

O myśleniu w perspektywie bezdumności.

Daidalos, kharis, ikelos

Co to znaczy: „myśleć w perspektywie gościnności”¹? O „czymś” (innym), czy może „jakoś” (inaczej)? Co perspektywa ta zmienia, wyostreza, co dzięki niej dostrzegam lepiej niż wtedy, gdy w moim myśleniu jej nie uwzględniam? Pierwsza, podprogowa reakcja sugeruje po prostu zobowiązanie do poznawczej otwartości, ale byłaby to dość banalna metafora. Może więc chodzi nie o „jak”, czyli wąsko rozumianą metodologię myślenia, lecz o „co”? Mówiąc dokładniej – o uwzględnienie kontekstu społecznego jako rzeczywistego środowiska każdego procesu myślenia, i rzeczywistej gościnności, która stanowiąc komponent tego środowiska, wprowadza w myślenie aspekt etyczny?

W każdym jednak wypadku ten szczególny kwalifikator „myślenia” sam niewątpliwie nie jest oczywisty i wymaga namysłu. Zauważmy przede wszystkim, że potocznie pojmowane pojęcie „gościnności”, choć zakłada dwustronną relację między gospodarzem i gościem, odnosi się tylko do tego pierwszego: określa jedną z możliwych jego postaw wobec przybysza. Szczególnym też przedmiotem troski pozostaje też w etyce gościnności tożsamość gospodarza – w kontekście zagrożenia, które stwarza „inność”, stanowiąca (jak pisał Cezary Wodziński) „sposób zjawiania się Gościa”².

Warto jednak pamiętać, że – w sensie jak najbardziej uniwersalnym – źródłową niejako figurą „przybysza” jest kobieta. Jest obca już w chwili, gdy przychodzi na świat – jak pisał Arystoteles w księdze IV *De generatione animalium*, narodziny osobnika żeńskiego (zamiast męskiego) to potworność naruszająca normy natury³. Z konieczności też musi pozostać obca dla mężczyzny, który ją poślubia – opisany przez Lévi-Straussa uniwersalny właśnie zakaz kazirodstwa wymusza przecież poszukiwanie żony poza własnym domem⁴. Czy nie należałoby więc widzieć w małżeństwie, otwierającym wewnętrzne niejako więzy pokrewieństwa na zewnętrzne relacje powinowactwa, podstawowego wzorca gościnności? Ten fundament gramatyki kultury, przymus wymiany kobiet, czyli wydania obcemu własnej córki bądź siostry oraz przyjęcia do siebie cudzej, narusza przecież autonomię domu, poczucie własności i tożsamości. Jest to aporia, z którą zmagają się liczne narracje mitologiczne, a także rozbudowane rytuały, przedmażeńskie i małżeńskie, mające chronić dom przed skutkami takiej ingerencji (w Grecji antycznej na przykład, w okresie przed wyjściem – a raczej: „przyjściem” – za mąż, dziewczyna otrzymywała przejściowo status dzikiego, wymagającego więc „udomowienia” zwierzęcia)⁵.

Na tle takich praktyk wokółmażeńskich kontrastem conceptualnym wydają się mity „autochtoniczne”, czyli mówiące o narodzinach z ziemi – z „tej ziemi”, ojczyściej. Klasycznym ich przykładem w tradycji greckiej jest ateński mit o Erichtoniosie, dziecku cudownie zrodzonym z Ziemi zapłodnionej nasieniem Hefajstosa

(gdy ten zapłonął nieodwzajemnioną żądzą do dziewiczej Ateny). Otóż historia ta, jak pisze Nicole Loraux, „Ateńczykom posłużyła za język pozwalający im mówić o początkach ich miasta”⁶. Topos autochtonii wyraża więc radykalną niezgodę na wpisywanie w „męską” tożsamość „kobiecej” różnicy: umniejszając wagę kobiecego macierzyństwa, odrzucając relację seksualną i wyrażając ogólnie niechęć do instytucji małżeństwa, legitymizował on „lokalną” i „męską” hegemonię. Można więc uznać, że teza o bezwzględny, autochtonicznym i autonomicznym początku stanowi conceptualny fundament etyki opartej na separacji i oporze wobec inności.

Sprzeciwem wobec niej byłoby zapewne poszukiwanie przez nas „myślenie w perspektywie gościnności”. Jednak „gościnność”, jak wspomniałem, podobnie jak i „małżeństwo”, choć zawiesza i łagodzi skutki tej etyki ekskluzji, nie podważa kluczowego dla niej założenia o pierwotnej, „świętej” i nienaruszalnej tożsamości „domu” i jego gospodarza. Znane są zresztą formuły, opisywane w pracach etnologów badających systemy pokrewieństwa, które tę łagodzącą siłę małżeństwa znacząco osłabiają (np. awunkulat, neutralizujący rolę pożądania seksualnego w relacjach społecznych, zakładający bowiem, że dla kobiety i jej dzieci mężczyzną ważniejszym od męża jest brat). Zastanawiam się zatem (traktując przywołane tu w uproszczeniu modele społeczne nie jako przedmiot badań, lecz narzędzie teoretyczne, służące formułowaniu pytań już poza ścisłym kontekstem nauk etnologicznych), czy jest możliwe zrobienie jeszcze jednego kroku, pozwalającego przekroczyć i tę perspektywę? Czy dałoby się chociaż pomyśleć o przekroczeniu horyzontu „autochtonii” w radykalniejszy sposób, niż czyni to małżeństwo, traktując mianowicie obecność (kobiecej) „inności” w obrębie „domostwa” tak, jakby była ona nie skutkiem zjawienia się „gościa”, ale stanem pierwotnym? Chodziłoby więc o myślenie w perspektywie – takie określenie przychodzi mi do głowy – „bez-dumności”, rozumianej nie jako skutek porzucenia domu, ale stan poprzedzający i destabilizujący każde zadomowienie.

Koncept ten można pokazać na modelowym przykładzie Odyseusza. Otóż podkreśla się zawsze, że ów miotany wichrami wędrowiec, choć dotarł nadzwyczaj daleko, wręcz poza „granicę zwykle zamkniętą dla śmiertelnych, oddzielającą świat rzeczywisty od nierzeczywistego”⁷, skądś przecież wyruszył i ma dokąd powrócić (jak pisał Tadeusz Komendant: „przyświeca [mu] retrospektywna pewność”⁸). I trudno się z takim odczytaniem Homerowej opowieści nie zgodzić. Jako *homo viator*, archetyp człowieka podróżującego, Odys pozostaje zawsze w zasięgu nostalgicznej siły domowej grawitacji, stanowiącej źródło jego podmiotowej tożsamości.

A jednak... nie daje mi spokoju myśl, że nie jest to cała prawda *Odysei*. Że wykładnia taka nie uwzględnia mocy „mrocznego widma”, o którym pisze (nawet jeśli z inną intencją) Elżbieta Wolicka: „Homerowa *Odyseja* to wielka poetycka przypowieść o ludzkim losie, z którym igrają bogowie i nad którym zawisa mroczne widmo nieznanego Przeznaczenia”⁹. Czy bowiem w świecie *Odysei* odnajdziemy jakieś bezpieczne miejsce, w którym można by się przed nim ukryć? Otóż najbardziej niepokojące wydaje się nie to, że owo fatum skazuje Odysa na tułaczkę w odległych krainach, że gmatwa jego drogi, ale ukryte w narracji Homera sugestie, że daremny jest powrót Odysa do domu, gdyż widmowa niesamowitość (w znaczeniu Freudowskim) nawiedza również owo egzystencjalne centrum, jakim jest Itaka¹⁰. Naznaczona taką „niepokojącą obcością” nie może ona uwolnić Odysa od bezdomności, czyli kondycji egzystencjalnej bliskiej temu, czym w porządku narracji (także narracji autobiograficznej, uprawianej przez Odyseusza) jest fikcja. I choć ten stan dał się boleśnie rozpoznać dopiero na obczyźnie, był z nim (w takim sensie, w jakim bohaterowie popularnej serii filmów mówią: „niech Moc będzie z tobą”), od samego początku; dokładniej zaś: bez początku.

*

Poręcznym narzędziem teoretycznym pozwalającym opisać tak właśnie problematyzowany (i problematyczny) „początek” – czyli kategorię, z której podmiot wywodzi poczucie pewności „siebie” (swojej tożsamości, jednostkowej i wspólnotowej) – jest opowiadanie Stanisława Lema *Maska*¹¹. Jej bohater (quasi-mitologiczna, przypominająca nieco Hezjodowego Prometeusza postać o imieniu Arrhodes) ulega sile popędu i pożądliwie zakochuje się w pięknej kobiecie (w tekście Lema to ona jest narratorką, co stwarza pewne logiczne i poznawcze paradoksy, które teraz pomijam). Ta jednak, niczym Pandora w greckim micie, okazuje się zastawioną na niego pułapką – automatem, śmiertelnie niebezpieczną „maszyną nadążną”. Beznadziejna, choć długotrwała ucieczka przed nią staje się teraz codziennością Arrhodesa. I ten los uciekiniera, jak się wydaje, opowieść podsuwa nam jako metaforę kondycji ludzkiej („przypowieść o ludzkim losie”).

W przebiegu tych zdarzeń dostrzec można dwie przynajmniej osobliwości. Po pierwsze – ze zdumieniem stwierdzamy, że choć maszyna ścigająca starca jest nie ludozko szybka, sprawna i zdeterminowana, choć przemierza świat z niepowstrzymanym impetem, chwila pojmania przez nią ofiary w nieskończoność się odwleka. Sytuacja ta przypomina więc paradoks Zenona o Achillesie niemogącym doścignąć żółwia; a zwłaszcza przypomina Lacanowską wersję tego paradoksu, w której żółwia zastępuje Bryzejda, kochanka Achillesa z *Iliady*: „Gdy Achilles uczynił krok wystrzeliwszy obok Bryzejdy – czytamy w XX seminarium zatytułowanym *Encore* – ta, niczym żółw, odsunęła się nieco, ponieważ nie jest cała, nie cała dla niego. Pozostaje pewna reszta. Achilles musi więc wykonać drugi krok, i tak dalej”¹². I tak dalej, i jeszcze (*encore...*), w nieskończoność – ale nie od razu, podkreśla Lacan, lecz jedynie „krok po kroku”.

