

ŚMIERĆ

FIGURY OBECNOŚCI – FIGURY ZAPOMNIENIA



2019

ŚMIERĆ

FIGURY OBECNOŚCI – FIGURY ZAPOMNIENIA

redakcja naukowa

Agnieszka Kaczmarek, Magdalena Kamińska

„Studia Kulturoznawcze” / 1

STUDIA KULTUROZNAWCZE

STUDIA KULTUROZNAWCZE 1/2019

RADA PROGRAMOWA SERII WYDAWNICZEJ

Michał Błażejowski, Kazimierz Braun, Leszek Brogowski,
Piotr Dahlig, Ewa Kosowska, Sławomir Magala

KONTAKT

Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
60-568 Poznań, ul. Szamarzewskiego 89ab, pok. 25
e-mail: studiakulturoznawcze@gmail.com

REDAKCJA NAUKOWA

dr hab. Agnieszka Kaczmarek
dr hab. Magdalena Kamińska

RECENZENCI

prof. dr hab. Wojciech J. Burszta
dr hab. Marek Pacukiewicz

REDAKCJA I KOREKTA

Adriana Staniszevska, Michał Staniszevski

PROJEKT OKŁADKI

Piotr Kędziora

FOTOGRAFIA NA OKŁADCE

Wawrzyniec Loba

© Copyright by Wydawnictwo Nauk Społecznych
i Humanistycznych UAM w Poznaniu, 2019

Publikacja finansowana z funduszy
Instytutu Kulturoznawstwa UAM

ISBN 978-83-64902-76-5

ISBN 978-83-7589-080-8

Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
60-568 Poznań, ul. Szamarzewskiego 89c
www.wnsh.amu.edu.pl, wnsh@amu.edu.pl, tel. (61) 829 22 54

Wydawnictwo Fundacji Humaniora
60-682 Poznań, ul. Biegańskiego 30A
www.funhum.home.amu.edu.pl, drozd@amu.edu.pl, tel. 519 340 555

DRUK

Drukarnia Moś i Łuczak, Poznań

Spis treści

Wstęp	7
-------------	---

Figury reprezentacji

DARIUSZ CZAJA	
Kadisz mimo wszystko. Kilka uwag o <i>Synu Szawła</i>	13
MARIANNA MICHAŁOWSKA	
O niemożliwości śmierci w spojrzeniu żyjącego.	
Obrazy nieśmiertelności w kulturze popularnej	31
JACEK ZYDOROWICZ	
Taksidermie i taksonomie pamięci.	
Ofiary terroryzmu w perspektywie kultury artystycznej	49

Figury miejsc

MAŁGORZATA ZAWIŁA	
Przedwojenne cmentarze na terenach postmigracyjnych Polski.	
Między niepamięcią a dziedzictwem	71
SŁAWOJ TANAŚ	
Obecność kultury śmierci w turystyce kulturowej	89

Figury słowa

MARTA SZABAT	
„Fałszywa nadzieja” w sytuacjach granicznych końca życia	107
ANNA E. KUBIAK	
Zapomniana perspektywa biograficzna jako kategoria ocalająca	117

AGNIESZKA KACZMAREK	
Krzątania wokół śmierci. O rzeczach Marcina Wichy	131
MACIEJ KIJKO	
Nędzne śmierci	147
AGNIESZKA KULIG	
„Ćwiczenia w umieraniu”. Samotność jako praktyka kulturowa	157

Wstęp

Zaproponowana w tytule niniejszego tomu wznowionej serii wydawniczej „Studia Kulturoznawcze”, który oddajemy do rąk Czytelnika, opozycja obecność – zapomnienie odnosi się do dwóch postaw przyjmowanych wobec śmierci, które dają się wychwycić we współczesnej kulturze. Pierwsza z nich afirmuje, podkreśla i zaznacza obecność śmierci. Można ją dostrzec nie tylko w tekstach kultury – filmie, sztuce, literaturze – ale także w określonych postawach związanych z dyskursem medycznym. Retoryka ta nie marginalizuje ani nie kwestionuje obecności śmierci, zwraca się ku niej jako doświadczeniu granicznemu, które ma własną gramatykę i porządek. Opozycyjna wobec tej narracji pozostaje figura zapomnienia, o której tak pisze Jean Baudrillard: „Śmierć, podobnie jak żałoba, staje się czymś obscenicznym i krępującym, dziś w dobrym tonie jest jej ukrywanie, może przecież zburzyć komuś dobre samopoczucie”¹. Umieranie, śmierć i jej ślady są obiektami z kultury wypieranymi, odrzucanymi i przemilczanymi. Zarówno dyskurs o śmierci, jak i wszelka topografia pamięci o niej w takiej perspektywie bywają degradowane i uznawane za niestosowne.

Śmierć nie jest jednak widmem, niepewną, rozmywającą się na egzystencjalnym horyzoncie możliwością, ale najpewniejszą gwarancją. To, co istnieje, musi umrzeć, a zatem wszelkie próby jej eliminacji pozostają w sferze nieudolności i marzenia o niemożliwym. Konieczne jest kulturowe przypomnienie o miejscu śmierci – nie jako o fenomenie odległym, zjawisku usytuowanym na marginesie dyskursów, ale raczej w ich głównych nurtach. Zadaniem do wykonania wydaje się skonstruowanie nowej gramatyki śmierci, adekwatnej i dostosowanej do współczesnych wymiarów kultury, które osłabiły dawną więź z tradycyjnymi regułami *ars moriendi*.

Sekularyzacja, modernizacja i związana z nią także medykalizacja śmierci osłabiły jej wyjątkowość, oddaliły od nakazu ćwiczenia w umieraniu, oddaliły od tajemnicy istnienia. Przyglądając się postawom przyjmowanym dziś wobec śmierci, można zauważyć dwie zasugerowane w tytule tomu figury.

¹ J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. S. Królak, Warszawa 2007, s. 237.

Pierwszą jest figura zapomnienia, która uwzględnia konieczność odseparowania życia od śmierci. Koniec życia ze wszystkimi jego symptomami ma odbywać się w izolacji, na rubieżach, dyskretnie, bez celebry. Służą temu izolowane szpitalne sale, domy opieki, parawany, ale także milczenie, eliminacja żałoby i jej symboli. Drugą figurą jest zaś obecność, posiadająca własną kulturową anatomie. Reprezentacja śmierci to jej wszelka współczesna figuratywność ujawniana w mediach przy okazji wielkich tragedii, wojen, katastrof, a także temat jej fabularyzowanych wymiarów. Obecność śmierci to również jej ślady, mniej lub bardziej eksponowane, przypominane i wypowiedane.

Prezentowany tom podzielony jest na trzy części, stanowiące swoistą całość, opowieść, którą można rozszerzać i dzielić. Każdy z tekstów potwierdza obecność śmierci we współczesnych tekstach kulturowych. Pierwszą część – FIGURY REPREZENTACJI – otwiera esej Dariusza Czaji, który jest nie tylko dogłębną analizą filmu László Nemesa, ale także opowieścią skłaniającą do pytania o przeszłość, pustkę minionego. To szczególne epitafium dla minionego czasu i doświadczenia, przekraczającego możliwości filmowego obrazu i opowieści. Marianna Michałowska podejmuje problematykę śmierci także z perspektywy widzialności, podglądania i obrazowania śmierci w ramach kultury popularnej, marzącej jednak o pokonaniu śmierci i realizacji pragnienia nieśmiertelności. Radykalne doświadczenie śmierci pojawia się w tekście Jacka Zydorowicza, który uwagę kieruje na medialność śmierci, jej bezwzględność pojawiającą się wraz z atakami terrorystycznymi. Wskazuje jednocześnie, jak często i w jak różnych formach wizualnych doświadczenie to zostaje przetwarzane i usytuowane w ramach estetyki.

FIGURY MIEJSC – stanowiące drugą część prezentowanego tomu – omawiają swoistą pracę pamięci zakotwiczoną w realnej przestrzeni – cmentarzach, o których pisze Małgorzata Zawila. Problem geografii śmierci podejmuje też Sławoj Tanaś, omawiający i katalogujący nie tylko specyfikę konkretnych obszarów geograficznych, ale także przybliżający fenomen tanatoturystyki.

Ostatnia zaś część – FIGURY SŁOWA – opowiada o śmierci jako o doświadczeniu niewypowiedanym, trudnym, a wręcz niemożliwym do opowiedzenia. Marta Szabat, dokonując analizy pojęcia nadziei, która tak często towarzyszy sytuacjom granicznym, wprowadza na obszar, z którym słowo – zarówno dokumentujące, o którym piszą Anna E. Kubiak oraz Agnieszka Kaczmarek, jak i aspirujące w literaturze do opowieści o nieuniknionym, które omawia tekst Macieja Kijki – pozostaje bezradne, co potwierdza etyczna perspektywa zaproponowana przez Agnieszkę Kulig.

Każdy z artykułów przypomina o swoistej bezradności wobec śmierci, jej bezdyskusyjnej sile i totalności. Prowadzi ona człowieka nad krawędź, zadaje pytania, które pozostaną bez ostatecznej odpowiedzi, co nie znaczy, że – jak czynią to Autorzy – nie należy podejmować prób ich udzielenia. Każda

z zaprezentowanych wypowiedzi zaprzecza radykalnemu marginalizowaniu i pomijaniu śmierci w dyskursach kultury. Można uznać, że śmierć tak przedstawiona pozostaje tajemnicą, usytuowana poza słowem, obrazem i doświadczeniem „ja”, gdyż – jak pisze Stanisław Rosiek – śmierć w pierwszej osobie jest nie do wypowiedzenia.

redaktorki tomu

FIGURY REPREZENTACJI

DARIUSZ CZAJA

UNIwersytet Jagielloński / Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

Kadisz mimo wszystko. Kilka uwag o *Synu Szawła*

Ci, którzy przeżyli, muszą pogodzić się z tym, że z ich rąk, słabnących z upływem czasu, Auschwitz się wymyka. Ale do kogo będzie należał w przyszłości?¹

1.

Wychodząc z kina, opuszczając tę ciemną klatkę po stu siedmiu minutach projekcji, odczuwa się coś w rodzaju porażenia. Albo okamienienia. Z trudem przychodzi przyzwyczać się do światła, to znaczy: do rzeczywistości, do życia. Tak zapewne wyglądają pierwsze chwile po wybudzeniu śpiącego z koszmaru sennego. Zrazu nie bardzo wiadomo, gdzie jesteśmy, co jest iluzją, a co rzeczywistością. Oko powoli akomoduje się do światła, ale umysł zostaje jeszcze parę kroków za nim. Pozostaje w strefie prześnionego koszmaru, którego esencja wciąż nie dochodzi całkiem do poziomu świadomego przeżycia, o rozumieniu nie mówiąc. Ale to się zdarzyło, to było, te sceny zostaną długo w głowie i nie pozwolą o sobie zapomnieć. Jak halucynacyjne obrazy, których chcemy się pozbyć, a które nie chcą nas opuścić. I które będą wracać raz po raz, wpływać znienacka na powierzchnię świadomości. Będą drażnić, a może przede wszystkim sprawiać ból.

*Syn Szawła*² László Nemesa (2015) jest filmem niemożliwym. I to na wielu poziomach. Zacznijmy jednak od tego, że bohaterem opowieści jest węgierski Żyd Saul Ausländer; to członek jednego z oddziałów Sonderkommando działającego na terenie obozu Auschwitz-Birkenau. Akcja filmu toczy się latem

¹ I. Kertész, *Język na wygnaniu*, tłum. E. Sobolewska, Warszawa 2004, s. 121.

² Tytuł oryginalny: *Saul fia* (2015), reż. L. Nemes, scen. L. Nemes, C. Royer, zdj. M. Erdély.

1944 r. Szaweł³ razem z towarzyszami jest odpowiedzialny za sprawne przyjęcie każdego z nowo przybyłych do obozu transportów. Wraz z innymi, czasem kilka razy dziennie, odgrywa przed więźniami upiorny teatr absurdu – swoimi działaniami mają oni upewnić więźniów o „normalności” miejsca, w którym się znaleźli. Później ich prace idą już rutynowym trybem: segregowanie rzeczy, opróżnianie komór gazowych z trupów, zmywanie zakrwawionej podłogi, załadowywanie zwłok do pieców krematoryjnych, rozsypywanie prochów do rzeki. Niemożliwe jest też wszystko to, co dzieje się później. Podczas opróżniania jednej z komór gazowych zostaje odnaleziony kilkunastoletni chłopiec, dziecko, zdradzające jeszcze oznaki życia. Po chwili chłopak zostaje zabity przez niemieckiego oficera, ale Szaweł, świadek tego wydarzenia, postanawia nie dopuścić do sekcji i do spalenia jego zwłok w krematorium. Dalszą akcją filmu napędzają rozpaczliwe pragnienia Szawła, by znaleźć pośród więźniów prawdziwego rabina, który mógłby odmówić nad dzieckiem kadisz po to, by można było je godnie pogrzebać na terenie obozu. Na historię Szawła i jego syna (jak o nim mówi) nakłada się poboczna opowieść o przygotowaniach członków Sonderkommando do buntu w obozie i wysadzenia obozowych krematoriów. Jego niemożliwa misja spełnia się częściowo – zwłoki chłopca zostają uratowane od pieca krematoryjnego, ale usilne, desperackie próby pochowania dziecka nie udają się. Ostatecznie jego zawinięte w brudne szmaty ciało unosi woda. Szawłowi wraz z częścią towarzyszy udaje się uciec z obozu, ale niedługo później wszyscy zostają wytropieni przez oddziały pościgowe i rozstrzelani w lesie.

Tak przedstawia się sama narracja filmowa, spisana w formie recenzyjnego streszczenia. Kłopot w tym, że referując w ten sposób film *Nemesa*, sprowadzamy go jedynie do opowieści, mniej lub bardziej zajmującej narracji, w obrębie której pojawiają się takie czy inne zdarzenia. Zapominamy o rzeczy najbardziej oczywistej i może dlatego umykającej nazwaniu, a mianowicie że *Syn Szawła* jest filmem. Że nie jest przezroczystą medialnie historią, którą można sprowadzić do najważniejszych dla akcji epizodów i dla której można bezbłędnie ustalić jej zwroty narracyjne. *Syn Szawła* nie jest historią opowiedzianą słowami, nie jest opowieścią, narracją, nie jest *story* – w ścisłym tych terminów znaczeniu. To historia opowiedziana obrazem filmowym, ze wszystkimi tego konsekwencjami. Powtórzmy raz jeszcze: *Syn Szawła* to nie jest narracja literacka, opowieść za pomocą słów. To jest obraz filmowy, dokładniej: to są *moving pictures*. I to w obydwu lekcjach tego nieco trywialnego angielskiego wyrażenia: ruchome obrazy i poruszające obrazy.

³ Dla czytelności rozważań posługuję się imieniem, które utrwaliło się w polskich recenzjach i komentarzach do filmu, choć w moim przekonaniu lepiej byłoby zostawić imię Saul.

Z oczywistej konstatacji o filmowej naturze dzieła Nemesa wynikają nieoczywiste wnioski. Oznacza to, że – najogólniej rzecz ujmując – jeśli chcemy zrozumieć coś z jego filmu (zrozumieć, lecz nie wartościować), musimy cały czas pamiętać, że mamy do czynienia z dziełem filmowym, i to szczególnego rodzaju, a więc „tekstem kultury”, w którym uprzywilejowaną pozycję zajmuje obraz, a nie słowo. Że to przede wszystkim obraz (kadr, montaż, ujęcie etc.) niesie tu istotne wiązki znaczeń, a nie jedynie sam filmowy *plot*. Inny mi słowy, że w analizie i interpretacji *Syna Szawła* ważne jest nie tylko to, o czym film opowiada, ale także jak to robi, za pomocą jakich środków próbuje nazywać obozową rzeczywistość. Ustanawiając zatem tę trywialną tautologię, chcę powiedzieć, że film Nemesa nie jest kolejną rutynową propozycją filmową związaną z sezonową „modą na Holocaust”. Odwrotnie: mam pewność, że za filmem stoi bardzo przemyślana koncepcja formalna poparta solidną wiedzą o estetyce filmowej Zagłady, a w szczególności o roli obrazu w jej przedstawianiu. Powiem więcej, nie zrozumiemy wiele z filmu Nemesa, jeśli nie będziemy mieli świadomości, że *Syn Szawła* jest eksperymentem filmowym (który, jak to eksperyment, mógł się udać lub nie) i że w taki sposób trzeba go traktować. To prawda, film jest bardzo śmiałym i ryzykownym eksperymentem, przeprowadzonym w dodatku na wyjątkowo delikatnej materii. Jego stawką, jak sądzę, było sprawdzenie, w jakim stopniu obraz jest w stanie przybliżyć współczesnemu widzowi jedno z najbardziej potwornych wydarzeń minionego stulecia. Czy w ogóle jest w stanie udźwignąć temat Zagłady? A w szerszym planie: na ile i czy w ogóle film jest w stanie uczynić przeszłość widzialną?

2.

Oczywiste jest, że kręcąc *Syna Szawła*, Nemes musiał nie tylko znać ważne filmy dotyczące w ten czy inny sposób Zagłady (od dokumentów Resnais i Lanzmanna po fabuły Spielberga i Benigniego), ale swój projekt filmowy musiał z nimi nieustannie konfrontować. W jego eksperymencie filmowym, jak rozumiem, szło przede wszystkim o to, jak – nie powtarzając poetyki poprzedników – powiedzieć jednak coś wiarygodnego o Zagładzie. Chodziło mu zatem o skonstruowanie nowego języka filmowego, takiego, który mógłby unieść prawdę – a to znaczy potworność i grozę – obozowej rzeczywistości. Jednak samo podjęcie osobliwej decyzji („film fabularny o Zagładzie”) musiało być umocowane w szerszej ramie poznawczej, estetycznej i etycznej. Inaczej mówiąc, potrzeba było mocnej i popartej dowodami wiary w obraz. W jego siłę stwarzania rzeczywistości, w możliwość dotknięcia poprzez niego fragmentów minionej przeszłości.

Bezpośrednią inspiracją filmu były zdjęcia, listy, relacje członków Sonderkommando znalezione przez reżysera w numerze specjalnym „Revue d’Histoire de la Shoah”, zatytułowane *Des voix sous la cendre* (2001). Ale zasadnicze przesłanki swojego myślenia o obrazie Nemes odnalazł w książce Georges’a Didi-Hubermana *Obrazy mimo wszystko (Images malgré tout)*. Przedmiotem rozważań francuskiego historyka sztuki stały się cztery fotografie wykonane przez jednego z członków Sonderkommando w Auschwitz w sierpniu 1944 r., „cztery obrazy wydarte piekłu”⁴. To właśnie owe tytułowe obrazy „mimo wszystko”, fotografie istniejące pomimo, na przekór infernalnego świata Auschwitz. Jak wspomina reżyser:

Te cztery fotografie przejęły mnie głęboko. Potwierdzały fakt eksterminacji, stanowiły świadectwo i zadawały zasadnicze pytania. Co powinniśmy robić z obrazem? Co on przedstawia? Jaki punkt widzenia powinniśmy przyjąć stając oko w oko ze śmiercią i barbarzyństwem?⁵

Książka Didi-Hubermana to z jednej strony nieomal detektywistyczny zapis historii powstania tych zdjęć, szczegółowa rekonstrukcja warunków możliwości ich wykonania, z drugiej – przede wszystkim ostra polemika z dominującymi w myśleniu o Zagładzie tezami o jej „niewyobrażalności”, a zatem i „nieprzedstawialności”, polemika zawierająca drobiazgową analizę argumentów Gerarda Wajcmana i próba empirycznej, racjonalnej na nie odpowiedzi. W kontrze do zdroworozsądkowej tezy, że Auschwitz jest niewyobrażalne, Didi-Huberman twierdzi, że jest dokładnie odwrotnie: Auschwitz jest wyłącznie wyobrażalne. Oznacza to, że jesteśmy zmuszeni do stworzenia sobie obrazu tamtej rzeczywistości. Że jeżeli chcemy coś wiedzieć o tym, co działo się w obozie, musimy posługiwać się obrazami, musimy „zapłacić daninę władzy obrazów”⁶. Właśnie te – wykonane z narażeniem życia przez członków Sonderkommando z krematorium V – cztery kiepskiej jakości fotografie, nieostre, niewyraźne, „źle” skadrowane, kierują się w stronę „niewyobrażalnego” i negują je brutalnie. Odpowiadając na typowe zarzuty, że obraz znacząco przekłamuje rzeczywistość i nie pozwala zajrzeć na „drugą stronę lustra”, Didi-Huberman odsłania dowolną, perswazyjną logikę tego rodzaju przekonań: najpierw absolutyzuje się rzeczywistość, następnie obraz, a na końcu dokonuje się całkowitej absolutyzacji ich nieprzystawalności. Wówczas nie pozostaje już nic innego, jak oskarżyć obrazy o kłamstwo, deformację,

⁴ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, s. 23.

⁵ A. de Baecque, *Interview with László Nemes. Son of Saul*, „Rendez Vous” 2015, <https://religiondoxbox.com/Judaism/85733160-A-film-by-László-nemes-laokoon-filmgroup-present-with-the-support-of-the-hungarian-national-film-fund-and-the-claims-conference-saul-fia-rendez-vous.html> [20.11.2018].

⁶ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, s. 59.

przekłamania i ostatecznie wyrzucić je na śmietnik. Tymczasem – jak przekonująco dowodzi autor – obraz pojawia się tam, gdzie zamierają wszystkie słowa, gdzie zawodzą wszelkie kategorie. Taki obraz też „mówi”, choć jego „mowa” nie zawsze jest jasna i zrozumiała. Oczywiście nie każdy obraz, ale obraz szczególnie rozumiany. Na pewno nie obraz-fetysz, który jest wariantem „mistycznej adoracji” i zamiast odsyłać do rzeczy, sam staje się przedmiotem uwielbienia. Już raczej obraz-rozdarcie. To taki obraz, który nie jest ani dokumentem, ani pozorem, ale obrazem, który tworzy ujście dla pewnego fragmentu rzeczywistości; obrazem będącym raną, przez którą sący się nagi horror. Ten ostatni im bardziej jest zwykły (jak zwykli są ludzie krzątający się wokół nagich zwłok), tym bardziej przerażający. Obraz-fetysz jest zasłoną, zamyka widzenie; obraz-rozdarcie ma moc otwierania oczu i tym samym ukrytych aspektów rzeczywistości.

Jaki wymiar poznawczy – można by zapytać w tym kontekście – mają wspomniane cztery fotografie z Auschwitz? Didi-Huberman pisze jednoznacznie i bez wahania:

Cztery fotografie z sierpnia 1944 r. nie mówią, rzecz jasna, „całej prawdy”, (trzeba być bardzo naiwnym, aby oczekiwać tego od czegokolwiek, czy to od przedmiotów, słów albo obrazów) – to malutkie próbki tak bardzo skomplikowanej rzeczywistości, krótkie chwile w kontinuum, które trwało co najmniej pięć lat. Ale są dla nas – dla naszego dzisiejszego spojrzenia – samą prawdą, tj. jej pozostałością, ubogim strzępem⁷.

Ale te cztery fotografie mają radykalną moc obnażania świata, który naziści chcieli uczynić rzeczywistością pozbawioną słów i obrazów. To wszystko, co mamy. Może to jest właśnie „to, co zostaje z Auschwitz”, *quel che resta di Auschwitz*, by przypomnieć tytuł książki Giorgia Agambena.

Przeciwnicy traktowania obrazów jako szczególnego źródła historycznego, sugeruje Didi-Huberman, cierpią na chorobę maksymalizmu; domagają się od obrazu tego, czego w istocie dać on nie może. Nie może dać np. całościowego obrazu Zagłady, bo taki obraz po prostu nie istnieje. Ale nie dlatego, że Auschwitz jest niewyobrażalne. Raczej dlatego, że do specyfiki obrazu należy to, że nie jest, bo być nie może, obrazem „wszystkiego”⁸. Nie oznacza to jednak, że z tego powodu nie może być traktowany jako szczególne świadectwo jakiegoś wycinka rzeczywistości, w tym przypadku potworności świata za drutami. Puenta rozważań Didi-Hubermana nie pozostawia żadnych wątpliwości w kwestii oceny wartości poznawczej obrazów. Ciekawe, że pojawia się już na pierwszej stronie jego książki:

⁷ Ibidem, s. 49.

⁸ Ibidem, s. 106.

Aby wiedzieć, trzeba sobie wyobrazić. Musimy spróbować wyobrazić sobie, czym było piekło Auschwitz latem 1944 roku. Nie odwołujemy się do niewyobrażalnego. Nie broimy się, mówiąc – co zresztą jest prawdą – że nie jesteśmy i nigdy nie będziemy w stanie pojąć tego wszystkiego. Ale musimy, musimy wyobrazić sobie tę jakże trudną wyobraźność. [...] O ile trudniej było owym więźniom wykraść z obozów te strzępy, które teraz przechowujemy, utrzymując z trudem ich ciężar jednym spojrzeniem. Cenniejsze i mniej kojące od wszelkich możliwych dzieł sztuki są dla nas te strzępy, w ten sposób wyrwane światu, który chciał uniemożliwić ich istnienie. Obrazy mimo wszystko, a więc – obrazy istniejące mimo piekła Auschwitz, mimo groźących niebezpieczeństw. W zamian za to musimy przyjrzeć się tym obrazom, wziąć je na siebie, spróbować zdać z nich sprawę. Obrazy mimo wszystko: mimo naszej własnej niezdolności do patrzenia na nie tak, jak na to zasługują, mimo naszego własnego świata, przesyconego, wręcz przytłoczonego materiałem dla wyobraźni⁹.

Didi-Hubermana krytykowano z wielu stron. Oskarżano go o fetyszym i voyeurizm. Szczególnie brutalnie atakowany był przez Claude'a Lanzmana¹⁰, który zarzucał mu nieuctwo, hochsztaplerstwo i wykorzystywanie Zagłady do niecznych celów. Nie wydaje mi się jednak, by trzon tezy autora *Devant l'image*, według której cztery analizowane przez niego fotografie aspirują do przedstawienia jakiejś (częściowej, okrojonej, fragmentarycznej) prawdy o obozowej rzeczywistości, szczególnie na tym ucierpiał. Nigdzie też, wbrew słowom tego ostatniego, Didi-Huberman nie sugerował, że „obraz to jedyna miara, jedyne świadectwo prawdy”¹¹. Podkreślał tylko, że czasem obrazy dają nam szansę zobaczenia świata inaczej, głębiej niż słowne świadectwa. Że bywają szczeliną, przez którą do naszych oczu może przesączyć się Rzeczywiste. A w sytuacji, w której obrazy są jedynymi świadectwami, tym bardziej zasługują na naszą uwagę i czułą pamięć.

3.

Po tym koniecznym ekskursie możemy powrócić do filmu. Oprócz głosów entuzjastycznych i prestiżowych nagród (m.in. Oscar) film *Nemesa* miał od początku wielu krytyków. Charakterystyczne przy tym, że ci, którzy pisali

⁹ Ibidem, s. 9.

¹⁰ C. Lanzmann, *Zajac z Patagonii (pamiętniki)*, tłum. M. Ochab, Wołowiec 2010, ss. 445–447. Choć trzeba dodać, że uwagi krytyczne Lanzmanna dotyczą głównie wystawy w Hotel de Sully, na której m.in. prezentowane były wspomniane cztery zdjęcia. Tekst Didi-Hubermana, obok innych, umieszczony był w katalogu towarzyszącym wydarzeniu.

¹¹ Ibidem, s. 445.

najbardziej nienawistne i druzgocące recenzje na jego temat, najczęściej ani słowem nie odnosili się do szczególnej formy filmu, która – w moim przekonaniu – jest głównym kluczem do niego. Naturalnie można ją estetycznie odrzucić czy zakwestionować, ale niepodobna jej nie zauważyć! To nie jest rzecz opowiedziana w przezroczystym, neutralnym medium, które można zlekceważyć. Odwrotnie: to właśnie ono konstytuuje wiele z jego najistotniejszych odniesień. Filmowa forma nie jest drugorzędym i niekoniecznym dodatkiem do opowiadanej historii, ona *n a p r a w d ę* ją tworzy.

Po pierwsze, *Syn Szawła* jest osobliwym połączeniem prawdziwych wydarzeń historycznych i fikcjonalnej narracji. Właśnie to pomieszenie „poziomów” było często dla krytyki kamieniem obraży. I trudno się dziwić, w rzeczy samej: to bardzo ryzykowna decyzja, i to z zasadniczego powodu: „fikcja” bardzo źle kojarzy się z grozą obozowej rzeczywistości. Zobaczmy jednak, jak to „pomieszenie” pracuje w filmie. W jednej ze scen Nemes świadomie re-kreuje, re-animuje opisanie dokładnie przez Didi-Hubermana zdarzenie: próbę sfotografowania przez członków Sonderkommando akcji palenia zwłok zgromadzonych w wykopanym przez nich wcześniej dole spaleniskowym. Szawel i jego kolega udają ślusarzy, próbując znaleźć stosowny moment do wykonania zdjęcia. Jeden z nich z narażeniem życia kieruje obiektyw aparatu w stronę obozowego horroru. Próbuje zapisać na nietrwalej kliszy ludobójstwo, ocalić to, co ocalić się w tamtych warunkach dało. Wprowadzeniem tej sceny Nemes potwierdza zasadniczą wiarę francuskiego historyka sztuki w ocalającą moc obrazów. Ale i coś więcej:

Ta scena stała się – mówi Nemes – jądrem naszego filmu, koresponduje ona z fragmentem podróży Szawła przez obóz, kiedy nagle, na chwilę, bierze on udział w konstrukcji naszego widzenia eksterminacji¹².

Ta jedna scena pokazuje dobitnie, że film jest nie tylko opowieścią o Zagładzie, ale także zawiera metakomentarz do samej możliwości jej przedstawienia.

Po drugie, w filmie Nemesa kamera rezygnuje z pretensji do obiektywności, przedstawienia świata obozu z perspektywy bezosobowego narratora. Szawel filmowany jest chybota, wciąż zmieniającą położenie kamerą „z ręki”. Kamera długi czas podąża za nim, ześrodkowana na tyle jego głowy i plecach, pozwalając nam widzieć tyle, ile on widzi. W efekcie po krótkim czasie widz – chce czy nie – staje się częścią tej upiornej rzeczywistości, częścią sceny, którą właśnie ogląda. Wąskie kadrowanie daje poczucie bezwystości, przypomina stan bliski klaustrofobii. Podczas projekcji widz nie ma ani sekundy wytchnienia. Kamera nie daje naszemu spojrzeniu ani na mo-

¹² A. de Baecque, *Interview with László Nemes...*

ment odpocząć. To stąd bierze się permanentne uczucie zmęczenia podczas oglądania filmu. Jest w tym wyraźny zamysł:

Nemes zabiega o nasze voyerystyczne pragnienie patrzenia, ale tylko po to, by je zaraz udaremnić, pokazując ciała jako abstrakty, albo jako rozmazane, nieostre postacie. Pragnienie widza, by zapanować nad sceną, jest wciąż kontrolowane przez efekt rozmazania¹³.

Ta praktyka operatorska, polegająca na nieustającym balansie między realizmem i abstrakcją, utrzymywana jest konsekwentnie i z rozmysłem przez cały film. To dlatego nasza percepcja jest ciągle w stanie rozedrgania, zawieszenia i niepewności. Tym silniej musimy wówczas uruchomić władzę wyobraźni. Okazuje się, że wbrew wykrzyknikom Lanzmanna, według którego obraz zawsze zabija wyobraźnię¹⁴, konstrukcja obrazu w *Synu Szawła* jest taka, że właśnie uruchamia wyobraźnię widza, wzmacnia jej intensywność. Pobudza ją do działania.

Po trzecie, dość często od widzów *Syna Szawła* można było usłyszeć zdanie, że niektóre sceny filmu były nie do wytrzymania, że trzeba było zasłaniać oczy albo mieć „oczy szeroko zamknięte”. Rzeczywiście, są w filmie fragmenty trudne do zniesienia. Ale nie jest to – jak sugerowali niektórzy krytycy – efekt upodobania reżysera do makabry czy patologicznego epatowania horrorem. Stanowisko Nemesa zdaje się jasne: naszą etyczną powinnością jest, by nie odwracać głowy od dziejących się niegdyś w obozie potworności. Musimy podjąć trud wyobrażenia sobie tej wyobraźności. Przypomina to cytowane wcześniej zdanie Didi-Hubermana, że taka postawa jawi się jako odpowiedź tym, którzy narażali życie, by wykonać słynne cztery fotografie jako swoisty dług spłacany wobec słów i obrazów, które dzięki nim dotrwały do naszych czasów.

W sercu książki Didi-Hubermana jest etyka widzenia. Nemes przekłada tę etykę na logikę pracy samej kamery. Brak wytchnienia jest męczący, a jest tak dlatego, że Nemes ani przez chwilę nie rezygnuje z twardo utrzymywanej kontroli nad spojrzeniem widza¹⁵.

Jest to swego rodzaju przymus podążania za okiem kamery, i to też – bezsprzecznie – jest przyczyną naszego, widzów, dyskomfortu. Ale to wszystko nie jest dziełem przypadku ani reżyserskiego błędu. Nemes cały czas konse-

¹³ Ch. Larsson, *Making Monsters In László Nemes' Son of Saul*, „Senses of Cinema” 81/2016, s. 14.

¹⁴ C. Lanzmann, *Holocaust, la représentation impossible*, „Le Monde” z 3.03.1994 r., s. 7.

¹⁵ Ibidem, s. 12.

kwentnie narusza nasz horyzont oczekiwań. Łamie tabu stosowności i staje z kamerą na progu Ciemnego Ciemnych.

Ta strategia ma swój cel. Jego precyzyjne określenie znajdziemy w trzeciej obserwacji Prima Leviego na temat sensu refleksji nad demonicznie perwersyjnym pomysłem nazistów powołania do życia instytucji Sonderkommando, by z żydowskich ofiar uczynić współsprawców zbrodni:

Nie jest rzeczą łatwą ani pocieszającą sondować tę otchłań zła, uważam jednak, że trzeba to robić [...]. Chciałoby się zamknąć oczy i odsunąć od siebie podobne myśli, ale m u s i m y się takiej chęci oprzeć¹⁶.

Nemes chce, byśmy mieli oczy szeroko otwarte, ale nie po to, by się napawać zbrodnią albo pławić w horrorze, ale po to, by w i e d z i e ć. Widzieć, żeby wiedzieć¹⁷. Tak, oko jest dla niego instrumentem wiedzy, a nie estetycznego poznania. Oko widzi, ale oko też płacze. Bo ostatecznym celem, jak się wydaje, jest tu rozumiejące współczucie, lament nad tymi, których nie oplakano. To należy już do nas.

4.

Nad *Synem Szawła*, ale też nad nami, jego widzami, cały czas wisi fundamentalne pytanie: po co? A dokładniej: po co László Nemes nakręcił w 2015 r. ten obozowy film? Jaki jest najgłębszy sens przypominania nam dzisiaj o tym, o czym – jak twierdzi wielu – już dobrze wiemy? Ale czy naprawdę wiemy? Kto wie? A przede wszystkim: j a k w i e?

W swej znakomitej książce *Teologia wobec cierpienia* Johann Baptist Metz przypomina w pewnym miejscu słowa Eliego Wiesela: „Wczoraj słyszało się: »Auschwitz, nigdy nie słyszałem«; dzisiaj słyszy się: »Auschwitz, ach tak, już wiem«”¹⁸. To, co jeszcze niedawno wprawiało w osłupienie, budziło niedowierzanie, wywraçało na nice nasze przekonania o byciu człowiekiem, dziś staje się rozdziałem w podręczniku historii, hasłem w encyklopedii, przekształca się w przedmiot wiedzy. Wchodzi jako jedna z fiszek do katalogu zbiorowej pamięci. Tworzy część wciąż rosnącego kontynentu – wiedzy o przeszłości. Ale to tylko jedna – uznajmy, że pozytywna – strona medalu. Druga wygląda nieco inaczej. Eksterminacja narodu żydowskiego na naszych oczach podlega

¹⁶ P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, tłum. S. Kasprzysiak, Kraków 2007, s. 61 (podkr. D.C.).

¹⁷ W tekście koncentruję się tylko na warstwie obrazowej, ale trudno nie wspomnieć też o niezwyklej ścieżce dźwiękowej filmu, która odgrywa ważną rolę w całej konstrukcji filmowego obrazu. Por. T. Vincze, *The Phenomenology of Trauma. Sound and Haptic Sensuality in Son of Saul*, „Film and Media Studies” 13/2016, ss. 107–126.

¹⁸ J.B. Metz, *Teologia wobec cierpienia*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 2008, s. 38.

oswojeniu, banalizuje się, uzwyczajnia. Można by rzec: normalnieje. Słowa odrywają się od rzeczy, pojęcia nie dotykają swoich desygnatów. Jak pisał Imre Kertész:

[Holocaust] zamienia [się] w instytucję, wokół której tworzy się moralno-polityczny rytuał, wypracowuje – najczęściej fałszywy – język, uczy opinię publiczną słów, które automatycznie kojarzą się słuchaczom i czytelnikom z Holocaustem: najróżniejszymi sposobami doprowadza się zatem do alienacji pojęć związanych z Holocaustem¹⁹.

Wtóruje mu Primo Levi, który boleje z powodu

[...] istniejącej i poszerzającej się z roku na rok przepaści między rzeczami takimi, jakie były „tam”, i tym, w jaki sposób przedstawia je wyobraźnia potoczna, karmiona książkami, filmami i zaledwie bliskimi prawdy mitami²⁰.

To prawda, słowa, obrazy i wyobrażenia na temat obozów śmierci wchodzi nieuchronnie – bo dlaczego miałyby nie wchodzić, jak wszystkie inne – w korpus świadectw konsumowanych i przetrawianych dzień po dniu przez społeczeństwo spektaklu. Upiorne, ale bywa, że wchodzi one nawet do rutynowego obrotu towarowego, stając się częścią postkapitalistycznej logiki zysku. Jak cierpko zauważył Różewicz:

produkuje się znakomite komedie
o Oświęcimiu Majdanku Sobiborze
pasja i holokaust zaczynają
przynosić coraz większe zyski²¹.

Paradoksem jest to, że nie tak dawno jeszcze na temat Zagłady nie wiedzieliśmy nic, albo prawie nic. Bo było za wcześnie, bo nie chcieliśmy wiedzieć, bo zakłócało to nasze dobre samopoczucie, bo przekraczało granice wyobraźni. I ta sytuacja stała się przedmiotem słusznej kontestacji historyków i filozofów. Dziś zdaje się nam, że wiemy już „wszystko”: poznaliśmy warunki historyczne i polityczne prowadzące do Zagłady, znamy ciąg technologiczny zbiorowego mordy, nazwiska ofiar (nie wszystkich, niestety) i sprawców. Ustaliliśmy fakty, liczby, daty. Mówimy, piszemy, wydajemy, upamiętniamy. Poznaliśmy w detalach mechanikę zbrodni, jej genezę i fenomenologię. Ale esencja tego, co tam się stało, wciąż zdaje się nam umykać. Jak pisze Giorgio Agamben:

Całkowicie odmiennie niestety rysuje się kwestia etycznego i politycznego znaczenia Zagłady czy choćby ludzkiego pojmowania tamtych wydarzeń,

¹⁹ I. Kertész, *Język na wygnaniu*, s. 123 (podkr. D.C.).

²⁰ P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, s. 105.

²¹ T. Różewicz, *Nauka chodzenia*, w: idem, *Wyjście*, Wrocław 2004, s. 47.

czyli, w ostatecznym rachunku, ich znaczenia dla współczesności. Brakuje nam nie tylko jakiegokolwiek próby całościowego ich rozumienia, niedocieczony pozostaje również sens zachowań samych oprawców i ofiar oraz kierujące nimi motywy, do czego przyczynia się częstokroć niezgłębiona zagadkowość ich wypowiedzi, co jeszcze bardziej utwierdza w poczuciu słuszności wszystkich tych, którzy pragną, aby Auschwitz pozostało na zawsze zdarzeniem niepojętym²².

Przypominam o tych, nieledwie, oczywistościach, bo to w takim właśnie – nakreślonym z konieczności grubą kreską – kontekście mentalnym, obrazowym i informacyjnym pojawił się film *Nemesa* i upierałbym się, że w takim powinien być właśnie czytany i oceniany. *Syn Szawła* nie pojawił się w kulturowej pustce, ale jest refrakcją zmian zachodzących w naszym myśleniu i odczuwaniu, przyswajaniu przeszłości. To nie jest po prostu film, to wydarzenie, symptom czegoś o wiele poważniejszego od samej materii kinematograficznej.

A zatem co nam po *Synu Szawła* ponad siedemdziesiąt lat od czasu Zagłady? Mówiąc najprościej, swoim filmem *Nemes* odpakowuje Auschwitz ze zwalów sentymentalnych i konsolacyjnych obrazów na jego temat. *Syn Szawła* jest w moim przekonaniu przede wszystkim odpowiedzią – mocną, drastyczną, nieoswajalną – na dostarczane w ostatnim czasie „optymistyczne” narracje filmowe o życiu obozowym (przywoływane najczęściej w tym kontekście *Listy Schindlera* i *Życie jest piękne*, choć tak różne w zamysle i wykonaniu, mogą służyć za przykłady tego typu strategii)²³. *Nemes* od początku wybrał strategię przeciwną:

Zależało mi, żeby w *Synu Szawła* odejść od mitologii przetrwania, nie zajmować się wyjątkami, tylko realnością. To był nasz cel. Pokazać, zwłaszcza młodemu pokoleniu, że nie było szans na przeżycie, nie było nadziei na ocalenie²⁴.

Syn Szawła ufundowany jest na strategii radykalnej demitologizacji i deziluzji. Ten zabieg musiał mieć swoją cenę. Stąd zapewne brały się u niektórych recenzentów zarzuty o naturalizm i pornografię śmierci. Oto jeden, ale za to wielce wymowny przykład. Henryk Grynberg tak pisał w swojej recenzji z filmu, niezmiernie zadowolony z własnej przenikliwości:

Podglądamy tu ludzkie mięso i okrucieństwo, które bezcześci człowieka, a od seksualnej pornografii różni się tym, że jest beznamietne. Taki zimny horror od dawna nie jest niczym nowym, ani w ogóle, ani w odniesieniu do Holo-

²² G. Agamben, *Co pozostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008, s. 7.

²³ O strategii narracyjnej obydwu filmów i reakcji na nie: A. Ziębińska-Witek, *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Lublin 2005, ss. 117–136.

²⁴ Cyt. za: J. Wróblewski, *Bez wciskania mitu*, „Polityka” 4/2016, s. 89.

kaustu, szczególnie w malarstwie, literaturze czy filmie dokumentalnym, który znacznie lepiej radzi sobie z tym tematem niż film fabularny. Zresztą i ta fabuła podpira się ujęciami archiwalnymi. Naturalistyczna, mocna dawka nagości i przemocy jest zgodna z przepisem na sensację i sukces; eksploatacja tematu wydaje się oczywista [...] ²⁵.

Oczywiście Grynberg ma święte prawo do własnej oceny, ale ostantacyjna autorytatywność jego sądu (wykluczająca jakąkolwiek apelację) przy kompletnej ignorancji filmologicznej i braku nawet chęci zrozumienia specyfiki filmowego przekazu jest doprawdy porażająca. Ta negatywna wypowiedź jest jednak symptomatyczna i warto się nad nią na chwilę zatrzymać. Kto bowiem wypowiada te słowa? Wypowiada je człowiek ponad osiemdziesięcioletni, polski Żyd, który przeżył Zagładę, syn ojca zamordowanego przez polskich sąsiadów ²⁶. To jedno. Ale także ten, który w pierwszych zdaniach swojej recenzji z filmu *Nemesa* oznajmia bezceremonialnie: „Nie chciałem tego wiedzieć. Odrzucało mnie na samą myśl. Nie muszę przecież wszystkiego wiedzieć. I tak za dużo wiem”. Otóż właśnie. Bez trudu rozumiem, że Grynberg nie musi „wszystkiego wiedzieć” i że w istocie „za dużo wie” w sprawie, o której traktuje film. I że nie potrzebuje wcale filmu *Nemesa* do tego, by pogłębić swoją wiedzę o Zagładzie. Zmierzam do tego, że część kłopotów Grynberga z filmem *Nemesa* bierze się z jego elementarnego niezrozumienia, że nie z myślą o nim i jemu podobnych był robiony ten film. Dopóki nie zapytamy widzów *Syna Szawła* o to, co film z nimi zrobił (i czy w ogóle coś zrobił), dopóty nie będziemy wiedzieć, czy ta strategia była skuteczna i czy eksperyment *Nemesa* się powiódł. Opinie jednostek (nawet o znanych nazwiskach) i zawodowych recenzentów mają tu znaczenie drugorzędne.

Wydaje się, że ciekawsze od nadawania nadmiernego znaczenia insynuacjom Grynberga będzie jednak zwrócenie uwagi na zasadniczy dla konstrukcji filmu fakt. Nie sposób pominąć okoliczności, że László Nemes, człowiek relatywnie młody (rocznik 1977), potomek rodziny, której część zginęła w Auschwitz, żyje w nieco innej rzeczywistości mentalnej, a przede wszystkim medialnej niż Grynberg. I nie tylko nie stara się tego faktu ukrywać, lecz przeciwnie: chce z niego uczynić atut. Nie mam na to twardych dowodów, ale wydaje mi się, że jego film jest raczej dla tych, których pamięć nie sięga więcej niż kilka dekad wstecz, dla tych, dla których druga wojna światowa jest już niemal prehistorią i przypomina zetlały oleodruk na ścianie, dla tych, którzy żyją w obrazach i postrzegają świat poprzez obrazy; wreszcie dla tych, dla których opowieści o Au-

²⁵ H. Grynberg, *Niedorzeczność*, „Dwutygodnik” 181/2016, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6457-niedorzecznos.html> [20.11.2018].

²⁶ Por. dwa wstrząsające świadectwa tamtego wydarzenia: literackie – H. Grynberg, *Dzieciństwo*, Londyn 1993, i filmowe – P. Łoziński, *Miejsce urodzenia*, 1992.

schwitzt układają się w stereotypowy obrazek z drutami, wieżami strażniczymi i cyklonem B, przy czym tak naprawdę nie bardzo wiadomo, co to wszystko znaczy i o co w tym wszystkim chodzi. Swoim filmem Nemes celuje w kulturę łatwej, nieangażującej pamięci; w „szacowną” i „kulturalną” pamięć oficjalnej celebry, w zbiorową pamięć, podlaną najczęściej moralizatorskim sosem („pamiętamy”, „nigdy więcej wojny” etc.), czyli w gruncie rzeczy w kulturę szlachetnej amnezji. Tymczasem swoją strategią subwersji *Syn Szawła* zmusza do personalnej reakcji, do wzięcia osobistej odpowiedzialności za te obrazy. Pamięci tych obrazów nie da się w żaden sposób oswoić; ona musi boleć.

Dlatego Nemes posługuje się świadomie strategią szoku estetycznego, ale czyni to w sposób odpowiedzialny i przemyślany, a oskarżanie go o pornograficzne skłonności jest niedorzecznością. Jak zaślepionym trzeba być, żeby nie widzieć, że reżyser nie mnoży potworności dla nich samych. Pokazuje za to, i to z wielką delikatnością, świat realnej grozy. Doskonale przecież wie, że film jest iluzją i symulacją. Wie, że obrzydliwością byłoby „portretowanie” pracy Sonderkommando w skali 1:1. Dlatego też to, co najbardziej drastyczne usuwa z kadru, rozmazuje, zmuszając tym samym widza, by tę rzeczywistość sobie dopowiedział, by spróbował ją sobie w jakiś sposób, na swoją miarę, wyobrazić. Wyobrazić nie w y o b r a ż a l n e. W tym celu angażuje cały jego aparat zmysłowy i poznawczy po to, by ten – mimo wszystko – podjął jakąś próbę „dotknięcia” obozowej rzeczywistości. Próby, rzecz jasna, skazanej z góry na niepowodzenie, bo – jak pisał Imre Kertész – „obóz koncentracyjny można sobie wyobrazić jedynie jako tekst literacki, jako rzeczywistość już nie”²⁷. Pełna zgoda. Filmowy obraz zawsze będzie kulawą namiastką realnej rzeczywistości obozowej, ersatzem realnego piekła²⁸. Uzyskanie filmowej „prawdy” o obozie jest niemożliwe, ale już sama próba pójścia za obrazem i podjęcia przez widza pracy wyobraźni jest działaniem ocalającym i dalece wykraczającym poza sentymentalny werbalizm.

Syn Szawła jest krańcowym – a przez swoją krańcowość instruktywnym – przykładem tego, jakim językiem mówić dziś o tym, o czym mówić się nie da, a o czym jednak mówić trzeba. Nemes nie nakręcił tego filmu po to, by „zrozumieć” Auschwitz, bo nie ma takiego *ratio*, które by mogło go udźwignąć i w sobie pomieścić. Jak pisał Kenneth Murphy:

²⁷ I. Kertész, *Dziennik galernika*, tłum. E. Cygielska, Warszawa 2006, s. 202.

²⁸ W sytuacji, gdy tak często wspomina się o estetyzacji obrazu pokazanego w *Synu Szawła*, warto wsłuchać się czasem w głos świadków, których wiarygodność w materii, o której traktuje film, nie może budzić najmniejszej wątpliwości. Pan Marek Sznajderman, w przeszłości kilkunastoletni więzień Auschwitz, po obejrzeniu *Syna Szawła* miał powiedzieć: „Tam było dokładnie tak, jak pokazuje film”. Tę wypowiedź, po wysłuchaniu mojego tekstu, przekazała mi jego córka, Monika Sznajderman, autorka *Falszerzy pieprzu. Historii rodzinnej* (Wołowiec 2016).

Nikt nie rozumie, ani też nigdy nie będzie rozumiał tego, co się stało. Zamordowanie sześciu milionów mężczyzn, kobiet i dzieci nie może być do końca wyjaśnione ani w kategoriach publicznej bądź prywatnej nienawiści, błędu lub szaleństwa, ani też upadku moralności czy niemożliwych do okiełznania sił społecznych²⁹.

Film *Nemesa* powstał raczej po to, by temu nierozumieniu się przyjrzeć, żeby to nierozumienie nieść dalej jak cenny depozyt ciemnej pamięci.

Syn Szawła rozwiązuje aporię przedstawialności Zagłady na swój sposób. Unika pułapki sentymentalizmu, ale także pułapki naturalizmu, o co bywa czasem posądzany. Film wybiera ryzykowną „trzecią drogę”. Problematyzuje nasze spojrzenie, zwraca obraz ku nam, ale też przeciwko nam. Nakłuwą, wybudza z drzemki, każe pamiętać, konstrukcją obrazu podważając komfort patrzenia. Wbrew Lanzmannowi, który rzeczywistości Zagłady autorytatywnie przypisywał wyłącznie słowne świadectwo (deprecjonując tym samym obraz), *Nemesa* zaufał właśnie obrazowi³⁰. To prawda: szczególnemu obrazowi, takiemu, który pokazując, nie pokazuje, przedstawiając, nie ilustruje. Nie przeciwstawia go słowu, ale wskazuje jako jeden z możliwych „języków” przypominania o rzeczywistości Auschwitz, tej głuchej ciemni, od której słowa z każdym rokiem odklejają się coraz bardziej. *Syn Szawła* to mocny gest etyczny, gest przeciwko wypłukiwaniu z naszego myślenia grozy i niepojętości tamtego Wydarzenia; przeciwko wymazywaniu tego haniebnego znaku z gatunkowej pamięci.

5.

W polemicznym ferworze straciliśmy jednak z oczu tytułowego bohatera filmu *Nemesa*. Kim jest to dziecko, którego imienia nie poznajemy do końca? Szawel z przekonaniem oznajmia swoim kolegom z oddziału, że to jego syn. I to jest jedyny „dowód” prawdziwości jego twierdzenia. Mówię, że tak jest, więc tak jest. Do końca nie dowiemy się, jak było naprawdę. Wiele wskazuje na to, że Szawel wymyślił sobie syna. Mówi stanowczo, ale i nieco zagadkowo: „Muszę się zająć moim synem. Moja żona go nie urodziła”. I słyszy równie mocną odpowiedź: „Ty nie masz syna”. Ale Szawel twardo obstaje przy swoim. Tak oto „sukinsyn”, jak mówią o nim towarzysze z Sonderkommando, staje się ojcem swojego syna. Sukinsyn ma syna. Ten gest przyznania się do najprawdopodobniej obcego chłopca od samego początku zakrawa na absurd.

²⁹ K. Murphy, *Rodin wśród kanibali*, tłum. M. Pietrzak-Merta, „Res Publica Nowa” 12/1997, s. 74.

³⁰ Można dodać, że po pierwszej negatywnej opinii o *Synu Szawła* pod koniec życia Lanzmann miał zaakceptować filmową propozycję *Nemesa*.

Albo szaleństwo. Jego obłąkana misja jest nie tylko bezużyteczna, ale także zdaje się zupełnie pozbawiona sensu. Ale to dopiero początek tej dziwnej, niedorzecznej w warunkach obozowych wspólnoty „ojca” i „syna”. Ich wspólna podróż przez labirynty obozowego piekła naznacza drugą połowę filmu. Szawel, *Geheimnisträger*, ukrywa jego zwłoki w pomieszczeniach, w których śpią członkowie Sonderkommando, narażając tym samym cały oddział. „Zginiemy przez was dwóch” – słyszy. „My już jesteśmy martwi” – odpowiada.

