

MAŁGORZATA
SUGIERA

NIEŁUDZIE

 inter—
pretacje

75

NIELUDZIE

MAŁGORZATA
SUGIERA

NIE LUDZIE

DONOSY ZE
SZTUCZNYCH NATUR



Kraków

75

Copyright by Małgorzata Sugiera, 2015

Niniejsza monografia powstała w ramach projektu badawczego Narodowego Centrum Nauki „Sztuczne natury: performanse technonauki i sztuki w XIX i XX wieku” (UMO-2012/07/B/HS2/01295), a jej wydanie zostało sfinansowane ze środków Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Redakcja naukowa: Mateusz Borowski
Redakcja: Roman Włodek
Projekt okładki i skład: Emilia Dajnowicz
Indeks: Katarzyna Bielewicz

Wydawca:
Księgarnia Akademicka
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel./faks: 12 431 27 43, 12 421 13 87
akademicka@akademicka.pl
www.akademicka.pl

ISBN 978-83-7638-592-1 (wersja papierowa)
ISBN 978-83-7638-689-8 (e-book)
<https://doi.org/10.12797/9788376386898>

REDAKCJA
MATEUSZ BOROWSKI
MAŁGORZATA SUGIERA

Seria „Interpretacje”, wydawana przez Księgarnię Akademicką we współpracy z Katedrą Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, w formie monografii autorskich i zbiorowych prezentuje nowatorskie interpretacje dzieł i nurtów artystycznych, problemów z zakresu filozofii i kultury oraz zjawisk społecznych. Tytułowe interpretacje rozumiemy w sposób zdecydowanie szeroki i zgodny z tendencjami dominującymi w naukach humanistycznych po tak zwanym przełomie performatywnym. W ramach tego względnie nowego paradygmatu dzieło artystyczne przestało być traktowane jako artefakt, struktura organiczna i zamknięta. Funkcjonuje raczej jako historycznie i kontekstowo zmienny efekt oddziaływań artystycznych i społecznych sił, rodzaj scenariusza, propozycji czy wręcz metaforycznie rozumianego programu generującego formy i sytuacje dla odbiorcy, bierną konsumpcję zmieniając w aktywne (współ) tworzenie. Wszystko to sprawia, że zmienia się również status nauk humanistycznych, które stopniowo rezygnują z dążenia do obiektywizmu i rzekomo naukowej ścisłości na rzecz świadectwa ze spotkania, opisu form i sytuacji w procesie ich powstawania i oddziaływania, a zatem na rzecz czegoś, co nazwać można właśnie zabiegiem interpretacji.

SPIS TREŚCI

*** • 9

Ósmy dzień • 21

Powroty detektywa • 47

Nie na ludzką miarę • 73

Laboratorium wysp bezludnych • 99

Być jak zombie • 123

Lekcja anatomii • 147

Pigułka wolności • 173

Po rozum do mrówek • 197

Łączyć i rządzić • 223

Notka bibliograficzna • 249

Indeks nazwisk • 251

* * *

Główniej idei tej książki patronują dwie prace, a podejmowane w nich problemy, podobnie jak klarownie wyrażony światopogląd autorów, pomogą mi, przynajmniej po części, wytłumaczyć się z wybranego dla niej tytułu *Nieludzie. Donosy ze sztucznych natur*, a tym samym z zakresu, sposobu i formy prowadzonych tu rozważań. Z pełną świadomością – i z nieukrywaną szczyptą ironii – nazwałam zebrane tu szkice donosami. Jako donos określa się zgodnie ze słownikowymi definicjami pisane w sekrecie powiadomienie do władz o popełnieniu jakiegoś przestępstwa lub mniejszego wykroczenia przeciwko obowiązującym regulacjom prawnym czy obyczajowym. Wprawdzie często chodzi o powiadomienie anonimowe, zawsze ma ono jednak charakter ściśle indywidualny, nieraz graniczący z idiosynkrazją czy fobią, bądź świadczący o tym, że piszący wyznaje spiskową teorię dziejów albo padł ofiarą manii prześladowczej. Dzieje się tak nawet wtedy, kiedy ktoś pisze donos na samego siebie (jak bywa to choćby w opowiadaniach Mrożka) albo też knuje jakąś bardziej skomplikowaną intrygę, odróżniając akt illokucji od perlokucji, cel jawnie wyrażony od skrycie zamierzonego. A zatem dzieje się tak, jakby brak podpisu pod donosem domagał się wręcz odpowiedniego zrównoważenia w retoryce i strukturze jego tekstu, gwarantując zarazem wiarygodność przekazywanych informacji. Niezaprzeczalnie indywidualne piętno takiej formy komunikacji, implikowane przez sam jej wybór, najbardziej mnie w tym przypadku interesowało, zwłaszcza w zderzeniu z nadal ogólnie przyjętą formą rozważań naukowych, ich mniej lub bardziej obiektywnym i ponadindywidualnym stylem. Tymczasem każdy z zamieszczonych tu dziewięciu szki-