Nie wiem, czy inspiracją dla francuskiego psychoanalityka był wspomniany już mit o Erichtoniosie, ale jak pamiętamy i w tej historii podniecony mężczyzna marnuje w podobnych okolicznościach produkt swoich lędźwi: dość żałośnie tu wyglądający Hefajstos nieudolnie ściga Atenę, która odrzuca zaloty i kłębkami wełny ściera ściekające po jej nodze nasienie boga. W obu historiach kobieta pozostaje więc „nietknięta”. W micie ateńskim oznacza to jednak utwierdzenie „autochtonicznej” tożsamości Ateńczyków: z rzuconego na ziemię nasienia zrodzi się ich protoplasta, Erichtonios, którym Atena wprawdzie się zaopiekuje niczym matka, ale nie obciążając jego pochodzenia kobiecą i seksualną obcością. W scenie z *Encore*, przeciwnie, nienaruszona kondycja Bryzejdy podkreśla daremność, czy też, tak to nazwijmy, trwałą niekonkluzywność seksualnego gestu Achillesa. Przez to, że nietknięta, pozostaje też „nie-cała” (*pas-toute*), nie cała dla niego (ten podmiotowy brak we wcześniejszych swoich pismach Lacan opisuje za pomocą sentencji: „kobieta nie istnieje”). Dlatego metafora ta pozwala zilustrować koncepcję człowieka jako „bytu upłciowionego”, zawsze już (niezależnie od tego, czy jest mężczyzną czy kobietą) naznaczonego „różnicą”, „odrobiną niebytu w podmiotowym rdzeniu” (jak pisze Joan Copjec¹³), co radykalnie odróżnia go od abstrakcyjnego i stabilnego „bytu” filozofów.

Powieściową alegorię Stanisława Lema, powstałą kilka lat po XX seminarium, łączy z paradoksem Zenona-Lacana ściśle analogiczna dynamika i bez względu na autorskie intencje z pewnością można ją odczytywać według podobnego klucza. Ale te dwie konstrukcje logiczne coś istotnego też różni. Otóż w opowiadaniu Lema (i na tym polega druga osobliwość tej fabuły) niszczący stabilną tożsamość „obiekt popędu”, „kobiecy” źródło nieusuwalnej „reszty”, zostaje umieszczony nie przed podmiotem, ale za nim. Ma to bardzo poważne konsekwencje dla możliwej metaforyzacji

tego obrazu. Oczywiście nie mówimy już o społecznych relacjach między dwiema płciami, lecz o modelowaniu ludzkiego podmiotu, w którym (bez względu na jego płeć) owa „nie-całość”, nazywana „kobietą”, jest wewnętrzną właściwością, nie zaś zewnętrznym zagrożeniem. Konstrukcja Lema zatem wprowadza w stosunku do pomysłu Lacana ciekawą modyfikację. W *Encore* ważne jest to, że dla podmiotu (jako bytu upłciowionego) nieosiągalny pozostaje cel (*telos*), ku któremu dąży – każdego dnia, „krok po kroku” – ponieważ spełnienie, choć wydaje się na wyciągnięcie ręki, w nieskończoność się odwleka. Konstrukcja polskiego pisarza tymczasem wyraźniej podporządkowana jest dynamice „popędu śmierci”, zakwestionowane zostaje bowiem pochodzenie podmiotu, jego rodowód (*arche*): ów świat, który – podobnie jak ziemia ojczysta z mitu autochtonicznego – stanowi stabilizujące źródło tożsamości. Arrhodes nie tylko się od niego oddala (w przestrzeni, w czasie), ale zostaje także metaforycznie odcięty błyszczącym ostrzem maszyny naddążnej, przypominającej srebrzystego skorpiona, następującej na niego krok w krok, niczym grecka Mojra. O ile jednak Mojry, lub rzymskie Parki, w znanej wersji mitu, towarzyszą każdemu człowiekowi od narodzin, przedając nić jego życia, by na koniec jednym gestem ją przeciąć, to prześladowczyni z *Maski* odcina ofiarę od jej początku, po kawałku, każdego dnia po trochu, trochę kończąc w ten sposób jej życie, skazując na egzystencję samotną i tragicznie chwilową¹⁴.

Wpisane w taki model podmiotowe „ja”, niczym sobowtór poszukujący utraconego pierwowzoru, zmuszone zostaje (podobnie jak Odyseusz, ale także inne podmioty narracji autobiograficznych, na przykład Tadeusz Kantor – gdy wkracza na scenę jako figura samego siebie) do fikcjonalizacji swojej autobiografii, do nieustannie ponawianej pracy „zszywania”, inscenizacji wyobrażeń o sobie, nakładania teatralnej maski, do mówienia o sobie „on”, co (jak zauważył Roland Barthes) „może oznaczać: mówię o sobie jak o trochę zmarłym”¹⁵. Wszelka bowiem tożsamość, w tym ujęciu, nie może już mieć charakteru „żywej obecności”, ani nawet „żywej pamięci”, lecz jedynie wymuszanej tym pierwotnym, „kastracyjnym” cięciem re-konstrukcji, od-tworzenia – staje się „obrazem”. Tak samo jak przeszłość, którą – o czym pisał Walter Benjamin – „można uchwycić tylko jako obraz, który w chwili swej rozpoznawalności właśnie rozbłyśka na wieczne pożegnanie”¹⁶. Podkreślmy – obraz migotliwy, zanikający, wywołujący zawrót głowy, nie zaś ludzjący nadzieją stabilności archetyp lub symbol.

*

Nić tkana przez Mojry jest metaforą, która podkreśla przede wszystkim nietrwałość ludzkiego życia. Ale w to skonwencjonalizowane wyobrażenie wpisana jest też, niejako przy okazji, „retrospektywna pewność”,

przekonanie o trwałym (aż po śmierć) związaniu człowieka z jego początkiem. Jeszcze wyraźniej ten aspekt wydobywa historia innej greckiej prządky, Ariadny, jak bowiem wiadomo, trzymana przez nią nić pozwoliła Tezeuszowi połączyć koniec z początkiem, rozwiązać zagadkę i powrócić spoza „granicy zwykle zamkniętej dla śmiertelnych”.

Jednak model pogładowy wykorzystujący mitologiczny obraz kobiety przekształcającej wełnianą kądziel – prządniczki, tkaczki, hafciarki, koronczarki – jest ryzykowny ze względu na niezwykle popularność tego motywu (z całą wpisaną weń symboliką seksualną i polityczną) w mitologii, literaturze czy w malarstwie: bogactwo namnażającego się przez wieki i kolejne epoki materiału sprawia, że niezliczone też stają się możliwe jego „permutacje” i metaforyzacyjne przekształcenia¹⁷. Bo jeśli na przykład śledzimy historię Odyseusza, który to zbliża się do swego domu, to znów od niego oddala, musimy uwzględnić też obecność w niej Penelopy, i to nie tylko jako wiernej żony, wiernej i przebiegłej, ale i tej, która tkając codziennie na wielkich krosnach, i co noc prując słynny całun, *faros*, pozostaje w tajemniczej synchronii z nostalgicznym pulsowaniem tej podróży¹⁸. Podobnie niepokojąca wydaje się rola Heleny z 3. księgi *Iliady*, gdy spotykamy ją siedzącą przy krosnach w komnacie zamku trojańskiego: „Tam tkła / szatę obszerną z purpury, dwustronną, a na niej zapasy / jeźdźców wybornych trojańskich i spiżozbrojnych Achajów, / którzy pod pięścią Aresa krwawego przez nią cierpieli”¹⁹. Wiemy rzecz jasna, że to z jej powodu wybuchła tocząca się właśnie wojna, ale myślimy zazwyczaj o wewnątrzfabularnej przyczynowości o charakterze erotyczno-politycznym. W tej jednak scenie Helena jawi się w zupełnie innej roli, jako ulokowana na granicy fabuły przyczyna narracyjna, wpleciona w tekst *Iliady* swoista (bo kobieta i malarska) sygnatura „Homera”. Powracając zaś do przywoływanych już wcześniej obrazów – nawet gest bogini Ateny, która nasienie Hefajstosa starła z nogi kłębkim wełny, nie pozwalając mu niejako rozpleść się w nić życia, można uznać za graniczny wariant tego samego toposu. Inna jeszcze opowieść przedstawia Atenę jako rywalkę Arachne, będącej wirtuozką krosien, „artystką wizualną”, którą zazdrosna bogini-dziewica zmieniła w pajaka.

W latach 70. XX w. Arachne stała się patronką feministycznej teorii tekstu Nancy K. Miller, stanowiącej polemikę z koncepcją Rolanda Barthes’a. Ten ostatni, jak wiadomo, obwieściwszy „śmierć autora” (czyli instancji rozumianej potocznie jako wirtualny „gospodarz” dzieła, dysponent i gwarancja jego znaczenia), potraktował tekst jako przede wszystkim sensotwórczą praktykę czytelniczą. O ile więc autor *Przyjemności tekstu* określał swoją „teorię tekstu jako hyfologię (hyfos to tkanina i sieć pajęcza)”²⁰, to Miller wołała mówić o *arachnologii*, przesuwając zainteresowa-

nie z tekstu-sieci na tkającą ją pajęczycę, z koronki na samą koronczarkę, czyli domagając się uznania kobiecej sprawczości w sztuce. Jak czytamy w jej pracy, celem krytyki feministycznej powinno być „szukanie w lekturze Arachne”, czy też, mówiąc inaczej, szukanie „emblematów jakiejś żeńskiej sygnatury”²¹.