Niebywały paradoks: oto w świecie zadekretowanej śmierci, w świecie, w którym śmierć jest pewna, nieznaną jest tylko data wykonania wyroku, martwy Szawel opiekuje się martwym „synem”. Martwy próbuje ocalić martwego. „Ojciec” dźwiga na plecach zwłoki „swojego” dziecka, by nie oddać go płomieniom krematorium. Obsesyjnie szuka rabiną, by móc godnie chłopca pochować. Próbuje zakopać jego zwłoki na terenie obozu, ale wzniecony właśnie przez więźniów Sonderkommando bunt uniemożliwia mu pochówek. Już po ucieczce, za drutami obozu, próbuje drugi raz. Wraz z fałszywym rabinem usiłują wykopać dół, najpierw patykiem, później rękami. I tym razem się nie udaje. Trzeba uciekać. Przy próbie przepłynięcia rzeki wpływ Szawel traci „syna” na zawsze. Jego zwłoki odpływają z szybkim nurtem wody. Dziecko pokaże się w tym filmie raz jeszcze. Miejscowy chłopiec przypadkiem trafia na leśną kryjówkę uciekinierów. Zostaje dostrzeżony przez Szawła. Wywołuje to pierwszy raz w tym filmie uśmiech na jego twarzy. Ale jasnowłosy chłopiec nie jest Aniołem Stróżem ani posłańcem dobrych wieści. Przypadkiem sprowadza pogoń. Kiedy oddala się w stronę brzoźowego lasu, w oddali słychać strzały.

Syn Szawła nie jest reportażem ani dokumentem. Jest filmem fabularnym. Fabularną fikcją, a dokładniej fikcją opartą na dobrze udokumentowanych faktach. Didi-Huberman mówi wręcz o inauguracji nowego gatunku – baśni dokumentalnej (*conte documentaire*). Ale ta baśń, trzeba to podkreślić, nie kończy się happy endem. Ostatecznie przecież giną i „ojciec”, i „syn”. Baśniowe dobro nie zostanie nagrodzone, a zło ukarane. Sytuacja jest więc zupełnie inna niż w filmie *Życie jest piękne* Benigniego, tej osobliwej – bo komediowej! – i podobnie jak film *Nemesa* łamiącej estetyczne tabu narracji obozowej³¹, której bohaterami są także ojciec (Guido) i syn (Giosué). Ta ostatnia baśń, pozostając w zgodzie z konwencją gatunkową, kończy się dobrze. Niewiarygodnie, nierealnie i cukierkowo dobrze. Mały Giosué przeżywa bez szwanku (sic!) kilkuletni pobyt w obozie, zdobywając punkty w osobliwej grze prowa-

³¹ Analizę filmu Benigniego i kontekstów mu towarzyszących przedstawia K. Makaruk, *Czy możliwa jest komedia o Holocauście? O filmach Życie jest piękne Roberta Benigniego i Pociąg do życia Radu Michaelanusa*, w: M. Głowiński i in. (red.), *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, Kraków 2005, ss. 375–381.

dzonej z nim przez ojca, a na koniec, w nagrodę, zobaczy obiecany wcześniej amerykański czołg³².

Historia opowiedziana w „baśni” Nemesa kieruje nasze myślenie w zupełnie inną stronę. Przez obrazy-rozdarcia sączy się tu w nasze oczy i uszy nieucukrowana w żaden sposób groza Zagłady. Te obrazy nie są naiwną ilustracją obozowej rzeczywistości; wskazują raczej kierunek wyobrażania, odczuwania, w końcu – myślenia. Są poza pocieszeniem, ale nie poza nadzieją. Ciemną, trudną nadzieją. Jedyną w tej sytuacji możliwą. Dziwne: Szawel mówi do nas z perspektywy śmierci, ale nie z perspektywy totalnej rozpacz. W tej ciemni bez dna błysnęło na chwilę światło.

Bo o czym, w swym zasadniczym rdzeniu, opowiada *Syn Szawła*? Pewną sugestią w tej materii może być list Didi-Hubermana do László Nemesa. List nosi znaczący tytuł: *Sortir du noir* – wyjść z mroku, z ciemności, z czerni, z nocy. Jego ostatnie słowa brzmią:

Syn Szawła opowiada nam coś bardzo istotnego o autorytecie umierającego. Sam Szawel jest umierającym, wiecznie umierającym. Jego autorytet polega na przekazaniu doświadczenia poprzez rozpaczliwe, bo samotne, genealogiczne poszukiwanie. W każdym razie nie chodzi już o to, czy „syn Szawła” naprawdę jest jego synem. Chodzi o to, aby zrozumieć potrzebę, obsesję, wręcz szaleństwo Szawła jako gest umierającego: gest polegający na wymyśleniu sobie syna, potwierdzeniu za wszelką cenę genealogicznego przekazywania więzi, choćby miało się ono sprowadzić do paru słów pogrzebowej modlitwy. Są fantazje i opowieści, w których dziecko jest bite. Są też straszliwe sytuacje, w których dziecko umiera. Cały autorytet Szawła – a więc również tej historii, tego filmu – polega na tym, że ze wszystkich elementów, wbrew światu i jego okrucieństwu, stwarza sytuację, w której dziecko istnieje, choćby nawet było martwe. Abyśmy również my mogli wyjść z mroku tej straszliwej historii, tej „czarnej dziury” historii³³.

³² Zadziwiające przy tym, że Kertész, tak czuły na problem sentymentalizacji i kiczowości obrazów Holocaustu, z entuzjazmem powitał *Życie jest piękne*, wystawiając mu w jednym z esejów prawdziwą laurkę. Przeciwstawia w nim dzieło Benigniego *Liście Schindlera* („kicz wielki jak dinozaur”) z jego pretensją do realistycznego przedstawienia obozowego życia. Żywność co prawda na umowność scenografii w filmie włoskiego reżysera, ale w konkluzji uderza w tony najwyższe: „Nie ma w tym filmie śladu gigantomanii, sentymentalnych, męczących szczegółów, wskazywania palcem. Wszystko jest jasne, proste i przemawia wprost do serca, aż łzy same napływają człowiekowi do oczu”. I. Kertész, *Język na wygnaniu*, s. 127. O wyznacznikach gatunkowych, istotnych dla oceny filmu Benigniego, pisze też E. van Alphen, *Zabawa w Holocaust*, tłum. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 1–2/2004, s. 224.

³³ G. Didi-Huberman, *Wyjść z mroku*, tłum. A. Arno, „Zeszyty Literackie” 133/2016, s. 115. Polskie tłumaczenie jest wyborem fragmentów dokonany przez autorkę przekładu.

Summary

Son of Saul (2015) by László Nemes is one of the most impossible (in a few senses of this word) pictures of the last years. This unexpected Oscar winner, based on precise and many years' documentation of *Sonderkommando* works in Auschwitz, it's a risky and very mind provoking film experiment in fact. Nemes establishes new film interpretation of nazi death camps reality. By extremely subverse moving pictures, he tries to approach as close as possible to the horror of Shoah. In other words: he tries to present unpresentable, to imagine unimaginable, to see invisible, and finally: to speak of unspeakable. Although the film story is based on real facts, we should remember all the time it is a feature film fiction. The main goal is obvious: Nemes constructs fiction in order to demonstrate the real. But in that case the real, obviously, is not possible to gain. Hence, the special poetics of the movie only directs our senses and imagination to the "black hole" of Shoah, opens space to imagine, makes the "Auschwitz experience" – in a sense – our experience. Eventually, this stirring and strange story of "father" and "son" tells of the reliable "authority of the dying," as George Didi-Huberman has put it.

Keywords: Shoah, nazi death camps, memory

Słowa kluczowe: Shoah, nazistowskie obozy śmierci, pamięć

MARIANNA MICHAŁOWSKA

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu / Instytut Kulturoznawstwa

O niemożliwości śmierci w spojrzeniu żyjącego. Obrazy nieśmiertelności w kulturze popularnej

W 1991 r. brytyjski artysta Damien Hirst wystawił dzieło zatytułowane *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*. Obiekt stanowił szklany pojemnik wypełniony formaldehydem, w którym zanurzono spreparowane ciało rekina tygrysięgo. Wkrótce jednak preparat zaczął ulegać rozkładowi. Kiedy Galeria Saatchi sprzedała dzieło, jego właściciele – Steven i Alexandra Cohen – zdecydowali się zastąpić obiekt nowym, pozostawiając dawny pojemnik. Złowiono kolejnego rekina i ponownie go wypreparowano pod okiem naukowca z londyńskiego Muzeum Historii Naturalnej, Olivera Crimmena, tym razem wprowadzając formaldehyd w tkanki rekina oraz utrwalając jego zwłoki w formalinie.

O czym nam mówi zadziwiająca historia *Fizycznej niemożliwości śmierci w umyśle kogoś żyjącego*? O rynku sztuki, który musi znajdować nowe rozwiązania wobec zmiennej materii sztuki? O pieniądzach, które mecenasi inwestują w obiekty (procedura preparowania rekina kosztowała ponad 100 tys. funtów)? O statusie dzieła sztuki¹, który nie różni się wiele w mechanizmie działania od statusu dzieła kultury popularnej? Każda z tych narracji mogłaby być fascynującym tematem artykułu. Mnie jednak interesuje pytanie nasuwające się niemal automatycznie – pytanie o obsesję nieśmiertelności,

¹ Hirst pytany o zastąpienie obiektu odpowiadał: „Artyści i kuratorzy mają różne zdania na temat tego, co jest ważniejsze, oryginalne dzieło sztuki czy oryginalna intencja. Ponieważ wywodzę się ze sztuki konceptualnej, myślę, że powinna to być intencja. To ten sam obiekt. Lecz ocena nadejdzie po długim czasie”. C. Vogel, *Swimming With Famous Dead Sharks*, „The New York Times” z 1.10.2006 r., <https://www.nytimes.com/2006/10/01/arts/design/01voge.html> [20.12.2018].

które przewija się przez kultury popularne² współczesności. Nie napiszę tu nic specjalnie oryginalnego – marzenie o nieśmiertelności stanowi remedium na lęk przed śmiercią. Te dwa bieguny ludzkiego życia – śmierć i nieśmiertelność – stanowią nieustającą pożywkę dla twórców kultury popularnej. Traktuję tu kulturę popularną jako zbiornik typowych dla danego kontekstu historycznego i geograficznego przekonań i rozpowszechnionych klisz kulturowych.

Zatem prezentowana w kulturze popularnej wizja śmierci i wyobrażenie nieśmiertelności pozwalają zbliżyć się do jej ludzkiego przeżywania. Jest to szczególnie istotne w analizie produkcji realizowanych w nurcie fantastycznym. Przy takim założeniu okazuje się bowiem, że wcale nie pokazują one świata fantastycznego, lecz jego współczesny dla twórców i odbiorców stan³.

Dzisiejsi autorzy stawiają tezę o „obsesyjnej fascynacji śmiercią i fenomenami związanymi ze śmiercią”⁴ w kulturze popularnej (zwłaszcza naznaczonej piętnem kultury amerykańskiej), chociaż ta fascynacja jest wynikiem życia w społeczeństwie, które świadomość śmierci wypiera. Keith F. Durkin wymienia liczne przykłady seriali, filmów, utworów muzycznych – od filmowego romansu *Sweet November* (reż. Pat O’Connor, 2001) po piosenkę Eltona Johna *Candle in the Wind*, napisaną dla Marilyn Monroe (1973) i wykorzystaną ponownie podczas pogrzebu księżnej Diany (1997), oraz praktyki takie jak spacerowanie po parkach-cmentarzach czy wreszcie – żarty na temat śmierci. Procesy te Durkin nazywa „społeczną neutralizacją śmierci” i dostrzega jej znaczenie w trzech aspektach. Po pierwsze, łagodzi ona traumatyczne doświadczenie jednostkowe, po drugie, obecność czynników tanatologicznych w kulturze popularnej oddala je od jednostki, po trzecie, liczne obrazy śmierci i umierania w kulturze popularnej mogą prowadzić do ich akceptacji⁵. Chodzi zatem o jednoczesne oddalenie śmierci bezpośrednio dotykającej jednostkę oraz jej akceptację. Można więc postawić tezę, że paradoksalnie, chociaż wizerunków śmierci i umierania prezentowanych jest wiele, należy ona do tych fenomenów, które są zarówno nieprzedstawialne, jak i niewyobrażalne dla

² Za Markiem Krajewskim i Anną Nacher zakładam, że nie ma jednej kultury popularnej. Są one zróżnicowane kulturowo, generacyjnie, a także zależą od różnych komercyjnych kontekstów. Zob. M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005; A. Nacher, *Rubież kultury popularnej*, Poznań 2013.

³ Przekonanie to wspólne jest dla autorów analizujących produkcje z nurtu science fiction, zob. J. Marmysz, S. Lukas, *Fear, Cultural Anxiety, and Transformation: Horror, Science Fiction, and Fantasy Films Remade*, Lanham 2009.

⁴ K.F. Durkin, *Death, dying and the dead in popular culture*, w: C.D. Bryant Chung Yuan (red.), *Handbook of Death and Dying*, Thousand Oaks – London – New Delhi 2003, s. 43. DOI: 10.4135/9781412914291.n5.

⁵ Ibidem, s. 48.

człowieka. Większość popularnych praktyk dotyczących śmierci i umierania przechowuje w istocie obraz życia⁶.

Jednym za sposobów oddalania śmierci jest podejmowany w filmach i serialach temat nieśmiertelności. W niniejszym artykule na przykładach popularnych produkcji komercyjnych (m.in. neoseriali⁷ *Altered Carbon* i *Westworld*, a także nieco starszych produkcji z lat 80. ubiegłego wieku), przedstawię jej dominujące obrazy: nieśmiertelność będącą owocem technologicznego postępu, a przez to prowokującą dyskusję o konstrukcji ludzkiej tożsamości; jako przywilej dostępny nielicznym wybranym oraz źródło sporu o duszę i wreszcie: nieśmiertelność jako samotność. W podanych przykładach, na poziomie popularnym, produkcje te wprowadzają wątki skłaniające do refleksji nad wartościami ludzkiego życia i ceną, jaką ludzkość płaci za przetrwanie. W każdym z analizowanych przypadków „nieśmiertelność” może znaczyć co innego, a nawet – jak pokażę w konkluzji – może okazać się czym innym niż nieśmiertelność.

Nieśmiertelność ciała czy umysłu?

Zmartwychwstanie może być brutalne⁸.

Co czyni nas ludźmi? Śmiertelne ciało czy nieśmiertelna dusza? Powłoka czy jaźń? Ten egzystencjalny dylemat znajduje rozmaite odpowiedzi w kulturze popularnej. Zanim nie dowiemy się, czym jest ciało, nie zrozumiemy tego, czym może być nieśmiertelność. Spójrzmy na kilka możliwości. W opartym na powieści fantastycznej Richarda Morgana z 2002 r. serialu *Altered Carbon*⁹ przedstawiono technologię opracowaną po to, by umożliwić transferowanie tożsamości skondensowanej na wszczepionym dysku (zwanym stosem korowym) z jednego ciała (nazywanego tu „powłoką”, ang. *sleeve*) do innego. Pozwala to zarówno na eksplorację odległych przestrzeni kosmicznych (transfer świadomości do obecnego na planetach ciała jest szybszy niż transport jego fizycznej formy), jak i na potencjalnie nieśmiertelne życie w „odświeżanych” fizycznych powłokach (lub syntetycznych, produkowanych seryjnie). Wyna-

⁶ Tak w istocie można odczytywać opisywane przez Ewę Domańską praktyki wytwarzania diamentów z ludzkich prochów. Zob. E. Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa 2018.

⁷ Termin „neoserial” odnosi się do produkcji dostępnych głównie dzięki kanałom streamingowym, przez co zmienia się charakter ich odbioru, a co za tym idzie – rodzaj prezentowanych treści.

⁸ R. Morgan, *Modyfikowany węgiel*, tłum. M. Pawelec, Warszawa 2003, s. 19.

⁹ Angielskiej wersji tytułu używam w przypadku serialu, zaś polskiej – w przypadku powieści.

lasek ten daje jednak pole do wielu nadużyć – grupa posiadających władzę nieśmiertelnych „Matów” (od imienia biblijnego Matuzalema) żyje wiecznie, reszta społeczeństwa pełni funkcję „dostawcy” powłok, „wynajmując”, „sprzedając” lub udostępniając ciała skazańców.

Zarysowany w *Modyfikowanym węglu* (tak przetłumaczono tytuł powieści na język polski) problem kieruje uwagę czytelnika/widza w stronę co najmniej kilku kwestii: 1) rozumienia tożsamości jednostki, 2) wiary w technologię wydłużającą życie, 3) społecznych nadużyć i nierówności społecznej, 4) modelu seksualnej atrakcyjności zapewnianej przez technologiczną ingerencję w ludzką fizyczność. Wymienione kwestie przypominają nakładające się na siebie i współzależne warstwy. Na przykład technologie wydłużające życie mogą być źródłem społecznych nierówności (jak w przywoływanym serialu), zaś wiara w postęp naukowy może zredukować wyobrażenie tożsamości do cyfrowego zapisu. Twórcy współczesnych filmów, powieści i seriali w popularnej otoczce przemycają znaczenia polityczne, kulturowe, a nawet religijne (w *Altered Carbon* występuje sekta neokatolików niezgadających się na transfer świadomości). Przyjrzyjmy się zatem kolejno najbardziej istotnym problemom sugerowanym przez powieść i serial.

W pomysłu Morgana powraca zakorzeniona w tradycji zachodniej filozofii dychotomia ciało – jaźń (modyfikacja kartezjańskiej opozycji ciało – rozum). Skoro powłoki można zmieniać, to są one mniej istotne niż to „coś”, co pozostaje w stanie permanentnego transferu – fizyczność można modyfikować lub porzucać. Przestaje być zatem ono traktowane jako fundament tożsamości.

Rozwijająca się w drugiej połowie XX wieku poststrukturalistyczna krytyka zachodnioeuropejskiej metafizyki stopniowo rehabilitowała (mimo skłonności do tekstualizacji) doświadczenie cielesności. Od „ciała pożądanego” Rolanda Barthes’a po „ciało fenomenologiczne” Maurice’a Merleau-Ponty’ego (określenia Martina Jaya¹⁰) formy materialnej zmysłowości stawały się pomostem dla pełnego, psychofizycznego poczucia tożsamości. Bohaterowie *Altered Carbon* nie gardzą doświadczeniami zmysłowymi – erotyczność oparta na fizycznej atrakcyjności jest jednym z realizowanych przez nich pragnień, lecz pozostaje oddzielona od nośnika tożsamości – ciało jest tu czystą maszyną, aparatem dostarczającym przyjemności.

W 1988 r. Jean-François Lyotard w *The Inhuman* porównał istotę ludzką do złożonego organizmu, posiadającego zarówno wymiar materialny (nazywany tu hardwarem), jak i mentalny (porównywany do software’u)¹¹.

¹⁰ M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, tłum. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008, s. 541.

¹¹ J.-F. Lyotard, *The Inhuman*, tłum. G. Bennington, R. Bowlby, Cambridge 1991, ss. 12–13.

Jeśli ciało nie działa prawidłowo, te tak skomplikowane operacje, metaregulacje dla trzeciej czy czwartej potęgi, kontrolowane deregulacje, które wy, filozofowie, tak bardzo lubicie, są niemożliwe¹².

Celem francuskiego filozofa było ukazanie współzależności materialności i myśli wobec wizji katastrofy świata, w której nawet najbardziej wyrafinowana myśl nie ma szans na przetrwanie.

U schyłku ubiegłego wieku pytanie o zależność ciała i umysłu zyskiwało na ważności. Czy można żyć w przestrzeni wirtualnej? Zajmowało to filozofów, takich jak Michael Heim, czy pisarzy klasycznego nurtu science fiction i cyberpunku, reprezentowanego przez Philipa K. Dicka i Williama Gibsona. Filmowe produkcje oparte na ich twórczości lub nią inspirowane – by wymienić tylko najbardziej wpływowe: zrealizowany na podstawie noweli Gibsona film *Johnny Mnemonic* (reż. Robert Longo, 1995) czy kultowa seria sióstr Wachowskich *Matrix* (1999–2003) – pokazywały, że śmierć umysłu pogrążonego w rzeczywistości wirtualnej powoduje śmierć ciała przed interfejsem. Nieśmiertelności jako takiej nie ma, bo życie zakorzenione jest w nietrwałej, fizycznej kondycji.

Wymienione filmy wskazywały na wyraźną zależność materialnego wymiaru egzystencji i życia w przestrzeni wirtualnej (w *Matrixie* to „realne” było ujmowane nawet jako „prawdziwsze”). Równolegle do tych ujęć pojawiały się jednak propozycje pokazujące, że ciało jest mniej ważne niż „jaźń”. Taką wizję przedstawiał już oparty na pomysle Stephena Kinga *Kosiarz umysłów* (reż. Brett Leonard, 1992), prorokujący możliwość transferu umysłu do cyfrowego systemu. Trzeba pozbyć się ciała, by się rozproszyć. Pomysł powrócił w *Transcendencji* (*Transcendence*, reż. Wally Pfister, 2014), w której genialny naukowiec, świadomy nieuleczalnej choroby ciała, decyduje się na podobny transfer. W przypadku obu tych filmów ciało istnieje, nie jest jednak ludzkie, lecz stanowi infrastrukturę komputerową – tym samym, zgodnie z założeniem Lyotarda, żeby unicestwić dążący do dominacji nad światem „supermózg”, wystarczy unicestwić mechaniczne ciało-maszynę. Tymczasem w *Altered Carbon* (a jak za chwilę zobaczymy, także w serialu *Westworld*) ważna jest powłoka przypominająca kształt ludzkiego ciała, do którego, bądź co bądź, bohaterowie przywiązują się emocjonalnie.

Coraz częściej zatem zakładamy, że ciała są „wymienialne”. Podobnie jak rekin z pojemnika Hirsta, ich „jaźń” jest ideą. Można zmieniać powłoki, wędrować między ciałami, a mimo to być tą samą osobą. W kulturze popularnej początkiem tego była tendencja do poprawiania możliwości ciała, idąca w parze ze współczesną wiarą w możliwości chirurgii plastycznej i implanto-

¹² Ibidem, s. 13.

logii. W powieści to niewątpliwie wpływ *Neuromancera* Gibsona, a w grach wideo m.in. serii *Deus Ex* (producenci: Ion Storm i Eidos Montreal, 2000–), za bohaterów mającej modyfikowanych genetycznie i technologicznie żołnierzy. Główne postaci nieustannie umierają, by następnie zostać odrodzonymi przez wyspecjalizowane korporacje i wyposażonymi w odpowiednie „wszczepy” poszerzające potencjał biologiczny. *Altered Carbon* wydaje się tu jeszcze bardziej radykalny – wymienia się bowiem całe ciało. Czy jednak jest to nieśmiertelność, czy też wielokrotne „zmartwychwstawanie”, na którego uciążliwości uskarżają się bohaterowie powieści Morgana?

Nowe ciało może być bowiem „niewygodne” (jak źle dopasowane ubranie), można czuć się w nim obco lub inni mogą nie rozpoznawać bliskich w nowych ciałach. Takich scen *Altered Carbon* dostarcza wiele. W jednej z pierwszych scen w Ośrodku Transferu (miejscu, w którym bliscy oczekują na nowo „upowłokowionych”) bohater jest świadkiem spotkania rodziców z odzyskaną córką – tyle że zamiast kilkuletniego dziecka spotykają staruszkę. W innej scenie bohaterka – policjantka Ortega – postanawia sprawić rodzinie prezent na święta i sprowadzić na uroczystą kolację zmarłą babcinę, umieszcza zatem stos zmarłej w ciele (powłoce) skazańca. Groteskowe spotkanie rodzinne z „babcią” w ciele wytatuowanego przestępcy przebiega harmonijnie. Dla rodziny jest on zmarłą, chociaż jej nie przypomina (czyżby scenarzyści zafundowali widzom ironiczny komentarz do powiedzenia „nie sądz po pozorach”?). Scena ukazuje ciało doskonale transgenderowe, niczym z koncepcji Rosi Braidotti. Morgan wydaje się im współczesny w swojej wizji świata posthumanistycznego (choć nadal „antropocennego”, skupionego na obecności i działaniu postludzi). „Posthumanistycznie ucieleśnione podmioty”¹³ Braidotti znajdują się tu w nieustannej transpozycji. Nadal jednak hybrydyczne ciała pozostają podległe dystrybucji władzy – zależne od korporacji, systemu klasowego, rozwarstwienia na światy bogactwa i władzy.

W przywoływanych przykładach zarysowują się dwa wyobrażenia tożsamości – w pierwszym jest ona związana z konkretnym ciałem (nawet jeśli jest to ciało modyfikowane), w drugim – zostaje uwolniona od ciała i ukryta w czym innym. W czym? Jak za chwilę zobaczymy – w pamięci.

O ile rozwijająca się na przełomie XX i XXI wieku filozofia egzystencji zaczęła do pełnego, wielozmysłowego doświadczenia świata, o tyle myślenie o tożsamości człowieka jako zapisanej informacji czyni to doświadczenie niemal abstrakcyjnym. Kiedy Jolanta Brach-Czaina uznawała za fundamentalny dla naszej egzystencji warunek „mięsności”, stwierdzała, że bez uświadomienia sobie materialnego charakteru ludzka egzystencja nie ma oparcia. Autorka *Szczelin istnienia* pisała:

¹³ R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014, s. 199.

Gdy chęlimy się myśleniem albo tworzeniem symboli jako cechami naszego gatunku, wskazujemy wyróżniki, które w naszej kondycji są jakimiś dodatkami¹⁴.

Dodajmy jednak, że nie chodzi tu o to, by zdolność do tworzenia symboli unieważnić, lecz by potraktować ją jako istotne przedłużenie fizycznego wymiaru świata. Powracamy zatem do Lyotardowskiej metafory człowieka jako hardware'u i software'u, tyle że ujmowanej nie mechanistycznie, ale organicznie. W tekstach Brach-Czajny ciała się nie zmienia, lecz ogląda się je, przeżywa (czy wręcz „przeżuwa”) całościowo – przywiązuje się do jego zmarszczek i znamion na skórze¹⁵. Jeśli o metaforze cielesności można powiedzieć, że jest „miękką i mokra” (jak w wyrażeniu *wet media*), to obraz ciała z pism Lyotarda był technologicznie „twardszy”, kanciasty, niczym obudowa komputera osobistego z lat 80.

Dla postludzi mieszkających w świecie modyfikowanego węgla fizyczność powłoki jest ważna o tyle, o ile umożliwia skuteczne działanie (dlatego w cenie są powłoki zdrowe i młode) oraz dostarcza seksualnej przyjemności (dlatego Matowie zapewniają sobie powłoki atrakcyjne, niejednorodne płciowo). Jednakże ciała te nie stanowią o tożsamości jednostki – ta zapisana jest w stosie korowym, czyli nadal jej podstawą są zgromadzone w wyjątkowym osiągnięciu technologicznym doświadczenie i wspomnienia.

2. Nieśmiertelność pamięci-technologii

Bez względu na to, co czujesz, myślisz, kimkolwiek jesteś teraz, gdy wrzucają cię do przechowalni, tym samym będziesz, wychodząc z niej¹⁶.

W momencie transferu świadomości między powłokami pamięć nie przestaje działać – może nieco zwolnić, lecz w tym specyficznym stanie hibernacji nadal przez wieki działa. Ciekawe zatem, że autorom fantastycznonaukowych fikcji wciąż nie udaje się znaleźć innego wyznacznika tożsamości jednostki niż pamięć. Ten sam motyw powtarza się zarówno w *Modyfikowanym węglu*, jak i innym, popularnym produkcie kulturowym – serialu *Westworld*¹⁷ (reż. Jonathan Nolan, Lisa Joy, HBO, 2016–). Serial opowiada historię hiperrealistycznego parku rozrywki, w którym ludzie mogą przeżyć – niczym w grze kompute-

¹⁴ J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Kraków 2006, s. 172.

¹⁵ Taki obraz opisuje Brach-Czajna w eseju *Łuski-maski*. J. Brach-Czajna, *Blony umysłu*, Warszawa 2003, ss. 95–96.

¹⁶ R. Morgan, *Modyfikowany węgiel*, s. 19.

¹⁷ Pierwowzorem produkcji był film *Świat Dzikiego Zachodu* (*Westworld*, reż. Michael Crichton, 1973).

rowej – w bezpieczny sposób swoje fantazje. Przez kolejne „questy” prowadzą ich „hosty” – androidy, wyposażone w oprogramowanie niemal kopiujące słynne prawa robotów Asimova¹⁸. Doprowadza to do całkowitego uprzedmiotowienia hostów, także poprzez możliwość ich mordowania przez gości parku. Serial rozwija ulubione wątki współczesnego science fiction. Pojawiają się w nim pytania o relację człowieka i „innego”, o wolną wolę maszyny, a także o strach przed dominacją SI (sztucznej inteligencji). Interesuje mnie jednak kwestia pamięci – hosty mają implantowane wspomnienia, są uczone „rolą”, którą mają do odegrania w grze. Jak jednak wraz z rozwojem akcji się okazuje, park rozrywki jest jedynie przykrywką dla badań prowadzonych nad możliwością, która w *Altered Carbon* została już urzeczywistniona, czyli przesyłem pamięci do kolejnych ciał. Dzięki temu możliwa byłaby nieśmiertelność.

Wspomnienia bohaterów – tak hostów, jak i tych postaci, które uważają się za ludzi i prowadzą na manowce – to zatem kolejna wersja dylematu replikantów z *Blade Runner*a (reż. Ridley Scott, 1984). Chociaż postaci pamiętają, która to zdolność powinna być wyznacznikiem ich ludzkiej natury, to wspomnienia – zgodnie z porządkiem fabuły – mogą być manipulowane i przeszczepiane. Pamięć jest więc niepewna, zaś twórcy świadomie komplikują jej funkcję: w *Modyfikowanym węglu* można wykonać kopię pamięci, w *West-worldzie* chyba już sami scenarzyści się pogubili, tak wiele różnych kopii wspomnień tego samego zdarzenia wymyślili. A może przypuszczenie, że istnieją różne wersje przeszłości, jeśli wspominamy je wielokrotnie, jest najbardziej prawdopodobne?¹⁹

Jeszcze w latach 80. ubiegłego wieku wydawało się, że pomiędzy sposobem pamiętania istoty ludzkiej i maszyny istnieje niepodważalna różnica. Jak pisał Lyotard, by myśl mogła przetrwać po śmierci ludzkiego ciała, konieczna jest technologia, która umożliwi przechowanie tego delikatnego, ulotnego software'u²⁰. Jednak technologie te rozczarowują, ponieważ oparte są na logice binarnej. Tymczasem

[...] ludzka myśl nie działa w trybie binarnym. Nie pracuje z jednostkami informacji (bitami), lecz intuicyjnymi, hipotetycznymi układami. Akceptu-

¹⁸ Mam na myśli popularne w świecie science fiction trzy zasady, przedstawione w 1942 r. przez Isaaca Asimova w opowiadaniu *Zabawa w berka*. Zgodnie z nimi robot musi chronić i nie może skrzywdzić człowieka. Prawa te brzmią następująco: 1) Robot nie może skrzywdzić człowieka ani przez zaniechanie działania dopuścić, aby człowiek doznał krzywdy; 2) Robot musi być posłuszny rozkazom człowieka, chyba że stoją one w sprzeczności z Pierwszym Prawem; 3) Robot musi chronić samego siebie, o ile tylko nie stoi to w sprzeczności z Pierwszym lub Drugim Prawem.

¹⁹ Tak pracę pamięci przedstawia Douwe Draaisma. Zob. D. Draaisma, *Księga zapominania*, tłum. R. Pucek, Warszawa 2012, ss. 47–48.

²⁰ J.-F. Lyotard, *The Inhuman*, s. 14.

je nieprecyzyjne, niejednoznaczne dane, które nie mogłyby zostać wybrane zgodnie z wstępnie założonymi kodami lub czytelnością²¹.

Współczesne eksperymenty, których echo pobrzmiwa w produkcjach popularnych, wykazują, że istnieją inne możliwości, zgodnie z którymi SI będzie działać właśnie tak, jak sądził filozof – intuicyjnie i skojarzeniowo. Tyle tylko, że wcześniej czy później w narracji fantastycznej pojawia się usterka funkcjonowania – błąd ludzki lub awaria maszyny. Sposób myślenia urządzenia przestaje pracować, system się „zawiesza” (jak dobrze wiemy z naszej codziennej praktyki), dane ulegają zniszczeniu. Maszyna zaczyna działać według własnej, niezależnej od ludzkiej logiki, woli. Najczęściej po to – jak zbuntowane hosty *Westworldu* – by zdobyć jakże ludzką wartość: wolność.

Dygresja – fotografia jako unieśmiertnianie

Rozdarcie między wiwifikacją i mortyfikacją, między zdolnością fotografii z jednej strony do ożywiania martwego i przypisania jej umiejętności przemiany istot żywych w sztywne, martwe obrazy z drugiej strony, stanowi rys podstawowy teorii fotografii – od jej początków po współczesność²².

By jednak coś mogło być wspomnieniem, trzeba wierzyć, że to coś istniało. Ulubionym chwytem twórców utworów fantastycznych jest deziluzja. Protagonisci dowiadują się, że świat, w którym żyją, jest fikcją – nie są ludźmi, tylko replikantami/hostami/androidami, lub też to, co uznawali za rzeczywistość, jest skutkiem programu. Jakie wyznaczniki rzeczywistości proponują pisarze i scenarzyści?

W scenie z *Westworldu* jeden z hostów, Peter Abernathy (Louis Herthum), znajduje pod płótnem swojego rancza fotografię przedstawiającą kobietę na tle nocnego miasta²³. Rzecz w tym, że Abernathy żyje w świecie schyłku XIX wieku z amerykańskiej wyobraźni Dzikiego Zachodu i nie może wiedzieć, jak wyglądają ulice pełne neonów i samochodów. Patrzy na zdjęcie i pyta Dolores (Evan Rachel Woods): „Gdzie ona jest? Widziałaś kiedyś takie miejsce?”, i po chwili dodaje: „Nie przypomina mi niczego”. Scena z fotografii nie należy do jego wspomnień, jednak Abernathy uznaje jej rzeczywistość, ponieważ przedmiot, który ma w ręku, jest fotografią, a zatem medium powołanym do tego,

²¹ Ibidem, s. 15.

²² B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, tłum. J. Czudec, Kraków 2009, s. 248.

²³ Wyjaśnienie sceny ze zdjęciem w kontekście narracji filmowej i pozafilmowej oraz opis tego, kto jest na zdjęciu, prezentują fani serialu na stronie: http://westworld.wikia.com/wiki/Guest_PhotoGraph [1.09.2018].

by, po pierwsze, rejestrować rzeczywistość, a po drugie, pokazywać prawdę. Technologie wizualne należą do najczęściej wykorzystywanych motywów, dzięki którym twórcy kultury popularnej mogą tworzyć metafory pamięci i unieśmiertelniania.

Chociaż dążenie do unieśmiertelnienia od wieków stanowiło jeden z celów funkcjonowania szeroko rozumianych mediów – od słów wypowiedzianych i spisywanych dla przekazywania pamięci o bogach i bohaterów – to dopiero fotografia stworzyła warunki, w których możemy mieć wrażenie, że świat na zdjęciu jest nadal obecny. Oczywiście, nieśmiertelność fotograficzna jest niejednoznaczna, bo choć wynaleziono ją dla uwieczniania ulotnych chwil, to ona sama jako techniczne medium nieustannie zmagają się z własną śmiertelnością. Przybliżając wizerunki zmarłych, dysponuje mocą ich ożywiania, a zarazem wytwarzając kopie świata martwego już w momencie spustu migawki, stanowi przerażające muzeum figur woskowych, z samym życiem niemające nic wspólnego. W to pierwsze wierzył Oliver Wendell Holmes, w to drugie – Roland Barthes.

*

Nie wierzą, że można zdigitalizować człowieka bez utraty duszy²⁴.

Technologiczny wymiar nieśmiertelności budzi reakcję religijną. Wiarę w możliwość przedłużenia życia w zachodnioeuropejskiej wyobraźni łączono z wiarą w postęp, realizowany w nowoczesności za pomocą środków naukowych lub wcześniej – magicznych. Opowieści o eksperymentach alchemicznych, o eliksirach nieśmiertelności i współczesne narracje o wytwarzaniu hostów w sterylnych laboratoriach w gruncie rzeczy są do siebie podobne. Figury Józefa Balsamo Aleksandra Dumasa, doktora Frankensteinia Mary Shelley i doktora Roberta Forda z *Westworldu* łączy doświadczenie utraty bliskich, wiedza naukowa/alchemiczna i skrajny egocentryzm, pozwalający im wierzyć, że znajdują sposób gwarantujący życie wieczne. Można więc powiedzieć, że wizja nauki w utworach science fiction jest bardziej *fiction* niż *science*. Dodajmy też, że jest radykalnie krytyczna. Jeśli nawet z początku służy dobru wspólnemu, to szybko zostaje zawłaszczona przez prywatne interesy wielkich korporacji.

Co ciekawe, konstrukcja bohaterów zostaje potraktowana zgodnie z zasadami moralnymi, które w gruncie rzeczy każą potępiać postęp naukowy. Dzieło wynalazców – istoty często szlachetniejsze, silniejsze i piękniejsze od nich samych – uznane zaś za bunt przeciw prawom boskim i jako takie potępione,

²⁴ R. Morgan, *Modyfikowany węgiel*, s. 31.

a ich twory – wymykające się woli tych, którzy ich stworzyli – uznawane są za wynaturzenie i skazane na śmierć (w *Blade Runnerze* to eufemistyczny termin *retirement*). Współczesne wersje ukazujące tragiczne konsekwencje zapatrzenia w rozum nie potępiają jednak już tak zdecydowanie jak w filmach z połowy XX wieku „potworów”. Roboty i hosty mają swoje prawa oraz czują potrzebę wolności, która nie różni się wiele od tej, jaka kieruje ludzkimi działaniami. Co więcej, motywacje twórców wydają się czystsze i szlachetniejsze od ludzkich (zemsta poniewieranych przez „gości” parku hostów zdaje się uzasadnioną karą za popełniane przez nich zbrodnie).

Współczesna kultura popularna przywraca postać istoty Frankenstein. W *Penny Dreadful* (reż. John Logan, HBO, 2014–2016) – gwiazdorskim serialu zbierającym w jednej serii wszystkich mrocznych bohaterów XIX wieku (pojawiają się tu Drakula, czarownice, kobieta medium, Victor Frankenstein, dr Jekyll i mr Hyde, detektywi Pinkertona, archeolog amator i oczywiście Dorian Gray) – motywem napędzającym narrację jest pragnienie przekreślenia nieuchronności śmierci. Bohaterowie próbują się jej przeciwstawić metodami naukowymi lub demonicznymi (wampiryzm), lecz w gruncie rzeczy nieśmiertelność wydaje się dla nich ciężarem nie do udźwignięcia. Najtragiczniejszą postacią jest chyba Istota/potwór – przepelniony gniewem na skutek odrzucenia przez swojego twórcę, stopniowo wyrzekający się przemocy i przejmujący ideały humanizmu. John Clare (o wrażliwej twarzy brytyjskiego aktora Rory’ego Kinneara) cierpi, bo stał się nieśmiertelny nie z własnej woli, zaś nieśmiertelność każe mu nieustannie przeżywać niemożność życia z bliskimi. To zatem wizja Istoty bliższa oryginalnemu moralitetowi Mary Shelley²⁵ niż jego horroropodobnym ekranizacjom (z odczłowieczonymi figurami granymi przez Borisa Karloffa z 1931 r. czy Christophera Lee z 1957 r.). Istota jest przepojona ideałami humanizmu, a jednocześnie świadoma jego utopijności. To nie tyle Nowy Prometeusz z tytułu oryginalnej powieści, ile współczesny nam postczłowiek.

Także najnowszy serial (*The Frankenstein Chronicles*, reż. Barry Langford, Benjamin Ross, 2015–2017) luźno nawiązuje do opowieści Shelley (autorka *Nowoczesnego Prometeusza* pojawia się tu jako jedna z postaci, podobnie jak William Blake). Bohaterem jest uwikłany w mroczną intrygę policjant prowadzący śledztwo w sprawie wyłowionych z Tamizy pozszywanych z kawałków ciał dzieci. Nietrudno się domyślić, że Istotą stanie się on sam. W drugim sezonie, już nieśmiertelny i uleczony z ziemskich chorób, przeobrazi się w nieulekłego mściciela, ścigającego opętanego doktora.

²⁵ M. Roberts, *Mary Shelley: Immortality, Gender and the Rosy Cross*, w: P.W. Martin, R. Jarvis (red.), *Reviewing Romanticism*, New York 1992, ss. 60–68.

Chociaż wydawałoby się, że produkcje z nurtu horroru fantastycznego i science fiction wszystko dzieli, w istocie różni je tylko scenografia. Laboratorium może być mroczne, wypełnione bulgoczącymi alembikami i steampunkowymi maszynami podchwytyjącymi energię z wyładowań atmosferycznych lub jasną, sterylną salą z ekranami komputerów, lecz pytania o relację twórcy do jego twórców są podobne. Spór o uzyskaną środkami ludzkimi (a więc technologicznymi) nieśmiertelność okazuje się bowiem sporem o duchowość. Wspomniana wcześniej sekta neokatolików z *Modyfikowanego węgla* nie zgadza się na transfer świadomości, uznając, że w ten sposób ludzie tracą duszę – zamiast nieśmiertelności w cudzych powłokach wybierają śmierć przez nieodwracalne zniszczenie stosu.

3. Nieśmiertelność jako walka i samotność

Główna rozbieżność między Foucaultowskim ujęciem biowładzy a współczesnymi strukturami posthumanistycznymi polega na przemieszczeniu antropocentryzmu [...] Zaawansowany biogenetyczny kapitalizm redukuje organizmy do nośników informacji, która następnie zostaje wyposażona w wartość wymienną i skapitalizowaną. Stwarza to możliwości klasyfikowania całych populacji zgodnie z kryterium predyspozycji genetycznych i zdolności do samoorganizacji²⁶.

Wizje przyszłości przedstawiane w serialach, takich jak *Westworld* czy *Altered Carbon*, nie są optymistyczne. Narracja toczy się wokół zasadniczego konfliktu opartego na radykalnym zróżnicowaniu społecznym. W *Westworldzie* to podział na hosty i ludzi, którzy nad ich ciałami mają absolutną władzę. Symbolem tej władzy jest tu nie tyle zabicie hosta, ile możliwość jego wielokrotnego (lub aż do przeterminowania danego modelu) wskrzeszenia i przeprogramowywania. W *Altered Carbon* sprawa jest prostsza: dotyczy nie tyle podziału ludzi – nieludzi (tutaj każdy mniej więcej jest do pewnego stopnia postludzki), ile różnic ekonomicznych. Nieliczne grono Matów sprawuje władzę, bo należy do bogatych. Jest to zatem społeczeństwo skorumpowane i za pomocą korupcji dyktujące reguły postępowania. To przypadek przywoływanej wcześniej sceny spotkania rodziny z nowo „upowłokowionym” dzieckiem. Otrzymują powłokę staruszki, bo nie stać ich na wykupienie droższej – dziecięcej.

Jest dokładnie tak, jak pisze Braidotti: populacje zostają sklasyfikowane i dostosowane do społecznej wizji. Matowie są genetycznie poprawiani, a ci, którzy nie mogą sprostać wymaganiom, są likwidowani.

²⁶ R. Braidotti, *Po człowieku*, s. 231.

Oczywiście wymierzenie sprawiedliwości popełniającym przestępstwa Matom jest możliwe (karą może być pozbawienie powłoki i odesłanie pamięci do „przechowalni” lub pozbawienie środków finansowych, a więc zdegradowanie do stanu większości), lecz jest to trudne, bo w tym świecie przekupić można każdego. Władza nad ciałami oznacza także władzę nad seksualnością i możliwość realizowania perwersyjnych pragnień, aż do dokonania realnego (związanego z unicestwieniem stosu) zabójstwa. Lyotard pisał, że wyznacznikiem tożsamości jest ciało i że „ostatecznie ludzkie ciało ma płęć kulturową”²⁷, jednak ludzie w *Altered Carbon* nie są ograniczeni własną płciowością. W większym niż np. w *Westworldzie* stopniu stanowią masę poddawaną manipulacji.

Twórcy zyskujących odbiorców produkcji popularnych (a czasem także status dzieł kultowych) są zdecydowanie krytyczni wobec kapitalistycznych korporacji posługujących się biowładzą. Co więcej, władza ta nie prowadzi, jak jeszcze w filmach science fiction z drugiej połowy XX wieku, do zbudowania groźnej dla jednostki, lecz skutecznej w zarządzaniu społecznej utopii (przykładami mogą być *Fahrenheit 451* Raya Bradbury’ego/François Truffauta z 1966 r. czy *Gattaca* Andrew Niccola z 1997 r.). Teraz światem rządzą chciwość systemów i jednostkowe pożądanie tych, którzy nimi kierują. W obrazach fantastycznych rewolucja jest nieunikniona. W każdym wypadku jej powodem jest pragnienie zdominowanych, by przejąć władzę i wprowadzić własne prawa (bez gwarancji jednak, że będą one bardziej sprawiedliwe).

W gruncie rzeczy, przeglądając kolejne wyobrażenia tego, czym miałyby być nieśmiertelność, dochodzę do wniosku, że najczęściej jest ona warunkowana koniecznością unicestwienia innych. To zatem wizja nieśmiertelności nie tyle jako harmonijnego trwania, ile jako konfliktu. Najprościej przedstawiła to narracja filmu *Nieśmiertelny* (*Highlander*, reż. Roger Mulcahy, 1986). Szkocki wojownik musi walczyć przez wieki z innymi nieśmiertelnymi i unicestwiać ich tak długo, aż pozostanie tylko jeden. W momencie śmierci przeciwników zyskuje ich nadprzyrodzone moce.

Także w mniej znanym serialu z ostatnich lat protagonista w niewytłumaczalny sposób zyskuje nieśmiertelność. *Forever* (reż. Matthew Miller, Lin Pictures, Warner Bros., 2014–2015) to amerykański kryminał z elementami fantasy, którego bohaterem jest Henry Morgan, patolog w szpitalu miejskim i detektyw amator. Chociaż Morgan jest nieśmiertelny, nie znaczy to, że nie można go zabić. W istocie umiera on wiele razy i za każdym razem odradza się w wodzie. Ponieważ dzięki temu uroczy bohater zna się na śmierci jak nikt, nic dziwnego, że rozwiązuje zagadki śmierci innych. Obu bohaterów trawia te

²⁷ J.-F. Lyotard, *The Inhuman*, s. 20.

same przypadłości – nie tylko ich nieśmiertelność jest uzależniona od śmierci (antagonistów w *Highlanderze*, własnej w *Forever*), ale przede wszystkim poza momentami walki i zaangażowania w zagadki kryminalne dolega im nuda i samotność.

Christopher Belshaw zwraca uwagę na wątpliwości, które wywołuje w nas nieśmiertelność. Filozof pyta:

Czy to naprawdę jest życie dla nas? Wątpliwości te, przynajmniej w najnowszej literaturze filozoficznej, miały tendencję do skupiania się w szczególności na dwóch sprawach – po pierwsze, że nieśmiertelne życie będzie nudne, po drugie, że będzie trywialne²⁸.

Jest to problem postaci wampirycznych, które chorobliwie chcą stworzyć namiastkę rodziny (klasyczny już *Wywiad z wampirem*, reż. Neil Jordan, 1994). Dlatego refleksyjne produkcje przedstawiają nieśmiertelnych jako postaci wyrafinowane, wykształcone, kulturalne i nudzące się. Taki obraz proponuje Jim Jarmusch w *Tylko kochankowie przeżyją* (*Only Lovers Left Alive*, 2013). Eve (Tilda Swinton) i Adam (Tom Hiddleston) snują się po nocnym zrujnowanym Detroit, szukając subtelnych doznań. W gruncie rzeczy nieśmiertelność, która pozwoliła im zdobyć wszelką wiedzę, teraz zdaje się ciężarem. Ich wątpliwość i błądliwość jest znakiem wyczerpującej się kultury i nadchodzącej entropii.

Przekleństwem nieśmiertelności staje się samotność – życie, w ciągu którego jest się świadkiem śmierci tych, do których się przywiązujemy. Nieśmiertelność, jeśli nie mamy jej z kim dzielić, stanowi tylko pasmo nudy. W eseju *Czego człowiek może sobie życzyć* Vilém Flusser przypominał, że rozumienie nieśmiertelności zawsze stanowiło sposób usensownienia ziemskiej egzystencji. Filozof pisał:

W średniowieczu ufano, że człowiek może stać się nieśmiertelny w Bogu. W epoce nowoczesnej wierzono, że człowiek staje się nieśmiertelny w swoim dziele. A my możemy sobie życzyć przede wszystkim: *stania się nieśmiertelnymi w innych*²⁹.

Dla Flussera taka perspektywa zmienia status ontologiczny rzeczywistości (zaczyna być ona rozumiana jako „bycie w świecie z innymi”³⁰) oraz stawia przed człowiekiem nowe zadania. Autor eseju nie wymienia ich, lecz na podstawie innych jego tekstów można przypuszczać, że oznacza to zwrot ku

²⁸ C. Belshaw, *Immortality, Memory and Imagination*, „Journal of Ethics” 3–4(19)/2015, s. 328, DOI:10.1007/s10892-015-9203-8, <https://link-1.springer-1com-149rtmovd77a8.han.amu.edu.pl/article/10.1007/s10892-015-9203-8> [30.12.2018].

²⁹ V. Flusser, *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*, tłum. P. Wiatr, Warszawa 2018, ss. 178–179.

³⁰ Ibidem, s. 179.

potrzebie komunikacji z innymi, a jednocześnie troskę o zachowanie wolności jednostki wobec oplatających ją sieci systemów i technologii. To zatem dążenie, które w nurcie science fiction przyświecało rewolucjonistom. Stanie się nieśmiertelnymi w innych to także lęk przed czymś, co przeraża bardziej niż fizyczna śmierć – przekonaniem, że można zostać zapomnianym. By tak się nie stało, mogą zagwarantować jedynie inni.

Konkluzja: nieśmiertelność jako zbieranie resztek

W Internecie odległa przeszłość i egzotyczna teraźniejszość sąsiadują ze sobą. Równie łatwo dostępne, są właściwie identyczne: odległe, a bliskie... dzieją się dawno, a dzieją się teraz³¹.

Wizje przyszłości w produkcjach popularnych pokazują charakterystyczny obraz świata. Miasta są w nim wypełnione resztkami dawnych technologii; nie tyle wytwarza się w nich nowe, ile przetwarza to, co pozostało. Co więcej, estetyka współczesnych neoseriali fantastycznych wydaje się niemal cytować filmy schyłku XX wieku. Do repertuaru motywów wizualnych należą neony w stylu Art Nouveau, podświetlane banery i zaśmiecone ulice zamieszkałe przedwielojęzyczny tłum, przeciwstawione sterylnym szklano-betonowym konstrukcjom świata korporacji. Nic i nikt nie umiera tu ostatecznie. Nawet jeśli bohaterów którejś serii spotka koniec, rama fantastyczna pozwala scenarzystom znaleźć sposób wskrzeszenia ulubionego superbohatera. To wskrzeszenie odbywa się nie dlatego, że dana postać jest wyjątkowa na tle innych, lecz dlatego, że żywa publiczność nie chce się pogodzić z jej śmiercią. Nieśmiertelność jest zatem koniecznością, by seria trwała – przynosiła korzyści twórcom i przyjemność bycia pocieszanym (by użyć starej reguły Umberto Eco) widzowi.

W 2011 r. w książce *Retromania* Simon Reynolds postawił tezę, że popkultura nowego millenium jest kulturą re-: re edycji, re make'u, re trospekcji, re-nesansu. Nieustannie powtarzane są te same utwory muzyczne i filmy. Zasadniczo teza Reynoldsa jest niepodważalna, jednak kiedy przyglądamy się temu, co jest powtarzane, należy zwrócić uwagę na wątpliwości prowokowane przez to założenie: po pierwsze, czy kultura przed XXI wiekiem była niepowtarzalna? Po drugie, powtarzane są te zjawiska kulturowe, z którymi współcześni twórcy i odbiorcy się identyfikują. Zatem oryginalność i niepowtarzalność kultur przedinternetowych jest mitem: kultury z założenia oparte są na po-

³¹ S. Reynolds, *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, tłum. F. Łobodzński, Warszawa 2018, s. 138.

wtarzalności, zaś w kulturze artystycznej to zjawisko jest szczególnie widoczne³². Nowa jest ilość repetycji, lecz nie sama ich obecność. W drugim wypadku natomiast potrzeba przywrócenia określonego utworu w nowej wersji czy też przywrócenia dawnego wynalazku w nowej postaci zależy od rozpoznania kontekstu kulturowego lub technologicznego rozwiązania, w którym jest on aktualizowany.

W tym sensie nieśmiertelność nie oznacza nieustannego życia, lecz potencjalność przywrócenia do życia. Obraz „przechowalni” z *Altered Carbon* jest tu przekonujący. Oto mamy rezerwuar tożsamości, motywów unoszących się w przestrzeni. Możemy je dowolnie wyjmować ze zbiornika i ponownie „upowłokować” w nowym medium³³. Przykładowo *Fahrenheit 451* z 1966 r. powraca w 2018 r., zaś *Blade Runner* z dopiskiem *2049* zyskuje swoją kontynuację w 2017 r. Przy czym termin „remake” nie pasuje do opisu tych produkcji. Obie bowiem – i serial, i film – nie tyle powtarzają zawartość oryginałów, ile adaptują je na potrzeby współczesności. Zatem sens się niby nie zmienił, ale powłoka, a nawet narracyjny kształt uległy transformacji.

