

The Polish Journal
of Aesthetics

The Polish Journal of Aesthetics

Tom pod redakcją
Miłosza Markiewicza

50 (3/2018)
Uniwersytet Jagielloński

The Polish Journal of Aesthetics

Redaktor naczelny:
Leszek Sosnowski

Zespół redakcyjny:
Dominika Czakon (z-a red. naczelnego), Natalia Anna Michna (z-a red. naczelnego),
Anna Kuchta (sekretarz), Klaudia Adamowicz, Marcin Lubecki, Miłosz Markiewicz,
Adrian Mróz

Rada naukowa:
Władysław Stróżewski, Tiziana Andino, Nigel Dower, Saulius Geniusas,
Jean Grondin, Carl Humphries, Ason Jaggar, Dalius Jonkus, Akiko Kasuya,
Carolyn Korsmeyer, Leo Luks, Diana Tietjens Meyers, Carla Milani Damião,
Mauro Perani, Kiyomitsu Yui

Kontakt:
Instytut Filozofii, Uniwersytet Jagielloński
ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków
pjaestheticsuj@gmail.com
www.pjaesthetics.uj.edu.pl

Wydawca:
Instytut Filozofii, Uniwersytet Jagielloński
ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków

Współpraca wydawnicza:
Wydawnictwo Nowa Strona – Marcin Lubecki
ul. Podgórze 22/43, 43-300 Bielsko-Biała
www.wydawnictwonowastrona.pl
biuro@nowastrona.net.pl

Portal naukowy ACADEMIC JOURNALS
academic-journals.eu

Redakcja językowa:
Marcin Lubecki, Katarzyna Migdał

Skład:
Marcin Lubecki

SPIS TREŚCI

Artykuły

ŁUKASZ BIAŁKOWSKI	<i>Skazani na autora? Uwagi o kłopotach z interpretacją sztuki współczesnej</i>	7
PAULINA GURGUL	<i>Koncepcja czasu Gastona Bachelarda i jej konsekwencje dla twórczości</i>	17
ANDRZEJ KRAWIEC	<i>Paul Ricoeur i znaczenie dyskursu muzycznego</i>	29
JOANNA ŁAPIŃSKA	<i>Testo Junkie Paula B. Preciado jako autobiograficzny „esej cielesny”</i>	45
KATARZYNA MACHNIK	<i>Cielesność w filozofii markiza de Sade</i>	57
AGATA STRONCIWILK	<i>Jedzenie i seksualność w pracach Fat Love oraz OAA Aleksandry Ska</i>	75
	<i>Noty o autorach</i>	91

CONTENTS

Articles

ŁUKASZ BIAŁKOWSKI	<i>Condemned to the Author? Remarks on Problem with Interpreting Contemporary Art</i>	7
PAULINA GURGUL	<i>Gaston Bachelard's Concept of Time and Its Consequences for Creativity</i>	17
ANDRZEJ KRAWIEC	<i>Paul Ricoeur and the Meaning of Musical Discourse</i>	29
JOANNA ŁAPIŃSKA	<i>Testo Junkie by Paul B. Preciado as an Autobiographical 'Body Essay'</i>	45
KATARZYNA MACHNIK	<i>Carnal in Philosophy of Marquis de Sade</i>	57
AGATA STRONCIWILK	<i>Food and Sexuality in Aleksandra Ska's OAA and Fat Love Artworks</i>	75
	About the Contributors	91

Łukasz Białkowski*

Skazani na autora? Uwagi o kłopotach z interpretacją sztuki współczesnej

Streszczenie

W artykule postawione zostaje pytanie o możliwość interpretowania dzieł sztuki współczesnej w oderwaniu od intencji autora. Krytyka artystyczna i literacka od drugiej połowy XX wieku włożyła szczególnie intensywne wysiłki w to, aby uwolnić interpretację dzieła sztuki od intencji autorskich. Wydaje się jednak, że ze względu na specyficzną strukturę dzieł wytwarzanych w obszarze sztuki współczesnej w wielu przypadkach intencja odautorska stanowi warunek możliwości podjęcia jakiegokolwiek interpretacji. W artykule przedstawiono kilka argumentów na poparcie tej intuicji.

Słowa kluczowe

interpretacja, intencja autora, otwarta struktura dzieła sztuki, kontekst funkcjonowania dzieła sztuki, autonomia dzieła sztuki

Everything goes

Trudno oprzeć się wrażeniu, że sztuka współczesna pojawia się w masowych mediach albo dzięki skandalom, albo ze względu na sytuacje komiczne. W tym ostatnim wypadku mówi się o niej trochę na zasadzie *Schadenfreude*. Podobny ton wybrzmiewał z newsów, które pojawiły się w serwisach informacyjnych w Europie, gdy jesienią 2011 roku przypadkiem – choć z drugiej strony można też powiedzieć, że w dobrej wierze – zniszczono pracę kultowego i zarazem obrazoburczego Martina Kippenbergera. Rzecz wydarzyła się w Museum am Ostwall, które na wystawie stałej prezentowało

* Wydział Sztuki

Uniwersytet Pedagogiczny im KEN w Krakowie

E-mail: lukasz.bialkowski@up.krakow.pl

instalację tego niemieckiego artysty zatytułowaną *Gdy zaczyna kapać z sufitu* z 1987 roku. Składała się ona z kilku przypominających drabiny lub drewniany płot elementów, pod którymi stał gumowy pojemnik na wodę. Kapiąca ze szczytu konstrukcji woda zostawiała w pojemniku osad, który gromadził się z biegiem lat, a powstająca w wyniku tego nawarstwiania forma stanowiła istotny element całości. Warto zaznaczyć, że praca stanowiła najdroższy nabytek muzeum i „perłę w koronie” całej kolekcji. 11 października, podczas rutynowego wycierania kurzu z instalacji, zatrudniona przez zewnętrzną firmę sprzątaczką dostrzegła wspomniany osad i, niewiele myśląc, usunęła go. W muzeum wybuchł skandal, a informacja wyciekła poza instytucję. Nie wiadomo, co bardziej rozbawiło dziennikarzy – to, że za dzieło sztuki uważać można gromadzące się kilkanaście lat warstwy osadu, czy że straty poniesione przez instytucję w wyniku interwencji sprzątaczką oszacowano na 800 tysięcy euro (bart 2011). Takich zdarzeń można wymienić więcej, a podobny los spotkał również instalacje klasyka neoawangardy Josepha Beuysa.

Zainteresowanie i *Shadenfreude* dziennikarzy stałyby się pewnie dużo większe, gdyby dowiedzieli się, że nie tylko kapiąca woda i wapienny osad mogą być dziełami sztuki. Tego typu „brewerii” wyprawiało się na świecie dużo więcej. A od momentu, gdy kubiści na swoich obrazach zaczęli umieszczać zużyte bilety, pocztówki i podobne obiekty, a potem w 1917 roku Marcel Duchamp za dzieło sztuki uznał pisuar, są one na porządku dziennym. Przykłady można mnożyć, wymieniając choćby Kurta Schwittersa, który we własnym domu stworzył konstrukcję nazwaną *Merzbau*, wypełnioną zakamarkami i „jaskiniami”, gdzie gromadził pamiątki, fotografie, kamienie i gdzie opadający kurz stanowił jeden z kluczowych elementów (Gamard 2000). Idąc dalej, można by też wskazać Yvesa Kleina, który w 1946 roku stwierdził, że jako swoje dzieło sztuki anektuje całe niebo (Klein 1961)¹. W opisywanym procederze wzięli też udział Polacy, a wśród nich Piotr Ukiński, który w 2007 roku wystawił autoportret składający się z dziury w ścianie i dorysowanych obok oczu i wąsów (*Untitled (Dirty Sanchez)*)², a także (ponoć również za tysiące dolarów) sprzedął odbicie w kałuży obrazu Matki Boskiej. Na tym nie koniec. Tajemnicą poliszynela jest, że ofiarami pułapki artystycznego rozmachu i Warholowskiej zasady *everything goes*

¹ Decyzję tę podjął jeszcze jako nastolatek, co w dojrzałej twórczości wyraziło się „opatentowaniem” koloru IKB (skrót od International Klein Bleu) oraz „legitymizującą” tę decyzję wystawą *Proposte Monochrome, Epoca Blu* w galerii Apollinaire w Mediolanie w 1957 roku, na której Klein zaprezentował obrazy wyłącznie w tym kolorze.

² Do kupienia za 69 000 dolarów plus podatek (Bazyłko 2007).

stają się – ku własnemu zażenowaniu – również kuratorzy, krytycy i artyści³. Duże rozbawienie na pewno wywołałaby wśród dziennikarzy i szerokiej publiczności informacja, że współcześnie praktycznie wszystko może zostać inkorporowane w obszar dzieła sztuki, skoro „ekspertom” czy bywalcom galerii również zdarza się przyglądać ze znawstwem obiektom, które w przestrzeni wystawienniczej pojawiły się ze względów całkiem nieartystycznych.

Szukanie trupa

Przywołane powyżej zdarzenie i przykłady dzieł składają się na przejawskrawiony obraz sytuacji, ale doskonale obrazują pewną intuicję. U jej podstaw leży prozaiczna konstatacja, że gdy dziełem sztuki może stać się wszystko, również wszystko może stać się przedmiotem interpretacji. Oznacza to mniej więcej tyle, że wraz ze wzrostem „artystycznego rozmachu” i apetytem, by dziełem sztuki stała się cała rzeczywistość – osad wapienia z kranówki, przedmioty codziennego użytku, niebo, dziura lub prawa optyki razem z odbiciem w wodzie – zaczyna również rozmywać się jego substancjalność. Być może nie jest to wyłącznie cecha sztuki współczesnej, lecz zjawisko to w jej obszarze wybrzmiewa bardzo donośnie. Pewnie dlatego łatwym celem dziennikarzy i żarcików masowej publiczności nie stają się literatoroznawcy, którzy pomylili by książkę telefoniczną z tomikiem poetyckim lub w przekonaniu, że mają do czynienia ze śmieciem, wyrzuciliby do kosza wartą sporo pieniędzy publikację. Chodzi między innymi o to, by sięgnąć do doskonale ilustrującej problem koncepcji Romana Ingardena, zgodnie z którą w przypadku literatury, nawet źle napisanej, nienaruszona pozostaje „podstawa bytowa”, a razem z nią uchwytne jest „przedmiot intencjonalny” (Ingarden 1988, 39–43). Oczywiście można by wskazać takie zjawiska, jak liberatura, poezja konkretna, slam czy wiele innych, z nakreśleniem tożsamości których Ingarden miałby problem tak samo, jak ze sztuką współczesną. Stanowią one jednak zjawiska marginalne i nie nadają rytmu scenie literackiej. Przytłaczająca większość utworów ma dość wyraźnie zarysowaną tożsamość, gdyż nie anektuje w swój obszar wody i nieba, co oznacza również, że pozostaje czytelna jako przedmiot interpretacji. W omawianym tutaj kontekście nie ma znaczenia, czy w sztuce ta chybotliwa tożsamość dzieła wynika z braku kompetencji lub przyzwyczajień tak zwanych niewyrobionych odbiorców, czy też dyktuje ją specyfika części składowych poszczególnych prac (które mając własną ergonomikę, tylko sobie właściwe

³ I ze względu na zawodową lojalność – którą przecież trudno przecenić – tajemnicą poliszynela pozostanie.

cechy, wykraczają poza ramy dzieła sztuki i rozrywają jego tożsamość). W obu tych przypadkach obiekt artystyczny jako przedmiot doświadczenia, poznania czy interpretacji pozostaje rozmyty i – co stanowi problem, który chcę tutaj zarysować – domaga się figury artysty jako gwaranta swojej tożsamości.

Owa figura jest o tyle potrzebna, że tradycyjnie w ślad za nią pojawia się intencja autora. Właśnie ona miałaby decydować o tym, które elementy należą do korpusu dzieła sztuki, i w odniesieniu do niej wyróżnia się obiekt artystyczny spośród innych zjawisk. Odautorska intencja definiuje więc dzieło sztuki negatywnie i pozytywnie, mówiąc, co nim nie jest i co nim jest. Nic też dziwnego, że inkorporując w swój obszar całą rzeczywistość, sztuka współczesna, jakieś pięćdziesiąt lat po geście Duchampa, bardzo chętnie przyjęła definicję instytucjonalną dzieła sztuki. Chociaż w jej świetle dziełem sztuki może stać się wszystko, to za każdym razem ktoś za nim stoi. A dokładnie jest to „przedstawiciel świata sztuki”, wystawiający obiekt jako kandydata do oceny. To ostatnie sformułowanie brzmi tyleż ogólnie, co tajemniczo, nakazuje jednak po prostu, aby każde z owych wystawionych do oceny dzieł zostało „podpisane”, związane z czyjąś intencją. W tej perspektywie sztuka współczesna nie mówi sama za siebie, nie jest tekstem, który można analizować niezależnie od autorskich intencji poprzez jego gramatykę, styl, retorykę itd. Zanim nastąpi „śmierć autora” sztuki współczesnej, musi pojawić się intencja wyznaczająca pole, w którym będzie można pochować trupa. Śmierć autora w tym kontekście jest raczej mordem założycielskim – sztuka współczesna posługuje się figurą autora jako źródłem tożsamości dzieła sztuki. To oznacza, że autor i jego intencja pośrednio stanowią również kryterium poprawności interpretacji.

Sama w sobie taka pozycja twórcy nie jest oczywiście niczym nowym. Zna ją bardzo dobrze tradycja hermeneutyczna ze sztandarową dla tego kierunku Diltheyowską ideą kongenialności duchów. Zrozumienie dzieła sztuki, oznaczające zrozumienie intencji jego autora, oraz idąca za nim idea poprawności interpretacji typowe są też dla wielu rozmaitych filozofii sztuki, w tym – niegdyś ogromnie popularnego, lecz bardzo źle starzejącego się – Benedetto Crocego. Mając za doświadczenie poststrukturalistyczną rewolucję, z rozczuleniem i jednocześnie z niedowierzaniem czytamy dzisiaj u włoskiego filozofa, że krytyk powinien badać „ducha artysty” w jego „różnych usiłowaniach i formach” oraz „logice [jego] rozwoju duchowego” (Croce 1962, 71). Z podobną niechęcią, z jaką – gdyby go dzisiaj poznano – spotkałby się Croce, przez część środowiska artystycznego (Piotrowska, Bochenek 2007) oceniany jest Donald Kuspit. Ten konserwatywny krytyk sztuki i kurator (wcześniej promujący konceptualizm) chce powrotu do „starych mi-

strzów” i odczytywania sztuki jako treści uobecniających się w duszach nietuzinkowych twórców (Kuspit 2006, 91–144). Poglądy Crocego wzbudziłyby dzisiaj śmiech w środowisku artystycznym, którego jedna część chce brylować na targach sztuki, a druga próbuje przeformułowywać pozycje artysty, stroniąc od realizowania dających się spieniężyć obiektów. Dla obu tych grup takie pojęcia jak „duch” i związana z nim intencja wyrażają światopogląd nie dość że archaiczny, to z wielu względów skompromitowany. Wydaje się jednak, że rozbawienie przedstawicieli tego środowiska mogłoby co najmniej równać się zdziwieniu, że strukturalne uwarunkowania, w których funkcjonują ich prace bądź działania, skazują dzieło sztuki na takie samo oparcie w intencjach twórcy, jakie opisywał Croce.

Czy na pewno razem?

Być może skutek uświadomienia sobie tego problemu środowisko artystyczne wygenerowało strategie, które czyniąc wszystko sztuką, również wszystkich definiują jako artystów. W tym sensie współczesne działania partycypacyjne w sztuce – będące pokłosiem Beuysowskich pomysłów spod szyldu „każdy jest artystą” i „rzeźby społecznej” – demokratycznie rozpraszają autorstwo. Wszystkim dają możliwość stania się twórcami, jednocześnie wszystkich obarczając odpowiedzialnością za dzieło. Podobnie jak anarchizujące koncepcje Beuysa, strategie partycypacyjne wpływają z ruchów kontrkulturowych lat sześćdziesiątych XX wieku, wraz z typową dla tych ostatnich kontestacją cywilizacji technicznej i sprzeciwem wobec nierówności społecznych. Identyfikując kapitalistyczny tryb produkcji towarowej oraz masowej konsumpcji jako główne źródło problemów nowoczesności – eksploatacji przyrody, rosnącego rozwarstwienia społecznego, bierności, defragmentacji stosunków międzyludzkich, chorób cywilizacyjnych – ideologie kontrkulturowe poszukiwały modeli życia społecznego, które nie orientowałyby się wokół reżimu pracy nastawionej na wytworzenie towaru. Innymi słowy – w dużym uproszczeniu – uznając towar za generującego niesprawiedliwość i zagrożenia mediatora relacji międzyludzkich, konstruowały wizje stosunków społecznych pozbawione takiego pośrednika.

Artystyczne strategie partycypacji, opierając się na tych – pobieżnie tutaj zarysowanych – założeniach, szukają bezpośredniości w relacjach między odbiorcą a twórcą oraz unikają posługiwania się medium, którym jest towar w postaci dzieła sztuki. Postrzegane w tej perspektywie dzieło sztuki charakteryzują dwie właściwości, które decydowałyby o tym, że jego pośredniczenie między artystą i odbiorcą jest co najmniej niepożądane. Pierwsza wiąże się z jego wartością rynkową oraz funkcjonowaniem po prostu w roli luksu-

sowego produktu w obiegu kolekcjonerskim, galeryjnym i muzealnym, czyli generowaniem przez nie kapitału ekonomicznego. Druga dotyczy kategorii gustu i jej uwikłania w hierarchie społeczne oraz idący za nimi kapitał symboliczny. W obu tych przypadkach dzieło sztuki stanowi narzędzie wykluczenia i mnożenia społecznych dystynkcji. Idąc niejako po linii najmniejszego oporu, artyści partycypacyjni odrzucają więc istnienie dzieła sztuki lub powstające w ramach tego typu działań obiekty traktują jako konieczny, choć wcale nie najważniejszy rezultat. Zabieg ten zmierza do tego, by podczas interwencji, spacerów, warsztatów wytwarzać – co jest echem różnego rodzaju komun, squatów itp. – lokalne, tymczasowe wspólnoty, w obszarze których powstaną bezpośrednie relacje międzyludzkie. Gdy więc usunie się towar, znikną mają również pieniądze i wykluczenie, a pozostanie tylko wspólnota, jej działanie i skuteczność.

Przedstawiam tu oczywiście wyłącznie uproszczony model. Jego realizacja ma zawsze różną postać i odmienny efekt. Niemniej, zakładając rolę odbiorcy jako uczestnika, model ów przeformułowuje również problem interpretacji dzieła sztuki. Bardziej precyzyjne byłoby sformułowanie, że w swoim zamierzeniu właściwie go znosi. Jeśli interpretacja dzieła sztuki ma sens wówczas, gdy uznaje się analizowany obiekt za rodzaj medium, to pozbycie się tego ostatniego powinno w praktyce pozbawić zabiegi interpretacyjne celowości. Afirmacja niezapośredniczonego doświadczenia decyduje o tym, że właściwym sposobem odniesienia się do tego typu praktyk jest ocena ich skuteczności, a nie oderwane od lokalnego, chwilowego kontekstu, niezapośredniczone, właściwie niewyraźne znaczenie. Innymi słowy, funkcjonując w porządku oddziaływania, a nie wyrażania, tego typu praktyki przesuwająby środek ciężkości z kategorii znaczenia na kategorię wpływu.

Przypominam te rudymentarne założenia, na których opiera się idea partycypacji w sztuce, po to, aby bardziej klarowne stały się pewne wątpliwości. Pierwsza z nich odnosi się do tego, czy strategia, która nakazuje uznać za dzieło sztuki niezapośredniczone relacje międzyludzkie, może faktycznie mieć potencjał, by znieść zapośredniczenia. Chociaż znikają obiekty i problemy ich oceny – niewdzięcznej ze względu na dość niedemokratycznie rozdawany przez naturę talent i nierównomiernie dystrybuowane przez społeczeństwo zasoby – pojawia się pytanie, czy zapośredniczeniem nie jest pewne złudzenie, w którym funkcjonują twórcy i zaproszeni przez nich uczestnicy wydarzeń. Symulacyjny charakter takiej „wspólnotowości” w sztuce determinowany jest przez wiele czynników. Jako że działania partycypacyjne stanowią narzędzie, po które sięgnęły współczesne instytucje wystawiennicze, zazwyczaj realizowane są one w kontekście instytucjonalnym i z całym jego dobrodziejstwem inwentarza: niesymetrycznymi rela-

cjami pomiędzy pracownikami instytucji a odwiedzającymi oraz ograniczeniami wynikłymi z zadań ochrony dzieł sztuki i – przede wszystkim – pełnienia przez muzeum roli kulturowego filtra, który upublicznia zaledwie skromny, wyselekcjonowany wycinek produkcji artystycznej. Kontekst ten z trudem pozwala sobie wyobrazić instytucję artystyczną jako miejsce spontanicznego tworzenia się relacji międzyludzkich lub pełnienia przez nią funkcji – by ująć to słowami Janusza Byszewskiego, pioniera działań partycypacyjnych w obszarze edukacji artystycznej w Polsce – demokratycznego „forum” (Byszewski 2010).

Jeśli wzorem spontanicznie kreującej się wspólnoty jest – jak chce Hakim Bey (2009, 5–88) – impreza, to jej przeciwieństwo stanowi oficjalne przyjęcie, na którym goście zachowują się zgodnie z etykietą, mówią tylko to, co powinni, i odgrywają przydzielone sobie role, konserwując system społecznych dystynkcji. Istnieje podejrzenie, że takimi właśnie oficjalnymi bankietami są w obszarze sztuki działania partycypacyjne. Muszą one dostosować się do wymogów instytucjonalnego rygoru, a ich uczestnicy często sprowadzeni zostają do roli wykonawców zadań powierzanych przez artystę. Podobne działania różnią się od tradycyjnego zwiedzania galerii tym, że „partycypujący” mają okazję wyrazić swój stosunek do wystawy lub poszczególnych dzieł sztuki zgodnie ze scenariuszem i w ramach przewidzianych przez artystę. Jak się wydaje, miarą autentycznej partycypacji byłaby możliwość podważenia dominującej roli instytucji lub artysty i zgoda tych ostatnich na zamianę ról z publicznością.

Trafną analogią byłyby tutaj działania podejmowane w połowie lat dziewięćdziesiątych przez twórców związanych ze sztuką sieci. Zachłyśnięci hackerskimi ideałami równości i demokratycznego przepływu informacji w cyberprzestrzeni, twórcy tacy jak Vuk Ćosić czy Douglas Davis skupili się w realizacjach netartowych na zjawisku interaktywności. Dzięki niej sztuka w przestrzeni cyfrowej miała stać się narzędziem wytwarzania społeczności sieciowych i kreowania struktur pozwalających na wolne i zindywidualizowane korzystanie z informacji. Zanim problematyzowanie tego multimedialnego odpowiednika partycypacji doprowadziło do wykształcenia się na przykład formuły powieści hipertekstowej, powstało wiele stron internetowych, które, opierając się na hipertekście, pozwalały użytkownikom przemierzać w wybrany przez nich sposób – podobnie jak w Cortazarowskiej *Grze w klasy* – kilka „opowieści” zarysowanych przez twórców stron (Olia Lialina, *My Boyfriend Came Back From the War*, 1996) lub które, bawiąc się językiem html, pozwalały tworzyć konstelacje formularzy, pasków czy ramek wewnątrz okna przeglądarki (Aleksiej Szulgin, *Form Art*, 1996). Mimo że Vuk Ćosić szumnie głosił, iż w dobie interaktywności i równego dostępu

do przestrzeni publicznej sztuka miała zniknąć (Wójtowicz 2008, 22), realizacje artystów sieciowych proponowały wręcz rozczulająco skromne ścieżki narracyjne. W efekcie dawały użytkownikom po prostu jałową możliwość monotonnego klikania w aktywne pola na stronie. Rola odbiorcy została sprowadzona do dokonywania wyboru z bardzo skromnego zestawu opcji, które wcześniej przewidział twórca strony, a interaktywność stała się „projektowaniem doświadczenia” i „konfigurowaniem technologii” (Aarseth 1997). Autor nie zniknął, ale schował się za ekranem, a netartowe strony, przez nikogo nieodwiedzane, spokojnie zalegają na rosyjskich serwerach.

Wątpliwy charakter partycypacji wobec reżyserowania jej przez artystę stanowi jedno z podstawowych zagadnień omawianych przez krytyków i historyków sztuki badających tę tendencję. Croceański duch artysty – autora, organizatora, pomysłodawcy – niezależnie od szczerych intencji, zgodnie z którymi publiczność ma „swobodnie doświadczać”, „współtworzyć”, „wyrażać się”, pojawia się jednak zawsze w tle jako ostateczny punkt odniesienia. Po pierwsze, artysta przyjmuje rolę „projektanta doświadczenia”, który stymulując interpretację odbiorców, zamyka ją w przewidywanych rygorach projektu ramach. Mimo że w ewokowanej przez charakter tych działań perspektywie interpretację można by ujmować w kategoriach szeroko rozumianego „wpływu”, co oznacza, że mogłaby przyjąć postać dowolnej reakcji odbiorcy, na przykład zawłaszczenia, zniszczenia, przybiera ona zadziwiająco często formę doświadczenia sterylnego i bezpiecznego, spolegliwie podążając za kursem nadanym przez organizatora. Po drugie, tego typu działania charakteryzują się równie giętką i elastyczną „ontologią”, jak realizacje wspomniane na początku tego artykułu. Wobec tego, że to *de facto* zachowania i relacje ludzkie stają się dziełem sztuki lub jako takie się je traktuje, trudno wyznaczyć zakres elementów składających się na dzieło sztuki. Co więcej, ponieważ są z założenia chwilowe i efemeryczne, zamiast fizycznie istniejącej formy często pozostawiają po sobie ślad jedynie w postaci fotografii, zaproszeń i tekstów wyjaśniających intencje twórcy czy odautorских komentarzy. Ze względu na te okoliczności twórca staje się ponownie punktem odniesienia – to jego intencje określają kształt realizacji, a zarazem ukierunkowują wymowę dzieła.

Skazani na szczere intencje?

Opisane wyżej działania to tylko fragment współczesnej produkcji artystycznej. W obiegu galeryjno-muzealnym zdecydowaną większość stanowią jednak obiekty o wyraźnie zarysowanej czy też „zamkniętej” strukturze – klarownej „ontologii”. Odniesienie się do nich – jakkolwiek go nie nazwać:

analizą, interpretacją czy doświadczeniem – w oparciu o kulturowo przyjęte granice ich tożsamości, takie jak blejtram, rama, bryła, kartka papieru, nie nastęrcza kłopotów już na wstępie. Podobnie jak zamknięta w okładkę, między pierwszą i ostatnią stroną, książka nie prowokuje pytania o to, gdzie dzieło się fizycznie kończy, a gdzie zaczyna. Wobec tak kulturowo wypreparowanego „produktu” możemy konkluzywnie zadawać pytania o jego granice i początek na poziomie symbolicznym: podejmowanych wątków, aluzji, gier z tradycją, stylistyki i innych zagadnień. Figura autora, a tym bardziej jego intencje, niczym nas nie krępuje: ani swoimi sugestiami, ani tym, co zostało przez twórcę zignorowane.

W wypadku sztuki, której struktura i forma są giętkie i płynne, tam, gdzie trudno wskazać właściwy obiekt, zaczynamy szukać punktu zaczepienia poza samym dziełem sztuki. I jeśli wyrażone wcześniej intuicje są słuszne, to wydaje się, że kategoria autora cały czas majaczy w tle wielu realizacji sztuki współczesnej. Problem rodzi się jednak wtedy, gdy należy uzasadnić wartość – symboliczną i materialną – sztuki i jej sens. Pojawia się wówczas pytanie, jak wobec tak chybotliwej formy możemy interpretować same dzieła, nie odnosząc się do autora i jego figury. Może się to okazać najbardziej kłopotliwe wtedy, gdy sami autorzy każą nam interpretować ich prace na własną rękę albo gdy mówią, że nie chodzi o znaczenie, lecz o skuteczność. Dobrze. Ale dlaczego niekonsekwentnie skazują nas wówczas na poszukiwanie ich intencji? Skąd mamy wiedzieć, CO innego mielibyśmy wówczas interpretować i skuteczność CZEGO oceniać?

Condemned to the Author?

Remarks on Problem with Interpreting Contemporary Art

Abstract

The article questions a possibility of interpreting contemporary art while an author's intention considered to be obsolete. Especially in the second half of the 20th century art and literature criticism made a huge effort to free the process of interpreting of a work of art from an author's intention. It seems though that a special structure of some works of contemporary art decides that in many cases the author's intention is a condition of possibility of any interpretation whatsoever. The article introduces a few arguments to support this intuition.

Keywords

interpretation, author's intention, open structure of a work of art, context of functioning of a work of art, autonomy of work of art

Bibliografia

1. Aarseth Espen J. (1997), *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press.
2. bart (2011), *Sprzątaczką zniszczyła dzieło sztuki warte 800 tys. Euro*, „Gazeta Wyborcza”, 4.11.2011.
3. Bazyłko Piotr (2007), *Dziura za 69 tysięcy dolarów (plus TAX), czyli najdroższa polska praca na Armory Show – relacja wojtkanyc z Nowego Jorku*, [online] <http://artbazaar.blogspot.com/2007/02/dziura-za-69-tysicy-dolarw-plus-vat.html> [dostęp: 13.01.2017].
4. Bey Hakim (2009), *Tymczasowa strefa autonomiczna*, Kraków: Ha!art.
5. Byszewski Jerzy (2010), *Muzeum jako „rzeźba społeczna”*, [w:] *Widzenie dzieła sztuki. Percepcja i interpretacja*, red. J. Matyja, Częstochowa: Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie.
6. Croce Benedetto (1962), *Zarys estetyki*, tłum. S. Gniadek, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
7. Gamard Elizabeth Burns (2000), *Kurts Schwitters’s Merzbau. The Cathedral of Erotic Misery*, New York: Princetown Architectural Press.
8. Ingarden Roman (1988), *O dziele literackim*, tłum. M. Turowicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
9. Klein Yves (1961), *Manifeste de l’Hôtel Chelsea*, New York, [online] <http://www.yvesklein.com/fr/ecrits/view/92/manifeste-de-l-hotel-chelsea/?of=16> [dostęp: 15.10.2018].
10. Kuspit Donald (2006), *Schyłek kultu nieświadomionego. Jazda bez paliwa*, [w:] idem, *Koniec sztuki*, tłum. J. Borowski, Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku.
11. *Milion dolarów za interakcję* (2010), rozmowa Łukasza Medekszy z Pawłem Jarodzkim, [online] <http://happyfab.pl/index.php?docid=586> [dostęp: 13.01.2017].
12. Piotrowska Roma, Bochenek Maks (2007), *Zgalwanizowani mistrzowie w Oliwie*, [online] <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/676> [dostęp: 12.01.2017].
13. Wójtowicz Ewa (2008), *Net art*, Kraków: Rabid.