Choć nie zajmuję się tu ani historią dyskursu tekstologicznego sprzed pół wieku, ani krytyką feministyczną, intryguje mnie subwersywny potencjał pojęcia „żeńska sygnatura”. Jego przewrotność bowiem ujawnia się z całą mocą nie wtedy, gdy odnosi się do problemu odzyskiwania „kobiecej sprawczości” w sztuce, rozumianej jako alternatywa dla (naturalizowanej i traktowanej jako oczywistość) sprawczości męskiej, ale wtedy, gdy wskazuje początek wszelkiej twórczości; gdy staje się „sygnaturą” owego źródłowego braku, który czyni każdego i każdą z nas „bytem upłciwionym”. Wtedy jednak bezprzedmiotowy staje się spór między hyfo- i arachnologią. Jeśli bowiem Barthes rozpoznaje to, co istotne dla tkaniny, „w jej teksturze, w splocie kodów, formuł, elementów znaczących, pośród których podmiot się lokuje i rozpada, niczym pajęczycza roztopiona we własnej sieci”²², to zadanie arachnologii nie powinno polegać na wytworzeniu nowego złudzenia, tym razem „waginalnej” całości. Sygnatura Arachne (albo Heleny) nie poświadcza jakiegos in nego sensu, lecz nieuchwytną szczelinę będącą warunkiem wszelkiego „innego sensu”; wymaga takiego przeostrzenia odbiorczej uwagi, by dostrzegalna stała się migotliwa, iskrząca dialektyka (polemika) trwałego „pomiędzy” (i to ona

jest „erotyczna”, jak powiedziałby Barthes, a nie jeden albo drugi „brzeg”)²³.

*

Tak rozumiana „żeńska sygnatura”, odpowiednik cytowanego już pojęcia Joan Copjec *a bit of nonbeing*, oznacza osłabienie źródłowej tożsamości. Lub raczej – poświadcza źródłową „nieadekwatność”, w dyskursie lacanowskim określaną też jako „kastacja”, która sprawia, że podmiotową tożsamość można „interpretować”, ale nie da się jej „zrozumieć”²⁴. Jednak „słabość” ta (bytowa, egzystencjalna, poznawcza), *infirmity*, prowokuje z reguły k o n - f i r m a c y j n ą reakcję, czyli próbę zszycia pozoru pełni i zrozumienia, chęć utkania ekranu-obrazu mającego wiernie od-twarzać, być twarzą prawdy – nagiej, kompletnej i nigdy-nie-utraconej. W wymiarze społecznym byłby to właśnie gest usunięcia „kobiecej obcości” poza autochtonicznie definiowane źródło męskiej tożsamości. W mikroskali zaś ten sam schemat konceptualny odnajdziemy między innymi w filozoficznej i antropologicznej refleksji nad obrazem wizualnym. Począwszy od *Sofisty*, gdzie Platon posłużył się nim jako intelektualnym modelem demonstrującym paradoksy ontologiczne (mianowicie możliwość istnienia „niebytu”), obraz wizualny waloryzowano z reguły ze względu na jego źródłową (ontyczną bądź poznawczą) więź z „pierwowzorem”²⁵. Na tym też tle (które z konieczności jedynie tu sygnalizuję) niezwykle ciekawy potencjał dekonstrukcyjny ujawnia pojęcie znane z literatury Grecji archaicznej, czyli eposki Homera i Hezjoda, mianowicie – *daidalon*.



Fot. Karolina Pardej.

*

DAIDALON

Do obiegu intelektualnego naszej epoki kategorię tę wprowadziła Françoise Frontisi-Ducroux, znakomita francuska hellenistka, uczennica Jean-Pierre'a Vernanta, zajmująca się grecką mitologią, ikonologią, ich kontekstem społecznym, a zwłaszcza pojęciami i praktykami konceptualizującymi sferę wizualną Greków, autorka wielu znakomych i klasycznych już dzisiaj prac, jak choćby *Du masque au visage: Aspects de l'identité en Grèce ancienne* (1995) lub (napisana wspólnie z J.-P. Vernantem) *Dans l'œil du miroir* (1997). Przypomnę, że w 2005 roku w „Kontekstach” ukazał się jej artykuł *Oko, wzrok, spojrzenie – kilka greckich wyobrażeń*²⁶. Pojęcie *daidalon* (któremu swoje imię zawdzięcza słynny konstruktor Labiryntu) pojawia się w pierwszej jej książce, wydanej w 1975 roku i zatytułowanej *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne* (Dedal. Mitologia rzemieślnika w starożytnej Grecji)²⁷.

Pierwszy jej rozdział, zatytułowany *Autour des Daidala*, najchętniej przytoczyłbym tu *in extenso*, z oczywistych jednak powodów zrelacjonuję jedynie w formie krótkiego komunikatu kilka najważniejszych z mojego punktu widzenia informacji. A ponieważ historyczna i filologiczna praca rekonstrukcyjna została już wykonana, moim celem jest przede wszystkim zamknięcie wiedzy „rozplecionej” przez Frontisi-Ducroux w myślowym cudzysłowie, czyniącym ze słowa *daidalon* wydajne narzędzie konceptualne („obiekt teoretyczny”, by użyć pojęcia Huberta Damischa), przydatne także poza kręgiem dawnej kultury greckiej, w dziedzinie (takie określenie przychodzi mi do głowy) „ikonologii fundamentalnej”.

Otóż Françoise Frontisi-Ducroux poddała badaniom lingwistycznym i semantycznym zespół terminów tworzących rodzinę leksykalną antroponimu *Daidalos* – rzeczowników, przymiotników, czasowników – pojawiających się (w liczbie nieco ponad sześćdziesięciu wystąpień) u Homera, Hezjoda, Pindara i w kilku innych tekstach epoki. *Daidalon* (δαίδαλον), *daidaleos* (δαιδάλεος), *poludaidalos* (πολυδαίδαλος), *daidallein* (δαιδάλλειν)... Terminologia ta staje się bardzo rzadka u Tragików epoki klasycznej (V–IV w. p.n.e.), by powrócić u autorów hellenistycznych, a nawet rzymskich, stosujących ją z intencją archaizowania języka. Szczegółowa zatem analiza „pola zastosowania” każdego przypadku, pozwalająca zrekonstruować tworzoną przez nie wszystkie sieć leksykalną i semantyczną, pokazuje, że słowo *daidalon* (o dość niepewnej zresztą etymologii) używane było przede wszystkim w sferze technicznej, dokładniej zaś odnosi się do takiej pracy rzemieślniczej, którą charakteryzują dwa przeciwne, ale dopełniające się działania: rozdzielanie materiału (przede wszystkim metalu, ale także drewna i wełny), a następnie dopasowywanie i łączenie wytworzonych tak elementów.

Ciekawe jest to, jak sędzę, że dzięki wyodrębnieniu tej właściwości można dostrzec swoistą jedność tak odmiennych rzemiosł, jak ciesielstwo, metalurgia i tkactwo. Jeśli by posłużyć się Arystotelesowską klasyfikacją wyróżniającą cztery „przyczyny” w „kunsztach kształtujących materię” (1. materialne, 2. formalne, 3. sprawcze, 4. celowe)²⁸, to zobaczymy, że poszczególne rzemiosła wytwarzające *daidala* różnią się od siebie w punkcie 1 (z innego materiału każde z nich wytwarza swoje wyroby) i 3 (ciesielstwem i metalurgią zajmowali się mężczyźni, tkactwo zaś, jak wiemy, było zajęciem jednoznacznie kobiecym). Pojęcie *daidalon* pozwala natomiast uchwycić ich wspólnotę w zakresie przyczyny formalnej (2), odnosi się bowiem do organizującego ich działanie wzorca (*paradeigma*): wydaje się, że odmienne technologie, gdy były zaangażowane w wytworzenie przedmiotu, który tym słowem określano, były „myślane” według tego samego intelektualnego modelu, akcentującego grę między częścią i całością, polegającą na rozdzielaniu i ponownym składaniu (w przeciwieństwie do modelu polegającego na kształtowaniu jednolitej, masywnej formy). Przędka przędła nitkę, oddzielając ją od kłęбка wełny; cieśla ścinał drzewa i rznął je na deski; kowal lub złotnik topił metal i sporządzał z niego płytki, drut i podobne elementy (także metalowe, złote nici wykorzystywane do wyrobu luksusowych tkanin!). Następnie zaś każdy z nich (lub każda) tworzył nowy przedmiot przez scalenie, zestawienie, splatanie, nakładanie tych elementów – dokonując niejako ich re- i konfiguracji.

W sensie społecznym *daidala* to wytwory luksusowego rzemiosła, będące przywilejem klasy wojowników i znakiem bogactwa oraz prestiżu. Dlatego, jako drogocenne przedmioty, stanowiły *agalmata*, czyli kosztowności wypełniające domowy skarbiec, z którego, zgodnie z obyczajem i prawem gościnności świata homeryckiego, wybierano prezenty ofiarowywane bogom i przybyszom („gościniec”). W sensie estetycznym zaś ta wyrafinowana praca rzemieślnicza miała na celu przede wszystkim wywołanie efektu wizualnego – w opisach dotyczących *daidala* poeci bardzo często wykorzystują słownictwo odnoszące się do światła: blask, ogień, lśnienie, połyskliwość, skrzemie, migotliwość, refleks, gra światła na powierzchni o złożonej fakturze itp. A także – *kharis*, szczególnie blask wytwarzany przez *daidala*, który wprowadza nastrój radosnego uniesienia, święta, radości związanej z ofiarą składaną bogu. Jest to również niematerialny „wdzięk”, na przykład ten, który – jak czytamy u Hezjoda – „wokół głowy [Pandory] rozlała złocista Afrodyta”, tuż po tym zresztą, gdy Atena nauczyła pierwszą z kobiet „tkać kunsztowne tkaniny”²⁹.