Założenie takie znakomicie odpowiada współczesnemu ujęciu archeologii mediów, zgodnie z którym media i technologie rozwijają się nie chronologicznie i liniowo, lecz poprzez skoki i nieciągłości. Kiedy pojawia się nowe medium, ogłasza się z hukiem śmierć poprzedniego: fotografię przedstawiano jako śmierć malarstwa, a epokę cyfrową jako śmierć analogowej. Nie chodzi tu jednak o śmierć ostateczną, lecz o stopniową utratę dostępu. Dyskietki, których nie można już odtworzyć, taśmy magnetofonowe, kasety VHS, płyty CD, które służyć już mogą tylko jako ozdoba zawieszona pod lusterkiem samochodu. W tym sensie nie ma technologii zdolnych przetrwać wieki, bo są one w nieustannym ruchu, zastępowane kolejnymi, które utrudniają dostęp do danych zgromadzonych w mediach wcześniejszych. Jednocześnie widać trend nieustannego powrotu technik, przedmiotów i praktyk uznanych już za „martwe”.

Nie potrafimy sobie przy tym wyobrazić długiego trwania, tak jak w gruncie rzeczy, mimo fizycznych i matematycznych modeli opisujących skutki katastrofy ekologicznej, nie jesteśmy w stanie wyobrazić sobie końca świata.

³² Wędrowanie motywów kulturowych wyjaśnia chociażby koncepcja historii halucynogennej (preposteryjnej) Mieke Bal, teorie intertekstualności literackiej Julii Kristevy czy koncepcja kultury konwergencji Henry’ego Jenkinsa.

³³ Aleida Assman pisze w ten sposób o pamięci magazynującej, stanowiącej rezerwuar znaczeń dla operującej w polu kultury pamięci funkcjonalnej: „Pamięć magazynująca jest z kolei »amorficzną masą«, placem pełnym niepotrzebnych, niezamalgamowanych wspomnień, który otacza pamięć funkcjonalną. Bo to, co nie pasuje do story, do konfiguracji sensu, nie może zostać z tego powodu po prostu zapomniane”. A. Assman, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, tłum. P. Przybyła, w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009, s. 131.

Tak jak pisze Reynolds, liczy się tylko teraz, w którym wszystko może powrócić. Niby mamy prawo do zatarcia naszego rozsianego istnienia w sieci – co prawda nieniszczące naszego fizycznego istnienia, lecz jego wirtualnego odpowiednika – ale kto z niego korzysta? Podobnie jak w przypadku fikcyjnego prawa do zniszczenia stosu korowego, wybiera je niewielu. Nasze fragmenty pozostają w zakamarkach baz danych, na stronach banków i sklepów internetowych. Potencjalnie można by nas z nich odtworzyć.

*

Wróćmy na koniec do sztuki. Dlaczego kuratorzy obiektu Hirsta upierali się, by rozkładające się zwłoki rekina wymienić? Dlaczego nie zgodzili się, by widzowie mogli obserwować strukturę rozpadających się tkanek? Ten trup przeraża nas właśnie dlatego, że – jak w tytule pracy brytyjskiego artysty – fizyczna śmierć jest niemożliwa w umyśle kogoś żyjącego, bo chcemy wierzyć, że przetrwamy. Tymczasem, wraz z końcem okresu abonamentowego za domenę internetową, digitalizowane zasoby znikają błyskawicznie; „genetycznej biblioteki” Ziemi – zbiorowi ziaren, który miał być gwarantem zachowania bioróżnorodności – grozi unicestwienie na skutek nie dość niskiej temperatury globu i nadmiernie podgrzewanej przez człowieka atmosfery.

Nasza perspektywa jest krótka, więc i wizja nieśmiertelności nie wybiega za bardzo naprzód, o czym przypomina nam gigantyczne zombie – martwy rekin. Powtarzamy więc to, co już znamy, bo tylko wtedy możemy mieć namiastkę życia. Jak mówił o nowo upowłokowionym rekinie Hirst: „Jeśli przetrwa moje życie, będę szczęśliwy”, i dodał: „mam gwarancję na dwieście lat. Albo zażądam zwrotu pieniędzy”³⁴.

Summary

In the essay, I analyze the motives of immortality presented in popular commercial productions (including the example of *Altered Carbon* and *Westworld* series, as well as films from the 80s of the last century). The most frequently used aspects are: immortality as a result of a technological experiment, immortality as a source of social inequalities, a dispute over the construction of human identity; as well as immortality as loneliness. In each of these examples, these productions raise questions about the value of human life and the price that humanity pays for survival. In conclusion, I put forward the thesis that in popular culture, immortality refers above all to the constant migration of meanings, threads and technologies.

Keywords: popular culture, Damian Hirst, neoseries, science fiction

Słowa kluczowe: kultura popularna, Damian Hirst, neoseriala, science fiction

³⁴ C. Vogel, *Swimming...*

JACEK ZYDOROWICZ

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu / Instytut Kulturoznawstwa

Taksidermie i taksonomie pamięci. Ofiary terroryzmu w perspektywie kultury artystycznej

Terroryzm nie jest nowym zjawiskiem. Jakkolwiek go jednak nie definiować czy pojęciowo instrumentalizować¹, na przestrzeni dziejów zdążył już zebrać wielkie śmiertelne żniwo. W umysłach tych, którzy pozostali przy życiu po zamachach terrorystycznych, oprócz traum rodzą się różne emocje, afekty i scenariusze reakcji. Zależnie od swej roli inaczej na tak zadaną śmierć odpowiedzą uczestnicy, bezpośredni świadkowie, a jeszcze inaczej politycy, media czy opinia publiczna. Podobnie zróżnicowane są emocje doznawane na gorąco, czyli w trakcie medialnych maratonów kryzysowych² wokół samego wydarzenia, i nastroje obserwowane po kilku tygodniach czy miesiącach.

Każdy akt terroru przynosi społeczeństwu całe spektrum bodźców, to też, jak powszechnie wiadomo, jedni koncentrują się na procedurach bezpieczeństwa i ich niedoskonałościach, innych wypełnia chęć natychmiastowych działań odwetowych i jak najszybsze wymierzenie sprawiedliwości – jeśli nie bezpośrednim sprawcom (przy akcjach samobójczych), to domniemanym architektom zamachu. Dyskurs dotyczący bezpośrednich ofiar jest na ogół bar-

¹ Na temat trudności definicyjnych pisałem szerzej w monografii *Kultura wizualna w dobie terroryzmu*, Poznań 2018, gdy zaś idzie o konkretnych badaczy usiłujących zgłębić to pole problemowe, do najczęściej cytowanych należą tu: Martha Crenshaw, Brian Jenkins, Walter Laqueur, David Rapaport, Bruce Hoffman, Alex Schmid i Paul Wilkinson. Na gruncie polskich opracowań przeglądu definicji terroryzmu dostarczają m.in. publikacje: B. Bolechów, *Terroryzm. Aktorzy, statysci, widownie*, Warszawa 2010; R. Borkowski, *Terroryzm ponowoczesny. Studium z antropologii polityki*, Toruń 2006; J. Tomaszewicz, *Terroryzm na tle przemocy politycznej*, Katowice 2000; *Encyklopedia terroryzmu*, Warszawa 2004; S. Wojciechowski, *Why Is It So Difficult To Define Terrorism?*, „Polish Political Science Yearbook” 38/2009.

² Logice *breaking news* i maratonów kryzysowych wokół terroryzmu wiele uwagi poświęca Tomasz Goban-Klas w książce *Media i terroryści. Czy zastraszą nas na śmierć?*, Kraków 2009.

dzo ostrożny. Media niepewnie lawirują wokół informacji o ich przypadkowości lub wręcz przeciwnie – narodowości czy wyznawanej religii, tworząc tym samym pole do spekulacji na temat przyczyn zamachu – o ile te, rzecz jasna, nie zostaną wprost wyartykułowane przez terrorystów. Strategią informacyjną jest tu zatem bieżąca analiza wydarzeń wymieszana z ich intensywnym przeżywaniem. Mechanizmy zarządzania kolektywną pamięcią³ o ofiarach zaczynają funkcjonować na znacznie późniejszych etapach.

Niemiecki badacz Stephan Weichert dostrzega swoistą rytualizację dynamiki przekazów medialnych na temat aktów terrorystycznych. Wskazuje przy tym na ich fazy:

– transmisja na żywo (*liveness*) – charakterystyczne są tutaj bezpośredniość relacji, powtarzanie w pętli tych samych ujęć, często w technice *słow motion*, emocjonalne komentarze i spekulacje dziennikarzy oraz eksperckie wypowiedzi *ad hoc*;

– estetyzacja – pojawia się coraz więcej ujęć (pozyskanych z kamer monitoringu, nagrań przypadkowych świadków itp.). Przy okazji obrazy zyskują specyficzną oprawę graficzną: powstają logotypy wydarzenia (umieszczone na ogół na pasku w kanałach informacyjnych), nagrane wcześniej materiały montuje się, oczyszczając ze zbędnych elementów (lub zbyt drastycznych scen), ekran często dzielony jest na kilka części, pojawiają się komputerowe symulacje przebiegu ataku, czemu niekiedy towarzyszy patetyczny podkład muzyczny (w wyniku czego powstaje coś w rodzaju filmowego trailera). Emocje widza są w tej fazie kontrapunktowane ukrytym przekazem: „jest źle, ale telewizja ma wszystko pod kontrolą”;

– dramatyzacja – dla podtrzymania uwagi widza przez kolejne dni wydarzenia są odpowiednio dramatyzowane. Pojawia się metaforyczna nadbudowa interpretacyjna i waloryzacja normatywna, przeważnie w oparciu o dialektyczny układ dobro – zło, swoi – wrogowie, terroryści – bohaterowie itp.; jest to zatem faza polaryzowania emocji i światopoglądów – działania i biografie sprawców ataku zestawia się z heroiczną postawą służb (strażacy, policja, wojsko), podkreśla się niewinność ofiar;

– rytualizacja – tutaj następują rytualne redundancje, kreowanie mitów, kolektywnych symbolizacji i kodów komunikacyjnych, podświetlanie budynków w barwach flagi narodowej (zabieg ów stosowany jest również

³ By nie wikłać się w meandry teorii Maurice’a Halbwachsa, stosuję tu sformułowanie „kolektywna pamięć” jako potoczny skrót myślowy, przy pełnej świadomości co do względnie abstrakcyjnego wymiaru tejsze kategorii i późniejszych ciekawych prób jej kontrapunktowania, np. przez koncepty *collected memory* (James E. Young) czy *communicative memory* (Jan Assmann). Niekiedy bowiem ciekawsze jest nie to, co się kolektywnie zapamiętuje, ale to, co (i dlaczego) zbiorowo się wypiera.

w innych krajach jako akcja solidarnościowa); co ma zaowocować wypracowaniem pożądanych postaw (tj. patriotyzmu, solidarności z jednej strony i potępienia z drugiej);

– historycyzacja – symboliczne domknięcie kryzysu: transmisje z pogrzebów ofiar, ceremonii i przemówień upamiętniających, wymowne minuty ciszy, flagi opuszczone do połowy masztów. Na dalszych etapach pojawiają się obchody rocznicowe, akty erekcyjne dla budowy pomników, odsłanianie tych pomników itp.; etap ten niejako domyka temat, a tym samym kończy się zainteresowanie mediów⁴.

Paradoks polega niestety na tym, że im wyraźniej, mocniej i dobitniej przebiegają te etapy, tym większe nagłośnienie zyskuje terrorysta i sprawa, w imię której dokonał zamachu. Obosieczność tej prostej korelacji jest nieunikniona, dlatego tak istotne jest, aby uważnie przyglądać się mechanizmom upamiętniania wydarzeń i ofiar. Ekonomia strat i rachunki ludzkich krzywd są i tak nie do wyrównania, zaś stawką jest nie tylko pamięć kulturowa⁵, ale i nie mniej ważna terażniejszość (z posttraumatycznym odzyskaniem równowagi i stanu ontologicznego bezpieczeństwa w tle). Zarządzanie kolektywną pamięcią może mieć jednak różne wcielenia, zależne nie tylko od liczby ofiar, ale i od kontekstu kulturowego. Niebagatelną rolę odgrywają w tym wizualne narzędzia dostarczane przez kulturę artystyczną. W jej ramach należałoby zaś wydzielić co najmniej dwa obszary – inne reguły obowiązują bowiem przy stawianiu oficjalnych pomników w przestrzeni miejskiej, a inne w domenie świata sztuki. Co więcej, nawet w ramach każdego z tych dwóch pól można zaobserwować cały wachlarz postaw.

Pomniki i memorializacje

Podobnie jak natura, tak i kultura nie znosi pustki, stąd swoisty *horror vacui* zapanował pośród nowojorczyków tuż po uprzątnięciu gruzowiska po wieżach World Trade Center zniszczonych podczas ataków z 11 września 2001 r. Od samego początku było dla Amerykanów oczywiste, że w strefie *ground*

⁴ Por. S.A. Weichert, *A Piece of the World has Exploded. Terror Images/Image Terror 2001: From the Live Catastrophe to the Staged Media Event*, w: A. Assmann, F. von Borries, C. Cheroux, M. Diers, F. Hoffmann (red.), *The Uncanny Familiar. Images of Terror*, Köln 2011, s. 227.

⁵ Inspiruję się tu po trosze myślą Jana Assmanna – w jego ujęciu pamięć komunikacyjna ma charakter bezpośredni, kształtuje się w toku interakcji społecznych wokół danych wydarzeń, informacji przeżywanych i komunikowanych przez jednostki, natomiast pamięć kulturowa jest już zapośredniczoną, scentralizowaną „zinstytucjonalizowaną mnemotechniką”. Por. J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008, s. 66.

zero musi powstać coś, co z jednej strony dowiedzie narodowej niezłomności, z drugiej zaś – godnie upamiętni tragedię.

Jako efekt publicznych debat wyłonione zostały komisje w celu rozstrzygnięcia, co i przez kogo ma być odbudowane w miejscu WTC oraz jaki kształt nadać pomnikowi ofiar. W 2002 r. Lower Manhattan Development Corporation (LMDC) ogłosiła konkurs na plan zagospodarowania 16 akrów *ground zero* na Dolnym Manhattanie. Zwycięski okazał się projekt *Memory Foundations* zaproponowany przez pracownię Daniela Libeskinda. O ile budynek ów miał udowodnić światu, że Ameryka potrafi z dumą i rozmachem zabiżniać zadane jej rany, o tyle odmienne były założenia stworzenia pomnika dla 2982 istnień pochłoniętych przez płomień i gruzy. Jurorzy tego konkursu to w znacznej mierze ludzie kultury i sztuki. W skład komisji weszli m.in. Maya Lin, autorka minimalistycznego projektu *Vietnam War Memorial*, oraz Vatan Gregorian, prezes Carnegie Corporation. Głównym założeniem jury było „znalezienie projektu, który rozpocznie naprawianie zarówno zranionego pejzażu, jak i naszych zranionych dusz, aby zapewnić miejsce do kontemplacji tak straty, jak i nowego życia”⁶. Oprócz tego pomnik miał uwidocznic ślady pierwotnych wież World Trade Center oraz umożliwić rozpoznanie każdej z ofiar ataku.

Spośród 5201 zgłoszeń w listopadzie 2003 r. jury wyłoniło ośmiu finalistów. Warto zaznaczyć, iż komisja oparła się projektem wyrażającym temat nazbyt literalnie czy figuratywnie, toteż wyróżniono głównie minimalistyczne i abstrakcyjne projekty. Rzecz jasna, początkowo wywołało to liczne kontrowersje, wielu uznało bowiem, że tak powściągliwe formy nie są w stanie oddać dramatyzmu tej tragedii, zaś główny architekt miejski uznał sytuację za całkowitą klęskę na polu *public relations*⁷. Jednak niezdrowe emocje nieco opadły po ogłoszeniu zwycięskiego projektu Michaela Arada i Petera Walkera. Obecnie zrealizowany już memoriał pt. *Reflecting Absence* stwarza bowiem zwiedzającym możliwość doświadczenia azylu, inercyjnego odcięcia od miejskiego zgiełku. Tytułowe *reflecting* ma tu podwójne znaczenie – daje okazję do refleksji oraz obserwacji odbić w lustrzanej tafli wody. Pośród zieleni nasadzonych tam drzew, w obrysie byłych wież, umieszczono dwa baseny zasilane kaskadami wody spływającej po ścianach. Zbliżanie się do pomnika sprawia, że dźwięk wody narasta, eliminując codzienny miejski *soundscape* i pozwalając skoncentrować się na wielości nazwisk ofiar⁸. Te zaś zostały celowo umiesz-

⁶ <http://www.wtcsitememorial.org/> [31.01.2019].

⁷ R. Bleiker, *Art After 9/11*, „Alternatives” 31/2006, s. 86, https://www.researchgate.net/publication/43455424_Art_after_911 [2.02.2019].

⁸ <http://www.wtcsitememorial.org/fin7.html> [2.02.2019].



Michael Arad i Peter Walker, *Reflecting Absence*

Źródło: <https://bjornandannette.wordpress.com/usa/911-memorial/> [2.02.2019].

zione bez żadnego klucza porządkującego, tak by nie wyróżniając nikogo, odzwierciedlić „chaotyczną brutalność śmierci”⁹.

Jakkolwiek by nie oceniać tego projektu, pomimo kontrowersji i trudnych kompromisów udało mu się uniknąć odium związanego z polityką zarządzania emocjami, którą namiętnie wówczas prowadzono w medialnym klimacie retoryk patriotycznych lub/i islamofobicznych. Gdzieś w tyle głowy mogą nam jednak pobrzmiwać wątpliwości co do zasadności czy też możliwości poszukiwania estetycznych ekwiwalencji dla wielkich ludzkich tragedii. Dylemat to nienowoczesny, towarzyszy mu wszak znane stanowisko Adorna, że pisanie poezji po Holokauście jest barbarzyństwem¹⁰. Czy artyści mają uznać tę niemożliwość, czy też narażać się światu, mierząc się z tematem i wchodząc w rolę „czułych barbarzyńców”? Każdorazowo bowiem pojawia się problem adekwatności języka kultury artystycznej (czy też architektury i urbanistyki w przypadku pomników) wobec śmierci. Czy (i jak) liczba ofiar danego aktu terrorystycznego ma przesądzać o jakości i rozmachu memoriału? Czy tak zaplanowana pamięć daje się „zmonetaryzować” podczas projektowania budżetu danego projektu? Tak czy inaczej, okazują się to kwoty znikome w zestawieniu z nakładami na militarne działania odwetowe USA i koalicjantów podczas inwazji na Afganistan i Irak.

⁹ M. Arad, *Reflecting Absence: A Memorial at the World Trade Center Site*, „New York Times”: Finalists’ Statements z 19.11.2003 r.

¹⁰ Fraza „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch” pochodzi z eseju Theodora Adorno *Kulturkritik und Gesellschaft* z 1951 r.

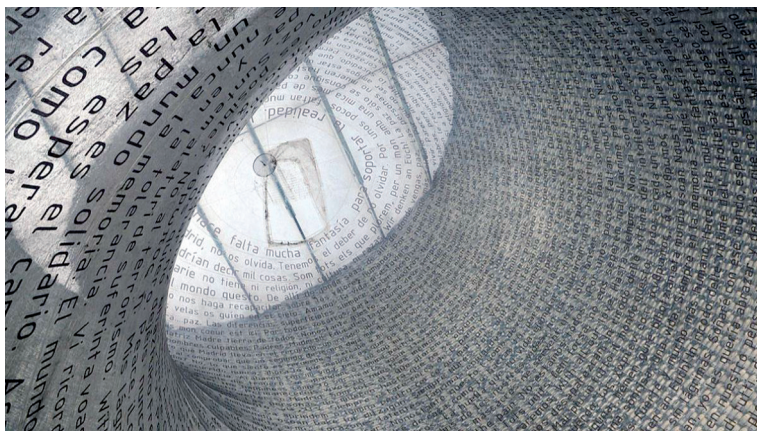
Proklamowana przez George'a W. Busha wojna z terrorem dała z kolei pretekst do zamachów na terenach europejskich koalicjantów. 11 marca 2004 r. w Madrycie wybuchło dziesięć spośród trzynastu przygotowanych bomb, przynosząc żniwo w postaci 191 ofiar i wielu setek rannych. Ładunki zdetonowano w podmiejskich pociągach na stacjach Santa Eugenia, El Pozo del Tío Raimundo, Atocha oraz około 800 m przed nią. Był to czas wyborów parlamentarnych, więc niejako automatycznie przypisano te zamachy separatystom z ETA. 14 marca europejski rzecznik Al-Kaidy, Abu Dujan al-Afgхани, uciął jednak te spekulacje, wydając oświadczenie: „Jest to odpowiedź na zbrodnie, które wyrządziliście na świecie, a konkretnie w Iraku i Afganistanie, i będzie takich więcej, jeśli Allah zechce. Wy kochacie życie, a my kochamy śmierć”¹¹. Pokazywane przez media w dość powściągliwy sposób wraki pociągów nie stały się jednak tak wymowną ikoną jak upadające wieże WTC. Być może dlatego u madrytczyków pojawiła się bardziej wyrazista potrzeba upamiętnienia ofiar 11-M. Ukonkretniony wymiar zyskało to w projekcie *Monumento a las víctimas del 11 de Marzo* przygotowanym przez młodych twórców z FAM Arquitectura y Urbanismo. Obiekt oddano do użytku w rocznicę zamachów 11 marca 2007 r., a w 2009 r. otrzymał on prestiżową nagrodę EUmiesaward¹². Wybudowano go tuż przy stacji Atocha, a składa się nań podziemna niebieska komnata dla zwiedzających oraz górująca nad nią jedenastometrowa szklano-akrylowa cylindryczna wieża. Oprócz nazwisk ofiar zamieszczono tam setki zdań zaczerpniętych z kartek, które tuż po zamachach składano wraz z kwiatami i zniczami. Jest to mieszanina żalu, złości, protestów wobec okrucieństwa, lecz gdzieś pomiędzy nimi w górnej części konstrukcji pojawia się również sentencja „potrzeba dużo wyobraźni, aby poradzić sobie z rzeczywistością”¹³. Przypuszczalnie dlatego jest to udane połączenie abstrakcyjnych form geometrycznych, światła i ludzkich emocji.

W 2005 r. w Londynie Al-Kaida ponownie uderzyła w miejską komunikację. 7 lipca miastem wstrząsnęły cztery eksplozje: trzy w metrze i jedna w autobusie, uśmiercając 53 osoby (oraz czterech zamachowców) i dotkliwie raniąc setki kolejnych. Najczęściej reprodukowanym w ówczesnej prasie zdjęciem był wrak charakterystycznego „piętrobuse”, na boku którego po wybuchu wciąż tkwił slogan: „Outright terror, bold and brilliant!” (dosł. bezsporny terror, odważny i błyskotliwy). Nie była to jednak sygnatura terrorysty, lecz – o ironio – baner reklamujący horror *The Descent* (2005, reż. Neil Marshall).

¹¹ <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3509556.stm> [3.02.2019].

¹² European Union Prize for Contemporary Architecture – Mies van der Rohe Award, zob. <http://miesarch.com/work/1221> [3.02.2019].

¹³ Szerszy opis memoriału: I. Lomholt, *Monumento Madrid*, <https://www.e-architect.co.uk/madrid/atocha-monument-madrid> [3.02.2019].



Monumento a las víctimas del 11 de Marzo, FAM Arquitectura y Urbanismo

Źródło: https://as.com/tikitakas/2017/03/11/portada/1489234312_241328.html [2.02.2019].

Wizualne reakcje Brytyjczyków na zamachy generalnie okazały się dość powściągliwe, nawet w ramach oficjalnych polityk upamiętniania. Niewykluczone, że mając za sobą doświadczenie z okresu terrorystycznej aktywności IRA, podchodzą do sprawy z o wiele większą rezerwą, bez zadęcia i prób rozdmuchiwania patriotyzmu za pomocą ludzkich tragedii.

Na terenie Hyde Parku Kevin Carmody zaprojektował minimalistyczny monument składający się z 52 wolnostojących słupów wykonanych ze stali nierdzewnej, na których wygrawerowano datę oraz miejsce śmierci każdej z ofiar (nazwiska zamieszczono na osobnej tablicy). Według Charlotte Heath-Kelly ów pomnik i tak stanowi zwrot w kwestii brytyjskiego podejścia do upamiętniania ofiar terroryzmu, dotychczas bowiem posługiwano się jedynie skromnymi tabliczkami. Na przykład o potężnym wybuchu bomby podłożonej przez IRA w Manchesterze w 1996 r. przypomina wyłącznie mosiężna plakietka wielkości koperty przymocowana do skrzynki na listy. O ładunku, który w 1984 r. zniszczył Grand Hotel w Brighton (adresowanym do Margaret Thatcher), informuje dziś równie niepozorna tabliczka w hotelowym lobby. Nie planowano także pomnika dla ofiar z Lockerbie (1988), gdzie było aż 259 ofiar, jednak wskutek presji wywieranej przez rodziny zabitych z USA postanowiono usypać pamiętkowy kopiec na cmentarzu w Arlington¹⁴.

W tym kontekście warto przywołać jeszcze jeden monument, choćby z uwagi na nieszablonowe podejście do relacji formy i treści. Wzniesiono go w ulsterskim mieście Omagh, gdzie w sierpniu 1998 r. Real IRA przeprowadzi-

¹⁴ Ch. Heath-Kelly, *How 7/7 changed the way Britain mourns victims of terrorism*, <https://theconversation.com/how-7-7-changed-the-way-britain-mourns-victims-of-terrorism-43975> [3.02.2019].



Kevin Carmody, *7/7 memorial*, Hyde Park, Londyn

Źródło: <https://www.carmodygroarke.com/7-July-Memorial/> [2.02.2019].

ła jeden z największych zamachów bombowych okresu *Troubles* (czyli wzmożonych napięć pomiędzy lojalistami i republikanami w Irlandii Północnej). Zginęło wówczas 29 osób, a ponad 220 zostało rannych¹⁵. W miejscu wybuchu w 2008 r. artysta Sean Hillen wraz z architektem krajobrazu Desmondem Fitzgeraldem umiejscowili sześciotonowy, wysoki na 4,5 m szklany obelisk z połyskującym wewnątrz emblematem serca. Jest on jedynie częścią znacznie większej instalacji, gdyż w leżącym nieopodal Memorial Park znajduje się heliostat (sterowane komputerowo lustro), kierujący promienie słoneczne na 31 mniejszych zwierciadeł z nazwiskami ofiar zamachu (uwzględniono bowiem nienarodzone bliźnięta jednej z ofiar). Ich zadaniem jest z kolei przekierowanie tej wiązki światła w stronę serca szklanego obelisku, którego szlifowana struktura przyczynia się do rozświetlania obiektu (który za dnia znajduje się głównie w cieniu, co potęguje niecodzienny efekt). Rozetowy wzór tego szlif jest inspirowany logarytmiczną spiralą Fibonacciego, której kształt można rozpoznać m.in. w układzie ziaren słonecznika, w muszlach ślimaków, huraganach czy kosmicznych galaktykach. Na przestrzeni dziejów ów motyw zyskał symboliczny багаż – w starożytności spirala ta oznaczała zstą-

¹⁵ Radykalnej frakcji IRA chodziło wówczas o storpedowanie porozumienia wielkopiątkowego; szerzej omawiam ów projekt i jego tło w rozdziale *Problemy artystycznych polityk upamiętniania* wspomnianej już książki *Kultura wizualna w dobie terroryzmu*, s. 108 nn.

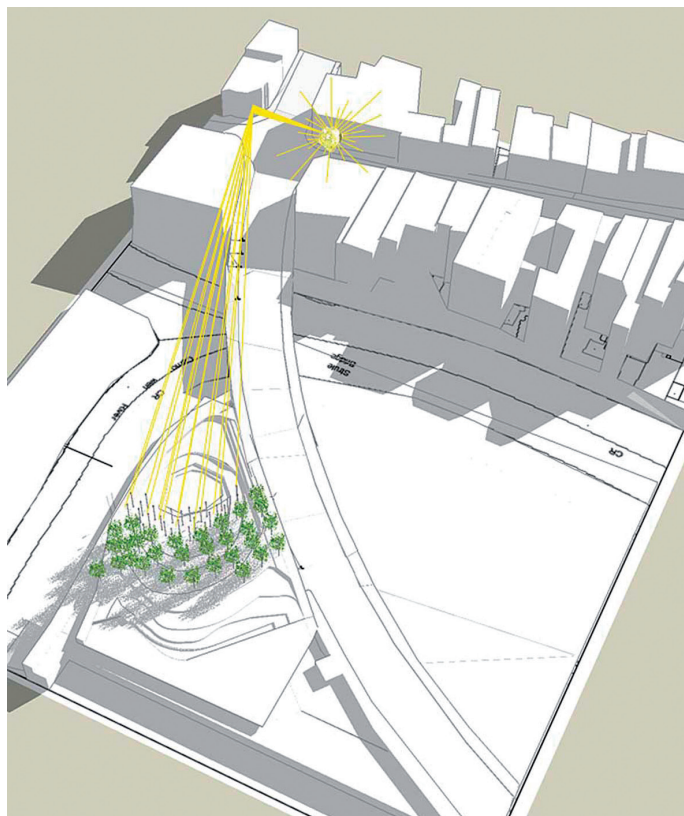


Mosiężna tabliczka upamiętniająca zamach dokonany przez IRA Manchesterze w 1996 r.
 Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Postbox_Manchester_survived_IRA_1996_bomb_20051020.jpg [2.02.2019].

pienie boskości i drogę powrotną, zaś w czasach późniejszych reprezentowała sytuacje, w których konflikt został zażegnany, a wszelkie opozycje zniesione. Co istotne, projekt został wyłoniony w ramach konkursu, którego komisja składała się z przedstawicieli obu stron konfliktu (więc droga do konsensusu siłą rzeczy musiała być wyboista)¹⁶. Pomnik w Omagh to jednocześnie publiczna instalacja artystyczna, która dzięki technicznemu zaawansowaniu i złożonej strukturze optycznej wymyka się dotychczasowym standardom upamiętniania ofiar. Interpretacyjnym kluczem ponownie staje się słowo *reflexion*, oznaczające zarówno fizyczne odbicie światła, jak i mentalną potrzebę refleksji niesioną przez ów monument.

Gdy po 11 września 2001 r. ogłoszono wojnę z terrorem, ofiary zamachów zyskały nową, hiperboliczną ważność, stając się heroldami zbrodni dokonanych przez „apokaliptycznych wrogów cywilizacji”. Zmieniła się kultura pamięci i jej retoryki. Jak pisze Heath-Kelly:

¹⁶ <http://www.omaghbombmemorial.com/> [25.01.2019].



Sean Hillen, Desmond Fitzgerald, projekt *The Omagh Bomb Memorial „Garden of Light”*
 Źródło: <http://www.omaghbombmemorial.com/> [2.02.2019].

Tablice nie wystarczą już do upamiętnienia wydarzeń o znaczeniu globalnym, zamiast tego kosztowne projekty powstają dla obrazowania niekończącej się wojny z terrorem, w której śmierć osób dojeżdżających do pracy jest przekształcana w heroiczną ofiarę w odwiecznej walce dobra ze złem¹⁷.

Ironiczne podejście badaczki, choć dalekie od poprawności politycznej, wskazuje na poważniejszy paradoks (mimo że niewyrażony wprost). Oto bowiem im okazałszy pomnik, tym większy szacunek społeczności dla ofiar zamachu, a jednocześnie nad wyraz jasny i boleśnie trwały komunikat o sukcesie terrorystów – a tym samym nobilitowanie ich destrukcyjnego dzieła. Warto mieć to na względzie, aby w przyszłości uniknąć aktów upamiętniania w afekcie, wszelkich nerwowych działań *ad hoc*, podejmowania prób, by

¹⁷ Ch. Heath-Kelly, *How 7/7 changed...*

rozmachem pomnika dorównać rozmachowi terrorystów. Grozi to bowiem efektem epidermicznym, czyli bardzo naskórkowym.

Rola pomnikowych architektów może więc zostać niepostrzeżenie sprowadzona do taksydermistów¹⁸, których finalne dzieło może i bywa efektowne z zewnątrz, ale o zawartości wypchanego wnętrza raczej wolelibyśmy nie wiedzieć. Im bardziej kunsztownie spreparowane jest zwierzę, im bardziej wygląda jak żywe, tym boleśniej dociera do nas, że w istocie jest martwe i właściwie nie wiadomo po co oglądamy ów gabinet osobliwości. W przypadku stawiania pomników ofiar terroryzmu warto zatem mieć na względzie pamięć, a nie jedynie sam akt upamiętniania, czyli nasze narcystyczne projekcje, symulacje czy mnemotechniczne protezy.

Sztuka – taksonomiczne (nad)użycia obrazów śmierci

Na marginesie jednej z wystaw fotograficznych poświęconych atakom z 11 września Okwui Enwezor stwierdził:

[...] zniszczenie obu wież przez siłę eksplodujących samolotów stworzyło niezacieralną (*indelible*) ikonografię [...]. 11 września stworzył nową ikonografię, ogromną ekonomię ikonicznego powiązania archiwum z traumatyczną pamięcią publiczną¹⁹.

Artyści wobec tragedii ofiar terroryzmu zwykle czują się bowiem bezsilni, lecz nie chcą jednocześnie pozostawać bierni, niekiedy otwarcie przyjmują postawę archiwizującą. Często przy tym odnoszą się w pewien sposób do wszechobecnej po zamachach ikononomii śmierci: rynkowej wymiany różnych rejestrów etyki, estetyki i polityki. Stawką tej medialnej transakcji słów i obrazów nie jest na ogół kolektywna pamięć, lecz zagęszczona terażniejszość: podtrzymanie napięcia i uwagi widzów bądź – zależnie od okoliczności po-

¹⁸ Metaforę taksidermii zapożyczyłem od architekta krajobrazu Roberta Allsoppa, który używa jej w kontekście nieco sztucznych i rozpaczliwych zabiegów urbanistycznych polegających na ratowaniu miejskiego pejzażu przez zachowywanie fasad starych kamienic, za którymi dobudowuje się np. nowoczesne biurowce czy centra handlowe. W jego ujęciu miejska taksidermia to „sztuka zachowywania, wypychania i montowania budynków dla uzyskania realistycznego efektu w celu zasymulowania wewnętrznej żywotności społecznej, kulturalnej lub handlowej”. Zob. R. Allsopp, *Are we killing Yonge Street?*, <https://nowtoronto.com/news/are-we-killing-yonge-street/#.V341gu1dyKw.facebook> [3.02.2019].

¹⁹ O. Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, New York – Göteborg 2008, s. 29. Pojęcie ikononomii Enwezor zapożyczył od Terry'ego E. Smitha, dla którego jest ona ekonomią obrazu polegającą na „symbolicznej wymianie między ludźmi, rzeczami, ideami, grupami interesu i kulturami, które przyjmują głównie formę wizualną”. Zob. T.E. Smith, *The Architecture of Aftermath*, Chicago 2006, ss. 1–2.

litycznych – stymulowanie ich do solidarnościowych gestów czy egzaltowanego patriotyzmu. Dlatego współcześni terroryści, planując zamachy, coraz lepiej wyczuwają ikonomiczne koniunktury. Pod względem strategicznym korzystniej jest im odwołać się do wzniosłości, pomieszania strachu z fascynacją, obierać cele nacechowane symbolicznie, ale i fotogeniczne, atrakcyjne medialnie. Okazuje się bowiem, że gdy zamachy przynoszą wyłącznie widoki drastyczne i krwawe, wówczas nie przedostają się do mediów głównego nurtu i nie zapewniają efektu w postaci oczekiwanego społecznego rezonansu. Nie oznacza to jednak całkowitego niebytu takich obrazów, gdyż i one mają swój „obieg”.

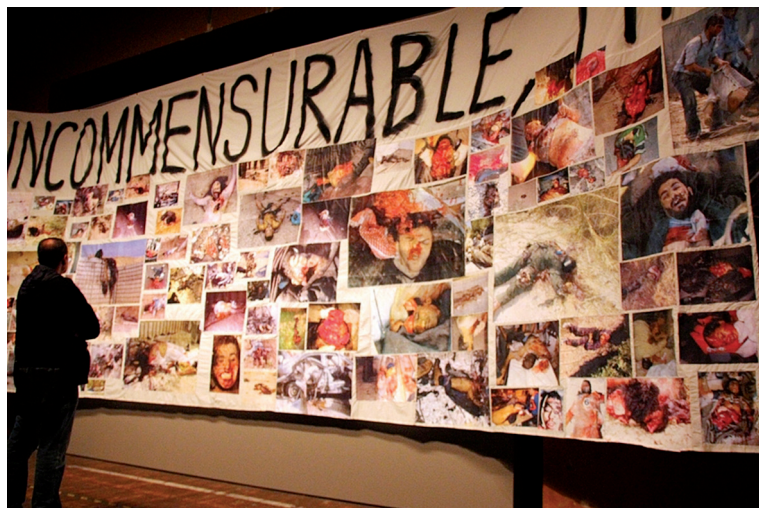
Wizerunki te wydobyl z owej mniej widzialnej sfery szwajcarski artysta Thomas Hirschhorn i umieścił na olbrzymim płótnie pt. *Incommensurable Banner* (2007). Praca ta stanowiła niejako centralny punkt berlińskiej wystawy *The Uncanny Familiar: Images of Terror*²⁰. Hirschhorn, „mierząc się z tym, co niemierzalne”, z uporem godnym fetyszysty/archiwisty z zakamarków internetu wydobyl dziesiątki przerażających fotografii ludzkich zwłok, w większości cywilów. Wszystkie były potwornie okaleczone i zniekształcone w wyniku wybuchów i innych akcji terrorystycznych. W „obszerny” sposób pokazał to, co zostało wykluczone z przekazów medialnych, jednocześnie pytając o politykę tego wykluczania:

Z naszych niekończących się 24-godzinnych kanałów informacyjnych dowiadujemy się, że w różnych miejscach globu każdego dnia umiera 10 lub więcej osób. Chcemy to wiedzieć, ale nie chcemy widzieć. Ponieważ kiedy widzimy, jesteśmy bardziej zaangażowani. To jest właśnie moc sztuk wizualnych. Właśnie dlatego jestem artystą wizualnym i dlatego nalegam, aby to było widoczne²¹.

Nietrudno przy okazji zauważyć, że większość przedstawionych na banerze ciał ma zdecydowanie „nieeuropejski” odcień skóry. Praca ta bezlitośnie przypomina nam, że wbrew temu, co wynika z przekazów koncernów informacyjnych, jako przedstawiciele społeczeństwa zachodniego nie jesteśmy ani uprzywilejowanymi, ani statystycznie najczęstszymi ofiarami terroryzmu. Hirschhorn konfrontuje nas ze śmiercią gwałtowną, pozbawiającą godności umierania, wykluczającą jego intymność, zamazującą tożsamość. Obrazy te odbieramy zatem jako transgresyjne, szokujące, „abjektowe” i w swej liczbie

²⁰ Mowa o wystawie *The Uncanny Familiar. Images of Terror*, CO Berlin 2011, kurator: Felix Hoffmann, natomiast premierowy pokaz pracy *The Incommensurable Banner* miał miejsce podczas Brighton Photo Biennial, Fabrica 2008.

²¹ Cyt. za: A. Bambury, *Thomas Hirschhorn – The Incommensurable at Brighton's Fabrica*, <http://www.culture24.org.uk/art/photography-and-film/art61501> [3.02.2019].



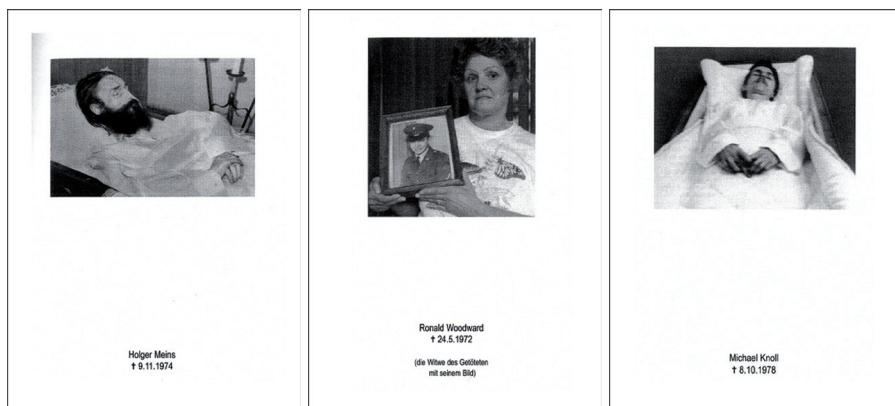
Thomas Hirschhorn, *The Incommensurable Banner*, fot. J.Z.

przytłaczające. Tym samym targają nami wątpliwości co do etyczności bądź zasadności ich użycia. Tymczasem pozornie niedbała forma tej pracy, fotografie naniesione na wymięte płótno i ręcznie odmalowany tytuł odsyłają nas do jeszcze innej konwencji. Podczas bliskowschodnich intifad i zamieszek podobnie drastyczne fotografie cywilnych ofiar zamieszcza się na transparentach, które mają zwrócić negatywną uwagę na sprawców nalotów, bombardowań i innych znamion ludobójstwa. Kluczowy jest tu zatem kontekst, czyli umieszczenie obrazu w odpowiednich ramach. Jak ujmuje rzecz Judith Butler:

Normy społeczne i polityczne działają (w tym względzie) na wiele różnych sposobów, a jeden z nich obejmuje zarządzanie tym, co postrzegalne, za pomocą ram, które funkcjonują, wytyczając rozgraniczenia, czy też które pozwalają skupić się na danym obrazie tylko pod warunkiem, że pominięty zostanie konkretny wycinek wizualnego pola. Reprezentowanie obrazu oznacza więc, że został on dopuszczony do sfery, gdzie reprezentacja jest możliwa, a jednocześnie wskazuje na rozgraniczającą funkcję jego ram – nawet, a może właśnie w przypadku, gdy obraz tych ram nie przedstawia²².

Problem reglamentowanych reprezentacji terroryzmu istniał również kilka dekad wcześniej, by przywołać choćby obsesyjne kontrolowanie przez państwo niemieckie wszelkich przekazów na temat Rote Armee Fraktion. Był to jednak odmienny kontekst społeczny – obawy służb bezpieczeństwa były

²² J. Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, tłum. A. Czarnacka, Warszawa 2011, s. 135.



Hans-Peter Feldmann, *Die Toten*

Źródło: <https://journals.openedition.org/imagesrevues/233> [2.02.2019].

poniekąd uzasadnione, gdyż pośród kontrkulturowo usposobionej młodzieży terroryści z RAF cieszyli się znacznym poparciem. Po drugiej stronie barykady znajdowały się konserwatywne prorządowe media. W tak silnie ideologicznie spolaryzowanej sytuacji trudno się dziwić, że nawet z perspektywy czasu działalność grupy Baader-Meinhof budzi żywe emocje. W 1998 r. spore kontrowersje wywołała praca *Die Toten (Martwi)* Hansa-Petera Feldmanna. Artysta zestawiał 90 portretów osób zabitych w wyniku działalności grupy w latach 1967–1993. Są to głównie reprodukcje fotografii prasowych, którym towarzyszą jedynie lapidarne podpisy – imię, nazwisko, data urodzenia i śmierci. Niekiedy są to portrety wykonane za życia, innym razem policyjne fotografie dokumentujące sceny zbrodni. Obyłoby się bez sensacji, gdyby nie fakt, że w galerii na równych prawach powieszono obok siebie wizerunki członków RAF i ich ofiar. W tym osobliwym tableau artysta prowokacyjnie skonfrontował nas z truizmem głoszącym, że wobec śmierci wszyscy są równi. Tymczasem wiemy doskonale, że w wielu wypadkach wręcz wyostrza ona istniejące społeczne napięcia i podziały. Okazuje się, że nie zmienia tego nawet zdystansowana, chłodna i archiwistyczna postawa Feldmanna. Jego gest polegał bowiem wyłącznie na doborze wizerunków znanych już wcześniej z mediów. W tego typu sytuacjach Hal Foster mówi o „archiwalnym impulsie”, kiedy to artyści chętnie przeszukują nawet powszechnie znane i przystępne źródła kultury masowej, aby je nieco zakłócać, wydobywać niejasności „w geście tworzenia alternatywnej wersji wiedzy lub kontrapamięci”²³.

²³ H. Foster, *An Archival Impulse*, „October” 110/2004, s. 4, <http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic837293.files/FosterArchivalImpulse.pdf> [29.01.2019].

Nie sposób przy tej okazji pominąć faktu, iż mitycznego wręcz charakteru nabrała więzienna śmierć założycielskiego pokolenia RAF. Wedle oficjalnych raportów śledczych wszyscy popełnili samobójstwa – Holger Meins w 1974 (głódówka), Ulrike Meinhof w 1976 (powieszenie), zaś jednej nocy 18 października 1977 r. odebrali sobie życie pozostali: Andreas Baader (zastrzelenie), Gudrun Ensslin (powieszenie) i Jan-Carl Raspe (zastrzelenie). Rzecz jasna, dla ówczesnej lewicowej młodzieży jedynie Meins był męczennikiem z wyboru, natomiast co do reszty panowało spiskowe przekonanie o politycznej egzekucji. Ich pogrzeby w oczywisty sposób przerodziły się w wielotysięczne manifestacje antypaństwowe. Jedenaście lat po śmierci liderów RAF w Stammheim spod pędzla najbardziej w świecie cenionego niemieckiego malarza wyszedł cykl obrazów poświęconych tym wydarzeniom. W ramach serii *October 18, 1977* (1988) Gerhard Richter namalował piętnaście płócien opartych na fotografiach prasowych i policyjnych, ilustrujących więzienne życie, śmierć i pochówki terrorystów. Od samego początku ich ekspozycji w galeriach towarzyszyły oskarżenia o gloryfikację terrorystów i całkowite pominięcie ofiar. Na marginesie pojawia się jednak pytanie: Czy kiedy terrorysta zadaje sobie śmierć, również staje się ofiarą terroru? Czy to raczej semantyczne nadużycie i ujma dla prawdziwych ofiar?



Gerhard Richter, *Tote (Dead)*, z cyklu *18 Oktober 1977*, fot. J.Z.

Leith Passmore słusznie zauważa, że cykl *18 Oktober 1977* stanowił istotny wylóm w murze zaprogramowanej amnezji, pojmowanej nie jako nieobec-

ność, lecz jako dominująca narracja²⁴. Richter wytworzył więc nowy rodzaj wizualnego rekodowania kulturowej pamięci o terroryzmie RAF. Z kolei Benjamin Buchloh podkreślał, że policyjno-prasowe fotografie, będące pierwowzorami obrazów Richtera, zaplanowano jako rytualne potwierdzenie ostatecznego zlikwidowania wrogów państwa²⁵. Gdy za sprawą artysty wizerunki te stały się obrazami olejnymi, niespodziewanie uwidocznił się konflikt idei reprezentacji wydarzenia historycznego: autoreferencyjność obrazu vs. „transparentność” fotografii²⁶. Paradoks tkwi oczywiście w tym, że podobnie jak cykl Richtera nie odnosi się sam do siebie, tak i jego fotograficznych pierwowzorów nie użyto w imię przejrzystości. Tak się jednak złożyło, że zainicjowana przez państwo niemieckie „kolektywna represja” pamięci o RAF była również kontrefektywna. Polityczna cenzura wytworzyła silnie oporowy klimat, przyczyniając się również do krzewienia alternatywnych wersji śmierci w Stammheim.

Dla pełniejszego przedstawienia artystycznych taktyk mierzenia się ze śmiercią z rąk terrorystów warto przytoczyć jeszcze jeden przykład – nieco bardziej skrojony na miarę obecnych czasów. Choć działalność Państwa Islamskiego (ISIS) w ostatnich latach nie zaowocowała medialnymi ikonami na miarę płonących wież WTC, to z pewnością w naszej pamięci na długo zostaną pieczołowicie dokumentowane egzekucje na zakładnikach. Jeden z takich epizodów, czyli dekapitację dziennikarza Jamesa Foleya, wykorzystała w swej pracy młoda holenderska artystka Anne Bothmer. Na owym niesławnym kadrze klęcząca ofiara jest odziana w pomarańczowy strój (na wzór osadzonych w Guantanamo), zaś oprawcą jest Mohammed Emwazi, znany bardziej jako Jihadi John. Instalacja *Phantom Pain* to właściwie ten sam kadr, powiększony do naturalnych ludzkich proporcji, z którego wycięto twarz Foleya. Tak spreparowana matryca miała, niczym kiczowate monidła w parkach rozrywki, zachęcać zwiedzających galerię do wpasowania się w ów otwór i robienia pamiątkowych *selfie*. Realizacja ta była obliczona na powszechne oburzenie i także wywołała. Apelowano do organizatorów wystawy, aby została usunięta, a z Internetu na artystkę wylała się fala hejtu. Gdyby jednak chodziło wyłącznie o ordynarną prowokację i desakralizację śmierci, to instalacji tej nie warto by pokazywać, a tym bardziej o niej debatować. Pozornie rzecz jest bowiem niepoprawna pod względem etycznym, a beznadziejna pod kątem

²⁴ L. Passmore, *Another New Illustrated History: The visual turns in the memory of West German terrorism*, „EDGE – A Graduate Journal for German and Scandinavian Studies” 1(1)/2009, s. 5, <http://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1004&context=edge> [29.01.2019].

²⁵ B. Buchloh, *A Note on Gerhard Richter's October 18, 1977*, „October” 48/1989, s. 93, http://www.jstor.org/stable/778953?origin=JSTOR-pdf&seq=1#page_scan_tab_contents [29.01.2019].

²⁶ *Ibidem*, s. 97.

estetyczno-artystycznym: oto bywalec galerii ma przez moment skonfrontować się z fantomowym bólem mającej zaraz nastąpić egzekucji. Przy tej okazji oczywiście błazeńsko się sfotografować. Tymczasem w dalszym planie (i nieco podstępnie) praca ta odsyła nas w całkiem inne rejestry, czyli do swoistej hipokryzji mas podnoszących lament po niemal każdym akcie terrorystycznym wymierzonym w zachodnie społeczeństwo. Znoszenie tysięcy zniczy i pluszowych maskotek, marsze milczenia, manifestowanie oburzenia na ulicach i w mediach społecznościowych stało się coraz bardziej pustym i schematycznym rytuałem. Artystka protestuje jednak nie tyle przeciwko społecznej traumie²⁷, żałobie i emocjom jej towarzyszącym, ile przeciw zjawisku kolektywnej wiktymizacji.



Anne Bothmer, *Phantom Pain*

Źródło: <https://www.annebothmer.nl/la-bottega/> [2.02.2019].

Po ataku ISIS na redakcję czasopisma satyrycznego „Charlie Hebdo” ulicami i internetem zawładnął slogan *Je suis Charlie*. Z hashtagów i transparentów rychło trafił on na koszulki i kubki, a logo próbowano zgłosić w urzędzie patentowym (z oczywistych komercyjnych pobudek). Bothmer pyta jednak,

²⁷ Dla potrzeb niniejszego tekstu kategorię traumy społecznej stosuję synonimicznie z traumą kolektywną, zbiorową, a jej definicja jest zbieżna m.in. z ujęciem Piotra Sztompki, który pojęcia tego używa dla „uchwycenia negatywnych konsekwencji zmiany społecznej jako takiej, bez względu na treść”, przy czym mowa tu o zmianie gwałtownej, głębokiej i radykalnej, szokującej i zewnątrzpochodnej. Zob. P. Sztompka, *Trauma wielkiej zmiany*, Warszawa 2000; idem, *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Kraków 2002.

kto właściwie dał prawo do takiego utożsamienia z ofiarami. Jakkolwiek szlachetne byłyby te solidarnościowe emocje, to tłumy spod znaku *Je suis Charlie* nie znalazły się na celowniku terrorystów, fizycznie nie dosięgały ich kule kałasznikowów. Jak mówi artystka:

Jako widzowie tych ataków nie chcemy ich doświadczać, ale w jakiś sposób pragniemy być tego wszystkiego częścią²⁸.

Poza tym traumatyczny wstrząs obserwowany w społecznej skali ma swój „metabolizm”: po fazach oburzenia terrorem i żałoby po ofiarach stosunkowo szybko dochodzi do „fali odbitej” w postaci niezliczonych pastiszów i parodii – głównie za sprawą internetowych memów. I tak, do logotypu *Je suis Charlie* wkrótce przewrotnie dokleiono wizerunek Charlesa Mansona czy Charliego Chaplina. Natomiast sceny egzekucji w wykonaniu Jihadi Johna doczekały się setek memowych trawestacji. Choć wszystkie były w bardzo złym guście, to masowo rozprzestrzeniały się w sieci napędzane tysiącami „lajków”. Trawestacją tych trawestacji była właśnie instalacja *Phantom Pain* – gorzki, ironiczny cudzysłów artystki był jednak na tyle niepozorny, że doczekała się znacznego (aczkolwiek głównie negatywnego) rezonansu – poczynając od poważnych dzienników, na tabloidach skończywszy²⁹. O ile zatem wcześniej przywołani artyści dokonywali taksonomicznych zestawień wizerunków ofiar i terrorystów, o tyle Bothmer dokonała wiwisekcji kolektywnej wiktyimizacji. Bezlitośnie wypunktowała więc objawy fantomowego cierpienia podczas fikcyjnego utożsamienia się mas z jak najbardziej realną śmiercią.