Paulina Gurgul*

Koncepcja czasu Gastona Bachelarda i jej konsekwencje dla twórczości¹

Streszczenie

W artykule autorka analizuje koncepcję czasu francuskiego filozofa Gastona Bachelarda na podstawie trzech jego dzieł: *Intuicja chwili* (1932), *Dialektyka trwania* (1936) oraz *Chwila poetycka i chwila metafizyczna* (1939), pokazując jej konsekwencje w późniejszych pracach. Bachelard za negatywny punkt odniesienia przyjmuje myśl Henriego Bergsona. Niezgoda na jej fundamentalne założenia pozwala mu wykrystalizować własną teorię – pojęcia trwania i intuicji mają istotne znaczenie w dyskusji dotyczącej natury czasu i sposobów jego poznawania. Bachelard uznaje ontologiczny prymat chwili i pokazuje konsekwencje na poziomie doświadczenia człowieka w codzienności i twórczości myślowej. Teoria czasu stanowi podstawę jego epistemologii historycznej oraz koncepcji poezji. Oparte na dyskontynuacyjnym czasie, akcentują one wartość twórczej nowości i wolności.

Słowa kluczowe

Gaston Bachelard, teoria czasu, dyskontynuacja, poezja, Henri Bergson

Wstęp

Gaston Bachelard wypracował oryginalne rozwiązania zarówno w dziedzinie filozofii nauki, jak i w zakresie teorii wyobraźni poetyckiej, co miało istotny wpływ na kształt francuskiej filozofii XX wieku². Z uwagi na obcość

* Wydział Filozoficzny
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
E-mail: paulina.gurgul@op.pl

¹ Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2016–2020 jako projekt badawczy w ramach programu „Diamentowy Grant”.

² Wśród twórców, którzy wymieniają Gastona Bachelarda jako ważną postać kształtującą ich myślenie, znajdują się choćby Michel Foucault, Georges Canguilhem, Roland Barthes czy Gilbert Durand.

tych dwóch dziedzin, odrębność przedmiotów i inaczej zorientowane metodologie badawcze uzasadnione jest mówienie o cięciu, o nieciągłości w intelektualnej drodze Gastona Bachelarda. Chciałabym wskazać na możliwe źródło takiego podejścia, które ujawnia się w jego specyficznej refleksji nad naturą czasu.

Na przestrzeni lat 1932–1939 Bachelard publikuje trzy prace, w których analizuje problem czasu. *Intuicja chwili* (1932) stanowi odpowiedź na eksperymentalny traktat filozoficzny *Siloë*, napisany w 1927 roku przez Gastona Roupnela, przyjaciela Bachelarda z Uniwersytetu w Dijon. Roupnel podejmuje problem przeznaczenia człowieka i świata, wplatając w narrację historyczną wątki z mikrobiologii, fizyki i metafizyki. Bachelard skupia się przede wszystkim na wyrażonej tam teorii czasu, której centralnym pojęciem jest chwila.

W wydanej cztery lata później *Dialektyce trwania* Bachelard konsekwentnie rozwija tę ideę, skupiając się na psychologii zjawisk czasowych.

W 1939 roku Jean Lescure namawia Bachelarda do napisania eseju do czasopisma „Messages”. Od wydania *Chwili poetyckiej i chwili metafizycznej* można zauważyć rosnące zainteresowanie Bachelarda tematyką języka poetyckiego i marzenia, co w późniejszych latach zaowocuje pozycjami dotyczącymi czterech żywiołów (wydana rok wcześniej *Psychoanaliza ognia* już obejmowała tę tematykę, później rozwijaną w książkach *Woda i marzenia*, *Powietrze i marzenia*, *Ziemia i marzenia woli*, *Ziemia i marzenia odpoczynku*) oraz fenomenologii wyobraźni (*Poetyka przestrzeni*, *Poetyka marzenia*)³, które zyskały duży oddźwięk w środowisku filozoficznym i literaturoznawczym.

Można wyróżnić kilka poziomów, na których filozof rozpatruje czas. Rozpoczyna od fundamentalnych rozważań dotyczących ontologicznej natury czasu oraz epistemologicznych warunków jego postrzegania przez człowieka. Następnie przechodzi na poziom przeżycia, gdzie analizuje znaczenie rytmu i nawyku. W ten sposób dochodzi do afektywności, pamięci i sztuki jako istotnych przejawów świadomości.

W polskiej literaturze przedmiotu dotyczącej twórczości Gastona Bachelarda zagadnieniu czasu poświęcono mało uwagi. Pojedyncze akapity odnoszące się do tego problemu można znaleźć w posłowniu Leszka Brogowskiego do polskiego wydania *Poetyki marzenia* i w pracach Henryka Chudaka. Najobszerniejszy szkic, *Bachelard i Bergson – spór o naturę czasu* Damiana Leszczyńskiego, koncentruje się na ontologicznych i epistemologicznych aspek-

³ *La Psychanalyse du feu* (1938), *L'Eau et les rêves* (1942), *L'Air et les songes* (1943), *La Terre et les rêveries de la volonté* (1948), *La Terre et les rêveries du repos* (1948), *La Poétique de l'espace* (1957), *La Poétique de la rêverie* (1960).

tach polemiki z teorią Bergsona. Niniejszy szkic ma na celu rozwinięcie tej perspektywy poprzez analizę Bachelardowskiego ujęcia doświadczania czasu przez człowieka, ze szczególnym uwzględnieniem roli poezji.

1. Filozofia Henriego Bergsona jako punkt odniesienia

Filozofia Bergsona wsparta jest na dualistycznych opozycjach – myśliciel przeciwstawia naukę i metafizykę, intelekt i intuicję, konfrontuje powierzchowny podmiot nastawiony utylitarystycznie z głębokim, intuicyjnym „ja”. Bergson, zwracając się przeciw nurtowi pozytywizmu, chce przełamać dominację scjentyzmu. Za powołanie filozofii uważa nie tworzenie spekulatywnych konstrukcji, lecz zgłębianie bezpośredniego doświadczenia człowieka. Według Bergsona charakterystyczna dla nauk ścisłych metoda intelektualna porządkuje procesy zachodzące w rzeczywistości w sposób sztuczny, narzuca na zjawiska schemat zarysowujący zerwania i nieciągłości, a w efekcie dostarcza obraz zmanipulowany, tendencyjnie skonstruowany. Jak zaznacza w *Materii i pamięci*: „Nieciągłość jest względna do naszych potrzeb. Jakąkolwiek będzie istota materii, można powiedzieć, że życie wprowadzi doń pierwszą nieciągłość, wyrażoną dualizmem potrzeby i tego, co ma służyć jej zadośćuczynieniu” (Bergson 1930, 181) – to utylitarystyczne podejście generuje wszelkie cięcia i podziały rzeczywistości.

Odpowiada to intelektualnemu ujmowaniu doświadczenia jako zbioru izolowanych faktów, które można włączać w porządki taksonomiczne, wymierzyć i ustawić w relacjach czasoprzestrzennych. Funkcją intelektu jest tworzenie wyraźnych rozróżnień i podziałów. Takie postępowanie jest potrzebne, wręcz niezbędne dla życia praktycznego. Ale skoncentrowanie się tylko na analizie intelektualnej byłoby podejściem jednostronnym, pozostawiającym wielki obszar życia w cieniu. Bergson wskazuje bowiem drugi model poznania, naturalny, docierający bezpośrednio i bezinteresownie do natury rzeczy – jest to intuicja. To zdolność, która jest dana każdemu, lecz nie każdy zdaje sobie sprawę z jej istnienia, gdyż nie odpowiada ona na potrzeby praktycznego życia. Choć intuicja jest bardziej źródłowa, znajduje się na dalszym planie, wypierana przez intelekt, którego wymaga podejście naukowe oraz codzienne zmaganie się ze światem. Jednak można nauczyć się korzystać z tej zapomnianej zdolności – wówczas życie zyskuje nowy wymiar, człowiekowi odsłania się inna rzeczywistość. Z perspektywy intuicji doświadczenia wyłamują się ze wszelkich znanych praw i miar, przenikają się, ujawniając się jako trwanie. Prawdziwe poznanie musi zacząć się od intuicji, gdyż to ona pozwala dostrzec prawdziwy obraz bytu, czyli rzeczywistość o naturze ciągłej, niepodzielnej.

Ma to istotne konsekwencje dla poznania czasu. Czas postrzega się różnie w zależności od podejścia – z perspektywy intelektualnej jest uprzestrzeniony i podzielny, a ujmując go intuicyjnie, jawi się jako trwanie. Bergson wprowadza podział na jaźń powierzchniową, która wchodzi w interakcje ze światem społecznym i światem rzeczy, oraz jaźń głęboką, która posługuje się intuicją polegającą na czysto wewnętrznym doświadczeniu trwania. Właśnie trwanie, czas absolutnie ciągły, Bergson uznaje za podstawę rzeczywistości. Zazwyczaj nie jesteśmy go świadomi, gdyż pochłaniają nas troski codzienności. Większość ludzi, przede wszystkim naukowcy, skupiają się na wymiarze praktycznym. Jednak w takim postrzeganiu czas ulega atomizacji: „poznanie użytkowe, tak samo jak poznanie naukowe, jest zmuszone [...] do ujmowania rzeczy w czasie sproszkowanym, w którym po chwili pozbawionej trwania następuje taka sama chwila” (Bergson 1963, 93); „czas, w którym jesteśmy umieszczeni w sposób naturalny, zmiana, którą zazwyczaj obserwujemy, są czasem i zmianą, które nasze zmysły i nasza świadomość sprowadziły do pyłu, aby ułatwić nam oddziaływania na rzeczy” (Bergson 1963, 95). W tych nastawieniach czas dzieli się na jednostki za sprawą mierzących go przedmiotów, takich jak zegary, a także rozumie się go przez analogię do przestrzeni.

O czasie jako kategorii analogicznej do przestrzeni myśleli choćby Kartezjusz, Kant czy Einstein. Zaś Bergson chce widzieć czas jako niewspółmierny z przestrzenią, o całkowicie innych właściwościach. Warto odwołać się do genezy tej myśli u Bergsona – Kołakowski zaznacza, że „wczesny rozwój filozoficzny Bergsona pobudzony został jego próbą zrozumienia, na czym polegał błąd paradoksów Zenona” (Kołakowski 2008, 25). Francuski filozof zadawał sobie pytanie, dlaczego można na pozór przekonująco twierdzić, że Achilles nigdy nie dogoni żółwia, podczas gdy wiemy z pewnością, że może. Według Bergsona błąd polega na tym, że akty ruchu Zenon utożsamia z podzielną przestrzenią, gdzie te ruchy zachodzą. W rzeczywistości zaś każdy ruch, jaki Achilles lub żółw czynią, jest jednym niepodzielnym aktem. Zenon w istocie dowodzi tego, że nigdy nie możemy odtworzyć ruchu z szeregu stanów nieruchomych. Zamiast zaczynać od przestrzeni, która jest nieskończenie podzielna, należy traktować fakt ruchu jako rzeczywistość pierwotną i niesprowadzalną do innej.

Ujawnia się tu zarys metody myślenia Bergsona: „możemy znaleźć rozwiązanie problemów filozoficznych tylko wtedy, gdy odwrócimy umysłowe nawyki, i uda nam się dojrzeć w ruchomości jedyną rzeczywistość, jaka jest dana. Nieruchomość jest tylko obrazem (w fotograficznym sensie tego słowa) zdjętym z rzeczywistości przez nasz umysł” (za: Kołakowski 2008, 24). Filozof porównuje umysł do mechanizmu kinematograficznego, jako że roz-

kłada ruch na skończoną liczbę nieruchomych obrazów na taśmie i następnie go odtwarza. Poznanie intelektualne jest więc migawkowe, urywkowe. Jedną, niepodzielną jakość czasu przez analizę sprowadzamy do pewnej liczby jednostek – ale tworzymy tym samym tylko jego symboliczny obraz. W naszym intuicyjnym doświadczeniu wewnętrznym nie daje się ustalić tego rodzaju oddzielenia stanów obecnych od uprzednich. Spostrzega się „płynność realnego czasu, który przepływa niepodzielny” (Bergson 1963, 94). Trwanie jawi się jako następstwo zmian jakościowych przenikających się, bez tendencji do wyodrębniania się – to czysta różnorodność, wielość jakościowa. Antynomiczny charakter trwania jako jedności i wielości można ująć tylko w sposób intuicyjny. Postrzegamy czyste trwanie wtedy, kiedy skupiamy się wyłącznie na doświadczeniu wewnętrznym, rezygnując z praktycznej orientacji umysłu i zajmując postawę bezinteresownej kontemplacji.

Bergson zajmuje się opisem przeżywania rzeczywistości czasowej przez człowieka. Potocznie jesteśmy skłonni uważać, że teraźniejszość istnieje sama przez się, a przeszłość wyobrażamy sobie jako nieistniejącą, jednak ta świadomość nosi wedle Bergsona piętno fałszywości. To przeszłość jest czymś istniejącym aktualnie, teraźniejszość zaś ma status niebytu. Chwila, aktualny moment, to tylko intelektualny, abstrakcyjny konstrukt. Nie może być przedmiotem bezpośredniego doświadczenia. Filozof wyraźnie zaznacza:

[...] nic nie jest mniej istniejącym nad moment obecny, jeśli rozumiecie przezeń granicę niepodzielną, dzielącą przeszłość od przyszłości. Kiedy myślimy tę teraźniejszość, jako mającą być, nie jest ona jeszcze; a kiedy ją myślimy jako istniejącą, przeszła już. Jeśli, przeciwnie, przyjmiecie teraźniejszość konkretną i rzeczywiście przeżywaną przez świadomość, można będzie orzec, że teraźniejszość ta polega w większej części na przeszłości bezpośredniej (Wojnar 1985, 183).

Bergson zauważa, że wszelkie postrzeżenie jest już pamięcią, postrzegamy tylko przeszłość. Niedoskonałe narzędzia poznawcze nie pozwalają nam dostrzec, że to, co nazywamy teraźniejszością, jest w istocie nagromadzeniem, skutkiem całej przeszłości – każdy moment jest sumą dotychczasowego upływu trwania. Na dowód „przywołuje malownicze, na poły anegdotyczne przykłady osób, którym w chwili śmierci «cała przeszłość stanęła przed oczami»” (Leszczyński 2003, 65). Cała przeszłość istnieje aktualnie w ciągłym „stawaniu się” trwania, przeszłość jest potencjalnie obecna i aktywna, stale nawarstwia się, gromadzi i kumuluje – jak ujmuje: „trwanie jest to ciągły postęp przeszłości, która wgryza się w przyszłość i nabrzmiewa idąc naprzód” (Bergson 1930, 18).

Bergson na początku swej drogi filozoficznej, w *Eseju o bezpośrednich danych świadomości*, nadaje trwaniu charakter subiektywny, lecz w późniejszych pracach skłania się ku bardziej obiektywnemu rozumieniu: „«ja» [trwa], ale trwa też świat poza [nim], trwają wszystkie przedmioty, zarówno martwe, jak i żywe, istnieje wielość trwał, które pozostają absolutnie ciągle w wymiarze diachronicznym (nie ma w nich żadnych zerwań), w wymiarze synchronicznym zaś, choć różne, to jednak współgrają ze sobą” (Leszczyński 2003, 59). By określić tę harmonię przedustawną, Bergson posługuje się metaforą symfonii: „w rzeczywistości nie ma jednego rytmu trwania; wyobrazić sobie możemy wiele rytmów różnych, które wolniejsze lub szybsze, mierzyłyby stopień napięcia lub zwolnienia różnych świadomości, a przez to ustalałyby ich względne stanowiska w serii bytów” (Bergson 1930, 189) – obraz ten koresponduje z wyrażoną w *Ewolucji twórczej* „panteistyczną [wizją] mnogości przeróżnych trwał o swoistych rytmach, które jednoczą się w procesie ewolucji napędzanym siłą *elan vital*” (Leszczyński 2003, 59). Wielość czasów łączy się w jedno wszechobejmujące trwanie [*la durée réelle*], którego percepcja zależy od nastawienia postrzegającej świadomości.

2. Odwrócenie bergsonizmu

Opozycyjny wobec Bergsona pogląd wynikać mógł z odmiennego podejścia Bachelarda: dla wykształconego matematyka, nauczyciela fizyki, filozofa nauki i autora prac teoriopoznawczych nauka stanowiła punkt wyjścia, stąd nie mógł zgodzić się ze skrajnie antypozytywistycznym nastawieniem Bergsona. Stanowiło to asumpt do rozważań nad fundamentalnymi kwestiami, które są źródłem tego napięcia.

Podjmując się analizy problemu czasu, w książce *Intuicja chwili* Bachelard zaznacza swoją krytyczną postawę już w tytule – uprzywilejowany dla Bergsona, docierający do natury rzeczy sposób poznania, czyli intuicję, łączy z chwilą, uważaną za sztuczny konstrukt. Wprowadza rozróżnienie teorii na podstawie kryterium substancjalizacji czasu – mówi o „filozofii trwania” oraz „filozofii chwili”. Za przedstawiciela pierwszej uznaje Henriego Bergsona, zaś reprezentantem drugiej jest dla niego Gaston Roupnel.

Bachelard silnie akcentuje swoje antybergsonowskie podejście: „Czas ma tylko jedną rzeczywistość, rzeczywistość chwili. Mówiąc inaczej, czas jest rzeczywistością skoncentrowaną w chwili i zawieszoną między dwiema nicościami. Czas niewątpliwie może się odradzać, ale najpierw musi umierać. Nie może przenosić swego bytu z jednej chwili w inną, by stworzyć trwanie” (za: Chudak 1969, 55). W tym sugestywnym obrazie zwraca uwagę dia-

lektyczna natura izolowanego momentu, wynikająca z jego zdolności do odnawiania się, do powtarzania aktu narodzin i śmierci. „Bachelard próbuje ukazać czas jako każdorazowe zaczynanie od początku i natychmiastowe kończenie, jako nieustanne powstawanie i giniecie następujących po sobie, ale oddzielonych zerwaniami chwil, z których każda stanowi czystą terażniejszość” (Leszczyński 2003, 69). Tym samym to aktualność stanowi domenną doświadczenia rzeczywistości.

„Na poziomie ontologicznym istnieją tylko oddzielone zerwaniami chwile (a ściśle rzecz biorąc, tylko jedna chwila – terażniejsza), jednakże na epistemologicznym poziomie rekonstrukcji możemy punkty te połączyć w pewien sposób i uporządkować na podstawie określonych kryteriów, odtwarzając z nich obraz czasu, który upłynął” (Leszczyński 2003, 71). Przeszłość i przyszłość rozumiane są jako konstrukcje, skutek ingerencji umysłu wprowadzającego sukcesję i ciągłość w miejsce pierwotnej nieciągłości. Warto zaznaczyć, że Bergson waloryzuje to negatywnie, zaś Bachelard opowiada się wyraźnie za stanowiskiem konstruktywizmu. Wytwarzając obraz przeszłości, intelekt posiłkuje się arbitralnie dobranymi kryteriami. Gdy nie istnieje absolutny czas, brakuje obiektywnego punktu odniesienia pozwalającego ocenić prawdziwość wytworzonej chronologii.

Warto zwrócić szczególną uwagę na ontologiczne i epistemologiczne aspekty dyskusji między myślicielami, które zauważa Damian Leszczyński. Precyzując: za kwestię ontologiczną uznaje się odpowiedź na pytanie, czym jest czas z natury; aspekt epistemologiczny dotyczy tego, jak czas może jawić się ludzkiemu umysłowi, a więc dotyka kwestii adekwatnego, bezpośrednio ujęcia oraz sztucznej konstrukcji czasu.

W teorii Henriego Bergsona ontologiczna realność przysługuje trwaniu, cała przeszłość jest potencjalnie obecna i aktywna, zaś chwila uznana zostaje za konstrukcję umysłu, sztuczne zerwanie epistemologiczne. Gaston Bachelard dokonuje odwrócenia bergsonizmu: głosi prymat chwili terażniejszej jako jedynej rzeczywistości czasowej, wynosi kategorię momentu na poziom ontologiczny. W konsekwencji przeszłość i przyszłość nie są uwzględniane w rozważaniach ontologicznych, pojawiają się na poziomie epistemologicznym jako dwa rodzaje nawyku – wspomnienie oraz przewidywanie.

Przyjmując takie rozróżnienie, okazuje się, że „filozofia trwania” Bergsona i „filozofia chwili” Bachelarda to komplementarne, czyli dopełniające się teorie na temat natury czasu, operujące tymi samymi podstawowymi pojęciami, lecz inaczej waloryzowanymi: zamienia się miejscami to, co pierwotne, i to, co wtórne. Teorie mieszczą się na przeciwległych biegunach, ale nadal na tej samej linii – pozostają swoimi przeciwieństwami i choć są odwrotne, to odwracają te same elementy.

3. Doświadczenie i świadomość czasu

„Życie ludzkie w sposób nieodparty narzuca wrażenie trwania, ale złudzeniem jest, że stanowi ono jednorodny strumień płynący wzdłuż osi czasu obiektywnego” (Chudak 1969, 55). W perspektywie jednostki to nawyk staje się zasadą, na podstawie której konstruuje się ciągłość tożsamości. Kategoria przeszłości reinterpretowana jest jako przyzwyczajanie, przyszłość – jako przewidywanie. Tworzą one swoisty rytm życia, postrzegany przez jednostkę jako trwanie. Życie psychiczne i funkcjonowanie w społeczeństwie leżą u podstaw tych nawyków. Ich powstawanie jest następujące:

[...] na poziomie ontologicznym mamy do czynienia jedynie z oderwanymi chwilkami, z których każda jest absolutną nowością, nieustannym zaczynaniem od początku, jednakże na poziomie epistemologicznym niektóre z nich, a więc pewne «nowości», okazują się do siebie «podobne» bądź nawet «takie same» – przynajmniej w perspektywie makroskopowej, w jakiej działa nasze poznanie, cechujące się sporą nieuwagą. To wystarcza, aby stworzyć na ich podstawie pewien ciąg, trwanie, jako uporządkowanie chwil i rezonansów, a więc zdarzeń teraźniejszych i zdarzeń przeszłych. Gdybyśmy uczynili nasze badanie bardziej ścisłym, okazałoby się, iż nie istnieje żadna identyczność, nie istnieje kontynuacja, a tylko dodawanie elementów (Leszczyński 2003, 79).

Trwanie jest więc wtórne, wytworzone przez umysł aranżujący postrzeżone momenty (w liczbie mnogiej, gdyż odradzająca się chwila, będąca rzeczywistością czasu, jest percypowana jako wielość) w stającą się, dynamiczną ciągłość.

Zagadnienie rytmu stanowi najważniejszy temat *Dialektyki trwania*. Francuski filozof dostrzega dualność aktywności umysłu i podkreśla falowy charakter życia psychicznego. W rozdziale zatytułowanym *La rythmanalyse* (Bachelard 2013b, 136), którego tytuł odwołuje się do pracy brazylijskiego myśliciela Lucia Alberta Pinheiry dos Santos⁴, Bachelard omawia obecność rytmu na poziomie indywidualnej psychiki, co prowadzi go do polemiki z freudowską psychoanalizą. Bazuje na takim samym rozróżnieniu na nieświadome tendencje i dążenia świadomości, ale przez wprowadzenie perspektywy czasowej widzi szansę na osiągnięcie lepszego balansu pomiędzy przeciwstawnymi siłami psychiki. Podkreśla przy tym istotność czynnika powtarzalności, który ujawnia się jako dialektyka pamiętania i zapominania, co wprowadza możliwość kontroli nad treściami umysłu. Celem indy-

⁴ Praca nigdy nie była wydana. Egzemplarz został prywatnie przesłany przez autora do Bachelarda. Badacze pomimo starań nie odnaleźli oryginału i wszystkie cytaty pochodzą tylko z odniesień francuskiego filozofa.

widuum jest nadanie wszelkim przeżyciom odpowiedniej miary i ułożenie ich w odpowiedniej perspektywie, by stworzyć rytm życia, który umożliwia funkcjonowanie w czasie.

Ludzka świadomość strukturyzuje się według przyjętego punktu. Z uwagi na nieskończoną wielość potencjalnych założeń wyjściowych, tyle też będzie możliwych chronologii. Ma to fundamentalne znaczenie zarówno dla pamięci indywiduum, jak i wszelkich dziedzin historycznych. Pamięć i historia nie istnieją przedustawnie, nie mogą być odkrywane, gdyż wymagają wysiłku konstrukcji. Poprzez koncepcję komponowania przeszłości Bachelard kładzie akcent na tworzenie narracji: „ciągłość zdarzeń nie jest wpisana w byt, lecz zależy od umysłu. Przeszłość to sztuczne uporządkowanie chwil: nie zawsze takie samo i nie zawsze tych samych” (Leszczyński 2003, 78), w czym uwidacznia się twórczy charakter ludzkiego odniesienia do czasu.

4. Znaczenie poezji

Esej *Chwila poetycka i chwila metafizyczna* stanowi rozwinięcie wcześniejszych tez o naturze czasu poprzez odniesienie ich do twórczości poetyckiej.

Bachelard, próbując stworzyć kategorie odpowiadające sposobom przeżywania czasu przez podmiot, wyprowadza rozróżnienie na czas horyzontalny, charakterystyczny dla codziennego, pasywnego odbierania czasowości, przybierający wygląd trwania, oraz czas wertykalny. Ten drugi jest momentem wzmożonej świadomości i przeżywania. Można go osiągnąć tylko przez odrzucenie czasu horyzontalnego, odwrócenie się od świata. Bachelard wskazuje działania pozwalające uwolnić byt związany w czasie codziennym:

1. należy nauczyć się nie odnosić własnego czasu do czasu innych – zerwać społeczne ramy trwania;
2. trzeba umieć nie odnosić własnego czasu do czasu rzeczy – zerwać fenomenalne ramy trwania;
3. powinniśmy nauczyć się nie odnosić własnego czasu do czasu życia [...] – zrywać witalne ramy trwania (Bachelard 2009, 156).

W dyrektywach pobrzmiewa stopniowe branie w nawias kolejnych elementów świata zewnętrznego po to, by dotrzeć do czystej świadomości. Po spełnieniu tych warunków punkt odniesienia znajduje się w samym podmiocie. Pozwala to skupić się na specyficznym bycie-medium, dającym dostęp do tytułowej chwili metafizycznej – na obrazie poetyckim.

Czas wertykalny jest ściśle powiązany z poezją, zarówno w aspekcie jej tworzenia, jak i odbioru. Poeta musi zniszczyć zwyczajną ciągłość czasu chronologicznego po to, by wykreować dzieło, będące szczególnie skomponowanym czasem, złożoną chwilą uwikłaną w liczne równoczesności. „W każdym prawdziwym wierszu można zatem znaleźć elementy zatrzymanego czasu; czasu, który nie śledzi miary; czasu, który nazywam wertykalnym, aby go odróżnić od czasu potocznego, płynącego horyzontalnie wraz z wodą potoku i powiewem wiatru” (Bachelard 2009, 155). Poeta unieruchamia życie, kreuje chwilę, wyrывая ją z linearności zwyczajnego czasu. Prawdziwa poezja wnika w ów statyczny moment metafizyczny. Czas poezji rozbija ramy trwania, nadając mu wymiar wertykalny – byt może wznosić się na wyżyny lub zstępować, docierać do głębi.

Charakterystyczną cechą momentu metafizycznego jest jego ambiwalentna natura, którą Bachelard nazywa androgeniczną⁵: chwila poetycka zamyka w sobie wielość zdarzeń, dialektykę radości i smutków. Niczym w *coincidentia oppositorum*, stwarza harmonijną relację między opozycjami, dzięki czemu osiąga swą jedność. To kompleks koncentrujący mnogość symultaniczności, który nie daje się opisać w czasie sukcesywnym.

Przeżycie poezji Bachelard opisuje jako moment epifaniczny, swoisty *kairos*. Kairos to w greckiej mitologii bóg szczęśliwego momentu lub przeciwnie, niewykorzystanej sposobności – ten, kogo mijał, miał jedynie krótką chwilę, by go schwytać, a wraz z nim swoją szansę. Uosabiał właściwy czas działania i tworzenia. Z bachelardowskiej koncepcji czasu kairolologicznego i apologii momentu można wyprowadzić deontologiczną dyrektywę: w kontakcie z dziełem, a także w działaniu należy umieć odpowiedzieć na apel chwili, by nie przeoczyć szansy wypływającej z efemerycznego momentu.