ców-donosów przedstawia wyłącznie mój własny punkt widzenia, choć oczywiście wzmacniany argumentami i ustaleniami wielu innych badaczy. Każdy szkic-donos wyrósł z moich własnych doświadczeń i zainteresowań, zajęć ze studentami i wykładów dla studentów, oglądanych filmów, telewizyjnych seriali i reklam, z lektur powieści kryminalnych i fantastycznonaukowych przed zaśnięciem czy podczas bezsennych nocy. Każdy po swojemu zaświadcza też o dynamicznym (nie)porządku na moim biurku i w mojej głowie, gdzie wciąż dochodzi do podobnie nieoczekiwanych spotkań tematów i metod badawczych, do niezbędnych negocjacji między nimi i dialogów.

Także obie książki patronujące donosom, które znalazły się w tym tomie, spotkały się przypadkiem i na pierwszy rzut oka niewiele mają ze sobą wspólnego. W przyzwoicie uporządkowanej bibliotece, bibliotece godnej tego miana, stać powinny na różnych półkach, czy wręcz znaleźć się w różnych działach. Literaturoznawczyni Katherine Hayles w *My Mother Was a Computer* zajmuje się przecież – zgodnie z podtytułem *Digital Subject and Literary Texts* – kwestią nowego typu podmiotów w erze cyfrowej oraz analizą tekstów literackich, w których się one pojawiają i które aktywnie współtworzą¹. Natomiast paleontolog i propagator ewolucjonizmu Stephen Jay Gould w *The Hedgehog, the Fox, and the Magister's Pox* poszukuje wprawdzie sposobów zasypania dzisiejszej przepaści między naukami ścisłymi (eksperymentalnymi) i humanistycznymi, ale na historię ich sporów i kontrowersji od czasu rewolucji naukowej w połowie XVII wieku spogląda wyraźnie z punktu widzenia tego, co działo się w przyrodoznawstwie i nie zostało dotąd bardziej gruntownie opisane². To zaś, co obie książki łączy, wiąże się ściśle z typowym dla donosu powiadomieniem o wykroczeniu przeciwko regulacjom obowiązującym w danej społeczności, w tym przypadku chodzi o spo-

¹ Katherine N. HAYLES, *My Mother Was a Computer. Digital Subject and Literary Texts*, The University of Chicago Press 2005.

² Stephen Jay GOULD, *The Hedgehog, the Fox, and the Magister's Pox. Mending the Gap Between Science and the Humanities* [2003], The Belknap Press of Harvard University Press 2011.

łeczność naukowców. Tu bowiem specjaliści z różnych dziedzin nadal mają sobie zazwyczaj niewiele do powiedzenia i – czasem nawet mimo deklarowanej interdyscyplinarności czy transdyscyplinarności – pilnie strzegą granic terytorium i języka uprawianej przez siebie dyscypliny. Pod tym względem Hayles i Gould postępowali dotąd zgoła inaczej. Ich książki nazwać więc można ironicznie rodzajem donosów na samych siebie, na własne taktyczne wyprawy na tereny mniemanych nieprzyjaciół. Ba, Hayles i Gould, każde na swój sposób, nie tylko sami zerkają ciekawie na to, co dzieje się u ich wcale nie najbliższych sąsiadów, lecz także zachęcają do tego innych. Z całym przekonaniem robi to na przykład Gould, kiedy pokazuje, że doprawdy warto sięgać na co dzień po różnorodne i wciąż zmieniające strategie przysłowiowego lisa, żeby stać się tym bardziej skutecznym jeżem, efektywnie wykorzystującym jedną i dobrze sprawdzoną metodę. Fakt, że jako paleontolog zwyczajnie obu zwierząt opisuje on za *Adagiami* Erazma z Rotterdamu, korzystając z własnego zbioru rzadkich inkunabułów, jedynie potwierdza słuszność proponowanej interpretacji tego przysłowia o antycznym rodowodzie.

Zacznę jednak od krótkiej z konieczności i dość wybiórczej prezentacji problematyki książki Hayles. Jej podejście do potrzeby weryfikacji tradycyjnych definicji podmiotu, nie tylko zresztą w literaturze, bezpośrednio wpłynęło na problematykę i tytuł zebranych tu szkiców, na których bohaterów wybrałam właśnie „nieludzi”. Oczywiście, zarówno ja, jak wcześniej autorka *My Mother Was a Computer*, pozostajemy pod tym względem jawnymi dłużniczkami Brunona Latoura i jego powszechnie już znanej teorii ANT. On jednak w większości swoich prac podkreślał potrzebę zrównania, demokratycznego równouprawnienia nie-ludzi wobec ludzi, znajdujących się na samym szczycie hierarchii zależności, a w *Polityce natury* proponował wręcz powołanie do istnienia reprezentującego ich interesy tak zwanego parlamentu rzeczy³. Tymczasem Hayles