Wdzięk ten ma oczywiście charakter erotyczny i potrafi wzbudzać pożądanie. O boginiach noszących to imię, czyli Charytach (Gracjach, Wdzięcznicach), Hezjod pisze w *Theogonii*, że „im to spod powiek mi-

łość się sący, kiedy popatrzą, / członki rozprzegająca, bo cudnie spod brwi spoglądają” (910–11). Dlatego Hera – a jest to tylko jeden z bardzo licznych przykładów – szykując się w XIV księdze *Iliady* na spotkanie z Zeusem, z przebiegłym zamiarem erotycznego obezwładnienia jego umysłu, przybrała się strojn i „do delikatnych swych uszu kolczyki o trzech klejnotach / jeszcze włożyła błyszczące – urocze siały połyski [*kharris*]” (14.182–83). Ze względu na ten niebezpieczny, magiczny aspekt kobiecego powabu, „uroku”, *daidalon* ściśle wpisuje się w domenę *apate* (tak jak kilka wieków później wpisze się w nią ateński teatr), stając się zasadzką, pułapką, narzędziem ludzenia i oszustwem. Czego najlepszym przykładem jest właśnie Hezjodowa Pandora, pierwsza z „rodu kobiecego” (*genos gunaikon*), nieszczęsny dar (*doron*) i „pułapka [*dolos*] na ludzi”³⁰ – zarówno ona sama, jak i okrywające ją szaty i ozdoby.

Pisze Nicole Loraux: „o pierwszej kobiecie można powiedzieć wszystko, tylko nie to, że jest naturalną istotą. Została sporządzona z ziemi, ale z ziemi będącej ceramiczną gliną, nie zaś z żyznej gleby, tak jak autochtoni – grecka myśl pozostanie wierna temu rozróżnieniu, nie знаła bowiem kobiet autochtonów, samo to wyrażenie uznając za jawną sprzeczność – jest ona wytworem rzemieślniczym”³¹. Wymyślił ją Zeus, sporządził Hefajstos, ozdobili zaś i bogato wyposażyli pospołu wszyscy bogowie. „Narodziny Pandory” (*Pandoras genesis*) to zresztą częsty temat greckiego malarstwa wazowego: kobieta zazwyczaj pokazana jest frontalnie, w długim chitonie, „nieruchomo”, z rękoma sztywno opuszczonymi wzdłuż ciała, przypominając dawne *ksoana* – archaiczne posągi kultowe, z gruba ciosane w drewnie. Wydaje się jednak, że tę odrętwiałość można odczytać jako symptom jej szczególnej kondycji – istoty częściowo pogrążonej jeszcze w martwocie materii, którą dopiero obudzi jakiś magiczny gest.

Takie ożywienie przypomina procedurę, którą dziś kojarzymy z teatrem kukielkowym, albo nawet z kinem, w którym życie-ruch objawia się jako wizualne złudzenie nałożone na pierwotny bezruch. Znaczenie znieruchomienia w sztuce filmowej, a nie tylko ruchu (lub dokładniej: „fundamentalnego i nie dającego się uzgodnić przeciwieństwa między znieruchomieniem i ruchem”) podkreśla Laura Mulvey w artykule *Pośród śmierci. Znieruchomiałe ruch narracyjny*. Pisze ona, że dzięki mechanicznej pracy projektora, przez który przesuwana jest materiałna taśma filmowa, „martwe kadry ożywają, nieciekawa mechanika zostaje ukryta, zachwycająca zaś iluzja wypełnia ekran. Jednak niczym piękny automat potrafi przetrwać [*survives*] szczątkowy ślad bezruchu, lub aluzja do bezruchu wewnątrz ruchu, czasem zwiększając atrakcyjność, czasem przerażając”.

W wypadku Pandory urzekający efekt (analogiczny do „urzekającego ruchu obrazów wyświetlanych na kinowym ekranie”) jest skutkiem nałożenia na nią

ozdób o charakterze *daidala*: Atena „własnymi rękoma ramiona zasłoną / haftowaną [*daidaleen*] okrywa – prawdziwy cud to zobaczyć! [*thauma idesthai*]”, na głowę zaś nakłada jej złocisty diadem „ozdób pełen kunsztownych [*daidala polla*] – prawdziwy cud to zobaczyć [*thauma idesthai*]!” (*Theogonia* 573–81). I gdy w kluczowej scenie tej historii ukończone dzieło zostaje okazane widzom niczym na scenie teatralnej lub w kinie, zachwyca i czaruje swoim wyglądem. Pandora jest fascynująca i groźna; właśnie dlatego groźna, że fascynująca, a wrażenie niesamowitości wzmacnia jeszcze jej bierność, ów dający się wyczuć w tekście Hezjoda „szczątkowy ślad bezruchu”:

Piękne to zło w miejsce dobra stworzone Dzeus potem wyprowadził, gdzie byli inni bogowie i ludzie, ojca mocnego, Modrookiej, pyszniące się strojem. Podziw [*thauma*] wziął nieśmiertelnych bogów i ludzi śmiertelnych, gdy tę nagle stworzoną pułapkę na ludzi ujrzeli. (*Th.* 585–89)

Przypomnijmy, jak ważna jest ta niezwykła scena w kosmologicznym scenariuszu Hezjoda: oto chwila, gdy ostatecznie rozchodzą się drogi bogów i ludzi – tutaj, w Mekonie, po raz ostatni widzimy ich razem zgromadzonych. Mimo bowiem słynnego sprzeciwu Prometeusza Zeus zaprowadził właśnie nowy porządek świata, w którym do dziś żyjemy. Jak wykazał niegdyś Jean-Pierre Vernant, opowieść Hezjoda o wydarzeniach z Mekony to uproszczony wariant słynnego mitu o pięciu pokoleniach ludzkości, który znamy z *Prac i dni*: świat sprzed „kryzysu” odpowiadałby pierwotnemu, złotemu pokoleniu, czasy obecne zaś – marnemu światu pokolenia żelaznego³². Kiedyś zatem – niebo było blisko ziemi, ludzie przebywali razem z bogami, wszystko zaś działo się w sposób oczywisty i niekłopotliwy. Teraz – świat permanentnie niedomaga: ziemia straciła swą spontaniczną płodność i konieczny jest trud rolnika; także ludzka prokreacja wymaga wysiłku (i kobiet, zbędnych poprzednio); nieoczywista stała się nawet prawda, którą bez szczególnego powodzenia starają się wydobyć poeci. Ale to pęknięcie między dawnym i obecnym światem nie jest neutralną granicą w historii świata, linia „podziału” bowiem oddziela właśnie „podzielone” od „niepodzielonego”. Mówiąc inaczej, samo „rozdzielenie”, które dokonało się w Mekonie (bogów i ludzi; dawnych czasów Kronosa i nowego świata pod panowaniem Zeusa; mężczyzn i kobiet), okazuje się z n a m i e n i e m świata zrodzonego z tego nowego aktu założycielskiego. Odtąd nic już nie jest oczywiste i każda prawda, każda tożsamość wymaga ciągłego wysiłku suplementacji.

Taką diagnozę kondycji obecnego świata zdaje się potwierdzać – jako „kobiece sygnatury” właśnie – paradoksalny status Pandory. Jak podkreśla bowiem Loraux, nie

Berthel Thorvaldsen, *Achilles i Bryzejda*, Thorvaldsens Museum, Kopenhaga, Dania.

da się odróżnić jej samej od noszonych przez nią ozdób i *daidala*, co sprawia, że nabiera ona cech bytu całkowitego zewnętrznego. Warto też zauważyć, że w obu swoich tekstach – w *Theogonii* (572) i w *Pracach i dniach* (71) – Hezjod powtarza identyczne sformułowanie, mówiące, że z woli Zeusa Hefajstos ulepił *partheno aoide ikelon* (ἰκελον), co Jerzy Łanowski tłumaczy na polski dwójako: „z woli syna Kronosa istotę podobną dziewczynie” (Th.), oraz: „zgodnie z wolą Kronidy, formę wstydliwą dziewczyny” (Pid). Dlaczego jednak Hezjod nie napisał, że Hefajstos po prostu ulepił dziewczynę?

Otóż w zdaniu tym użyty został rzeczownik *ikelos* (*eikelos*). Jest on niezwykle ciekawy, bo choć spokrewniony z lepiej znanym słowem *eikon* (oba pochodzą od **Feiko*: „być podobnym”, i oba można przekładać na język polski jako „obraz” lub „podobizna”), różni się od niego (a zwłaszcza od jego platońskiej konceptualizacji z *Sofisty* i całej dalszej filozoficzno-teologicznej tradycji skupionej na pojęciu ikony) istotnym niuanssem znaczeniowym: „podobieństwo” właściwe tak nazwanemu obrazowi nie służy odsłonięciu „źródłowej prawdy” pierwowzoru – w *ikelos* liczy się właśnie ono „samo”, czyli sam wygląd. W *Odysei* na przykład, na scenie walki z zalotnikami, czytamy, że wspomagająca Odysa Atena „wzleciała na szczytnie od dymu sosręby megaronu i usiadła podobna jaskółce [*khelelodon eikelanten*]” (22.240). Bogini nie zmieniła się tu w jaskółkę, nie stała się nią, lecz przyjęła podobną do niej formę – to obraz, ale obraz-*eikelos*. Można powiedzieć, że Atena jest jak jaskółka, z mocnym naciskiem na „jak”. W przekazie językowym ten zaimek porównawczy (podobnie jak partykuły „jakby”, „jak gdyby”, „niby”) uwalnia komunikat od ewentualnych roszczeń o charakterze referencyjnym i – mówiąc w uproszczeniu – otwiera królestwo fikcji³³. Podobną funkcję pełni odwołujące się do sfery wizualnej słowo *ikelos* (*eikelos*). Jak podkreśla Nicole Loraux, *ikelos* „nie zawsze zakła-

da związek podobieństwa między rzeczami lub relację zgodności między obrazem i jego modelem, ale określa czasem ową dziwną *mimesis* – zapewne przedplatońską – złożoną z tożsamości i uczestnictwa, która charakteryzuje wrażenie prawdopodobieństwa, pozwalając człowiekowi orientować się w świecie znaków”³⁴.