5. Dyskontynuacja

Wprowadzenie nieciągłości w konstrukcję czasu umożliwia Bachelardowi mówienie o nowości, o twórczym inicjowaniu dzieł. Kategoria twórczości jest kluczowa dla jego epistemologii historycznej, jak i dla rozważań nad poezją. Bachelardowska wizja nauki to dyskontynuacyjny model, pełen mutacji, zerwań i cięć. W pracy *Filozofia, która mówi nie* zaznacza on, że proces

⁵ Wynika to z faktu, że Bachelard obdarza płcie ładunkiem symbolicznym, dzieląc za C. G. Jungiem działania, emocje, charaktery na męski i kobiecy, co odpowiada opozycji *animus* i *anima* w psychologii głębi – „zamiast męskiego i pełnego zapału czasu, który wzbija się i załamuje, zamiast czasu łagodnego i uległego, który żałuje i płacze, otrzymujemy chwilę androgeniczną. Tajemnica poetycka jest androginią” (Bachelard 2009, 156).

dochodzenia do postaw racjonalnych przebiega nie poprzez rozwijanie dorobku przeszłości, lecz poprzez jego odrzucenie. Zmiany teorii następują wówczas, gdy ktoś ma odwagę powiedzieć „nie” zastanym koncepcjom, co wprowadza twórczą nowość. Cięcie epistemologiczne wprowadza inną perspektywę, umożliwiając odkrycia, a przez to rozwój nauki.

Dyskontynuacyjny model czasu ma również znaczenie dla twórczości poetyckiej. Rolą języka poetyckiego jest odnawianie materii słowa. Dzięki porzuceniu znaczeń potocznych słowa zużyte w codziennym stosowaniu zyskują sens niosący zaskakujące dla odbiorcy treści. W swoich pracach Bachelard poświęcił szczególną uwagę tym epokom, które postulat wywołanej wyobraźni wyniosły na sztandary – stosował fragmenty poezji romantycznej, symbolistycznej i surrealistycznej jako egzemplifikację swych tez.

Z myśli Bachelarda akcentującej rolę momentu jako nowej szansy wyłania się specyficzna etyka negacji, której rolą jest kruszenie zakorzenionych ideologii, rozbijanie zastałych konstrukcji i walka z nawykami, często doprowadzającymi egzystencję do bezowocnych impasów. W dziedzinie aktywności twórczej etyka negacji oznaczałaby wyjście ze schematów, porzucenie wiążących reguł w wysiłku oryginalnej myśli. Człowiek, zarówno naukowiec, jak i poeta, musi zapomnieć o tym, co wie, aby jego działalność stała się wolna – „taka nie-wiedza nie jest niewiedzą, ale trudnym aktem przekraczania wiedzy” (Bachelard 1994, 15, za: Brogowski 2008, 251).

Gaston Bachelard's Concept of Time and Its Consequences for Creativity

Abstract

The article analyzes the concept of time in Gaston Bachelard's works: *Intuition of the Instant* (1932), *The Dialectic of Duration* (1936) and *Poetic Instant and Metaphysical Instant* (1939), showing their consistency in his later philosophy. Bachelard takes Henri Bergson's thought as a negative point of reference. Disagreement with its fundamental assumptions allows him to crystallize his own theory – the notions of duration and intuition are important for the discussion of the nature of time and the epistemological conditions. Bachelard acknowledges the ontological primacy of the moment and he shows its consequences at the level of human experience in everyday life and in the creative work. The theory of time forms the basis for his historical epistemology and the concept of poetry. Based on discontinued time, he emphasizes the value of creative novelty and freedom.

Keywords

Gaston Bachelard, theory of time, discontinuation, poetry, Henri Bergson

Bibliografia

1. Bachelard Gaston (1994), *La poetique de l'espace*, Paris: Presses Universitaires de France.
2. Bachelard Gaston (2009), *Chwila poetycka i chwila metafizyczna*, „Studia Philosophica Wratislaviensia”, IV, 3.
3. Bachelard Gaston (2013a), *Intuition of the Instant*, Evanston: Northwestern University Press.
4. Bachelard Gaston (2013b), *La dialectique de la durée*, Paris: PUF.
5. Bergson Henri (1930), *Materia i pamięć*, Warszawa: Wydawnictwo Kasy im. Miąnowskiego.
6. Bergson Henri (1963), *Intuicja filozoficzna*, [w:] idem, *Myśl i ruch*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 69–96.
7. Brogowski Leszek (2008), *Gaston Bachelard: fenomenologia (marzenia poetyckiego) czy poezja (marzącego fenomenologa)?*, [w:] *Poetyka marzenia*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
8. Chudak Henryk (1969), „*Lautreamont*” Bachelarda, „Przegląd Humanistyczny”, nr 4.
9. Kołakowski Leszek (2008), *Bergson*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
10. Leszczyński Damian (2003), *Bachelard i Bergson. Spór o naturę czasu*, „Principia”, nr XXXIV.
11. Wojnar Irena (1985), *Bergson*, Warszawa: Wiedza Powszechna.

Andrzej Krawiec*

Paul Ricoeur i znaczenie dyskursu muzycznego

Streszczenie

Artykuł podejmuje problematykę znaczenia dyskursu muzycznego, ujmowaną z perspektywy fenomenologii hermeneutycznej. Podstawą prowadzonych analiz jest zbiór esejów Paula Ricoeura pt. *Język, tekst, interpretacja*. Celem autora niniejszego artykułu jest kontekstualizacja takich pojęć, jak dyskurs, zdarzenie, znaczenie, dystans, przyswojenie, interpretacja, samorozumienie, projekcja „świata dzieła” oraz projekcja możliwości „bycia-w-świecie” w odniesieniu do dzieła sztuki muzycznej.

Słowa kluczowe

dyskurs, fenomenologia, hermeneutyka, muzyka, znaczenie, Paul Ricoeur

Niniejszy artykuł przedstawia poglądy Paula Ricoeura w kwestii znaczenia dyskursu dzieła sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem przypadku dzieła muzycznego. Podkreślmy już na początku, że myśl i analizy Ricoeura to perspektywa fenomenologa hermeneutycznego, a zatem niezbywalna jest w nich – choć często w krytycznej polemice – obecność filozofów uznawanych za klasycznych przedstawicieli fenomenologii i hermeneutyki. Z pewnym zastrzeżeniem można uważać Ricoeura za kontynuatora poglądów Edmunda Husserla, Martina Heideggera oraz Hansa-Georga Gadamera, pamiętając jednak, że wniósł on do zastanej tradycji fenomenologicznej i hermeneutycznej ważne uwagi i modyfikacje. To zastrzeżenie czyni Ricoeura zarówno kontynuatorem, jak i reformatorem kluczowych pojęć fenomenologicznych oraz hermeneutycznych (Przyłębski 2014, 203–221). Niezależnie od tego, jak ocenilibyśmy tradycjonalizm bądź nowatorstwo myśli Ricoeura,

* Wydział Filozoficzny
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
E-mail: krawiecandrzej@gmail.com

pozostanie faktem, że wielokrotnie odwoływał się on do poglądów wymienionych przed chwilą trzech filozofów, którzy stanowili dla niego podstawę i punkt odniesienia w wyrażaniu swojej własnej, oryginalnej myśli. Związki Ricoeura z tradycją tak fenomenologiczną, jak i hermeneutyczną szczegółowo opisała Katarzyna Rosner we *Wstępie* – zatytułowanym *Paul Ricoeur – Filozoficzne źródła jego hermeneutyki* – poprzedzającym eseje zebrane w książce *Język, tekst, interpretacja* (Ricoeur 1989, 5–60). Poglądy właśnie z tej publikacji będą przedmiotem niniejszych analiz. Oprócz wykładni na temat tekstu, dyskursu, zdarzenia, znaczenia, dystansu, przyswojenia, interpretacji, samorozumienia, projekcji „świata dzieła” oraz projekcji możliwości „bycia-w-świecie” Ricoeur wzmiankuje tu także o sztuce muzycznej, dając tym samym impuls do rozważań nie tylko na temat „znaczenia” dzieła literackiego czy dzieła sztuki w ogólności, ale także szczególnego przypadku dzieła muzycznego (Polony 2004; 2003a)¹. Twierdzi on mianowicie, że

Tekst jest podobny do zapisu muzycznego, a czytelnik – do dyrygenta orkiestry, który postępuje zgodnie z instrukcjami partytury. W rezultacie rozumieć to coś więcej niż powtórzyć zdarzenie mowy, odtworzyć je w zdarzeniu podobnym; to także wytworzyć nowe zdarzenie wychodząc od tekstu, w którym zdarzenie pierwotne zostało zo-biektywizowane (Ricoeur 1989, 161).

Nieco dalej ponownie przywołuje on analogię pomiędzy lekturą tekstu a wykonywaniem dzieła muzycznego (Ricoeur 1989, 261), przy czym „wykonywanie dzieła” należy tu rozumieć nie tylko jako prezentację dzieła przez muzyka-wykonawcę, ale również jako „aktualizację” i „przyswojenie” dzieła przez odbiorcę-słuchacza.

Na początku analizy warto przypomnieć kilka wstępnych ustaleń, które czyni Ricoeur, aby móc lepiej zrozumieć jego stanowisko wobec tradycji fenomenologiczno-hermeneutycznej oraz strukturalistycznej². Z tych właśnie wstępnych ustaleń wyłania się również pojęcie „dyskursu” – tak jak je pojmuje francuski filozof.

Język (*langue*) traktuje Ricoeur jako kod czy też system, na podstawie którego mówiący wytwarza mowę (*parole*), czyli konkretny przekaz, będący

¹ Należy jednak z całą mocą podkreślić, że niniejszy artykuł nie stanowi próby interdyscyplinarnej analizy komparatystycznej dzieła muzycznego i dzieła literackiego, tak jak ma to miejsce na przykład w badaniach Andrzeja Hejmeja (2012; 2008).

² Na gruncie muzykologii analizą strukturalistyczną zajmowała się w Polsce m.in. Eliza Krupińska (2012b, 167–178; 2012a). Zob. także wyczerpującą dysertację doktorską analizującą stanowiska m.in. R. Jakobsona, N. Ruweta, L. Hjelmsleva i J.-J. Natteza (Krupińska 2016).

zdarzeniem (Ricoeur 1989, 67). Język jest tylko potencjalny, a dopiero zdarzenie mowy dokonuje jego aktualizacji. Zauważa on również, że w lingwistyce – zwłaszcza w semiotyce – uwaga została przesunięta ze zdarzenia aktu mowy na sam system językowy (Ricoeur 1989, 68)³. Jego zdaniem w strukturalizmie język stanowi świat sam dla siebie, gdzie – jak pisze – „każdy element odnosi tylko do innych elementów tego samego systemu” (Ricoeur 1989, 72). Taki zamknięty i samowystarczalny system przestaje być dyskursem, „formą życia”, „byciem w świecie”. Odróżnia on także semiotykę od semantyki: przedmiotem tej pierwszej jest znak, a przedmiotem drugiej – zdanie, przy czym zdanie nie redukuje się do sumy swoich części (znaków) (Ricoeur 1989, 73). Ricoeur wprowadza pojęcie „dyskursu” w miejsce *parole* z jednej strony po to, aby zachować „zdarzeniowy” charakter aktu dyskursywnego, z drugiej zaś po to, aby nadać mu trwałość „znaczeniową”:

[...] akt dyskursu nie jest tylko czymś przejściowym i znikającym. Może on być identyfikowany i ponownie rozpoznany jako ten sam, możemy także coś powiedzieć, ponownie (powtórzyć) lub coś wyrazić innymi słowami. Możemy wreszcie powiedzieć coś w innym języku lub przetłumaczyć z jednego języka na inny. We wszystkich tych transformacjach akt dyskursu zachowuje tożsamość, którą można określić jako tożsamość zawartości zdaniowej, „tego, co powiedziane” (Ricoeur 1989, 76).

Dodajmy, że strukturę dyskursu pojmuje Ricoeur jako syntezę funkcji identyfikacji i orzekania, która określa zawartość zdaniową wypowiedzi – jej sens, znaczenie (Ricoeur 1989, 78)⁴. Jego zdaniem wszelki dyskurs aktualizuje się jako zdarzenie, ale pojmowany jest jako znaczenie (Ricoeur 1989, 79–80, 249). Znaczenie jest przy tym zarazem noetyczne i noematyczne, tzn. jest zdarzeniem, w którym mówiący chciał coś powiedzieć, oraz tym, co znaczy sama jego wypowiedź (Ricoeur 1989, 80)⁵. Można powiedzieć, że w dyskursie znaczenie współwystępuje ze zdarzeniem, ale ostatecznie akt zdarzeniowy zostaje zniesiony – w sensie *Aufhebung*, czyli jako w-zniesienie, lub być może w tym wypadku lepiej byłoby powiedzieć: jako z-wniesienie –

³ Do głównych przedstawicieli nurtu semiotyki muzyki należy Eero Tarasti (1994; 1998; 2002).

⁴ Zauważmy, że termin „znaczenie” może posiadać u Ricoeura węższy bądź szerszy zakres. W odniesieniu do wypowiedzi (zdania) „znaczenie” to „zawartość zdaniowa” aktu lokucyjnego i jest wówczas synonimem „sensu”, natomiast szerszy zakres pojęciowy tego terminu odnosi się do samego „dyskursu” i oznacza noetyczno-noematyczny korelat aktu dyskursywnego, obejmujący zarazem akt lokucyjny, siłę illokucyjną oraz działanie perlokucyjne.

⁵ Więcej na temat noematu i aktu noetycznego u Husserla zob. Ricoeur 1989, 275.

pozostawiając sam noemat znaczeniowy wypowiedzi, zawierający niejako *implicite* „zdarzeniowość” dyskursu (Ricoeur 1989, 80).

Ricoeur podkreśla, że istotnym aspektem dyskursu jest dialogiczność, ponieważ zakłada on mówiącego i słuchacza – i to nawet w monologu, gdy mówiący prowadzi dialog z samym sobą (*dianoia*) (Ricoeur 1989, 83). Co ważne, w dyskursie przekazywane jest z jednego strumienia świadomości do drugiego nie tyle samo przeżyte doświadczenie zdarzenia, ile jego znaczenie. Ricoeur pisze na ten temat następująco:

Tu właśnie mamy do czynienia z cudem. Doświadczenie jako doznane przeze mnie, jako przeżyte, pozostaje czymś prywatnym, jednakże jego sens, jego znaczenie staje się publiczne (Ricoeur 1989, 84–85).

Można powiedzieć, że zdarzenie transcenduje siebie i przeistacza się w znaczenie, które jest czymś „zewnętrznym” wobec samego zdarzenia, a tym samym dyskurs otwiera się dla innych podmiotów (Ricoeur 1989, 85). Ponadto nie tylko mówiący chce komuś coś powiedzieć, ale i samo zdanie chce coś powiedzieć (Ricoeur 1989, 89). W zdaniu możemy rozważać, „co” ono mówi lub „o czym” mówi. Ricoeur to „co” zdania nazywa jego „sensem”, a „o czym” – referencją (Ricoeur 1989, 89, 263). Sens zdania – innymi słowy, jego „zawartość zdaniowa” – łączy, jak już powiedzieliśmy, funkcję identyfikacji i orzekania, natomiast referencja – szczególnego rodzaju, jak za chwilę zobaczymy – odnosi do świata i w niej należy upatrywać roszczenie dyskursu do prawdziwości (Ricoeur 1989, 90). Okaże się również niebawem, że interpretacja to uchwytowywanie twierdzeń o świecie dzięki nieostensywnym referencjom tekstu *resp.* dzieła (Ricoeur 1989, 264–265).

W jaki jednak sposób język pojmowany jako *langue*, a zatem taki, który nie jest „wewnątrzświatowy”, może odnosić się do świata? Ricoeur odpowiada:

[...] ponieważ my sami jesteśmy w świecie, ponieważ jesteśmy ogarnięci przez sytuację naszego bytowania i ponieważ dążymy do ich rozpoznania i zrozumienia, ponieważ mamy coś do powiedzenia, wnosimy nasze doświadczenie do języka (Ricoeur 1989, 91).

Ricoeur zwraca także uwagę, że wniesienie ludzkiego doświadczenia do języka stanowi ontologiczny warunek referencji – choć wewnątrz samego języka jest to postulat pozbawiony uzasadnienia – i musimy założyć, że coś istnieje, aby mogło zostać zidentyfikowane (Ricoeur 1989, 91). Jego zdaniem język nie kieruje się wyłącznie ku znaczeniom idealnym, lecz odnosi się również do tego, co jest, lub przynajmniej do tego, co zakładamy, że jest (Ri-

coeur 1989, 92). Należy przy tym pamiętać, że dyskurs odnosi się nie tylko do świata, ku światu, lecz także, by tak rzec, wstecz ku swemu autorowi, czyli do mówiącego (Ricoeur 1989, 92–93).

Znamienne jest to, że według Ricoeura pismo stanowi „pełną manifestację dyskursu” (Ricoeur 1989, 97), ponieważ po wyeliminowaniu bezpośredniego kontaktu między mówiącym a słuchającym przekaz (komunikat) jest utrwalony w materialnym nośniku, a tym, co pismo utrwała, jest nie sam język (*langue*), lecz właśnie dyskurs (Ricoeur 1989, 98). Pismo nie utrwała także samej mowy (*parole*), która jest zdarzeniem przemijalnym, lecz utrwała „to, co powiedziane” w mowie, czyli – jak pisze Ricoeur –

[...] intencjonalne uzewnętrznienie konstytutywne dla pary „zdarzenie-znaczenie”. Tym, co stanowi przedmiot zapisu, jest więc noemat aktu mówienia, znaczenie zdarzenia mowy, nie zaś zdarzenie jako zdarzenie (Ricoeur 1989, 99).

Tu dochodzimy do ważnej konsekwencji, polegającej na uzyskaniu przez pismo – *resp.* przez wszelki rodzaj zapisu – autonomii semantycznej, co oznacza, że mniej istotna staje się intencja autora tekstu od intencji samego tekstu – dochodzi tu wręcz do zerwania związku pomiędzy mentalną intencją autora tekstu a jego znaczeniem (Ricoeur 1989, 102, 261). Jednakże, jak twierdzi Ricoeur, ta autonomia tekstu nie może być absolutyzowana, tzn. należy pamiętać, że każdy tekst jest wypowiedzany przez kogoś do kogoś i że jest on o czymś (Ricoeur 1989, 103, 111). Ponadto Ricoeur zauważa, że dyskurs mówiony zwrócony jest do jakiegoś konkretnego „ty”, natomiast dyskurs pisany skierowany jest do nieznanego czytelnika i potencjalnie jest zaadresowany do wszystkich umiejących czytać (Ricoeur 1989, 104). Dzięki temu jest on również otwarty na nieskończoną ilość interpretacji, a za sprawą uwolnienia od bezpośredniego kontaktu między rozmówcami posiada paradoksalnie bardziej duchowy charakter niż dyskurs mówiony (Ricoeur 1989, 104). Zdaniem Ricoeura to właśnie tam, gdzie kończy się dialog pomiędzy rozmówcami, rozpoczyna się hermeneutyka, w której dynamiką i dialektyką interpretacji z jednej strony kieruje znaczenie tekstu, a z drugiej – uprawnienia czytelnika (Ricoeur 1989, 105).

Ricoeur stwierdza, że tekst jest uformowanym i utrwalonym dyskursem (Ricoeur 1989, 107), który uniezależnia się nie tylko od swego autora i od swej pierwotnej publiczności, lecz także od ograniczeń ustanawianych przez sytuację dialogiczną. Tu Ricoeur dochodzi do daleko idącego i niezwykle ważnego wniosku, mianowicie, że przeznaczeniem dyskursu jest „projektowanie świata” (Ricoeur 1989, 112–113). Już sam zapis dyskursu jest – jak pisze Ricoeur – „transkrypcją świata”, a ta transkrypcja nie jest jego odwzorowaniem, lecz „metamorfozą” (Ricoeur 1989, 118).

Ricoeur analizuje również pojęcie „przyswojenia”, mając na myśli przyswajanie sobie świata projektowanego przez sam tekst *resp.* dzieło. Przyswojenie – mówi Ricoeur – to uczynienie swoim własnym czegoś, co było nam obce (Ricoeur 1989, 120). Przyswojenie to także dialektyczne pokonanie dystansu czasowego i przestrzennego pomiędzy mną a „innym” za sprawą przekształcenia owej obcości w „swojość” – bowiem interpretowanie i przyswajanie tekstu to zdarzenie dyskursu dziejące się zawsze w czasie teraźniejszym, aktualnym (Ricoeur 1989, 277). Ponadto dzięki „przyswojeniu” zostaje poszerzone nasze własne samorozumienie – o czym będzie jeszcze szerzej mowa w dalszej części artykułu.

Szczególnie interesującym zagadnieniem w odniesieniu do dzieła muzycznego jest dokonana przez Ricoeura analiza „symbolu”. Twierdzi on mianowicie, że interpretacja symbolu odbywa się na dwóch poziomach: znaczenia dosłownego i tzw. nadwyżki znaczenia, a mówiąc jeszcze innymi słowami – symbol zbudowany jest na relacji zachodzącej pomiędzy znaczeniem dosłownym i przenośnym. Choć te dwa poziomy można wyodrębnić na etapie interpretacji, to jednak w rzeczywistości rozumienie symbolu jest jednym „stopionym” procesem. Sens symboliczny jest tak zbudowany, że znaczenie dosłowne przenosi na poziom znaczenia drugiego porządku, będąc tym samym znaczeniem znaczenia, a zatem sens pierwszy umożliwia nam dostęp do sensu drugiego – do owej „nadwyżki znaczenia” (Ricoeur 1989, 137)⁶. Z wiedzą symboliczną mamy natomiast do czynienia wtedy, gdy kierujemy się ku pojęciom za pośrednictwem drugiego sensu znaczenia pierwszego (Ricoeur 1989, 137; Polony 2003b, 172–180). Ricoeur zauważa również, że działania symboliczne cechują się brakiem autonomii, ponieważ zależne są od innych, złożonych aktywności interpretacyjnych (Ricoeur 1989, 140). Ricoeur mówi także, że „symbol waha się na linii dzielącej *bios* i *logos*” (Ricoeur 1989, 141), a to z kolei prowadzi go do wniosku, że taka sytuacja jest świadectwem „fundamentalnego zakorzenienia Dyskursu w Życiu” (Ricoeur 1989, 141). Oznacza to po pierwsze, że nasze rozumienie symbolu opiera się na dialektycznej relacji pomiędzy tym, co jest nam dane *tout court*, a tym, co jest przez nas interpretowane i dzięki interpretacji przyswajane. I po drugie oznacza to również, że tak symbol, jak i dyskurs możliwe są tylko jako zaktualizowane znaczenie – czyli jako zdarzenie znaczące dla kogoś.

⁶ Oddzielnie należałoby rozpatrzyć pojęcie „metafory” u Ricoeura (1989, 123–155, 246–271). W odniesieniu do muzyki por. Schreiber 2011, 97–109; 2008, 257–267; 2012. Zob. także Scruton 1999, 80–96.

Powyższa analiza symbolu jest ważna ze względu na zachodzącą analogię pomiędzy dziełem muzycznym a dziełem poetyckim *resp.* literackim. Język artystyczny nie jest tożsamy z językiem potocznym, ponieważ nie kieruje się na zewnątrz do świata, lecz ku swemu własnemu wnętrzu. Owo „wnętrze” dzieła muzycznego i poetyckiego to budowany i wyrażany „nastrój”, który należy tutaj rozumieć po heideggerowsku – czyli jako „nastroyenie” (*Stimmung*)⁷. Oznacza to także, że zarówno w poezji, jak i w muzyce świat „zewnątrzny” zostaje początkowo poddany redukcji, ale właściwie tylko po to, by umożliwić wniesienie do języka dzieł nowych konfiguracji znaczeniowych, które będą mogły na nowo wyrazić rzeczywistość. Ricoeur wyprowadza stąd niezwykle ważne wnioski:

Wraz z tymi nowymi konfiguracjami zostają także wniesione do języka nowe sposoby bycia w świecie, życia w nim, a także projektowania w nim naszych najgłębszych możliwości duchowych (Ricoeur 1989, 143).

Jest również znamienne dla charakterystyki symbolu, że to, co domaga się wyrazu w języku symbolicznym, pozostaje czymś tak potężnym i przekraczającym człowieka, iż nigdy nie może w pełni wyrazić się w dziele. W tak pojmowanym procesie rozumienia symbolicznego człowiek zostaje określony przez Ricoeura jedynie i zarazem aż jako „zdolność do istnienia, wyróżniona pośrednio wśród tego, co go ze wszystkich stron otacza” (Ricoeur 1989, 147).

Zatrzymajmy się nad innym kluczowym pojęciem hermeneutyki – mianowicie nad „interpretacją”⁸. Interpretację traktuje Ricoeur podobnie, choć niezupełnie tak samo, jak Dilthey, tzn. jako szczególny przypadek rozumienia wyrażonych w piśmie ekspresji życia (Ricoeur 1989, 159). Dlaczego jest to „szczególny” przypadek rozumienia? Dlatego, że interpretacja porusza się w obrębie dialektyki pomiędzy „wyjaśnianiem” a „rozumieniem”, przy czym „wyjaśnianie” ma charakter jedynie metodologiczny i – jak powiada Ricoeur – „zorientowane jest na analityczną strukturę tekstu” (Ricoeur 1989, 159). Co istotne, interpretacja ma charakter nie tylko dialektyczny, ale i dynamiczny, a ponadto obejmuje ona nie tylko rozumienie ekspresji życia wyrażonych w piśmie, ale odnosi się też do całego procesu wyjaśniania i rozumienia (Ricoeur 1989, 160). Ricoeur

⁷ „Wiersz jest pod tym względem jak utwór muzyczny: jego nastrój dokładnie współbrzmi z wewnętrznym porządkiem wyrażanych przez niego symboli. To właśnie mamy na myśli, kiedy mówimy, że poezja jest uwolniona od świata” (Ricoeur 1989, 142).

⁸ Na szczególną uwagę zasługują dwie prace z zakresu teorii interpretacji muzycznej: Tomaszewski 2000; Jabłoński 2011, 63–73.

podkreśla przy tym, że nie dotyczy ona ani psychologicznej intencji autora, ani czysto semantycznej warstwy tekstu (Ricoeur 1989, 162). Dzieła dyskursu cechuje bowiem złożoność i wielogłosowość, stąd holistyczne interpretacje nie mogą zostać wywiedzione z samej analizy zdań ani też z psychologicznej intencji autora. Taka sytuacja otwiera poszczególne dzieła dyskursywne na wielość możliwych całościowych interpretacji (Ricoeur 1989, 163–164), przy czym każda interpretacja jest perspektywiczna, ponieważ każdą interpretację cechuje – na co wskazywali już Heidegger i Gadamer – „przed-rozumienie” (*Vorurteil*, pre-sąd, przesąd, przed-sąd) oraz „wstępne rozumienie pełni sensu”. Oto, co pisze na ten temat Ricoeur:

Tekst jako całość, i to jako całość jednostkowa, może być oglądany z rozmaitych stron, lecz nigdy ze wszystkich stron jednocześnie. Przeto i rekonstrukcja ma aspekt perspektywiczny, podobny do tego, jaki charakteryzuje postrzeganie przedmiotu. Zawsze jest możliwe odniesienie tego samego zdania w rozmaity sposób do tych lub innych zdań uznanych za kluczowe w tekście. Akt czytania narzuca bowiem swego rodzaju jednostronność. To właśnie ta jednostronność powoduje, że interpretacja ma charakter domysłu czy domniemania (Ricoeur 1989, 164–165).

Każdy tekst otwiera pewien potencjalny horyzont znaczenia, który może być aktualizowany w różny sposób, zależnie od jednostkowej interpretacji (Ricoeur 1989, 165). Jednostkowa interpretacja może zostać z kolei uprawomocniona poprzez wykazanie, że jest ona bardziej prawdopodobna niż inne, choć – jak mówi Ricoeur – nie jest to równe wykazaniu, że jakiś wniosek jest prawdziwy (Ricoeur 1989, 166). Ricoeur odwołuje się także do „koła hermeneutycznego” – które rzecz jasna nie jest tym samym, co „błędne koło” w sensie logicznym – twierdząc, że nastawienie do interpretacji znaczenia tekstu jest zarówno subiektywne, jak i obiektywne⁹. Interpretacja zawsze bowiem opiera się na domyśle interpretatora oraz na wykazaniu, że jest ona poprzez sam tekst uprawomocniona (Ricoeur 1989, 166). Zdaniem Ricoeura uprawomocniona interpretacja nie może być jedynie prawdopodobna, lecz musi być bardziej prawdopodobna niż inne, a zatem muszą istnieć kryteria wyboru bardziej uzasadnionej interpretacji. W wyborze prawomocnej interpretacji to sam tekst ogranicza pole akceptowalnych alternatyw. Ricoeur twierdzi również:

⁹ Więcej na temat „koła hermeneutycznego” zob. Ricoeur 1989, 212–213.

Zawsze jest możliwa argumentacja za lub przeciw danej interpretacji, zestawienie odmiennych interpretacji, a także próba rozstrzygnięcia sporu między nimi i uzgodnienia stanowisk, nawet jeśli takie uzgodnienie jest w danym momencie nieosiągalne (Ricoeur 1989, 167).

Istotne jest dla Ricoeura to, że jedynym sposobem przejawiania się intencji tekstu pozostaje jego znaczenie, a nie intencja, fakty biograficzne dotyczące autora czy też kontekst historyczno-kulturowy powstania tekstu, a skoro tego typu informacje nie są interpretacją znaczenia samego tekstu, to nie mogą stanowić szczególnie istotnego, a już tym bardziej wyłącznego kryterium uprawnomocnienia interpretacji (Ricoeur 1989, 167–168, przypis dolny). Ricoeur dochodzi wobec tego do wniosku, że sens tekstu nie ukrywa się „za” tekstem, lecz jest czymś odsłoniętym i rozpościera się „przed” tekstem. „Świat dzieła”, jak mówi Ricoeur, nie odnosi się wyłącznie do tego historycznego świata, w którym dzieło powstało, lecz – dzięki nieostensywnej referencji – do możliwego „bycia-w-świecie”. Ten „antyhistoryzm” w pojmowaniu „znaczenia” tekstu Ricoeur dostrzega już w pracach Fregego¹⁰, a także u Husserla (Ricoeur 1989, 181–182)¹¹.

W kwestii „rozumienia” tekstu Ricoeur wypowiadał się następująco:

Rozumieć tekst to podążać za jego ruchem od sensu do referencji: od tego, co zostało powiedziane, do tego, o czym się mówi (Ricoeur 1989, 178, 265).