W przytoczonych wyżej zaledwie kilku przykładach daje się zaobserwować tendencję artystów do wcielania się w rolę krytycznych archiwistów terażniejszości. Dokonują bowiem permanentnej selekcji obrazów śmierci, które wprawdzie za sprawą mediów cyfrowych „klonują się” w niewyobrażalnej dotąd skali³⁰, jednak w strumieniu innych danych ich żywot jest bardzo ograniczony, a rezonans społeczny stosunkowo krótki. Kontynuując biologiczność owej metafory, można stwierdzić, iż sztuka poprzez selekcję tych wizerunków i często kontrowersyjne zestawienia dokonuje swoistych taksonomii, analizuje ich kulturowe konsekwencje, wydobywając wiele niejawnych znaczeń.

²⁸ <https://www.annebothmer.nl/la-bottega/> [29.01.2019].

²⁹ <https://www.theweek.co.uk/96435/fury-over-artwork-inviting-visitors-to-pose-as-jihadi-john-victims> [29.01.2019]; <https://www.thetimes.co.uk/article/artwork-allows-visitors-to-pose-as-victims-of-isis-killer-jihadijohn-x73wtx5l9> [29.01.2019]; <https://www.wdka.nl/stories/fan-toompijn> [29.01.2019].

³⁰ J.W.T. Mitchell, *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago 2011.



Mierzenie się kultury wizualnej ze śmiercią nigdy nie należało do łatwych przedsięwzięć. Kiedy zaś śmierć ta była gwałtowna i – co gorsza – podżyrowana zbrodniczymi ideologiami i religijnym fundamentalizmem, rychło okazywało się, że jej obrazy dają się skutecznie instrumentalizować politycznie. „Zabij jednego, przeraź dziesięć tysięcy” – głosiła starożytna maksyma, w której druga z liczb dziś niestety po wielokroć wzrosła dzięki mediom masowym. Akty terroru bardzo skutecznie wywołują społeczny rezonans, sprzyjają budzeniu powszechnego strachu i kolektywnym traumom. Tuż po atakach z 11 września ówczesny burmistrz Nowego Jorku, Rudolph Giuliani, jako lekarstwo na te lęki zasugerował mieszkańcom, aby się nie bali i jak gdyby nigdy nic chodzili na zakupy i do restauracji. Trudno wyobrazić sobie bardziej niedorzeczną radę w tych bezprecedensowych okolicznościach – wszak emocje muszą znaleźć upust, a żałoba musi się dokonać i domknąć. Rychłe zapomnienie i przejście do porządku dziennego jest niewykonalne, zwłaszcza że podczas medialnych maratonów kryzysowych można było oglądać setki powtórek z momentu ataków i zapadania się Twin Towers. Jak powszechnie wiadomo, pamięć długotrwała w mediach nieustannie strumieniujących obrazy nie jest priorytetem. Toteż w obliczu tak wielkiej społecznej traumy pojawia się wyzwanie w postaci odpowiedniej wrażliwości zarządzania pamięcią w przestrzeniach publicznych i we wszelkich innych politykach wizualnych.

Przy konkretnych strategiach i taktykach danych przedsięwzięć często więc z kolektywnego przechodzi się w indywidualny wymiar traumy. Inspirowany Lacanowskimi teoriami Hal Foster zauważa, że sformułowanie „straumatyzowany podmiot” jest samo w sobie oksymoroniczne, gdyż osoba taka nie tyle wyraża siebie, ile stan szoku i jego następstwa. Podmiotowość taka bazuje na kompulsywnych powtórzeniach wydarzenia traumatycznego (w działaniu, snach i obrazach) w celu zintegrowania go z własną ekonomią psychiczną i symbolicznym porządkiem³¹. Przenosząc te rozważania na obszar sztuki, Foster mówi o strategiach „traumatycznego realizmu” i „traumatycznego iluzjonizmu”, a zatem o ciągach repetycji (powtórzenia, seryjność) i replikacji (odtworzenie zachęcające do przemyślenia spraw na nowo). Mają one właśnie służyć kontrolowanym powrotom do Realnego, z którym możliwość spotkania została utracona w traumie (a następnie pokryta grubą warstwą

³¹ H. Foster, *The return of the real: the avant-garde at the end of the century. An OCTOBER Book*, Cambridge, Mass. – London 1996, s. 131.

lęków), które jako takie nie może być reprezentowane, lecz powtarzane lub odtwarzane³².

To dotykanie traum niewątpliwie służy pogłębionej refleksji, lecz powinno się dokonywać wyłącznie na prawach określonych przez ów podmiot. Spowodowane przeżyciem szoku nieciągłości między percepcją a świadomością mogą być zatem maskowane lub odkrywane, a to, co Realne, może być oddalane lub przybliżane. W związku z tym zarówno w ramach oficjalnych polityk upamiętniania ofiar za pomocą pomników, jak i w przywoływaniu ich w polu sztuki istotna jest odpowiedzialność za owe powtórzenia. Wprawdzie działają one przeciwko zapomnieniu czy wyparciu, lecz mogą przynosić zarówno skutek terapeutyczny poprzez desensytyzację, czyli odwrażliwianie, jak i sprzyjać różnym bolesnym retraumatyzacjom. Jak bowiem pisze Milan Kundera:

Człowieka oddzielają od przeszłości (nawet przeszłości sprzed kilku chwil) dwie siły, które natychmiast biorą się do wspólnego dzieła: siła zapomnienia (która zaciera) i siła pamięci (która przeinacza). [...] Za wąską ścieżką tego, co stwierdzone [...] rozciąga się nieskończona przestrzeń, przestrzeń niedokładności, wymysłów, zniekształceń, uproszczeń, przesady, mylnego rozumienia, nieskończona przestrzeń nieprawd, które kopulują, mnożą się jak szczury i stają się nieśmiertelne³³.

Summary

After September 11, 2001, terrorism took over our minds again. The death of innocent people generates a whole range of reactions, from emotional agitation during media crisis marathons, to official memorial policies in the form of monuments dedicated to victims. On the other hand, the artists look at the phenomenon from a slightly different angle, proposing yet another spectrum of perceiving death. However, all these approaches are not free from aporias and traps. Negotiating visual policies – is always associated with considerable risk and responsibility towards collective traumas. Few will be able to admit today to a certain helplessness in the face of the terrorists, who inevitably win the battle for publicity and media coverage.

Keywords: terrorism, art, memory

Słowa kluczowe: terroryzm, sztuka, pamięć

³² Ibidem, s. 130 nn.

³³ M. Kundera, *Zasłona. Esej w siedmiu częściach*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2006, s. 138.



FIGURY MIEJSC

MAŁGORZATA ZAWIŁA

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI / INSTYTUT RELIGIOZNAWSTWA

Przedwojenne cmentarze na terenach postmigracyjnych Polski. Między niepamięcią a dziedzictwem

Cmentarze oraz inne miejsca pochówku, o jakich wspomina Julie Rugg¹, w tym masowe groby, cmentarze przykościelne (*churchyards*), panteony, cmentarze wojenne i zbiorowe miejsca pochówku, mogą być badane zarówno w ramach rozważań nad pamięcią, jak i nad dziedzictwem. Obie kategorie wiążą się z przeszłością, a właściwie z jej społeczną reprezentacją i aktualizacją w procesie komunikacji, w którym medium przekazu stają się właśnie miejsca pochówku. Groby są nośnikami o indywidualnych, niepowtarzalnych cechach, a cmentarze stają się świadectwem i reprezentacją norm i wartości podzielanych przez daną wspólnotę. Co ważne, znaczenia te są nadawane nie tylko przez założycieli, budowniczych czy fundatorów cmentarzy i grobów w momencie ich planowania lub budowania, ale także w trakcie użytkowania, przez odwiedzających je oraz zarządzających nimi lub mających wpływ na ich kształt z racji swoich funkcji w strukturze władzy. Proces ten ma dynamiczny charakter, a znaczenia i wartości przypisywane miejscom ostatniego spoczynku ulegają ciągłej aktualizacji w zależności od uwarunkowań historycznych, politycznych i społecznych².

Dynamika znaczeń i wartości przekazywanych poprzez to medium jest szczególnie widoczna w przypadku cmentarzy, które przyjąłam za pole własnych badań terenowych, czyli przedwojennych cmentarzy na terenach post-

¹ J. Rugg, *Defining the place of burial: what makes a cemetery a cemetery?*, „Mortality” 5(3)/2000.

² J. Kolbuszewski, *Wiersze z cmentarza. O współczesnej epigrafice wierszowanej*, Wrocław 1985.

migracyjnych Polski³. Mamy tu do czynienia nie tylko ze zmianą o charakterze geograficzno-historycznym, ale także z procesami społecznymi, w tym tożsamościowymi. Zdzisław Mach, badając procesy rekonstruowania tożsamości w kontekście postmigracyjnym, podkreśla rolę, jaką odegrało w nich terytorium jako istotny element symbolicznego modelu świata podlegający znaczącym przekształceniom:

W procesie migracji on [symboliczny model świata – M.Z.] przede wszystkim się zmienia i jest nie tylko przedmiotem negocjacji, często konfliktowych, między partnerami społecznymi, ale sam staje się można rzec „partnerem” dialogu, w którym grupa przybyszów usiłuje zrozumieć nową przestrzeń i ułożyć w jej ramach nowe życie⁴.

Pytanie, które stawiam w niniejszym artykule, dotyczy społecznego statusu przypisywanego cmentarzom i innym miejscom pochówku – jako znaczącym i symbolicznym elementom tej nowej dla przybyszów przestrzeni – w dynamicznej sytuacji przymusowych i masowych powojennych migracji. Dwie podstawowymi kategoriami, w ramach których będę to pytanie rozpatrywać, są nośniki pamięci, a w szczególności miejsca pamięci oraz dziedzictwo. Cmentarze i inne miejsca pochówku można generalnie traktować, po pierwsze, jako miejsca pamięci umożliwiające przekazywanie z pokolenia na pokolenie treści, symboli i wartości odnoszących do przeszłości danej wspólnoty, po drugie, jako dziedzictwo, czyli element rzeczywistości, który zostaje zachowany dla przyszłych pokoleń ze względu na znaczenia i wartości mu przypisywane. Nasuwa się tu pytanie o ich status w sytuacji zerwania lub braku międzypokoleniowej, kulturowej i społecznej ciągłości między tymi, którzy je wytworzyli, a tymi, którzy je zastali w nowym, postmigracyjnym kontekście.

Marcin Kula, pisząc o nośnikach pamięci, zaznaczył, że może nim być wszystko, co przypomina ludziom przeszłość, w tym przedmioty materialne, postaci, miejsca lub daty. Dokonał też podziału na nośniki aktywne i zapomniane, takie, które podlegają świadomemu, celowemu niszczeniu bądź nie zostały jeszcze odkryte lub nie został im nadany sens nośnika pamięci⁵. Dostyc powszechnie przyjmowanym założeniem w ramach studiów nad pamięcią jest to, które mówi o zależności treści przekazywanych oraz funkcji wypełnianych

³ Badania zrealizowałam w latach 2014–2017 w regionach dotkniętych w okresie 1939–1950 masowymi procesami przymusowej migracji, czyli na Ziemiach Zachodnich i Północnych Polski oraz w Polsce Południowo-Wschodniej. Obejmowały one 35 częściowo ustrukturyzowanych wywiadów pogłębionych oraz obserwację uczestniczącą. Wyniki badań zostały szczegółowo zaprezentowane oraz poddane interpretacji w monografii: M. Zawila, *Dziedziczytnienie przedwojennych cmentarzy na terenach postmigracyjnych Polski*, Kraków 2019.

⁴ Z. Mach, *Niechciane miasta. Migracja i tożsamość społeczna*, Kraków 1998, s. 145.

⁵ M. Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002, s. 45.

przez pamiętaną przeszłość od aktorów zaangażowanych w praktyki jej podtrzymywania i ożywiania. Kula nazywa te procesy filtrowaniem nośników pamięci, związanym z instrumentalizacją i politycyzacją pamięci⁶. Andrzej Szpociński pisze z kolei o nieautonomicznym (zależnym od pierwotnie przypisanych wartości) i autonomicznym „życiu” takich miejsc, procesie stopniowej autonomizacji wytworów kultury, w tym tych służących przekazywaniu treści z przeszłości⁷. Podobnie Kula mówi o procesach autonomizacji nośników pamięci polegających na samodzielnym organizowaniu przez nośniki pewnych treści⁸. Cmentarze jako przestrzenne nośniki pamięci także podlegają tej zasadzie. Inne znaczenia miały one jako nośniki pamięci zbiorowej dla członków wspólnoty, która je założyła i która z nich korzystała jako z miejsc pochówku swoich członków, inne dla ludności zasiedlającej nowe dla siebie tereny po wojnie, a jeszcze inne mogą mieć wspólnie dla potomków obu tych grup.

Szpociński jednak zawęża rozumienie miejsc pamięci do takich, które przynależą do określonej zbiorowości, są przez nią kultywowane oraz przekazywane z pokolenie na pokolenie, i proponuje

[...] by o „miejscach pamięci” mówić jedynie wówczas, gdy: po pierwsze, pewne zdarzenia, osoby, wytwory kulturowe postrzegane są w potocznej świadomości jako własność określonych grup lub zbiorowości, a po drugie, gdy postrzegane są one jako depozyt (symbol) nie tylko jednej konkretnej wartości, lecz rzeczy ważnych w ogóle, ważnych dla wspólnoty, jako rodzaj „miejsc”, w którym znajdują się i mogą być odnajdywane coraz to inne cenne wartości. Przy takim sposobie rozumienia „miejsc pamięci” zakłada się, że u podstaw ich konstituowania się i funkcjonowania leży poczucie więzi międzypokoleniowej. Praktyki związane z ich „nawiedzaniem” (rozpamiętywanie może być rozumiane jako specyficzny sposób nawiedzania) stają się wówczas jedną z form dochowania wierności przodkom i ocalenia cennych dla potomnych wartości, idei, wzorów zachowań⁹.

Takie rozumienie miejsc pamięci w kontekście badanej problematyki uniemożliwia *de facto* traktowanie cmentarzy pozostawionych przez jedną grupę w konsekwencji przymusowych migracji jako miejsc pamięci innej grupy. Możliwość taką daje jednak rozumienie kultury jako przestrzeni komunikacji w ujęciu Moritza Csáky’ego¹⁰. Koncepcja ta koresponduje z rozumieniem

⁶ Ibidem, s. 57.

⁷ A. Szpociński, *Nośniki pamięci, miejsca pamięci*, „Sensus Historiae” XVII(4)/2014, ss. 24–25.

⁸ M. Kula, *Nośniki pamięci...*, s. 155.

⁹ A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de memoire)*, „Teksty Drugie” 4/2000, s. 15.

¹⁰ M. Csáky, *Pamięć transnarodowa – fenomen hybrydyczny? Kultura jako przestrzeń komunikacji*, w: R. Traba, H.H. Hahn, M. Górny, K. Kończal (red.), *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, Warszawa 2013.

cmentarza jako tekstu kultury, który jest wciąż pisany, czytany i interpretowany na nowo. Zamiast opierania się na zawężających i stabilizujących obraz rzeczywistości kategoriach tożsamości i kultury narodowej, Csáky proponuje, aby kulturę rozumieć jako performatywną, pozbawioną granic, złożoną przestrzeń komunikacji¹¹, co w konsekwencji pozwala na pozostawienie takich uśpionych, opuszczonych miejsc pamięci w ramach tej kategorii i analizę ich funkcjonowania w różnych kontekstach. Należy pamiętać tu o specyficie cmentarzy (i innych miejsc pochówku) jako przestrzeni „bardzo swojej”¹², zaświadczonej o panowaniu grupy nad konkretnym terytorium i pozwalającej na poczucie „bycia zakorzenioną” w świecie, co oznacza potwierdzenie posiadania swego miejsca w owym świecie, a także specyficznych odniesień do przeszłości decydujących o ciągłości i kontynuacji wspólnoty¹³.

Warto zauważyć, że dana przestrzeń, jeśli nie jest nawiedzana, performatywnie odnawiana jako miejsce pamięci oraz kiedy nie niesie wartości odnoszących do przeszłości, może swój pierwotny status miejsca pamięci utracić. Kula określa to zjawisko mianem wygaszania miejsc pamięci¹⁴. Pierre Nora jako konstytutywne dla miejsc pamięci wskazuje – poza materialnością i symboliką – właśnie ich aktywne kultywowanie w celu przywołania przeszłości, ich funkcjonalność¹⁵. *Lieux de mémoires* niekultywowane przestają być wobec tego miejscami pamięci. Nietrwałość miejsc pamięci wskazuje z kolei, że mają one własną historię, a ich losy w sposób ścisły wiążą się z tym, jak są postrzegane przez zarządzających nimi. Jak pisze Jan Assmann:

Pozytywnym formom retencji i czerpania z przeszłości odpowiadają negatywne formy zapomnienia przez wyłączenia oraz wyparcia przez manipulację, cenzurę, zniszczenie, deformację lub podmienienie¹⁶.

Wśród typów zapomnienia Paul Connerton wymienia represyjne wymazywanie, znane z przewrotów społecznych i politycznych, zapomnienie nakazane przez państwo, wstrzymujące niekończące się dążenia retribucyjne ze względu na dobro wspólnoty oraz typ, który nazywa konstytutywnym dla tworzenia nowej tożsamości. Poza tym wymienia amnezję strukturalną będącą następstwem deficytu informacji, zapomnienie jako unieważnienie wy-

¹¹ Ibidem, s. 41.

¹² M. Kula, *Ostatecznie trzeba umrzeć*, Warszawa 2012, s. 154.

¹³ M. Melchior, *Kategoria tożsamości jako wyzwanie badawcze*, w: A. Jawłowska, M. Kempny, E. Tarkowska (red.), *Kulturowy wymiar przemian społecznych*, Warszawa 1993, s. 231.

¹⁴ M. Kula, *Nośniki pamięci...*, s. 90.

¹⁵ P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, „Representations” 26/1989, ss. 20–21.

¹⁶ J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008, s. 39.

nikające z nadmiaru informacji i jako zaplanowane starzenie się oraz ciszę upokorzenia¹⁷.

Aby dopełnić obrazu funkcjonowania cmentarzy jako miejsc pamięci, należy przyjrzeć się nie tylko temu, jak uczestniczą one w procesach kultywowania i przekazywania pamięci, ale i temu, jaki jest ich udział w procesach filtrowania pamięci, wybiórczego konstruowania i zapominania. Cmentarze znajdujące się na terenie współczesnej Polski mogą stanowić podstawę analizy obu tych zjawisk. Jednym z warunków sprzyjających zapominaniu jest zerwanie historycznej ciągłości osadnictwa na danym terytorium w wyniku procesów migracyjnych¹⁸. W takich sytuacjach szczególnego znaczenia nabierają miejsca pamięci, które mogą służyć jako zeksternalizowane medium pamięci także w czasach zbiorowego zapominania¹⁹. Jako takie w kontekście planowego, czasem odgórnie narzuconego zapominania, konstytutywnego dla tworzenia nowej tożsamości, wszelkie miejsca pamięci stają się materialnym przypomnieniem, miejscami pamięci nie o własnej wspólnotie, lecz o innych, miejscami pamięci niewygodnej, a co za tym idzie – przedmiotem niechęci i praktyk mających na celu ich fizyczną likwidację lub usunięcie z przestrzeni kulturowej²⁰. W konsekwencji cmentarze i inne miejsca pochówku stają się nie-miejscami pamięci²¹ lub miejscami wspólnotowego praktykowania niepamięci²².

W latach 1939–1950 tereny obecnej Polski były miejscem dotkniętym przez ogromne przymusowe migracje, polegające na wysiedleniach, przesiedleniach, deportacjach lub ucieczkach. Oprócz konsekwencji dla biografii indywidualnych jednostek procesy te wywołują ważne konsekwencje na poziomie społecznym i kulturowym²³, a dotyczą one, poza ludzkimi aktorami

¹⁷ P. Connerton, *Siedem rodzajów zapomnienia*, w: K. Kończal (red.), *(Kon)teksty pamięci*, Warszawa 2014, ss. 343–357.

¹⁸ M. Kula, *Między przeszłością a przyszłością. O pamięci, zapominaniu i przewidywaniu*, Poznań 2004, s. 101.

¹⁹ A. Assmann *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, tłum. P. Przybyła, w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009, s. 113.

²⁰ P. Connerton, *Siedem rodzajów...*, ss. 348–350.

²¹ R. Sendyka, *Pryzma – zrozumieć nie-miejsca pamięci*, „Teksty Drugie” 1–2/2013.

²² Termin „miejsca praktykowania niepamięci” jest rozszerzeniem kategorii „niepamięci” rozwiniętej przez Romę Sendykę jako miejsce komunikacji przyjmującej formy negatywne: zaprzeczenia, pominięcia, zaniechania, przemilczenia. Niepamięć według tej autorki „dotyczy czegoś, co wiemy, o czym jednak nie chcemy myśleć [...]”. R. Sendyka, *Niepamięć albo o sytuowaniu wiedzy o formach pamiętania*, „Teksty Drugie” 6/2016, ss. 265–266.

²³ A. Sakson, *Socjologiczne problemy wysiedleń*, w: H. Orłowski, A. Sakson (red.), *Utracona ojczyzna. Przymusowe wysiedlenia, deportacje i przesiedlenia jako wspólne doświadczenie*, Poznań 1996; idem, *Wysiedlenia – aspekt socjologiczny*, w: W. Borodziej, A. Hajnicz (red.), *Kompleks wypędzenia*, Kraków 1998.

społecznymi, także materialnych wytworów danej kultury. Zbigniew Mazur, odnosząc się do tego kontekstu, pisze o rozbiciu „dotąd ścisłego związku między kulturą materialną i duchową, rozerwaniu naturalnych powiązań między znajdującymi się tutaj materialnymi wytworami kultury a wzorami zachowań tworzących je i obcujących z nimi społeczności”²⁴. Kontekst taki powstał po drugiej wojnie światowej i tworzy odrębną kategorię dziedzictwa obcego, niechcianego, odrzuconego lub trudnego. Jako materialne przestrzenie przynależące w sposób dosłownie ucieleśniony do konkretnej ludności zmuszonej do opuszczenia dotychczasowego terytorium cmentarze dla powojennych osadników były dowodem obcości tych ziem i jako takie podlegały wielopłaszczyznowym procesom niszczenia. Andrzej Tomaszewski pisze:

Proces niszczenia dóbr kultury, odrzuconych jako dziedzictwo, miał najcięższy przebieg na terenach, które po ostatniej wojnie znalazły się w granicach innych państw. Zabytki stanowiły tam kategorię (według terminologii międzynarodowej) „dziedzictwa bez ojczyzny” (*le patrimoine expatrié*). Jeśli natomiast następowało przymusowe wysiedlenie ludności miejscowej (eufemistycznie nazywane czystką etniczną) lub jeśli miała miejsce eksterminacja miejscowej ludności, zabytki trafiały dodatkowo do kategorii „dziedzictwa pozbawionego dziedziców” (*le patrimoine en déshérence*)²⁵.

Andrzej Brenzc, analizując przebieg powojennych losów cmentarzy na Ziemiach Zachodnich Polski, podaje dwie kategorie czynników niszczących: obiektywne i subiektywne. Do pierwszych zalicza uwarunkowania przyrodnicze oraz przepisy o charakterze administracyjno-ekonomicznym, a do drugich – działania postmigracyjnych społeczności lokalnych i indywidualnych jednostek²⁶. Autor wskazuje przy tym na rolę wzorców kulturowych odnoszących się do zwyczajów pochówkowych obowiązujących w danej społeczności jako czynników warunkujących losy cmentarzy, ale też ich wewnętrznej dynamiki w kontekście procesów migracyjnych²⁷. Należy jednak zauważyć jeszcze inną oś różnicującą, a mianowicie oddolny (wernakularny) i odgórny (sformalizowany) charakter działań niszczycielskich, które w okresie powojennym, prawie do lat 90. XX wieku, a często i obecnie, uzupełniały się,

²⁴ Z. Mazur, *Dziedzictwo wyłączone, podzielone, wspólne*, w: Z. Mazur (red.), *Wspólne dziedzictwo? Ze studiów nad stosunkiem do spuścizny kulturowej na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, Poznań 2000, s. 813.

²⁵ A. Tomaszewski, *Ku nowej filozofii dziedzictwa*, wybór i oprac. E. Święcka, Kraków 2012, ss. 58–59.

A. Brenzc, *Niemieckie wiejskie cmentarze jako element krajobrazu kulturowego środkowego Nadodrza*, w: Z. Mazur (red.), *Wspólne dziedzictwo?...*, s. 289; A. Stachowiak, *Niemieckie cmentarze na Ziemiach Zachodnich jako miejsca niepamięci*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne” 43(2)/2015, s. 129.

²⁷ A. Brenzc, *Niemieckie wiejskie cmentarze...*, ss. 293–295.

tworząc cały zespół indywidualnych i instytucjonalnych praktyk mających na celu zniweczenie materialnych, fizycznych śladów dawnej obecności „obcej” grupy na zajmowanym terenie, w tym jej cmentarzy. Takie inicjatywy wiązały się z realizowaniem polityki pamięci przez władze PRL, podkreślającej piastowski charakter ziem włączonych po wojnie do Polski, z hasłem „powrotu Ziemi Piastowskich do macierzy” i symbolicznego wypełnienia projektu ujednolicenia etniczno-narodowego²⁸. Mariusz Czepczyński stwierdza wprost:

Nacjonalizacja i eliminacja niechcianych i niepożądanych elementów krajobrazu, w tym rojalistycznych, burżuazyjnych, religijnych, mniejszości etnicznych, były ważnymi i świadomymi elementami polityki krajobrazowej nowych władz²⁹.

Inną kategorią służącą analizie cmentarzy, a w szczególności cmentarzy na terenach postmigracyjnych, jak to robią Izabela Skórzyńska i Anna Wachowiak³⁰, jest zaproponowana przez Lecha Nijakowskiego kategoria domeny symbolicznej, którą rozumie on jako

[...] terytorium, nad którym dana grupa (etniczna, narodowa, regionalna, kulturowa) panuje symbolicznie. [...] Granice domeny symbolicznej nie muszą się pokrywać z granicami domeny politycznej, a czasami domena symboliczna lub jej część może być odległa od państwa narodowego danej grupy³¹.

Kluczowe w rozumieniu przestrzeni jako domeny symbolicznej jest zatem sprawowanie nad nią symbolicznej władzy. W ramach analizy powojennych losów cmentarzy na terenach postmigracyjnych Polski należy zwrócić uwagę na dokonujące się procesy symbolicznego zawłaszczania danej domeny, które polegały m.in. na niszczeniu lub celowej likwidacji miejsc znaczących dla „innych”:

Bryła pomnika dla członków innej grupy jest dowodem na to, że ta ziemia ma „obcą przeszłość”, że jest „opanowana” przez inną wspólnotę pamięci. Oczywiście każda grupa dominująca panuje nad tą ziemią w sensie politycz-

²⁸ A. Stachowiak, *Profanacja przestrzeni sacrum. Kulturowy wymiar dewastacji niemieckich cmentarzy na Powiślu*, w: J. Adamowski, M. Tymochowicz (red.), *Sacrum w kulturze tradycyjnej i współczesnej*, Lublin 2016, s. 88; L. Nijakowski, *Polska polityka pamięci. Esej socjologiczny*, Warszawa 2008, ss. 114–122.

²⁹ M. Czepczyński, *Krajobraz kulturowy miast po socjaliźmie. Tendencje przemian form i znaczeń*, w: M. Czepczyński (red.), *Przestrzenie miast postsocjalistycznych. Studia społecznych przestrzeni zurbanizowanej*, Gdańsk – Poznań 2006, s. 50.

³⁰ I. Skórzyńska, A. Wachowiak, *Wybrane polsko-niemieckie domeny symboliczne na ziemiach zachodnich i północnych Polski. Rytuały pojednania?*, „Edukacja Humanistyczna” 1(28)/2013, ss. 23–35.

³¹ L. Nijakowski, *Domeny symboliczne. Konflikty narodowe i etniczne w wymiarze symbolicznym*, Warszawa 2006, ss. 108–109.

nym, może zatem – na przykład – zburzyć pomnik. Zniszczenie pomnika jest w tym wypadku zamachem na tożsamość pierwszego kręgu społecznego³².

Symboliczne panowanie nad domeną jest w rozumieniu Nijakowskiego tożsame z panowaniem nad pamięcią danej wspólnoty, a co za tym idzie – nad procesami tożsamościowymi toczącymi się dzięki niej. Jeśli zatem uznamy, że cmentarze są materialnymi przestrzennymi manifestacjami tożsamości i nośnikami pamięci danej wspólnoty – czy na poziomie indywidualnym, czy zbiorowym – to zachowania wobec tego materialnego elementu identyfikacji wspólnotowej (fizycznej i przestrzennej emanacji wspólnoty) mogą być traktowane jako zachowania względem wspólnoty identyfikującej się z tą symboliczną przestrzenią.

Wielu badaczy analizujących powojenne losy przedwojennych cmentarzy na terenach postmigracyjnych Polski próbuje usystematyzować społeczne praktyki realizowane wobec tych kłopotliwych miejsc pochówku. Anna Zglińska wyodrębniła trzy historyczne fazy: w pierwszej, trwającej do 1945 r., cmentarz funkcjonuje jako „miejsce spotkań żywych i zmarłych”³³. Kolejna faza, trwająca do 1989 r., to okres zapomnienia i dewastacji. W trzeciej fazie, po przewrocie ustrojowo-gospodarczym, odnotowuje się coraz częstsze oddolne inicjatywy mające na celu renowację przedwojennych nekropolii³⁴. Skórzyńska i Wachowiak dwa powojenne etapy umieszczają w kontekście regionalizmu zamkniętego, obejmującego praktyki destrukcyjne, oraz regionalizmu otwartego, opierającego się na akceptacji „przechodniości” dóbr materialnych i w konsekwencji aktualizacji (lub reaktualizacji) dziedzictwa niemieckiego³⁵. Andrzej Stachowiak na podstawie własnych badań etnograficznych realizowanych na Powiślu wyodrębnił z kolei cztery okresy powojennych losów niemieckich cmentarzy wiejskich na terenach postmigracyjnych i określił je jako: przestrzeń obcości (okres pionierski), tajemniczy ogród (okres zacierania miejsc pamięci), plac budowy (okres likwidacji) i miejsce nie(pamięci) (okres rewitalizacji i przywracania pamięci)³⁶. Pierwszy z nich to okres szabrowania

³² Ibidem, s. 110.

³³ A. Zglińska, *Miejsca (nie)pamięci. Funkcjonowanie wiejskich cmentarzy ewangelickich na ziemi dobrzyńskiej od ich powstania do dewastacji*, w: A. Zglińska, P. Pranke (red.), *Pamiętać czy zapomnieć... Miejsca pamięci we współczesnym dyskursie naukowym*, Kraków – Toruń – Warszawa 2011, s. 77.

³⁴ Ibidem, s. 78.

³⁵ I. Skórzyńska, A. Wachowiak, *Region otwarty w kontekście sporu o pamięć polskich ziem zachodnich i północnych*, „Sensus Historiae” 4/2011; I. Skórzyńska, A. Wachowiak, *Przemiany w założeniach i kierunkach polityki regionalnej i lokalnej a pluralizacja pamięci przeszłości na przykładzie Cmentarza Centralnego w Szczecinie*, „Edukacja Humanistyczna” 2(25)/2011.

³⁶ A. Stachowiak, *Niemieckie cmentarze na Ziemiach Zachodnich jako miejsca niepamięci*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne” 43(2)/2015, ss. 130–136.

cmentarzy, „ścierania pokostu niemczyzny” i „cenzurowania grobów”; w drugim cmentarze wciąż podlegają dewastacji, ale i zapomnianiu oraz pozostawiane są działaniu przyrody; w trzecim stanowią przedmiot celowych działań likwidacyjnych, ostatecznej dewastacji i profanacji; w czwartym następuje wzrost praktyk mających na celu rewitalizację, którą autora nazywa wręcz godną naśladownictwa „modą”³⁷. Z kolei Andrzej Brenz wyodrębnia trzy fazy, uwzględniając jednak nie tylko zachowania osiedleńców i ich potomków wobec cmentarzy przedwojennych, ale także zmieniające się praktyki pogrzebowe powojennych mieszkańców w odniesieniu do „własnych” nekropolii. Pierwsza faza to kontynuacja kulturowych praktyk i zwyczajów pochówkowych oraz formy grobu z terenu pochodzenia, przy czym w treści tablicy nagrobnej często zawarta była informacja o miejscu pochodzenia³⁸. Fazę tę Brenz nazywa okresem pionierskim. Następną jest faza unifikacyjna polegająca na dostosowywaniu wyglądu miejsc pochówku na wsiach do tych w miastach, prowadząca do względnego ujednoczenia form na terenach całej Polski. Obu tym fazom – jak pisze badacz – towarzyszyła ciągła izolacja (realizowana w różnym stopniu i w różny sposób) miejsc pochówku ludności osiedleńczej i poprzednich mieszkańców. Podobnie jak inni autorzy także Brenz zwraca uwagę na ostatnią fazę obejmującą coraz powszechniejsze praktyki porządkowania i „wtapiania” dawnych miejsc i znaków pochówku w nowy krajobraz kulturowy³⁹. Należy zauważyć, co zresztą podkreślają wymienieni badacze, że w każdym z tych okresów występowały także praktyki wbrew działaniom dominującym i sprzyjającemu kontekstowi kulturowo-społecznemu oraz warunkom historyczno-politycznym. Tak jak w pierwszych dekadach po drugiej wojnie światowej zdarzały się pojedyncze i raczej indywidualne działania zorientowane na zachowanie miejsc pochówków dawnych mieszkańców, tak i współcześnie, w warunkach sprzyjających dbaniu o te miejsca, zdarzają się działania niszczycielskie.

Praktyki ukierunkowane na zachowanie przedwojennych cmentarzy na terenach postmigracyjnych, na które zwracają uwagę wymienieni badacze i badaczki, wpisują się w cały zespół zjawisk społecznych, których rezultatem ma być restytucja przeszłości i jej materialnych znaków w teraźniejszości. Jak zauważa Marian Golka:

Zupełna niepamięć nie lubi istnieć [...] jest więc wypełniana różnymi surogatami czy raczej implantami. [...] gdy jakieś nośniki pamięci ulegają zniszczeniu, pojawiają się swoiste implanty pamięci – a więc wtórne i *post factum* wykreowane: budowle, zapisy, obrazy czy filmy, a także treści wiedzy, które

³⁷ Ibidem, s. 135.

³⁸ A. Brenz, *Niemieckie wiejskie cmentarze...*, s. 303.

³⁹ Ibidem, s. 305.

mają uzupełnić braki pamięci, odtworzyć jej domniemaną treść albo wręcz stworzyć w nowej postaci, która zgodna byłaby z aktualną polityką zbiorowości czy aktualnym układem interesów, wartości i celów. [...] Ważne jest to, że nawet te mało wierne mogą mocno wrosnąć w dotychczasowy układ pamięci i stanowić niekwestionowany jej nośnik⁴⁰.

Procesy podtrzymywania pamięci, zapominania oraz implantowania idą zatem w parze albo następują po sobie cyklicznie, przy czym zapominanie i implantowanie często przybierają takie formy, aby nie można było nowych treści na pierwszy rzut oka odróżnić od tych pierwotnych, i na tym polega ich przewrotność. Daje im to możliwość funkcjonowania, jakby były pamięcią, pełnienia jej funkcji, np. legitymizujących, integrujących. Golka zalicza wręcz „zapominanie i implantowanie, doprowadzające do uzupełniania ubytków pamięci, przybierające formę wiernego kopiowania, stylizacji, a nawet daleko idącej mistyfikacji, która skądinąd po upływie pewnego czasu bywa nieraz uznawana za pamięć wierną i prawdziwą”, do najważniejszych cech pamięci społecznej⁴¹. W sferze nas interesującej za przykłady implantów pamięci z pewnością można uznać Cmentarz Nieistniejących Cmentarzy, otwarty w 2002 r. w Gdańsku, wrocławski Pomnik Wspólnej Pamięci, odsłonięty w 2008 r., czy lapidaria gdańskie, szczecińskie, słupskie i wiele innych, ale także tablice i kamienie pamiątkowe oraz wszelkie celowo wytworzone obiekty odsyłające do przeszłości, zastępujące ich pierwowzory w postaci cmentarzy.

Współcześni badacze zauważają wzrost zainteresowania przeszłością w ogóle, a co za tym idzie – jej materialnymi nośnikami, które niekoniecznie byłyby ocenione jako wartościowe ze względu na walory artystyczne czy historyczne. Mowa tu nawet o tendencji do uhistoryczniania przestrzeni:

Można przyjąć, że wspomniane tu „zabytki bez żadnej wartości” – kawałki starych murów, bruki ulic, napisy, stając się depozytariuszami przeszłości, pełnią jeszcze inne ważne funkcje. Wzbudzając przez samą swą obecność poczucie dawności, trwania i przemijania, mogą stymulować jednocześnie emocje wynikające z poczucia więzi z tymi, którzy żyli tu kiedyś, którzy chodzili po tych samych brukach, dotykali tych samych klamek i drzwi, czytali te same napisy, z ludźmi, których dawno już nie ma i o których nic więcej nie wiemy⁴².

Według Szpocińskiego mamy tu do czynienia z umiejscawianiem się ludzi nie tylko w przestrzeni, ale i w czasie, a właściwie z podkreśleniem swoistej ciągłości tu i teraz z jakąś przeszłością. Socjolog podejrzewa, że takie praktyki,

⁴⁰ M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009, s. 161.

⁴¹ *Ibidem*, ss. 23–24.

⁴² A. Szpociński, *Miejsca pamięci...*, ss. 18–19.

podobnie jak popularne w ostatnich latach widowiska przeszłości, wynikają z deficytów współczesnej kultury: estetyki, lokalności i zakorzenienia⁴³. Dokonuje się tu podwójny proces – utraty przez dany przedmiot lub miejsce wartości wynikającej z ich przeszłości, ale także nabycia innych, w nowych warunkach i w nowym kontekście.

Kolejną kategorią, w ramach której warto rozpatrzeć współczesny status i znaczenie przedwojennych cmentarzy na terenach postmigracyjnych Polski, jest kategoria dziedzictwa. Pozwala ona na rozwinięcie analizy i twórcze zinterpretowanie procesu obejmującego oddolne, lokalne inicjatywy mające na celu restaurację, rewitalizację lub porządkowanie przedwojennych cmentarzy na terenach postmigracyjnych Polski. Od kilku dekad studia nad dziedzictwem wykraczają poza badania i działania skoncentrowane na czysto praktycznych i technicznych zagadnieniach, których celem jest zachowanie i restauracja obiektów materialnych, a pojawia się silny wątek społeczny, humanistyczny i antropologiczny krytycznych studiów nad dziedzictwem. Te dwa nurty nie stanowią jednak obecnie jednego wspólnego i szerokiego pola interdyscyplinarnej lub postdyscyplinarnej współpracy, ale są raczej równoległe wobec siebie i w dużej mierze niezależne, na co wskazuje Tim Winter i co traktuje jako największe wyzwanie stojące przed wszystkimi badaniami zajmującymi się dziś zagadnieniem dziedzictwa⁴⁴.

Ujęcie skrajnie odmienne od materialistycznego sposobu rozumienia dziedzictwa jako fizycznego przedmiotu, zbioru przedmiotów, krajobrazu lub działań wywodzących się z przeszłości, przekazywanych z pokolenia na pokolenie, proponuje australijska archeolożka i antropolożka Laurajane Smith. Traktuje ona dziedzictwo jako społeczno-kulturowy proces, zespół działań performatywnych (odwiedzania, zarządzania, konserwacji i interpretacji) realizowanych w aktach upamiętniających, podczas negocjowania i konstruowania poczucia miejsca, przynależności i rozumienia, dokonujących się w teraźniejszości⁴⁵. Za takim ujęciem stoi założenie odnoszące się do natury rzeczywistości kulturowej. Jest to założenie o dyskursywnym charakterze dziedzictwa, które w konsekwencji rozumiane jest jako kulturowa praktyka będąca elementem konstruowania i regulacji zespołu wartości i znaczeń⁴⁶. Według badaczki samo dziedzictwo jest stwarzane w toku:

⁴³ A. Szpociński, *Widowiska przeszłości. Pamięć jako wydarzenie*, w: E. Hałas (red.), *Kultura jako pamięć*, Kraków 2012, ss. 72–73.

⁴⁴ T. Winter, *Claryfying the critical in critical heritage studies*, „International Journal of Heritage Studies” 19(6)/2013, ss. 541–542.

⁴⁵ L. Smith, *Uses of Heritage*, London – New York 2006, s. 3.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 11.

[...] zespołu czynności uwzględniających pamiętanie, upamiętnianie, komunikowanie i przekazywanie wiedzy i wspomnień, broniących i wyrażających tożsamość oraz społeczne i kulturowe wartości i znaczenia. Jako doświadczenie i jako społeczny i kulturowy performans jest czymś, w co ludzie aktywnie, często samoświadomie i krytycznie się angażują⁴⁷.

W konsekwencji powstają doświadczenia, emocje, wspomnienia oraz więzi międzyludzkie i w ten sposób kształtuje się poczucie tożsamości i przynależności. Relacje między pamięcią, dziedzictwem a tożsamością Smith widzi w następujący sposób:

Tożsamość nie jest czymś po prostu „produkowanym” czy reprezentowanym przez miejsca lub momenty dziedzictwa, ale jest czymś aktywnie i ciągle przetwarzanym i negocjowanym, jako że ludzie, wspólnoty i instytucje reinterpretują, pamiętają i dokonują ponownej oceny znaczenia przeszłości w kategoriach społecznych, kulturowych i politycznych potrzeb teraźniejszości. Idzie tu zatem równocześnie o zmianę i ciągłość; to mentalność czy dyskurs, w ramach których pewne realia i koncepcje „bycia” są konstytuowane, powtarzane, kontestowane i negocjowane, a koniec końców przerabiane. Kulturowe znaczenia są płynne i ostatecznie tworzone poprzez praktyki, dążenia i pragnienia teraźniejszości, ale są wartościowane i legitymizowane przez tworzenie i odtwarzanie rozumienia powiązania z przeszłością. Dziedzictwo dostarcza mentalności i dyskursu, w których te powiązania są kształtowane i przerabiane. Co decyduje o tym, że dane aktywności są „dziedzictwem”, to aktywne zaangażowanie myślenia i odgrywania nie tylko tego, „skąd pochodzimy” w kategoriach przeszłości, ale także tego, „dokąd zmierzamy” w kategoriach teraźniejszości i przyszłości. To jest społeczny i kulturowy proces, który pośredniczy w poczuciu kulturowej, społecznej i politycznej zmiany⁴⁸.

Dlatego jeśli dziedzictwem nazwiemy rodzaj mentalności, wiedzy i postrzegania rzeczywistości, to staje się ono rzeczywistością niematerialną⁴⁹. Dziedzictwem nie jest zatem ani miejsce, ani fizyczny przedmiot, ale społeczne i kulturowe aktywności dziejące się na nich lub wokół nich. Zamiast z dziedzictwem rozumianym jako przedmiot materialny o czysto obiektywnych, immanentnych cechach, mamy tu do czynienia z dziedzictwem postrzeganym jako społeczna praktyka i mentalność.

Smith, dokonując analizy dziedzictwa w kategoriach dyskursywnego wytworzenia go, wskazuje na wiele ważnych (również w odniesieniu do moich analiz) jego cech. Po pierwsze, dziedzictwo oparte jest na działaniach performatywnych i na emocjonalnym zaangażowaniu ludzi, wspólnot i organizacji

⁴⁷ Ibidem, s. 83.

⁴⁸ Ibidem, ss. 83–84.

⁴⁹ Ibidem, s. 54.

w praktyki mające na celu pamiętanie i upamiętnienie pewnych miejsc. Proces zarządzania dziedzictwem jest tu rozumiany jako performatywna praktyka odgrywania, zachowywania i przekazywania wartości i znaczeń⁵⁰. Po drugie, mimo że dziedzictwo często przybiera formy materialne (można powiedzieć, iż jest materializowane), co może sprawiać wrażenie niezmienności jego wartości i znaczenia, to tak naprawdę nigdy takie nie jest, podlega ciągłym zmianom i negocjacjom. W konsekwencji jego funkcja wykracza poza reprezentowanie tożsamości i wspomnień – poprzez lokowanie w nim naszych aktualnych wartości definiuje ono nasze poczucie identyfikacji z miejscem i buduje naszą tożsamość na różnych poziomach.

Dziedzictwo, w szczególności w swoich materialnych reprezentacjach, dostarcza nie tylko fizycznego zakotwiczenia czy geograficznego poczucia przynależności, ale pozwala także negocjować poczucie społecznego „miejsca” czy tożsamości klasowej/wspólnotowej i kulturowego miejsca⁵¹.

Za kolejną cechę tak rozumianego dziedzictwa Smith uważa rozbieżność bądź niespójność, która jest spowodowana jego dyskursywnym charakterem.

Dziedzictwo jest niespójne (*dissonant*) – jest ono konstytutywnym procesem społecznym, który z jednej strony prowadzi do regulacji i legitymizacji, a z drugiej polega na wypracowywaniu, kontestowaniu i podważaniu zespołu kulturowych i społecznych tożsamości, poczucia miejsca, zbiorowych wspomnień, wartości i znaczeń dominujących w teraźniejszości i mogących być przekazanymi przyszłości⁵².

Wspomniana niespójność może wynikać chociażby z lokowania w dziedzictwie odmiennych wartości przez różnych ludzi czy rozmaite grupy i organizacje, które się nim zajmują. Poza kontekstem społeczno-historycznym tę sprzeczność zawartą w dziedzictwie można rozważać także w kontekście politycznym, jako z jednej strony tworzenie owego dziedzictwa dzięki sprawowaniu władzy i kontroli, z drugiej strony – wykorzystywanie go do legitymizacji i szerzenia pewnych ideologii.

Zagadnienie wartości w badaniach nad dziedzictwem ważne jest nie tylko z powodu ich ciągłych mutacji, zróżnicowania, a nawet sprzeczności oraz społecznych zależności, na które to elementy zwraca się uwagę w dyskursywnych czy konstrukcjonistycznych socjologicznych teoriach dziedzictwa. Jest ono kluczowe także przy definiowaniu znaczenia danego obiektu (materialnego bądź niematerialnego) lub przestrzeni jako dziedzictwa przez środo-

⁵⁰ Ibidem, s. 68.

⁵¹ Ibidem, s. 75.

⁵² Ibidem, s. 82.

wiska praktyków nimi zarządzających jako dziedzictwa opartego właśnie na wartościach. Wywodzenie dziedzictwa z wartości jest dominującym nurtem w środowisku zorientowanym na badanie, zachowanie (konserwację) i ekspozycję zabytków dla kolejnych pokoleń. Punktem wyjścia wszelkich działań podejmowanych na rzecz danego przedmiotu lub przestrzeni jest zatem identyfikacja, opis i hierarchizacja jego wartości⁵³.

W ramach takiego podejścia do dziedzictwa wyodrębnia się dwa stanowiska, które są oparte na odmiennych założeniach filozoficznych. Do jednego z nich, lokującego wartość wewnątrz danego przedmiotu jako jego immanentną cechę⁵⁴, nawiązuje uchwalona w 1964 r. Karta Wenecka, w której wymienia się wartości historyczne, estetyczne i archeologiczne. Z takim ujęciem wiąże się także oczekiwanie co do obiektywnego charakteru systemu wartości, a co za tym idzie – stawiania ich w pozycji ostatecznego kryterium ustalania tego, co dobrem kultury jest, a co nim nie jest⁵⁵, i w ten sposób brania za pewnik metodologii opartej na wartościach⁵⁶. Drugie stanowisko wobec wywodzenia dziedzictwa z wartości określane jest jako postmodernistyczne „przewartościowanie wszystkich wartości”, poszerzające dziedzictwo o wymiar niematerialny i uznające aktywną rolę społeczeństwa w procesach jego konstruowania⁵⁷. O ile badania prowadzone m.in. przez Smith pozwalają zdystansować się wobec przekonania o „obiektywnym” i immanentnym charakterze jakichkolwiek wartości dziedzictwa, o tyle przypisywanych mu wartości nie należy w jego badaniu ignorować.

Konstrukcjonistyczne założenie o charakterze dziedzictwa jest podzielane przez część socjologów zajmujących się przestrzenią. Bohdan Jałowiecki definiuje przestrzeń jako pewne dobro (ograniczone i nieodnawialne), a zarazem

[...] pole realizacji możliwości ludzi, którzy ją wytwarzają, konstruując kulturowo i społecznie, a więc historycznie uwarunkowane formy. [...] Ludzie wytwarzają swoją przestrzeń, kształtując określone jej formy, które mają zarówno funkcje, jak i znaczenia. To wytworzona przestrzeń, stając się materialnym kadrem życia, warunkuje z kolei zachowania ludzkie poprzez ilość, jakość i dostępność miejsc, w których mogą oni zaspokajać swoje potrzeby. Przestrzeń [...] ma nie tylko wymiar materialny, lecz także symboliczny, naczyniona jest bowiem przez emocje, uczucia i wartości⁵⁸.

⁵³ N. Walter, *From values to narrative: a new foundation for the conservation of historic buildings*, „International Journal of Heritage Studies” 20(6)/2014.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 637.

⁵⁵ A. Tomaszewski, *Ku nowej filozofii...*, s. 58.

⁵⁶ N. Walter, *From values to narrative...*, s. 635.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 637.

⁵⁸ B. Jałowiecki, *Spoleczne wytwarzanie przestrzeni*, Warszawa 2010, ss. 22–24.

W rozumieniu Jałowieckiego jest to proces dialektyczny, pozwalający ludziom poczuć się częścią tego miejsca, które podlega ich działaniom, nanoszeniu przez nich znaczeń i przypisywaniu im wartości. Jałowiecki nazywa go procesem „przyswajania przestrzeni, w którego toku jednostki i grupy społeczne zarówno adaptują się do istniejącej przestrzeni, jak i przestrzeń adaptują do siebie i swoich wyobrażeń, wartości i potrzeb poprzez jej naznaczenie, a więc modyfikowanie spontaniczne i na ogół w sposób niesformalizowany”⁵⁹. Badacze zajmujący się specyfiką dziedzictwa i krajobrazu kulturowego Ziemi Zachodnich i Północnych Polski często piszą właśnie o procesach adaptacji przestrzeni wcześniej rozumianej jako „obca” i wyłączona⁶⁰ albo używają określenia symbolicznego lub kulturowego osvajania bądź przyswajania⁶¹. Niektórzy używają także kategorii zawłaszczania na określenie zjawiska zachodzącego po drugiej wojnie światowej wśród osiedleńców i ich potomków, wyrażającego ich stosunek wobec spuścizny kulturowej wcześniejszych mieszkańców tych regionów⁶². Beata Halicka⁶³ zwraca uwagę, że owo oswojenie może być wyłączające, kiedy polega na zacieraniu śladów lub przekształcaniu, zarządzające, kiedy spuścizna traktowana jest w kategoriach „depozytu” (za Janem Józefem Lipskim), lub twórcze, o którym pisał Robert Traba:

By czuć się u siebie w jakimś miejscu, nie wystarczy traktować zastanego „obcego” dziedzictwa tylko jako przejściowego depozytu (Jan Józef Lipski). Uzasadnieniem pozostawienia obcego dziedzictwa i dbania o nie jest nadawanie mu aktualnych, autentycznie nowych sensów. Takim sensem jest interaktywny proces budowania zbiorowych tożsamości, opierający się na triadzie między dziedzictwem materialnym, pamięcią rodzinną i zmieniającymi się wyobrażeniami kolejnych pokoleń. W ten sposób, nie zawłaszczając „nie naszego” dziedzictwa do „własnej” kultury, można jednocześnie kontynuować tradycję oraz wzbogacać ją o nowe wartości i doświadczenia kolejnych pokoleń. [...] A zatem aby dziedzictwo niemieckie w Polsce nie było „obce”,

⁵⁹ Ibidem, s. 25.

⁶⁰ Z. Mazur, *O adaptacji niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, Poznań 2001; J. Poniedziałek, *Postmigracyjne tworzenie tożsamości regionalnej. Studium współczesnej warmińskomazurskości*, Toruń 2011.

⁶¹ A. Brenz, *Oswajanie niemieckiego dziedzictwa kulturowego. Z badań etnologicznych na Środkowym Nadodrzu*, w: Z. Mazur (red.), *Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, Poznań 1997; M.K. Leniartek, *Nowe zachowania społeczne podstawą zmiany „miejsca niechcianego” w „miejsce rodzinne”*, w: L. Koćwin (red.), *Niemieckie dziedzictwo kulturowe. Bariera czy pomost w stosunkach Polaków i Niemców*, Nowa Ruda 2012; B. Halicka, *Polski Dzik Zachód: przymusowe migracje i kulturowe osvajanie Nadodrza 1945–1948*, Kraków 2015.