Powiedziałbym, że *ikelos* przypomina platońskie *phantasmata*, ponieważ oba te słowa kładą nacisk na społeczny, odbiorczy i perswazyjny aspekt diagnozowanych za ich pomocą obrazów – jako niedających się oddzielić od wrażenia wywoływanego na tych, którzy patrzą. O ile jednak użycie słowa *phantasma* ma na celu stwierdzenie fałszywości obrazu (wynikającej z braku zależności od źródłowego modelu), to *ikelos* zdaje się precyzyjniej skupiać uwagę właśnie na paradoksalnej realności, „realnej obecności” tego obrazowego pozoru – nie pozbawiając go przy tym niepokojącej niesamowitości.

Jak więc rozumieć sens Hezjodowego sformułowania *partheno aoide ikelon*? Nicole Loraux tak to wyjaśnia: „Kim zatem jest kobieta? [...] Fałszywą kobietą? Nie. Jest kobietą w tej mierze, w jakiej kobietę przypomina [...]. Kobieta: kopia samej siebie. *Ikelon*, kobieta jest podobieństwem. Lecz podobieństwem kopii bez pierwowzoru”³⁵.

*

Ćwierć wieku przed ukazaniem się książki Nicole Loraux (I wyd. – 1981) Maurice Blanchot wydał tom *L'espace littéraire*. Jako aneks dołączony został do niego esej *Les deux versions de l'imaginaire*, będący jedną z najciekawszych moim zdaniem prób odpowiedzi na pytanie, które Blanchot stawia w pierwszym zdaniu tekstu: „Lecz cóż to jest obraz?”³⁶. Otóż kluczową rolę w tych rozważaniach – krótkich, ale wymagających podczas lektury dużego skupienia – odgrywa kategoria „trupiego podobieństwa” (*la ressemblance cadavérique*),

w intrygujący sposób bliska konceptualnie greckiemu *ikelon*. Zdaniem Blanchota opisuje ona szczególną właściwość – mianowicie: „obcość” albo „niesamowitość” (*l'étrangeté*) – którą obraz współdzieli z nieboszczykiem, ten bowiem w chwili śmierci „zaczyna być podobny do samego siebie”. Nie chodzi jednak o podobieństwo „do tego, kim [nieboszczyk] był, gdy żył”. Jeśli „trup jest swoim własnym obrazem”, to znaczy to ściśle, że nie ma w nim żadnego innego odniesienia, niż on sam:

Jeśli trup jest tak podobny, to dlatego, że jest, w pewnej chwili, podobieństwem *par excellence*, całkowicie podobieństwem, i niczym więcej. Jest podobny [*le semblable*], podobny w stopniu absolutnym, wstrząsający i cudowny. Do czego jednak jest podobny? Do niczego [*À rien*].

Tak rozumiane „podobieństwo” (trupie) nie pełni w obrazie funkcji „konfirmacyjnej”: nie opisuje „relacji zgodności między obrazem i jego modelem”, nie nasycza go „realnością tego, co przedstawione”³⁷ ani nie sprzyja przypisywanej mu często funkcji substytucyjnej³⁸. Sprawia natomiast, że obraz nabiera właściwości przypominających marzenie sennie; jak bowiem pisał Freud: „W gruncie rzeczy sen nie jest niczym innym, jak tylko specyficzną formą naszego myślenia. [...] Praca marzenia sennego jest tym, co wytwarza tę formę – tylko ona [a nie jakaś oryginalna, potem zaś zniekształcona treść – W.M.] stanowi o istocie snu, tylko ona stanowi wyjaśnienie jego wyjątkowej natury”³⁹. Podobnie należy chyba rozumieć „trupie podobieństwo” w obrazie wizualnym – jest ono zniekształceniem, zniekształcającym urządzeniem, wytwarzającym formę owego „jak”, „jak gdyby”, „dziwnej *mimesis*” znanej z greckiego *ikelon*. Uchwycić je można jedynie w działaniu, co jednak nie jest łatwe, gdyż wymaga bardzo kłopotliwego dla świadomości przeostrzenia uwagi. Na czym zaś ono polega, dobrze pokazuje urywek tekstu Blanchota z grubego tomu *L'Entretien infini*:

Jak pan wie, od pewnego czasu jestem bardzo zmęczony. Nie należy zbyt zważać na to, co miałbym do powiedzenia. To zmęczenie skłania mnie do mówienia; jest to najwyższe prawda zmęczenia. Prawda zmęczenia, zmęczona prawda⁴⁰.

Jak rozumieć tę deklarację? Jako przejaw psychicznego zwątpienia? Czy z tych słów istotnie wynika, że nie warto na nie zwracać uwagi? A może ta pozorna kokieteria jest raczej próbą szczególnej konceptualizacji języka, wskazującej na „niemoc” jako ważną i nieusuwalną jego cechę. Jeśli tak, to prośba, by „nie zważać zbyt na to, co miałbym do powiedzenia”, okazałaby się raczej przewrotną sugestią metodologiczną. Miałaby ona mniej więcej taki sens: moje słowa

biorą się ze „zmęczenia”, to ono zatem, jako szczególna ich kondycja, jest w nich ważne, a nie tylko „ukryte treści”; w takiej zaś sytuacji „nadmierna uwaga”, jako określenie postawy dążącej do ich ujawnienia, nie może być właściwą zasadą poznawczą.

Zaprzeczając więc w pewnej mierze samemu sobie, wczytuję się z uwagą w te cztery zdania Blanchota i dostrzegam argumenty za moją interpretacją. Dlaczego na przykład deklarowane zmęczenie skłania kogoś do mówienia, a nie do milczenia? Jak gdyby motor tej narracji był zarazem jej pragnieniem. Przede wszystkim jednak – chodzi o ów niuans, grę słów iskrzącą jako różnica między *la vérité de la fatigue* i *une vérité fatiguée*. Tylko pierwszą z tych formuł można z r o z u m i e ć jako informację o racjonalnej, psychologicznej przyczynie pogorszenia się jakości autorskiej wypowiedzi. Formuła druga wydaje się już czystą, opartą na chiasmie zabawą. Lub też – powiedziałbym – „czystym podobieństwem”, wprowadzającym w obszar znaczenia wyłącznie „różnicę”, osłabiającym i odwracającym rozumiały sens tych słów. Brak referencjalnej legitymizacji sprawia, że wyrażenie staje się semantycznym bękartem (by nawiązać do metafory rodzinnej sukcesji, chętnie stosowanej przez filozofów od antyku do dzisiaj). To zaś, co bękarcie (nieprawie, nieuprawnione), „daje się ująć – jak mówił Platon – tylko bękarcim rozumowaniem” (*Tim.* 52b, 2–3). Dlatego także „zmęczona prawda” Blanchota wymaga równie jak ona „zmęczonej” uwagi, niedążącej do przywrócenia jej zdrowia. Nawet jeśli, w swoim zmęczeniu, pozostaje ona dla odbiorcy niczym Bryzeida dla Achillesa – zawsze „nie-cała” (*pas-toute*), nie cała dla niego. Ktoś mógłby nawet powiedzieć, że po prostu „nie istnieje”.

Być może więc taka trudno uchwytna słabość – lub będąca skutkiem słabości nieuchwytność – to w obrazie wizualnym właśnie „trupie podobieństwo”. Właściwość trudna do pojęcia, ale i trudna do przyjęcia, bo zmusza widza do uznania własnej impotencji. Stąd obserwowana w dziejach kultury dwojaka skłonność – albo do potępiania obrazu *in toto*, albo do zaprzeczania jego (ontycznej, poznawczej, a w konsekwencji także etycznej) słabości. Fantazmaty, idole lub ikony... Na nich w znacznej mierze rozpięta jest historia myśli o obrazie, owa fundamentalna ikonologia; a także historia samego myślenia, posługująca się obrazem jako modelem.

Najciekawsze oczywiście pozostaje to, co w tej oficjalnej historii mieści się z trudem, czego zaś śladem są m.in. takie słowa, jak *ikelon*, *kharis*, *daidalon*.

*

Powróćmy więc jeszcze na chwilę do *daidalonu*, porzucając jednak kontekst archaicznej Grecji, a wraz z nim kursywę podkreślającą językową obcość słowa. Warto je bowiem poddać (podobnie jak to się stało z paroma innymi greckimi bądź łacińskimi terminami

w naszych czasach) nowej leksykalizacji, wpisując do słownika współczesnej ikonologii jako narzędzie wspomagające myślenie o obrazie i obrazem. Dzięki niemu łatwiej dostrzegalna stałaby się owa gra oparta na „migotliwości”, na ruchu – mówiąc w kategoriach semiotycznych – nieskończonej konotacji, uchwytnym raczej w wymiarze performatywnym niż mimetycznym (lub też – uchwytnym w wymiarze owej „dziwnej” albo „trupiej” *mimesis*, która nie zakłada prostej zgodności między obrazem i jego modelem). Pożytek z użycia terminu daidalon nie polegałby tylko na możliwości wyodrębnienia grupy obrazów spełniających określone kryteria (choć i to w epoce mediów elektronicznych i najrozmaitszych bio-cybertechnologii nie jest bez znaczenia). Chodzi też o zmodyfikowanie samego „kodu dostępu” do przedmiotu badań ikonologicznych, poszerzające i niejako przesuwające ich zakres w taki sposób, że wyraźniej ukazują się nowe aspekty tej problematyki, pomijane w konceptualizacjach skupionych na znaczeniu obrazu bądź jego zgodności z pierwowzorem, ale także (co chyba jeszcze ważniejsze) nie zawsze wystarczająco uwzględniane w rozważaniach bardzo poważnie zajmujących się iluzją, pozorem, fantazmatem, idolem, symulakrem.

Mam zatem na myśli dwie nierozdzielne ze sobą powiązane właściwości obrazu-daidalonu: *techne* i *kharis*.