W „przyswojeniu” i interpretacji znaczenie tekstu aktualizuje się jako zdarzenie dyskursu dla kogoś, a zatem zawsze odnosi się do jakiejś teraźniejszości – w ten sposób interpretacja znaczenia staje się zawsze zdarzeniem dla kogoś (Ricoeur 1989, 183–184). A tym, co ma zostać przyswojone, jest – jak mówi Ricoeur – „moc odsłaniania świata konstytuująca referencję tekstu” (Ricoeur 1989, 184). Podążanie od sensu do referencji tekstu projektuje możliwy sposób „bycia-w-świecie”, dzięki czemu również możliwości poznania i rozumienia samego siebie zostają poszerzone. I nie jest przy tym tak – twierdzi Ricoeur – że interpretator „wczy-

¹⁰ Perspektywę filozofii analitycznej przedstawiają m.in. Langer 1976, 108–173, 306–361; Budd 2014. Por. także Guetzalski 2002; Scruton 1999, 171–210.

¹¹ Należy zwrócić uwagę, że „antyhistoryzm” fenomenologiczny Husserla ma zupełnie inny wyraz w refleksji nad muzyką niż w pryzmacie filozofii analitycznej. Filozofia analityczna, mówiąc w największym uproszczeniu, traktuje jako znaczenie muzyki emocje, podczas gdy w ujęciu „czystej” fenomenologii muzyka to struktura wyłączone brzmieniowa, czemu dała już wyraz praca Eduarda Hanslicka z 1854 roku *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne* (1903). Zob. także Scrutton 2009, 20–32.

tuje” w tekst swój własny sposób bycia, lecz odwrotnie, to tekst odsłania przed interpretatorem – jak mawiał Wittgenstein – „nowe formy życia”, przez co interpretator otrzymuje od samego tekstu nowe sposoby bycia (Ricoeur 1989, 186–187, 266–267, 273). Ricoeur twierdzi, że *ego*, które co prawda poprzedza proces rozumienia tekstu, otrzymuje jaźń dopiero w toku owego rozumienia i w toku odsłaniania się możliwego świata oraz możliwego sposobu bycia w nim (Ricoeur 1989, 187). Zwraca on również uwagę na to, że hermeneutyka nie może poprzestawać jedynie na swoich dążeniach epistemologicznych, lecz powinna obejmować także ontologię. Oznacza to, że „rozumienie” nie ma być jedynie odmianą „wiem”, ale ponadto powinno stać się odmianą „jestem” za sprawą odnoszenia się do bycia i bytów (Ricoeur 1989, 192). Na ten ontologiczny aspekt hermeneutyki zwracali już uwagę Heidegger i Gadamer, pytając nie tylko o to, „skąd wiemy”, ale też o to, „jaki jest sposób bycia tego bytu, który istnieje tylko przez rozumienie” (Ricoeur 1989, 207).

Ricoeur dokonuje szczegółowej analizy poglądów Heideggera i Gadamera (Ricoeur 1989, 208–223). Warto w tym miejscu przytoczyć kilka najważniejszych wniosków w kontekście poruszanej tu problematyki „rozumienia” i „interpretacji”. Po pierwsze, „rozumienie” nie jest nastawione na uchwycenie stałego znaczenia tekstu, lecz na zorientowanie nas w sytuacji i poznanie możliwości bycia wyznaczonych przez tekst (Ricoeur 1989, 211). Po drugie, słuchanie jest pierwotne względem mowy i to właśnie ono otwiera dyskurs oraz szansę na poznanie nowych możliwości bycia – mówiąc innymi słowami, dyskurs otwiera na świat i na innych (Ricoeur 1989, 215). Po trzecie, to, co Gadamer określał jako uniwersalnie językowy charakter ludzkiego doświadczenia (*Sprachlichkeit*), Ricoeur przekształca w *Schriftlichkeit*, twierdząc, że to bardziej w piśmie niż w mowie rozmówcy nikną w obliczu tego, co powiedziane. Twierdzi on mianowicie, że to, co kieruje językowym porozumiewaniem się na dystans, jest bardziej „sprawą tekstu” niż samych rozmówców (autora, czytelnika) (Ricoeur 1989, 222–223). I po czwarte, to właśnie w komunikacji na dystans przejawia się najwyraźniej rys historyczności ludzkiego doświadczenia, które jest – jak mówi Ricoeur – „komunikacją obcych i na odległość” (Ricoeur 1989, 225).

Przyjrzyjmy się teraz uważniej, wokół jakiej problematyki Ricoeur skupia swoje rozważania na temat pojęcia „dyskursu”. Najpierw trzeba przypomnieć, że wszelki dyskurs, który powstaje jako zdarzenie, rozumiany jest jako znaczenie (Ricoeur 1989, 229). Następnie poprzez znaczenie aktu dyskursu – innymi słowy, poprzez noemat aktu mowy – nale-

ży rozumieć nie tylko korelat zdania w wąskim sensie aktu lokucyjnego, lecz także w sensie jego siły illokucyjnej i jego skutków jako działania perlokucyjnego. Te trzy aspekty wchodzą w zakres pojęcia „znaczenia” (*signification*) – jak pisze Ricoeur – „i n t e n c j o n a l n e g o u z e w n ę t r z n i e n i a [...] dyskursu w piśmie oraz w dziele” (Ricoeur 1989, 231). To skodyfikowanie dyskursu otrzymuje w dziele postać, która czyni z niego wytwór jednostkowy i niepowtarzalny, co można nazwać „stylem” tegoż dzieła (Ricoeur 1989, 232). I choć „styl” jest już w dziele skodyfikowany i ustrukturuowany, to nadal owo jednostkowe dzieło zawiera miejsca otwarte, niedookreślone i niezdeterminowane (Ricoeur 1989, 234). Niezwykle istotną kwestią jest również to, że dzieło w swej indywidualności nie może być uchwycone w sposób teoretyczny, może natomiast być rozpoznane jako jednostkowy proces, będący odpowiedzią interpretatora na zastaną sytuację (Ricoeur 1989, 234). Należy także pamiętać, że dzieło właśnie dzięki swej autonomii i wyzwoleniu się z psychospołecznych uwarunkowań własnego powstania zyskuje możliwość otwarcia się na nieskończony ciąg interpretacji osadzonych w różnych kontekstach kulturowo-społecznych (Ricoeur 1989, 236–237).

W jaki sposób wszelki dyskurs może odnosić się do świata i go wyrażać? Jak pamiętamy, jedynie dyskurs odnosi się do rzeczywistości, a nie język rozumiany jako system (Ricoeur 1989, 239). Ta referencja tekstu *resp.* dzieła jest jednak nieostensywna, co oznacza, że dosięga rzeczywistości na innym poziomie niż referencja ostensywna. Referencja ostensywna odnosi się do obiektów poręcznych, tych z najbliższego otoczenia świata codziennego, natomiast referencja nieostensywna sięga dalej i głębiej, ponieważ odnosi się do możliwości bycia i do tego, co jest niewidzialne dla oka i nieoczywiste w codziennym nastawieniu do świata. Zdaniem Ricoeura referencja nieostensywna dzieła może odsyłać do tego, „co Husserl określał jako *Lebenswelt*, a Heidegger nazywał «byciem-w-świecie»” (Ricoeur 1989, 241, 264). Celem hermeneutyki jest zaś interpretowanie tego rodzaju „bycia-w-świecie”, które nie ukrywa się „za” intencją tekstu, lecz jest projektowane „przed” tekstem (Ricoeur 1989, 241). Interpretacji podlega więc pewna propozycja świata, którą odsłania tekst i którą mogą sobie przyswoić jako najbardziej własną możliwość „bycia-w-świecie” w sytuacji, w jakiej się znajdują (Ricoeur 1989, 241). Ta projekcja możliwego „bycia-w-świecie” jest zarazem właściwym „światem tekstu” *resp.* „światem dzieła”, który przedstawia się indywidualnemu odbiorcy. Ricoeur utrzymuje, że dzieła sztuki odnoszą się do bytu nie w jego modalności „bycia-danym”, lecz do jego modalności „możności-

-bycia" (Ricoeur 1989, 242), ta zaś sytuacja stawia sztukę w pozycji niezwykle uprzywilejowanej, ponieważ opisuje ona rzeczywistość na nowo, potrafiąc osiągnąć jej najgłębszej istoty (Ricoeur 1989, 242).

Zatrzymajmy się jeszcze nad kwestią „samorozumienia”. Ricoeur twierdzi, że „rozumimy siebie jedynie odbywając dookólną drogę pośród znaków ludzkości utrwalonych w dziełach kultury” (Ricoeur 1989, 243). To właśnie dzięki propozycji świata, jaką ujawnia „świat dzieła”, stajemy w nowej sytuacji, za pośrednictwem której możemy poznać najbardziej własną możliwość „bycia-w-świecie”. Dlatego Ricoeur może również twierdzić, że „rozumieć” to innymi słowy „p o j m o w a ć s i e b i e w o b l i c z u t e k s t u” (Ricoeur 1989, 244). Wystawiając się na oddziaływanie dzieła, uzyskujemy możliwość poszerzenia własnej jaźni, ponieważ to nie my narzucamy tekstowi własną osobowość, lecz raczej otrzymujemy ją od manifestującego się dzieła. Konsekwencją jest również to, że to nie „ja” odbiorcy konstytuuje „świat dzieła”, lecz odwrotnie – to „świat dzieła” konstytuuje „ja” odbiorcy. Oznacza to także, że aby „ja” mogło poznać siebie w obliczu tekstu, najpierw musi się w tym tekście zatracić i wystawić na jego oddziaływanie, by móc następnie uwolnić się od niego i odzyskać siebie (Ricoeur 1989, 244). W tym sensie poszerzanie samorozumienia w obliczu tekstu polega na uwolnieniu siebie od siebie – innymi słowy, na przekraczaniu samego siebie i na nowym rozumieniu siebie (Ricoeur 1989, 286–287). Odnosząc pojęcie „wyjaśniania” do „sensu” rozumianego jako wewnętrzny układ dzieła, Ricoeur rezerwuje termin „interpretacja” dla tego aspektu dyskursu, który ustanawia „świat dzieła”, otwiera możliwości „bycia-w-świecie” oraz poszerza samorozumienie w obliczu tekstu (Ricoeur 1989, 256, 265–266). Czytelnik przyjmuje od tekstu nowy sposób bycia, dzięki czemu zyskuje większą zdolność projektowania samego siebie. Dzieło jest projektem świata, dzięki któremu jego odbiorca może dokonać wyboru najbardziej własnej możliwości „bycia-w-świecie” (Ricoeur 1989, 267, 287; Polony 2011, 137–150). A skoro interpretacja dotyczy zdolności tekstu *resp.* dzieła do odsłaniania możliwych światów, to interpretator pozostaje w relacji do takiego rodzaju świata, jaki przedstawia tekst, i to właśnie w nim samym należy szukać prawdy dzieła (Ricoeur 1989, 272–273). Taka sytuacja otwiera hermeneutykę na pluralizm interpretacyjny, gdyż jak pisze Ricoeur:

Konflikt pomiędzy interpretacjami jest nieprzewidywalny i nieuchronny, ponieważ wiedza absolutna jest niemożliwa. Musimy wybierać między wiedzą absolutną a hermeneutyką (Ricoeur 1989, 289).

Podsumujmy w skrócie powyższe analizy znaczenia dyskursu muzycznego. Po pierwsze, dyskurs muzyczny jest zarazem zdarzeniem i znaczeniem, ponieważ jest przekazem od kogoś do kogoś i jest on o czymś. Po drugie, w dyskursie muzycznym zawarte jest ludzkie doświadczenie świata. Po trzecie, referencją dyskursu muzycznego jest „świat dzieła”, który pozostaje zarazem projektem możliwych sposobów „bycia-w-świecie”, a przyswajając sobie „świat dzieła”, projektujemy także własne możliwości „bycia-w-świecie”. I po czwarte, poznając poprzez dzieło własne możliwości „bycia-w-świecie”, pojmujemy także siebie w obliczu tegoż dzieła, poszerzając tym samym samorozumienie. Możemy również postawić wnioski odnoszące się do prawdy dzieła muzycznego: po pierwsze, prawdą dzieła jest „świat dzieła”; po drugie, prawdą dzieła jest jego projektowanie możliwości „bycia-w-świecie”; po trzecie, rozumienie prawdy dzieła jest zsubiektywizowane, ponieważ zobjektywizowany może być tylko język pojmowany jako system (*langue*), a nie jako dyskurs.

Fenomenologia hermeneutyczna, której wyraz dają poglądy Paula Ricoeura, pozwala spojrzeć szerzej i głębiej na znaczenie dyskursu dzieła sztuki, a myśl tego filozofa, odnosząca się w pierwszej kolejności do dzieła literackiego, daje się z powodzeniem przetransponować i odnieść także do dzieła muzycznego. Zastosowanie perspektywy fenomenologii hermeneutycznej wobec dzieła sztuki jest wartościowe również z tego powodu, że ustala ona miejsce i rolę odbiorcy sztuki, określając zarazem zakres pojęcia interpretacji. Okazuje się bowiem, że hermeneutyczna interpretacja powinna być zakorzeniona w fenomenologicznym oddaniu się dziełu¹², przez co indywidualne rozumienie dzieła zachowuje i utrzymuje prawdę tegoż dzieła jako takiego, tj. uobecnia właściwy mu „świat”, a jednocześnie pozwala samemu odbiorcy otrzymać i poznać samego siebie w jego obliczu.

Paul Ricoeur and the Meaning of Musical Discourse

Abstract

The article considers the problem of the meaning of a musical discourse from the perspective of hermeneutic phenomenology. The analysis is based on the collected essays by Paul Ricoeur, included in the book *Language, Text, Interpretation*. The author of the article aims

¹² „Oddanie się” dziełu należy tu rozumieć za Jeanem-Lukiem Marionem (2007, 299–303, 314–325).

at contextualization of such terms as discourse, event, meaning, distance, appropriation, interpretation, self-understanding, projection of 'the world of work' and the projection of the possibility of 'being-in-the-world' with reference to a musical work of art.

Keywords

discourse, hermeneutics, meaning, music, phenomenology, Ricoeur

Bibliografia

1. Budd Malcolm (2014), *Muzyka i emocje*, tłum. R. Kasperowicz, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
2. Gućzalski Krzysztof (2002), *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce*, Kraków: Musica Iagellonica.
3. Hanslick Eduard (1903), *O pięknie w muzyce. Studjum estetyczne*, tłum. St. Niewiadomski, Warszawa: Nakładem i drukiem M. Arcta.
4. Hejmej Andrzej (2008), *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków: UNIVERSITAS.
5. Hejmej Andrzej (2012), *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
6. Jabłoński Maciej (2011), *The Integrity and Interpretation. Some Remarks on Philosophical Musicology*, „Res Facta Nova”, 12 (21), s. 63–73.
7. Krupińska Eliza (2012a), *Nattieza strukturalno-lingwistyczna semiotyka muzyki – założenia i warunki brzegowe*, [online] http://www.academia.edu/25827064/ELIZA_KRUPINSKA_C5%83SKA_NATTIEZA_STRUKTURALNO_LINGWISTYCZNA_SEMIOTYKA_MUZYKI_ZA%C5%81O%C5%BBENIA_I_WARUNKI_BRZEGOWE [dostęp: 15.10.2017].
8. Krupińska Eliza (2012b), *Czy Hjelmseleva można zastosować w muzykologii? Substancjalno-formalna analiza dzieła muzycznego – preliminaria*, „Res Facta Nova”, 13 (22), s. 167–178.
9. Krupińska Eliza (2016), *Muzyka jako forma symboliczna. Strukturalna semiotyka dzieła muzycznego*, (nieopublikowana dysertacja doktorska), promotor dr hab. Andrzej J. Nowak, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie.
10. Langer Susanne K. (1976), *Nowy sens filozofii*, tłum. A. H. Bogucka, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
11. Marion Jean-Luc (2007), *Będąc danym. Esej z fenomenologii donacji*, tłum. W. Starzyński, Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
12. Polony Leszek (2003a), *Hermeneutyka i muzyka*, Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie.
13. Polony Leszek (2003b), *Pojęcie znaku i symbolu w muzyce w myśli klasyków hermeneutyki muzycznej: Kretzschmara i Scheringa*, [w:] *Filozofia muzyki*, red. K. Gućzalski, Kraków: Musica Iagellonica, s. 172–180.
14. Polony Leszek (2004), *Czas opowieści muzycznej*, Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie.
15. Polony Leszek (2011), *Muzyka jako projekcja świata. Symbol w polu pojęć pokrewnych w myśleniu muzykologicznym*, „Estetyka i Krytyka”, 20 (1/2011), s. 137–150.

-
16. Przyłębski Andrzej (2014), *Fenomenologia hermeneutyczna*, [w:] *Wprowadzenie do fenomenologii. Interpretacje, zastosowania, problemy*, t. 2, red. W. Płotka, Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, s. 203–221.
 17. Ricoeur Paul (1989), *Język, tekst interpretacja*, tłum. K. Rosner, P. Graff, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
 18. Schreiber Ewa (2008), *Metafora i siła wyobraźni. Z problemów estetyki muzyki*, „Res Facta Nova”, 10 (19), s. 257–267.
 19. Schreiber Ewa (2011), *Metafora jako figura muzyczna. Przegląd stanowisk*, „Res Facta Nova”, 12 (21), s. 97–109.
 20. Schreiber Ewa (2012), *Muzyka i metafora*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
 21. Scruton Roger (1999), *The Aesthetics of Music*, New York: Oxford University Press.
 22. Scruton Roger (2009), *Understanding Music*, London–New York: Continuum.
 23. Tarasti Eero (1994), *Theory of Musical Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press.
 24. Tarasti Eero (1998), *Signs as Acts and Events: An Essay on Musical Situations, Musical Signification: Between Rhetoric and Pragmatics*, eds. G. Stefani, E. Tarasti, L. Marconi, Bologna: CLUEB, s. 39–66.
 25. Tarasti Eero (2002), *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*, Berlin: Mouton de Gruyter.
 26. Tomaszewski Mieczysław (2000), *Integralna interpretacja dzieła muzycznego*, Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie.

Joanna Łapińska*

***Testo Junkie* Paula B. Preciado jako autobiograficzny „esej cielesny”**

Streszczenie

W artykule autorka analizuje autobiograficzny esej Paula B. Preciado *Testo Junkie. Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era* i przedstawioną w nim „teorię siebie” (*self-theory*) jako wykraczające poza tradycyjne rozumienie autobiografii, znane między innymi z teorii paktu autobiograficznego Philippe’a Lejeune’a. *Testo Junkie* jako „autobiograficzny esej cielesny” podkreśla następujące kwestie: 1) cielesności podmiotu mówiącego, 2) umowności kategorii płci i granic między mężczyzną a kobietą, 3) post-humanistyczne inklinacje, czerpiąc inspirację z koncepcji „stawania-się” znanej z *Tysiąc plateau* Gilles’a Deleuze’a i Feliksa Guattariego.

Słowa kluczowe

Paul B. Preciado, *Testo Junkie*, pakt autobiograficzny, tożsamość, teoria siebie

My body: the body of the multitude.
Preciado 2016, 247

W niniejszym artykule analizuję autobiograficzny esej Paula B. Preciado pt. *Testo Junkie. Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era* i przedstawioną w nim „teorię siebie” (*self-theory*) w kontekście wybranych teorii dotyczących autobiografii.

Testo Junkie, które nazywamy w niniejszym artykule „autobiograficznym esejem cielesnym”, wykracza poza tradycyjne rozumienie autobiografii, znane między innymi z teorii paktu autobiograficznego Philippe’a Lejeune’a,

* Wydział Nauk Humanistycznych i Społecznych
Uniwersytet Humanistycznospołeczny SWPS w Warszawie
E-mail: joannalapinska87@gmail.com

kładąc nacisk na następujące kwestie: 1) cielesności podmiotu mówiącego, 2) umowności kategorii płci i umowności granic pomiędzy mężczyzną a kobietą we współczesnym świecie, a także na 3) posthumanistyczne inklinacje w budowaniu siebie i swej podmiotowości, czerpiące inspirację z koncepcji „stawania-się” znanej z *Tysiąc plateau* Gilles’a Deleuze’a i Feliksa Guattariego. W artykule postaramy się przeanalizować elementy, z których bohater(ka)/narrator(ka) historii opowiedzianej w *Testo Junkie* buduje swą plastyczną i zmienną osobowość, i odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób uwalnia się on(a) ze sztywnych kategorii męskości i kobiecości.

Paul B. Preciado, współczesny pisarz i filozof zajmujący się problematyką tożsamości płciowej w obrębie studiów spod znaku *gender*, urodził się w 1970 roku w hiszpańskim Burgos jako Beatriz Preciado. Jak wspomina, nie był typową kastylijską dziewczynką w bluzce z falbankami, ze spinkami w długich, czarnych włosach, bawiącą się lalkami i noszącą kolorowe nocne koszule, a potem, wraz z upływem lat, filigranowe, koronkowe biustonosze (Preciado 2016, 92–93). Wręcz przeciwnie, mała Beatriz miała zawsze krótkie włosy, a jej androgyniczne ciało wymykało się jednoznacznym klasyfikacjom. „Wrodzona” dziewczęcość Beatriz została po latach zinterpretowana przez Paula jako próba przypięcia jej etykiet „dziewczynki” i „kobiety”, jako narzucana jej rola płciowa, w której autor *Testo Junkie* wyraźnie się nie mieścił:

[...] płeć żeńska została mi przydzielona; hiszpański stał się moim językiem ojczystym; byłem wychowywany na idealną dziewczynkę; zapewniono mi drogie wykształcenie i prywatne lekcje łaciny. Jakby powiedziała Judith Butler: tym, co mnie ukształtowało, było „dokonane przemocą potwierdzanie normy” (Preciado 2016, 93).

Paul B. Preciado rozprawia się z ową „normą” dotyczącą kategorii męskości i kobiecości w bezpardonowy, lecz zarazem elegancki i elokwentny sposób w swej słynnej, na poły autobiograficznej książce *Testo Junkie. Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, wydanej po raz pierwszy po hiszpańsku w 2008 roku pod tytułem *Testo yonqui*, a w 2013 roku przetłumaczonej na język angielski. Preciado przedstawia w niej swą interpretację przemian podmiotowości człowieka w XX i na początku XXI wieku, czyli – jak określa to badacz – w farmakopornograficznej erze biopolitycznego reżimu, podmiotowości ściśle związanej z ciałem człowieka i jego seksualnością. Autor zastanawia się nad tym, co w dzisiejszym świecie konstituuje „prawdziwego” mężczyznę i „prawdziwą” kobietę, gdzie przebiegają granice między płciami i dlaczego (czy stanowi o nich na przykład poziom testosteronu bądź estrogenu w organizmie?), a także jaką rolę w produkcji pożądania i kontroli seksualnych ciał i tożsamości odgrywają

dwa potężne w świecie Zachodu przemysły: farmaceutyczny oraz pornograficzny. *Testo Junkie* nie jest jednak tylko pracą teoretyczną. Jest to także zapis osobistych doświadczeń autora, który przez okres jednego roku zażywał testosteron (pod postacią leku o nazwie Testogel w formie pasków żelowych) i bezpośrednio obserwował wpływ tego hormonu na swoją kondycję psychofizyczną, zdolności umysłowe i wyobraźnię. Trzeba jednak zauważyć, że Preciado już we wstępie książki odżegnuje się od określania jej mianem *stricte* autobiograficznego projektu. Filozof preferuje określenie „esej cieleśny” lub „esej ciała” (*body-essay*), mówiąc o swej opowieści następująco:

Książka ta nie jest pamiętnikiem. Książka ta jest zapisem dobrowolnej intoksykacji testosteronem, który ma wpływ na ciało i afekty BP [inicjały Beatriz Preciado]. To esej cieleśny. Właściwie fikcja. Jeśli musimy nazywać rzeczy po imieniu, to jest to somatopolityczna fikcja, teoria siebie, *self-theory* (Preciado 2016, 11).

Preciado z góry więc określa swoją opowieść jako fikcję, co właściwie od razu powinno uniemożliwić nam interpretowanie jej jako autobiografii *per se*. Jeśli bowiem przyjmiemy za Philippe’em Lejeune’em, że „dla autobiografii [...] niezbędna jest tożsamość autora, narratora i głównego bohatera” (Lejeune 1975, 32), to zabieg Preciado – odżegnanie się od autobiografizmu na rzecz fikcji („Właściwie fikcja”) – stawia czytelnika w sytuacji dość problematycznej. Wspomniana tożsamość uznawana jest bowiem przez francuskiego krytyka za cechę konstytutywną autobiografii, a tak zwany p o d p i s (na przykład imię i nazwisko autora na okładce książki) za element wiążący każdą formę paktu autobiograficznego (Lejeune 1975, 38, 42). Przyjmując za pewnik to, co w 1975 roku w słynnym tekście *Pakt autobiograficzny* stwierdził Lejeune, trudno zaliczyć *Testo Junkie* do przedstawicieli typowej autobiografii. Świadczy o tym chociażby fakt zmiany imienia autora na okładce (wydanie książki z 2014 roku ma wydrukowane nazwisko „Paul B. Preciado”, wydania wcześniejsze zaś „Beatriz Preciado”). Hiszpański filozof sam pisze o tym we wstępie do czwartego wydania następująco:

Pewnego dnia, pomiędzy 18 a 22 grudnia 2014, postanowiłem (nierozstrzygalnie) zmienić swoje imię na Paul – tak jak niewolnicy po wykupieniu swojej wolności przyjmowali nowe imiona [...]. Nie jest to ostateczny krok w stronę zmiany płci, lecz jedynie kolejny element przemieszczenia i oporu [*displacement and resistance*]. Nadawanie imienia to tutaj kolejna fikcja, chociaż kolektywna. Teraz to ty [czytelniku] jesteś tym, który musi dać mi prawo noszenia tej maski. [...] Imię na okładce – które jest jednocześnie śladem, wykreśleniem i obietnicą [*a trail, an erasure and a promise*] – zostało zmienione. Zrozum, że Paul wchłonął i przywdział wszystko, co niegdyś było BP (Preciado 2016, 10).

Krajan Lejeune'a, również zajmujący się teorią autobiografii, Georges Gusdorf, opowiada się zdecydowanie za tradycyjnym modelem pisarstwa autobiograficznego, postrzegając ów gatunek jako przede wszystkim możliwość ekspresji autora zwierzeń, który jest kronikarzem własnego losu i pragnie nadać swej opowieści całościowy charakter:

Autor autobiografii stawia sobie za zadanie opowiedzenie swojej własnej historii. Chodzi mu o to, aby zebrać rozproszone elementy swego życia osobistego i złożyć je w całościowy zarys. Jako historyk samego siebie chciałby stworzyć swój własny portret, ale gdy malarz utrwała tylko jedyny moment swego zewnętrznego wyglądu, to autor autobiografii dąży do całościowej i spójnej ekspresji osobistego losu (Gusdorf 1979, 267).

Gusdorf dodaje dalej: „autobiografia jest jednym ze środków wiodących do poznania siebie samego dzięki odtworzeniu i odczytaniu całości życia” (Gusdorf 1979, 269). Nietrudno od razu zauważyć, że *Testo Junkie* nie wpisuje się w tradycyjne rozumienie autobiografii proponowane przez obu francuskich badaczy. Preciado bowiem nie zamierza być kronikarzem własnego losu dążącym do jego spójnej ekspresji wyrażającej się w stworzeniu jakiejś całości – wydaje się wręcz twierdzić w toku swojej opowieści, że tego typu zadanie, w dzisiejszym pokawałkowanym, postmodernistycznym, farmakoporno-logicznym świecie, skazane jest na niepowodzenie.

Testo Junkie jest, jak myślę, czymś pomiędzy autobiografią i fikcją. Opowiedzenie się *explicite* przez samego autora we wstępie utworu za fikcyjnością opowieści nie stoi na przeszkodzie uznaniu tekstu za autobiograficzny „esej cielesny”, wręcz przeciwnie – znakomicie z tym koreluje. Fikcyjność tożsamości kobiety/mężczyzny oraz możliwości ich nieustannych przemian we współczesnym farmakopornograficznym świecie stoją bowiem w centrum historii opowiadanej przez Preciado, a wszystko, co badacz robi w toku opowieści (już od pierwszej strony wstępu, gdzie sygnalizuje zmianę imienia autora książki), ma o tym zaświadczać, a także skłonić czytelnika do opuszczenia bezpiecznego azylu dotyczącego stałości płciowej tożsamości. Historia Preciado może świadczyć o tym, że podział na „prawdę” i „fikcję” nie jest już uzasadniony nawet w przypadku takich zdawałoby się oczywistych kategorii jak biologiczna tożsamość płciowa (tu zanotujmy, że Preciado igra zarówno z płciowością spod znaku *gender* – tj. odrzuca normy kulturowe przewidziane od urodzenia dla człowieka płci żeńskiej, na przykład maluje sobie na twarzy wąsy i brodę, goli włosy na głowie itp., jak i z konotacjami z płcią biologiczną, gdy opisuje siebie samego w kontaktach seksualnych ze swoją kochanką VD jako mężczyznę mającego erekcję i ejakulującego,

będąc, rzecz jasna, pozbawionym fizycznego penisa). To bowiem, co bierzemy za prawdę bądź fikcję w kwestii płci, zależy tylko od punktu widzenia obowiązującego w danym okresie historycznym (na przykład można uznać, że mężczyzna „zaczyna się” od przekroczenia pewnego poziomu testosteronu we krwi albo od przekroczenia pewnej długości prącia, które, jeśli jest za krótkie/za małe, kwalifikuje jego właściciela do kategorii osobników wynaturzonych, dewiantów, a nie do „prawdziwych mężczyzn”). Niemożliwe wydaje się wydanie jednoznacznego wyroku zarówno w kwestii płci narratora/bohatera narracji (który wielokrotnie wskazuje na płynność swej płci i niemożność ścisłego rozróżnienia kobiety i mężczyzny w swoim ciele), jak i w kwestii autobiografizmu historii.

