesto*, Global Edition. Retrieved from <https://global.ilmanifesto.it/anthropocene-more-like-capitalocene/> (accessed 08.06.2019).

-
- Morton, Timothy. 2007. *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge–London: Harvard University Press.
- Morton, Timothy. 2010. *Ecological Thought*. Cambridge–London: Harvard University Press.
- Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press.
- Morton, Timothy. 2016. *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press.
- Morton, Timothy. 2017. “Attune.” In *Veer Ecology. A Companion for Environmental Thinking*. Eds. Jeffrey J. Cohen and Lowell Duckert. Minneapolis–London: University of Minnesota Press.
- Morton, Timothy. 2018. *Being Ecological*. Cambridge: The MIT Press.
- Nayar, Pramod K. 2010. *Contemporary Literary and Cultural Theory: From Structuralism to Ecocriticism*. Delhi: Longman/Dorling Kindersley.
- Leitch, Vincent B. et al. (eds.). 2001. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York–London: W.W. Norton.
- Royle, Nicholas. 2011. *Veering. A Theory of Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Royle, Nicholas. 2017. “Afterword: On the Veer.” In *Veer Ecology. A Companion for Environmental Thinking*. Eds. Jeffrey J. Cohen and Lowell Duckert. Minneapolis–London: University of Minnesota Press.
- Stoppard, Tom. 2013. *Darkside*. London: Faber and Faber.
- Vattimo, Gianni. 1994. *The Transparent Society*. Trans. David Webb. Baltimore: John Hopkins University Press.

Tymon Adamczewski – Assistant Professor at the English Department of Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz, Poland. His academic interests revolve around the critical discourses of contemporary literary studies and their relationship with Jacques Derrida’s thought, as well as the notion of experience in reading and interpretation. He is the author of *Following the Textual Revolution: The Standardization of Radical Critical Theories of the 1960s* (McFarland 2016) and his recent publications include “Counterpath to Identity: Robert M. Pirsig’s »Zen and the Art of Motorcycle Maintenance«” (in *Travel and Identity: Studies in Literature, Culture and Language*, Springer 2018) or “Listening to images, reading the records: The inclusive experience in British progressive rock of the 1960s and 1970s” (*NJES. Nordic Journal of English Studies*, 2018, vol. 17).

ADRESS:

Zakład Literaturoznawstwa i Kulturoznawstwa Angielskiego

ul. Grabowa 2

85-601 Bydgoszcz

EMAIL: tymon.adamczewski@ukw.edu.pl

CITATION: Adamczewski, Tymon. 2019. “Weakness, Lameness and Veering. On the Practical Dimensions of Theories of Ecocriticism.” *Praktyka Teoretyczna* 2(32): 129-149

DOI: 10.14746/prt.2019.2.7

Tymon Adamczewski – adiunkt w Zakładzie Literaturoznawstwa i Kulturoznawstwa Angielskiego na UKW w Bydgoszczy. Bada dyskursy krytyczne współczesnego literaturoznawstwa oraz ich związki z filozofią, a w szczególności z myślą Jacques’a Derridy. Obecnie pracuje nad zadnieniem kategorii doświadczenia w obcowaniu z tekstami (nie tylko) literackimi, a także kwestiami etyki i znaczeniem ekokrytyki dla lektury i interpretacji.

Tytuł: Słabe, chrome i skolowaciale. O praktycznych wymiarach teorii ekokrytycznych.

Abstrakt: Autor omawia w artykule współczesne osiągnięcia dyskursów ekokrytyki, próbując odczytać je przez pryzmat słabej myśli. Główna uwaga poświęcona jest intrygującym propozycjom teoretycznym Timothy’ego Mortona dotyczącym hiperobiektyw, które ukazane

zostają w kontekście OOO (object-oriented ontology), a które uznać można za przykłady innego sposobu uprawiania teorii i praktyki akademickiej. Wykorzystując pojęcie *veering* (skołowacenia) Nicholasa Royle'a, autor wskazuje zalety osadzenia rozważań w „osłabionej”, nieantropocentrycznej perspektywie, która stanowi alternatywę dla bardziej dydaktycznych i opartych na poczuciu winy dyskursów krytycznych.

Słowa kluczowe: hiperobjekty, skołowacenie, ekokrytyka, ontologia zorientowana na przedmiot.