By choćby najkrócej rzecz objaśnić, muszę jednak raz jeszcze wrócić do Grecji i do Platona, a dokładniej – do *Fileba*, jednego z późnych dzieł ateńskiego filozofa, w którym bardzo wyraźnie widać, „z jaką siłą ten sposób myślenia oddziałał na wszelką refleksję, zwłaszcza na Zachodzie”⁴¹. Otóż w dialogu tym Sokrates przedstawia argumenty za wyższością mądrości nad rozkoszą, dowodząc, że to ona jest dużo podobniejsza do dobra. Szczególnie interesujące jest wprowadzone przy tej okazji rozróżnienie na dwie bytowe jakości („istnie”), mianowicie „powstawanie” (*genesis*) i „istnienie” (*ousia*), z wyraźnie ustaloną między nimi zależnością logiczną: „spośród bytów jedne [scil. *genesis*] zawsze są tylko ze względu na coś innego, a drugie [scil. *ousia*] to te, ze względu na które tamte powstają” (53e, przeł. W. Witwicki). Według Sokratesa zatem „rozkosz” jest rodzajem powstawania („to zawsze jest pewien proces tworzenia się, a nie ma w ogóle żadnej istoty rozkoszy”, 53c), „mądrości” zaś właściwe jest niezmiennie, stabilne istnienie.

W interesującym nas kontekście najciekawsze w dialogu wydają się dwa ilustrujące tę zasadę przykłady. Pierwszy odnosi się do sfery erotycznej: oto z jednej strony są piękni chłopcy, z drugiej dzielni ludzie, którzy się w nich kochają. Co ich odróżnia? Zdaniem Sokratesa coś istotnego: „jeden [jest] sam dla siebie, drugi zawsze się czegoś czepia” (54d). To znaczy: lepiej być kochanym niż kochającym, bo nie wiąże się to z kłopotliwymi emocjami – jest to stan stabilnego istnienia, podczas gdy miłowanie zawsze polega na

ciągłym dążeniu do celu. Przykład drugi zaczerpnięty został z praktyki technicznej: „czy uważasz – pada pytanie – że warsztat okrętowy jest dla okrętów, czy też okręt dla warsztatu i inne wszystkie tego rodzaju rzeczy?”. Z zestawienia tych dwóch argumentów (uogólnionych w zgrabnej formule: „i inne wszystkie tego rodzaju rzeczy”) wynika jasno, że według Platona dobra i słuszną jest tylko „istnia” o charakterze *ousia*, nie zaś *genesis*; i że mniej więcej jest tym samym, właśnie stabilnym bytowo „istnieniem”, zarówno ukończony w stoczni statek, jak i osoba będąca przedmiotem miłości. Oczywiście w rozumowaniu takim bardzo łatwo wskazać błąd, bo przecież kochana osoba nie jest *pro dukt*em, zwłaszcza ukończonym, powstałym zgodnie z techniczno-wytwórczym wzorcem przyczynowości. Ale – jak pisze Louis-Marie Chauvet – „właśnie to wydaje się Platonowi nie do pomyślenia – to, co charakteryzuje też metafizyczną skłonność myśli zachodniej, dla której trwale niedopełnienie podważa wszelką logikę i burzy wszelki dyskurs”⁴².

Daidalon użyty dzisiaj jako pojęcie dyskursu ikonologicznego byłby zatem myślowym archaizmem. Próbą nie tyle odzyskania tego, co utracone, przywrócenia stanu *quo ante erat*, ile naruszenia oczywistości metafizycznego *status quo*. Warto w związku z tym zauważyć, że owe dwa użyte przez Sokratesa argumenty, techniczny i erotyczny, znajdują krytyczną odpowiedź w dwóch wspomnianych przeze mnie aspektach obrazu, które konceptualnie wzmacniają użycie terminu daidalon: *techne* i *kharis*. Są one tak ściśle ze sobą związane, że w pewnym sensie nawet nieodróżnialne, łącznie bowiem dynamizują obraz „na wejściu” i „na wyjściu”, współtworząc jego paradoksalną – widmową albo trupią – ontologię.

W daidalonie bowiem technologia nie stanowi jedynie procesu prowadzącego do wytworzenia ostatecznej formy. Jest bliska temu, co Louis Marin określił jako „urządzenia obrazowe”, stanowiące (jako tło, powierzchnia, kadr) wewnętrzny warunek funkcjonowania obrazu jako przedstawienia⁴³. O ile jednak *le cadra*ge *général* nowożytnego malarstwa „epoki reprezentacji” kryje się za pozorem przejrzystości, o tyle *techne* – jak aspekt daidalonu – raczej się *zdradza*. Bardziej więc nawet przypomina (także omawiane przez Marina) działanie *trompe l'oeil*, nasycając jednak obraz stabilnym niedokonaniem, odpowiadając za jego trwałą zmienność, stając się mechanizmem niekończącej się imitacji / animacji. Ale dlatego także aspektu *kharis* nie można rozpatrywać wyłącznie w kategoriach psychologii percepcji w stylu Gombricha lub Arnheima, to bowiem podejście nie uwzględnia wystarczająco „rozkoszy” wpisanej (nawet kosztem uzyskiwanej przez widza wiedzy!) w taką prowokującą zmienność. Słowo „wdzięk” ponadto (i po polsku, i po grecku) rezonuje jako „wdzięczność”, uruchamia więc także – mówiąc już najkrócej – całą przestrzeń wymiany i niekończącej się przemiany obrazów w sferze społecznej.

Przypisy

- ¹ Jest to zmieniona wersja wystąpienia na konferencji naukowej *Rzeczywistość w kontekstach. O myśleniu w perspektywie gościnności*, Zakopane, grudzień 2016.
- ² Cezary Wodziński, *Odys gość. Esej o gościnności*, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2015.
- ³ Arystoteles, *O rodzeniu się zwierząt*, przeł. P. Siwek, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, tom 4, PWN, Warszawa 2003 („Pierwsze odchylenie od normy ma miejsce wtedy, gdy zamiast mężczyzny przychodzi na świat kobieta”).
- ⁴ Lévi-Strauss, *Rodzina*, przeł. M. Kolankiewicz, [w:] tegoż, *Spojrzenie z oddali*, PIW, Warszawa 1993.
- ⁵ Zob. Richard Seaford, *The Eleventh Ode of Bakchylides: Hera, Artemis, and the Absence of Dionysos*, „Journal of Hellenic Studies” 1988, t. 108.
- ⁶ Nicole Loraux, *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et division des sexes*, Éditions La Découverte, Paris 1990, s. 36.
- ⁷ Alfred Heubeck, *Introduction*, [w:] *A Commentary on Homer's Odyssey*, t. II, red. Alfred Heubeck, Arie Hoekstra, Clarendon Press, Oxford 1990, s. 4.
- ⁸ T. Komendant, *Vincenzowe ziarno*, [w:] tegoż, *Upadły czas. Sześć esejów i pół*, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 1996, s. 104.
- ⁹ Elżbieta Wolicka, *Odyseja–Politeja. O homerycko-platońskim rodowodzie idei „człowieka-pielgrzyma”*, [w:] *Mimetyka i mitologia Platona*, Lublin 1994, s. 200.
- ¹⁰ Zob. Wojciech Michera, *Bezdomność Odyseusza*, „Konteksty” 2010, nr 2. Na temat „obcości w nas samych” oraz kategorii *unheimlich* Freuda pisze Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Fayard, Paris 1989.
- ¹¹ Zob. Wojciech Michera, *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2010 (w tomie tym zamieszczony został również tekst opowiadania Stanisława Lema *Maska*).
- ¹² Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XX, Encore*, Texte établi par Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris 1975, s. 15 (paginacja według wydania z roku 2005). Zob. Michera, *Piękna...*, wyd. cyt., s. 322.
- ¹³ Joan Copjec, *Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2002, s. 7.
- ¹⁴ Warto zauważyć, że problem wątpliwej tożsamości podmiotu, wynikający z niemożności ustalenia jednoznacznej jego genezy, który wyinterpretowuję tu z paradoksalnej pozycji Arrhodesa, w otwarty sposób, w trybie ciągłej autorefleksji, rozważa narratorka opowiadania *Maska* („rozumowałam logicznie, czy można być wielością naraz? Pochodzić z wielu porzuconych przeszłości?”).
- ¹⁵ Roland Barthes, *Roland Barthes*, przeł. Tomasz Swoboda, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2011, hasło hasło: „Ja, mnie” (przekład lekko zmodyfikowany). Zob. Wojciech Michera, „Po tej stronie rzęs”. *Nie-miejsce, nie-osoba, foto-grafia*, „Konteksty” 2013, nr 3, s. 83–92.
- ¹⁶ Walter Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzymieniowa, [w:] tegoż, *Aniol historii: eseje, szkice, fragmenty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
- ¹⁷ W kulturze greckiej – zob. John Scheid, Jesper Svenbro, *The Craft of Zeus: Myths of Weaving and Fabric*, Harvard University Press, Cambridge 1996; Françoise Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, Seuil, Paris 2009. W następnych epokach – zob. Sylvie Ballestra-Puech, *Métamorphoses d'Arachné: l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Droz, Genève 2006 (oraz inne prace tej francuskiej badaczki).
- ¹⁸ Zob. *Odyseja*, 19.138 n.
- ¹⁹ Homer, *Iliada*, Pieśń 3, w. 125–128, przeł. Kazimiera Jeżewska.
- ²⁰ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, KR, Warszawa 1997, s. 92, oraz tenże, *Texte (théorie du)*, [w:] *Œuvres complètes*, t. IV, red. Éric Marty, Seuil, Paris 2002.
- ²¹ Nancy K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, Znak, Kraków 2007.
- ²² Roland Barthes, *Texte (théorie du)*, dz. cyt.
- ²³ Por. Barthes, *Przyjemność...*, dz. cyt.
- ²⁴ Zob. Shoshana Felman, *Lacan's Psychoanalysis, or The Figure in the Screen*, „October” 45, 1988, s. 97–108.
- ²⁵ Zob. Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia obrazów*, przeł. T. Stróżyński, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2011 (zwl. rozdział IV.: *Ontologia obrazu*). Zob. też W. Michera, „I nie było już nikogo...”. *Obraz jako trop*, „Konteksty” 2016, nr 3–4.
- ²⁶ F. Frontisi-Ducroux, *Oko, wzrok, spojrzenie – kilka greckich wyobrażeń*, przeł. W. Michera, „Konteksty” 2005, nr 3.
- ²⁷ Françoise Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris 1975 [2000]. Na część I *Autour des Daidala* (s. 27–81) składają się następujące rozdziały: 1. *Les mots*; 2. *Les choses*; 3. *Les techniques*; 4. *Signification et valeurs*.
- ²⁸ Arystoteles, *Fizyka*, 194a–195b.
- ²⁹ Hezjod, *Prace i dnie* 63–65, przeł. Jerzy Łanowski.
- ³⁰ Por. Joseph Falaky Nagy, *The Deceptive gift in Greek Mythology*, „Arethusa” 1981, t. 14.
- ³¹ Loraux, dz. cyt., s. 83.
- ³² Jean-Pierre Vernant, *Myth et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Éditions la Découverte, Paris 1985.
- ³³ I ma on ogromne znaczenie dla Arystotelesowskiej poetyki. Zob. Paul Ricoeur, *Czas i opowieść. Tom I: Intryga i historyczna opowieść*, przeł. M. Frankiewicz, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008 (zwl. s. 98).
- ³⁴ Loraux, dz. cyt.
- ³⁵ Tamże, s. 86–87.
- ³⁶ Maurice Blanchot, *Les deux versions de l'imaginaire*, [w:] *L'espace littéraire*, Gallimard: Paris 2005, s. 341–355 (wyd. oryg. 1955). Ostatnio ukazał się polski przekład tej książki (*Przestrzeń literacka*, przeł. Tomasz Falkowski, PWN, Warszawa 2016).
- ³⁷ Godfried Boehm, *Przyrost bytu. Refleksja hermeneutyczna a sztuki plastyczne*, [w:] tegoż, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. Daria Kołacka, Universitas, Kraków 2014, s. 105.
- ³⁸ Por. Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, rozdział *Obraz i śmierć*. W pracy tej Belting powołuje się na omawiany tu esej Blanchota, przedstawiając jednak całkowicie błędną jego interpretację – zob. Michera, *Śmierć obrazu*, „Konteksty” 2010, nr 1.
- ³⁹ Sigmund Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa, s. 426.
- ⁴⁰ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, s. XVI.
- ⁴¹ Guy Lafon, *Esquisses pour un christianisme*, Cerf, Paris 1979, s. 77–88.
- ⁴² Louis-Marie Chauvet, *Symbole et sacrement*, Cerf, Paris 1987, s. 29.
- ⁴³ Louis Marin, *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*, [w:] *De la représentation*, Gallimard: Paris 1994 (i cała cz. IV tomu: *Limites de la peinture*).