Potwierdza to także „sprzeczność w zeznaniach”, której świadomie dopuszcza się autor, czyli fakt, że Preciado z jednej strony poświadcza o autobiografizmie historii i czerpaniu z własnych doświadczeń, a z drugiej odżegnuje się od odczytywania książki w kluczu autobiograficznym, mówiąc, że opowieść jest „właściwie fikcją”. Takie postępowanie wydaje się częścią swoistej strategii, którą obejmuje filozof, a która ściśle wspiera jego wizję dotyczącą płynności kategorii płci oraz „prawdy” i „fałszu” przedstawioną w *Testo Junkie*. Pisarz wielokrotnie w wywiadach podkreślał, że ów esej cielesny zrodził się z jego własnych przeżyć jako królika doświadczalnego w testosteronowym eksperymencie mającym na celu zbadanie granic tożsamości kobiety i mężczyzny (Tucker 2013; James 2017). Preciado identyfikuje przy tym proces pisanie o sobie i swoich przeżyciach/afektach/cielesnych doświadczeniach jako niezwykle ważną próbę zrozumienia własnej płynnej podmiotowości:

[...] to właśnie dzieje się podczas pisania. Pisanie to bycie szcurem we własnym laboratorium. Pisanie jest główną techniką służącą do produkcji podmiotowości, wynalezioną bardzo dawno temu (Tucker 2013).

Jest to zbieżne z tym, co Regina Lubas-Bartoszyńska określa jako jeden z najnowszych problemów teoretycznych dotyczących pisania o sobie, wychodzący poza sztywne ramy autobiografizmu tradycyjnego. Badaczka twierdzi, że największy nacisk we współczesnym pisarstwie autobiograficznym kładzie się na dawanie świadectwa „uczuciom, pragnieniom, przekonaniom, doznaniom” (Lubas-Bartoszyńska 2006, 53) (Lejeune mówi o nich „znaki życia”, *signes de vie*, w swojej książce z 2005 roku pod tym samym tytułem) – i jest to o wiele bardziej istotne niż dbanie o chronologię wydarzeń czy dążenie do spójności całości autobiograficznej ekspresji.

Jak zauważyliśmy, w centrum *Testo Junkie* znajduje się kwestia niemożności stosowania jednoznacznych kryteriów do oceny prawdy/fikcji w ogóle, a także tworzenia samego siebie i swojej tożsamości płciowej (nie tylko przez zażywanie środków farmakologicznych, lecz również przez pisanie) oraz igranie z narzuconymi w danej epoce historycznej kodami kulturowymi dotyczącymi różnicowania płci męskiej i żeńskiej. W tym kontekście udzielenie jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, na ile utwór Preciado jest autobiografią, a na ile fikcją, ma drugorzędne znaczenie (a być może jest niemożliwe), gdyż – zgodnie z teorią hiszpańskiego filozofa – istnienie podmiotu o zdefiniowanej, weryfikowalnej tożsamości płciowej męskiej lub żeńskiej samo w sobie oparte jest na fikcji, jest tylko kwestią interpretacji. *Gender* w erze farmako-porno-logicznej to bowiem „syntetyczna, ciągła, zmienna, otwarta na przekształcenia [...], technologicznie (re)produkowalna” (Preciado 2016, 105–106) kategoria. *Testo Junkie* jest wyrazem tej wiary.

Spójrzmy teraz bliżej, w jaki sposób Preciado buduje swój cielesny esej, aby wesprzeć stawianą tezę o fikcyjności i umowności płci we współczesnym, farmakopornograficznym świecie. Książka składa się z trzynastu rozdziałów, z których siedem ma charakter osobisty, gdzie autor pozostaje w kręgu własnych przeżyć związanych z przyjmowaniem testosteronu, a sześć pozostałych jest próbą szkicu teoretycznego bazującego na tekstach ulubionych przez Preciado autorów i myślicieli (Michela Foucaulta, Judith Butler, Gilles’a Deleuze’a i Feliksa Guattariego, Thomasa Laqueura, Jacques’a Derridy i innych). Rozdziały z obu powyższych kategorii przeplatają się ze sobą. Preciado rozpoczyna opowieść od rozdziału pt. *Your death*, w którym upamiętnia śmierć swojego przyjaciela, francuskiego pisarza homoseksualisty Guillaume’a „William” Dustana. Robi to w sposób bardzo nietypowy, mogący budzić zdziwienie, nagrywa bowiem kamerą krótki film wideo („self-portrait for you”, jak o nim mówi, zwracając się do zmarłego – Preciado 2016, 19), w którym penetruje swoje ciało przy pomocy sztucznych, gumowych zabawek erotycznych, tzw. dildo. Akt ten poprzedza pieczołowite zgolenie włosów na głowie oraz w strefach intymnych, a także zebranie kilku z nich w kształt wąsów i przyklejenie ich nad górną wargą. Bohater(ka) wykonuje ową performatywną pracę w hołdzie Williamowi. Jak sam(a) mówi, kreuje swój wizerunek w tym momencie tak, aby stał się obrazem na podobieństwo zmarłego przyjaciela. Preciado mówi, iż pragnie w ten sposób „przywrócić [William] do życia” (Preciado 2016, 19). Ów performatywny akt ustawia optykę dla całej następującej po nim narracji – Preciado wyczula odbiorcę na możliwą „wymienność”, płynność płci i seksualności we współczesnym świecie oraz na swoiste zużycie i umowność kulturowych kodów, które je tworzą (na przykład wąsy jako element przynależny od zawsze

mężczyźnie zostaje tu zawłaszczony przez kobietę; podobnie „bycie penetrowanym” w akcie seksualnym jako rola przeznaczona dla kobiety nabiera tu nowego znaczenia w kontekście faktu, iż Preciado, penetrując się sam(a), odgrywa rolę Williama, czyli homoseksualnego mężczyzny – penetratora i penetrowanego jednocześnie itp.).

Problem umowności kategorii płci i granic pomiędzy mężczyzną a kobietą we współczesnym świecie stanowi myśl przewodnią *Testo Junkie*. W kolejnych „autobiograficznych” rozdziałach książki, na przykład w rozdziale 3, pt. *Testogel*, oraz w rozdziale 7, pt. *Becoming T*, bohater(ka) skupia się na roli, jaką przypisuje się obecnie testosteronowi w określaniu płci człowieka. Preciado twierdzi, że „męskość kliniczna nie istnieje bez syntetycznego testosteronu” (Preciado 2016, 61) i to właśnie poziom tego hormonu jest aktualnie wyznacznikiem reprezentatywnej męskości. Hormon ten, dostępny w paskach łatwo wchłaniającego się żelu, który należy nakładać cienką warstwą na barki, ramiona lub brzuch, trzeba stosować tak, aby – jak bohater(ka) czyta w ulotce dołączonej do produktu – zminimalizować ryzyko przeniesienia go na skórę innej osoby, zwłaszcza kobiety (!). Ogromnie ważna jest więc samokontrola i powstrzymanie się przed dotykiem innej osoby czy nawet zbliżaniem się do niej podczas aplikacji leku. Tak precyzyjne zalecenia dotyczące substancji „stwarzających”, warunkujących mężczyznę to jeden z najbardziej jaskrawych przykładów oddziaływania biowładzy farmakologicznego reżimu XXI wieku, chcącego kontrolować granice między płciami. Jednakże wnikliwa lektura zaleceń w ulotce dotyczącej zażywania hormonu jest dla Preciado pretekstem do refleksji nad niemożnością utrzymania tak ostrych podziałów. Autor zadaje retoryczne pytanie, w jaki właściwie sposób można by stuprocentowo zapobiegać prześlizgnięciu się „transparentnego demona” (tj. testosteronu w formie żelu) ze skóry jednej osoby na skórę drugiej. Wymagałoby to kontroli w skali mikro: obserwowania kropli potu i jego parowania, kontrolowania wydzielania i wchłaniania substancji przez pory na skórze itp. Wydaje się to zadaniem karkołomnym, jeśli nie niemożliwym do wykonania, i wymaga niezwyklej kontroli na biologicznym, molekularnym poziomie.

W rozdziale *Becoming T* bohater(ka) artykułuje swą chęć przekraczania granic między płciami: zatopienia się w „przyjemności wielości” (*pleasure of multiplicity*) oraz radości „zmieszania” (*blending*) (Preciado 2016, 133). Pragnienia te stanowią zdecydowaną odpowiedź na kategoryczne wymagania reżimu farmakopornograficznego dotyczące utrzymywania odrębności płci. W innym miejscu Preciado zwierza się: „bycie zredukowanym do jednego stałego obrazu przeraża mnie” (Preciado 2016, 88). Świadoma tych obaw

jest także jego kochanka, nazywana na kartach książki inicjałami VD¹, która często zwraca się do Preciado pieszczotliwym „chérie, chéri”, akcentując tym samym także w formie językowej zwrot do każdej z płci (żeńskiej, męskiej), z którymi Preciado się identyfikuje. Wszystko to ma na celu sukcesywne uwalnianie się BP z silnego uścisku „lepkiej dłoni żeńskości” (Preciado 2016, 137), wydostawanie się z sieci „kulturowego programu feminizacji” (Preciado 2016, 137). Teoria siebie, *self-theory*, którą buduje Preciado w swym eseju cielesnym, czerpie tym samym również z teorii Jacques’a Lacana, pojmującego język jako konstytuujący podmiot. Zgodnie z tym, co twierdził Lacan, język jest warunkiem bycia, a natura podmiotu jest językowa (Turczyn 2007, 207–210). Bohater(ka) *Testo Junkie* kilkakrotnie zwraca uwagę na słowo (pisane, mówione) i jego rolę w konstruowaniu podmiotu (funkcję taką pełnią zarówno zalecenia na ulotce dotyczącej zażywania testosteronu, który na przykład nie jest przeznaczony dla kobiet, jak i formy zwracania się do siebie kochanków).

Ważniejsze od słów wydają się jednak u Preciado obrazy, symbole, idee i afekty produkowane nie tylko przez przemysły biotechnologiczny i farmakologiczny, ale także przez współczesny przemysł pornograficzny, mający na celu partycypację w stwarzaniu/wymyślaniu podmiotu (*inventing a subject*) (Preciado 2016, 54), technopłci (*technogender*) (Preciado 2016, 99–129) i ich produkcji na globalną skalę. Najciekawszy, według autora, jest dostrzegalny rozziw między chęcią całkowitej kontroli światowych przemysłów nad produkcją dyskursów dotyczących płci i seksualności a niemożnością powstrzymania nieuchronnego wymykania się jednostek-podmiotów spod ich władzy. Przykładem jest właśnie testosteron, który stanowić może środek do zmiany płci, jej upłynnienia i rozbicia, ale tylko w pewnych kontrolowanych warunkach, ściśle opisanych i uregulowanych prawnie i politycznie sytuacjach. Wspomniane przemysły dają więc do ręki narzędzie, ale chcą także kontrolować jego użycie, co oczywiście nie zawsze się udaje. Sam Preciado nazywa siebie „gender-hakerem”, który nie stosuje się do oficjalnych regulacji dotyczących kontrolowanego użycia testosteronu (na przykład w legalnym procesie zmiany płci) i zażywa go bezprawnie, poza „systemem”.

Obrazy, symbole, idee i afekty produkowane na masową skalę w przemysle pornograficznym wciąż propagują, według Preciado, reżim dymorfizmu płci, gdzie (najczęściej) penetratorem jest mężczyzna obdarzony penisem, a penetrowanym – kobieta go pozbawiona. Hiszpański filozof raczej nie wierzy w taki wymiar fenomenu pornografii, który sytuuje się „między rynkową

¹ To inicjały Virginie Despentes, francuskiej pisarki i reżyserki filmowej, w owym czasie kochanki Preciado.

strategią a liberalną retoryką” (Klimczyk 2008, 138). Preciado nie pozostawia złudzeń – aspekt liberalny nie ma większego znaczenia w masowej pornografii, gdyż nie daje ona jednostkom prawa stanowienia o swoich własnych pragnieniach i sposobach ich zaspokojenia, oferując tylko pewne wzorce zachowań, utarte ścieżki. Nadrzędnym celem przekazu pornograficznego jest produkcja „frustrującej satysfakcji” (Preciado 2016, 304) i stale niezaspokojonych pragnień podmiotu (Preciado 2016, 304), pragnień sytuujących się głównie w rozpoznanych, bezpiecznych obszarach.

W tym samym czasie normatywna biała seksualność coraz częściej chwieje się w posadach (przede wszystkim, według Preciado, dzięki feministycznym dyskursom i praktykom artystycznym zawłaszczającym znane kody pornograficzne i nadającym im nowe znaczenia)², a tradycyjna estetyka ciała kobiety i mężczyzny to, jak pragnie wierzyć autor, tylko etap przejściowy na drodze do wielości, mnogości odmian płciowych, gdzie ciało staje się plastycznym materiałem do kształtowania. Nietrudno usłyszeć tu echa klasycznych już koncepcji Deleuze’a i Guattariego (stawania-się-zwierzęciem, stawania-się-rośliną...), do których zresztą Preciado nawiązuje w części rozdziałów teoretycznych książki³. Słowa narratora BP: „my body: the body of multitude” (Preciado 2016, 247) przypominają te z *Tysiąc plateau* Deleuze’a i Guattariego: „Ja jest jedynie progiem, drzwiami, stawaniem się między dwiema wielościami” (Deleuze, Guattari 2015, 302). Posthumanistyczne inklinacje autora tworzą interesujący szerszy kontekst dla budowania *self-theory* w *Testo Junkie*. Bohater(ka) historii wielokrotnie wspomina na przykład o swojej symbiozie ze światem ożywionym, ze światem materii: „Uspokaja mnie fakt, że kiedyś byłem bakterią i że pewnego dnia znowu się nią stanę. Moja bakteryjna osobowość pomaga mi zasnąć” (Preciado 2016, 134) albo o chęci brania przykładu z gadów, które używają języka i zmysłu smaku do poznawania świata („lizanie” i „ssanie” życia jako alternatywne do języka i mowy możliwości smakowania, poznawania go) (Preciado 2016, 254). Ponownie pobrzmiewają tu echa z *Tysiąc plateau*, w których podmiotowość człowieka, pozostająca w złączeniu z innymi, nie-ludzkimi bytami, jest rozumiana jako będąca w nieustającym procesie „stawania-się”:

Wiemy, że pomiędzy mężczyzną i kobietą pojawia się wiele bytów, pochodzących z innych światów, przenoszonych przez wiatr, oplatających korzenie kłaczem, bytów, których nie da się zrozumieć w kategoriach produkcji, a jedynie w kategoriach stawania się (Deleuze, Guattari 2015, 293).

² Przykłady takich praktyk w sferze artystycznej: Preciado 2016, 340.

³ Na przykład w rozdziale *Pharmacopower* (Preciado 2016, 147).

BP, bohater(ka) testosteronowego eksperymentu opisanego w *Testo Junkie*, zajmuje taką właśnie pozycję podmiotu w procesie „stawania-się”, w procesie uwalniania się ze sztywnych kategorii męskości i żeńskości. Esej autobiograficzny Preciado jest wyrazem wiary w możliwość przekroczenia granic między płciami rozumianymi jako sztucznie skonstruowane dyskursy społeczne. Jest również apelem o akceptację różnorodności „płciowych odmian”, które nie muszą już mieścić się w ciasnych szufladkach budowanych przez globalne przemysły, a także swoistym nawoływaniem do rewolucyjnego „przemieszczenia i oporu” wobec zastanych kategorii. *Self-theory* przedstawiona w *Testo Junkie* wychodzi od refleksji nad binarnością płciowych tożsamości i przechodzi do jej podważania przy pomocy tego, co jest nam najbliższe – naszego własnego ciała. Morficzne, poddające się zmianom ciało i afekty BP stają się tu namacalnym przykładem ilustrującym przemyslenia Preciado oraz poparciem wykładanej teorii, zgodnie z którą natura ciała i przyjemności jest z gruntu „niezaprzeczalnie wieloskładnikowa, plastyczna i zmienna” (Preciado 2016, 230).

***Testo Junkie* by Paul B. Preciado as an Autobiographical ‘Body Essay’**

Abstract

This article analyzes the autobiographical essay *Testo Junkie. Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era* by Paul B. Preciado and so-called ‘self-theory’ that reaches beyond the traditional understanding of autobiography known from Philippe Lejeune’s autobiographical pact. *Testo Junkie* is interpreted here as an ‘autobiographical body essay’ highlighting the following issues: 1) the body of a subject, 2) conventionality of the gender categories and boundaries between a man and a woman, 3) posthuman inclinations, drawing inspiration from Gilles Deleuze’s and Felix Guattari’s *A Thousand Plateaus*.

Keywords

Paul B. Preciado, *Testo Junkie*, autobiographical pact, identity, self-theory

Bibliografia

1. Deleuze Gilles, Guattari Felix (2015), *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
2. Gusdorf Georges (1979), *Warunki i ograniczenia autobiografii*, tłum. J. Barczyński, „Pamiętnik Literacki”, z. 1, s. 261–278.
3. James Ellen (2017), *Testosterone as Political Weapon / Interview with Paul B. Preciado*, [online] <http://www.ellenjames.net/blog/interview-with-beto-preciado> [dostęp: 23.07.2017].

4. Klimczyk Wojciech (2008), *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
5. Lejeune Philippe (1975), *Pakt autobiograficzny*, tłum. A. W. Labuda, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 5, s. 31–49.
6. Lejeune Philippe (2005), *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris: Seuil.
7. Lubas-Bartoszyńska Regina (2006), *Nowsze problemy teoretyczne pisania o sobie. Przykład wypowiedzi autobiograficznych pisarzy polskich ostatnich dziesięcioleci*, „Przestrzenie Teorii”, nr 6, s. 51–67.
8. Preciado Paul B. (2016), *Testo Junkie. Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, trans. B. Benderson, New York: The Feminist Press at the City University of New York.
9. Tucker Ricky (2013), *Pharmacopornography: An Interview with Beatriz Preciado*, “The Paris Review”, [online] <http://www.theparisreview.org/blog/2013/12/04/pharmacopornography-an-interview-with-beatriz-preciado/> [dostęp: 23.07.2017].
10. Turczyn Anna (2007), *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 204–211.

Katarzyna Machnik*

Cielesność w filozofii markiza de Sade

Streszczenie

Markiz de Sade pozostaje jednym z najbardziej rozpoznawalnych autorów oświeceniowych. W szerokich kręgach popularność zdobyła jego twórczość literacka, inspirująca twórców współczesnej kultury popularnej. Przyglądając się funkcjonowaniu cielesności w myśli de Sade'a, autorka próbuje osadzić jego filozofię zarówno w kontekście epoki, w której tworzył, jak i w odniesieniu do bardziej współczesnych teorii. Cielesność wydaje się ważnym elementem refleksji Sade'a, a postać sadycznego libertyna może stać się dziś symbolem człowieka współczesnego.

Słowa kluczowe

de Sade, libertynizm, cielesność, Oświecenie, popkultura, sadyzm

Donatien Alfonse François de Sade (1740–1814), libertyn i skandalista, zwany był największym immoralistą XVIII wieku. We współczesnej kulturze popularnej pozostaje dziś wyjątkowo dobrze rozpoznawalny. Wszak nie ma chyba osoby na świecie, która nie wiedziałaby, czym jest sadyzm, i nie miałaby świadomości, że istnieje coś takiego, jak praktyki BDSM. Niestety, dla większości populacji wiedza na temat Markiza kończy się w tym miejscu. Niewielu zauważa, że współczesna popkultura czerpie z Sade'a pełnymi garściami. Niewielu zatem ma świadomość, iż był on filozofem, a droga, którą przeszły jego idee i on sam, była dramatyczna oraz wyboista. Na ołtarzu prawdy złożył przecież najwyższą ofiarę – wolność. Dla miłośników Markiza jego życie jest symbolem nonkonformizmu, niezgody na funkcjonowanie w świecie, który ogranicza wolność jednostki i jej niezbywalne prawo do realizacji swoich pragnień.

* Wydział Nauk Społecznych
Uniwersytet Śląski
E-mail: katarzyna.weronika.machnik@gmail.com

De Sade to piewca empirycznych praktyk ciała, ale pod tą pierwszą, najbardziej czytelną warstwą są kolejne, mające skłonić nas do zadumy i coraz odważniejszego eksplorowania jestestw. Z tego powodu nazwisko Francuza stało się dla jednych synonimem perwersji i wynaturzenia, dla drugich natomiast jest równoznaczne z ekstazą i udręką, jakże nierozzerwalnie związanymi z praktykami BDSM. Na portalach społecznościowych tychże grup nągninnie spotkać można pseudonimy wprost z kart traktatów Boskiego Markiza. Słowo BDSM pochodzi od angielskich określeń związania, dyscypliny, dominacji, uległości, sadyzmu i masochizmu. Ma ono odniesienie do szerokiego spektrum aktywności i form relacji międzyludzkich. Oprócz zachowań z zakresu dominacji, dyscypliny, kar, niewoli czy fetyszyzmu, zawierają się w tym określeniu także elementy dotyczące osobowości i relacji seksualnych. Mimo iż część aktywności odbywa się pod przymusem, BDSM nie jest formą molestowania seksualnego. W relacjach tego typu charakterystyczne jest to, że osoby dzielą się na dominujące i uległe, a uczestnicy praktykują BDSM jako odgrywanie odpowiednich ról.

Na wspomnianych portalach społeczności BDSM członkowie określają zakres poszukiwanych doznań, wybierając opcję „z pieprzem” lub „wanilią”. Zauważmy, że samo zjawisko sadyzmu ma co najmniej pięćdziesiąt odcieni szarości, spośród których każdy znajdzie coś odpowiedniego dla siebie. Jednakże zasada pozostaje ta sama. Chodzi o relację kat – ofiara, a także stosunki zależności, opieki, władzy, kontroli, miłości i nienawiści.

Świat ten posiada zespół norm oraz „sadoetykię”. Warte wspomnienia są w tym miejscu „słowa klucze”, hasła bezpieczeństwa, które w każdym momencie mogą przerwać „zabawę”. W świadomości zbiorowej także błędnie odczytujemy ich funkcje i znaczenie. Chociażby w literaturze i filmie operujemy często słowami: „zielony” i „czerwony”, które są łatwe do odczytania niczym sygnalizacja świetlna, określając pozytywny lub negatywny stosunek do czegoś.

Skoro wspomniana została literatura i film, warto w tym miejscu pokusić się o refleksję, że de Sade nie trafił ze swoją twórczością i filozofią na właściwe czasy. To, za co był za życia odsądzany od czci i wiary, wdzierało się przez lata do kultury masowej i dziś można wręcz powiedzieć, że na nikim nie robi już większego wrażenia. W muzyce, sztukach wizualnych i ogólnie rozumianej kulturze odwołania do jego twórczości są bardzo częste i jednoznacznie czytelne. Śmiałość w wyrażaniu wolności artystycznej widoczna jest między innymi w formie realizowanych wideoklipów muzycznych. Przykładem niech będzie twórczość takich zespołów, jak Marilyn Manson czy Rammstein. Odnaleźć w nich można niemalże skrajne, konsumpcyjne

podejście do aspektu cielesności oraz wyraźne inspiracje praktykami BDSM. Artyści posługujący się sadyzną formą ekspresji stali się niejednokrotnie idolami godnymi kultu. Czasem przybiera to formę bezkrytycznego naśladownictwa i przenika do realnego życia.

Filmowcy również odwołują się nader często do postaci Markiza i jego twórczości. Reżyserzy wraz z upływem lat i zmianą obyczajowości coraz śmielej ukazują świat naszkicowany w dziełach autora *Justyny*. Film pt. *Markiz de Sade* z 1969 roku w reżyserii Rogera Cormana był dość zachowawczy i przeszedł bez większego oddźwięku wśród widzów. Rok 1975 stał się dla X Muzy przełomowy. Wtedy to Pier Paolo Pasolini zrealizował film oparty na najbardziej znanym i jednocześnie obrazoburczym dziele de Sade'a: *Salò, czyli 120 dni Sodomy*. Film ten zapoczątkował rewolucję zarówno obyczajowości, jak i samej formy. Od tego momentu kapłani X Muzy zaczęli mówić i pokazywać wszystko, niczym w filozofii boskiego libertyna. Zaczęto uprawiać prostytutkę jestestw. Najwybitniejsi filmowcy do swojej twórczości wplatali elementy sadyczne. Visconti, Bergman czy von Trier czerpali z tych wzorców nieustannie. Fascynacja de Sade'em przechodziła kolejną fazę rozwoju na przełomie tysiącleci, kiedy to powstały takie filmy, jak *Zatrute pióro* (2000) czy *Markiz de Sade* (2000), które po raz kolejny zaczęły budzić świadomość zbiorową odbiorców. Obecnie rekordy popularności bije seria wydawniczo-filmowa *Pięćdziesiąt twarzy Greya*. Na fali popularności serii o Christianie Greyu zainteresowanie Francuzem znów przybrało na sile. Powstaje wiele wydawnictw, które eksplorują tematykę sadyzną. Nie jest to jednakże literatura na miarę *Justyny*. W wydawnictwach tych ukazuje się tak zwany popularny wzorzec sadyzmu, który jest w pełni skomercjalizowany i przetworzony. Anastazja nie przechodzi reedukacji godnej libertynki, a kilka klapsów, które otrzymuje, prowadzi niemal do rozpadu związku z sadystą. W tych lekturach nie mamy do czynienia z realną relacją sadomasochistyczną, w której obowiązuje układ Pan i Uległa. Mamy tu do czynienia z „waniliowym seksem”, który zyskuje swoje ukoronowanie w miłości bezwarunkowej na ślubnym kobiercu. Tego typu literatura ukazuje relacje BDSM jedynie jako chwilowy kaprys.

Podejmując temat komercyjnych aspektów sadyzmu, nie sposób nie wspomnieć o potężnym przemyśle pornograficznym. Tak jak w przypadku portali randkowych BDSM, także tutaj internet w znacznym stopniu przyczynił się do „utrzymania przy życiu” Markiza. W sieci odnaleźć można liczne strony internetowe zawierające zdjęcia bądź filmy prezentujące najróżniejsze praktyki sadomasochistyczne. Ciekawy w tym kontekście wydaje się fakt, że dzieła Sade'a były niegdyś palone i niszczone, a obecnie filmy z kilku-

godzinnego związywania, kneblowania, seksualnego torturowania czy poduszania za pomocą lateksowej maski znajdują całkiem spore grono entuzjastów i naturalnie są legalnie dostępne. Zjawisko internetowej pornografii rozwinęło się na tyle, że poszczególne portale wyspecjalizowały się wręcz w określonych rodzajach fetyszy i upodobań. Bondage, stroje z lateksu, fetysz stóp, inscenizowane gwałty, kobieca bądź męska dominacja, upokarzanie czy fetysz odchodów to tylko niektóre z nich. Ich mnogość sprawia, że nie sposób tutaj wszystkich wymienić.

Mimo iż współcześnie traktujemy markiza de Sade jako emblematycznego przedstawiciela hedonizmu i konsumpcjonistycznego stylu życia, on sam postrzegał siebie jako filozofa (w tym rozumieniu tego pojęcia, jakie nadał mu wiek Oświecenia). I chociaż jego czasy nie podzielały tego mniemania, czego dowodem jest fakt, że spędził wiele lat w więzieniu za głoszenie swoich poglądów, a policja rekwirowała i paliła jego rękopisy, to czasy nam współczesne widzą w nim wybitny umysł tamtej epoki. Niegdyś wiązano z nim słowa takie, jak „szaleniec”, „zboczeniec”, „morderca”, dziś raczej są to słowa „skandal”, „pornografia”, „sadyzm” (Banasiak 2003, 6). Dopiero w XX wieku pojawiły się opracowania filozofii de Sade’a traktujące jego poglądy nie jako emanację szalonego umysłu, lecz przyczynek do uchwycenia przemian samorozumienia człowieka europejskiego w erze nowożytnej. Dzieło de Sade’a było inspiracją dla wielu twórców z kręgu kultury francuskiej, chociaż nie tylko. Należy tu wymienić takie nazwiska, jak Michel Foucault, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Pierre Klossowski, Philippe Sollers, Jacques Lacan czy Roland Barthes. Także wcześniej wspomniani twórcy literaccy i filmowi inspirowali się dziełem niepokornego Francuza. W zgodnej opinii zafascynowanych nim badaczy znajomość dzieła de Sade’a jest konieczna dla poznania podstaw naszego człowieczeństwa.

W tej właśnie perspektywie zostanie tu rozpatrzony być może najistotniejszy temat myśli sadowskiej: kwestia cielesności, stanowiąca ważny problem w ramach filozofii końca XX wieku, a u de Sade’a powiązana z jego stosunkiem do zagadnień seksualności człowieka i przyjemności.

Należy się dziś zajmować filozofią de Sade’a po to, by ostatecznie zdjąć z niego odium niezrozumienia i potępienia. Jego przekonania są bowiem prekursorskie wobec wielu osiągnięć psychopatologii, psychoanalizy, antropologii kultury, jak również historii i teorii religii. Na długo przed Freudem rozpoczął on bowiem badanie mrocznych, agresywno-seksualnych sfer ludzkiej psychiki; przed Heglem rozpoznał pożądanie jego podstawowy napęd ludzkich działań; na długo przed Stirnerem przedstawił człowieka jako radykalnego indywidualistę, dążącego do wolności absolutnej. Jego

krytyka religii jest godną poprzedniczką osiągnięć Feuerbacha, Marksa i Freuda. Głównym jednak momentem współczesności i aktualności de Sade'a jest jego zbieżność z poglądami Friedricha Nietzschego. Możemy dopatrywać się w dziele Markiza projektu osadzenia moralności poza dobrem i złem oraz pojmowania natury człowieka jako bytu kreującego wartości. W jego ujmowaniu relacji pomiędzy ludźmi w kategoriach siły i słabości znajdujemy prekursorstwo wobec nietzscheańskich rozważań o moralności panów i niewolników. W sadycznych libertynach odnajdujemy jednostki kierujące się dionizyjską ekstazą.