⁶² W. Łukowski, *Spoleczne tworzenie ojczyzn. Studium tożsamości mieszkańców Mazur*, Warszawa 2002; J. Poniedziałek, *Postmigracyjne tworzenie tożsamości...*

⁶³ B. Halicka, *Polski Dzik Zachód...*, s. 49.

by nie pełniło jedynie funkcji wymuszonego przez historię depozytu, lecz mogło być praktycznym i świadomym współdziedziczeniem, musi się najpierw stać „moje”. Istotą zachowania tożsamości indywidualnej Heidegger nazywa *Jemeinigkeit*, czyli po francusku – *mienneté*, a po polsku – moją. W przeniesieniu na relacje społeczne oznacza to, że obcy krajobraz kulturowy najpierw musimy umoić, nadać mu „nasz własny” sens, włączyć do społecznego pamiętania, żeby później móc bez obaw opowiadać o jego „nie naszych korzeniach”, by móc je traktować jako niemieckie albo wspólne dziedzictwo kulturowe⁶⁴.

Takie rozumienie dziedzictwa wykracza poza granice państw i tożsamości narodowe, włącza perspektywę transnarodową w procesy tworzenia i przekazywania dziedzictwa, a tym samym poszerza kategorię dziedziców o tych, którzy w sposób aktywny, przypisując mu nowe wartości i nadając nowe znaczenia, rekonstruują dziedzictwo.

Niezwykle funkcjonalną kategorią służącą do analizy i zrozumienia procesów dokonujących się współcześnie na terenach postmigracyjnych wokół cmentarzy wydaje się kategoria *heritagisation/heritagization*. W literaturze dotyczącej dziedzictwa określa się za jej pomocą procesy społecznego, świadomego wartościowania miejsc i przedmiotów, działań lub idei odnoszących do przeszłości poprzez podejmowanie działań mających na celu ich odnowienie i zachowanie dla przyszłości⁶⁵. Jako że w literaturze polskojęzycznej, i w ogóle w języku polskim, nie ma odpowiednika terminu *heritagisation/heritagization*, poza opisowym zestawem „czynienie/tworzenie dziedzictwa” lub „czynienie/tworzenie dziedzictwem”, proponuję wprowadzenie terminu „dziedziczenie”. Miałby on nie tylko wyrażać kondycję pewnego współczesnego zjawiska społeczno-kulturowego⁶⁶, ale i ukazywać specyficzne rozumienie dziedzictwa jako takiego.

Po pierwsze, słowo to podkreśla dynamiczny charakter ustanawiania dziedzictwa. Jasno wskazuje na fakt, że mamy do czynienia z procesem „czynienia dziedzictwa”. Podobnie zresztą jak w przypadku słowa „dziedzicze-

⁶⁴ R. Traba, *Historia wzajemnych oddziaływań – (niedoceniany) paradygmat w badaniu przeszłości*, w: R. Traba, B. Dziemianowski-Stefańczyk (red.), *Historie wzajemnych oddziaływań*, Berlin 2014, ss. 15–16.

⁶⁵ S.L.T. Ashley, *Re-telling, Re-cognition, Re-stitution: Sikh Heritagization in Canada*, „Cultura: International Journal of Philosophy of Culture and Axiology” 11(2)/2014; idem, *Acts of heritage, acts of value: memorialising at the Chattri Indian Memorial, UK*, „International Journal of Heritage Studies” 22(7)/2016; G. Swensen, *Concealment or spectacularisation: analysing the heritagisation process of old prisons*, „WIT Transactions on The Built Environment” 123/2012.

⁶⁶ R. Harrison *Heritage. Critical Approaches*. London 2013, s. 69; K. Kuutma, *Between Arbitration and Engineering Concepts and Contingencies in the Shaping of Heritage Regimes*, w: R.E. Bendix, A. Eggert, A. Peselmann (red.), *Heritage Regimes and the State*, Göttingen 2013, s. 32.

nie” – używanego na określenie otrzymywania w spadku lub przejmowania po przodkach cech psychicznych i fizycznych. Przy czym o ile w tym znanym i powszechnie używanym terminie mowa jest o „przejmowaniu” dziedzictwa w spadku z pokolenia na pokolenie, po przodkach, o tyle w przypadku „dziedzicznienia” mowa jest o czynieniu, robieniu, procesie twórczym. I nie mam tu na myśli fizycznego tworzenia nowych, materialnych lub niematerialnych bytów, ale raczej nadawanie znanym, istniejącym już elementom rzeczywistości z przeszłości statusu dziedzictwa, to znaczy przypisywania wartości predestynującej te elementy do ich odnowienia i/lub zachowania dla przyszłości.

Po drugie, jeszcze bardziej niż *heritagisation/heritagization* w języku angielskim polski termin „dziedzicznienie” wskazuje na kolejną cechę tego procesu, a mianowicie na to, że nie chodzi tu o proces przebiegający jednokierunkowo. Jestem skłonna widzieć w nim przede wszystkim sieć wzajemnych powiązań między dziedzictwem (materialnym lub niematerialnym, kulturowym bądź naturalnym) a aktorami społecznymi, jednostkami, grupami, organizacjami i instytucjami. Jest to zarówno czynienie dziedzictwa przez ludzi (o różnym statusie i w różnych konfiguracjach), polegające na przypisywaniu wartości przedmiotom, jak i proces, w którym czynnikiem aktywnym jest dziedzictwo. Na tę cechę wskazuje w swoim rozumieniu dziedzictwa, które nazywa dialogicznym, Rodney Harrison⁶⁷. Dziedzictwo pojmuje on jako wzajemny, raczej złożony system współoddziaływań i wzajemnych zależności niż ludzko lub społecznie redukcjonistyczny wynik procesów poznawczych i działań performatywnych, gdzie jedyne możliwe sprawstwo stoi po stronie ludzkiej, co w konsekwencji pozwala na bardziej symetryczne ujęcie tego związku i dziedzictwa jako takiego⁶⁸. Takie stanowisko wydaje mi się uwypuklone w proponowanym przeze mnie terminie „dziedzicznienie”. Podsumowując, bliskie jest mi:

Myślenie o dziedzictwie nie jako o zestawie materialnych „rzeczy” ani jako o niematerialnych wyrażeniach i praktykach, ale zamiast tego jako o relacyjnym i nowo powstającym w dialogu między ludźmi, obiektami, miejscami i praktykami [...]. Model dialogiczny oparty na ontologii konektywności (powiązania) nie tylko spłaszcza hierarchię związków zaangażowanych różnorodnych aktorów, ludzkich i nie-ludzkich, którzy wiążą czas i miejsce, aby podtrzymać przeszłość w terażniejszości, ale także sugeruje ważne modele dialogiczne podejmowania decyzji dotyczących dziedzictwa na forach hybrydalnych, co przełamuje konwencjonalne bariery między ekspertami, politykami, biurokratami i zainteresowanymi laikami⁶⁹.

⁶⁷ R. Harrison, *Heritage...*

⁶⁸ *Ibidem*, ss. 39–40.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 226.

W moim rozumieniu dziedziczenie to nie tylko proces przypisywania wartości przedmiotom – przedwojennym cmentarzom – przez ludzi i włączania (dyskursywnego i performatywnego) tych pierwszych przez drugich do zbioru godnych zachowania dla przyszłych pokoleń, ale złożone procesy współzależnościowe – zachodzące przy współdziałaniu aktorów społecznych i innych (pozaludzkich) elementów rzeczywistości – tworzenia dziedzictwa i tworzenia przez dziedzictwo. W ramach tych procesów dokonuje się przypisywanie znaczeń i osvajanie elementów rzeczywistości, a także budowanie wokół tych elementów nowych sieci powiązań rozumianych jako zbiorowości.

Przedstawione w tekście społeczne procesy wyłączania i włączania przedwojennych cmentarzy na terenach postmigracyjnych „z” i „do” kategorii rzeczy wartych zachowania dla kolejnych pokoleń wskazują na dynamiczny charakter społecznego postrzegania i traktowania różnych miejsc pochówku. Co więcej, wskazują na znaczenie materialności i treści przekazywanych przez nie tym, którzy ich nie budowali ani nie użytkowali, a którzy obecnie wobec nich stają. Brak materialnych znaków pochówków ludności przedwojennej albo inne ich formy lub treści najpewniej zaowocowałyby innymi treściami i formami upamiętniania lub pozostawienia w niepamięci tych miejsc. Celem artykułu było więc podkreślenie tych dwóch elementów: dynamiki procesów dziedziczenia cmentarzy i ciągłej relacyjności między miejscami pochówku a ludźmi je upamiętniającymi lub o nich niepamiętającymi. Analiza cmentarzy nieuwzględniająca tych dwóch elementów zawsze będzie niepełna.

Summary

The article presents cemeteries as places of memory and places of oblivion focusing on the case of prewar, old cemeteries in the territories experienced with massive, non-voluntary migration processes. Memory places play crucial role in the proces of intergenerational memory transfer and in building and sustaining the collective identity. The question arises, what happens to such places in the case of braking the intergenerational, cultural bond. Just as memory places – cemeteries may function as places of oblivion, forgetting and performing non-memory, especially in the case of social, cultural, religious and ethnic shifts. Firstly, I discuss the cemeteries in the context of a category of *lieux de mémoires*. Then, there is a category of heritage and the processes of heritagisation taken into account. When studying the processes considering the case of the old cemeteries in the postmigrant context, I use Rodney Harrison and Laurajene Smith concepts of heritage. In result there is a category of “dziedziczenie” into a Polish-speaking heritage discourse introduced and presented, as well reflecting the processes concerning the cemeteries.

Keywords: cemetery, lieux de mémoires, heritage, migrations

Słowa kluczowe: cmentarz, lieux de mémoires, dziedzictwo, migracje

SŁAWOJ TANAŚ

UNIwersytet Łódzki / Instytut Geografii Miast i Turyzmu

Obecność kultury śmierci w turystyce kulturowej

Wstęp

Człowiek od najdawniejszych czasów dzięki wierzeniom i wartościom kształtował postawy, oczekiwania i obawy związane ze śmiercią. To nieznanne i niepokojące zjawisko stymulowało jego wyobraźnię, pobudzało do działań zarówno w nauce, jak i w sztuce. Świadomość śmierci miała wpływ na kształtowanie reguł społecznego postępowania. Śmierć stała się formą represji wobec nieprzestrzegających norm religijnych, moralnych i prawnych. Stała się też przedmiotem zainteresowania poznawczego, a co za tym idzie – turystycznego¹.

Znaczącą rolę w kształtowaniu współczesnych postaw wobec śmierci i umieralności odegrały średniowieczne i późniejsze epidemie oraz wojny, zwłaszcza te mające miejsce w XX wieku. Ludzie powojennej cywilizacji chcieli usunąć ze świadomości brutalną i gwałtowną śmierć², czego wynikiem stała się m.in. współczesna niechęć do rozmowy o śmierci. Pomimo unikania myślenia o niej w sferze społecznej ciągle wyzwała ona w człowieku emocje i reakcje, pobudza do refleksji i kształtuje określone postawy i zachowania.

Rozmyślanie o śmierci, „oswajanie” jej nie może być wulgarnie, naiwne czy nieszczerze. Myśl o śmierci powinna uczyć pokory wobec życia własnego i życia innych. Z brakiem „oswojonej” śmierci łączy się w dużej mierze poczu-

¹ S. Tanaś, *Tanatoturystyka. Od przestrzeni śmierci do przestrzeni turystycznej*, Łódź 2013.

² A. Ostrowska, *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*, Warszawa 1991, s. 27; Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1989; idem, *Rozważania o historii śmierci*, tłum. K. Marczevska, Warszawa 2007; M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu*, tłum. T. Swoboda, M. Ochab i in., Gdańsk 2004.

cie braku sensu życia, jego akceptacji oraz poczucia przynależności do świata w wymiarze społecznym³. Zmieniające się w historii i zróżnicowane geograficznie postawy wobec śmierci wykształciły materialne i duchowe dziedzictwo wzbudzające u człowieka zarówno wieloaspektowe zainteresowanie, jak i niechęć wynikającą z obaw przed śmiercią, czego konsekwencją są dystans i nieufność, które generuje kultura śmierci.

W zależności od obszaru geograficznego, jaki zamieszkuje człowiek, oraz postępu cywilizacyjnego zmieniały się poglądy i sposoby postępowania wobec śmierci, zwłaszcza w przypadku śmierci drugiego człowieka. Zmieniały się poglądy filozoficzne i religijne na temat kresu życia i samej śmierci, sposób postępowania z umierającymi i zmarłymi, obrzędowość żałobna, formy upamiętniania faktu śmierci i zmarłych. Ewolucja i zróżnicowanie geograficzne kultur, religii, tradycji czy norm prawnych kształtujących postawy człowieka wobec śmierci stały się podstawą zainteresowania kulturą śmierci, w następstwie czego zrodziły się motywy, których efektem są podróże do przestrzeni śmierci. Analizy historycznej zmienności interpretacji śmierci powinna wspomagać geografia kultury, która lokuje w przestrzeni zjawiska kulturowe i pozwala na namysł nad ich przestrzennym zróżnicowaniem.

Współcześnie śmierć stała się przedmiotem potocznego przekazu medialnego o randze zbliżonej do widowiska sportowego, koncertu czy wydarzenia politycznego. Jej wartość medialna wzrasta, gdy jest wieścią sensacyjną i wstrząsającą w takim stopniu, w jakim może w określonym czasie zwiększyć oglądalność, słuchalność lub poczytność. Śmierć stała się towarem podlegającym prawom rynkowym, podobnie jak każdy inny produkt kultury masowej⁴.

Należy jednak pamiętać o odmiennym podejściu do śmierci w różnych kulturach. W kulturze judeochrześcijańskiej i islamskiej śmierć traktuje się podobnie – jako etap na drodze do życia wiecznego, którego osiągnięcie zależy od wypełniania przykazań Bożych w życiu doczesnym, a celem jest zbawienie i dostąpienie raju. Różnice są jednak wyraźne w obrzędowości, rytuale pogrzebowym i w formie upamiętnienia zmarłego. Jest to determinowane czynnikami geograficznymi, w tym naturą i klimatem, w których rozwija się dana kultura. Ma to również odzwierciedlenie w organizacji cmentarzy i mogił.

Odmiennie śmierć jest ujmowana w kulturach Azji Południowo-Wschodniej. Zarówno hinduizm, jak i buddyzm traktują śmierć jako etap w przejściu do kolejnego życia przez reinkarnację. Droga ta kończy się bądź połączeniem

³ M. Kazimierzczak, *Internet i osvajanie tego, co nieuniknione. Przedstawienia śmierci w sieci WWW oraz Web 2.0 jako obrazy sztuki umierania*, w: Z. Rudnicki (red.), *Ars moriendi, ars vivendi, ars educandi*, Poznań 2012.

⁴ M. Adamkiewicz, *Oblicza śmierci. Propedeutyka tanatologii*, Toruń 2004.

z Bogiem, bądź osiągnięciem nirwany. Hinduizm i buddyzm oraz ich odłamy nakazują kremację lub inny sposób pochówku, z wyłączeniem grzebania ciała w ziemi, stąd na niektórych obszarach Azji (np. Indii, Tybetu, Mongolii) nie ma cmentarzy, a powszechne są stosy ciałałopalne lub miejsca porzucania ciał na pożarcie ptakom czy innym zwierzętom⁵.

Również pozostałe religie i wierzenia traktują śmierć jako etap w życiu duszy oraz nieodwracalny koniec cielesnego życia. Należy pamiętać, że w krajach afrykańskich, na wielu obszarach Azji, Ameryki i Australii poszczególne grupy etniczne mają własne koncepcje śmierci oraz normy postępowania wobec niej i wobec zmarłych wynikające z wielowiekowej izolacji kulturowej.

Różnice kulturowe i geograficzne w postrzeganiu śmierci i jej rytualizacji decydują dziś o poznawczym zainteresowaniu kulturą śmierci, pojawiającym się w ramach turystyki kulturowej.

Kultura śmierci vs. turystyka kulturowa

Każda kultura ma własne sposoby radzenia sobie ze śmiercią. Są to rytuały, oczekiwania, etykiety. Z perspektywy poznawczej rytuał (walor turystyczny) może zostać z różnych względów uznany za atrakcyjny (atrakcja turystyczna) i może sprzyjać poznaniu odmienności kulturowej, a tym samym prowadzić do budowania zrozumienia i tolerancji (lub ich braku) wobec kultury.

Śmierć jest zjawiskiem trudnym do sprecyzowania w aspekcie kulturowym. W literaturze światowej funkcjonuje od dawna pojęcie „kultura śmierci” (*culture of death*). Publikacje na jej temat obejmują m.in.:

- sferę życia społecznego determinowanego śmiercią, jak w *Evangelium Vitae* Jana Pawła II (1995), piszącego o kulturze śmierci jako kulturze niesprawiedliwości, dehumanizacji, nieuzasadnionego morderstwa. W literaturze polskiej najczęściej omawiany jest aspekt etyczny, moralizatorski i społeczny⁶;
- sferę wytworów materialnych, obejmującą sztukę, rzeźbę, malarstwo, literaturę⁷;
- sferę wytworów niematerialnych, obejmującą obrzędowość, rytuał oraz tradycje związane ze śmiercią i pogrzebem⁸.

⁵ K.P. Kramer, *Śmierć w różnych religiach świata*, Kraków 2006.

⁶ A. Kaczmarek, *Śmierć. Poszukiwanie znaczenia w kontekstach kulturowych, społecznych i politycznych*, „Teki Komisji Politologii i Stosunków Międzynarodowych PAN” 4/2009; S. Warzeszek, *U źródeł współczesnej kultury śmierci*, „Warszawskie Studia Teologiczne” 10/1997.

⁷ J. Kolbuszewski, *Cmentarze*, Wrocław 1996, s. 366.

⁸ J. Kolbuszewski, *Kilka uwag o historii śmierci. Antropologiczno-kulturowe koncepcje śmierci i style umierania: kilka pytań*, w: J. Kolbuszewski (red.), *Problemy współczesnej tanatologii: medycyna, antropologia kultury, humanistyka*, t. 2, Wrocław 1998.

Jeżeli śmierć będziemy rozumieć jako akt zakończenia życia, identyfikowanego przez system znaków (symboli) i przedmioty (artefakty) kształtowane w procesie ewolucji i dyfuzji kultur, to kulturę śmierci możemy rozpatrywać jako ogół wytworów człowieka zarówno materialnych, jak i niematerialnych, obejmujących identyfikację śmierci oraz działania, efektem których jest śmierć. Kultura śmierci jest przy tym zróżnicowana geograficznie.

Grzegorz Kazberuk nazywa wytwory wanitatywnej i sepulkralnej sztuki plastycznej wytworami „kultury umierania”⁹. Można je podzielić na:

- wytwory materialne – symbolika, sztuka, rzeźba, malarstwo, literatura, film, architektura, obiekty dokumentujące śmierć (muzea), obiekty upamiętniające śmierć (pomniki, tablice, miejsca), pamiątki, publikacje, obiekty rozrywkowe;

- wytwory niematerialne – tradycje, obrzędy, rytuały, muzyka;

- zdarzenia – akty przemocy, morderstwa, wojny, akty terrorystyczne, katastrofy, wypadki;

- inne (kulinaria, ubiór).

Turystyczne zainteresowanie śmiercią wynika najczęściej z odmienności kulturowej, mającej wpływ na postrzeganie śmierci przez turystę w aspekcie religijnym, obrzędowym (w tym formy kultu i upamiętnienia zmarłego), wiary (kultura ludowa, życie pozagrobowe, duchy, siły nadprzyrodzone, fantazmaty, nieśmiertelność, reinkarnacja, legendy, kult śmierci), traktowania zwłok (sposób grzebania, kremacja, mumifikacja, kanibalizm, gromadzenie szczątków), sposobu wyrażania emocji wobec śmierci (powaga, smutek, strach, szacunek, zabawa). Podróże turystyczne, w ramach których odwiedzane są przestrzenie śmierci, nazwano tanatoturystyką¹⁰.

Tanatoturystykę można uznać za swego rodzaju pomost między śmiercią a życiem, między umarłymi a żywymi. Turysta jest zachęcany do kontemplacji śmierci mającej wymiar nie tylko religijny, ale również społeczny. Śmierć wzbudza zarówno lęk, respekt, jak i zdystansowany uśmiech. Turystyka jest w stanie wygenerować każdy z zamierzonych skutków, w zależności od potrzeb i zasobów, jakimi dysponują turyści i organizatorzy atrakcji turystycznych. Popkulturowe i rozrywkowe produkty turystyczne często wykorzystują

⁹ G. Kazberuk, *Czy sztuka może nas czegoś nauczyć o śmierci?*, w: Z. Rudnicki (red.), *Ars moriendi...*, s. 403.

¹⁰ Tanatoturystyka – Tanatos + turystyka (analogicznie funkcjonują w języku polskim pojęcia: „tanatofobia”, „tanatologia”). Zob. A.V. Seaton, *Guided by the dark: From thanatopsis to thanatourism*, „International Journal of Heritage Studies” 2(4)/1996; S. Tanaś, *Tanatoturystyka – kontrowersyjne oblicze turystyki kulturowej*, „Peregrinus Cracoviensis” 17/2006; idem, *Przestrzeń turystyczna cmentarzy. Wstęp do tanatoturystyki*, Łódź 2008; idem, *Tanatoturystyka. Od przestrzeni śmierci...*

motyw śmierci, jej obraz i symbolikę w celu wywołania określonych wrażeń i emocji¹¹.

Punktem wyjścia do rozważań nad tanatoturystyką jest tanatopsja¹², czyli kontemplacja śmierci¹³. Tanatopsja została rozpowszechniona w społeczeństwie europejskim, w szczególności przez Kościół katolicki, który w sztuce i kulturze bardzo często nawiązywał do wyobrażenia śmierci. Była religijną i polityczną regułą, formą duchowego przygotowania na śmierć, swego rodzaju *memento mori*, zachęcającym społeczeństwo do lepszego życia.

Paradoksalnie tanatoturystyka odgrywa istotną rolę w relacjach między *sacrum* a *profanum* śmierci, jest czynnikiem wywołującym zainteresowanie śmiercią w różnych aspektach jej rozumienia oraz postrzegania – zarówno edukacyjno-wychowawczym, jak i pogłębiającym tabu śmierci poprzez upowszechnianie fikcyjności śmierci w wytworach kultury popularnej. Tanatoturystyka pozwala na zrewidowanie podejścia turysty do śmierci, stymulując proces tanatopsji – z pierwotnego poczucia strachu i odrazy do zrozumienia i przygotowania się na śmierć. Również turystyczne atrakcje bazujące na fenomenie śmierci poprzez rozrywkę, edukację, upamiętnienie mogą zmniejszać obawy przed śmiercią¹⁴.

Postawy wobec śmierci początkowo rozwijały się w poszczególnych kulturach w odrębny sposób, tworząc jednak podobne rytuały, np. ciałopalenie. Z czasem w wyniku dywergencji kultur następowało zróżnicowanie w pewnych obszarach obrzędowości, co stało się powodem wzajemnego zainteresowania odmiennością kulturową i naśladowaniem określonych elementów obrzędowości. W wyniku dyfuzji kultur następowało rozprzestrzenianie i przenikanie do odrębnych kultur pewnych tradycji. W ten sposób tworzyły się nowe, synkretyczne postawy wobec śmierci, odmienne od postaw pierwotnych.

Kultura śmierci może więc być odmiennie odczytywana przez turystę świadomego, którym częściej jest człowiek przygotowany do odbioru kultury wysokiej. Kultura śmierci będzie traktowana jako element dziedzictwa kulturowego, tradycji, a kontakt z artefaktami śmierci będzie miał charakter edukacyjny. Turysta nieświadomy, nieprzygotowany do interpretacji kultury śmierci będzie ją zaś odbierał jako nowoczesny produkt kulturowy (turystyczny).

¹¹ S. Tanaś, *Tanatoturystyka. Od przestrzeni śmierci...*

¹² Angielskie *thanatopsis* – rozmyślanie, kontemplacja śmierci – powstało z połączenia greckich słów *Tanatos* (bóg śmierci) i *opsis* (widok, wygląd). S. Tanaś, *Tanatoturystyka – kontrolersyjne oblicze...*; idem, *Przestrzeń turystyczna cmentarzy...*

¹³ A.V. Seaton, *Guided by the dark...*

¹⁴ P.R. Stone, *Dark Tourism and Significant other Death: Towards a model of mortality mediation*, „Annals of Tourism Research” 9(3)/2012.

Jego percepcja może, ale nie musi, ograniczać się do prostego, popularnego odbioru nacechowanego rozrywkowością.

Dyfuzja kulturowa w znaczeniu zaproponowanym przez Ralpa Lintona¹⁵ ściśle wiąże się z geograficznym zróżnicowaniem kultury śmierci. Rozprzestrzenianie się elementów kultury podlega pewnym prawidłowościom, a mianowicie:

- elementy kultury zostają przyjęte przez społeczeństwa stykające się z obszarami ich powstania (np. nagrobki tatarskie w Polsce zdobione fotografią, przejętą z tradycji katolickiej);

- jeżeli nowy element wypiera stary, ten ostatni nadal będzie używany na obszarach peryferyjnych (np. karawan konny i orszak pogrzebowy nadal funkcjonują na wsi, w mieście używane są karawany samochodowe, a trasa orszaku wiedzie od bramy cmentarza do grobu);

- najczęściej przemieszczają się elementy funkcjonalnie powiązane (np. w pobliżu szpitali, w których zazwyczaj następuje śmierć, powstają domy pogrzebowe);

- dyfuzja kulturowa przebiega etapowo – najpierw pojawia się nowy element budzący zainteresowanie, a następnie zostaje on przyjęty i zespolony z dotychczasowymi elementami kultury (np. dekoracje nagrobne, sztuczne kwiaty, kondukt samochodowy);

- dyfuzja przebiega w różnym tempie (np. krematoria pojawiają się szybciej w miastach);

- stopień przyswajania elementów kultury jest zróżnicowany – najłatwiej przyswajane są demonstracyjne elementy kultury (np. karawan samochodowy), trudniej wzory zachowań (np. konsolacja towarzysko-wspomnieniowa), najtrudniej reakcje emocjonalne (np. Halloween);

- warunkiem przejścia elementu kultury jest jego użyteczność, prestiż, zgodność z dotychczasowymi normami (np. opór społeczny wobec wystaw spreparowanych ciał ludzkich);

- dyfuzja może mieć charakter lokalny lub globalny i może powodować różne skutki, w tym akulturację (np. spirytualizm, Halloween, fascynacja makabrą).

Dyfuzja kultury śmierci zależy od wielu czynników: społecznych, kulturowych, historycznych, politycznych i geograficznych. W Polsce stanowi ona konglomerat tradycji przedchrześcijańskiej, chrześcijańskiej (katolickiej, protestanckiej i prawosławnej) i żydowskiej, a jednocześnie kultur regionu wschodnioeuropejskiego, zachodnioeuropejskiego, śródziemnomorskiego i północnoamerykańskiego.

¹⁵ Za: M. Golka, *Socjologia kultury*, Warszawa 2008, ss. 239–240.

Materialnym wyrazem kultury śmierci jest m.in. sztuka sepulkralna, która ma istotny walor społeczny. Sztuka pomaga w personifikacji, identyfikacji i wyobrażeniu śmierci. Jednak jej dzieła, forma i charakter zależą od instytucji tworzącej (szkoły artystycznej, artysty), instytucji obiegu (galeria, muzeum, media), instytucji obecności (ekspozycja) i instytucji odbioru (turysta, pielgrzym, odbiorca). Może to wyjaśniać różnice w sztuce baroku i postmodernizmu, w których śmierć jest przedstawiana w diametralnie różny sposób.

Istotnym elementem kultury śmierci, z którym może mieć kontakt turysta, jest rytuał pogrzebowy. Rytuał jako element określonych zachowań społecznych może wzbudzać wśród nieuświadomionych „turystów-podglądaczy” sporo emocji, będących konsekwencją analizowanego wcześniej tabu śmierci i niezrozumienia, np. tradycji żałoby czy ceremoniału pogrzebowego¹⁶. Alfonso M. di Nola zwraca uwagę na obrzędy dotyczące zwłok jako przedmiot zainteresowania kulturowego, które są zróżnicowane geograficznie i zdeterminowane czynnikami klimatycznymi, przyrodniczymi i geologicznymi, czego wyrazem jest:

- inhumacja – pochówek w ziemi; cechuje większość kultur, ale nie w każdych warunkach klimatycznych i geologicznych jest możliwa;
- kremacja – w tym kremacja rytualna, wymagająca odpowiedniego gatunku i ilości drewna; w niektórych regionach Indii występuje problem braku drewna do budowania stosów pogrzebowych;
- porzucenie ciała – pozostawianie w jaskiniach, na drzewach, platformach na pożarcie ptakom i zwierzętom; jest również konsekwencją określonych warunków geologicznych i przyrodniczych;
- pochówek w środowisku wodnym – popularna forma pochówku na obszarach nadmorskich i przyrzecznych; w Indiach nie każde zwłoki mogą być skremowane, część z nich składana jest w rzecze;
- kanibalizm – archaiczny sposób pozbycia się ciała, warunkowany wierzeniami.

Choć z perspektywy etnocentrycznej pewne praktyki mogą zostać uznane za makabryczne, to stanowią one element kultury śmierci i jako takie są przedmiotem zainteresowań poznawczych, w tym turystycznych. Odmienność rytuału może być elementem determinującym zachowanie poznawcze wobec kultury śmierci. Kulturowe zróżnicowanie rytuału pogrzebowego i upamiętnienia zmarłego stanowi podstawę organizowania współczesnych wycieczek turystycznych do przestrzeni śmierci, podczas których turysta ma również styczność z szeroko rozumianą geografą kultury.

¹⁶ A.M di Nola, *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, tłum. J. Kornecka i in., Kraków 2006; R.W. Gryglewski, *Mumifikacja ciała ludzkiego w świetle historii obyczajów i nauk medycznych*, Kraków 2005.

Znaczenie emocji w odbiorze kultury śmierci

W przypadku obiektów dokumentujących śmierć turysta niejednokrotnie odczuwa współczucie, charakterystyczne dla relacji interpersonalnych. Współczucie zaczyna się od empatii, podzielonej przez Candance Clark¹⁷ na poznawczą (zrozumienie natury i przyczyn stanu), fizyczną (zrozumienie stanu i odpowiedź) i emocjonalną (emocjonalna reakcja). Jednak to normy kulturowe określają, co człowiek powinien czuć w związku z nieszczęściem innych. Warto pamiętać, że współczucie może mieć również znaczenie polityczne. Podtrzymywanie współczucia wobec śmierci, tragedii, cierpienia może być częścią szerszej strategii politycznej lub ideologicznej. Przykładem tego jest organizowanie muzeów dokumentujących śmierć i cierpienie. W Polsce dopiero po 1989 r. rozpoczęto organizację obiektów upamiętniających zbrodnie stalinowskie, akty przemocy wobec określonych grup społecznych, przy jednoczesnym braku akceptacji pomysłów upamiętnienia cierpienia i śmierci w okresie II wojny światowej i w czasie przesiedleń ludności niemieckiej czy ukraińskiej, pomimo zapotrzebowania na tego typu obiekty w ramach turystyki sentymentalnej.

Według Sheldona Strykera emocje różnicują się w wymiarze silny-słaby i pozytywny-negatywny¹⁸. To oznacza, że im większe zaangażowanie w tożsamość w ramach sieci, tym większy potencjał emocjonalny reakcji, która może być pozytywna lub negatywna. Kiedy tożsamość, w którą np. turysta jest silnie zaangażowany, jest albo nie jest potwierdzana przez innych, reakcja emocjonalna będzie ostra, niezapośredniczona przez poznanie, nieświadoma. Kiedy gesty innych potwierdzą tożsamość, nastąpi pozytywne pobudzenie emocjonalne i wzrost zaangażowania turysty w ową tożsamość („odczuwam smutek, strach jak wszyscy – utożsamiam się z nimi”), rośnie poczucie, że jest to właściwa tożsamość, przesuwając ją w górę hierarchii. Natomiast silnie negatywna reakcja innych w przypadku braku potwierdzenia tożsamości zmusi turystę do ponownej oceny zaangażowania w tożsamość („odczuwam smutek, strach, ale inni tego nie okazują – nie utożsamiam się z nimi”), następuje osłabienie i weryfikacja (lub nie) poczucia tożsamości.

Emocje w procesie budowania tożsamości wynikają z relacji między przedstawieniami tożsamości a modelami kulturowymi. Kiedy zachowania tożsamościowe turysty będą adekwatne do norm kulturowych danej społeczności, skutkiem będą pozytywne emocje. I na odwrót: kiedy turysta uważa, że jego

¹⁷ C. Clark, *Misery and Company: Sympathy in Everyday Life*, Chicago 1997.

¹⁸ S. Stryker, *Integrating emotion into identity theory*, „Advances in Group Processes” 21/2004.

zachowania związane z tożsamością nie spełniają oczekiwań lub nie urzeczywistniają wartości narzuconych przez model kulturowy, będzie doświadczał negatywnych emocji (poczucia winy), a inni członkowie sieci mogą doświadczać złości lub rozczarowania. Jeżeli więc turysta odpowiednio przygotowuje się do poznawania przestrzeni turystycznej, dostosowując się do aktualnego modelu kulturowego, będzie miał poczucie tożsamości z miejscem i otoczeniem, które pozytywnie odbiera jego emocje i zachowanie. Jeżeli jednak będzie postrzegał przestrzeń śmierci nieadekwatnie do modelu kulturowego, to poczuje się wyalienowany, osamotniony (lub nieświadomy oceny innych będzie tkwił w stanie samoakceptacji), a otoczenie będzie negatywnie oceniało jego postawę. Emocje działają w takiej sytuacji jako wyznacznik tego, czy określona tożsamość turysty jest realna i akceptowalna w odwiedzanej przestrzeni.

Emocje i tożsamość wpisują się również w proces kontroli społecznej. Doświadczenie w grupie pozytywnych emocji wskutek akceptacji reakcji innych będzie zwiększać zaangażowanie w określoną tożsamość w sieci, to zaś umożliwi spełnienie określonych norm kulturowych. Doświadczenie zaś negatywnych emocji będzie wymuszać dostosowanie swojego zachowania związanego z rolą tak, aby wywołać u innych reakcję potwierdzającą zgodność tożsamości z oczekiwaniami normatywnymi. Jeśli natomiast powtarzające się próby zaprezentowania tożsamości nie powiodą się lub turysta nie jest w stanie spełnić oczekiwań sieci, tożsamość będzie spadać w hierarchii, a turysta opuści sieć, jeżeli będzie to możliwe, lub zostanie od niej odsunięty; dostęp do niej zostanie ograniczony. Potwierdzeniem prezentowanej koncepcji jest ograniczenie wstępu do Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu dla nienormatywnie zachowujących się turystów indywidualnych – niepodlegających takiej kontroli – przez obsługę muzeum jako turysta grupowy.

Emocje są siłą napędową zaangażowania w kulturę. To one nadają symbolom kulturowym znaczenie oraz kierują ludzkimi zachowaniami. W turystyce odgrywają bardzo ważną rolę, ponieważ decydują o charakterze poznania. Ta sama przestrzeń, ten sam obiekt może wzbudzać u turystów skrajne emocje w zależności od modelu kulturowego, norm kulturowych, oczekiwań i akceptacji bądź jej braku wobec przedmiotu poznania. Emocje w przypadku mrocznej turystyki opierają się na popkulturowych oczekiwaniach turysty ponowoczesnego, potrzebie otwarcia się na nowości i coraz bardziej wyrafinowane atrakcje. Tanatoturystykę należy jednak traktować raczej w kategoriach moralizatorskiej potrzeby eschatologicznej kontemplacji (tanatopsji), choć nie można wykluczyć powierzchowności poznania kultury śmierci w aspekcie masowej i popkulturowej „pornografii śmierci”.

Emocje są regulatorem turystycznej uwagi, regulują jej rozpiętość, czujność turysty wobec otoczenia. Pozwalają uczyć się na podstawie doświad-

czenia i gromadzić wspomnienia. Emocje dają możliwość samooceny i oceny otoczenia, przyjmowania różnych ról w zależności od relacji z innymi. Dzięki emocjom turysta postępuje zgodnie lub nie z przyjętymi normami kulturowymi, gdyż emocje nadają moc nakazom i zakazom.

Różnice istoty funkcjonowania i doświadczenia symbolu przez turystę, powstające w wyniku transgresji (przekraczania granic) form tożsamości kulturowych, są coraz bardziej oderwane od konkretnych miejsc i ludzi. Mogą być oderwane od wartości osobowych turysty. Poszerzanie przez turystę granic symbolicznego uniwersum wynika z procesu deterytorializacji oraz otwierania się na dotąd oddalone przestrzenie społeczne. Przekraczanie granic osobistego doświadczenia ma wpływ na poszerzanie granic pojmowania świata i relacji z nim. Dekompozycja i rekompozycja rzeczywistości przez turystę wynika z umiejętności analizy i syntezy cech odwiedzanego świata. Bez przekazu symbolicznego nie byłoby możliwe rozpoznawanie tego, co indywidualne i wspólnotowe. Zasoby znaczeń kulturowych są dostępne turystyce właściwie bez ograniczeń. W ten sposób może dokonać się przemiana jego tożsamości kulturowej, zwłaszcza w przypadku odwiedzania przestrzeni śmierci prezentujących inną, dotychczas nieznaną turystyce formę rytualizacji śmierci.

Komunikacja symboliczna służy poszerzaniu znaczeń, ich rekonfiguracji w nowych warunkach i kontekstach. Niestety, utrudnia także komunikację międzykulturową, której różnorodność nie musi jej sprzyjać. Istotna jest głębia analizy świata znaczeń poznawanych w trakcie podróży turystycznych. Przestrzeń zyskuje znaczenie w zależności od odbiorcy i otoczenia. Te same przestrzenie śmierci w przypadku różnych odbiorców będą traktowane jako miejsca chwały lub porażki. Znaczenia będą powstawały intersubiektywnie, między podmiotami mającymi jakiś związek z określoną przestrzenią śmierci.

Kultura śmierci w popkulturze

Jednym z kanałów dystrybucji współczesnej myśli o śmierci jest kultura masowa i popularna. Kultura masowa to treści przekazywane za pomocą środków masowego przekazu, które cechuje scentralizowanie procesu nadawania oraz rozproszenie licznych i różnorodnych odbiorców¹⁹. Kulturę popularną można określić jako treści, które niezależnie od środków przekazu są łatwe w odbiorze, często skonwencjonalizowane oraz zawierające elementy rozrywkowe, przyciągające liczną publiczność. Kultura masowa zdefiniowana jest przez charakter przekazu, kultura popularna zaś przez cechy treści przekazu.

¹⁹ M. Golka, *Socjologia kultury*, s. 146.

Kultura masowa jest produktem rewolucji przemysłowej²⁰, skutkiem rozwoju techniki oraz zmian społeczno-kulturowych (m.in. urbanizacji i zmian demograficznych, upadku kultury ludowej, przemysłowego rytmu życia, rozwoju czasu wolnego, upowszechnienia oświaty). Wraz z rozwojem kultury masowej nastąpił rozwój turystyki masowej, opartej początkowo na walorach kultury wysokiej, a potem kultury popularnej. Kultura masowa może stanowić inspirację oraz służyć celom politycznym i gospodarczym. Jest produktem nowoczesności, istnieje tam, gdzie docierają wpływy nowoczesności, co wzmacnia współczesny ruch turystyczny. Semiotyka śmierci upowszechnia się i komercjalizuje dzięki wpływom kultury masowej.

Kultura wysoka określa stosunek do śmierci w kontekście przedmiotu uznania, *sacrum* (elitarnego, autentycznego i wyrafinowanego interpretowania wytworów kultury), natomiast kultura niska – jako przedmiot *profanum*, rozrywki, wyraz wulgarności, trywialności i kiczu. Przykładem może być stosunek obserwatora do mumii ludzkich eksponowanych w rozmaitych miejscach: kościołach, kryptach, muzeach, na wystawach. W zależności od podmiotu poznającego – czy jest nim turysta, pielgrzym, czy badacz – mumia będzie budziła pewne reakcje społeczne, intelektualne, estetyczne i moralne. Może więc być postrzegana jako obiekt kultu lub przedmiot badań, traktowany z należytym szacunkiem i powagą, albo obiekt rozrywkowy, budzący określone doznania, traktowany z dystansem, a niekiedy nawet z odrazą.

Kultura popularna często jest odbierana jako zagrożenie, którego ekspansję należy ograniczyć, lub jako narzędzie ideologicznego panowania²¹. Sprowadza się ją do przeciwstawienia jej kulturze elitarniej. Popkultura to kultura ludu, skierowana do ludu i przez ten lud praktykowana. To kultura, która zawiera wartości, przekazy, dzieła, idee odmienne (wulgarna, niska, prosta, przemijająca, ogłupiająca, skomercjalizowana), sprzeczne z tymi, które wypełniają kulturę elitarną. Kultura popularna jest również definiowana i analizowana przez pryzmat jej głównego źródła, którym jest „przemysł” kulturowy. Jest to przeniesienie zasady produkcji ekonomicznej w dziedzinę kultury, gdzie głównym kryterium wartości dzieła jest jego zdolność do generowania zysków.

Ekspansja kultury popularnej oznacza więc zastępowanie naturalnych potrzeb ludzkich potrzebami sztucznymi. Przemysł kulturowy wytwarza substytut dzieła i substytut obywatela – biernego, pozbawionego krytycyzmu, niezdolnego do aktywności w systemie społecznym. Tak działa m.in. turystyka masowa, w ramach której obsługa turystyczna dużych grup nie jest w stanie

²⁰ A. Kłoskowska *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 2005, s. 486.

²¹ M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005, s. 17.

przekazać sensu oglądanego wytworu kultury. Poznanie w masie pozbawione jest subtelności i refleksji, stanowi jedynie pobieżne zapoznanie się ze spłyconym, uśrednionym w swym przekazie obrazem obiektu oglądanego. Przebywanie w przestrzeni śmierci interpretowanej jako przestrzeń poznania turystycznego jest bardzo subtelne. Grupowe odwiedzanie niweluje możliwość czasowej refleksji, zatrzymania się i kontemplacji. Turysta indywidualny ma szanse na wydłużenie czasu interpretacji i próbę indywidualnego odbioru odwiedzanej przestrzeni. Nie jest to oczywiście reguła, ponieważ interpretacja przestrzeni śmierci zależy głównie od przygotowania turysty do odbioru odwiedzanej przestrzeni, jego świadomości, wiedzy, światopoglądu, wieku, pochodzenia kulturowego, religijności.

Popkulturowy obraz śmierci jest dostosowany do masowego odbioru, pozbawionego tradycyjnego wymiaru *sacrum*, i mocno spłyconego przekazu, który sprzyja tabu, niechęci wobec trudności interpretacyjnej i intelektualnej analizy odwiedzanej przestrzeni. Kultura popularna może być również traktowana jako proces, działanie podejmowane przez odbiorców wobec dzieł, przedstawień, przekazów dostarczanych przez przemysł kulturowy (turystyczny). Z pewnością jest różnica między odwiedzaniem autentycznego miejsca śmierci, jakim jest np. Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu, a odwiedzaniem sztucznego (fałszywego) miejsca prezentującego śmierć w postaci Muzeum Horroru w Wojnowicach.

Istotą tego procesu jest nadawanie znaczeń, interpretowanie, czynienie przedmiotu kultury elementem codziennych doświadczeń odbiorcy. Może to również polegać na poznawczym interpretowaniu przekazu, przedmiotu w sposób niezgodny z intencjami nadawcy, a odzwierciedlający doświadczenie podporządkowanego odbiorcy. Śmierć jest codziennym elementem naszego życia, chociażby w kontakcie z medialną informacją, afirmującą śmierć, która prezentowana jest jako widowisko mające dotrzeć do szerokich mas niewyrafinowanych odbiorców, a nie jako obiektywna informacja o zdarzeniu.

Przykładem popkulturowej interpretacji kultury śmierci jest turystyczna wycieczka do ossuarium. Ossuarium, będące miejscem gromadzącym szczątki kostne, może być odbierane przez pryzmat kultury wysokiej jako dzieło sztuki sakralnej niosącej przekaz eschatologiczny („pamiętaj o śmierci”, „równość wobec śmierci”), które zostanie zinterpretowane zgodnie z ideologią twórcy jedynie przez osoby mające wiedzę historyczną lub religijną pozwalającą na odpowiednie odczytanie tej przestrzeni. Natomiast odbiorca popkulturowy potraktuje ossuarium jako miejsce rozrywki, doświadczenia określonych emocji, a dzieło zostanie odczytane w sposób schematyczny, niekoniecznie zgodny z ideologią twórcy. W każdym z tych przykładów nastąpi jednak kontakt z wytworzonym wcześniej dziełem sztuki sepulkralnej.

Współczesny medialny wizerunek śmierci trudno nazwać popularnym. Nie istnieje popkulturowa śmierć jako zbiór dzieł i przekazów o specyficznych własnościach czy wartościach, raczej tworzą ją popularne odczytania kultury śmierci (niezgodne z tradycją). Każdy akt konsumpcji jest również aktem produkcji, ponieważ w jego efekcie powstaje to, co decyduje o sposobie używania dóbr dostarczanych przez producenta – znaczenia²².

Opisywany fenomen popkultury śmierci pojawił się właściwie tylko w społeczeństwach nowoczesnych lub ponowoczesnych, w których przełamane zostały bariery przestrzenne, a z nimi świadomościowe, kluczowe dla rozwoju konsumpcji. Kultura popularna pojawiła się w przestrzeni śmierci wraz z rozwojem i ekspansją kapitalistycznego modelu produkcji. Urbanizacja wymusiła zmiany w środowisku życia, zmiany tożsamościowe, globalizację i unifikację norm postępowania, w przeciwieństwie do lokalnych, niepodlegających tak diametralnym zmianom tradycji wiejskich. Tożsamość²³ mieszkańca miasta w wyniku konsumpcji ulega szybkim zmianom i nabiera cech indywidualnych. Na obszarach mniej uprzemysłowionych nadal obecna jest romantyczna postawa wobec śmierci, wraz z kultem zmarłych i grobu. W takim przypadku popkulturowy obraz śmierci napotyka opór.

Widowiskowość i makabry śmierci stały się powodem odbywania podróży, których celem było najczęściej bierne uczestnictwo (w roli widza) w publicznej egzekucji, choć zdarzało się, że widz brał też czynny udział w spektaklu śmierci. Z tego względu można mówić o podróżach kulturowych motywowanych chęcią realnego kontaktu ze śmiercią. Powód podróżowania zależy od przedmiotu i celu poznania. W przypadku podróży, których celem jest poznanie kultury śmierci, przedmiotem zainteresowania będą przede wszystkim forma i artefakty śmierci.

Podsumowanie

Zmiany zachodzące w postawach kulturowych człowieka można opisać za pomocą studium dystansu międzypokoleniowego, jaki przedstawiła Margaret Mead²⁴. Jej spostrzeżenia i analizy pozwalają zrozumieć mechanizmy i zasady funkcjonowania międzygeneracyjnego przekazu kulturowego, które w zachodnich społeczeństwach doprowadziło do kryzysu społecznego oraz wychowawczego. Jednocześnie wyjaśniają zmiany w postrzeganiu śmierci i wy-

²² Ibidem, s. 33.

²³ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2001.

²⁴ M. Mead, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, Warszawa 1978.

tworów kultury śmierci, chociażby w aspekcie poznawczym (turystycznym), przez grupy społeczne rozróżniane według wieku, pochodzenia czy miejsca zamieszkania.

Postrzeganie i definiowanie atrakcyjności turystycznej jest zmienne. To, co dla współczesnego turysty z Europy Zachodniej jest atrakcyjne, przez turystę z innego obszaru kulturowego może być inaczej interpretowane. Tanatoturystyka jest dobrym przykładem zmienności w rozumieniu atrakcyjności turystycznej, wywołującej dyskusję na temat etycznych granic wykorzystywania w turystyce wytworów życia społeczno-kulturowego.

Ze względu na różnorodność środowisk, w których przebiega socjalizacja młodego pokolenia, oraz sposobów, w jakie następuje międzypokoleniowy przekaz kulturowy, Mead wyodrębniła trzy typy kultur: postfiguratywną (tradycyjną, konserwatywną), kofiguratywną (nowoczesną, tolerancyjną) i prefiguratywną (ponowoczesną, liberalną)²⁵. Model ten wskazuje na skutki różnic pokoleniowych w kultywowaniu tradycji oraz respektowaniu ustalonych norm społecznych. Różnice są szczególnie widoczne wśród dojrzałych i ukształtowanych kulturowo grup społecznych, w których nowości zazwyczaj uznawane są przez młode i średnie pokolenia, z trudem zaś tolerowane przez pokolenia starsze. Nowe postawy kulturowe (np. wobec śmierci) szczególnie łatwo akceptują grupy dopiero odnajdujące swoje miejsce w systemie społecznym. Można do nich zaliczyć młode pokolenia odrzucające tradycyjne sposoby postrzegania porządku świata, naśladowujące i przyjmujące normy kulturowe innych grup, tolerujące odmiennosć i postawy nieakceptowane przez pokolenia konserwatywne.

Na zakończenie warto wspomnieć o aspekcie edukacyjnym i wychowawczym łączenia kultury śmierci z turystyką. Celem poznawczej, w tym turystycznej, wizyty w przestrzeni śmierci, z perspektywy problematyki pedagogicznej i edukacyjnej, jest m.in. uświadomienie i przekazanie wzorów postępowania, zachowania wobec śmierci, ochrona przestrzeni śmierci, obzędowości, tradycji będących elementami dziedzictwa kulturowego utrwalającego tożsamość narodową, regionalną i lokalną. Efektem tego powinno być zrozumienie potrzeby organizowania infrastruktury, szlaków, tablic informacyjnych, przewodników służących propagowaniu wiedzy historycznej i krajoznawczej oraz zrozumienie działań instytucji pracujących na rzecz ochrony i zachowania dziedzictwa kulturowego, w tym na rzecz ochrony np. zabytkowej przestrzeni sepulkralnej. Działalność edukacyjna i wychowawcza w ramach turystyki kulturowej powinna zmierzać do zaangażowania turysty lub krajoznawcy w interpretację dziedzictwa kulturowego w takim stopniu,

²⁵ Ibidem.

aby zachęcić do ochrony i racjonalnego zarządzania walorami kulturowymi, w tym materialnego i niematerialnego dziedzictwa w zakresie zdefiniowanej wyżej kultury śmierci.

Summary

Cognitive interest in culture of death come from the changes in the perception of death which have been taking place in the history of mankind. At present Death is object of cognitive interest, especially in the material dimension of the sepulchral art and the spiritual dimension of remembrance and rituals. The study that has been conducted points to the considerable potential of the culture of death and the possibility to use it as a part of cultural tourism. It shows the growing popularity of travelling to death space, motivated by education, remembrance and religion on the one hand, and the need for entertainment on the other. The postmodernist way of perceiving cultural heritage greatly increased people's interest in the popcultural aspects of death space. The main factor which determines thanatourism is then the geographical differentiation of death space and the geographical differentiation of its interpretation.

Keywords: death, culture, emotions, tourism

Słowa kluczowe: śmierć, kultura, emocje, turystyka

FIGURY SŁOWA

MARTA SZABAT

UNIwersytet Jagielloński / Collegium Medicum / Wydział Nauk o Zdrowiu

„Fałszywa nadzieja” w sytuacjach granicznych końca życia

Wstęp

W sytuacjach granicznych, w obliczu których człowiek staje bezradny, nie mając wpływu na wydarzenia bądź gdy musi się do nich dostosować, nadzieja może być wyrazem przekonania, że nie wszystko jeszcze stracone. Karl Jaspers wskazuje na sytuacje graniczne jako doświadczenie wewnętrznej przemiany związane, z jednej strony, z tragizmem wynikającym z wolności zniewolonej chorobą, śmiercią, nieszczęśliwym splotem okoliczności, a z drugiej – z wzniosłością, ponieważ to właśnie podmiotowe granice pozwalają doświadczyć transcendencji¹. Sytuacje końca życia, o jakich mowa w artykule, z pewnością są jednymi z najbardziej powszechnych egzystencjalnych doświadczeń, przy czym ich trudność związana jest ze stratą i z koniecznością ustosunkowania się do niej. W tym kontekście nadzieja pomaga przetrwać trudne chwile, chroni przed załamaniem i osunięciem się w rozpacz. Szczególnym jej rodzajem jest „fałszywa nadzieja” związana z niedostosowaniem oczekiwań i pragnień do stanu faktycznego. To właśnie zagadnienie znajduje się w centrum moich rozważań.

Natura nadziei

W języku polskim nadzieja, jako część mowy, jest rzeczownikiem. W *Słowniku języka polskiego* zostaje ujęta jako: „spodziewanie, ufność, otucha, oczeki-

¹ K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, tłum. M. Skwieciński, w: R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978, s. 187.

wanie, zaufanie”². W *Wielkim słowniku poprawnej polszczyzny* wymienione zostają związki frazeologiczne nadziei, która może być: „uzasadniona, głęboka, słaba”; „nadzieje mogą być złudne”; „promyk, iskra nadziei”. Rzeczownik „nadzieja” łączy się z następującymi czasownikami: „obudzić, mieć, żywić, podtrzymywać, stracić, odbierać nadzieję”; „żyć nadzieją”; „zawieść, spełnić czyjeś nadzieje”. Nadzieję można pokładać w kimś lub czymś (materialnym bądź niematerialnym). „Ktoś, coś rokuje nadzieje”³.