I. Figury mobilności

Wojciech Michera

Powrót Odysa

Odyseusz jest jedną z uniwersalnych figur kondycji ludzkiej, *Odyseja* zaś traktatem o domu, za którym się tęskni i do którego powraca – o domu będącym źródłem podmiotowej tożsamości podróżnika. W narracji Homera jednak najciekawsze są ślady jednoczesnej obecności innej jeszcze struktury logicznej, sprzecznej z tą podstawową, jawną wykładnią: niepokojące symptomy działania siły odśrodkowej, destabilizującej topograficzne i podmiotowe centrum.

Łukasz Stypuła

Permanentny exodus

Wyjście – *exodus*, ucieczka, opuszczenie, wyrzucenie, wygnanie, ekspulsja, zagłada – powrót. Za punkt wyjścia do rozważań na temat mobilnej natury Zachodu posłuży mi legendarna postać Żyda Wiecznego Tułacza, skazanego na wieczną wędrówkę, na permanentne bycie w drodze. Na jego przykładzie, podążając od biblijnego raju, przez Wyjście z Egiptu, aż do współczesnego Izraela, będę starał się zrozumieć na czym polega nomadyczność w tradycji żydowskiej. Co ją charakteryzuje i od czego zależy ten stan stale powtarzającego się *exodusu*?

Magdalena Barbaruk

Don Kichote. Wędrówka w nowoczesność

Cztery wieki temu, pewnego lipcowego poranka, Don Kichote postanowił opuścić dom, w którym spędził niemal pięćdziesiąt lat. Tego dnia podjął decyzję, by wędrować po świecie w poszukiwaniu przygód. Jego błędzenie nie było udręką, która spadła nań z czyjegoś wyroku. Nie przepadł bez wieści, nie pragnął też od początku – jak Odys – wrócić do domu. Jego wędrówka była czymś radykalnie innym. „Wędrówka unicestwi Don Kichota, lecz przedtem z nicości wypłynie rzeczywistość” (Janusz Węgiełek). Jaki model rzeczywistości i naszego bycia w świecie wypływa zatem z tej wędrówki? Dlaczego błędzący samotnie po mancyjskim gościńcu rycerz ufundował narodziny nowoczesności, w której wciąż się rozpoznajemy?

II. Europejczyk w koloniach

Marek Pacukiewicz

„Mroczna kraina złudzeń”. Conradowskie krajobrazy kolonialne

Złożoność dyskursu kolonialnego w twórczości Josepha Conrada była wielokrotnie dyskutowana, jednak kluczem do odczytania tego problemu jest sposób, w jaki pisarz konstruuje w swoich utworach krajobraz. Mamy w tym przypadku do czynienia zarówno z wielopłaszczyznowymi, ogromnymi freskami – jak w *Jądrze ciemności*, ale też z niezwykle intymnymi pejzażami, które zdają się być wręcz głównym tematem krótkich opowiadań pokroju *Laguny*. Krajobrazy te nie są spro-

Wędrujące kultury. Stare topografie, nowe przemieszczenia

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ,
7-8 listopada 2016

wadzone jedynie do funkcji tła. Każdy z nich stanowi strukturalny model świata, który uwzględnia dynamikę zmiennej, międzykulturowej perspektywy – zderzenie odmiennych taksonomii. Stosowana przez pisarza zmiana punktów widzenia eksponuje rolę kontekstu kulturowego jako tworzywa systemu kolonialnego.

Tomasz Szerszeń

Antropolog jako aktor, bohater, Łazarz... Między surrealizmem, egzystencjalizmem i refleksją postkolonialną

„Nienawidzę podróży i podróżników”, pisał w *Smutku tropików* (1955) Claude Lévi-Strauss. To słynne zdanie pojawia się – to paradoks – w momen-



Plakat konferencji o Wędrujących kulturach
Projekt: Artur Sekunda

cie, w którym podróż osiągnęła status „współczesnej mistyki”, zaś obraz antropologa „w tropikach” stał się jedną z kluczowych figur nowoczesności. Paradoksalność i wielowymiarowość tej figury zostaje najmocniej opisana w dwóch dziełach odległych od siebie o zaledwie 20 lat, przynależących jednak do dwóch innych epok: chodzi o *Widmową Afrykę* (1934) Michela Leiris i właśnie o *Smutek tropików*. Patrząc na postać antropologa z różnych intelektualnych perspektyw, tej należącej do tradycji „surrealizmu etnograficznego” (Clifford), egzystencjalizmu czy wreszcie przez pryzmat współczesnej refleksji postkolonialnej, możemy odsłonić szereg pęknięć produkujących znaczenia i dających do myślenia zarówno w latach 30., 50., jak i dzisiaj.

Marcin Brocki

Antropolog musi odjechać

W dzisiejszym świecie pełnym przemieszczających się ludzi o odmiennych sposobach rozumienia tego świata, spotykających się na wielu skrzyżowaniach wielokulturowości, gdy odmienne praktyki życia codziennego są dostępne tuż „za rogiem”, a to co uchodzi za własne stało się problematyczne przez swoją domniemaną, choć niekoniecznie rzeczywistą homogeniczność, antropologiczne wyprawy do odległych miejsc wydają się zbędną pozostałością nowoczesności i cegiełką w utrwalaniu postkolonialnego porządku. Postaram się pokazać, że antropologiczne podróże w „inne przestrzenie i inne miejsca” są nie tylko nadal fundamentem dyscypliny, ale też warunkiem rozumienia tego co „za rogiem”.

III. Emigranci, pielgrzymi, podróżnicy

Jacek Ziemek

Z Ellis Island do Beverly Hills. Kino amerykańskie i przybysze zewsząd

„Na Ellis Island urodziłem się na nowo. Moje życie zaczęło się w wieku dziesięciu lat” – tak powiedział Emanuel Goldenberg vel Edward G. Robinson, rocznik 1893, który wylądował na wyspie w 1903 roku i stał się jednym z najbardziej mrocznych gangsterów kina hollywoodzkiego. Przez małą wysepkę przewinęło się wielu, którzy wylądowali potem na Beverly Hills i – stając się gwiazdami amerykańskiego kina – zostali tym samym nieśmiertelnymi bohaterami masowej wyobraźni lub ją współtworzyli: Joe Hill, Al Jolson, Frank Capra, Johnny Weismüller, Elia Kazan... Zastanowimy się nad ich pierwotną tożsamością kulturową, sposobami tworzenia świadomości istnienia w nowej, amerykańskiej przestrzeni społecznej i estetycznymi znakami zderzenia kulturowego widocznymi w pozostawionych przez nich zapisach kinowych. Prześledzimy emigranczką aktywność semiotyczną, ruchliwość znaczeniową i egzystencjalne przygody gwiazd filmu na amerykańskiej ziemi obiecanej – poczynawszy od *Imigranta* (1917) Charlie Chaplina poprzez *Joe Hilla* (1971) Bo Widerberga aż po *Imigrantkę* (2013) Jamesa Graya.

Stanisława Trebunia-Staszek

To jest Wojewuctwo Floryda – tam nima nigdy zimy, ani śniegu. Wędrowniki Podhalań – między rodziną ziemią, a wielką Ameryką.