Bez wątpienia zainteresowanie de Sade'a sacrum, transgresją oraz poznaniem ludzkiego bytu poprzez nadmiar i ekstazę wyprzedza znacząco to, co na te tematy powiedziała filozofa XX wieku. Można stwierdzić, że na długo przed pojawieniem się tego hasła Sade głęboko przemyślał w swych dziełach konsekwencje „śmierci Boga”. Zakwestionował podstawowe kategorie – moralne, ale też metafizyczne – w ramach których mógłby pojmować siebie człowiek współczesny. W swym dziele, podobnie jak Nietzsche, de Sade otarł się o granice racjonalności, czy może raczej je przekroczył, bez konsekwencji, jakie spotkały Nietzschego, i przekazał ludziom współczesnym potężną dawkę wiedzy o tym, co możemy spotkać poza granicami rozumu. Wiedza ta, zawarta głównie w jego powieściach, jest do dziś bulwersująca i wstrząsa podstawami człowieczeństwa. Nie znaczy to jednak, że mamy jej unikać.

De Sade a filozofia

Bez wątpienia de Sade inspirował wielu filozofów, czy jednak możemy określić jego samego mianem filozofa? Zwykle jego nazwisko nie figuruje w podręcznikach historii filozofii, co nie oznacza jednak, że wykluczono go z tego szacownego grona. Ten brak akceptacji ze strony historyków filozofii ma wiele przyczyn. Jedną z podstawowych to różnorodność twórczości de Sade'a – od powieści, przez tragedie, komedie, nowelki, bajki, opowiadania satyryczne, dziennik, listy, po mowy polityczne. Nie ma w tej różnorodności ani jednego dzieła ściśle filozoficznego (Banasiak 2006, 38). Wprawdzie literacka forma wyrazu nie stoi w sprzeczności z duchem Oświecenia – wystarczy wspomnieć dzieła beletrystyczne Woltera, Diderota czy Rousseau – jednak pisali oni także dzieła filozoficzne. Można więc ocenić, że Markiz jest pod tym względem nieodrodnym synem swej epoki, która lubiła ujmować poważne tematy w formę lekką.

Warto też przypomnieć, że epoka ta nie odróżniała zbyt ściśle filozofa od pisarza. Uważano wtedy, że forma literacka służy szczególnie dobrze wyrażeniu ducha (*esprit*) wieku, a forma opowiadań, powieści czy bajek nadaje się do wyrażenia nowych myśli filozoficznych, z których tak dumne było Oświecenie. Ideałem była dostępność filozofii, którą bardziej niż w akademiach uprawiano w salonach modnych dam. Edukacyjne ideały Oświecenia wymagały, by z treściami filozoficznymi i naukowymi docierać do szerokich rzesz społeczeństwa – stąd pomysł stworzenia Encyklopedii. Myśl Oświecenia była systematyczna, chociaż nie zawsze systemowa. Przykładem takiego podejścia jest twórczość de Sade’a, z jednej strony chaotyczna i wieloraka, z drugiej chcąca objąć jak największą gamę tematów.

Paul Hazard pisze:

Filozofia, która rezygnuje z metafizyki i świadomie ogranicza się do tego, co bezpośrednio uchwytne w ludzkiej duszy. [...] Moralność podzielona na wiele moralności, w której decydującym kryterium wyboru staje się społeczna użyteczność [...]. Rozwój nauki, która ma zapewnić człowiekowi nieograniczony postęp i szczęśliwe życie. Filozofia jako podstawa modelu egzystencji. Takie są, jak się wydaje, zasadnicze kierunki zmian, jakie obserwowaliśmy; takie są idee i dążenia, które stały się świadome swych celów i zjednoczyły się, by sformułować wielkie nurty relatywizmu i humanizmu (Hazard 1974, 292).

W ten sposób badacz myśli europejskiej opisuje podstawowe nurty, które złożyły się na potężny ruch Oświecenia. Uważa on, że w Oświeceniu ideał stanowiło połączenie abstrakcyjnego myśliciela z praktykiem życiowym, i taką właśnie postać nazywa Filozofem (Hazard 1974, 291). Bez wątpienia de Sade wpisuje się w takie pojmowanie filozofii. Sam przyznaje się zresztą do wielu inspiracji bezpośrednio filozoficznych. Twierdzi na przykład, że *System przyrody* Holbacha jest podstawą jego poglądów filozoficznych (Holbach 1957). Poza tym przywołuje wielu współczesnych sobie filozofów, jak Wolter, La Mettrie, Rousseau, d’Alembert, wcześniejszych, jak Spinoza czy Vanini, czy wreszcie starożytnych myślicieli, takich jak Epikur, Diogenes, Lukrecjusz, Arystyp.

Libertyn jest ucieleśnieniem filozofa w sensie, jaki zaprezentował Paul Hazard – łączy praktykę z teorią, charakteryzuje go jedność słowa i czynu. To też jest sens tytułu dzieła de Sade’a *Filozofia w buduarze*. Libertyn uprawia filozofię w buduarze, a seks w sali wykładowej. Odnosi się to do samego de Sade’a, którego życie jest bezpośrednio połączone z pisanem. Podobnie jak niektórzy inni filozofowie – tu można wspomnieć o Pascalu czy Nietzsche – de Sade daje swoim życiem przykład zaangażowania w swoją filozofię. Albo, patrząc na to z drugiej strony – to życie Markiza jest substancją jego filozofii. Jak pisze Bogdan Banasiak:

W jakiejś więc mierze jego własne życie jest składową filozofii Markiza lub przynajmniej na nią rzutuje: a) arystokratyczne pochodzenie (wielki pan, żyjący w czasach, gdy jego świat, wręcz epoka w dziejach ludzkości odchodzi w przeszłość – cezura w postaci Rewolucji i ścięcia króla – i mający tego świadomość); b) wieloletnie więzienie (samoćność i głębokie poczucie niewinności); c) ekscesy, jakich sam się dopuszczał, i poznawczy do nich stosunek (z jednej strony, libertynizm w guście epoki, z drugiej, plotka niewspółmierna do jego rzeczywistych poczynąń) (Banasiak 2006, 46).

Można zatem orzec, że de Sade chce w języku filozofii jego czasów, czyli filozofii Oświecenia, stanowiącym bezpośrednie dziedzictwo filozofii kartezyjskiej, wyrazić rzeczy, które nie mieszczą się w obrębie ówczesnego racjonalizmu, wykraczając poza wszelkie reguły rozumu i sięgając w dziedzinę nierozumu (Foucault 1987). Oznacza to, że poglądy swe może wyrazić tylko w swoistej formie literackiej (Klossowski 1999, 213). Ale chcąc zrealizować swoje pragnienie, wykracza poza dyskurs filozofii racjonalistycznej i stwarza właściwie nowy rodzaj dyskursu – powieść filozoficzną, w której postaci są personifikacjami pewnych idei. Jak twierdzi Gilles Deleuze, mamy tu do czynienia z „powieściowymi elementami w ramach parodii historii filozofii” (Deleuze 1994, 268). Z kolei Pierre Klossowski zauważa: „pragnął [on] wyrazić w terminach zdrowego rozsądku to, co rozsądek ten, aby pozostać zdrowym, musi usuwać i zatajać, jeśli ktoś, kto się nim posługuje, nie chce sam być usunięty poza jego granice” (Klossowski 1999, 114). De Sade jest z jednej strony więźniem oświeceniowego rozumu, materializmu i encyklopedyzmu, z drugiej zaś strony chce zmusić ten język i rozum do powiedzenia wszystkiego. Ukazuje, że rozum filozofii oświeceniowej jest podszyty namiętnościami.

Sade ma jednak świadomość ograniczoności i niereformowalności rozumu (nie może on zachować w pełni teoretyczno-krytycznej konsekwencji, musiałyby bowiem wystąpić przeciw swym praktycznym uwarunkowaniom), czego wprost dowodzi choćby jego antyutopijny projekt powszechnej prostytucji jestestw, którego realizacja miałaby pociągać za sobą powszechną autodestrukcję, co jest ściśle sprzeczne z zasadą bezpieczeństwa (przetrwania), którego strażnikiem jest właśnie rozum (Banasiak 2006, 420–421).

De Sade stanowi swoiste podsumowanie filozofii oświeceniowej, wyciągnięcie konsekwencji z procesów laicyzacji i przemian naukowo-technicznych tamtej epoki. Można powiedzieć, że wyciąga on konkretne wnioski ze światopoglądowej rewolucji swych czasów. Świat pojęty jako jedna wielka maszyna, a Bóg jako nieingerujący zegarmistrz pozwalają na takie rozumienie kondycji człowieka, jakie proponuje de Sade. Pokazuje on, że za oświeceniowym rozumem kryje się przemoc, erotyzm, irracjonalność, szal,

występek. Próbuje być systematyczny, jak sugerowali to filozofowie Oświecenia, budujący systemy, jednak jego system rozpada się u samych podstaw, gdyż generuje sprzeczności. Wylicza, klasyfikuje i porządkuje występkę i perwersje seksualne, ale to tylko zewnętrzny, powierzchowny polor. W istocie bowiem człowiek, podmiot tych wszystkich klasyfikacji, jest nieujmowalny, pozostaje poza wszelkimi kategoriami. Filozof w buduarze nie uprawia filozofii w potocznym sensie – ona tam wstrząsa podstawami wszelkiego myślenia, ukazuje niewystarczalność myśli, jej fundamentalną nieinterpretowalność.

Można też powiedzieć, że nieco paradoksalnie de Sade jest prekursorem filozofii egzystencjalnej. Jego epoka akcentowała rozum jako wszechogarniający system, w którym nie było miejsca na jednostkę z jej irracjonalnymi lękami. W swej bluźnierczej i potępianej twórczości Markiz pokazuje właśnie inny obraz człowieczeństwa. „Analizy Sade’a są składową historii dramatycznego wysiłku dotarcia do czystego poznania egzystencjalnej sytuacji człowieka, poznania wolnego od wszelkich akcydentalnych uwarunkowań, od wszelkich historycznych czy kulturowych determinacji, poszukiwaniem człowieka suwerennego” (Karpiński 1968, 86). Wiek XVIII nie znał okropieństw wojen wieku XX i mógł wyrażać swe lęki tylko w postaci niejako dozwolonej (czyli właśnie niedozwolonej) w tamtej epoce. Podkreślanie dominacji rozumu, fascynacja postępem – to wszystko budziło u de Sade’a odruch repulsji. Odrzucał on złudzenie dotyczące człowieka, jakim karmiła się filozofia jego czasów. Przedstawiał go w jego aspekcie irracjonalnym, destrukcyjnym, jako pragnącego absolutnej wolności – to jest właśnie element egzystencjalistyczny jego myśli. W tym jest poprzednikiem takich projektów filozoficznych, jak Stirnerowski Jedyński, Nietzscheański Nadczłowiek, Artaudowski Człowiek Absolutny czy Bataille’owski Człowiek Suwerenny. Jak twierdzi Banasiak, de Sade stara się wykroczyć poza metafizykę Zachodu. Za Heideggerem określa ją jako skupioną na problematyce obecności i w dziele Markiza widzi zamiar wykroczenia poza perspektywę człowieczeństwa konstytuowanego przez pragnienie obecności (Banasiak 2006, 418).

Cielesność w filozofii markiza de Sade

Co markiz de Sade ma nam do powiedzenia w kwestii cielesności? Wydaje się, że jest on wyrocznią i ekspertem w tej dziedzinie, zważywszy na jego zafascynowanie problematyką seksualności i przyjemności. Zbadajmy zatem problematykę cielesności w pewnej określonej perspektywie. Ciało jest dla

niego zarówno przedmiotem przyjemności, jak i podmiotem konsumpcji. Ofiara jest z kolei przedmiotem konsumowania. W tej wielorakiej perspektywie konsumowania i ofiarowania należy rozpatrywać stosunek de Sade'a do cielesności. Banasiak pisze:

Charakterystyczna dla Sade'a rewindykacja i pochwała cielesności nie sprowadza się wyłącznie do ekspozycji całego możliwego (i niemożliwego) spektrum erotyzmu (włącznie z przemocą). Markiz cielesność wydobywa także przez to, że dostrzegając niejako „erotyczny” czy ekscesywny charakter kulinariów, chce spożytkować wszystko, co się z ciałem wiąże, chce wykorzystać wszystkie jego zasoby. Toteż eksploruje on ją także od strony czysto fizjologicznej, tworząc model swoistej libertyńskiej autarkii konsumpcyjnej. Z jednej strony, nic nie może się zmarnować, żadna wydzielina ani część ciała (niczym w ubogich społeczeństwach pierwotnych), z drugiej strony zaś w zamkniętym systemie libertynizmu para kat/ofiara nie powinna niczego oczekiwać z zewnątrz, musi żyć własnymi zasobami (Banasiak 2006,164).

Słowa te zakreslają obszar naszych zainteresowań – ciało pojęte jako samowystarczalny element natury, jako całość, a nie jedynie jako wehikuł dla duszy. Podobnie jak jego nauczyciele – La Mettrie i Holbach – de Sade odrzuca istnienie abstrakcyjnie pojętej duszy, wyzbywa się tej chrześcijańskiej chimery nieśmiertelnego bytu. W tej dziedzinie jest nieodrodnym synem swej epoki, Oświecenia. Naturalistyczny materializm, charakterystyczny dla filozofii oświeceniowej, stanowi, jak już pisałam, ukryte tło całej jego myśli, a zarazem jego myśl jest wyciągnięciem ostatecznych konsekwencji z myśli Oświecenia. A dla niej człowiek jest tylko materialnym wehikułem. Sfera psychiczna, dusza, jest szczególnego rodzaju materią. Doznawanie i przeżycia psychiczne są także sferą materialną (Tatarkiewicz 1999, 134). Ciało jest dla niego podstawą rozumienia człowieka. Jeśli już mamy mówić o duszy, to pojmuję ją właśnie jak swego rodzaju wysubtelnioną materię, albo może raczej jako własność lub funkcję materii. Człowiek jest ciałem, jest zatem zmuszony do gromadzenia energii poprzez zdobywanie pożywienia, energii, którą potem wykorzystuje do swoich libertyńskich celów.

a) Krytyka religii

Nieśmiertelna dusza w człowieku może istnieć tylko wtedy, gdy wierzymy w Boga jako stwórcę świata i duszy. Jeśli zatem odrzucimy istnienie boga, cóż pozostanie z duszy, owej nieudolnej próby naśladowania bytu boskiego?

Sade bardzo dobrze zna Biblię i teologię Ojców Kościoła. Wiedza ta jest mu potrzebna do przeprowadzenia swojej krytyki teizmu i instytucji kościelnych. Często bohaterami swoich powieści czyni osoby duchowne, miej-

sca akcji umieszcza w kościołach i klasztorach, buduje analogie do umar-twień i praktyk ascetycznych w swoich opisach praktyk seksualnych – jak zauważa Banasiak, jego twórczość powieściowa czasem przybiera wręcz formę antykatechizmu (Banasiak 2006, 176). De Sade odwraca i przekręca formuły teologiczne, ale też czasem otwarcie nawiązuje do różnych, zarówno nowożytnych, jak i starożytnych, herezji. W *Dialogu między księdzem a umierającym* możemy przykładowo dopatrywać się elementów socynianizmu wraz z jego charakterystycznych religijnym racjonalizmem, z kolei w *Niedolach cnoty* badacze dopatrują się inspiracji jansenistycznych i wpływu augustynizmu (Natanson 1994, 220).

Według de Sade’a libertyn to osoba obywająca się bez „wiary, prawa, Boga, religii”. Te kategorie są dla niego całkowicie nonsensowne. Przykładem takiej nonsensowności są dowody na istnienie Boga. „Toteż – konkluduje Sade (2006) – trzeba stracić rozum, by dopuszczać istnienie Stwórcy, i być kompletnym idiotą, by go wielbić”. Z kolei zajęcie teologów: dowodzenie jego istnienia, jest zadaniem jałowym, co ilustruje postać uczonego i poważnego doktora z Sorbony, który „znużony próżnym dowodzeniem w szkole istnienia stwórcy, przybywał do burdelu przekonywać się o istnieniu stworzenia” (Banasiak 2006, 51). Religia jest pocieszeniem dla dusz słabych, łudzących się, że znajdą w niej ulgę w cierpieniach, jakie niesie świat. Tymczasem dla prawdziwego libertyna nie ma żadnego pocieszenia. Realizuje on swoją drogę transgresji, nie oglądając się na jakieś społeczne iluzje. Bóg to efekt wzajemnego zapotrzebowania – z jednej strony lękający się życia ludzie, z drugiej możni tego świata, pragnący władzy na ludem. Używając kategorii nietzscheańskich, Bóg jest wymysłem moralności ludzi-niewolników. Sadowski człowiek integralny nie potrzebuje Boga, gdyż jest uosobieniem sił natury.

Znaczący jest jeszcze jeden argument wysuwany przez de Sade’a przeciw istnieniu Boga – jest to brak jego reakcji na bezkompromisowe poniżanie przez libertynizm tak przecież preferowanej przezeń cnoty. Do tego argumentu można dołączyć kolejny – brak boskiej reakcji na złorzeczenia słabych w jego oczach stworzeń. De Sade w tym milczeniu widzi boski współudział w zbrodniach, co prowadzi go do pojmowania Boga jako Najwyższej Niegodziwej Istoty (de Sade 1997, 142–150).

Zwróćmy uwagę, że występujące u niego poniżenie cielesności kobiety może mieć swe źródło w tradycji patrystycznej albo też może sięgać dalej, aż do myśli gnostyckiej z jej odrzuceniem cielesności stworzonej przez złego Boga. „Sceny erotyczne różnią się od aktualnej w jego epoce mody literackiej nienawiścią do ciała i zniecierpliwieniem, jakie skazańcy wywołują u znęca-

jących się nad nimi bohaterów, oraz frenetycznym kultem orgazmu będącego dla niektórych sekt manichejskich postacią kultu pierwotnego światła" (Klossowski 1999, 156).

Bóg ma u de Sade'a wszelkie cechy Marcjonowego złego boga stwórcy, demiurga tworzącego materialny świat, czyli Jahwe. Natomiast trawiące bohaterów powieści pragnienie wyczerpania wszelkich rozkoszy ma swą analogię w koncepcjach gnostyka Karpokratesa. Myśl antyteologiczna de Sade'a najlepiej „wykazuje kruchość myśli oświeceniowej” (Rowiński 1984, 83). Powtarza ona wszelkie tradycyjne zarzuty wobec religii i chrześcijaństwa, takie jak to, że religia została wymyślona ze strachu, że jest bajką wymyśloną przez oszustów, chorobą dusz wrażliwych, uciemieniem narodów, podłożem wojen itd.

b) Ciało i natura

Ciało jest chwilowym upostaciowaniem odwiecznej natury. Jest „kupą mięsa” zbudowaną z „wrażliwych molekuł”, która po rozpadzie powraca do uniwersalnego łona świata – jedyna wieczność, jaką uznaje de Sade, to wieczność nieustannie zmieniającej się materii. Istnieje tylko materia, będąca w wiecznym ruchu, stanowiąca przejaw jej energii. „Termin energia łączy ciało i dyskurs, to, co organiczne, i to, co retoryczne” (Banasiak 2006, 210). Cechą podstawową ciał jest posiadanie i użytkowanie energii. Energia jest istotą ich funkcjonowania, energia to rozkosz – zarówno seksualna, jak i ostateczna, rozkosz zbrodni. Ciało nie jest dla de Sade'a czymś ostatecznie ważnym – człowiek jest „tylko pianą, rezultatem ślepych nakazów natury” (de Sade 1991, 286). W rękach natury jesteśmy właściwie tylko maszyną podległą jej woli.

Skłonności bowiem człowiek od natury posiada, podczas gdy natura, a ściślej, jak mówi de Sade, pewien chaos natury, rodzi w nas upodobanie nawet do tego, co odrażające, a więc ludzkie poczynania są zakorzenione w biologii człowieka, takie czy inne upodobanie zależy od naszych organów, od budowy, od sposobu, w jaki ulegają one wpływowi, i nie jesteśmy w stanie zmienić naszych upodobań, tak jak nie jesteśmy w stanie zmienić kształtów naszych ciał (Banasiak 2006, 187).

W tej perspektywie nasze ciało staje się narzędziem natury i nie należy się mu przeciwstawiać. Tylko najwyższe posłuszeństwo wobec jego wymagań może doprowadzić do nadrzędnego celu wszelkiego libertynizmu, jakim jest maksymalizacja przyjemności. Bowiem źródłem libertynizmu jest sama natura, a im potworniejsze są występki libertyna, tym bliżej im do natury

i tym bardziej jej służą. Libertyn służy naturze czy to przeżywając przyjemność seksualną, czy też dokonując zbrodni – co jest najwyższym rodzajem przyjemności. Mamy u de Sade’a do czynienia ze skrajnym hedonizmem. Skrajnym dlatego, że przejmując od Arystypa podstawową zasadę przyjemności ciała, podąża dalej w kierunku transgresji, perwersji i zbrodni. Przyjemności zwykłego hedonizmu są konwencjonalne, przyjemności „sadyzmu” są wyrafinowane i perwersyjne, związane na przykład z zadawaniem bólu – zarówno ofierze, jak i (co stanowi wyższy stopień perwersji) z zdawaniem sobie bólu przez kata. Podobnie transgresja – de Sade sugeruje, że wyższy stopień rozkoszy cielesnych polega na zachowaniach przestępczych. Libertynizm wychodzi bowiem poza czysto cielesną przyjemność, a to przekroczenie sięga aż ku transgresji ludzkiej podmiotowości – którą można zanegować ostatecznie w akcie zbrodni.

Poprzez ciało człowiek jest „wrzucony w świat”, podległy jego nieubłaganym prawom czy raczej oddany na pastwę ślepych sił natury. Człowiek jest naturze całkowicie obojętny, ona go swym kaprysem powołuje do istnienia i takim samym kaprysem uśmierca. Nawet zbrodnia, tak cenna dla libertyna, jest w oczach natury tylko nieudolnym jej naśladowaniem, gdyż rozpuszczanie form pozostaje dla natury czymś zwykłym. Tylko dla człowieka wszelki eksces, seks i zbrodnia są czymś niezwykłym. Dla natury jest to rzecz normalna. Przez te ekscesy człowiek, ucieleśniony fragment natury, spełnia tylko jej prawa, nic więcej. Człowiek nie może wykroczyć poza naturę, nie może wyłamać się z jej praw, gdyż podlega im poprzez swoją cielesność. Nawet gdyby poprzez zbrodnie lub odmowę rozmnażania gatunek ludzki chciał się wyłamać spod jej praw, zaludniłaby ona Ziemię innymi istotami, nie zwracając uwagi na nasz gatunek.

c) Ciało i ofiara

„Libertyn traktuje swoją chwilową partnerkę seksualną jako niewolnika, sprowadzoną do roli ciała-rozkoszy” (Banasiak 2006, 237). Człowiek to nie brzmi dumnie dla de Sade’a. Libertyn ma w pogardzie cielesną zabawkę, jaką jest partnerka. Dla niego inny człowiek to nie byt osobowy, który wymaga reakcji moralnych, lecz raczej przedmiot-ofiara, to zwierzę podległe prawom natury, coś, co jest stworzone po to, by je używać. Warto powtórzyć – człowiek nie brzmi dumnie dla libertyna:

Gdyby na świecie nie było ani jednego człowieka, wszystko toczyłoby się w taki sam sposób; korzystamy z tego, co znajdujemy, nic nie jest stworzone dla nas; nędzne istoty, zależne od tych samych okoliczności co inne zwierzęta, tak samo zrodzone, ośmie-

lamy się być dumni, ośmielamy się sądzić, że słońce świeci, a rośliny wzrastają ze względu na nasz cenny gatunek. Co za żałosne zaślepienie! Musimy więc pojąć, że natura równie dobrze może się obejść bez nas jak bez mrówek czy much (de Sade 2003, 135).

To przekonanie wynika z mniemania libertyna o własnej wyjątkowości i jego pogardy dla tłumu. Libertyn zdaje się nie przynależeć do gatunku ludzkiego. Nawet całkowite wyginięcie naszego gatunku nie zmieniłoby żadnego z praw natury. Można stąd wyciągnąć wniosek, że zabicie człowieka jest tylko częścią naturalnego cyklu i przyśpiesza to, co i tak jest nieuchronne. Człowiek to tylko przypadkowy zestaw molekuł i nic nie daje mu jakiegoś uprzywilejowanego miejsca we wszechświecie. Elitaryzm de Sade'a całkowicie wyklucza jakąkolwiek postać humanizmu. Człowiek zostaje zredukowany tylko do ciała i jego funkcji. Ofiary praktyk sadystycznych są uprzedmiotawiane do roli mebli, urządzeń, maszyn wydalniczych czy wreszcie obiektów konsumpcji – jak to się dzieje w przypadku praktyk kanibalistycznych.

Ofiara zostaje wywłaszczona z jej własnego organizmu i intymnego aspektu jej cielesnego istnienia, aspektu fizjologicznego, a męka tylko dopełnia wywłaszczenie z ciała. Ciało ofiary jest jedynie systemem dodanym do ciała libertyńskiego, biernym aneksem, maszyną do fabrykowania substancji erotycznej, zależnie od kaprysów libertyna, poddane technologicznej wiedzy, gwarantującej oczekiwane efekty, [...] ofiara zostaje odarta z resztek człowieczeństwa (Banasiak 2006, 240).

Zwykły zboczeniec jest nieświadomym libertynem, pozostaje niewolnikiem własnych anomalii parapsychologicznych. Libertyn jest w takim razie swego rodzaju świadomym zboczeńcem – nie ulega swemu pożądaniu, wręcz przeciwnie: kwestionuje swoją własną konstytucję. W tej właśnie perspektywie należy widzieć praktyki sadyczne. Libertyn włada własną perwersją, rozkoszuje się nią. Obiekt rozkoszy, ofiara jest czymś relatywnym, a samo pożądanie jest czystą negatywnością, doprowadzając do pełnej deprecjacji obiektu. Chcenie immanentne pożądaniu jest bowiem chceniem niszczenia, destrukcji podmiotu w imię transgresji.

Dodatkowym elementem zbrodni sadycznej i libertyńskiej jest liczba. Duża liczba ofiar jest pożądana podobnie jak wielu kochanków. „Pieprz się z możliwie jak największą ilością mężczyzn. Nic nie bawi i nie rozpała głowy tak jak wielka liczba; ona właśnie gwarantuje wciąż nowe przyjemności choćby poprzez zmianę kształtu. I nie wiesz nic, jeśli znasz tylko jednego kutasa” – powiada de Sade (1997, 73). Owo potraktowanie istnień ludzkich w kategoriach czysto ilościowych bardziej je obdziera z człowieczeństwa i poniża niż przemoc fizyczna.

Trudno w tym miejscu nie odnieść się do zbrodni systemów totalitarnych XX wieku, które bazowały właśnie na sprowadzeniu konkretnego człowieka do liczby. I chociaż trudno posądzać de Sade'a o bycie prekursorem tych przemian, był on swego rodzaju papierkiem lakmusowym zmian, które zachodziły w mentalności europejskiej od początków XVIII wieku i doprowadziły ostatecznie do wielkich tragedii XX wieku.

Dodatkowo warto zauważyć, że dla libertyna „ofiara jawi się jako syjący pasję poznawczą obiekt eksperymentu klinicznego (swego rodzaju królik doświadczalny czy szczur laboratoryjny), zarówno w aspekcie psychologicznym (np. upodobanie do seksu lub choćby do kontaktu z kobietami skazanymi na śmierć), jak i fizjologicznym (kwestia żywienia ofiar i użytkiwania oczekiwanych odchodów) i anatomicznym (wymyślne tortury)” (Banasiak 2006, 242). Libertyn poprzez dogłębne poznanie rozumie zniszczenie obiektu swoich badań. Sadyczny erotyzm jest w swej istocie autarkiczny – implikuje nicomość przedmiotu pożądania; „ani razu moja sperma nie popłynęła za przyczyną obecnych tu obiektów; rozlewałem ją zawsze z powodu tych, które są nieobecne” (de Sade 2003, 235). Jest to związane z postawą ateistyczną libertyna: „Prawdziwy ateista, o ile istnieje taki rzeczywiste, nie przywiązuje wagi do żadnego przedmiotu: posłuszny jest swoim popędom, wiecznemu ruchowi natury, której stworzenia są niczym bańki mydlane” (Klossowski 1999, 127).

Deprecjonujące podejście do kobiety było zgodne z ogólnym stanowiskiem Oświecenia w tej kwestii. Kobieta była traktowana jak zabawka, przyjemność, kurtyzana (Banasiak 2006, 245). Markiz de Sade radykalizuje to podejście, zarazem jednak radykalizuje podejście odwrotne – w którym to kobiety szukały przyjemności seksualnej, otwarcie wyrażając swe potrzeby i wrodzoną seksualność. Ogólnie rzecz biorąc, de Sade postponował kobiety jako jedynie obiekty podległe pożądaniom libertynów, uległe i spełniające każde ich życzenie. Ich cielesność była przedmiotem manipulacji, wykorzystania i deprecjacji. Typowym obiektem odrazy jest dla libertyna kobieta ciężarna, symbolizująca rozpasaną cielesność i podległość prawom natury (Banasiak 2006, 250).

Z drugiej jednak strony de Sade uznaje kobiety za wyższe od mężczyzn pod wieloma względami. Pierwszy to ich nieograniczona potencja seksualna, nieporównanie przewyższająca możliwości nawet największych libertynów. „Nic nie równa się temperamentowi podnieconej kobiety; jest ona wówczas jak wulkan, który rozpala się w miarę, jak chcemy go ugasić” (de Sade 1997, 44). Ową wyższość kobiet pod względem seksualnym podkreśla jeszcze twierdzenie: „Pierwszym prawem każdej kobiety jest pierdo-

lić się wyłącznie z powodu libertynizmu lub dla korzyści" (de Sade 1997, 162). Tu, być może paradoksalnie, de Sade jest prekursorem ruchu wyzwolenia kobiet, podkreślając ich prawo do własnej satysfakcji seksualnej i samostanowienia. Zapewne feministki nigdy by się nie zgodziły, by wśród postaci popierających ich żądania był markiz de Sade, ale należy stwierdzić, że dla niego kwestia wolności była istotnie powiązana z kwestią kobiet i prawa kobiet do swobodnego przeżywania swej cielesności. Pojmował wręcz seksualność kobiet jako fakt polityczny. Podział na role pan/niewolnik nigdy nie pokrywa się u niego z podziałem na role męskie i kobiece. Kobieta również może być libertynką i realizować swą wolność we wszystkich wymiarach.