W języku angielskim *hope* (nadzieja) ma więcej form gramatycznych. Oprócz tego, że podobnie jak w języku polskim jest rzeczownikiem, to posiada formy czasownika, przymiotnika i przysłówka. Czasownik *hope* oznacza „mieć (żywić) nadzieję, ufać”. Przymiotnik *hopeful* wskazuje na uczucie optymizmu związane z przeszłymi wydarzeniami – pełen nadziei. Przysłówek *hopefully* – z nadzieją na pozytywne rozwiązanie (z nadzieją w przyszłość; z najlepszymi nadziejami; optymistycznie, pogodnie; rokując nadzieje). Funkcjonuje także forma *hopefulness* – „wiara (ufność) w przyszłość; optymizm; pogoda ducha; dobra wróżba”⁴.

Etymologia nadziei odsłania trzy kwestie. Po pierwsze, to termin odnoszący się do ludzkich pragnień i oczekiwań dotyczących teraźniejszości i przyszłości (z dominacją tej ostatniej), osób, rzeczy (materialnych i niematerialnych) oraz wydarzeń. Po drugie, nadzieja ma dwa podstawowe wymiary: pozytywny i negatywny. Można zyskać i trwać w nadziei. Można też ją utracić. Po trzecie, w języku angielskim widoczne stają się różnice między znaczeniem rzeczownikowym nadziei a formami czasownika. Pierwsze można nazwać znaczeniem substancjalnym nadziei, która pod postacią rzeczownika wydaje się językowo bardziej stabilna, namacalna, dostępna, pod kontrolą. Znaczenia czasownikowe zawierają dynamizm charakterystyczny dla form czasownika i dotyczą działania skierowanego ku przyszłości.

Systematyczny wykład na temat natury nadziei daje Tomasz z Akwinu w dziele *Streszczenie teologii (Compendium theologiae)*, gdzie w części drugiej wskazuje na nadzieję jako cnotę w dążeniu do doskonałości⁵. W paragrafie zatytułowanym *Opis ogólny przedmiotu nadziei i kiedy nadzieja jest cnotą* wymienia trzy cechy charakteryzujące nadzieję:

Zauważmy najpierw, że nadzieja zakłada pragnienie. Żeby czegoś się spodziewać, trzeba przedtem tego pragnąć. Czego bowiem nie pragniemy, o tym

² J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki (red.), *Słownik języka polskiego*, t. 3, Warszawa 1952, s. 61.

³ A. Markowski (red.), *Wielki słownik poprawnej polszczyzny*, Warszawa 2010, s. 579.

⁴ W. Jassem (red.), *Wielki słownik angielsko-polski*, Warszawa 1989, ss. 397–398.

⁵ Tomasz z Akwinu, *Dzieła wybrane*, tłum. J. Salij, Poznań 1984, ss. 119–120.

nie mówimy, że się tego spodziewamy, lecz że się tego lękamy albo że nam na tym nie zależy.

Po wtóre, spodziewamy się tego, co nam się wydaje możliwe do osiągnięcia, i tym nadzieja przewyższa pragnienie. Człowiek może bowiem pragnąć również tego, co uważa za nieosiągalne, ale nie może się tego spodziewać.

Po trzecie, to czego się spodziewamy, powinno mieć w sobie coś trudnego. To, co łatwe, raczej lekceważymy, niż się tego spodziewamy. Jeśli zaś tego pragniemy i od razu to zdobywamy, nie spodziewamy się tego jako czegoś przyszłego, lecz posiadamy to jako obecne⁶.

Według Tomasza nadzieja jako cnota powinna opierać się na wierze w judeo-chrześcijańskiego Boga⁷, co stanowi konsekwencję założeń o prawie naturalnym opartym na Dekalogu. Relacje nadziei i pragnienia dobrze widać także w przywołanym wyżej uzusie językowym. Akwinata wskazuje na związek tego, co możliwe do osiągnięcia, z nadzieją, w przeciwieństwie do pragnienia.

W badaniach empirycznych dotyczących nadziei w stanach terminalnych powyższe założenia, jak zobaczymy dalej, nie znajdują potwierdzenia. Pacjenci mają bowiem nadzieję na wyzdrowienie nawet wówczas, gdy z medycznego punktu widzenia nie jest to możliwe. Nadzieja chroni ich przed depresją i pozwala lepiej sobie radzić w sytuacji nieuleczalnej choroby oraz bliskiej śmierci⁸. W tym też kontekście rozumienie przez Tomasza z Akwinu nadziei jako trudności mierzenia się z okolicznościami życia jak najbardziej odpowiada sytuacjom granicznym niosącym istotny ładunek potencjalnych zmian w strukturze podmiotu.

Egzystencjalny wymiar nadziei widoczny jest w pismach Gabriela Marcela, który w swoim *Dzienniku metafizycznym* z lat 1928–1933 pod datą 15 marca wskazuje na związek nadziei z rozpaczą i na fakt, że świadomość sytuacji bez wyjścia skłania do „zawierzenia rzeczywistości” wbrew wszystkiemu⁹. Uwaga ta jest zgodna z wypowiedziami pacjentów, którzy w obliczu nieuleczalnej choroby bądź bliskiej śmierci deklarują zachowywanie nadziei wbrew wszystkiemu: „mają nadzieję, ponieważ nie mają innego wyjścia”¹⁰. Ponadto według Marcela każdy rodzaj nadziei należy rozumieć w perspektywie zbawienia w kontekście znacznie szerszym niż religijny – każdy rodzaj nadziei zawiera element zawierzenia rzeczywistości lepszej, uwalniającej z trudnej sytuacji.

⁶ Ibidem, s. 124.

⁷ Ibidem.

⁸ C.N. van Baalen, M. Grypdonck, A. van Hecke et al., *Hope dies last... A qualitative study into the meaning of hope for people with cancer in the palliative phase*, „European Journal of Cancer Care” 25/2016, s. 573.

⁹ G. Marcel, *Być i mieć*, tłum. D. Eska, Warszawa 1998, ss. 106–107.

¹⁰ C.N. van Baalen, M. Grypdonck, A. van Hecke et al., *Hope dies last...*, s. 573.

Myśliciel stwierdza, że „tylko we wszechświecie, który zawiera rzeczywiste krzywdy, jest miejsce na zbawienie”; „nadzieja jest możliwa tylko w świecie, w którym jest miejsce na cud”¹¹. Ten ostatni zaś staje się możliwy przede wszystkim dla tych, którzy nie potrafią obronić się przed konsekwencjami wynikającymi z danej sytuacji – bezsilnych¹²:

Czy nie można by powiedzieć, że pewna aktywność [...] mając zamkniętą drogę na terenie empirycznym, to znaczy na terenie działania, przynosi się na inną płaszczyznę i przemienia się w nadzieję, nie tracąc w wyniku tego skuteczności, którą jak gdyby od początku zawiera. Mielibyśmy tu do czynienia z czymś podobnym do odwrócenia biegu rzeki przez jakąś przeszkodę. Powiedziałbym, że ujścia nadziei nie znajdują się właściwie w widzialnym wszechświecie¹³.

W *Zarysie fenomenologii i metafizyki nadziei* Marcel wskazuje na graniczne aspekty nadziei jako próby, której człowiek-byt jest poddawany przy jednoczesnym doświadczeniu niemocy i niewoli ze strony wydarzeń, na które nie sposób wpłynąć. Może jedynie zachowywać nadzieję, cierpliwie znosząc własny los¹⁴, a przy tym wyrażając niezgodę na bieg wypadków w znaczeniu oczekiwania na zmiany¹⁵. Nadzieja zostaje przez niego porównana do światła wskazującego drogę¹⁶. To raczej tajemnica niż problem do rozważenia, przy czym może być o niej mowa tylko tam, gdzie „wchodzi w grę pokusa rozpacz”¹⁷.

Powyższe uwagi prowadzą nas do ujęcia nadziei jako fenomenu. Z jednej strony nadzieja zjawia się pod postacią doświadczenia osobistego bądź bardziej ogólnego jako doświadczenie większej grupy osób. Mimo że można uchwycić nadzieję jako zjawisko, to zawsze pozostaje coś, co nie poddaje się opisowi. Po drugie, nadzieję można ująć za pomocą kategorii fenomenu nasyconego, przesyconego lub paradoksu wprowadzonego do języka filozofii przez Jean-Luca Mariona w jego koncepcji donacji.

Według filozofa to, co się daje, jest bardziej pierwotne niż przedmiot, bytowość lub bycie. Redukowanie zjawiającego się obrazu czy zjawisk do tego, co istnieje, nie wyczerpuje natomiast ich natury – aby coś mogło stać się podatne na analizę lub aby mogło istnieć, najpierw musi w jakiś sposób dać

¹¹ G. Marcel, *Być i mieć*, s. 108.

¹² Ibidem, s. 109.

¹³ Ibidem, s. 110.

¹⁴ G. Marcel, *Zarys fenomenologii i metafizyki nadziei*, tłum. P. Lubicz, w: idem, *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*, Warszawa 1984, s. 30.

¹⁵ Ibidem, s. 39.

¹⁶ Ibidem, s. 32.

¹⁷ Ibidem, ss. 35, 37.

się poznać, ująć, doświadczyć. Francuski filozof podkreśla, że nawet fenomeny „niebędące”, takie jak nicość, pośrednio dają się ująć jako tego rodzaju „coś”¹⁸. Fenomenalność tego rodzaju jest jakościowo inna od tej, którą można ująć za pośrednictwem pojęcia. Ujawnia się ona poprzez nadmiar, olśnienie (*éblouissement*)¹⁹ jako swoista automanifestacja²⁰. Tego rodzaju fenomenów nie można poznać przez analogię, ponieważ nie ma innego sposobu bycia czy żadnego bytu, z którymi można byłoby porównać ten rodzaj jawienia się. Nie zależy on ani od horyzontu, ani od podmiotu, choć ten ostatni jest jednym z aspektów przejawiania się fenomenowi nasyczonego. W jego obliczu „ja” staje się świadkiem i może doświadczać siebie samego jako współkonstituowanego wraz z przejawem tego rodzaju fenomenowi²¹.

„Fałszywa nadzieja” w kontekście wybranych koncepcji prawdy i kłamstwa

W kontekście tej problematyki sformułowanie „fałszywa nadzieja” sugeruje, że istnieją dwie zasadnicze formy nadziei: „prawdziwa” (realna) i „fałszywa”. Pierwsza byłaby sankcjonowana przez stan faktyczny – jeżeli dokonało się to, czego ktoś się spodziewał, to można powiedzieć, że osoba miała „prawdziwą nadzieję”, które to sformułowanie nie funkcjonuje jako uzus językowy. Drugi rodzaj nadziei byłby związany z iluzją, nieprawdą, kłamstwem, wprowadzaniem kogoś w błąd. Co ciekawe, związek frazeologiczny „fałszywa nadzieja” (*false hope*) nie wzbudza kontrowersji językowych i jest dość dobrze zadomowiony zarówno w języku polskim, jak i angielskim. Czym w takim razie będą oba rodzaje nadziei i jak wytłumaczyć owo bardziej powszechne połączenie nadziei z kłamstwem?

W celu odpowiedzi na postawione pytanie warto sięgnąć do historii pojęcia fałszu. W starożytnej koncepcji Platona status „fałszywej nadziei” dotyczy człowieka okłamywanego, nieznanego prawdy. Stąd dostęp do jedynej prawdziwego świata idei pozostaje przed nim zamknięty, dopóki nie odkryje on prawdy, a tym samym jedynej możliwości własnego ocalenia²². Arystoteles także nie pochwała „fałszywej nadziei”, ponieważ wypacza ona trwałą zdolność do dobrego życia. Odwaga wymaga stawania w prawdzie wobec wyzwań

¹⁸ J.-L. Marion, *Będąc danym. Esej z fenomenologii donacji*, tłum. W. Starzyński, Warszawa 2007, ss. 65-67.

¹⁹ Ibidem, ss. 251-259.

²⁰ Ibidem, s. 267.

²¹ Ibidem, ss. 264-267.

²² Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, t. 2, Warszawa 1991, s. 382; W. Chudy, *Filozofia kłamstwa. Kłamstwo jako fenomen zła w świecie osób i społeczeństw*, Warszawa 2003, ss. 120-121.

losu, nawet lub szczególnie tych straszliwych, wymagających ofiary i poświęcenia. Ideał cnoty polega na byciu odważnym, a nie tchórzliwym²³.

Urodzony w Tagaście w 354 r. n.e. św. Augustyn, jeden z ojców Kościoła łacińskiego, wysuwa szereg argumentów ukazujących moralne zło fałszu i kłamstwa. W kontekście „fałszywej nadziei” najważniejsze wydają się: logiczno-psychologiczny, z godności natury człowieka, z motywu dobra społecznego oraz etyczno-społeczny. Pierwszy wskazuje na prawdomówność jako cel mowy, stąd fałsz jest nielogiczny i bezsensowny. Wypowiadanie fałszu nie ma sensu, gdyż jest wbrew naturze mowy. Drugi argument odnosi się do fundamentalnego prawa człowieka do prawdy, co potwierdza jego godność. Trzeci wskazuje na budującą cechę prawdy w przeciwieństwie do niszczącej siły fałszu. Czwarty zaś przestrzega przed „równią pochyłą” – przyzwyczajenie do wypowiadania fałszu może doprowadzić do utraty prawdomówności²⁴.

Negatywnie oceniając fałsz, Augustyn dopuszcza możliwość usprawiedliwienia ze względu na kryterium „malejącego zła”, wyodrębniając typy kłamstwa od najcięższego do najłatwiej dającego się usprawiedliwić²⁵. Podkreśla także wagę prawdomówności, sugerując zachowywanie tajemnicy oraz udzielanie odpowiedzi wieloznacznych w sytuacjach, gdy fałszu można uniknąć, używając tego rodzaju rozwiązań²⁶.

Tomasz z Akwinu jednoznacznie negatywnie ocenia fałsz jako zły z natury, zły społecznie oraz zły w znaczeniu teologicznym²⁷. Jednakże w tomizmie dopuszczone są wyjątkowe sytuacje zawieszenia zasad etycznych w obliczu zagrożenia zdrowia i życia²⁸. Idąc tym tropem, można założyć, że sytuacje graniczne należy rozpatrywać inaczej od standardowych działań, gdy życiu i zdrowiu osoby nic nie zagraża.

W obu średniowiecznych koncepcjach wprowadzanie lub utrzymywanie samego siebie bądź kogoś innego w stanie „fałszywej nadziei” w sytuacjach zagrożenia zdrowia i życia wydaje się możliwe do usprawiedliwienia. Niemniej umiejętnie przekazana prawda, szczególnie w sytuacjach, gdy inicjatywa wychodzi bezpośrednio od osoby żywiącej „fałszywą nadzieję”, która pragnie zmierzyć z prawdą, w każdym wypadku będzie bardziej dla niej korzystna oraz lepsza pod względem moralnym.

²³ Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, tłum. D. Gromska, Warszawa 1957, ks. IV, roz. 7; W. Chudy, *Filozofia kłamstwa...*, ss. 135–143.

²⁴ W. Chudy, *Filozofia kłamstwa...*, ss. 158–160.

²⁵ Ibidem, ss. 155–157.

²⁶ Ibidem, ss. 160–161.

²⁷ Ibidem, ss. 167–169.

²⁸ Ibidem, ss. 169–171.

Na adaptacyjne funkcje prawdy i kłamstwa wskazuje Fryderyk Nietzsche w podważającym zasadność funkcjonowania zarówno pary binarnej prawda – kłamstwo, jak i prawdy jako takiej eseju *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, twierdząc, że u podstaw obu pojęć leży, historycznie uwarunkowane i usankcjonowane tradycją, przyzwyczajenie. Ponadto myśliciel uznaje, że oba terminy oddziałują nie tyle zawartymi w nich aksjologicznymi konotacjami, ile skutkami, jakie wywołują. Na przykład twierdzi, że „ludzie obawiają się [...] nie tyle oszustwa, ile spowodowanej nim szkody. Na tym poziomie nienawidzą oni też nie tyle złudy, ile złych, przykrych następstw pewnego rodzaju złudzeń”²⁹.

To potrzeba budowania narracji, stwarzająca iluzję poczucia bezpieczeństwa, jest podstawą językowego obrazu świata i świata wartości. Status „fałszywej nadziei” w perspektywie myśli Nietzschego wydaje się zbliżony do platońskiego ujęcia, z tą różnicą, że niemiecki filozof nie uznaje możliwości istnienia świata idei, z czego wynika odrzucenie obiektywnej prawdy jako zgodności z faktycznym stanem rzeczy. Nihilizm w odniesieniu do wartości i pojęć kieruje go raczej w stronę bardziej biologicznego statusu prawdy i kłamstwa jako pewnych form niezbędnych do przetrwania gatunku. Jak już stwierdzono wyżej, pacjenci potwierdzają niezbywalność nadziei, podobnie jak Nietzsche, abstrahując od jej statusu prawdy lub fałszu, jako fundamentalnej siły pomagającej im przetrwać w trudnych sytuacjach, zachowując nadzieję wbrew wszystkiemu – zdrowemu rozsądkowi, prognozie, nieuleczalnej chorobie czy bliskiej śmierci.

Na złudzenie, jakie zawiera w sobie nadzieja, powołuje się też Marcel, dla którego nie tylko powiązana jest ona z pragnieniem, lecz także z wolnością i „zdaje się [...] być związana z zastosowaniem pewnej metody przewyższania, dzięki której myśl wznosi się ponad wyobrażenia i sformułowania, na których początkowo skłonna była się zatrzymać”³⁰. Tego rodzaju metoda pozwala człowiekowi wejść w sytuację graniczną, zmierzyć się z nią i dostosować, przy jednoczesnym przeformułowaniu własnych pragnień i preferencji. Dla Marcela nadzieja to, z jednej strony, rodzaj formującego się, dynamicznego doświadczenia, z drugiej zaś – typ twórczości wykorzystującej empirię do tworzenia nowej, indywidualnej jakości³¹, przy czym niebagatelną rolę w podtrzymywaniu i formowaniu nadziei odgrywają wiara i miłość. W kontekście „fałszywej nadziei” przywołuje on ciekawy przykład matki, „która nie przestaje mieć nadziei, że zobaczy jeszcze swego syna, mimo że jego śmierć została jak

²⁹ F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, tłum. B. Baran, w: idem, *Pisma pozostałe*, Warszawa 2009, s. 145.

³⁰ G. Marcel, *Zarys fenomenologii...*, s. 47.

³¹ Ibidem, ss. 52–53.

najbardziej formalnie stwierdzona przez świadków, którzy odnaleźli jego ciało, pochowali je itd. Czyż obserwator nie jest tu uprawniony do stwierdzenia: nie ma powodów do nadziei, że ów syn jeszcze żyje³²? Czy ten „akt kochającej myśli”³³ w zestawieniu z faktami można uznać za rodzaj „fałszywej nadziei”?

„Fałszywa” i „prawdziwa” nadzieja w sytuacjach granicznych końca życia

Na tej podstawie można stwierdzić, że status „fałszywej nadziei” w sytuacjach zagrożenia zdrowia i życia pozostaje problematyczny. Z jednej strony są osoby przekonane, że w przypadku, gdy istnieje zagrożenie utraty nadziei przez osobę chorą, dopuszczalne są „białe kłamstwa” mające na celu ochronę dobrego stanu psychicznego, a tym samym utrzymywanie chorej/ego w stanie „fałszywej nadziei”. Jeden z badaczy użył w tym kontekście sformułowania, że „moc nadziei przejawia się przez efekt placebo”³⁴.

Z drugiej strony można obserwować postawę, jaką jest samookłamywanie, czyli utrzymywanie samej/ego siebie w przekonaniu odwrotnym do dostępnych w rzeczywistości przesłanek – nie wierzę w swoją chorobę czy przyszlą śmierć, chociaż wiadomo, że jest blisko i na pewno mnie dotyczy. Taka postawa może stać się powodem nieprawidłowego zrozumienia prognozy własnego stanu zdrowia oraz powodować dodatkowe cierpienia wynikające ze zbyt optymistycznych oczekiwań³⁵.

Pewną odmianą samookłamywania są postawy osób bliskich w stosunku do terminalnie chorych, w tym rodziców w stosunku do dzieci³⁶ i odwrotnie³⁷. W niektórych sytuacjach jedynie pomoc psychologiczna może pomóc odzyskać właściwy obraz spodziewanych efektów leczenia i nadziei z nim związanych.

Obecnie jednak coraz bardziej powszechne jest przekonanie o tym, że w związku z prawem pacjenta do informacji³⁸ prawdę o stanie zdrowia należy

³² Ibidem, s. 67.

³³ Ibidem, s. 68.

³⁴ J.A. Elliott, I.N. Olver, *Hope, Life, and Death: A Qualitative Analysis of Dying Cancer Patients' Talk about Hope*, „Death Studies” 33/2009, s. 620.

³⁵ S. Daneault, D. Dion, C. Sicotte i in., *Hope and Noncurative Chemotherapies: Which Affects the Other?*, „Journal of Clinical Oncology” 28(13)/2010, s. 2310.

³⁶ M. Wirga, H. Stępniewska-Gębik, *Zdrowa nadzieja rodzica w sytuacji choroby nowotworowej dziecka – rola nieprzywiązywania do rezultatu*, „Psychoonkologia” 21(4)/2017, ss. 135–141.

³⁷ Kazus „Chory na nowotwór mózgu”, <http://www.incet.uj.edu.pl/dzialy.php?l=pl&p=31&i=3&m=27&n=1&z=0&kk=506&k=66> [16.11.2018].

³⁸ Ustawa z dnia 6 listopada 2008 r. o prawach pacjenta i Rzeczniku Praw Pacjenta, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20090520417> [21.11.2018].

przekazać zarówno jemu/jej, jak i bliskim. W tym wypadku ważny jest sposób informowania, a także związane z nim podtrzymywanie nadziei pacjenta i osób mu/jej bliskich na kolejnych etapach choroby. Strategie przekazywania trudnych informacji obejmują zwykle kilka punktów, z których pierwszy, polegający na zdobyciu wiedzy o pacjencie (wywiad i rozmowa), jest najważniejszy, ponieważ sposób przekazania prawdy powinien być dostosowany do konkretnej osoby i do sytuacji, to znaczy do stopnia przygotowania pacjenta. W jednym z badań empirycznych pielęgniarka stwierdza, że „każdy pacjent inaczej reaguje na chorobę i prognozę, stąd kluczem do skomunikowania się jest poznać człowieka i to, na co ma nadzieję, jak sobie radzi z chorobą. Dopiero wtedy można rzeczywiście pomóc”³⁹. W literaturze psychoonkologicznej można znaleźć następujące etapy informowania: „przygotuj się do rozmowy, odnoś się do osoby, poznaj preferencje pacjenta i jego opiekunów, przekaz informacje, zaaprobuuj emocje i obawy, podtrzymuj realistyczną nadzieję, zachęcaj do zadawania pytań, dokumentuj”⁴⁰.

W badaniach empirycznych nad opieką w zakresie końca życia nadzieję można rozpatrywać w dwóch aspektach: jako ogólną i spersonalizowaną (*generalized vs. particular hope*). Pierwsza odnosi się do przyszłości, oznacza przyjęcie optymistycznej perspektywy bez sprecyzowanych oczekiwań czy planów. Może być także związana z perspektywą religijną i nadzieją na życie wieczne. Druga dotyczy osobistych potrzeb i oczekiwań⁴¹, wśród których badacze wyodrębniają sześć rodzajów nadziei. Pierwszy dotyczy „irracjonalnego” optymistycznego przekonania o pozytywnym obrocie spraw. Drugi to nadzieja na cudowne wyzdrowienie, bez związku z prognozą. Trzeci to nadzieja jako dynamiczne przystosowywanie się do zaistniałych okoliczności, rozciągnięte w czasie. Czwarty to nadzieja na jak najdłuższe życie lub jego przedłużenie. Piąty to nadzieja na jak najlepszą jakość życia. Szósty to nadzieja na możliwie najlepsze przygotowanie się do umierania i śmierci⁴².

³⁹ L.F. Reinke, S.E. Shannon, R.A. Engelberg et al., *Supporting Hope and Prognostic Information: Nurses' Perspectives on Their Role When Patients Have Life-Limiting Prognoses*, „Journal of Pain and Symptom Management” 39(6)/2010, s. 985.

⁴⁰ A. Ratajska, *Zasady komunikowania się z pacjentem leczonym onkologicznie*, w: A. Ostrowska (red.), *Jak rozmawiać z pacjentem? Anatomia komunikacji w praktyce lekarskiej*, Warszawa 2017, s. 113.

⁴¹ S. Daneault, D. Dion, C. Sicotte i in., *Hope and Noncurative Chemotherapies...*, s. 2310; I. Hasson-Ohayon, D. Galinsky, *Religiosity and Hope: A Path for Women Coping with a Diagnosis of Breast Cancer*, „Psychosomatics” 50/2009, ss. 525–533.

⁴² S. Daneault, V. Lussier, S. Mongeau i in., *Ultimate journey of the terminally ill. Ways and pathways of hope*, „Canadian Family Physician/Le Médecin de Famille Canadien” 62/2016, ss. 648–651.

W opiece końca życia nadzieja jest rozumiana jako „niepewne oczekiwanie osiągnięcia przyszłego dobra, które dla osoby mającej nadzieję jest realnie możliwe i osobiście znaczące”⁴³. W etyce końca życia, w tym w medycynie paliatywnej, nadzieja stanowi ważny składnik osobistego doświadczenia związanego z jakością życia w znaczeniu kontrolowania bólu, radzenia sobie z chorobą i cierpieniem oraz z sytuacjami społecznymi (w tym osobistymi) i ekonomicznymi dotyczącymi jak najlepszej możliwej jakości życia aż do jego końca⁴⁴.

Warto jeszcze dodać, że dla każdego pacjenta rzeczywistość nadziei, mimo wspólnych płaszczyzn oczekiwań i pragnień, stanowi indywidualny i fundamentalny punkt odniesienia, gdzie „fałszywa” i „realna” (w znaczeniu „prawdziwa”) nadzieja są odbierane bardzo subiektywnie. W sytuacjach zagrożenia zdrowia i życia nadzieja staje się jedyną drogą ucieczki, drogowskazem na trudnej drodze, a jej ontologiczny i aksjologiczny status schodzi na drugi plan. Stąd niektóre osoby zachowują ją nawet wbrew wszystkiemu, zaprzeczając faktom. Celem nadziei nie jest bowiem ich potwierdzenie, lecz podnoszenie na duchu wszystkich tych, którzy w pokojowych aktach buntu wobec zbyt trudnych doświadczeń pragną odnajdować cel i sens własnej egzystencji. Nadzieja daje im siłę do tego, aby nie ustawiali i próbowali wciąż na nowo.

Summary

The purpose of this paper is to reveal the philosophical and medical aspects of hope in the context of *ultimate situations* and end-of-life ethics. The analysis concerns both the nature of hope and “false” hope as well as the related issue of health information provided to the patient. In this context, hope is revealed to be a fundamental manifestation of the patient’s need to face up to his/her difficult situation as well as an expression of freedom limited by circumstance. In end-of-life care, including palliative medicine, hope forms an essential component of the patient’s personal experience of quality of life, understood in terms of controlling pain, coping with illness and suffering, as well as social and economic situations concerning the best possible quality of life.

Keywords: hope, false hope, palliative care, communication, ultimate situations

Słowa kluczowe: nadzieja, fałszywa nadzieja, opieka paliatywna, komunikacja, sytuacje graniczne

⁴³ K. Dufault, B.C. Martocchio, *Symposium on compassionate care and the dying experience. Hope: its spheres and dimensions*, „The Nursing Clinics of North America” 20(2)/1985, ss. 379–391, cyt. za: J.M. Clayton, K. Hancock, S. Parker i in., *Sustaining hope when communicating with terminally ill patients and their families: a systematic review*, „Psycho-Oncology” 17/2008, s. 641.

⁴⁴ C. Berterö, M. Vanhanen, G. Appelin, *Receiving a diagnosis of inoperable lung cancer: Patients’ perspectives of how it affects their life situation and quality of life*, „Acta Oncologica” 47/2008, s. 865.

ANNA E. KUBIAK

POLSKA AKADEMIA NAUK / INSTYTUT FILOZOFII I SOCJOLOGII

Zapomniana perspektywa biograficzna jako kategoria ocalająca

Wprowadzenie

Od 70. lat XX wieku w literaturze tanatologicznej rozwija się nurt poświęcony „mojemu umieraniu”. Dzienniki osób terminalnie i przewlekle chorych stały się już ważnym zjawiskiem dostrzeganym przez badaczy. Agnieszka Kaczmarek w swojej książce poświęconej nowym narracjom o śmierci przywołuje pojęcie patografii. Autorka tak o tym pisze:

Patografia jest dowodem istnienia samoświadomości pacjentów, którzy wbrew dominacji paradygmatu medykalizacji walczą o swoje podmiotowe traktowanie. Nie są tylko zapisem rozmów z lekarzami, nie służą wyłącznie celom terapeutycznym, ale zakres ich oddziaływania jest znacznie szerszy. Stanowią szereg mikropowieści stawiających opór monopolistycznym narracjom klinicznym głoszonym przez lekarzy i specjalistów¹.

Są to opowieści nie tylko o fizycznym wymiarze choroby, ale również o poszukiwaniach duchowych, o codziennym życiu rodzinnym, o intymnych bolesnych doświadczeniach, o przeżywanych w tym okresie dobrych chwilach. Może dziwić wobec tego brak perspektywy biograficznej w apelach pacjentów na rzecz eutanazji. Głównym wyjaśnieniem tego jest polityczny charakter walki o legalizację śmierci asystowanej, obejmującej eutanazję i samobójstwo wspomagane przez lekarza. Stawiając żądania wobec systemu biowładzy, osoby i ruchy społeczne przejmują dyskurs i strategię tego systemu.

Wielu badaczy wskazuje na uwikłanie retoryki społecznych ruchów zarówno tych przeciwnych, jak i popierających legalizację eutanazji w machine

¹ A. Kaczmarek, *Od milczenia do opowieści. Kulturowe dyskursy o umieraniu i śmierci*, Poznań 2016, s. 175.

biopolityczną. Przedstawiciele obu ruchów reprodukują dyskurs, który upolitycznia „nagie życie”². Osoby, które domagają się w sądzie wydania zgody na legalną eutanazję, odwołują się do pojęć godności, autonomii i suwerenności, replikując tym samym neoliberalną retorykę. Debaty w kontekście medycznych racjonalizacji i ustawodawstwa oddają sprawy życia i śmierci w ręce państwowych administratorów – prawno-medycznych instytucji. Wyznaczenie lekarzy jako wykonawców oddaje władzę medycznym autorytetom. Lekarz nie zgodzi się jednak na przeprowadzenie procesu przyspieszenia śmierci, jeśli jest to zakazane przez prawo. Osoba, która decyduje się na eutanazję, musi przejść przez procedury, których takie autorytety jak lekarze, prawnicy i psychologowie oczekują. Musi przedstawić powody, które skłoniły ją do takiej decyzji i za pomocą racjonalnych argumentów przekonać lekarza, że ubiega się o śmierć z godnością dla siebie, bez nacisków rodziny. Zdolność do wyrażania własnego życzenia wymaga znajomości odpowiednich sformułowań. Osoba taka musi przekonać władze, że ma zamiar użyć własnego ciała racjonalnie.

Dominique Memmi podkreśla, że nie chodzi tutaj o poszerzenie indywidualnej autonomii, ale raczej o inną formę kontroli społecznej, w której indywidualne decyzje muszą być spójne z normami społecznymi. To oczekiwanie ze strony władz jest głównym obowiązkiem obywatela, który Memmi określa jako „zarządzanie społecznym zachowaniem za pośrednictwem mowy”³. Mechanizm kontroli obywatela wymusza obowiązek udowodnienia, że odpowiednio zinternalizował dyskurs państwa⁴. Indywidualne decyzje muszą być spójne z normami społecznymi, te zaś są współcześnie konstruowane przez neoliberalną ideologię. Neoliberalny etos zachęca do podejmowania decyzji o czasie i warunkach umierania, zgodnie z ideą człowieka jako zarządcy wszystkimi aspektami swojego życia. Jednostka, podchodząc do własnej osoby jako kapitału ludzkiego, oblicza koszty własnego życia, umierania, leczenia i dobrobytu jej rodziny. Neoliberalny reżim traktuje bowiem „aktywa biologiczne” jako towary i biokapitał. Tak można podsumować uwikłanie debaty o legalizacji śmierci w asyście lekarza w biopolitykę: „życie samo w sobie”⁵ zostało upolitycznione, podmiot został zredukowany do „nagiego życia”, ideologie kształtują narracje, wpływając na biopolityczne wytwarzanie języka.

W tekście tym poszukuję skutecznej formy oporu wobec biopolityki, formy, która wspiera życie bez wytwarzania jednocześnie „nagiego życia”. Za-

² G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, Warszawa 2008.

³ D. Memmi, *Governing through Speech: The New State Administration of Bodies*, „Social Research” 2/2003, ss. 645–658 (w oryg. *governing social behavior through speech*).

⁴ Ibidem, s. 655.

⁵ N. Rose, *The Politics of Life Itself. Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twenty-First Century*, Princeton – Oxford 2007.

dają pytanie, jak głosy na rzecz prawa do śmierci mogą być formułowane bez wykluczania innych głosów, bez marginalizowania jakichkolwiek grup społecznych. Opór wobec biopolityki wymaga znalezienia nowego języka poza dyskursem biowładzy.

Moje argumenty należą do gatunku „postkrytyki” w rozumieniu Davida Hoya⁶. „Postkrytyka” jest reprezentowana przez antyfundamentalistyczne podejścia, takie jak hermeneutyka, pragmatyzm i „dekonstrukcyjna genealogia”⁷. Jest ona wyzwaniem dla pewności siebie, swojego stanowiska i wymaga otwarcia na inne możliwości. Taki krytyczny opór (wobec biopolityki) musi być też stale gotowy do samokrytyki. Genealogia, przynajmniej w ujęciu Michela Foucaulta, ma wykazać, że to, co jest brane za „naturalne” lub niezbędne, jest tak naprawdę kulturowo, społecznie uwarunkowane i historyczne⁸. Wysuwane argumenty nie próbują zyskać „legitymacji przez odwołanie się do transcendentálnych wobec kontekstu lub nawet niezależnych od kontekstu zasad”⁹. Genealogia zakłada, że możliwe są zmiany poprzez uwolnienie narracji od fatalistycznych założeń¹⁰. Opór musi być krytyczny wobec siebie i brać pod uwagę to, co Pierre Bourdieu nazywa „polem”, a więc rozumienie własnego punktu widzenia i kontekstu wypowiedzi. Jak pisze Małgorzata Jacyno:

Pole jest koncepcją badawczą i służy analizie konkretnych sytuacji konfliktu i aktualnych form dystrybucji władzy. [...] W koncepcji pola można więc dojrzeć źródło tego, co społeczne¹¹.

Jednak „postkrytyka” nie gwarantuje, że dzięki oporowi uda się poszerzyć granice wolności i ograniczyć władzę¹².

Proponuję przywołać zapomnianą w debatach o eutanazji perspektywę biograficzną, a właściwie od nowa ją skonstruować. Będzie to omawiana biograficzna perspektywa jednostkowa, a następnie biograficzna perspektywa populacyjna czy też zbiorowa. Sądzę, że obie stanowią kategorie ocalające przed wchłonięciem przez maszynę biowładzy w imię podmiotowości i solidarności z innymi. Chodzi o ten rodzaj podmiotowości, który nie jest zamknięty w granicach indywidualizmu, bezkrytycznego wobec systemu opresji¹³, ale również głuchego na głosy innych, przed którym przestrzega Zygmunt Bauman:

⁶ D. Hoy, *Critical Resistance. From Poststructuralism to Post-Critique*, Cambridge, Mass., London 2004, s. 18.

⁷ Ibidem, s. 237.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, s. 4.

¹⁰ Ibidem, s. 238.

¹¹ M. Jacyno, *Iluzje codzienności*, Warszawa 1997, ss. 50–51.

¹² D. Hoy, *Critical Resistance...*, s. 239.

¹³ M. Jacyno, *Iluzje codzienności*, s. 255.

Elastyczność i przemienność tożsamości może być zapowiedzią nowej, dotąd nieznannej wolności samookreślenia. Ale może też zwiastować nadejście nowego, kapryśnego pana, który nie wiadomo gdzie mieszka i jak wygląda, a znany jest jedynie z obojętności na los i uczucia swoich poddanych¹⁴.

Perspektywa biograficzna - jednostkowa

Proponowana przeze mnie biograficzna perspektywa jednostkowa została zainspirowana przez koncepcję biografii Sarah Hansen. Autorka formułuje opór wobec biowładzy jako zakwestionowanie autorytetu i języka prawa i medycyny poprzez własną opowieść o życiu. Jak pisze Hansen:

Kwestia oporu nie jest sprawą nadwyżki władzy odnajdywanej w abstrakcyjnej potencjalności lub waginalnym interiorze, który wydaje się tylko redystrybuować przemoc i ukrywać uwikłanie w biopolitykę. [...] W odniesieniu do głosów oporu — tych, które raczej przepracowują, a nie rozgrywają traumę w działaniu i wytwarzają język urazu — oznacza to pogodzenie się z własną, niejednoznaczną i podatną na zranienie mówiącą istotą w celu wspierania jej w innych¹⁵.

Nie chodzi tu o walkę o władzę, a o znalezienie języka, który przywraca pełne znaczenie życia, nieograniczonego do „nagiego życia”. Chodzi tu o język, w którym forma nie różni się od treści, zaś treść jest wyrazem jednostkowego, przygodnego życia. Dookreślając modalność takiej biografii, formułuję jej cechy charakterystyczne. Warunki, które powinna spełnić taka biografia, są następujące:

- jest narracją dotyczącą pojedynczego, niepowtarzalnego życia;
- umieszczona jest w konkretnym, historycznym, społecznym i kulturowym kontekście;
- jej autor stanowi podmiot, który raczej przepracowuje, niż rozgrywa traumę w działaniu. Według Dominicka LaCapry nigdy nie możemy osiągnąć stałego stopnia przepracowania. Jest to raczej nieskończony proces do przodu i z powrotem. Poprzez przepracowanie jednostka staje przed wyzwaniem tworzenia integralności w obliczu sprzecznych wymagań oraz staje się etycznym i politycznym podmiotem, a nie tylko ofiarą traumy¹⁶;

¹⁴ Z. Bauman, *Tożsamość, jaka była, jest i po co?*, w: A. Jawłowska (red.), *Wokół problemów tożsamości*, Warszawa 2001, s. 12.

¹⁵ S.K. Hansen, *Zoe, Bios and the Language of Biopower* (Ph.D. dissertation), Nashville 2010, http://etd.library.vanderbilt.edu/available/etd-07232010-134550/unrestricted/Hansen_DissertationFinal.pdf, s. 179 [1.11.2017].

¹⁶ D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym*, tłum. K. Bojarska, Kraków 2009, s. 136.

– autor godzi się z własną niejednoznacznością i zagrożoną zranieniem mówiącą istotą. Ukazując własną wrażliwość, odkrywa, że wszyscy jesteśmy śmiertelni i możemy zostać zranieni;

– narracja odnosi się również do innych i do koncepcji człowieka jako „bycia w relacji”¹⁷, co jest minimalnym warunkiem etyki. Podważa ona „epistemologiczny i metafizyczny obraz autonomicznego Cogito”¹⁸;

– zawarte w niej rozumienie pojęcia „życia” odsyła do szerszego znaczenia niż „nagie życie”, łącząc kategorie *zoe* i *bios* w rozumieniu Agambena¹⁹;

– unika prawnego, politycznego czy medycznego zawłaszczenia. Jest to modalność języka, w której forma nie jest różna od treści, która „ziszcza swe znaczenie w samym swym wypowiedzeniu”²⁰. Praktykowanie takiej mowy daje przestrzeń dla ciszy, krzyku, niemoty i gestu.

W przygotowywanej przeze mnie obecnie książce²¹ teoretyczne warunki biografii będą testowane na wybranych przykładach. Będę poszukiwała narracji wyrażających opór wobec biopolityki. Może to być książka relacjonująca biografię lub autobiografię, blog w internecie, film czy też artystyczna ekspresja czyjejs pozycji. Takie świadectwo nie może odwoływać się do instytucji sądu na rzecz eutanazji i w rzeczywistości nie gwarantuje niczego poza rozszczeniem sobie prawa do własnej opowieści o życiu i śmierci w imię niepowtarzalności życia. Możemy również przypuszczać, że sądy nie są przygotowane na takie narracje z powodu erozji symbolicznego poziomu prawa.

W prezentowanym tekście daję pewien ważny przykład, który pokazuje, jak dobrowolna śmierć z godnością jest możliwa po Auschwitz. Jest to tak istotne, ponieważ jednym z błędów popełnianych przez działaczy ruchów na rzecz legalizacji eutanazji jest pomijanie tego problemu. Tymczasem autorzy i przedstawiciele ruchów przeciwnych eutanazji porównują wspomaganą medycznie śmierć do nazistowskich praktyk eugenicznych.

Dobrowolna śmierć – Jean Améry

Urodzony jako Hanns Chaim Mayer 31 października 1912 r. w Wiedniu, Jean Améry wychowywał się w katolickiej kulturze, pielęgnowanej przez matkę. Jego ojciec, zasymilowany Żyd, zginął w 1916 r. w czasie pierwszej wojny światowej. Pisarz studiował filozofię i literaturę w Wiedniu. Po przeczytaniu

¹⁷ R. Esposito, *Communitas: The origin and destiny of community*, Stanford 2010, s. 139.

¹⁸ D. Hoy, *Critical Resistance...*, s. 19.

¹⁹ G. Agamben, *Homo sacer...*

²⁰ G. Agamben, *Czas, który zostaje*, Warszawa 2009, cyt. za: P. Mościcki, *Idea potencjalności*, Warszawa 2012, s. 324.

²¹ *Assisted death in the age of biopower and bioeconomy*.

ustaw norymberskich w 1935 r. zrozumiał, że został skazany na bycie Żydem i tym samym jest narażony na śmierć. W 1938 r. wyemigrował z żoną najpierw do Francji, a potem do Belgii, gdzie w czasie wojny uczestniczył w ruchu oporu. Pojmany przez Gestapo w 1943 r., został osadzony w forcie Breendonk i poddany torturom. Następnie został przewieziony do obozu koncentracyjnego w Auschwitz, jednego z trzech obozów w okolicach Oświęcimia, we wsi Monowice, gdzie wraz z Primem Levim i Viktorem Franklem pracował przy budowie fabryki I.G. Farben. W 1943 r. trafił do obozu Buchenwald, potem Bergen-Belsen, gdzie w 1945 r. został uwolniony przez brytyjską armię.

Po wojnie osiedlił się w Belgii, gdzie zmienił imię i nazwisko na francusko brzmiące Jean Améry – poprzez stworzony przez filozofa anagram rodzinnego nazwiska. Pracował w Brukseli jako dziennikarz dla szwajcarskiej prasy. Po dwudziestu latach, podobnie jak wielu innych ocalałych z obozów koncentracyjnych, przerwał milczenie i zaczął pisać o swoich doświadczeniach więźnia Auschwitz. W 1964 r. napisał *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego* – jeden z najwybitniejszych tekstów literatury Holocaustu. W 1968 r. wydał esej *O starzeniu się*, a w 1976 r. opublikował książkę poświęconą śmierci z wyboru *Podnieść na siebie rękę. Dyskurs o dobrowolnej śmierci*. W 1974 r. postanowił odebrać sobie życie, jednak został znaleziony, przewieziony do szpitala i reanimowany. Nie pogodził się z życiem i tak opisuje swoje odratowanie, akcentując doznane upokorzenia:

Wiem też, jak to było, gdy przebudziłem się z, jak mi później powiedziano, trzydziestogodzinnej śpiączki. Przywiązany do łóżka z rurkami na obu przedramionach, bolesnymi przyrządami, które zapewniały mi sztuczne oddychanie. Wydany na pastwę kilku pielęgniarek, które wchodziły i wychodziły, myły mnie, ścieliły mi łóżko, wkładały mi w usta termometr, a wszystko nader rzeczowo, jak gdybym był już rzeczą, *une chose*. [...] Wypełniła mnie głęboka gorycz na myśl o wszystkich tych pełnych dobrych intencji, którzy zgotowali mi tę hańbę. Stałem się agresywny. Nienawidziłem²².

Cztery lata później, 17 października 1978 r., w Salzburgu po zażyciu pigułek nasennych udało mu się zrealizować swój plan.

Podejście do śmierci pisarza ukształtowało doświadczenie obozu koncentracyjnego:

Tym, co działo się na samym początku, było kompletne załamanie się estetycznego wyobrażenia śmierci. [...] Dla śmierci w jej literackiej, filozoficznej i muzycznej postaci nie było w Auschwitz miejsca. Nie było mostu łączącego

²² J. Améry, *Podnieść na siebie rękę. Dyskurs o dobrowolnej śmierci*, tłum. B. Baran, Warszawa 2018, s. 106.

śmierć w Auschwitz ze *Śmiercią w Wenecji*. [...] Śmierci w obozie nie towarzyszyła słodka muzyka z *Tristana i Izoldy*, tylko wrzaski esesmanów i kapo. Śmierć człowieka, ponieważ była jednak jakimś wydarzeniem społecznym, które rejestrowano w tzw. oddziale politycznym obozu formułą „zejście śmiertelne”, w ostatecznym rozrachunku traciła także jednostkowo swój specyficzny wymiar do tego stopnia, że jej estetyczne upozowanie staowało się dla tego, kto się jej spodziewał, niejako bezczelnością, a dla jego towarzyszy niedoli – nieprzyzwoitością²³.

Więźniowie obozu koncentracyjnego zajmowali się nie śmiercią, ale umieraniem: „Umieranie było wszechobecne, śmierć trzymała się w cieniu”²⁴. Tylko niewielu decydowało się popełnić samobójstwo poprzez dotknięcie drutów ogrodzenia będących pod wysokim napięciem. Jak przekonująco pisze amerykański profesor literatury Jared Stark w tekście pt. *Suicide After Auschwitz*²⁵, to nie kary za próby samobójstwa było przyczyną tego, że rzadko się na nie decydowano. Analizując świadectwa więźniów Auschwitz, autor zauważa, że w obozie nie pojawiała się kwestia wyboru formy śmierci. Strach przed umieraniem, a nie przed śmiercią towarzyszył więźniom. Nad wszelkimi filozoficznymi rozważaniami dominowała jednak rzeczywistość obozowa:

Nie, nie baliśmy się śmierci. Bardzo wyraźnie przypominam sobie, jak moi towarzysze niedoli, którzy spodziewali się w swoich blokach selekcji do gazu, wcale o tym nie rozmawiali, tylko zdradzając wszelkie oznaki obawy i nadziei, roztrząsali kwestię konsystencji zupy, którą miano niedługo roznosić. Rzeczywistość obozowa bez trudu zatriumfowała nad śmiercią i nad całym kompleksem tak zwanych kwestii ostatecznych. Także i tutaj umysł stanął u swoich granic²⁶.

Jeszcze w jednej sytuacji „umysł jako całość ogłaszał swoją niekompetencję” i „pękały osie jego tradycyjnych systemów odniesienia”²⁷. Były to tortury, którym filozof został poddany wcześniej, w forcie Breendonk. Améry, uczestnicząc w ruchu oporu i roznosząc ulotki, został pojmany przez niemieckie służby bezpieczeństwa i poddany przesłuchaniu. Zawieszono go na haku za kajdanki założone za plecami i podciągnięto do góry, co spowodowało wyłamanie stawów barkowych, a następnie okładano go bykowcem. Analizując *post factum* swój ból i poniżenie, autor podważa pojęcie godności:

²³ J. Améry, *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego*, tłum. R. Turczyn, Kraków 2007, s. 53.

²⁴ Ibidem, s. 55.

²⁵ J. Stark, *Suicide After Auschwitz*, „The Yale Journal of Criticism” 1(14)/2001.

²⁶ Ibidem, s. 57.

²⁷ Ibidem, ss. 58–59.

Muszę przyznać, że nie do końca wiem, co to takiego jest ta ludzka godność. Jeden uważa, że ją traci, kiedy nie ma warunków, by codziennie się wykąpać. Inny z kolei ma poczucie jej utraty, kiedy zmusza się go do załatwiania sprawy w urzędzie w innym niż jego ojczysty języku. W jednym przypadku ludzka godność powiązana jest z określonym fizycznym komfortem, w drugim z wolnością wypowiedzi, w jeszcze innym na przykład będzie to kwestia dostępności erotycznej partnerów tej samej płci. Nie wiem zatem, czy człowiek bity przez policjantów traci ludzką godność. Jestem natomiast pewien, że w momencie pierwszego uderzenia, jakie na niego spadnie, człowiekowi takiemu odbiera się coś, co tymczasowo nazwijmy zaufaniem do świata²⁸.

Nie chodzi tu, jak sądzę, o ukazywanie wielu znaczeń pojęcia godności, jego relatywności, ale jego kompromitacji w czasie Zagłady. Filozof pisał o unieważnieniu godności ludzkiej jako kategorii moralnej w odniesieniu do Auschwitz. Doświadczenie tortur jest dla niego równoznaczne z redukcją człowieczeństwa do „nagiego życia”:

Tylko w czasie tortur jednak ucieleśnienie człowieka staje się całkowite: wyjący z bólu, niezdolny do obrony, torturowany jest już tylko i wyłącznie ciałem, niczym więcej. [...] Ktoś raz torturowany na zawsze pozostaje torturowanym²⁹.

Strach przed cierpieniem będzie istotnym wątkiem w rozważaniach filozofa o dobrowolnej śmierci. Już w swoim eseju *O starzeniu się* autor przymierza się do problematyki końca życia:

Bezsilny język i pozbawione mocy myślenie nie opuszczają starzejącego się, i to nawet wtedy, gdy pogardzi on litanią i będzie chciał śmierci, tej nieuchronnej totalnej klęsce, przeciwstawić godność swojego myślącego człowieka bytu. Zacznie potem zapewne myśleć o umieraniu, a ściślej, o prowadzącym do niego procesie, który zasadnie budzi lęk, gdyż niesie nam cierpienia fizyczne różnego stopnia, i powiada się zwykle: nie śmierci się boję, lecz chorób i boleści³⁰.

W książce pt. *Podnieść na siebie rękę* Améry pokazuje sposób własnego dochodzenia do decyzji o odebraniu sobie życia. Autor na wstępie wyjaśnia kwestie terminologiczne. Chociaż zamiennie używa czasem pojęcia „samobójstwo”, woli termin „dobrowolna śmierć”. Jak zauważa Stark, czytający oryginalny tekst, filozof odrzuca pojęcie *Selbstmord* – zabicie się – na rzecz bardziej archaicznego niemieckiego terminu *Freitod* – wolnej bądź dobrowol-

²⁸ Ibidem, s. 76.

²⁹ Ibidem, s. 88.

³⁰ J. Améry, *O starzeniu się. Bunt i rezygnacja*, tłum. B. Baran, Warszawa 2018, ss. 128–129.

nej śmierci³¹. Pojęcie samobójstwa zostało bowiem zaanektowane przez nauki społeczne i psychologię, które czynią uogólnienia tam, gdzie chodzi o różne osobowości i sytuacje.

Suicydologia ma rację. Tyle tylko, że dla samobójcy czy potencjalnego samobójcy jej twierdzenia są puste. Jakiegokolwiek bowiem mieliby powody, nie sposób w pełni przekazać całkowitej i niepowtarzalnej swoistości ich sytuacji, *situation vécue*, i w rezultacie za każdym razem, gdy ktoś zadaje sobie śmierć, lub przynajmniej usiłuje to uczynić, zapada zasłona³².

Swoje rozważania autor przeciwstawia naukom społecznym badającym samobójstwa, które obserwują z zewnątrz, podczas gdy filozof stara się wniknąć w świat potencjalnego samobójcy. Już na samym początku eseju autor chce bronić godności i wolności samobójcy. Powiada on:

Jednak jako rodzaj śmierci taka śmierć jest wolna nawet w imadle przymusu; nie zżera mnie rak, nie grozi mi zawał, ataki uremii nie pozbawiają mnie tchu. To *ja* jestem tym, który podnosi na siebie rękę, który tu umiera po zażyciu barbituratów³³.

Filozof podkreśla swoistość *conditio suicidaire* i nazywa ją „sytuacją odskoku”³⁴, odskoku od powszechnie panujących w danym społeczeństwie opinii i narracji pocieszycielskich terapeutów. Każdy samobójca sam określa warunki życia, które są dla niego jedynie udręką – czy będzie to nieszczęśliwie zakochana służąca, czy porucznik Gustl, który nie wyobrażał sobie życia poza armią cesarza, czy sam Zygmunta Freud, którego rak podniebienia odstręczał nawet wiernego psa. Nie sposób z zewnątrz ocenić przeżyć innych – „całkowitej i niepowtarzalnej swoistości ich sytuacji”³⁵.

Améry podkreśla radykalną niezgodność logiki życia i „antylogiki śmierci”³⁶. Logika życia zdeterminowana jest biologicznie i społecznie przez uznanie życia za najwyższą wartość. Zdaniem filozofa dobrowolna śmierć wolna jest od zewnętrznych determinacji, nie może być oceniana według jakichś kryteriów racjonalności wyboru lub norm społecznych czy psychiatrycznych jako szaleństwo, które „nadal wyznacza się arbitralnie i odpowiednio do aktualnie obowiązującego społecznego systemu odniesienia”³⁷. Opis mrocznego świata samobójcy jest wyzwaniem dla języka, gdyż składa się on z „całkowitej

³¹ J. Stark, *Suicide After Auschwitz*, s. 99.

³² J. Améry, *Podnieść na siebie rękę...*, s. 34.