W swym wystąpieniu chciałabym prześledzić fenomen „wędrujących kultur” odwołując się do indywidualnych doświadczeń emigrantów z Podhala, którzy na przestrzeni ostatniego stulecia docierali do „amerykańskiego raju”. Punktem wyjścia w rozważaniach będą jednostkowe przeżycia i doświadczenia zapisane w listach kreślonych do swych bliskich i krewnych na Podhalu. Lektura tych autobiograficznych „relacji – wyznań” pisanych najczęściej podhalańską gwara, pozwoli, jak sądzę, rozpoznać wewnętrzne światy emigrantów z Podhala, a poprzez to problemy z którymi musieli się mierzyć na obczyźnie, jak chociażby: oderwanie od pierwotnej wspólnoty, zderzenie z nową rzeczywistością społeczno-kulturową, próby oswojenia obcej przestrzeni, nieustanne uzgadnianie i zestrzeganie światów – dawnego i nowego, tęsknota do „rodzinnego gniazda” implikująca wyobrażeniowe wędrowniki do kraju dzieciństwa czy też działania zmierzające do stworzenia „na amerykańskiej ziemi” namiastki góralskiego świata, ale także satysfakcja z ekonomicznego i społecznego awansu, budowanie nowych relacji w obrębie szerszej, amerykańskiej wspólnoty aż do pocucia więzi z nową ojczyzną.

Anna Niedźwiedź

Skrzyżowane itineraria – antropolodzy i pielgrzymi

To znaczące, że pierwszy, a zarazem niezwykle przejmujący zapis etnograficznego doświadczenia pielgrzymki zawdzięczamy nie antropologowi, lecz literatowi. Cykl reportaży Władysława Reymonta (1895), w których opisuje on swoje towarzyszenie pielgrzymom wędrującym z warszawskiej Pragi na Jasną Górę, stanowi dziś świetny punkt odniesienia w dyskursie o współczesnych pielgrzymach, ale również w dyskursie o współczesnych antropologach i antropologii. Bycie w drodze i szukanie zadomowienia, zmieszanie *sacrum* z *profanum*, doświadczanie *communitas* i jego nieustanne kwestionowanie, turystyka i pielgrzymowanie – to nie tyle dychotomiczne, co raczej dwuznaczne i paradoksalnie współistniejące kategorie. Antropologia pielgrzymki to często antropologia „w drodze” i „na piechotę”. A sami pielgrzymi – coraz bardziej różnorodni, nie zawsze religijnie określani, wytyczają antropologom kolejne ścieżki i prowokują do dalszych wędrówek i pytań.

IV. On the road

Zbigniew Benedyktowicz

Podróże w kontekstach. Podróże w „Kontekstach”

Od wielu już lat podróż, wędrówka, przemieszczanie się w czasie i przestrzeni – to jedno z najbardziej zauważalnych i najbardziej znaczących tematów podej-

mowanych i rozwijanych przez autorów publikujących na łamach kwartalnika „Konteksty”. Podróże te mają różnorakie odcienie, wymiary i konteksty znaczeniowe. W swoim wystąpieniu chciałbym przedstawić selektywny, autorski przegląd bibliograficzny „kontekstowych” podróży, będący przyczynkiem do swoistej „hermeneutyki wędrówki” prezentowanej na łamach pisma.

Jarosław Mikołajewski

Wędrówka: kiepska metafora, jeszcze gorsza rzeczywistość

Życie jest wędrówką, oddychanie jest wędrówką, przekład jest wędrówką. Nawet wędrówka jest wędrówką. Czy można myśleć o wędrówce i podróży w kategoriach i stanach innych niż przetwarzanie wędrówki na to, czym nie jest?

Maria Złonkiewicz, Feras Daboul

W poszukiwaniu trwałości

Niepewna stabilizacja jest powszechnym doświadczeniem uchodźców i imigrantów, w tym coraz szerszej rzeszy ludzi przybywających do Europy. Szczególnie doświadczeni są Palestyńczycy i Irakijczycy, którzy są w drodze od wielu lat – Syria, która miała być ich bezpieczną destynacją, okazała się tylko kolejnym przystankiem w tułaczce. Na indywidualnych przypadkach i literaturze przedstawimy historie ludzi, którzy wędrują w poszukiwaniu swojego miejsca na ziemi.

Dariusz Czaja

Mare nostrum, mare monstrum

Mieszkańcy wybrzeży Morza Śródziemnego mówią o nim: „nasze morze”. Już w rzymskiej starożytności *mare nostrum* było jego obiegowym określeniem. Z kolei greckie *Mesógeios* i łacińskie *Mediterraneus* oznaczało: „morze między lądami”. Ta jego pośrodkowość stała się źródłem produktywnych metafor. Przez wieki Morze Śródziemne było: „skrzyżowaniem kultur”, „areną wymiany”, „tygłem cywilizacyjnych spotkań”, etc. Było esencją życia, energii, żywotności. Łodzie przemierzające jego wody niosły na swoich pokładach kupców, żołnierzy, pielgrzymów, misjonarzy, podróżników. Dziś Morze Śródziemne bywa obszarem innych jeszcze przemieszczeń. Dla ludzi uciekających z własnych krajów przed wojną i biedą, *mare nostrum* stało się źródłem nadziei; dla wielu z nich okazało się morzem martwym.

V. Wehikuły i ludzie

Paweł Drabarczyk

Auto-portret z kraką

Wynaleźć samochód to wynaleźć wypadek samochodowy – przekonywał Paul Virilio. Wynaleźć samochód, to także, jak się okazało, wywrócić, a co najmniej zakwestionować dotychczasowy porządek: estetyczny, symboliczny, przestrzenny, a nawet porzą-

dek doświadczania sacrum. Dla Marinettiego, ryczący automobil był piękniejszy niż Nike z Samotraki. Kilka dekad później Barthes uznał auto za odpowiednik gotyckich katedr, obiekt niebiańskiego pochodzenia. W jakiej kondycji dojeżdża auto do czasów późnej nowoczesności? Co zostało dziś z dawnego entuzjazmu? Na ile żywe są założycielskie mitologie? Czy jesteśmy już świadkami zmierzchu bogiń, a coraz częściej powracający w popkulturze i sztuce motyw krakasy należałoby czytać jako nową formę obrazoburstwa?

Krystian Darmach

Antropologiczny przegląd samolotu

Przy pomocy antropologicznych kategorii i narzędzi „rozkręć” samolot na części, by złożyć go z powrotem i spojrzeć na niego jako klucz do rozumienia globalnych procesów współczesnego świata; roli innowacji, wynalazku i technologii w kulturowej działalności człowieka, jej impetu i wpływu na życie w wymiarze codziennym, lokalnym, globalnym etc. Chcę pokazać samolot jako miejsce, latające muzeum nowoczesności, przestrzeń wolnej myśli i inwencji jako arcyłudzkiego atrybutu człowieka. Samolot i lotnisko zostaną potraktowane jako ogniwa łańcucha ewolucji szeroko rozumianej komunikacji, pełnej zapożyczeń, interferencji i wynalazków.

Magdalena Zych

Wanderlust. O coś tutaj chodzi

Jest wędrówka piesza i niespieszna, chodźmy więc się przejść. Można pójść gdzie oczy poniosą, można tędy i owędy. Tego rodzaju zaproszenia budzą pewien smak, jaki pojawia się, gdy wstać od biurka, założyć coś od wiatru i wyjść, idąc przed siebie. Samo chodzenie daje się dziś poznać jako pociągający fenomen. Antropologia stara się wejrzeć w świat nowych wędrowców, przedkładających własne tempo nad wszelkie dostępne przyspieszania. Rzecz jasna, są miejsca gdzie od tysięcy ludzi chodzą w ślad za nieboskłonem, i to im wystarczy. Dlatego zastanowimy się czy te dwa światy łączą jakaś nić.

Wędrujące kultury

Stare topografie, nowe przemieszczenia

I dzień, 7 listopada

godz. 10.00

(otwarcie konferencji)

sesja poranna

I. Figury mobilności

1. Wojciech Michera, *Powrót Odysa*

2. Łukasz Stypuła, *Permanentny exodus*

3. Magdalena Barbaruk, *Don Kichot: wolność i samotność*

(dyskusja)

godz. 12.30

II. Europejczyk w koloniach

4. Marek Pacukiewicz, „Mroczna kraina złudzeń”. *Conradowskie krajobrazy kolonialne*

5. Tomasz Szerszeń, *Antropolog jako aktor, bohater, Łazarz... Między surrealizmem, egzystencjalizmem i refleksją postkolonialną*

6. Marcin Brocki, *Postkolonializm (rachunek zysków i strat)*

godz. 16.00

III. Emigranci, pielgrzymi, turyści

7. Jacek Ziemek, *Ellis Island. Ameryka jako ziemia obiecana*

8. Stanisława Trebunia-Staszek, *Listy z Ameryki*

9. Anna Niedźwiedz, *Pielgrzymka w ponowoczesnym świecie*

II dzień, 8 listopada

godz. 9.30

sesja poranna

IV. Podróż, wędrówka, metafora

10. Zbigniew Benedyktowicz, *Podróże w kontekstach. Podróże w „Kontekstach”*

11. Jarosław Mikołajewski, *Wędrówka: kiepska metafora, jeszcze gorsza rzeczywistość*

12. Maria Złonkiewicz, Feras Daboul, *W poszukiwaniu trwałości*

13. Dariusz Czaja, *Mare nostrum, mare monstrum* (dyskusja)

godz. 12.30

sesja popołudniowa

V. Wehikuły i ludzie

14. Paweł Drabarczyk, *Auto-portret z kraką*

15. Krystian Darmach, *Samolot – przegląd antropologiczny*

16. Magdalena Zych, *Wanderlust – powrót do pieszych wędrówek*

(dyskusja, zamknięcie konferencji)



Fot. Kinga Łozińska.