Nie sposób powiedzieć wszystkiego o filozofii markiza de Sade. Złożoność jego projektu filozoficznego rozsądza większość ram interpretacyjnych. Tym bardziej, że pozostaje on prekursorem wielu współczesnych nurtów filozoficznych i nie możemy już czytać jego dzieł, nie pamiętając o filozofii Nietzschego czy Bataille'a. De Sade jest jednym z najlepszych przykładów myśliciela, który tak dalece przerastał swoją epokę, że we właściwy sposób zaczęto go odczytywać dopiero ponad półtora wieku po jego śmierci. Nawet w przypadku Nietzschego okres właściwej recepcji był przecież o wiele krótszy. Trudno tu nie ustrzec się następującej sugestii – prawdziwy sens dzieł Markiza był tak głęboko ukryty pod warstwą pornograficznych powieści, że dopiero wyszedł na jaw w XX wieku. Trudno sobie wyobrazić, że myśl de Sade'a mogłaby być we właściwy sposób zinterpretowana w kategoriach filozofii XVIII wieku.

Oczywiście należy natychmiast zastrzec, że pornograficzna warstwa zewnętrzna jego dzieł nie jest tylko rodzajem kamuflażu. Filozofia ma według de Sade'a powiedzieć wszystko, w tym przede wszystkim wszystko o człowieku, o jego kondycji, której istotnym, a być może najważniejszym aspektem jest cielesność. Z kolei cielesność manifestuje się w sposób najbardziej spektakularny w seksie i przemocy, w cierpieniu ofiary, w zbrodni. Można też, w kolejnym nawiązaniu do postaci Nietzschego, zapytać, czy może Markiz był szaleńcem. Nigdy nie był hospitalizowany inaczej, jak tylko z przyczyn, by tak rzec, policyjnych. Wiek Oświecenia często stosował internowanie wobec osób, które zachowywały się w sposób niezgodny z przyjętymi normami społecznymi. Bez wątpienia jego zachowania, a tym bardziej teksty, które pisał, zwracały uwagę policji. Był de Sade także pewnego rodzaju kozłem ofiarnym swej epoki. Ale nie był szaleńcem, nawet jeśli otarł się o szaleństwo. Był skandalistą, ekscentrykiem, libertynem jak inni libertyni

jego epoki – ale nie był zbrodnicą, sadystą czy pornografem. Można go właściwie uznać za moralistę *à rebours*, takiego, który stawia przed oczami tak zwanego normalnego człowieka krzywe zwierciadło, by ten mógł w nim zobaczyć całe zło, do którego jest zdolny. A to, że normalny człowiek zdolny jest w specyficznej sytuacji dokonywać najgorszych czynów, takich, jak te, które opisywał w swych powieściach de Sade, dobrze wiemy z okrucieństw wojen światowych XX wieku. Tyle że człowiek normalny dokonuje takich zbrodni w sytuacji masowej, gdyż jest człowiekiem masowym, o którym pisali Ortega y Gasset czy Canetti. Libertyn, taki jak de Sade, jest człowiekiem integralnym, jednostkowym, na swój własny rachunek zgłębia mroczne otchłanie ludzkiej natury, nie czekając, aż świat wrzuci go w sytuację, która wydobędzie z niego to, czego o sobie nie chce wiedzieć.

Podsumowując rozważania nad filozofią de Sade'a, można zapytać: za co wciąż tak kochamy Mrocznego Anioła? Być może za to, że jego poglądy, jego filozoficzno-artystyczna ekspresja, stanowią od prawie dwustu lat nieustające źródło dyskusji i inspiracji? Być może za jego bunt, który pokazuje nam, jak nigdy nie zaprzeczyć sobie? A może przyczyna jest bardziej trywialna? Być może w dzisiejszym skomercjalizowanym świecie chodzi jedynie o cielesne aspekty twórczości Markiza, które świetnie się sprzedają jako źródło podniecia dla głodnego skandali tłumu. Wydaje się, że nie ma jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie. Jedno jest pewne. Świat wciąż czerpie pełnymi garściami z twórczości wielkiego Francuza.

Carnal in Philosophy of Marquis de Sade

Abstract

The chapter Marquis de Sade Forever Alive by Katarzyna Machnik speaks of the huge influence of the Great Frenchman on culture and art in general, which he has been exerting from his contemporaries down to the recent times. In the popular culture this libertine and provocateur, also called the biggest immoralist of the eighteenth century, is widely recognized by almost all of its' recipients. Successively, Sade's provocative works have permeated the field of mass culture to such an extent that, presently, they do not cause any sort of provocation on the general public. The references to Sade's oeuvre in music, visual arts as well as popular culture as a whole, are very often and easily recognizable. However, only few are aware that Sade was also a philosopher, and the trajectories of his life and ideas have been bumpy and full of obstacles. The author of the chapter seeks to answer the question: for what does the world still love the Great Marquis? Undoubtedly, an interest in Sade continues unabated. For his admirers Sade's life became a symbol of non-conformism and rebellion of the world, in which individual freedoms and inalienable rights, involving fulfillment of personal desires, are restricted. Knowingly, de Sade is

a eulogist of various empirical body practices. However, below this most clear and obvious layer disguise other layers aiming to evoke in us—readers, deeper reflection and a braver exploration of a self.

Keywords

Marquis de Sade, libertine, carnal, Age of Enlightenment, popular culture, sadism

Bibliografia

1. Bachtin Michaił (1975), *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średnio-wieczna i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
2. Banasiak Bogdan (2003a), *Markiz de Sade. Prawda i legenda*, [w:] Donatien Alfonse François de Sade, *Powiedzieć wszystko. Antologia*, tłum. B. Banasiak, M. Bratuń, K. Matuszewski, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
3. Banasiak Bogdan (2003b), *Wystawna dzikość pożądania. Zarys metafizyki „Stu dwudziestu dni Sodomy”* [w:] Donatien Alfonse François de Sade, *Sto dwadzieścia dni Sodomy, czyli Szkoła libertynizmu*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa: Mireki.
4. Banasiak Bogdan (2006), *Integralna potworność. Markiz de Sade, filozofia libertynizmu, czyli konsekwencje „śmierci Boga”*, Wrocław: Thesaurus.
5. Bluche François (1990), *Życie codzienne we Francji w czasach Ludwika XIV*, tłum. W. Bienkowska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
6. Deleuze Gilles (1994), *Prezentacja Sader-Masocha*, tłum. T. Swoboda, „Literatura na Świecie”, nr 10, s. 258–274.
7. Foulcault Michel (1987), *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszyc-ka, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
8. Hazard Paul (1974), *Kryzys świadomości europejskiej 1680-1715*, tłum. J. Lalewicz, A. Siemek, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
9. d'Holbach Paul-Henri (1957), *System przyrody czyli prawa świata fizycznego i moralnego*, tłum. J. Jabłońska, H. Suwała, Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Naukowe.
10. Houellebecq Michel (2003), *Cząstki elementarne*, tłum. A. Daniłowicz-Grudzińska, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
11. Karpiński Wojciech (1968), *Sade ukrzyżowany*, „Twórczość”, nr 2, s. 77–88.
12. Klossowski Pierre (1999), *Sade mój bliźni*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa: Fundacja „Aletheia”.
13. Łojek Jerzy (1982), *Wiek Markiza de Sade. Szkice z historii obyczajów i literatury we Francji XVIII wieku*, Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.
14. Natanson Jean-Jacques (1994), *Sade, czyli ateizm jako namiętność*, tłum. B. Banasiak, „Literatura na Świecie”, nr 10, s. 221–234.
15. Nijakowski Lech M. (2010), *Pornografia. Historia, znaczenie, gatunki*, Warszawa: Wydawnictwo Iskry.
16. Rowiński Cezary (1984), *Cienie wieku Oświecenia*, [w:] idem, *Przestrzeń logosu i czas historii*, Warszawa: Czytelnik.
17. Rowiński Cezary (1993), *Paradoksy libertynizmu*, „Literatura na Świecie”, nr 1/3, s. 73–105.

18. de Sade Donatien Alfonse François (1987), *Justyna, czyli nieszczęścia cnoty*, tłum. M. Bratuń, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
19. de Sade Donatien Alfonse François (1991), *Powiedzieć wszystko*, wybór i tłum. B. Banasiak, M. Bratuń, K. Matuszewski, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
20. de Sade Donatien Alfonse François (1997), *Julietta*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa: Mireki.
21. de Sade Donatien Alfonse François (1998), *Filozofia w buduarze albo Libertyńscy nauczyciele: dialogi przeznaczone dla edukacji młodych dziewcząt*, tłum. M. Skrzypek, Kielce: Szumacher.
22. de Sade Donatien Alfonse François (2003), *Sto dwadzieścia dni Sodomy, czyli Szkoła libertynizmu*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa: Mireki.
23. Spink John Stephenson (1974), *Libertynizm francuski od Gassendiego do Voltaire'a*, tłum. A. Neuman, Warszawa: Książka i Wiedza.
24. Tatarkiewicz Władysław (1999), *Historia filozofii*, t. 2, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Agata Stronciwilk*

Jedzenie i seksualność w pracach *Fat Love* oraz *OAA* Aleksandry Ska

Streszczenie

Artykuł jest analizą dwóch prac Aleksandry Ska: wideoinstalacji *Fat Love* oraz performansu *OAA*, w kontekście obecnych w nich wątków związanych z jedzeniem, płcią i seksualnością. Punktem wyjścia analizy jest zwrócenie uwagi na różnorodne konteksty związane z kulturowymi wyobrażeniami dotyczącymi kobiecości i jedzenia. Prace Aleksandry Ska problematyzują tę tematykę na różnych poziomach. Artystka odnosi się między innymi do wyobrażeń dotyczących kobiecej i męskiej diety, idealnego ciała oraz ról społecznych związanych z przygotowywaniem jedzenia i karmieniem. Ważnym aspektem analizowanych prac jest również wątek dotyczący erotyzacji jedzenia oraz odniesienie do słynnego cyklu fotografii Natalii LL *Sztuka konsumpcyjna*. Zarówno *Fat Love*, jak i *OAA* mogą być postrzegane jako próba stworzenia narracji dotyczących kobiecości i jedzenia, które wymykają się stereotypowym ujęciom tej relacji.

Słowa kluczowe

jedzenie, Aleksandra Ska, gender

Karen Grøn zauważała, że jedzenie jest „supermetaforą” naszych czasów, a posługując się nią, można się wypowiedzieć na dowolny temat: „problemów społecznych, zwyczajów kulturowych, naszych tożsamości, naszego rozumienia natury, ustawiania granic, wrażliwości oraz wizji przyszłości” (Grøn 2017, 7). Wraz z rosnącym zainteresowaniem tematyką jedzenia w różnorodnych obszarach – zarówno praktyk społecznych, jak i refleksji naukowej – staje się ono również coraz częściej interesującym zagadnieniem

* Instytut Sztuk Pięknych

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny im. Jana Długosza w Częstochowie

E-mail: a.stronciwilk@ajd.czyst.pl

dla artystów. W niniejszym tekście zamierzam skupić się na analizie prac Aleksandry Ska oraz pojawiających się w nich wątkach dotyczących związków pomiędzy jedzeniem, płcią i seksualnością.

Jedzenie wiąże się wyraźnie z tematyką płci. W kulturze europejskiej istnieje bardzo silne powiązanie między kobietą a karmieniem. Wynikać może ono z oczywistego połączenia pomiędzy kobietą a karmieniem dziecka – czynność ta zostaje następnie rozszerzona na całość rodziny. Kobieta nie tylko przyjmuje pokarm, ale także staje się jego źródłem. W efekcie karmienie i gotowanie uznawane są niejednokrotnie za fundament kobiecej tożsamości oraz jej podstawowy obowiązek (Counihan 1988, 52). Fakt, iż powiązanie to postrzegane jest jako oczywiste, powoduje, że domowe gotowanie, podobnie jak inne obowiązki domowe, często nie jest uznawane za pracę, lecz wyraz miłości i troski. Kobieta, która nie potrafi lub nie chce gotować, bywa społecznie stygmatyzowana jako niedoskonała i niepotrafiąca odpowiednio zająć się rodziną (DeVault 1994). W kontekście jedzenia i płci pojawiają się podstawowe pytania dotyczące tego, kto przyrządza posiłek, dla kogo i w jaki sposób. Okazuje się również, że podziały płciowe dotyczą nie tylko przyrządzania żywności, lecz pojawiają się już w samych pokarmach, które dzielone są na „męskie” i „kobiece”.

Kolejnym obszarem łączącym pożywienie i płęć jest seksualność. Sfery te są bardzo do siebie zbliżone, a wręcz wzajemnie się przenikają. Warren Belasco wskazywał, że obie są kluczowe w kontekście biologicznej reprodukcji oraz przyczyniają się do wytworzenia silnych więzi społecznych (Belasco 2014, 35). Związane są również z „wchłonięciem zewnętrznych bytów w obszar własnego ciała” (Belasco 2014, 35). Ostatecznie obie sfery bardzo silnie angażują zmysły – wzroku, zapachu, dotyku oraz smaku. Hartmut Böhme zauważa, że erotyzacja jedzenia stanowi jedną z „kulturowych oczywistości” (Böhme 2012, 423), a Claude Lévi-Strauss podkreślał „bardzo głęboką analogię, którą na całym świecie ludzka myśl dostrzega między aktem kopulacji i aktem jedzenia, do tego stopnia, że w wielu językach oba oznaczane są tym samym słowem” (za: Quellier 2013, 182).

Połączenie seksualności i jedzenia może dotyczyć wielu obszarów. Z jednej strony erotyzacji może podlegać sam akt spożywania, tak jak w słynnych fotografiach Natalii LL *Sztuka konsumpcyjna*. Erotyzacja jedzenia szczególnie często pojawia się również w sferze reklamy. Powiązanie między jedzeniem a seksualnością widoczne jest także w potocznym języku, w którym pojawiają się zwroty takie jak „pożeranie kogoś wzrokiem” czy określenia przystojnych mężczyzn jako „ciach”, które można „schrupać”. Ładna kobieta może zostać określona jako „apetyczna”, a małżeństwo po zawarciu musi zostać „skonsumowane”. Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska zwracała uwagę na

powszechność utożsamienia aktu seksualnego z jedzeniem w twórczości ludowej (Wężowicz-Ziółkowska 1998, 85). Badaczka wskazuje na „kulinarno-konsumpcyjną infrastrukturę seksualności ludowej”, której ślady widoczne są także w języku potocznym: przywołuje takie określenia, jak „słodki buziak”, „apetyczna kobieta”, „miłosne upojenie”, „schrupanie (kogoś)” czy wulgarne „pieprzenie” (Wężowicz-Ziółkowska 1998). Autorka wskazuje, że w wielu przyspiewkach o charakterze erotycznym i obscenicznym powracają metafory konsumpcyjne, które sugerują lub maskują treści erotyczne. Przytoczone konteksty uzmysławiają silne zakorzenienie wyobrażeń łączących akt seksualny z jedzeniem. Wydaje się, że połączenie to szczególnie widoczne jest we współczesnej kulturze, w której kobieta niejednokrotnie ukazywana jest jako towar podlegający konsumpcji tak jak inne dobra. W twórczości polskich artystek powraca wątek dotyczący zarówno erotyzacji jedzenia, jak i „kanibalistycznego” charakteru relacji pomiędzy płciami.

Należy tutaj zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt: obie sfery – jedzenia i seksualności – są bardzo silnie powiązane z emocjami. Jak zauważa Deborah Lupton, seksualność i jedzenie są często związane z intensywnymi emocjonalnie doświadczeniami, są również splecione z ucieleśnionymi doznaniem oraz silnymi uczuciami, kluczowymi dla podmiotowości jednostki i jej poczucia odróżnienia od innych (Lupton 1996). Carolyn Korsmeyer w kontekście powiązania jedzenia i erotyki zauważyła, że połączenie pomiędzy nimi było jednym z wielu powodów, które dyskwalifikowały w zachodniej tradycji estetycznej doznania smakowe, usuwając je z obszaru prawdziwego doświadczenia estetycznego (Korsmeyer 2008, 108).

Praca Aleksandry Ska pt. *Fat Love* (2009) jest przykładem działania podejmującego kwestię relacji pomiędzy kobiecością, seksualnością i jedzeniem z bardzo wielu perspektyw. To gastro-pornograficzny anarchizm, w którym przełamane zostają wszystkie tabu związane z wyobrażeniami o kobiecie i jedzeniu. Transgresja dokonywana jest tutaj na wielu poziomach – tego, co jest spożywane, w jaki sposób oraz przez kogo¹. Konsekwentnie Ska przełamuje stereotypy i zakazy dotyczące podziału na „męskie” oraz „kobiece” produkty spożywcze; artystka odnosi się także do wyobrażeń na temat idealnego ciała. Praca *Fat Love* miała charakter wideoinstalacji *site-specific*. Co istotne, była eksponowana w przestrzeni pozagaleryjnej, w delikatesach mięsnych Prosiaczek w Poznaniu. Pomiędzy kiełbasami i wędlinami zawieszony został ekran z projekcją, która ukazywała nagą kobietę o obfitych kształtach. Była ona ujęta w popiersiu, a na szyi miała zawie-

¹ Zgodnie z rozumieniem transgresji w ujęciu Georges’a Bataille’a przekroczenie zakazu nie jest jego zniesieniem, lecz potwierdzeniem istnienia.

szone, niczym kosztowne naszyjniki, pęta kiełbasy. Kobieta najpierw gładziła je, czule dotykała, wężała, a w końcu zjadała. Wszystkie czynności wykonywała z wyraźną przyjemnością. Umieszczenie pracy w delikatesach mięsnych powodowało, że cała otaczająca ją przestrzeń stawała się elementem instalacji. Trudno było wyznaczyć granice, gdzie kończyła się przestrzeń zainscenizowana, a zaczynała sklepowa codzienność. Tym, co zwracało szczególną uwagę, był erotyzm zawarty w prezentowanym filmie. Kobieta jadła kiełbaski prowokacyjnie, niemalże obscenicznie. Erotyzm był podkreślony także przez fakt, że przed skonsumowaniem czule je dotykała. W kontekście połączenia erotyki i jedzenia Anthelme Brillat-Savarin zwracał uwagę na istotny aspekt, jakim jest przyjemność oglądania osoby jedzącej (Brillat-Savarin 2016). Obserwowanie „uroczej łakomczuchy”, która zajada się ze smakiem, może być jego zdaniem źródłem rozkoszy. Jedzenie jest czynnością uwodzieńską, pojmowaną nawet jako rodzaj „gry wstępnej”, zaproszeniem do zgoła odmiennych przyjemności. Spożywanie pokarmów staje się rodzajem flirtu. Brillat-Savarin pisał, że:

[...] nie ma miłszego widoku, jak uroczą łakomczucha pod bronią: serwetka ułożona powabnie; jedna ręka spoczywa na stole; druga podnosi do ust małe, wykwinicie pokrojone kęsy albo skrzydełko kuropatwy; oczy jej błyszczą, usta połyskują, rozmawia mile, ruchy ma wdzięczne; i nie brak jej tej odrobiny kokieterii, którą kobiety kładą we wszystko. Z tyłu przewagami łakomczucha jest nieodparta; sam Katon Cenzor musiałby jej ulec (Brillat-Savarin 2016, 97).

Przyjemność związana z obserwacją kobiety w trakcie jedzenia związana jest z jej postawą, gracją, elegancją ruchów. Kobieta z filmu *Fat Love* nie wpisuje się jednak w te wyobrażenia. Pomimo że jedzenie sprawia jej widoczną rozkosz, obserwacja postaci w trakcie spożywania nie staje się źródłem prostej przyjemności. Wynika to z różnych czynników: tego, co je, w jaki sposób oraz tego, jak wygląda. Kobieta je „nieelegancką” potrawę, dodatkowo w sposób, który także odbiega od standardów elegancji. Wraz z amerykańizacją kultury akceptowalne stało się jedzenie coraz większej ilości produktów rękami. Działania, które podejmuje kobieta z filmu, wykraczają jednak poza przyjęte schematy obcowania z jedzeniem. Wchodzi ona bowiem w bardzo cielesny kontakt z pożywieniem, dotyka ono jej nagiej skóry, niejako „nosi je” na sobie. Gładząc kiełbaski, spogląda wyzywająco wprost w kamerę, jakby zapraszając do udziału w cielesnej przyjemności, jakiej doznaje. Jest zapraszająca i flirtująca. *Fat Love* wywołuje jednak odmienne odczucia niż słynne fotografie Natalii LL, chociaż obie realizacje są silnie nacechowane erotyzmem. W pewnym momencie kobieta z filmu, nie zwracając uwagi na zasady *savoir-vivre’u*, zaczyna jeść kiełbaski rękami. Jej dłonie co-

raz bardziej pokrywają się tłuszczem, zaczyna więc oblizywać palce, a kiełbasy rozpadają się, brudząc jej twarz. Pograżając się w przyjemności, łamie zasady dobrego wychowania. Wszystko to powoduje, że przyjemność jest tutaj przemieszana z niesmakiem. *Fat Love* można odnieść do popularnego wyobrażenia, że łakomstwo wiąże się z rozwiązłością seksualną. Na wyobrażenie, że „folgowanie sobie” przy stole sygnalizuje podobne podejście w sferach intymnych, wskazuje Florent Quellier, pisząc o niemalże niezbywalnym powiązaniu pomiędzy uwodzeniem a rozkoszami stołu. Maurice Edmond Sailland, znany jako francuski „książę gastronomii” Curnonsky, w *Stole i miłości* pisze: „Wszystkie prawdziwe kochanki, które znamy, były łakome. Nie podrywajcie żadnej ślicznotki, która nie jest łakoma, w przeciwnym razie popełnicie błąd psychologiczny, a nawet fizjologiczny” (za: Quellier 2013, 173). Quellier zauważa, że według utrwalonych wyobrażeń kulturowych kobiecie łakomstwo nie jest wolne od podtekstu seksualnego, a czasem stanowi oznakę skłonności do flirtowania. Powściągliwość w jedzeniu staje się jednym z istotnych elementów wychowania kobiety. Konieczność jej zachowywania jest ściśle powiązana z erotyzacją jedzenia. Umiarkowanie w spożywaniu pokarmów obowiązywało przede wszystkim w towarzystwie i miało stać na straży kobiecej cnoty. Badacz wskazuje na średniowieczne, pisane przez mężczyzn teksty dotyczące dobrych manier, które zalecały kobietom, by nie spożywały za dużo jedła i alkoholu ani nie rozmawiały zbyt wiele przy stole. Przykładowo w *Nauce dla panien na wydaniu* czytamy: „Gdy będziesz panno na uczcie, bądź pełna wdzięku w jedzeniu, nieśmiała w rozmowie i nie papłaj za dużo” (Quellier 2013, 184). Powściągliwość i umiar stają się jednymi z wymogów stawianych kobiecie, co zdaniem Quelliera było także widoczne w XIX-wiecznych społeczeństwach burżuazyjnych. Także Susan Bordo dostrzega erotyzację relacji pomiędzy kobietą a jedzeniem i związane z tym zakazy (Bordo 1993, 110). Badaczka analizuje reklamy prezentujące produkty spożywcze. Wskazuje na brak takich, które ukazywałyby kobietę w trakcie łakomego objadania się, gdyż:

[...] taki obraz naruszałby głęboko osadzone oczekiwania, byłby odebrany przez wielu jako obrzydliwy i transgresyjny. Kiedy kobiety są przedstawione jako żarłoczne, ich nienasylenie jest wykorzystywane wyłącznie jako metafora seksualnego pożądania (Bordo 1993, 110).

Nie oznacza to, że przykładowo w reklamach nie odnajdziemy wizerunków, w których kobieta czerpie przyjemność z jedzenia; przeważnie jednak nie objada się, lecz spożywa małe porcje lub je przekąski, przykładowo słodczyce. W efekcie *Fat Love* ma zdecydowanie transgresyjny charakter. Kobieta z filmu łamie kulturowe reguły: jej własna przyjemność, którą czerpie

z jedzenia, jest ważniejsza niż przyjemność osób obserwujących. Przekracza więc zinterioryzowane normy wewnętrznego, panoptycznego strażnika, który każe kobiecie odpowiednio się zachowywać jako obiektowi permanentnego oglądu. Kobieta z filmu nie wpisuje się w ramy „kobiecego” spożywania, wydaje się w wyzywający sposób czerpać erotyczną przyjemność z aktu jedzenia. Na jej twarzy widoczna jest radość i spełnienie. Wyzywający charakter tego spożywania jest dodatkowo podkreślony przez jej nagość.

Kobięcy apetyt i głód muszą zostać poskromione. Kobieta „czysta” je bardzo mało albo prawie wcale. Bordo wskazuje, że założenia te były popularne w kręgach burżuazji, która starała się dorównać arystokratycznym wyobrażeniom o ciele i sposobie jedzenia. Także dzisiaj szczupła sylwetka jest symbolem statusu społecznego (Powdermaker 1997, 207). Akt jedzenia zawsze przywołuje cielesność i wiążące się z nią elementy, jak trawienie, defekacja czy seksualność. Odrzucenie ciała, chęć bycia „czystą” i bezcielesną, to jeden z częściej powracających motywów w wypowiedziach anorektyczek (Jaxa-Rożen 2007, 171–186). Modelka z filmu *Fat Love* nie tylko nie jest szczupłą, ale wydaje się pogodzona ze swoją tuszą. Łamie więc kolejne wyobrażenie dotyczące tego, że szczupła sylwetka jest jednakowo pożądana przez wszystkie kobiety. Jako kobieta „pulchniejsza” zgodnie ze społecznymi oczekiwaniami powinna teraz poszukiwać diety i sposobu na pozbycie się „zbędnych kilogramów”. Kobieta jednak działa wręcz przeciwnie, zając się z przyjemnością kalorycznymi i tłustymi kielbasami.

Istotny jest także fakt, że modelka z filmu spożywa przede wszystkim mięso – najbardziej „niekobięcy” z produktów spożywczych. Jest ono bowiem kojarzone przede wszystkim z męskością i to właśnie ono postrzegane było jako najbardziej niebezpieczny z pokarmów. Zdaniem Joan Jacobs Brumberg spożywanie tłustych, mięsnych potraw w XIX wieku uznawano za szczególnie nieodpowiednie dla kobiet:

[...] ciało zwierząt było uznawane za jedzenie wytwarzające ciepło, które stymulowało wytwarzanie krwi i tłuszczu oraz namiętności. Lekarze i pacjenci dzielili wspólne przekonanie, że mięso jako produkt spożywczy stymulowało rozwój oraz aktywność seksualną (Brumberg 1997, 167).

Badaczka wskazuje na przestrogi dotyczące jedzenia mięsa, które pojawiały się w popularnej literaturze medycznej. Jedzenie go w okresie dojrzewania miało przyspieszać ujawnienie się cech płciowych oraz powodować zbyt obfite miesiączki. Wskazywano na zbytnią delikatność kobiecych żołądków, które miały źle reagować na mięso. Co więcej, jedzenie mięsa przez kobiety miało nie tylko dowodzić nieokiełznanej zmysłowości, ale czasem było odczytywane jako akt społecznej agresji – „kobiety, które jadły mięso,

mogły być postrzegane jako zachowujące się nie na miejscu, przypisujące sobie męski przywilej” (Brumberg 1997, 167). Oczywiście nie oznacza to, że kobiety nie spożywały mięsa w ogóle, ale z pewnych powodów uznawano, że nie jest to dla nich najbardziej odpowiedni pokarm. Wyobrażenia dotyczące podziału na męskie i kobiece potrawy wciąż są obecne, nawet jeśli są odmiennie motywowane. Wskazywanie na zasadność ograniczania mięsa przez kobiety łączona jest z koniecznością „dbania o linię”, zachowania lekkości. Nie oznacza to, że współczesne kobiety całkowicie odrzucają mięso, jednak jest ono wciąż postrzegane jako bardziej odpowiednie dla mężczyzn. Badania przeprowadzone przez Henryka Domańskiego, Zbigniewa Karpińskiego, Dariusza Przybysza i Justynę Straczuk, zaprezentowane w publikacji *Wzory jedzenia a struktura społeczna*, potwierdzają istniejący w kulturze podział na jedzenie „męskie” i „kobiecy”:

Silne konotacje męskości ma zatem mięso, zwłaszcza czerwone, produkt kojarzony z vitalnością i siłą, będący też jedzeniem „reprezentacyjnym”, podawanym gościom na szczególne okazje, zwłaszcza w kulturach bardziej tradycyjnych. [...] Konotacje kobiecości mają natomiast chude mięso lub ryby oraz owoce i warzywa (Domański, Karpiński, Przybysz, Straczuk 2015, 222).

Badacze zauważają, że pomimo tych skojarzeń spożycie mięsa w Polsce, zarówno przez mężczyzn, jak i kobiety, jest stosunkowo wysokie. Odnotowano także, iż spożycie mięsa u kobiet mieszkających z małżonkiem jest wyższe niż u mieszkających samodzielnie, co może być związane z dostosowywaniem się do gustów kulinarnych partnera. Zdaniem autorów znaczne spożycie mięsa w Polsce może wiązać się z jego wysokim statusem wynikającym z jednej strony z niedoborów w okresie PRL, z drugiej zaś z tradycji chłopskich i wiejskich, w których było ono zawsze wysoko cenione. Pomimo tego badacze wskazują na odmiennie wyobrażenia dotyczące diety „typowo” męskiej i kobiecej, przy czym ostatnia jest nie tylko związana z dążeniem do zdrowia, ale także z

dostosowywaniem się do kulturowych norm dyktujących reżimy kontrolowania kobiecego ciała będących ważnym elementem kobiecej tożsamości. Z kolei jedzenie niezdrowe, hedonistyczne (dużo mięsa, tłuszczu, alkoholu) może być kojarzone z męskością (Domański, Karpiński, Przybysz, Straczuk 2015, 222).