³³ *Ibidem*, ss. 27–28.

³⁴ *Ibidem*, s. 34.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, s. 52.

³⁷ *Ibidem*, s. 82.

negacji³⁸, z powiedzenia „nie” logice życia. Améry pisze o skazaniu na udrukę nieadekwatności” w próbie oddania egzystencjalnego wymiaru decyzji o odebraniu sobie życia. Absurd śmierci i nicość po tamtej stronie nie dają narzędzi, by adekwatnie opisać świat tuż przed skokiem „w coś, co nie jest żadnym czymś”³⁹. Filozof jednak już podjął decyzję i zbliżył się do – zdaniem Alberta Camusa – jedyne prawdziwie poważnego problemu filozoficznego – za pomocą „mowy bezradnej, bezbronnej, którą każdy prostak może wyśmiać”⁴⁰.

Améry podważa pojęcia naturalnej i nienaturalnej śmierci, podkreślając akcydentalność losów każdego, kogo może dotknąć jakiegoś rodzaju klęska życiowa, wobec której czekanie na tak zwaną naturalną śmierć wyda się nieznośne. Zamiast tego autor pisze o godności. Jest to inny rodzaj godności od tej, którą nadaje osobie społeczeństwo. Améry upiera się przy pojęciu godności jednostki wybierającej dobrowolną śmierć. Pojęciu godności (*Würde*) przyznanej jednostce przez społeczeństwo przeciwstawia on godność (*Dignität*) osoby, która decyduje się na rewoltę przeciw społeczeństwu. Jak pisze Stark, pisarz proponuje pojęcie *Dignität*, „termin, który wyobcowuje pojęcie godności z norm społecznych, z którymi jest koncepcyjnie związany i otwiera go dla opowiedzenia innej historii”⁴¹.

Niejasność neologizmu *Dignität* wynika z uznania, że prawo do śmierci nie może być zgodne ze społecznymi normami. Odpowiadające im pojęcie godności brzmi w języku niemieckim *Würde*, zaś termin *Dignität* można potraktować jako odpowiedź na książkę *Co zostaje z Auschwitz* Giorgia Agambena⁴². Agamben rozważa w niej pozycję świadka obozu koncentracyjnego. Jest nim ten, kto nie może zaświadczyć, *muzułman*, ucieleśnienie „nagiego życia”. *Muzułman* to więzień, który popadł w apatię, zamilkł, nie rozróżnia już dobra od zła, poddał się całkowicie machinie obozu. Améry poszukuje trzeciej drogi między biopolityką a humanistycznymi projektami, które okazały się nieskuteczne.

Pisarz broni również wolności potencjalnego samobójcy, która jest indywidualna, przygodna i krucha. Odnosi ją do jednostkowego doświadczenia: „Kto jednak przemawia z wnętrza rzeczy bezpośrednio przeżytych, kto odczuwa skłonność ku śmierci jako *donnée immediate de la conscience*, ten będzie wbrew naukowości trwał na swoim stanowisku”⁴³. Podmiot działa zgodnie

³⁸ Ibidem, s. 47.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, s. 50.

⁴¹ J. Stark, *Suicide After Auschwitz*, s. 120.

⁴² G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz*. *Archiwum i świadek*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008.

⁴³ J. Améry, *Podnieść na siebie rękę...*, s. 105.

z własną racjonalnością, jest suwerenny w swojej decyzji. Filozof zaznacza, że dobrowolna śmierć „nigdy nie urzeczywistnia się bez odniesień społecznych, z którą jednak ostatecznie człowiek zostaje sam i wobec której społeczeństwo musi zamilknąć”⁴⁴.

Podsumowując, przedstawiam niżej w punktach porównanie warunków koncepcji biografii oraz wniosków wynikających z prac filozofa:

1. Améry akcentuje przygodność i jednostkowość swojego rozumienia dobrowolnej śmierci. Podkreśla własny i nieuzewnętrzniany system jednostki decydującej się na dobrowolną śmierć. Jak to ujął Stark: „Jedynie wtedy, gdy śmierć staje się nierozpoznana [społecznie, jako prywatny moment – A.E.K.], kiedy nie może być usankcjonowana żadną normą, gdy nie można jej porządkować do żadnych regulacji czy też zobowiązań, można wskazać na jej enigmatyczną godność”⁴⁵.

2. Historyczny i kulturowy kontekst to biopolityka po Auschwitz. Filozof wyraża opór wobec biowładzy, pisząc o strachu przed czymś znacznie gorszym od samej śmierci, o torturach umierania.

3. Améry reprezentuje silny podmiot, który przepracowuje traumatyczne doświadczenia.

4. Autor uzasadnia własną kondycję, jako niejednoznacznej i zagrożonej zranieniem mówiącej istoty. Jego pojęcie *Dignität* jest przykładem niemożności jasnego wyrażenia indywidualnego doświadczenia granicznego.

5. Améry pisze o tym, że osoba, która wybiera dobrowolną śmierć, nigdy nie obywa się bez społecznego odniesienia. Jednak istota ludzka na końcu zostaje sama z sobą.

6. Autor twierdzi, że w podejściu do tak rozumianej dobrowolnej śmierci osoba powinna zachować poczucie życia. W przeciwnym wypadku nadal będzie więźniem obozu koncentracyjnego.

Cały tekst jest praktykowaniem nieustannego kwestionowania tego, co ustanawia życie i język dzięki „stale podważającemu siebie i korygującemu się namysłowi, który nigdy nie obawiał się sprzeczności”⁴⁶. Język filozofa to przykład poszukiwania własnych adekwatnych słów dla oddania antylogiki śmierci. Dlatego proponuje on enigmatyczne pojęcie *Dignität*.

Świadectwo Jeana Améry’ego mieści się w ramach proponowanej przeze mnie koncepcji biografii z jedną korektą – pisarz podkreśla samotność osoby, która wybiera dobrowolną śmierć, na samym końcu drogi.

⁴⁴ Ibidem, s. 125.

⁴⁵ J. Stark, *A Death of One’s Own. Literature, Law, and the Right to Die*, Evanston, IL 2018, s. 140.

⁴⁶ J. Améry, *O starzeniu się...*, s. 8.

Perspektywa biograficzna – populacyjna

Améry zwrócił uwagę na społeczny wymiar umierania. Przeciwwstawił on samotne umieranie w szpitalu nędzarza, który jest „ledwie dostrzegany przez obojętne pielęgniarki”, kończeniu życia w luksusowej klinice:

[...] kwiaty na stole, dobrze opłacani lekarze, osobista tonacja troskliwości, możliwe o każdej porze odwiedziny bliskich nie pomagają mu może w krytycznych momentach, ale umilają chwile, w których ból ustępuje, i wtedy w tym umieraniu znów trwa godne życie, byt zamożnego nadal drastycznie różni się od marnego bytu ubogich⁴⁷.

Neoliberalizm ignoruje perspektywę biograficzną społeczeństwa, a więc istnienie grup wiekowych z ich odmiennymi potrzebami oraz starzenie się społeczeństw Europy. Neoliberalizm „wspiera konkurujące i poróżnione ze sobą, zapatrzone w siebie jednostki, które łączy solipsystyczna postawa wobec innych i wobec wspólnoty”⁴⁸. Brak jest poczucia obowiązków wobec innych i poczucia odpowiedzialności za społeczeństwo zarówno ze strony państwa, jak i jego obywateli na rzecz zasady nieingerencji, zwłaszcza – jak sądzę – w krajach postkomunistycznych. W gruncie rzeczy neoliberalna polityka prowadzi do pozbywania się jednostek uważanych za uciążliwe. Jednak ponieważ neoliberalny etos jest podtrzymywany przez normy społeczne i zasadę nieingerencji, nie może on pozwolić sobie na jawne zabijanie. Działa więc w sposób, który można nazwać niejawną, niechcianą eutanazją. Na przykład w Polsce, w porównaniu z rozwiniętymi społeczeństwami Europy Zachodniej, pacjenci znacznie szybciej umierają z powodu długotrwałego oczekiwania na operację lub rehabilitację. Odnosi się to szczególnie do marginalnych grup społecznych i niższych klas społecznych, których nie stać na prywatną służbę zdrowia. Pomimo tego, że Polska jest postrzegana jako ekonomicznie dobrze rozwinięty kraj, istnieje problem z systemem służby zdrowia, który nie jest właściwie dotowany i zmierza do katastrofy.

Ruchy na rzecz legalizacji eutanazji także nie przyjmują szerszej perspektywy, biorącej pod uwagę nierówności społeczne, krytykę polityki społecznej wobec ludzi starych i niepełnosprawnych, jak również niedoinwestowanie służby zdrowia, zwłaszcza opieki paliatywnej. Przypuszczam, że idea asystowanej śmierci nie byłaby tak kontrowersyjna, gdyby umieścić ją nie jako

⁴⁷ Ibidem, s. 130.

⁴⁸ J. Haldes, *Law, Immunization and the Right to Die: On Legal Fictions and the Governance of Assisted Dying* (Ph.D. dissertation), University of Alberta, 2014, https://era.library.ualberta.ca/files/x346d4521/Haldes_Jennifer_J_201408_PhD.pdf, s. 11 [20.03.2017].

główne żądanie, ale ostateczność w kontekście potrzeby zmiany warunków życia, pracy, walki ze śmiercią społeczną, a więc potrzeby społecznej integracji osób starych i niepełnosprawnych. Przedstawiciele ruchów społecznych przeciwnych legalizacji eutanazji często podkreślają, że wołanie o zakończenie własnego życia jest wołaniem o uwagę, troskę i strach przed samotnością. Jest to problem edukacji całego społeczeństwa, że wszyscy się starzejemy i umieramy, dlatego wszyscy jesteśmy podatni na zranienia i w pewnym momencie potrzebujemy wsparcia. Zadaję więc pytanie: Co się stało ze społeczeństwem takim jak Szwajcaria, że ponad 60% jej obywateli bierze pod uwagę eutanazję jako prawdopodobną opcję?

Wyzwania, przed którymi stoi Europa, to starzenie się społeczeństwa, rosnąca liczba osób niepełnosprawnych, coraz większe nierówności społeczne, rosnące koszty opieki zdrowotnej z powodu nowych medycznych technologii, zwłaszcza w przypadku długoterminowego podtrzymywania przy życiu. Populacyjna perspektywa biograficzna to idea odnalezienia wspólnych punktów zapalnych, podobnych represji, które sprawiają, że przynajmniej niektórzy ludzie myślą o eutanazji, gdyż są pozostawieni samym sobie. Wszyscy zapewne znamy tekst piosenki Johna Lennona – *Imagine*. Można więc powiedzieć, że jestem marzycielem, ale nie ja jedna. Wyobraźmy sobie państwo, w którym edukacja, dobry system służby zdrowia, dobrej jakości opieka paliatywna i polityka społeczna są priorytetami. Wyobraźmy sobie społeczeństwo, gdzie nie ma grup społecznych, które są na marginesie; jest poczucie solidarności, istnieje obowiązek dawania i troszczenia się o innych. Prawdziwa demokracja jest według Roberta Esposito związana z takim rozumieniem wspólnoty, która nie jest, jak w ideologii nacjonalistycznej, miejscem tożsamości narodowej, ale miejscem wielości, różnic i inności. Wyobrażam sobie społeczeństwo, w którym gdy tylko zostały wyczerpane wszystkie możliwości, rzadko zdarzają się osoby, które mówią: wystarczy, moje życie jest spełnione. Takie sytuacje są prywatnymi sprawami, nie ma już nic do zrobienia w sądzie i w tym momencie – jak powiada Améry – „społeczeństwo musi zamilknąć”. Osoby te uzyskują pomoc w skróceniu udręki umierania i dzieje się to tak gładko, spokojnie, jak widzimy to np. w filmach *Angielski pacjent* czy *Inwazja barbarzyńców*. Nadchodzi kryzys w postaci rosnącej liczby osób starych i niepełnosprawnych pozostawionych samym sobie, który w końcu osiągnie masę krytyczną. Chyba że nastąpi systemowa zmiana zamiast łatania dziur w opiece nad marginalizowanymi grupami społecznymi. Wyobraźmy to sobie.

Summary

Many researchers regard assisted death and social movements acting for legalization of euthanasia as the outcome of neoliberal system and generally as a part of biopolitics. The author is looking for resistance to biopower and domination which is more complex than it appears on the surface. She searches for the form of resistance which would not produce 'bare life' and would not exclude marginalized social groups. The question how to resist biopolitics is the problem of finding a language outside biopolitical discourse. The article is the example of the genre of post-critical social theory. The author proposes biographic perspective – individual (but not individualistic) and collective – in the name of subjectivity and solidarity with others. The author constructs conditions of biographic narration which would resist biopolitics, in the name of accidentality and uniqueness of one's life and death. She analyzes these conditions on the example of Jean Améry's works and his life and death. The author also describes collective biographic perspective which becomes utopian vision.

Keywords: pathography, euthanasia, biopolitics, voluntary death

Słowa kluczowe: patografia, eutanazja, biopolityka, dobrowolna śmierć

AGNIESZKA KACZMAREK

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu / Instytut Kulturoznawstwa

Krzątanina wokół śmierci. O rzeczach Marcina Wichy

Realne doświadczanie umierania i śmierci nie jest jedynie symbolicznym zerwaniem. To akt najprawdziwszej utraty, który zdaje się przesłaniać każde inne przeżycie. Wobec prawdziwości śmierci wszelki wyobrażany rozpad, symboliczny zwrot wydaje się jedynie ulotnym, nietrwałym i pozornym zawieszeniem. Śmierć wywołuje autentyczne zważenie. Sytuuje się ona blisko najwrażliwszej ludzkiej tkanki, nieobudowanej i nieosłoniętej zaporami nietykalności. Często z tego właśnie powodu współczesna kultura ogranicza, a nawet tabuuje dyskursy, rytuały czy gesty z nią związane. Umieranie i śmierć pozostają za szczelną, a zarazem dyskretną zasłoną milczenia i bezruchu, jakby to ona miała ocalić przed nieuchronnością. Konsolacje, wspomnienia, żałoba czy samo wypowiadanie słowa „śmierć” zwykle wywołuje zgorzienie. Przestaje być tajemnicą wymagającą przygotowania i obrzędu, a staje się marginalizowanym i wypieranym nieprzyjemnym zdarzeniem. Pisze o tym Jean Baudrillard, podkreślając obojętność jako dominującą w kulturze postawę wobec śmierci, zażenowanie, które wywołuje, stawianie jej na równi z obscenicznością¹. Z innej perspektywy, sytuując problem śmierci w kontekstach wypowiedzi literackiej, komentuje tę postawę Gilles Ernst:

Pozwólmy sobie zresztą na jeszcze więcej: nie wahajmy się stwierdzić, iż utwór prozatorski, będący kunsztowną formą wypowiedzi, stanowi negację śmierci jako takiej. Otóż próba wprowadzenia jej do tematu, wymówienia lub choćby tylko zapisania jej nazwy jest – zgodnie z heglowską dialektyką – równoznaczną z częściowym jej wyeliminowaniem; coś bezkształtnego próbuje się powołać do życia właściwego pojęciu, życia w strukturze, coś, co

¹ J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. S. Królak, Warszawa 2007, s. 237.

nie daje się opowiedzieć, pragnie się zawrzeć w opowieści. Tymczasem jedynie milczenie i nieobecność tego tematu są stosownymi postawami wobec śmierci. Ale czy na pewno? Możemy wszak postawić sobie pytanie o to, czy samo milczenie nie jest jeszcze nazbyt wymowne².

Autor wprowadza problematykę opowiadania śmierci, konstruowania z jej materii narracji jako pewnego modelu kulturowego, który we współczesności przyjmuje nowy kształt. Tematyka śmierci pojawia się jako wątek, a niekiedy zasadniczy problem w autonarracjach referujących proces własnego umierania, a także jako intymny zapis emocji, wrażliwy encefalogram niepokoju, bólu związanego z umieraniem innych, a w końcu z ich śmiercią.

Doświadczenie śmierci zawsze związane jest z napięciem przebiegającym między minionym a przyszłym. Teraźniejszość wydaje się zawieszona, jakby nieobecna. Emocje towarzyszące śmierci zacierają poczucie tu i teraz; gesty automatyzują się, myślom trudno odnaleźć jakikolwiek punkt, który zatrzymałby ich intensywniejszy niż zwykle bieg; czas zastyga niczym wstrzymane na godzinie śmierci zegary w tradycyjnym, dawnym porządku. Jedyne pytania dotyczą tego, co się wydarzyło, i tego, jaka będzie przyszłość. Pamięć wręcz neurotycznie powiela dawne klisze, które niczym żmudne ćwiczenie przywołują te same obrazy. To tu powraca smak ciastka, herbaty oraz obraz dziecięcego pokoju, czyli wszystko to, co dawało ukojenie, a co bezpowrotnie należy już do retoryki minionego i nieodwołanego. Przyszłość wydaje się niedostępna, niemożliwa do rozpoznania i doświadczenia, powstrzymuje ją dramaturgia niepewnego. Przynależy do świata, który będzie naznaczony nieobecnym, pustym, trudnym do uznania, a przez to jeszcze bardziej narażony na pytania. Dramaturgia utraty, odejścia, kontaktu z nieodwołalnym skłania często do porządkowania, katalogowania minionego, układania w całość fragmentów, a nawet strzępów dawnego, próbującego zmierzyć się z ocaleniem.

Dla Arystotelesa pamięć jest „utrwalonym wyobrażeniem rozpatrywanym jako obraz przedmiotu, od którego ono pochodzi”³. Pamięć łączy zatem dawny, miniony przedmiot z jego aktualnym wyobrażeniem. Może to oznaczać, że jest ono niepełne, zacienione, wymagające bezustannego wysiłku potwierdzania, uzupełniania, formowania na nowo. Praca pamięci zaangażowana jest w odtwarzanie, powracanie do przeszłości, poszukiwanie zaplątanych korzeni, które formują aktualny wizerunek dawnego czy utraconego. Znikanie stymuluje pamięć, jest jej tworzywem, z którego formuje wspomnienia.

² G. Ernst, *Śmierć jako temat opowiadania*, tłum. M.L. Kalinowski, w: *Wymiary śmierci*, wybór S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 230.

³ Arystoteles, *O pamięci*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 3, tłum. K. Siwek, Warszawa 1992, s. 238.

Skoro „pamięć obraca się wokół przeszłości”⁴, to w jej centralnym miejscu usytuowane jest doświadczenie, które się odtwarza, powraca, jednak nie ma tak wyraźnych konturów, bywa rozmyte i niekiedy niepewne. Zdarzenia następują po sobie – poprzez opowiadanie układają się w logiczny, przyczynowo-skutkowy ciąg, możliwy do odtworzenia. W ten sposób wprowadzany jest porządek w często chaotyczny i domagający się rytmu świat. Każde opowiadanie o przeszłości – niezależnie od tego jak odległej – jest określaniem się wobec czasu. Jak pisze Augustyn:

Kiedy rzeczy przeszłe wiernie opisujemy, wydobywamy z pamięci nie same rzeczy, które już przeminęły, lecz słowa oparte na obrazach owych rzeczy, które wtedy, gdy się rozgrywały, za pośrednictwem zmysłów wycisnęły jakby ślad na umyśle. Na przykład moje dzieciństwo, którego już nie ma, spoczywa w czasie przeszłym, który już też nie istnieje. Ale obraz dzieciństwa, kiedy go przywołuję i opisuję, oglądam w czasie teraźniejszym, gdyż obraz ten jest nadal w mojej pamięci obecny⁵.

A zatem pamięta się to, co zostało utrwalone, powtórzone i jest na tyle wyraziste, aby stać się mechanizmem kodowania minionego.

Język podpowiada sformułowanie „zapadło w pamięć”, „nie zapadło w pamięć”, „zatrzymałem w pamięci”, „wyrzuciłem z pamięci”, aż w końcu „nie wyrzuciłem z pamięci”. Ostatni ze zwrotów służy za punkt wyjścia, frazeologiczny pretekst do zastanowienia się nad wyznaniem Marcina Wichy utrwalonym w tytule jego książki *Rzeczy, których nie wyrzuciłem* i nieśmiałą próbą uzupełnienia, dokończenia. Czy rzeczywiście chodzi o „rzeczy”, przedmioty, książki, szpargały, które pozostały po śmierci matki? Serię katalogujących czynności, porządkowania, ocalania? Za nimi ukrywają się kolejne warstwy, odniesienia, które nie uległy wyrzuceniu, a które są właśnie materią pamięci. To nie tylko pamięć o matce, rodzicach i ich „rzeczach”, ale także o kolejnych pokoleniach, ich pamięci i opowieściach będących zapisem dramatu.

Stanisław Rosiek, wybitny znawca problematyki śmierci, pisze:

Śmierć w pierwszej osobie przeciwstawia się wszystkim innym sposobom doznawania śmierci. Tylko ona jest absolutnie i bezwzględnie niemożliwa do wysłowienia, tylko jej nie da się od środka opisać, choć przecież – ona i tylko ona – stanie się w końcu, jeśli nie przedmiotem naszego własnego doświadczenia, to w każdym razie naszym udziałem. Wszystkie inne śmierci – w drugiej czy trzeciej osobie – których jesteśmy świadkami, mogą być tematem naszych wypowiedzi. Dlatego ja – podobnie jak wy – nie opowiem

⁴ Ibidem, s. 233.

⁵ Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Kraków 1997, ss. 336–337 (ks. XI, par. 18).

nigdy nikomu o tym, co mnie najbardziej dotyczy i przejmuję – o mojej własnej śmierci⁶.

Poświadczenia, a zarazem opisu cudzej śmierci widzianej z perspektywy „ja”, a dotyczącej trzeciej osoby dokonuje Marcin Wicha. Jego *Rzeczy, których nie wyrzuciłem* są osobistym wchodzeniem w cudzą śmierć, wędrówką w niewypowiadalne w pierwszej osobie, jednocześnie wymagającą zaangażowania, zatrzymania. Części powstałego zapisu, kolejno zatytułowane *Kuchnia mojej matki*, *Słownik* oraz *Śmiech w odpowiednich momentach*, tworzą swoisty tryptyk dokumentujący wielowarstwowy świat przedstawieniowy: codzienność, słowa, chorobę i śmierć, ale także impresje, wspomnienia, emocje, tworzące wielowymiarową strukturę opowiadania. Wicha w pełni odzwierciedla to, o czym w wysublimowany sposób pisze Jolanta Brach-Czaina:

Z codzienności wyłączone są wydarzenia niezwykle. Nie należą do niej jako niecodzienne właśnie. Wystarczy, że pojawią się jakiegoś dnia, padając niespodziewanie pomiędzy zjawiska oswojone, a codzienność znika. Gwałtowny przeblask przesywa i przeinacza na pewien czas całą przestrzeń egzystencjalną, znosząc potoczność, jak gdyby nie była niczym więcej jak tylko mrokiem płoszonym przez światło niezwykłości⁷.

W doświadczeniu życiowym Marcina Wichy tym przebliskiem, przełamaniem codzienności, związanej z nią rutyny, która może niekiedy nużyć, ale jest też gwarancją spokoju, stała się wiadomością o chorobie matki:

Pewnego dnia dzwoni do mnie matka. Jesteśmy na siebie poobrażani. Nie pamiętam, o co. – Masz tu przyjść – mówi. – Robię coś – odpowiadam. – Więc przyjdź, jak skończysz. Znam ten ton. Musi mieć jakąś mocną kartę. Mocniejszą niż zwykle. Więc idę. [...]. Tym razem jest inaczej. Przyjaciółki ściszą głośnie. Obejmują mnie. Wychodzą⁸.

„Inność”, mimo że nie została wypowiedziana, jest dla opowiadającego wyczuwalna, a z biegiem czasu przyzwyczajają się on do tej odmienności kolejnych dni. Odmienność stanie się centrum jego krzątaniny – obecności lekarza, opiekuńki, splotu domu i szpitali, nierównego rytmu choroby, nowych słów i działań. Oswajanie wcześniej nieznanego, przywieranie do niego, akceptowanie pozwala przyzwyczaić się do nowego, które z dnia na dzień okazuje się coraz bliższe i bardziej powszednie. Opieka nad matką, zaangażowanie w jej, a tym samym własny nowy porządek życia, jak pisze o tym Brach-Czaina, oznacza:

⁶ S. Rosiek, *Literatura i nieobecność śmierci*, w: idem, *[nienapisane]*, Gdańsk 2008, s. 165.

⁷ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2018, s. 72.

⁸ M. Wicha, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Kraków 2017, s. 151.

Krzątactwo to obecność poprzez ponawianie. Gdy powtarzam gesty przypisane mojej codzienności, utrzymuję ją. Na tym przecież polega bytowanie. Niestety, wysiłki krzątacze rozdziera ambiwalencja i trawiąca je nieuchronnie walka. Krzątactwo samo w sobie unicestwia. Każda czynność anihiluje własne działanie, by dać miejsce możliwości ponawiania. Codzienność budowana jest ze znikających gestów, ulatujących problemów, z przedsięwzięć, które tracą znaczenie, gdy tylko zostaną wykonane. Są to wysiłki, które domyka przywierająca do nich nicość⁹.

Choroba, umieranie i śmierć wprowadzają w codzienność niezwykłość, nieprzewidywalność, która domaga się troski, skupienia, sytuując się w centralnym punkcie życia. Przedmiotem narracji Wichy pozostaje opustoszała codzienność z jej licznymi niuansami, odniesieniami i kontekstami. Autor archiwizuje rzeczywistość powszechną, oswojoną, w której ukryta jest specyficzna, jedyna obecność matki. To ona ujawnia się w książkach, przedmiotach, notatkach, relacjach z innymi. Witold Gombrowicz napisał:

Obcowanie z przeszłością jest więc ciągłym dopracowywaniem się jej, powoływaniem do bytu... ale, ponieważ odczytujemy ją ze śladów, jakie pozostawiła, a te ślady są zależne od przypadku, od materiału, w jakim zostały przekazane, kruchego, lub mniej kruchego, od przygód rozmaitych w czasie, jest przeto, ta przeszłość, chaotyczna, przypadkowa, fragmentaryczna¹⁰.

Dużo trudniejsze jest uporządkowanie przedmiotów codziennych, „rzeczy, których nie wyrzuciłem”:

I przedmioty już wiedziały. Czuły, że wkrótce będą przesuwane. Przekładane w niewłaściwe miejsca. Dotykane cudzymi rękami. Będą się kurzyć. Będą się rozbijać. Pękać. Łamać pod obcym dotykiem¹¹.

Te jednocześnie są zapowiedzią śmierci i żałoby, których staną się nieświadomymi i niemymi świadkami. To o nich myśląc, matka pytała:

– Co z tym wszystkim zrobisz? Wiele osób stawia to pytanie. Nie znikniemy bez śladu. A nawet jak znikniemy, to zostaną nasze rzeczy, zakurzone barykady¹².

Każda część książki Marcina Wichy stanowi archiwum śmierci – tej, która się wydarza w trzeciej części, wcześniej zapowiedzianej. Pojawia się już bowiem w rozmowie z pięciolatkiem, gdy matka deklaruje: „– Umrę. Każdy

⁹ J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, ss. 92–93.

¹⁰ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, Warszawa 2018, s. 878.

¹¹ M. Wicha, *Rzeczy, których...*, s. 12.

¹² *Ibidem*.

umrze. – Ale ty nie umrzesz? – Umrę, ale dopiero kiedy nie będziesz mnie potrzebował¹³. Ta zapowiedziana śmierć, wpisując się w to, co zapamiętane, inicjuje tworzenie archiwum utraty, pamięć o niej, wobec której pozostaje się bezradnym, umieszczonym pośrodku świata rzeczy. Ostatnią część opowieści Wichy, *Śmiech w odpowiednich momentach*, różni od wcześniejszych brak tytułów zawartych w niej rozdziałów, nie są one uszeregowane według sygnatur. Ich miejsce zajmuje chronologia – od diagnozy aż po stypę. Logiczny ciąg z kilkoma ostatnimi uwagami:

Otwarte opakowania kawy trzymać w lodówce. Obcinać końcówki bananów. Nie żałować czosnku do sałaty. Od czasu do czasu mówić prawdę prosto w oczy. Nie zawsze, ale na tyle często, żeby się nas obawiali. Tyle¹⁴.

Znany obraz Hansa Baldunga Griena *Śmierć i trzy okresy życia ludzkiego* moralizatorsko przypomina o dynamice i wpisanej w nią zmienności egzystencji człowieka. Na jednym obrazie usytuowane są trzy figury: niemowlę, piękna kobieta w kwiecie wieku z próżnością wpatrująca się w swoje odbicie w lustrze oraz staruszka spoglądająca na dominującą nad trzema postaciami śmierć. Ten potrójny portret jednej osoby przypomina nie tylko o przemijaniu, ale i o nieuchronnej śmierci. Wprost eksponując tymczasowość i szybką przemianę człowieka – od niewinności dziecka, przez młodzieńczą niefrasobliwość, aż po zatroskaną starość – nakazuje pielęgnowanie codzienności, tymczasowości, troskę, a nawet używając sformułowania Brach-Czajny – krzątaństwo. Podobny motyw można odnaleźć na obrazie Tycjana *Trzy okresy życia ludzkiego*, gdzie spotykają się Eros i Tanatos. Na pierwszym planie eksponowana jest młodość, miłosne zaloty, przyjemność, beztróskie figle. Na drugim planie widać już zapowiedź śmierci – dwoje niemowląt w objęciach snu tak naprawdę znajduje się już w uścisku jego siostry – śmierci. Starość na obrazie Tycjana jest znacznie oddalona – dopiero w głębi obrazu można dostrzec zamyślnego starca, pochylonego nad trzymanymi w dłoniach dwiema czaszkami. To one każą powrócić oglądającemu do par z pierwszego planu – kochanków i dzieci. Obraz prezentuje w skrócie całe ludzkie życie – jego kolejność, epizody, wydarzenia aż po nieunikniony koniec.

Opowieść o życiu rodziny Marcina Wichy, o życiu jego matki, a w końcu jego własnym przypomina układ scen z płócien Tycjana czy Griena. Poszczególne bohaterowie spotykają się na jednym obrazie, można na nich spoglądać jednocześnie, bez zachowywania chronologii, kolejności zdarzeń. Tak też spleta się narracja Wichy – zdarzenia nie układają się w logiczny ciąg, ale łączą poprzez skojarzenia, postaci ze wspomnień, emocje, anegdoty, nagle po-

¹³ Ibidem, s. 17.

¹⁴ Ibidem, s. 181.

budzoną pamięć, która mobilizuje do krzątania i tworzenia kolejnego katalogu archiwum.

Obszar archiwum prowadzonego przez Marcina Wichę tylko pozornie rozpościera się w sferze prywatności, świat ten jest bowiem współdzielony z porządkiem publicznym, formowanym przez historię. Marcin Wicha umieszcza historię rodzinną w ramach historii powszechnej, publicznej, odzwierciedlając specyfikę czasu – z jego antagonizmami, imaginacjami, emocjami, a przede wszystkim codziennością. Pisze niejako *in memoriam* minionych losów żydowskiej wspólnoty, do której należy. Tryptyk Wichy odnosi się również do trzech ram pamięci – pierwszą, najbliższą, jest pamięć o życiu jednostkowym, o jego matce, która jest główną bohaterką opowieści. Jednak jej życie, tak jak jej śmierć, to nie jedyne reprezentacje tej historii. Ujmując to zagadnienie chronologicznie, należy zwrócić uwagę na drugą oś opowieści, czyli historię i dramat drugiej wojny światowej, getta, prześladowania, którego ofiarami byli najbliżsi członkowie rodziny, ale i ci dalsi, którzy pojawiają się we wspomnieniach tych, co przetrwali. Samo pochodzenie wydaje się dla wielu trudne do wypowiedzenia:

– A wy już powiedzieliście? – Już dawno – chełpi się matka – Już nawet nie pamiętam kiedy – dodaje (ale oczywiście pamięta). – Miał wtedy jakieś trzy lata i wszystko przeszło zupełnie naturalnie.

Ha! Proszę bardzo. Ich rodzice – a moi dziadkowie – tego nie potrafili. Dla tego całe pokolenie musiało zdobywać informacje z podejrzanych źródeł¹⁵.

Retoryka wspomnień zapośredniczonych w opowieści Wichy nigdy nie ujawnia całej prawdy – pozostaje w sferze domysłów, niedopowiedzeń, anegdot, które tylko pozornie są zabawne i tylko udawana jest niepamięć ich narratorów zadających pytania: „Gdzie było to mieszkanie? W którym roku? W jakiej części miasta?” – pamięć jest zbyt bolesna, aby odtwarzać szczegóły. Dziadek¹⁶ niepostrzeżenie myli gierkowską „Mirindę” z obozem „Miranda de Ebro”, ujawniając tym samym część swojej biografii. Te same dramatyczne biografie ukrywają się za strzępami zdań: „kiedy nas przenoszono”, „pijane krowy na Syberii”, „zabawnych ogłoszeniach w żydowskiej gazecie”.

Autor realizuje to, co Paul Ricoeur nazywa „pracą pamięci”, lecz w zakresie nadanym mu przez Pierre’a Norę:

W przeciwieństwie do naszego przyjaciela Paula Ricoeura, który dystansuje się od tej staromodnej formuły [obowiązku pamięci – A.K.] i przedkłada nad nią zwrot „praca pamięci”, ja ją przyjmuję, pod warunkiem jednak nada-

¹⁵ Ibidem, s. 130.

¹⁶ Ibidem, s. 129.

nia jej znacznie ogólniejszego sensu niż ten, który jej się na ogół przyznaje: sensu znacznie bardziej rozciągniętego, mechanicznego, materialnego, bardziej patrymonialnego niż powszechnie przyjęty sens moralny. Sens nie związany z długiem, lecz z utratą, a to przecież coś zupełnie innego¹⁷.

Marcin Wicha nie próbuje rozliczać się z przeszłością, nie formułuje wobec niej oskarżeń. Kolejnym – trzecim – elementem triady wspomnień, którego emblematem pozostanie rok 1968. O jego szczytowym momencie piszą Ewa Winnicka i Cezary Łazarewicz:

We wtorek 19 marca I sekretarz Władysław Gomułka przemawia do aktywu partyjnego w warszawskiej Sali Kongresowej. Przemówienie transmitują radio i telewizja. Sekretarz wygraża pięścią i krzyczy, również na słuchaczy, którzy mimo to co kilka minut przerywają mu brawami. Przemówienie jest długie i objaśnia ostatecznie, skąd biorą się współczesne problemy Polski. Oraz kto jest winien zająć na Uniwersytecie Warszawskim, o których awanturnicy poinformowali żadne sensacji zachodnie media. [...] za niepokoje społeczne odpowiadają chuligani, bananowa młodzież oraz Żydzi, którzy jeśli nie przepadają za socjalistyczną Polską, mogą z niej wyjechać. Nikt nie będzie za nimi tęsknił¹⁸.

Ten temat także nie pojawia się w bezpośrednich wspomnieniach autora. Urodzony w 1972 r., nie należy do marcowego pokolenia, jednak jego biografia jest z nim związana. Dlatego stara się raczej diagnozować, rozpoznawać kondycję tej generacji – pierwszego powojennego pokolenia, które „miało być szczęśliwe”. Usytuowanie tego katalogu wspomnień, części, której Wicha nie był bezpośrednim świadkiem, w szerokich ramach obrazu społeczeństwa PRL-u, powoduje, że ich obraz nie jest amorficzny, abstrakcyjny. Z zachowanych wspomnień wyłania się wizerunek matki kontestującej, zadziornej, bezkompromisowej, a nade wszystko mądrej i jednocześnie przepełnionej skrzętnie ukrywanymi lękami:

Miała wiele wad, ta moja matka. Była tak zwaną „trudną osobą”. Jak dodatkowe zadanie na szóstkę. Jak jolka w sobotniej gazecie. Przyjaciele twierdzą, że mówiła prawdę w oczy. Czasem mówiła, czasem nie. Ale jedno jest pewne: kiedy już chciała coś powiedzieć, nikt nie potrafił jej uciszyć¹⁹,

a gdzie indziej:

Przed Marcem. W Marcu. Po Marcu Marcowe. Jak w Marcu. Prawie jak w Marcu. Ten miesiąc tkwił w środku jej życiorysu. Jeszcze jedna rzecz, któ-

¹⁷ P. Norra, *Czas pamięci*, tłum. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” lipiec 2001, s. 40.

¹⁸ E. Winnicka, C. Łazarewicz, *1968. Czasy nadchodzą nowe*, Warszawa 2018, s. 130.

¹⁹ M. Wicha, *Rzeczy, których...*, s. 135.

rej nie rozumiałem. To znaczy – wydawało mi się, że rozumiem – czytałem, co trzeba – rozpoznawałem cytaty i bohaterów. Znałem odwieczne anegdoty, zwischenruffy, za pomocą których wymierzano sprawiedliwość uczestnikom nagonki. Te kalambury straszliwe, ten bicz na docenta Damskiego i redaktora Kura – no proszę, nie minęła ich kara – żydowski Pan Bóg sprawiedliwy – wybrał im nazwiska, które aż prosiły o grę słów. Kibicowałem matce, kiedy zapowiedziała, że pójdzie patrzeć, jak wieszają Gomulkę. Nie doczekała się, rzecz jasna. Szyderstwa, cytowane latami, to była jedyna namiastka sprawiedliwości²⁰.

Żydowskie pochodzenie nie ułatwiało tkwienia w trudnej rzeczywistości – marzenia jego matki o Kanadzie, walka z prymitywnym antysemityzmem były jej formami ucieczki, pragnieniem zmiany, która po 1989 r. często okazywała się pozorna, fasadowa. „Parę lat później zaczęła się odchudzać. Potem zmienił się ustrój. Przez kilka lat była szczęśliwa. Szczęśliwsza”²¹. Pamięć, która u Wichy nie wynika z doświadczenia osobistego, zanurzenia w opisywaną rzeczywistość, należy już do porządku podzielanej historii – tej, która porządkuje, archiwizuje, ale także należy do sfery prywatnej. Ta forma konserwowania, troski o pamięć obejmuje także to, co często intymne, własne, co bywało – i nadal bywa – psychosomatyczną odpowiedzią na to, co zewnętrzne.

W każdej części osobistego tryptyku Wichy uwidacznia się niezagojona rana na tożsamości, która została zraniona przez śmierć – to właśnie śmierć Joanny, matki osieroconego narratora. Jej odejście staje się jednak pretekstem do powrotu i odtworzenia innego bólu – tego związanego z dramatem wojennym oraz raną spowodowaną antysemityzmem, której symbolem pozostaje marzec 1968 r. Śmierć matki prowokuje pamięć do odtworzenia nie tylko zdarzeń, których autor był bezpośrednim świadkiem czy uczestnikiem, ale także tych, które nie należą do jego świata, a które zostały mu przedstawione, odtworzone, zasugerowane. Za śmiercią jednostkową kryją się inne śmierci, śmierci „wielkie” – poniesione na skutek zagłady i prześladowania, a które są tak niepełne, ażurowe, wymagające nieustannego uzupełnienia:

Po prostu zniknęli tamtego lata. Cała trójka. [...] Ale nie. Zniknęli pół roku przed wyzwoleniem, a razem z nimi pół miasta. Nic nadzwyczajnego. Pod koniec życia moja matka zadbała, żeby zniknięcie zostało odnotowane w centralnym archiwum znikniętych²².

Archiwizowanie pozostaje więc relacją pamięci i przeszłości, ocalałego świadectwa i minionego, które w sytuacji śmierci dodatkowo wypełnia bez-

²⁰ Ibidem, s. 122.

²¹ Ibidem, s. 61.

²² Ibidem, s. 155.

powrotna nieodwołalność. Akt archiwizowania ukierunkowany jest na ocalenie, przechwycenie tego, co ocalało i co odnajdywane jest w terażniejszości. Minione zaczyna podlegać formule katalogu: przedmioty, myśli, wspomnienia głosu, jego tonu, barwy, nawyki i przyzwyczajenia – odbijające indywidualny rytm życia ulegają systematyzacji, uporządkowaniu według klucza tak subiektywnego, jak to, co mu podlega. Trudno jednoznacznie, z góry wyznaczyć obszar archiwizowanego – ten ciągle ożywa, aktualizuje się, uzupełnia. Tak formowane archiwum staje się realizacją pragnienia, tęsknoty, oczekiwań, które wobec doświadczenia śmierci pozostaną utajone i niezrealizowane. Archiwum nie zawsze nastawione jest na odsłonięcie, całkowitą ekspozycję – częściej tylko coś sygnalizuje i sugeruje, niż ujawnia. To, co pozostaje treścią i istotą archiwum, tu jest potwierdzeniem dawnej, cudzej obecności – teraz niekompletnej, jednak niosącej materialną część fizycznie minionego istnienia, nawet jeśli przypadkowej lub starannie wyselekcjonowanej.

Książka *Rzeczy, których nie wyrzuciłem* stanowi wysublimowany zapis archiwum pamięci, która odzwierciedlona jest w katalogu przedmiotów, zachowań czy języku związanych ze zmarłą matką autora. Tekst Wichy można postrzegać jako wypowiedź sformułowaną w obliczu śmierci, po której pozostaje melancholia, nawet jeśli jest starannie ukrywana za woalem uśmiechu, żartu, a nawet ironii. Jest to raczej pełne czułości, ale nie kłiwości, epitafium powstałe jako odpowiedź na śmierć matki, w sytuacji skrajnego osierocenia. Bez popadania w sentymentalizm stanowi archiwum codzienności – dawnej, realizowanej obecności, ale także tej nowej, jeszcze niezagospodarowanej, w czym może pomóc, używając klasycznego sformułowania, „praca żałoby”. Opowiadanie, które rodzi się w odpowiedzi na stratę, referuje stan zdekomponowanej przez śmierć tożsamości. Doświadczenie utraty rozbija dawne „ja”, jednocześnie wzywając czy nakłaniając do ponownej konstrukcji. Jednym z narzędzi umożliwiających ów renesans pozostaje opowiadanie, a wraz z nim literatura, która nie tylko jest zapisem kryzysu, ale także jego antidotum. Skłania do ponownego wyruszenia i skonstruowania nowego „ja”. Tym samym referowanie nie jest wolne od zaangażowania – osobistego, emocjonalnego, psychicznego, sięgającego najgłębszych i najwrażliwszych obrazów intymności; tych pełnych wspomnień, ale też emocji zarówno pozytywnych, jak i raniących. Na ratunek może przyjść niepamięć, która nie jest demokratyczna, egalitarna, a raczej staje po stronie niesprawiedliwości – jako wybiórcza, mylna, fragmentaryczna. Do niej kieruje się żal o zawodność, kalectwo dobrych wspomnień, jak i oskarżenie o utrzymywanie tych negatywnych, które chętnie mogłyby zostać... wyrzucone. Pomaga w tym literatura i jej tropy. Rosiek, rozpoznając ten mechanizm, stwierdza:

Ale literacki dyskurs może jedynie przybliżyć się do śmierci w pierwszej osobie i substytutownie przedstawiać doświadczenia styczne z tamtym, choć i one przecież są niełatwe do wysłowienia: śmierć drugiego, agonia, wędrówka duszy, jej samotność na zielonej łące...²³

Literatura i współpracująca z nią pamięć, a wraz z tym nieusuwalny osobisty wymiar konfrontowane są z ruinami minionego, dawnych znaczeń, które w obliczu teraźniejszości stanowią pusty i okaleczony kształt. Pamięć i minione pozostają względem siebie w metonimicznej zależności – bliskiej, a jednocześnie skrajnie oddalonej. Obie odnoszą się do przeszłości, lecz są odrębnymi kategoriami. Pamięć jest nośnikiem, depozytariuszem minionego, natomiast to, co dawne, tworzy jej treść – odpowiednio uporządkowaną, skatalogowaną i zarchiwizowaną. Opowieść Marcina Wichy zawiera trzy porządki czasu, minione, którego nie doświadczył:

Przychodziły rodzinne święta. Wszyscy siedzieli przy stole i opowiadali anegdoty. Każdy miał swoją rolę. Mistrzowie gatunku dostarczali nowych opowieści. Jak muzycy, którzy chcą zaprezentować materiał z nowej płyty, chociaż publiczność czeka na stare kawalki, *oldies goldies*, opowieści powtarzane rok w rok, jak modlitwy. Po latach zrozumiałem, że sformułowanie „podczas wojny, kiedy nas przenoszono” – zdawkowy wstęp do historyjki o zabijaniu głodu lekturą *Kucharza doskonałego* – że ten wstęp oznaczał warszawskie getto²⁴.

Ten, którego był bezpośrednim uczestnikiem wydarzenia – z dzieciństwa lub dorosłości: „Pamiętam jesień, kiedy kupowaliśmy *Kto pocieszy Maciupka*. Było to jedno z pomniejszych dzieł Tove Jansson, cienka książeczka z mnóstwem ilustracji. Nic z niej nie pamiętam, oprócz tytułu”²⁵, aż do czasu osamotnionego – przeżywanego już bez matki, który także upomina się o utrwalenie w pamięci: „Potem nic, aż do dnia, kiedy wchodzimy do jej mieszkania, żeby zanieść dwa kartony wina, wodę mineralną i sok na stypę, która teraz nazywa się »konsolacją« albo »wpadnijcie po pogrzebie«”²⁶.

Praca pamięci zmagająca się z utratą i związanymi z nią wspomnianymi ruinami zmierza do odbudowania, odzyskania, a przede wszystkim zbudowania nowej postawy wobec utraconego. Poprzez tekst formuje się symboliczna więź z kimś innym, nieobecnym, minionym – podmiotem jednostkowym lub – jak w przypadku Wichy – także zbiorowym. To symboliczne łączenie się nie tylko z utraconą matką, ale i z innymi przodkami. Wicha snuje wizję rozkładu,

²³ S. Rosiek, *Literatura i nieobecność...*, s. 179.

²⁴ M. Wicha, *Rzeczy, których...*, s. 127.

²⁵ *Ibidem*, s. 37.

²⁶ *Ibidem*, s. 181.

końca. Za symboliczne należy uznać przywołanie doświadczenia afazji – jego słowa w konfrontacji z przeżyciem mogłyby zdawać się niejasne, wypowiedzi nielogiczne. Jednak cechy te dotyczą jego matkę – tę, która całe życie najstarszemu dobierała słowa, nie pozwalając sobie na niezdarność i niechlujstwo:

Moja matka doceniała wysiłki, nawet nieuwieńczone sukcesem. Potrafiła zrozumieć i wybaczyć porażkę. Mogła zawiesić wyrok za kłamstwo. Wybaczyć chamstwo, tchórzostwo i słabość. Puścić mimo uszu przechwałki (z trudem). Ale nie pozwalała kombinować ze słowami²⁷.

I w innym miejscu:

Moja matka nie zostawiła maksym, złotych myśli ani przykazań. Zbyt ostrożna, żeby miała pierwsza występować z jakąś opinią, wybuchła w odpowiedziach. W reakcjach. W szyderstwach. Zawsze gotowa do interwencji, kiedy ktoś za bardzo się nadymał. Skrajnie podejrzliwa wobec słów, jeśli cytowała jakieś porzekadło, to z podaniem źródła²⁸.

Matka, Joanna, jak pisze o niej Marcin Wicha, swoją śmierć zasygnalizowała milczeniem, ciszą – począwszy od stadium afazji, utraty umiejętności nazywania, opowiadania, określania słowem najprostszych obiektów. Skutki uboczne terapii nowotworowej pozbawiły ją możliwości mówienia, opowiadania:

– Uświadomi tej kobiecie, że... (Zapomniała. Zabrakło jej słowa. Nie pamięta, jak powiedzieć „pić”, „herbata”, „kawa”, „cieplejsza”. Nie pamięta imienia opiekunki, ale jeszcze umie nas terroryzować tonem głosu). – Liczę... – powtarza²⁹.

Utrata mowy jest jednym z pierwszych symptomów nadchodzącej śmierci, a jednocześnie kapitulacją, osłabieniem dawnej mocy tkwiącej w rozsądku, racjonalności, ukrytych w ciętych ripostach i ironii. W narracji Wichy wraz z bliskością śmierci zmieniają się narracyjne chwytły, wzmagają się emocje, a psychiczne rozłamy przekładają się na literacki tekst. Część trzecią książki, w której autor przywołuje umieranie oraz samą śmierć, tworzą rozdziały pozbawione mniej lub bardziej zdystansowanych, ironicznych nagłówków. Fragmenty, przypominające często impresje literackie, pisane jakby w emocjonalnym uniesieniu, zbliżające do przedstawienia śmierci, wydają się najżywsze, najprawdziwsze – referują dzianie się, w którym coraz mniej jest miejsca i czasu na nadawanie nazw, poetycką refleksję, krytyczny namysł. Towarzyszące mu obawy przekształcone zostają w twórczą literacką energię.

²⁷ Ibidem, s. 116.

²⁸ Ibidem, s. 112.

²⁹ Ibidem, s. 165.

Afazja matki przeciwważona jest u syna siłą narracji wypełnioną bezgranicznie osobistym idiomem.

Słowo „żał” w polskim źródłosłowie – „żałość”, „żałoba” – są odpowiedzią na stan związany ze stratą. Stanowią naturalną reakcję na utratę bliskiego, a wewnętrzny ból wymaga przepracowania, przeżycia, by w ostateczności pogodzić się z trwałą nieobecnością. Osierocenie wiąże się z koniecznością pracy żałoby, która, jak wiadomo, jest indywidualnym i intymnym procesem. Wspólnotowe rytuały, które ułatwiały przepracowanie tej egzystencjalnej izolacji, dziś wydają się nieobecne i zmarginalizowane. Powrót, odbudowa stają się zadaniami równie indywidualnymi, jak osobista jest ich forma. Pisanie *in articulo mortis* ma swoją tradycję, dziś jednak jednym z najczęściej przywoływanych przykładów pozostaje *Dziennik żałobny* Rolanda Barthes’a, który zdobył popularność – jak sądzę – zarówno z powodu rozległego obszaru intymności, który w swoich zapiskach zawiera jego autor, jak i z powodu jego „niebarthesowości” – wszak nie jest to tekst naukowy, hermetyczny, oszlifowany. Jest całkowicie pozbawiony cenzury redakcji, ale i zgody na publikację. Podobnie jak *Dziennik żałobny*, tak *Rzeczy, których nie wyrzuciłem* są narracyjną odpowiedzią na doświadczenie utraty matki, jednak kryterium katalogowania obu tych doświadczeń jest inne. Dyscyplina zapisków Rolanda Barthes’a determinowana jest przez kalendarz – to czas wyznacza rytm notatek i emocji, od pierwszej nocy pośmiertnej. U Marcina Wichy notatki nie są usystematyzowane chronologicznie – nie ma w nich kalendarzowej dyscypliny, tak jak i nie ma emocjonalnego ogołocenia, które tak często wybrzmiewa u Barthes’a.

Książka Wichy – tryptyk mający intymny, ale i epitafijny charakter – zorganizowana jest przez doświadczenie języka. Jej porządek jest porządkiem pisma naznaczonego pracą żałoby, doświadczeniem, które można określić jako terapeutyczne. Opowiadanie Wichy bierze się z doświadczenia osobistego oraz cudzego. Z racji intymnego zaangażowania – wszak „narrator to ja” – nie ma tu beztroski, zabawy, a eksplorowanie pamięci, którą trzeba skatalogować. Katalogowanie jest symbolicznym porządkowaniem pamięci o matce i tym wszystkim, co po jej śmierci pozostało: książki, zapiski, ale także słowa, zachowania, nawyki, które po śmierci lokują się już tylko w archiwum pamięci. Nieostrzegane, pomijane w czasie życia, intensyfikują się, ze wzmoczoną siłą ujawniają po śmierci. Jak stwierdza Gilles Deleuze:

Nie pisze się swymi neurozami. Neuroza, psychoza nie są przejściami z życia, lecz stanami, w jakie się popada, gdy proces zostaje przerwany, zatrzymany, zakorkowany. Choroba nie jest procesem, lecz zatrzymaniem procesu, jak w „przypadku Nietzschego”. Również pisarz jako taki nie jest chorym, lecz

raczej lekarzem, lekarzem samego siebie i świata. Świat jest całością symptomów, a właściwa im choroba łączy się z człowiekiem³⁰.

Pisanie jako archiwizacja – na styku cielesnego i zmysłowego – nie jest u Wicha neurotyczne, sentymentalne (czego matka nie znosiła), ale ukierunkowane na porządkowanie i pogodzenie się z utratą, co jest ostatecznym celem żałoby. Przepracowanie straty uwikłane jest w konieczny ciąg porządkowania tego, co pozostało, a co stanowi pozornie przerwany szlak między nieobecny a pozostałym. Jak pisze autor we *Wstępie*:

Dopiero martwych ludzi mamy na własność, zredukowanych do jakiegoś obrazka czy kilku zdań. Postaci w tle. Teraz już wiadomo – byli tacy albo śmacy. Teraz możemy podsumować całą tę szarpaninę. Rozplątać niekonsekwencje. Postawić kropkę. Wpisać wynik. Ale jeszcze nie wszystko pamiętam. Dopóki nie mogę ich opisać, jeszcze trochę żyją³¹.

Wicha niejako definiuje archiwum – trafia do niego to, co jest już minione, na swój sposób martwe, domknięte. Nie da się zamknąć w archiwum tego, w czym buzuje życie. Martwe jest scalone, zupełne i przepracowane, gotowe do skatalogowania. Autor nie decyduje się na emocjonalny ekshibicjonizm, nie eksponuje żarliwie swoich uczuć – sam tekst przypomina małe archiwum; słowa są tu trafne, precyzyjne, niekiedy ascetyczne. To kolejny ślad edukacyjnej gorliwości matki:

Pani magister potrafiła być dość jadowita. Nie należała też do osób, które łatwo zamykają jakiś temat, toteż przez dłuższy czas ścigały mnie jej szyderstwa: „Co ty w ogóle potrafisz? Strzelać teoretyczne gole?”³².

Nie pozwala sobie na żonglerkę nadmiarem słów ani emocji – tekst jest uporządkowany niczym zawierająca sygnaturę fiszka. Wicha nie tylko archiwizuje i porządkuje, ale także mierzy się z pozostałymi po matce książkami, których nie chcą antykwariusze:

Biblioteki są zapisami naszych czytelniczych porażek. Jak mało w nich książek, które naprawdę nam się podobały. Jeszcze mniej takich, które podobają nam się przy kolejnej lekturze. Większość to pamiątki po ludziach, którymi chcielibyśmy być. Których udawaliśmy. Których braliśmy za siebie³³.

Michel Foucault pisze w *Archeologii wiedzy*:

Nie ukryty i niewidzialny, poziom wypowiedzeniowy znajduje się na granicy języka. Nie jest tkwiącym w nim zbiorem cech, co ukazywałyby się – choćby

³⁰ G. Deleuze, *Krytyka i klinika*, tłum. B. Banasiak, P. Pieniążek, Łódź 2016, s. 9.

³¹ M. Wicha, *Rzeczy, których...*, s. 5.

³² Ibidem, s. 116.

³³ Ibidem, ss. 23–24.

w sposób niesystematyczny – w bezpośrednim doświadczeniu; ale nie jest również trwającą za językiem enigmatyczną i milczącą pozostałością, której ten nie przekazuje. Określa on bowiem sposób swego zjawiania się – raczej swoje obrzeże aniżeli swą wewnętrzną organizację, raczej powierzchnię aniżeli zawartość³⁴.

Opowieść o śmierci matki i własnym osieroceniu jest jednocześnie historią znikania innych – krewnych, znajomych lub obcych, a mimo to bliskich, bo dzielących to samo doświadczenie wojny i pochodzenia. Narracja Wichy przekracza sferę prywatności, intymności, a jej fragmenty stają się częściami znacznie dłuższej i boleśniejszej historii i wpisanych w nią śmierci. To ta część, która nie należy do osobistych biograficznych doświadczeń autora. Tylko się ich domyśla, łączy w większe całości z urywanych strzępów rozmów, próbuje dopasować zdarzenia do imion, historie do ocalałych na fotografii twarzy. Pisanie o śmierci zawsze przysparza trudności swoim indywidualizmem i osamotnieniem. Piszący o tym procesie George Steiner stwierdza:

Proces tworzenia jest tak indywidualny, tak obwarowany w cytadeli Ja jak własna, nigdy niezastępowalna śmierć. Zobaczymy jeszcze, jak centralna jest rola owego pokrewieństwa między *poiesis* a śmiercią, między jednostkowością aktu estetyczno-metafizycznego a samotnością unicestwienia osoby. Owo pokrewieństwo wzajemnie dookreśla oba procesy. Tworzymy czy chociażby zbliżamy się do twórczości i umieramy w ontologicznej izolacji, w *soledad*³⁵.

Śmierć i pisanie o niej wymyka się konturom poprawności, stylu, określonego porządku. Nie jest dotknięte szablonem powinności, czystości stylu, konsekwencji. Mimo to każda z tych wypowiedzi łączy, integruje i jednakowo, bez znajomości reguł, tę gramatykę melancholii się rozumie.

Summary

The article is an attempt to answer how much the saving power of the literary text is possible. The book of Marcin Wicha, which can be included in the intimate trend, is not only a form of overworking the bereavement after the death of the mother, but also a story about the loss of the generation, history and identity. There is a problem of reporting death, which can't be expressed in the first person, but there is a grammar and unique opportunities for telling.

Keywords: death, narration, memory

Słowa kluczowe: śmierć, narracja, pamięć

³⁴ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 145.

³⁵ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2004, s. 194.

MACIEJ KIJKO

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu / Instytut Kulturoznawstwa

Nędzne śmierci

Życie to szachownica tylko dni i nocy,
każdy z nas w rękach losu – figurka szachowa;
zarówno pionek lichy, jak i król w jego mocy,
suwa nami, zabija i w pudełku chowa¹.

Na pościeli leżała potworna masa ludzkich soków, krwi i gnijącego ciała. Cała twarz była gęsto pokryta krostami. Pomarszczone i wklęsnięte, podobne do szarawego błota, wydawały się ziemistą pleśnią na tej bezkształtnej papce, w której już nie można było rozróżnić rysów. Lewe oko zupełnie utonęło w rozlewającej się mazi; drugie, na wpół otwarte zapadło się jak czarna i gnijąca dziura. Z nosa jeszcze sączyła się ropa. Na jednym policzku utworzył się czerwony strup, który sięgał aż do ust wykrzywionych ohydny uśmiechem. Po tej groteskowej masce trupiej spływały złotym potokiem włosy, piękne włosy, które zachowały swój słoneczny blask. Wenus się rozkładała. Jakby jad z cuchnących padlin rynsztoków, ferment, którym zatrąła cały naród, spowodował teraz gnicie jej twarzy².

Śmierć zdaje się zrównywać wszystkich – w *danse macabre* w jednym korowodzie idą kupcy, możnowładcy, biedacy; jednak los nami gra bez względu na status. Vladimir Jankélévitch, zastanawiając się nad tą kwestią, zauważając i rozważając społeczne konteksty zjawiska, konkluduje: „Tak, śmierć wszystko zrównuje”³. Tymczasem ów moment biologicznego wyczerpania życia nie da się oddzielić od pozycji w społecznej hierarchii. Śmierć dotyka wszystkich,

¹ O. Chajjam, *Rubbajaty*, 49, tłum. K.A. Jaworski, w: K.A. Jaworski, *Pisma. Wydanie jubileuszowe*, Lublin 1972, s. 199.

² É. Zola, *Nana*, tłum. Z. Karczewska-Markiewicz, Wrocław 1991, s. 436.

³ V. Jankélévitch, *To, co nieuchronne*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2005, s. 94.

umieramy inaczej. To tak oczywiste stwierdzenie, często przykrywane uniwersalnością zdarzenia, jego powszechnością i nieodwołalnością, chciałbym uczynić punktem wyjścia dla kilku refleksji.

Już w początkach antropologicznego namysłu Arnold van Gennep pokazywał istotę rytualnych zabiegów wokół śmierci, ich rolę w przywracaniu równowagi społecznego świata zakłóconej – nagłym, nawet gdy oczekiwanym – odejściem członka grupy⁴. To tylko jeden z wymiarów: wszelkie czynności wokół śmierci są w każdym razie sposobnością do różnych manifestacji i czynności porządkujących, segregujących – w tej ostatniej chwili zwieńczających wysiłki podejmowane w biegu życia społecznego na żywych osobach.

Egzystencjalna definitywność momentu odejścia – skłaniając do namysłu nad nim w kategoriach jedynego może momentu prawdziwej równości – siłą rzeczy musiała stać się obszarem społecznej interwencji, opanowania. W każdym przypadku indywidualne niepowetowanie straty dokonanej zgonem musi zostać społecznie zniesione. Wyrwa społeczna musi zostać zasypana i nie może po niej pozostać głębszy ślad. „Tak toczy się światek” – żywi, niwelując stratę, jednocześnie różnicują ją. Sami umierający – posiadając różny status – na różne sposoby żegnają się z życiem. Nie chodzi tu jedynie o obawę przed utratą życia bądź przywoływanie śmierci jako ulgi w cierpieniach, ale raczej o warunki społeczne umierania, czyniące z tego zdarzenia znak społecznej przynależności, pozycji w hierarchii i pozwalające zarządzać nim zgodnie z posiadaną władzą – czyniąc śmierć chwalebna bądź nikczemna. Posługując się kilkoma przykładami literackimi i filmowymi, pokażę te rodzaje umierania i te śmierci, które nie dają się wpisać w równościową narrację, poetykę wzniosłości i patos śmierci, a także uwypuklę takie obrazowania, które nie dopuszczają do wymazania śmierci z pamięci – nie jako uniwersalnego doświadczenia gatunkowego, lecz utrzymującego różnice społeczne, hierarchie, powielającego uprzedzenia, pozwalającego śmierci czynić nas chwalebny, zasłużonymi, niegodnymi i podłymi. Śmierć nie jest jedna, jest różna i czyni różnymi umierających. Wybrałem te, a nie inne książki z racji pozycji literackiej ich autorów – każdy z nich jest laureatem Nagrody Nobla w dziedzinie literatury, stąd można uznać za istotną wagę podejmowanych przez nich kwestii oraz sposób ich ujęcia.

*

Addie Bundren czeka na łożu śmierci, aż jeden z jej synów zbije dla niej trumnę. Wtedy dopiero może ze spokojem odejść. Spokój ten jest jednak umowny.

⁴ A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, tłum. B. Biały, Warszawa 2006, ss. 151–166.

W monologu wewnętrznym – jedynym, który sygnowany jest jej imieniem – późniejsza zmarła daje wyraz swojej złości na życie, nienawiści nawet do męża i pragnieniu ostatecznego wzięcia rozbratu z nim i nędzną egzystencją poprzez śmierć. Kładzie się do łóżka zmęczona, aby trochę odpocząć, ale że jest to wyczerpanie samym życiem, zmaganiem z losem niepozwalającym na spełnianie, nie wstaje. Łoże wytchnienia staje się łóżem śmierci. Śmierć właściwym wytchnieniem.

Ciało Addie Bundren zamknięte w trumnie zostaje umieszczone na wozie i zaczyna się jej pośmiertna podróż do odległego o kilkadziesiąt mil Jefferson, gdzie chciała być pochowana ze swoją rodziną. Spełnieniu tego życzenia sprzeciwia się cały świat – gwałtowny wylew rzeki znosi wszystkie okoliczne mosty i zamiast trwać dwa dni, pogrzebowa trasa zajmuje tydzień. Mogłoby się wydawać, że Bóg – Bóg Hioba – wystawia ich wiarę i miłość na próbę. Ale to samo życie, w niedostatku, odbiera swój haracz. Odejście niknie pod ciężarem spraw, które z dnia na dzień nabrzmiewają wagą zwykłości nie do odparcia; bieg zdarzeń odsuwa śmierć na bok, na pierwszy plan wysuwając troski osobne, związane z tym, co żyje życiem. Śmierć staje się odległa, ale pozostałość śmierci – umarłe ciało – zamienia się w brzemień. Ciężkie tak, że uginają się pod nim karki bliskich. Nieustępliwość w ostatniej drodze, odprowadzeniu ciała, naznaczona jest chęcią rozwiązania własnych problemów, zwątpieniem doprowadzającym do próby pozbycia się ciężaru. Jefferson to możliwość znalezienia pomocy w ukryciu sekretu i rozwiązania problemu: córka, Dewey Dell, poszukuje sposobu na pozbycie się ciąży, zaś mąż, Anse, zamierza sprawić sobie sztuczne zęby. Konduktowi żałobnemu towarzyszą sępy z daleka wyczuwające zapach rozkładających się w trumnie zwłok. Nieomylnie wskazują na nędzę tego życia. Wśród nawarstwiających się kłopotów sam pochówek niknie – czytelnik dostaje tylko suchą informację, że trumna została złożona w ziemi, wplecioną w opowieść dla określenia kontekstu innych zdarzeń: „Ale kiedyśmy już grób zasypali i przykryli, i wyjechali z bramy, i skręcili w zaułek, gdzie czekali tamci, i kiedy tamci rzucili się na niego, a on się szarpał, to Dewey Dell pierwsza go przytrzymała, zanim jeszcze Klejnot zdążył”⁵. Śmierć nie jednoczy rodziny – to, co rozgrywa się wokół niej, pozwala siostrze wystąpić przeciwko bratu znającemu jej sekret. Obawia się jego wyjawienia i znajduje dobry sposób, by mu to uniemożliwić. Życie toczy się dalej, żałoba nie istnieje, na żal nie ma miejsca – Anse Bundren w ciągu krótkiego, dwudniowego pobytu w Jefferson wypełnia puste miejsce nową panią Bundren.

⁵ W. Faulkner, *Kiedy umieram*, tłum. E. Życieńska, Warszawa 1968, s. 264.

Powieść Williama Faulknera *Kiedy umieram*, wydana w 1930 r., przypomniana ekranizacją z 2011 r. w reżyserii Jamesa Franco, obrazuje prowincjonalne życie południa Stanów Zjednoczonych. W tej, jak i w innych powieściach pisarza los nabiera wymiaru tragicznego. Nic w tych historiach nie ma z sielskich przedstawień spokojnego życia na wsi, blisko natury, w niespiesznym rytmie pór roku. Bohaterowie są tak przygnieceni biedą, że konfrontacja z momentami egzystencjalnymi, z przeciwnościami losu nabiera charakteru przypowieści. *Kiedy umieram*, choć z pozoru jej tematem jest upór w realizacji ostatniego życzenia umierającej, w większym stopniu jawi się jako metafora losu tak ciężkiego, że nie pozwala on na zjednoczenie w bólu po stracie, celebrowanie odejścia i wspomnień, zamykającego członków rodziny we własnych światach – wspomnień, uraz, tajonych występków i przewin. W tym świecie życie przygniata tak bardzo, że chcąc znaleźć ulgę, można skończyć w więzieniu – jeden z synów Addie, Darl, po kilkudniowej wędrówce podpala szopę, w której stał wóz z trumną i rozkładającym się już ciałem. Nie może zrobić nic innego, by zakończyć beznadzieją podróż, a być może także zakończyć gehennę ciała wciąż czekającego na pochówek. Bieda zakleszcza i odbiera wszystkim pole manewru, szansę na przeżycie żałoby.

W łóżku ostatnie dni spędza Agnes. Wokół niej gromadzi się rodzina: siostry z mężami. Wspomnienia minionego życia przeplatają się z refleksjami wyrażającymi rozczarowanie życiem i jego pragnienie. Śmierć spotyka Agnes w opiekuńczych objęciach służącej, łagodnej, macierzyńskiej Anny. Śmierć jest bolesna, nieubłagana i nazbyt pospiesznie zagarniająca ze świata, ale kojona ciepłem opiekuńczych ramion. W kontraście do surowego, pełnego nieporadności języka bohaterów Faulknera, w którym słychać wysiłek kształtowania w słowach emocji i myśli wychodzących poza codzienne doświadczenie, kadry Bergmanowskich *Szeptów i krzyków* są wyestetyzowane, a ich bohaterowie, zmagając się z nieoczywistymi nawet dla nich emocjami, oddają swoje cierpienie wyraźnie, starannie dobierając słowa.

W samotnym umieraniu i odraczaniu momentu odejścia w kolejnych dawkach chemioterapii Vivian Bearing, bohaterka kameralnego filmu Mike'a Nicholasa *Dowcip* z 2011 r., prowadzi rozgrywkę ze śmiercią, ze swoim strachem, wciąż wracając do X sonetu Johna Donne'a. Intelktualna rozgrywka pozwala oswoić nieuniknione, nie poddać się zwierzęcemu strachowi. Wyrafinowany dyskurs stanowi tarczę przed strachem.

Nawet samotna śmierć Gustava Aschenbacha, bohatera *Śmierci w Wenecji*, ma inny wymiar niż pełne napięcia i cichej męki odchodzenie Addie Bundren. Szum morza, namysł nad metafizyką życia, chłonięcie wszystkimi zmysłami świata, muzyka mająca wyrazić i spiąć różne poziomy odczuwania i refleksji pobrzmiewająca w głowie – filozofia i sztuka towarzyszą ostatnim chwilom

niemieckiego estety. Spotkanie z pięknem uosobionym w postaci Tadzia koi ból i godzi z nieuniknionym.

Śmierć Addie Bundren jest pozbawiona pozłoty, brak w tym umieraniu jakiegokolwiek pociechy, momentu ulgi, możliwości schronienia się za obronnymi konceptami. W jej świecie jedyną nadzieją może być oczekiwanie lepszego świata i nagrody za nędzne życie tu. Jeśli tej nadziei nie ma, nie pozostaje nic. Z nędzy życia w nędzę śmierci. Rytualny cykl przejścia, choć zostaje zachowany, to jedynie w swoim konturze. Warunki uniemożliwiają wypełnienie tego konturu przeżytym żalem, pogodzeniem się ze stratą, a wzmacniają poczucie niedogodności sytuacji, jej niesprawiedliwości. Śmierć nie zostaje oplakana, nie przynosi ukojenia, niknie z oczu, skrycie dzieli wszystkich. Równowaga nie zostaje przywrócona, bo była tylko pozorem. Śmierć obnaża samotność i biedę, w których tkwią wszyscy.

★

Młodego żołnierza Lazaro Codesala śmierć osiąga podczas masturbacji w cieniu figowca. Gdy myśli o rozchylonych nogach wygrzewającej się w słońcu Adegi, umiera. Ocaleli na wojnie liczą, ile im zostanie do podziału kurew, tych pięknych i tych niepięknych. Życie nie oddziela od śmierci żadna granica. Dzieciaki bujają się uczone nóg wisielca. Wdowa wykopuje zwłoki zabójcy swojego męża, karmi nimi wieprze, które przerabia na wędliny i pieczyste, i daje do zjedzenia swojej rodzinie. W rozpisany na wiele stron dialogu śmierć jest podstawowym tematem. Przywoływana jest nieustannie jako ostateczny kres każdego życia, ale też jako codzienne doświadczenie. Sprawia radość w tym samym stopniu co ból. Może napawać strachem i śmieszyć. Przynosić ulgę i przytłaczać.

Groteskowość naznaczająca to ujęcie relacji życia i śmierci ustanawia szczególny obraz – z jednej strony poddanie się nieuchronności odejścia, a z drugiej stałe przekraczanie granicy ostateczności. Przekorne obśmianie, zniesienie powagi, umniejszenie okropności przez jej wyeksponowanie i włączenie w obieg życia – to wszystko neguje oddzielenie i wyróżnienie śmierci. Zdaje się uwalniać spod jej ciężaru, jednocześnie nie usuwając jej samej. Nie negując śmierci. Czyniąc ją raczej etapem, nieuniknionym końcem, po którym wszystko trwa dalej – oprócz nas, innych ludzi. Zmiana i wymiana w trwaniu stają się dominantą znoszącą jakiegokolwiek żałobne odruchy, przez co tracą one sens, nie znajdując uzasadnienia.

W wydanej w 1983 r. powieści *Mazurek dla dwóch nieboszczyków* Camilo José Cela przywołuje pamięć wojny domowej w Hiszpanii. To tło, bardzo dyskretnie zarysowane, pozwala na uwypuklenie szczególnych rozważań na

temat śmierci. Nie jest to w żadnym razie powieść ukazująca absurd wojny ani stanowiąca jej pochwałę. Wymyka się tym opozycjom w stronę namysłu nad sposobami obecności śmierci, ambiwalencjami z tym związanymi. W swoim wysiłku burzącym wyróżniony, sakralny wymiar śmierci buduje obraz nierozrwalnego spłotu społecznych sił angażujących śmierć do realizacji swoich celów.

Z wielogłosu snuty przez bohaterów opowieści wyłania się wizja świata obojętnego na ludzki los – i w tym kontekście sprawiedliwego, bo niewyróżniającego nikogo – ale też takiego, który ludzie sami zapełniają znaczeniami. I śmierci przypisują nadmierną rolę. Fetyszyzują ją, pragnąc odnaleźć znaczenie, bo bezsens jest zbyt trudny do przyjęcia. Lecz to daremne – jedyna postać traktująca umieranie poważnie to wariatka Catuxa Bainte, obnażająca piersi przed padłymi zwierzętami. Dla reszty to przestrzeń działania. Likwidują politycznych przeciwników albo osobistych wrogów. Dokonują zemsty na tych pierwszych i czyniąc tę śmierć niegodną, skazują na niesławę. Śmierć jest dla nich tylko ziemską grą, w której wyznaczają strefy wpływów, reguły społecznego działania, osiągają zyski i ponoszą straty. Ironiczny ton, groteska, czarny humor, makabra uwydatniają absurdalność starań o znalezienie sensu w śmierci i w życiu. „Śmierć jest zwykłą bzdurą, obyczajem, który stopniowo traci swój prestiż [...]”⁶. Jednocześnie wszyscy o śmierci rozprawiają, na nowo podejmują jej temat, są jej podporządkowani. Nie jest to paradoks – mówią o niej jako o czymś, co ustanawia różnice między ludźmi bądź ją wydobywa na wierzch i podkreśla.



Zebrani pod sztandarem Dobrego Jezusa nie mają nic. Ich życie było dotąd pozbawione nadziei, zanurzone bez reszty w trudzie zmagania z nędzą, przeciwnościami losu, surową przyrodą. Nauczyciel przyniósł im dobrą nowinę – ich życie nie jest marne, bez znaczenia, beznadziejne. Nie mając nic, poszli za tą obietnicą. Wszyscy członkowie wspólnoty, których historie poznajemy, znajdują w niej wybawienie od swego pełnego niedostatku, głodu, ponieważ i przemoc życia. Pokutnica i morderczyni odnajdują przebaczenie, sierota rodzinę, przestępca łaskę, kaleka uznanie – każdy odnajduje we wspólnocie szansę na godne życie.

Znalazłszy wybawienie od nędzy we wziętym w posiadanie Canudos, jego mieszkańcy na chwilę odzyskują szacunek do siebie, poczucie sprawczości. Pragnąc na małym skrawku ziemi zbudować swoje refugium, swój mały

⁶ C.J. Cela, *Mazurek dla dwóch nieboszczyków*, tłum. E. Komarnicka, Warszawa 1990, s. 239.

świat, w którym rządzić będą zasady braterstwa i równości, naruszają jednak święte prawo własności, występują przeciw podatkom, pieniądзом, świeckiemu państwu jako podstępom Szatana w celu zwiedzenia człowieka z drogi dobra – skazują tym samym siebie na śmierć. Nie może przetrwać coś, co występuje przeciw podstawowym zasadom świata społecznego, kwestionuje hierarchie i władze świata hegemonicznego, którego byli jedynie marginesem. Musi zostać zlikwidowane, obojętnie jakim sposobem, wykorzenione, unicestwione, nim rozsądzi sam świat.

W religijnym, naiwnym, acz gorliwym buncie Nauczyciel i jego *jagunceros* starają się dostrzec sens swojego nędznego życia, nadać mu wagę i pozaziemskie wytłumaczenie, bez czego musieliby uznać się za mierzwę ziemi, proch pustyni, z którego nie ma żadnego pożytku. Raz dostrzegłszy szansę, nie mogą jej zaprzepaścić, sprzeniewierzyć się obietnicy – gotowi są bronić jej wszelkimi sposobami i do końca. W oczach swoich antagonistów, broniących *status quo* i struktur państwa, są jedynie buntownikami, zagrożeniem dla społecznego porządku świata.

Wysłana przeciw nim – po trzech nieudanych próbach zdławienia buntu – brygada zawodowych żołnierzy zamierza zetrzeć z powierzchni ziemi, wymazać wspólnotę nędzarzy, nawróconych bandytów, kalek i kurew. Z kolejnymi wysiłkami rośnie arsenał ich środków militarnych i determinacja, by rozprawa miała moc ostateczną. Proliferacja śmierci przebiega dwojako: mnoży się w metodycznych atakach wyszkolonych żołnierzy i frenetycznych napaściach żarliwych obrońców własnego – dopiero w Canudos stworzonego jako własne – życia. Tam, gdzie na chwilę bohaterstwo kompensuje nędzny żywot, otacza chwałą maluczkich, których życie było bez znaczenia, naznacza wzniosłością. Wkrótce jednak, w czasie oblężenia, gdy zaczyna brakować jedzenia, wody, naboju, znów obnażona zostaje nędza, a nadzieja zdaje się rozpaczliwym odruchem niezgody – fałszem widocznym dla każdego, a jednak przywoływanym, wywoływanym jak zakłęcie. W obliczu nieodwołalnej klęski śmierć jest jedynym, co może być własne.

Na gruzach miasta ofiarowanego Dobremu Jezusowi, pośród gnijących trupów, których nie miał kto pogrzebać, dogorywają ostatni obrońcy – wszystkie te ciała zostaną wydane na pastwę ptactwa, by obrało je do kości. Te będą białe jako przestroga. Śmierć to za mała kara – uzupełnia ją upokorzenie. Już po apokaliptycznej wojnie, po zniszczeniu wszelkich pozostałości z miasta buntowników świadkowie opowiadają:

Zdumiał ich [...] dochodzący z daleka dziwny, nieokreślony, nieuchwytny dźwięk, tak głośny, że drgało powietrze. Czuli też potężny smród, od którego wywraçał się żołądek. Ale dopiero przekroczywszy brunatny grzbiet Poco

Turabubu i stanąwszy u jego podnóży, naprzeciw tego, co przestało już być osadą Canudos, a było tym, na co patrzyli, pojęli, że ów dźwięk jest odgłosem uderzeń dziobów i skrzydeł tysięcy sępów, niby poszum bezkresnego morza toczącego szare, czarniawe, żarłoczne fale. Nienasycone, ciężkie od obżarstwa, pokrywały wszystko wokół, ukazując ich oczom to, czego nie zdołał zniszczyć proch, kule i pożar: członki, kończyny, głowy, grzbiety, trzewia, strzępy skóry na wpół zwęglone lub oszczędzone przez ogień, które te łapczywe stworzenia szarpały teraz, rozrywały, polykały zachłannie⁷.

Grobem dla tysięcy nędzarzy stają się żołądki padlinożerców. W tym zaprzeczeniu dostojności śmierci, wymazaniu śladów buntu (prochy Nauczyciela zostają rozsypane w morzu, by nie było miejsca na Ziemi mogącego stać się punktem ogniskującym pamięć) realizuje się społeczna, polityczna praca nad kształtem społecznego życia i jego regułami.

Wojna końca świata Maria Vargasa Llosy zostaje wydana w 1981 r. i podobnie jak powieść Celi przywołuje zdarzenia z przeszłości – wojnę z sektą chrześcijańską, która miała miejsce w Brazylii w latach 1895–1897. Epicki rozmach powieści, w której złożoność motywacji, problemów społecznych nie pozwala na łatwe zasufladkowanie niczych działań, pokazuje w szerokiej perspektywie śmierć jako technikę władzy, jako moment ujawnienia się różnicy. Dojmujący jest los ludzi, których nędzne życie skazuje na nędną śmierć.

*

Wszystkie te literackie obrazy śmierci mają jedną cechę wspólną i nie jest nią ekspozycja równości, z jaką wymazuje ona z życia każdego po kolei, ale twardość życia, na którego tle umieranie następuje – warunki niepozwalające na łagodzenie zderzenia z nieuniknionym, a wręcz eksponujące bezwzględność momentu rozbratu z życiem. Obrazy te nie tylko nie usuwają śmierci z oczu, nie tylko nie dają o niej zapomnieć, ale dają się interpretować jako obrazy różnicy społecznej, nierówności przedłużającej się w nieskończoność śmierci.

Odmawiając udziału w powielaniu prostej, niemal archetypicznej opowieści o umieraniu równym dla wszystkich, wskazując na całokształt sytuacji, w jakiej śmierć się zdarza, wydobywają na wierzch jej społeczne użytki, konsekwencje, rolę. Śmierć nie jest neutralna, niepodległa podziałom i różnicom właściwym światu żywych. Wzmacnia je i deleguje w ostateczność znikania. Śmierć stanowi stawkę w społecznej grze. Na spektakl śmierci wskazujący reguły społecznej gry, podobny temu, jaki opisywał na początku *Nadzorować*

⁷ M. Vargas Llosa, *Wojna końca świata*, tłum. D. Walasek-Elbanowska, Kraków 2005, s. 660.

i karać Michel Foucault⁸, i który gromadził rzesze ciekawych wrażeń i żądnych uczestnictwa w wymierzaniu sprawiedliwości, nie ma dzisiaj miejsca. Jednak spektakl śmierci nie tylko do tego się ograniczał – wystarczy wspomnieć o wielkich grobowcach możnych i bezimiennych mogiłach nędzarzy. Gra śmiercią to także zacieranie śladów po niedawnych bohaterach – niszczenie ich mogił i resztek. Wrogów również to obejmuje. Sam pogrzeb jest przecież widowiskiem skupiającym uwagę tłumów: ekspozycją znaczenia, mobilizacją polityczną, festynem władzy⁹. To, że śmierć wydaje się niknąć w oddali, odsuwana, wypierana, nie znaczy, że nie odgrywa już żadnej roli w budowaniu porządku świata. Obrazy zemsty, osobistego poszukiwania sprawiedliwości, nader przecież popularne, odwołują się i pozwalają uczestniczyć w tym wymiarze doświadczenia śmierci. Otoczona jest ona jednak sankcją słuszności, nie do wyegzekwowania innymi sposobami. Śmierć wciąż ma strukturotwórczą moc, jak w przypadku masakr, kiedy jednoczy wspólnotę wokół swojego sprawiedliwego triumfu bądź żałoby¹⁰. Wszystko, co związane z upamiętnianiem śmierci, jest elementem społecznej gry – służy żywym, których śmierć jeszcze nie osiągnęła. Nawet bowiem dbałość o ciało i zdrowie to sposoby na to, by nie dostrzegać cienia śmierci, a możliwość dokonywania takich zabiegów i ich skutek to już gra z nieuchronnym, w której posiadający odpowiednie środki są o kilka ruchów przed innymi.

Obrazy, które przywołuję, czynią widzialną inną rolę, którą śmierć może odgrywać – oznaczenia statusu, społecznego narzędzia utwierdzenia *status quo*. Zadawanie śmierci to też manifestacja podważenia zasad społecznej rzeczywistości, spektakularne *Nie!* wobec zastanego porządku. Konsekwencją jest przegrupowanie sił, odnowa symbolicznego porządku. Nie da się śmierci uczynić neutralnym wspólnym czynnikiem ludzkiego losu; czymś, względem czego tyle samo znaczymy, bo choć wyprowadza poza przestrzeń czyjegokolwiek panowania, to jednostki z tego świata, podległe jego władzy. A ta władza zawsze ma ciało.

Summary

The aim of the article is to show, by reference to three novels, *As I lay dying* by William Faulkner, *Mazurka for Two Dead Men* by Camilo José Cela and *The War of the End*

⁸ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 7.

⁹ M. Ragon, *Pogrzeb-widowisko*, tłum. A. Peccorari, w: S. Rosiak (red.), *Wymiary śmierci*, Gdańsk 2010, ss. 329–340.

¹⁰ L. Nijakowski, *Rozkosz zemsty*, Warszawa 2014, ss. 257–261. Wprawdzie autor pisze o strukturotwórczej przemocy, nie jest jednak nadużyciem przeniesienie akcentu na śmierć, gdyż ta przemoc spełnia się w zadawaniu śmierci.

of the World by Mario Vargas Llosa, death as an event that is part of the social game. Discovering and strengthening differences in status, position in the hierarchy. The space of active social activities aimed at immediate and less ad hoc aims maintaining the *status quo*, changing and undermining it. These literary images depart from the recognition of death as an event equating everyone in their finality and inevitability, in favor of recognizing it as one of the rules of the social game

Keywords: death, society, hierarchy, literature

Słowa kluczowe: śmierć, społeczeństwo, hierarchia, literatura

AGNIESZKA KULIG

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu / Instytut Kulturoznawstwa

„Ćwiczenia w umieraniu”. Samotność jako praktyka kulturowa

Zestawienie samotności i śmierci w kulturze europejskiej odnosi nas do wiedzy o kresie człowieka. Przypominanie, że w momencie nieuchronnego jesteśmy „sam na sam ze sobą”, wydaje się skłaniać do nabrania dystansu wobec skuteczności praktyk religijnych, opieki rodzinnych czy przyjacielskich wspólnot oraz wątpliwości wobec instytucji powołanych do ochrony zdrowia: szpitali, hospicjów. Skupię się tu na wyjątkowej „siostrzanej relacji” samotności i śmierci. Świadomość owej relacji towarzyszyła już bowiem człowiekowi w kulturze antycznej, z czasem była nie tyle wypierana, ile nasycana lękiem.

Doświadczenie samotności obecne jest w dyskursie psychologicznym, pedagogicznym i socjologicznym. Jednak w dyskursie kulturoznawczym namysł nad samotnością nie wybrzmiewa dostatecznie mocno. To paradoks, bo problem samotności wydaje się szeroko komentowany w wielu środowiskach. Sięgają do niego artyści teatralni i filmowi, a także pisarze. Temat „zagrożeń” związanych z tym doświadczeniem cyklicznie pojawia się w telewizji i mediach społecznościowych. Jednak dyskusje dotyczące problemu samotności ujawniają raczej potrzebę podjęcia działań, które pozwoliłyby określić źródło problemu i zastosować środki, aby pokonać kryzys. Jest to poważny problem społeczeństw europejskich borykających się z niżem demograficznym, możliwościami, jakie oferuje globalny, mobilny rynek¹. Warto przypomnieć, że taki stosunek do problemu sytuacji kryzysowej człowieka uobecniał się w kulturze w momentach zaistnienia choroby, szaleństwa czy lęku przed śmiercią.

¹ U. Beck, E. Beck-Gernsheim, *Miłość na odległość. Modele życia w epoce globalnej*, tłum. M. Sutowski, Warszawa 2013.

Chciałabym zaproponować inną postawę wobec samotności. To doświadczenie, które może wiązać się z niedogodnościami i kryzysem, a jednocześnie przyjęcie i indywidualne przepracowanie trudności może być cenne dla rozwoju jednostki i istotne dla samej kultury. Uwzględniam tu różne formy i różny czas doświadczania samotności. Może to być długotrwałe przebywanie w samotności, które wymaga zaplanowania i indywidualnej organizacji, lub krótki pobyt w wybranym miejscu odosobnienia, będący rodzajem dystansu wobec spraw bieżących. Chodzi tu jednak o mentalną gotowość i odwagę na spotkanie z samym sobą, bez pośredników w relacjach ze światem.

Warto więc spojrzeć na doświadczenie samotności jako na pewną praktykę kulturową, przyjmując, że umiejętność obchodzenia się z samotnością jest koniecznym warunkiem mierzenia się z ostatecznością. Zdefiniujmy zatem samotność. Janusz Gajda w pracy *Samotność i kultura* określa ją jako „stan złożony i trudny do jednoznacznej oceny, który charakteryzuje się występowaniem przynajmniej jednego z jej aspektów, jak samotność fizyczna, psychiczna i moralna [...]”². Badacz określa samotność fizyczną jako osłabienie lub brak więzi z innymi ludźmi. Samotność psychiczna (inaczej osamotnienie) związana jest z kolei ze sferą indywidualnych, subiektywnych odczuć jednostki, która oznacza brak więzi psychicznej z drugim człowiekiem. Trzeci rodzaj samotności, czyli samotność moralna, dotyczy sensu życia i oznacza stan przeżywania głębokiego kryzysu wartości i utraty sensu³. Autor zauważa, że w literaturze psychologicznej rzadko używa się terminu „samotność”, zastępując go określeniami bliskoznacznymi, takimi jak „alienacja”, „izolacja”, „bierność społeczna”⁴. Z kolei słownik pojęć pedagogiki społecznej i pracy socjalnej tak definiuje to zjawisko:

[...] samotność jest dolegliwym uwewnętrznionym stanem świadomości konkretnego człowieka, który przeżywa poczucie dystansu od innych ludzi i wynikającą z tego tęsknotę do zbliżenia się do wspólnot ludzkich, do relacji dających zadowolenie i nadających sens dalszemu życiu. Samotność jest następstwem niezaspokojenia potrzeby intymności oraz wynikiem niedostatecznego wzmocnienia społecznego, a przez to opozycją do społecznego wspomagania [...]⁵.

Często jednak „objawy” osamotnienia przyporządkowuje się doświadczeniu samotności, należy więc uwzględnić różne formy osamotnienia. Bruno Hołyst wyróżnia ich cztery:

² J. Gajda, *Samotność i kultura*, Warszawa 1987, ss. 11–12.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, s. 30.

⁵ S. Kawula, *Samotność*, w: D. Lalak, T. Pilch (red.), *Elementarne pojęcia pedagogiki społecznej i pracy socjalnej*, Warszawa 1999, s. 260.

1. Osamotnienie charakterystyczne dla osób, które utraciły bliską osobę lub zerwały z nią kontakt. Dominują w tym przypadku takie uczucia, jak: rozpacz, cierpienie, bezradność.
2. Osamotnienie spowodowane niezaspokojeniem potrzeb podmiotu przez ludzi, z którymi utrzymuje kontakt. Człowiek osamotniony odczuwa poniżenie i ma niską ocenę własnej osoby.
3. Osamotnienie, które jest konsekwencją długotrwałej samotności powodujące przygnębienie i depresję.
4. Osamotnienie jako efekt niezadowolenia z istniejących kontaktów społecznych prowadzące do poczucia znudzenia i rozczarowania⁶.

Osamotnienie określam jako stan bierności, w którym pielęgnowane jest poczucie utraty i przyzwolenie na jej trwanie, oraz brak chęci, aby pokonać sytuację kryzysową. Natomiast samotność może być doświadczeniem, w którym jednostka podejmuje działanie i organizuje swoje życie w pojedynkę. To np. uczciwa konfrontacja z własną trudną sytuacją życiową, wynikającą choćby z wyżej wymienionych okoliczności. Stan osamotnienia można porównać do uporczywego melancholijnego trwania w smutku. Zygmunt Freud w *Żalobie i melancholii* wymienia następujące cechy melancholii:

[...] głębokie, bolesne przygnębienie, utrata zainteresowania światem zewnętrznym, utrata zdolności kochania, zahamowanie wszelkiej aktywności oraz obniżenie poczucia własnej wartości wyrażone poprzez samooskarżenia i oczekiwanie na karę⁷.

Joanna Bator, przywołując wspomniany esej Freuda, przypomina o jego próbie rozgraniczenia pojęć melancholii i żaloby. Jak podkreśla badaczka, w ujęciu Freuda żaloba i związana z nią rozpacz dotyczy wydarzenia, które miało miejsce w zewnętrznym świecie, w którym utracony obiekt odchodzi na zawsze, natomiast w przypadku melancholii utracony obiekt nadal „jest” i przypomina o sobie na różne sposoby⁸. Z kolei Marek Bieńczyk uważa, że melancholik „nigdy nie odnajduje straty”⁹, co więcej, przypominanie o stracie staje się sensem jego istnienia. Osamotnienie ma proveniencję melancholijną, bowiem w sytuacji dystansowania się wobec innych pozostaje pielęgnowanie i przypominanie zranień i przykrości. Paweł Dybel, interpretując zagadnie-

⁶ B. Hołyst, *Na granicy życia i śmierci*, Warszawa 1997, s. 365, cyt. za: R. Pawłowska, E. Jundziłł, *Pedagogika człowieka samotnego*, Gdańsk 2003, s. 27.

⁷ Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, w: K. Walewska, J. Pawlik (red.), *Depresja. Ujęcie psychoanalityczne*, Warszawa 1992, s. 29.

⁸ J. Bator, *Miłość i melancholia. Saturniczny wymiar istnienia męskości i kobiecości*, w: M. Radkiewicz (red.), *Gender w humanistyce*, Kraków 2001, s. 239.

⁹ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1988, s. 12.

nie melancholii w twórczości Freuda, proponuje, aby spojrzeć na nią jako na grę, którą „Ja melancholika prowadzi (bezwiednie) ze sobą samym i z innymi w społecznej przestrzeni”¹⁰. Gra pozorów przed sobą i innymi może być natchnieniem dla twórczości, ale jest jałowa i destrukcyjna w perspektywie indywidualnej egzystencji. Emil Cioran, melancholijny gracz, źródła melancholii upatrywał „w rejonach, w których życie jest niepewne i problematyczne. W ten sposób tłumaczy się jej płodność dla poznania i jałowość dla życia”¹¹.

Osamotnienie jest doświadczeniem samotności negatywnej, która może się wiązać z izolacją i zakłóconym komunikowaniem własnych potrzeb, a trudność doświadczenia samotności wynika właśnie z uświadomienia sobie zakończenia gry pozorów i utraty możliwości korzystania z puli masek. Wspomniałam, że osamotnienie może powodować trudności w komunikacji międzyludzkiej, natomiast samotność nie unika jej, domaga się wyrażenia (modlitwy pustelników), opisanie (Seneka, *Listy do Lucylusza*, Franz Kafka, *Listy do Felicji*).

Dyskurs o samotności ujawnia takie mechanizmy, jak:

- wykluczanie samotności – jest ona traktowana jako zagrożenie stabilności więzi wspólnotowych;
- utrwalanie negatywnych skojarzeń wobec osób samotnych: stara panna/stary kawaler, nieudacznik, wybrakowana/wybrakowany;
- heroizowanie samotników: samotny geniusz, pustelnik – radykalny w udęczeniu ciała, bezkompromisowy buntownik zasiedlający marginesy kultury.

Odwoływanie się do negatywnych stereotypów osób samotnych wynikało z kulturowych postaw wobec wspólnoty i rodziny. Socjolożka Julita Czernecka przypomina, że w czasach przednowoczesnych niewiele jednostek decydowało się na życie poza wspólnotą i rodziną¹². Takimi samotnikami byli wędrowcy, pielgrzymi, dziwacy, włóczędzy, żebracy i zwykle budzili oni lęk i niepokój, wzmacniając przekonanie, że samotność jest niebezpieczna i degradująca społecznie. Na samotne życie decydowały się także osoby wybitne i utalentowane¹³, przekraczające narzucone ramy kultury: osoby duchowne, szamani, uzdrowiciele, artyści, myśliciele.

Ponowoczesność respektuje i docenia obecność osób samotnych, definiujących się jako single, czyli świadomie organizujących życie w pojedynkę. Jest to związane z pragnieniem realizacji wybranego stylu życia, w tym pasji (da-

¹⁰ P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 150.

¹¹ E.M. Cioran, *Melancholia*, w: idem, *Na szczytach rozpacz*, tłum. I. Kania, Kraków 1992, s. 61.

¹² J. Czernecka, *Wielkomięscy single*, Warszawa 2011, s. 15.

¹³ Ibidem.

lekie podróże, dobra luksusowe), czy rozwoju kariery zawodowej. Potrzeby singli mogą być odpowiedzią np. na ofertę kultury premiującej różnorodne potrzeby konsumpcyjne, oferując poczucie wyjątkowości. Zdaniem socjolożki Aldony Żurek styl życia singli pojawił się dzięki uznaniu podmiotowości jednostki, uwolnionej od zobowiązań wynikających z uczestniczenia w mikrostrukturach¹⁴. W mojej propozycji interpretowania samotności w kulturze nie chodzi jednak o akcentowanie wybranego sposobu doświadczania samotności. Współcześni single nie decydują się bowiem na samotne życie, a raczej na pewien styl życia. Natomiast mechanizm heroizujący mógł przyczynić się do wzmacniania postrzegania samotności jako doświadczenia wzniosłego, ale niebezpiecznego i niedostępnego dla zwykłego uczestnika kultury.

Przyjmuję, że doświadczenie to, uobecnione w różnych przejawach i formach kulturowych, jest przede wszystkim wysiłkiem poznania siebie poza wspólnotą, ale nie zagrażający jej. Co więcej, jest to wyjątkowa dla jednostki możliwość uzyskania przez nią samodzielności. To okazja, aby ocenić, co wynika z jej decyzji, a co jest konsekwencją nabytych w ramach wspólnoty sposobów reagowania na zaistniały problem, bowiem w samotności trzeba wypracować własne sposoby reagowania, a bierność może prowadzić do śmierci. Specyficzność doświadczenia samotności w kulturze nie wynika z niedostępnych i tajemniczych przestrzeni, które samotnicy zasiedlali (pustynie, lasy, grotty, wyspy) lub wytrwałości w dyscyplinowaniu ciała i umysłu, ale z zastosowania własnych praktyk w sytuacji kryzysowej. To, po pierwsze, okazja testowania na samym sobie, dla własnego dobra i aby wytrwać ze sobą, wyznałków kultury: pisanie, czytanie, medytowanie. Jednak zanim samotnik skorzysta z tych dobrodziejstw kultury, to w początkowej fazie może odczuwać niedogodności, np. odrzucenie przez innych, brak podstawowej komunikacji z innymi osobami.

Po drugie, aby ten czas dany w wyniku specjalnych okoliczności lub wyboru nie był jedynie czasem opatrywania ran psychicznych, istotne jest myślenie i zadawanie pytań: Kim jestem wobec tej sytuacji? Co ona we mnie zmienia? Czy umiem przebywać sam ze sobą? Czy odpowiedzi na te pytania nie będą istotne w momencie konfrontacji z ostatecznością? Przyznajmy, że pytania te brzmią jak z poradników, które oferują wszystko dla wszystkich, jeśli zrealizuje się konsekwentnie wytyczone zadanie. Jednak moment przebywania w samotności jest realnym powrotem do podstawowych pytań o samego siebie, o sens własnej egzystencji. Samotnik, rezygnując z mentalnego wysiłku, którego domaga się samotność, skazuje się jedynie na bezsensowną

¹⁴ A. Żurek, *Single. Między samotnością a wspólnotowością*, w: K.L. Kuklińska (red.), *Singlizm. Nowy styl życia w ponowoczesnym świecie*, Warszawa 2013, s. 56.

ucieczkę od innych i nieudaną próbę stosowania wzorów kultury nieadekwatnych do jego konkretnej sytuacji egzystencjalnej.

Niektóre zarejestrowane w kulturze doświadczenia samotności interpretujemy jako zwycięskie: Michel Montaigne przekraczający ból dzięki pisaniu po stracie przyjaciela, Henry David Thoreau, który skrupulatnie przygotowuje się do zasiedlenia swojej leśnej samotni, czy Jean Jacques Rousseau korzystający z uroków samotności, kiedy znalazł się w towarzyskich tarapatach. Czy uznajemy je za pozytywne, bo ich uczestnicy pozostawili po sobie najwyższej próby eseje, dzienniki, rozważania filozoficzne? Czy dlatego, że w swoich tekstach byli szczerzy, ukazując paletę emocji? A może doceniamy po prostu trud wyrażenia czegoś niewyraźnego? Czy imponuje nam ich autorskie podejście do sytuacji kryzysowej?

Zwykle postrzegano samotność w kulturze jako sytuację korzystną dla natchnienia duchowego i artystycznego, a także jako możliwość przemiany dotychczasowego życia. W tym nastawieniu jest sporo racji. Jednak te kulturowe dary, które mogła ona zaoferować, wynikały z podjęcia przez samotnika przemyślanego działania. Samotność wymaga zagospodarowania – mentalnego i duchowego. Domaga się nie tylko wyrażenia za pomocą języka sztuki i religii, ale przede wszystkim znalezienia indywidualnego sposobu obchodzenia się z nią.

Niemiecki kulturoznawca Thomas Macho uznaje to doświadczenie za sposobność praktykowania technik kulturowych, dystansując się od postrzegania go jako patetycznej formuły akcydentalnych wydarzeń lub fatalnych okoliczności¹⁵. Określenie „techniki kulturowe” stosuje on w nawiązaniu do Marcela Maussa i jego pojęcia „techniki ciała” oraz uwzględniając refleksję Michela Foucaulta w *Technikach siebie*¹⁶. Macho proponuje, aby samotność uznać za technikę kulturową wymagającą treningu i ćwiczeń. Warto przywołać także refleksję Martina Heideggera dotyczącą techniki i jego uwagę, że jest ona nie tylko środkiem do zdobycia użytecznej umiejętności, ale też sposobem odkrywania¹⁷. Heidegger zalecał powrót do greckiej nazwy „technika” jako czynności i umiejętności rękodzielniczych, ale także wysokiej sztuki i sztuk pięknych.

Na czym polegałoby udoskonalanie techniki w stosunku do samotności? Thomas Macho charakteryzuje je jako „techniki podwojenia”, czyli ustano-

¹⁵ T. Macho, *Mit sich allein. Einsemkeit als Kulturtechnik*, w: A. Assmann, J. Assmann (red.), *Einsamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation VI*, München 2000, ss. 27–44.

¹⁶ M. Mauss, *Pojęcie sposobów posługiwania się ciałem*, w: idem, *Socjologia i antropologia*, tłum. M. Król, K. Pomian, J. Szacki, Warszawa 1973; M. Foucault, *Techniki siebie*, w: idem, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa – Wrocław 2000.

¹⁷ M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, w: idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Wolicki, Warszawa 1977, s. 231.

wienia dla samego siebie partnera, świadka naszego doświadczenia – wyobrażonego nauczyciela, który mógłby korygować nasze błędy i wspierać w chwilach zwątpienia. Przywołuje on Senekę, który w *Listach moralnych do Lucyliusza* zaleca: „Bez wątpienia pożyteczne jest ustanowić dla siebie i mieć stróża, na którego byś się oglądał i o którym byś sądził, że zna wszystkie twoje zamysły [...]”¹⁸. Ważne jest zatem mentalne wykreowanie nie tylko obserwatora, ale i przewodnika w tym trudnym doświadczeniu, który obserwuje i wychwytuje potknięcia.

Dlaczego ważny jest obserwator, skoro samotność dla starożytnych nie stanowiła większego problemu? Dlaczego trzeba było dyscyplinować rozmowy z samym sobą? Jak przyznaje Macho, wnikliwy czytelnik tekstów kultury – Seneki, Marka Aureliusza – samotny wystawia się na niebezpieczeństwo „zagadania na śmierć” przez głosy wewnętrzne, a także działania wyobraźni¹⁹. Samotnik nie może stworzyć nienaturalnej rzeczywistości, aby odseparować się od myślenia i fantazji, ale powinien wyćwiczyć się w odróżnianiu myśli i spraw istotnych od tych, które są tylko złudzeniem. Marek Aureliusz zalecał: „Możesz pozbyć się wielu rzeczy, które cię zagłuszają. Zależą one całkowicie od twojego osądu. Zrobisz sobie wiele miejsca, jeśli uchwycisz myślą cały świat i będziesz zastanawiał się nad nieskończonym czasem [...]”²⁰. Pierre Hadot przywołuje *Rozmyślenia* Aureliusza jako przykład ćwiczeń – medytacji utrwalonych na piśmie, dialogu z samym sobą. To ćwiczenie na sobie samym systemu stoickiego²¹. Hadot dystansuje się od interpretowania medytacji Aureliusza jako przesyconych pesymizmem, którego źródłem miały być dolegliwości fizyczne czy kryzysy osobiste. To raczej przykład powrotu do podstawowych dogmatów, ujętych w celnych formułach, które należy sobie przypominać i ćwiczyć: „dzięki niemu mędrzec ma uniknąć niespodziewanego zaskoczenia wydarzeniami, wyobraża więc sobie mogące nastąpić wydarzenia przykre, udowadniając sobie, że nic w nich straszniejszego”²². To choćby konfrontacja z wyobrażeniem spotkania ze śmiercią: „I że, gdyby ktoś spojrział na śmierć jako taką i, dokonując podziału na składowe, odłączył jej pojęcie od wyobrażeń, nie osądziłby, iż jest czymkolwiek innym jak tylko dziełem natury. Jeżeli ktoś boi się dzieła natury, dzieckiem jest. A przecież śmierć jest nie tylko dziełem natury, ale i pożytkiem dla niej”²³.

¹⁸ Seneka, *Listy moralne do Lucyliusza*, Księga trzecia, List XXV, tłum. W. Kornatowski, Warszawa 1998, s. 119.

¹⁹ T. Macho, *Mit sich allein...*

²⁰ M. Aureliusz, *Rozmyślenia (do siebie samego)*, tłum. K. Łapiński, Warszawa, 2011, ss. 178–179.

²¹ P. Hadot, *Filozofia jako ćwiczenia duchowe*, tłum. J. Domański, Warszawa 1992, s. 113.

²² Ibidem.

²³ M. Aureliusz, *Rozmyślenia...*, s. 55.

Z kolei medytacji skupionej na sprawach ostatecznych sprzyja przebywanie w enklawie fizycznej i mentalnej. Jednak oprócz działania, aby wytyczyć sobie taką enklawę, istotą i sensem zalecanych przez starożytnych trudów „ćwiczeń z umierania” była umiejętność troszczenia się o samego siebie, którą Sokrates rozumiał jako troskę o własną duszę. Dla tego wymagającego nauczyciela przypominającego o indywidualnym zobowiązaniu, aby wzrastać moralnie, odosobnienie było koniecznością.

Podsumujmy: umiejętność obchodzenia się z samotnością jest, po pierwsze, szansą poznania samego siebie, po drugie, przygotowaniem do konfrontacji z ostatecznością, a także możliwością pracy nad swoją kondycją moralną i etyczną, do której nakłaniał swoim nauczaniem Sokrates. Samotność byłaby sposobnością ćwiczenia pewnych cnót, użytecznych zarówno dla indywidualum, jak i wspólnoty oraz przydatnych w sytuacji prawdziwego kryzysu. Niestety zgoda na przyjęcie interpretacji doświadczenia samotności w kulturze jako uciążliwości psychicznej i społecznej pozbawiła nas umiejętności obchodzenia się z nią i wykorzystania jej jako momentu konfrontacji z kulturowym lękiem wobec skończoności.

Summary

In my article I propose to include the experience of solitude as a cultural practice. The ability to cope with solitude is important in confronting death. It is important to distinguish between loneliness and solitude. I describes loneliness as the state of passivity, care for loss. However, solitude is the ability to act alone. A skill that we must learn as participants in culture.

Keywords: solitude, loneliness, cultural practice

Słowa kluczowe: samotność, osamotnienie, praktyka kulturowa