W takiej perspektywie objadanie się tłustymi kiełbasami przez bohaterkę filmu związane jest z przełamywaniem kulturowych wyobrażeń dotyczących charakteru kobiecej i męskiej diety. Jedzone przez nią kiełbasy są ciężkie i tłuste, a ich ilość zdecydowanie przekracza wyobrażenia o porcjach żywności odpowiednich dla kobiety.

Carol J. Adams w publikacji *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory* zwraca uwagę na szczególne znaczenie mięsa w perspektywie męskiej tożsamości (Adams 2015). Autorka dostrzega powiązanie pomiędzy mięsem a władzą: zwyczaje żywieniowe od zawsze odzwierciedlały podziały klasowe, a arystokracja spożywała znaczące ilości mięsa. Podobnie polowanie na dziką zwierzynę zarezerwowane było dla arystokracji. Badaczka zauważa, że traktowanie kobiet w kulturze patriarchalnej jako „drugorzędnych” sprawiało, iż mięso nie było uznawane za odpowiedni dla nich posiłek. Adams stwierdza:

[...] seksizm dotyczący jedzenia mięsa związany jest z dystynkcją klasową, dodatkowo można zaobserwować mitologię, która przenika wszystkie klasy, dotyczącą przekonania, że mięso jest męskim pożywieniem, a jedzenie mięsa męską aktywnością (Adams 2015, 4).

Autorka stara się prześledzić wskazane połączenie pomiędzy mięsem i męskością w różnych kulturach, dostrzegając różnorodne zakazy, które zabraniają kobietom spożywania określonych typów mięs. Powiązanie to dostrzega także w książkach kucharskich, zarówno współczesnych, jak i XIX-wiecznych, gdzie potrawy mięsne są wedle opisu przeznaczone dla mężczyzn. Konsekwentnie mężczyźni, którzy odmawiają spożywania mięsa, są postrzegani jako zniewieściali i pozbawieni siły. W efekcie Adams postrzega mięso jako symbol patriarchy. Łącząc w swej analizie perspektywę feministyczną i wegetarianizm, wskazuje na połączenie między władzą oraz przemocą wobec zwierząt a przemocą wobec kobiet. Spożywanie mięsa przez kobiety oczywiście nie jest niczym nietypowym. Jednak w przypadku *Fat Love* elementem niewpisującym się w istniejące wyobrażenia kulturowe jest przede wszystkim ilość spożywanego przez kobietę mięsa. Utrwalone stereotypy dotyczące kobiecej i męskiej diety wydają się kluczowym kontekstem pracy Aleksandry Ska. Dzieło to w znacznej mierze oparte jest na grze z nimi.

Modelka z *Fat Love* nie wpisuje się w obowiązujące kanony dotyczące szczupłego ciała. Problematyczność relacji pomiędzy kobietą a jedzeniem jest także związana z efektem, jaki wywołuje ono w ciele. Brumberg wskazuje, że obawy związane z jedzeniem wynikały w XIX wieku z lęku przed ożarstwem i fizyczną brzydotą (Brumberg 1997, 168–169). Autorka przywołuje też historię, wedle której Madame von Stein straciła miłość Goethego z powodu okropnych nawyków – picia mocnej kawy i jedzenia kiełbasek, co miało przyczynić się do zniszczenia jej urody. Według ówczesnych przekonań kobiety takie jak von Stein miały wykształcać „specyficzną, nie duchową, ale zwierzęcą ekspresję, która uwidaczniała ich podstawowe instynkty”

(Brumberg 1997, 168). Zgodnie z wyobrażeniami to, co jest spożywane, uwidacznia się w ciele – nie tylko w kontekście tuszy. Współcześnie wyobrażenia te nie uległy zmianie: nadmiar spożywanych pokarmów automatycznie wiązany jest z przybieraniem na wadze i spadkiem atrakcyjności. Ów lęk przed przytęciem i utratą urody leży u podstaw nieraz patologicznych relacji pomiędzy kobietą a jedzeniem. Sprzężone są w niej przyjemność i poczucie winy, miłość oraz nienawiść do własnego ciała, poddawanie się mu i walka z nim. Zdaniem Rosalyn Meadow i Lillie Weiss współcześnie relacja ta jest komplikowana przez podwójny przekaz kierowany do kobiet: z jednej strony mają one uczestniczyć w przyjemnościach stołu, z drugiej – pozostać szczupłymi (Meadow, Weiss 1992, 37–38). *Fat Love* można więc odczytywać jako wypowiedź o wyzwoleniu się z kulturowych wyobrażeń i ograniczeń. To opowieść o jedzeniu, jak się chce, co się chce i ile się chce. To narracja o miłości do jedzenia i własnego ciała. Konsekwentne przełamywanie kolejnych tabu kulturowych powoduje, że *Fat Love* może wywoływać mieszane odczucia, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę miejsce ekspozycji. Klienci sklepu, widząc ekran i kobietę na nim, mogą spodziewać się przekazu o charakterze reklamowym, zachęcającym do zakupu produktów spożywczych. W tym kontekście przekaz filmu może być dla nich niejasny, a jego wizualna strona nieprzyjemna czy nawet odrzucająca. W przeciwieństwie do fotografii Natalii LL jedząca kobieta, chociaż sama doznaje przyjemności, nie staje się źródłem przyjemności wizualnej dla obserwujących.

Fat Love, rozpatrywane nie tylko jako film, ale jako cała zaaranżowana sytuacja, sprawia wrażenie ołtarza zbudowanego ku czci obfitości. Kobieta z filmu jawi się niczym pradawna bogini płodności. Ekran umieszczony jest w samym centrum jak obraz ołtarzowy. Obfite kształty kobiety nasuwają skojarzenia ze paleolitycznymi wizerunkami Wenus. Uczestniczy ona w kulcie konsumpcji, dobrobytu i przepychu. Jak zauważała Izabela Kowalczyk:

Pracę tę można odczytać również w kontekście konsumpcjonizmu, który oferując nam tak różnorodne i wymyślne produkty, zarzucając nas wciąż nimi i oczarowując, i tak wciąż podsycia w nas głód i poczucie nienasycenia (Kowalczyk 2010, 115).

Umieszczenie pracy w sklepie mięsnym powoduje, że jest ona odbierana przez różne zmysły. Otoczenie zapachami mięsa może wywoływać wśród odwiedzających uczucie głodu. Całość doświadczenia przebywania w tej przestrzeni składa się na elementy odbioru dzieła. Zastanawiające jest także to, czy akt zakupu nie zostaje w pewien sposób włączony w działanie artystyczne. Odwiedzający jest zachęcany do zatopienia się w zmysłowej przyjemności jedzenia. Pojawiające się uczucie głodu może zostać szybko zniwe-

lowane przez zakup odpowiedniej porcji mięsa. Pożądanie i apetyt są istotnymi elementami tej pracy: pragnienie, które się pojawia, może być natychmiast zaspokojone. Tytułowe *Fat Love* może oznaczać zarówno „tłustą miłość”, jak i „grubą miłość”, lecz też „umiłowanie grubości/tłuszczu”. Jest to dzieło wywołujące „niesmak” za sprawą przekroczenia granic „dobrego smaku”, jednocześnie zaś zadające pytanie o ramy dobrego smaku oraz ich płciowe wyznaczniki.

Można także w przypadku *Fat Love* zadać pytanie, czy praca ta nie opowiada w pewien sposób o substytucji, zastępowaniu rozkoszy seksualnej przyjemnością płynącą z jedzenia. Meadow oraz Weiss, które analizowały, w jaki sposób kobiety postrzegają związek między jedzeniem a seksualnością, zauważyły, że niejednokrotnie pożywienie jest nacechowane emocjonalnie. Autorki wskazywały na wspomnianą substytucję: jedzenie nie tylko zastępuje doznanie erotyczne, ale także wypełnia pustkę związaną z brakiem relacji:

Przy braku miłości jedzenie zapewnia kojące zastąpienie przyjemności erotycznej, w szczególności w dobie presji zawodowej, skonfliktowanych ról płciowych oraz niepewności relacji. Jedzenie może wypełnić pustkę i poczucie samotności w stresogennym świecie. Nie stawia wymagań, jest gotowe i dostępne, zapewnia natychmiastową gratyfikację. Stanowi nie tylko pożywkę cielesną, ale także emocjonalną (Meadow, Weiss 1992, 13–14).

Substytucja ta pozostaje jednak źródłem wewnętrznych konfliktów, a przyjemność czerpana z jedzenia obarczona jest lękiem i poczuciem winy.

Współcześnie coraz częściej można odnieść wrażenie, że to właśnie jedzenie staje się najistotniejszym obszarem narracji o przyjemności, że prezentowane i metaforyzowane jest w kontekście przyjemności seksualnej. Meadow i Weiss, opisując złożoną relację pomiędzy kobietą a jedzeniem, wskazywały, że objadanie się oraz emocjonalny stosunek do pożywienia mogą w pewien sposób zapełnić pustkę samotności. Autorki zwracają uwagę na fakt, że relacja kobiet wobec pokarmu jest rozpięta na skali od miłości do nienawiści. Dotyczy to zarówno nienawiści do jedzenia, jak i samej siebie. Zauważają wprost: „W naszej kulturze jest praktycznie niemożliwe, by być kobietą i nie być zaangażowaną w wojnę przeciwko jedzeniu” (Meadow, Weiss 1992, 3). Zwracają uwagę na pułapkę pożądania, obsesję związaną z jedzeniem, która u niektórych kobiet przyjmuje takie rozmiary, że „jedzenie staje się ich kochankiem” (Meadow, Weiss 1992, 3). Wiele kobiet fantazjuje o jedzeniu, marzy o nim, jednak nie pozwala sobie na realizację swoich pragnień. Paniczny lęk przed przybraniem na wadze, oceną społeczeństwa, napędza poczucie winy, które pojawia się za każdym razem, gdy kobieta

traci kontrolę nad swoimi pragnieniami. Autorki opisują także wspomniane przesunięcie, wskazując, że współczesna relacja kobiet wobec jedzenia przybiera charakter obsesji:

[...] tak jak ich matki miały obsesję na punkcie seksu, a ich myśli krążyły pomiędzy pasją i poczuciem winy. Tak jak niegdyś kobiety określały siebie jako dobre dziewczyny, kiedy opanowały kontrolę nad swym ciałem poprzez nieuleganie jego pożądaniom, tak dziś kobiety karzą same siebie za bycie niedobrymi, gdy pozwalają przejść nad sobą kontrolę swoim apetytom. Nienawidzą się za bycie słabymi, wyrażając bardzo silne obrzydzenie i odrazę do samych siebie (Meadow, Weiss 1992, 8).

Wiele tez, które prezentują autorki, pomimo iż publikacja ukazała się w 1992 roku, wciąż jest aktualnych, a relacja pomiędzy kobietą a jedzeniem często zdominowana jest przez lęk przed przybraniem na wadze. Badaczki wskazywały także na obszary myślenia, które muszą ulec zmianie, aby kobieca relacja wobec pożywienia nie miała charakteru ciągłej walki, winy i cierpienia. Piszą one o konieczności wyjścia poza kulturowo-społeczne wyobrażenia i reżimy szczupłego ciała. Zwracają uwagę, że bycie zdrowym jest ważniejsze niż szczupłość. Nie chodzi więc o akceptowanie skrajnej otyłości, lecz wskazanie, że niewpisywanie się we współczesne kanony idealnego ciała nie oznacza, iż jest ono niezdrowe, zapuszczone i obrzydliwe. Badaczki wskazują na konieczność wyjścia poza dychotomię szczupły – gruby, gdyż pomiędzy nimi jest wiele poziomów i niuansów. Proponują odejście od spojrzenia na tłuszcz jako nieatrakcyjny, niezdrowy czy będący oznaką patologii. Meadow i Weiss wskazują wiele obszarów myślenia, które wymagają przeformułowania: od samoakceptacji i wyzbycia się przekonania, że bycie szczupłym jest tożsame z byciem szczęśliwym, po odejście od myślenia o sobie jako towarze i skupienie się na sobie jako podmiocie. Zdaniem autorek konieczna jest zmiana postrzegania samej otyłości, jak i negatywnych cech osobowościowych przypisywanych osobom otyłym („jest gruba, więc coś musi być z nią nie tak”). Meadow i Weiss wskazują na potrzebę odrzucenia tego typu myślenia także przez zmianę języka oraz wyzwolenie się z ideału ciała, który dla wielu kobiet jest niemożliwy do osiągnięcia.

Fat Love porusza wszystkie wspomniane problemy, a transgresyjność opisywanego filmu wynika właśnie z przełamywania schematów. Nie ma tu miejsca na poczucie winy, nienawiść do siebie i swojego ciała. Jest jedynie pogrążenie się w przyjemności, która nie kieruje się w stronę męskiego widza jako rodzaj spektaklu; co więcej, wydaje się z premedytacją ignorować jego oczekiwania i wyobrażenia. Jedzenie jest tutaj pojmowane jako przyjemność, która skierowana jest na podmiot, a nie na jego otoczenie. Przy całym podobieństwie do pracy Natalii LL, związanym z erotyzacją wizerun-

ku kobiety jedzącej, wydaje się, że Ska udaje się uciec od pułapki spektaklu skierowanego do męskiego odbiorcy. Dokonuje tego na kilku poziomach, zarówno wykraczając poza kanony określające atrakcyjność fizyczną, jak i poprzez ignorowanie niemalże wszystkich wyobrażeń dotyczących kobiety jedzącej, zarówno spożywanych przez nią produktów, ich ilości, jak i sposobu jedzenia.

Inną pracą, w której Ska poruszyła temat jedzenia i kobiecości, był performans w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2012 roku, zatytułowany *OAA (Osobisty Akt Artystyczny)*. W jego trakcie ubrana była w długą zieloną suknię, której dolna część przypominała krynolinę. Suknia rozszerzała się w pasie, tworząc okrąg, który otaczał artystkę. Wyglądał on niczym blat stołu i taką też spełniał funkcję. Ska miała zawieszone na szyi pęta kiełbasy, które otaczały ją także w pasie oraz leżały częściowo na „stole”. Trzymała w ręce miecz, którym odcinała kawałki kiełbasy i następnie ofiarowywała je publiczności. W tle na ekranie wyświetlana była *Sztuka konsumpcyjna* Natalii LL. W *OAA* artystka odwołała się do motywu kobiety karmicielki. Podobnie jak w przypadku *Fat Love*, kobieta znajduje się w centrum narracji o obfitości i dobrobycie. O ile jednak w poprzednim przypadku, aby móc spróbować smakowitości, konieczny był ich zakup, o tyle w *OAA* artystka dzieliła się nimi z odbiorcami. Kobieta jest tutaj jednocześnie stołem, a jej suknia przypomina obrus. Ska ponownie przekracza kulturowe wyobrażenia dotyczące płci i jedzenia. Krojenie oraz dzielenie mięsa było niegdyś czynnością typowo męską, którą wykonywał kroejczy. Tutaj czynność tę wykonuje sama artystka, dodatkowo w nietypowy sposób – za pomocą miecza. Ponownie udaje jej się więc wykroczyć poza stereotypowe tożsamości przypisywane kobiecie; przyjęcie roli karmicielki nie łączy się tutaj z łagodnością czy podległością, lecz raczej z demonstracją siły. W performansie tym artystka bardziej przypomina łowczynię, która dzieli się upolowaną zwierzyzną, niż łagodną „kurę domową”. Widoczna jest tutaj próba wpisania czynności karmienia w odmienne rejestry – siły i odwagi. Z krótko ściętymi włosami, z mieczem w dłoni artystka wygląda drapieżnie i bojowo. Kowalczyk sytuowała performans *OAA* w kontekście motywu „kobiety do zjedzenia” (Kowalczyk 2012), jednak artystka nie ofiarowuje samej siebie do skonsumowania, nawet metaforycznie. Wydaje się, że mamy tu do czynienia z odmienną sytuacją: kobieta nie jest bierna, nie leży pośród potraw na stole jako jedna z nich, jak przykładowo w działaniu Meret Oppenheim *Cannibal Feast* z 1956 roku. Bardziej niż pokarm do skonsumowania kobieta jawi się tutaj jako centrum, wokół którego tworzy się zgromadzenie. Można odnieść to działanie do opisywanego przez Sławomirę Walczewską matriarchatu domowego. Jej zdaniem kobieta karmiąca była wszak centrum i gwarantem

istnienia wspólnoty domowego stołu. Walczewska pisała, że „anatomia kobiecej władzy w domu sprowadza się do ich roli w organizowaniu, przyrządzaniu i podawaniu jedzenia pozostałym członkom rodziny” (Walczewska 1999, 165). Autorka umieszczała „matriarchat domowy” wśród strategii emancypacyjnych, a jednocześnie wskazywała na pozorność władzy, jaką kobieta przyjmuje w kuchni. To władza dotycząca wydzielania posiłków, decydowania o czasie i przestrzeni ich spożywania. Jednak jest to władza ograniczona do przestrzeni domowej, co więcej, słabnąca wraz ze współczesnymi przemianami sposobów spożywania.

Kowalczyk zwracała również uwagę na wizualną stronę działań Ska, które jej zdaniem nasuwają skojarzenia z barokowym przepychem:

Tak, jak dawna sztuka, dostarczają przede wszystkim przyjemności estetycznej. Mogą przywołać też skojarzenia z płodnością natury czy nawet przepych tych przedstawień, których centralnym punktem są kielbasy, może też kojarzyć się z holenderskimi martwymi naturami. Tak jak w tamtych obrazach, tak i tu, uchwycony jest wątek fizyczności egzystencji, ale i przemijania (Kowalczyk 2012).

Performans i instalację Ska można odnieść do popularnych w sztuce holenderskiej przedstawień ukazujących stragany z mięsem czy też sklepy rzeźników. Podobnie jak *Fat Love*, przytłaczały one nadmiarem pożywienia, ukazując uginające się od apetycznego mięsiwa półki. Za twórców tego typu konwencji przedstawieniowej uznaje się Pietera Aertsena i Joachima Beuckelaera, którzy wprowadzili ją około 1550 roku (Dickenson 2010, 15). Jednym z najbardziej znanych dzieł jest *Stragan mięsny ze Święta Rodziną* autorstwa pierwszego z nich z 1551 roku. Obraz zachwyca dokładnością uchwycenia mięs, kielbas, wędlin. Ukazane w niezwykle zmysłowy sposób zachęcają niemal do sięgnięcia po nie. Obfitość, nadmiar, które u Aertsena były jedynie reprezentowane, u Ska są fizycznie obecne. Podobieństwo jest jednak wyłącznie wizualne. Trudno wskazać wspólną wymowę ideową. Można zauważyć, że w swych działaniach artystka wpisuje się w pewną tradycję wizualną targowych martwych natur i scen rodzajowych, co było w szczególności widoczne w przypadku *Fat Love*.

OAA to także opowieść o obfitości, dlatego skojarzenie jej z pracą Natalii LL, w której konsumpcja jest rodzajem tęsknoty, uwypukla konsumpcyjny wymiar współczesności. O ile u Natalii LL konsumpcja była odległym pragnieniem, u Ska marzenia o obfitości ulegają spełnieniu. Tym, co jednak łączy te dwa wyobrażenia, jest kobieta, która przejmując władzę: w przypadku Natalii LL poprzez symboliczny akt kanibalistyczno-kastracyjny (Jakubowska 1997, 125), natomiast u Ska poprzez władzę nad wydzielaniem pożywienia. Można się także zastanowić, czy cytowanie przez artystkę *Sztuki*

konsumpcyjnej nie jest wskazaniem na dwa istotne obszary władzy, jakimi są pożywienie i seksualność. Sam performans *OAA* akcentuje bowiem przede wszystkim akt wydzielania oraz oferowania jedzenia, natomiast wideo umieszczone w tle wprowadza kontekst władzy i seksualności. Można jednocześnie zadać pytanie, czy zredukowanie kobiecej władzy do tych dwóch obszarów nie jest tożsame z jej odebraniem na innych polach (na co również zwracała uwagę Walczewska). Charakterystyczne jest bowiem to, że oba obszary są powiązane z ciałem i ograniczone do sfery domowej, prywatnej, intymnej.

Widoczne jest, że w opisywanych działaniach Ska wykracza poza przyjęte narracje dotyczące relacji pomiędzy kobietą a jedzeniem. Artystka na różne sposoby stara się przeformułować obecne w kulturze wyobrażenia dotyczące kobiety i jedzenia, wykorzystując wątki związane z erotyką, zmysłowością oraz cielesnością. W pracy *Fat Love* porusza niemalże wszystkie wątki związane z kobiecością i jedzeniem, jednocześnie podejmując pewną grę z powszechnie funkcjonującymi wyobrażeniami. Powiązanie erotyzmu i jedzenia nie staje się w tym przypadku źródłem prostej przyjemności, a wręcz przeciwnie, może wzbudzać „niesmak”. W *Fat Love* artystka podejmuje również wątek kanonów kobiecego ciała oraz przekonań dotyczących tego, co powinna spożywać kobieta, w jaki sposób oraz w jakiej ilości. Kwestionując istniejące przekonania, wskazuje jednocześnie na możliwość stworzenia odmiennej narracji, w której przyjemność jedzenia nie podlega stygmatyzacji. Przyjemność ta skierowana jest w tym przypadku na samą konsumującą, a nie jej możliwych obserwatorów. Kobieta z *Fat Love* z premedytacją ignoruje więc społeczne oczekiwania i ograniczenia związane z jedzeniem. Również *OAA* można odczytywać jako próbę stworzenia odmiennej narracji, tym razem dotyczącej roli kobiety-karmicielki. W tym przypadku karmienie zostaje powiązane nie z podległością, lecz z władzą. Aspekt władzy, niemalże zawsze obecny w akcie karmienia, tutaj zostaje silnie wyeksponowany. Ska w swych realizacjach eksploruje ambiwalentne wymiary relacji pomiędzy kobiecością a jedzeniem. Uwypuklając jej niejednoznaczność, zadaje pytania o obszary władzy i kontroli, które ujawniają się na wielu poziomach w kontekście pokarmu. Dotyczą one chęci uzyskania władzy zarówno nad własnym ciałem i jego pragnieniami, jak i nad ciałami i pragnieniami innych. W takiej perspektywie w szczególności *Fat Love* jawi się jako narracja dotycząca próby ucieczki przed różnymi rodzajami społecznych i kulturowych przymusów, które zogniskowane są wokół kobiecego ciała oraz tego, co ono spożywa.

Food and Sexuality in Aleksandra Ska's *OAA* and *Fat Love* Artworks

Abstract

The article is an analysis of two works by Aleksandra Ska: video-inatllation *Fat Love* and performance *OAA* in the context of the issues connected with food, gender and sexuality. The starting point of the analysis is noticing the variety of contexts related to cultural concepts concerning femininity and food. The works by Aleksandra Ska address this topic on various levels. Artist refers to ideas about masculine and feminine diet, the perfect body and the social roles connected with food preparation and feeding. Another important aspect which is present in those artworks is the eroticization of food, and the reference to the famous Natalia LL's cycle of photographs *Consumer Art*. Both *Fat Love* and *OAA* can be understood as an attempt to create narratives about femininity and food which avoid the stereotypical ways of addressing this relation.

Keywords

food art, food studies, Aleksandra Ska, gender

Bibliografia

1. Adams Carol J. (2015), *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, London: Bloomsbury.
2. Belasco Warren (2014), *Food. The Key Concepts*, London: Bloomsbury.
3. Böhme Hartmut (2012), *Fetysyzm i kultura*, tłum. M. Falkowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
4. Bordo Susan (1993), *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*, California: University of California Press.
5. Brillat-Savarin Anthelme (2016), *Fizjologia smaku albo medytacje o gastronomii doskonałej*, tłum. J. Guze, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
6. Brumberg Joan Jacobs (1997), *The Appetite as a Voice*, [w:] C. Counihan, P. van Esterik P. (eds.), *Food and Culture. A Reader*, New York-London: Routledge.
7. Counihan Carole (1988), *Female Identity, Food and Power in Contemporary Florence*, "Anthropological Quaterly", Vol. 61, No. 2, s. 51-60.
8. Counihan Carole, van Esterik Penny (eds.) (1997), *Food and Culture. A Reader*, New York-London: Routledge.
9. DeVault Marjorie (1994), *Feeding the Family: the Social Organization of Caring as Gendered Work*, Chicago: The University of Chicago Press.
10. Dickenson Claude Douglas (2010), *Raw painting. The Butcher Shop by Annibale Carracci*, Yale: Yale University Press.
11. Domański Henryk, Karpiński Zbigniew, Przybysz Dariusz, Straczuk Justyna (2015), *Wzory jedzenia a struktura społeczna*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
12. Grøn Karen (ed.) (2017), *Eat me*, Kolding: Trapolt.
13. Jaxa-Rożen Hanna (2007), *Literacki obraz anoreksji w prozie współczesnej (Margaret Atwood, Kobieta do zjedzenia, Manuela Gretkowska, Sandra K., Maria Nurowska, Hiszpańskie oczy, Amelie Nothomb, Biografia głodu)*, [w:] K. Łeńska-Bąk (red.), *Pokarmy i jedzenie w kulturze. Tabu, dieta, symbol*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

14. Jakubowska Agata (1997), *Kobieta wobec seksualności – podporządkowana, uwikłana czy wyzwolona? O kilku aspektach twórczości Natalii LL z perspektywy psychoanalizy lacanowskiej*, „Artium Quaestiones”, nr 8, s. 114–134.
15. Korsmeyer Carolyn (2008), *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Kraków: Universitas.
16. Kowalczyk Izabela (2010), *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi... Sztuka i feminizm w Polsce*, Poznań: Galeria Miejska Arsenał.
17. Kowalczyk Izabela (2012), *Ola Ska do zjedzenia*, [online] <http://strasznaszuka.blox.pl/2012/10/Ola-Ska-do-zjedzenia.html> [dostęp: 29.04.2018].
18. Kowalski Piotr (red.) (1998), *Oczywisty urok biesiadowania*, Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
19. Lupton Deborah (1996), *Food, the Body and the Self*, London: Sage Publications.
20. Łeńska-Bąk Katarzyna (red.) (2007), *Pokarmy i jedzenie w kulturze. Tabu, dieta, symbol*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
21. Meadow Rosalyn, Weiss Lillie (1992), *Women's Conflicts About Eating and Sexuality. The Relationship Between Food and Sex*, New York: Harrington Park Press.
22. Powdermaker Hortense (1997), *An Antropological Approach to the Problems of Obesity*, [w:] Counihan C., van Esterik P. (eds.), *Food and Culture. A Reader*, New York–London: Routledge.
23. Quellier Florent (2013), *Łakomstwo. Historia grzechu głównego*, tłum. B. Spieralska, Warszawa: Bellona.
24. Walczewska Sławomira (1999), *Damy, rycerze i feministki: kobiecy dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków: eFKa.
25. Wężowicz-Ziółkowska Dobrosława (1998), *Biesiada wilka, czyli consummatum est*, [w:] Kowalski P. (red.) (1998), *Oczywisty urok biesiadowania*, Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.

Noty o autorach

Łukasz Białkowski — doktor, krytyk sztuki, niezależny kurator, wykładowca akademicki. Publikował w wielu czasopismach, katalogach wystaw i monografiach książkowych. Autor książek *Nieszczere pole. Szkice o sztuce* i *Figury na biegunach. Narracje silnego i słabego podmiotu twórczego*. W latach 2010–2011 pracował w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, gdzie był redaktorem naczelnym kwartalnika „MOCAK Forum”. W latach 2012–2013 był kierownikiem programowym galerii BWA Sokół w Nowym Sączu. Prowadzi dział sztuk wizualnych w kwartalniku „Opcje”. Członek AICA. Adiunkt w Katedrze Teorii Sztuki i Edukacji Artystycznej na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, wykładowca na Środowiskowych Studiach Doktoranckich w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Mieszka w Krakowie.

Paulina Gurgul — doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, członkini Stowarzyszenia Naukowego Collegium Invisibile. Zajmuje się filozofią francuską XX wieku, koncentrując się na związkach literatury i filozofii. W ramach Diamantowego Grantu prowadzi projekt badawczy pt. *Filozoficzne ujęcia wyobraźni poetyckiej. Wokół myśli Gastona Bachelarda*.

Andrzej Krawiec — doktor sztuki w dziedzinie sztuk muzycznych, magister filozofii, doktorant w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Zajmuje się sztuką, estetyką, fenomenologią i hermeneutyką. Publikował w „Kwartalniku Filozoficznym” oraz „Sztuce i Filozofii”.

Joanna Łapińska — magister filologii polskiej w zakresie filmoznawstwa, telewizji i kultury medialnej. Doktorantka na Uniwersytecie Humanistyczno-społecznym SWPS w Warszawie. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat związków miłosnych między ludźmi a robotami w filmie *science fiction*.

Katarzyna Machnik — mgr; doktorantka Kulturoznawstwa w Zakładzie Filmoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego; absolwentka Filozofii na Wydziale Nauk Społecznych, a także Organizacji Produkcji Filmowej i Telewizyjnej na

Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego. Stypendystka na Uniwersytecie Wiedeńskim oraz Uniwersytecie w Trewirze. Jej zainteresowania koncentrują się na antropologii filozoficznej, filozofii współczesnej oraz oświeceniowej, fenomenologii ciała oraz filozofii feministycznej. Zawodowo zajmuje się pracą w przemyśle filmowym.

Agata Stronciwilk — asystentka w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego im. Jana Długosza w Częstochowie, doktorantka w Zakładzie Estetyki i Antropologii Przestrzeni Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Ukończyła Międzywydziałowe Indywidualne Studia Humanistyczne UŚ (kierunki wiodące: kulturoznawstwo, filozofia) oraz historię sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim. Prowadzi badania nad tematyką jedzenia w sztuce współczesnej.