³ Bruno LATOUR, *Polityka natury* [1999], tłum. Agata Czarnacka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009.

chce świadomie uniknąć binarnej opozycji między tak rozumianymi ludźmi i nie-ludźmi. Ale nie tylko, skoro pisze nie tyle o ich koniecznym równouprawnieniu, ile raczej o niezbędnej akceptacji dla różnorodności i odmienności, wzajemnego warunkowania się i konstytuowania elementów zmiennych asamblaży. Podstawą jej podejścia jest przecież *stricte* performatywny, dynamicznie zmienny charakter podmiotu, ujmowanego jako proces i zarazem efekt niemożliwej do przewidzenia emergencji, typowej dla układów złożonych. Podczas gdy Latour podkreślał zależność dynamicznych sieci zależności i translacji od spojrzenia badacza, Hayles na pierwsze miejsce wysuwa coś, co określa jako proces materializacji, który uznaje za podstawę hybrydycznych tekstów i podmiotów, wyraźnie odróżniając ich materialny aspekt od fizycznego. Materialność to dla niej „jakość emergentna, która powstaje w wyniku dynamicznych interakcji między cechami fizycznymi i strategiami nadającymi znaczenie” (s. 3). Innymi słowy, chodzi o efekt ludzkich interwencji w fizyczny wymiar rzeczywistości, mobilizujących określone własności fizyczne rzeczy i zjawisk jako źródło własnych operacji znaczących. Co wszakże istotne, interwencje tego typu natrafiają na aktywny opór, z którego w procesie negocjacji wyłania się materia: historycznie zmienny kształt fizycznego świata, który ma znaczenie dla ludzi i bywa nazywany rzeczywistością. Dlatego też zdecydowałam się w tytule zbioru moich szkiców-donosów zrezygnować z podkreślającego opozycję zapisu, w którym dywiz oddziela przeczące „nie” od rzeczownika „ludzie”. Na tej samej zasadzie zajmuję się tu bowiem obiema stronami tradycyjnej opozycji, gdyż wszystkie efekty dynamicznego procesu nadawania znaczeń materii fizycznej, tak przedstawiciele gatunku *Homo sapiens*, jak zwierzęta, roboty i rzeczy, traktuję jako podobnych sobie w specyficznej dla nich różnorodności „nieludzi”.

Hayles nie stara się nawet ukryć, że tytuł *My Mother Was a Computer* pożyczyła z *Technologies of the Gendered Body* Anne Balsamo, która w taki sposób pisała o własnej matce. Jej matka, jak wiele młodych kobiet w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku, zarabiała na życie w jednym z centrów wojskowych, gdzie wszelkie

operacje obliczeniowe (między innymi żmudne kalkulacje, niezbędne do przygotowania tabel strzelniczych dla różnych dział i wyrzutni) przeprowadzano jeszcze „na piechotę”. A ponieważ rachowanie to po angielsku „computation”, tak dobrze nam znana nazwa „komputer” miała kilka dekad temu zgoła inne znaczenie. Hayles właśnie dlatego sięgnęła po sformułowanie Balsamo, żeby tym klarowniej odnotować tę właśnie historyczną zmianę, a zarazem zwrócić uwagę na nowe sensy, tyleż dosłowne, co metaforyczne:

Komputery przestały już służyć nam głównie jako narzędzia (jeśli kiedykolwiek w taki sposób służyły), zmieniając się w złożone systemy, które w coraz większym zakresie ustanawiają warunki, tworzą ideologie, wyznaczają założenia i praktyki, aktywnie kształtujące to, co nazywamy rzeczywistością (s. 60).

Trudno nie dostrzec tego, jak coraz bardziej stajemy się dziećmi nowych technologii cyfrowych i środowisk wirtualnych. Pod ich wpływem znacznie zmieniły się nasze narzędzia poznawcze, co doprowadziło do powstania – mówiąc bardzo ogólnie – geograficznie i wiekowo zmiennego amalgamatu procesów analogowych i cyfrowych. Często wywołuje to komunikacyjne *qui pro quo* choćby między rodzicami a dziećmi, które dziś niemal w dosłownym sensie są wychowywane przez maszyny cyfrowe, ten nowy rodzaj istnienia na naszej planecie – *Robo sapiens*.

Jednym z zabawniejszych przykładów wspomnianych nieporozumień, a zarazem potwierdzeniem diagnozy Hayes, jest debiutanka powieść *On wrócił* niemieckiego dziennikarza Timura Vermesa⁴. Tuż po wydaniu ze względu na postać głównego bohatera wywołała ona wielkie poruszenie u naszych zachodnich sąsiadów i dość szybko przetłumaczona została również na język polski. Znakomitą część zjadliwie satyrycznej wymowy zawdzięcza powieść Vermesa temu, że autor wystylizował Adolfa Hitlera, który nieoczekiwanie dla samego siebie obudził się pewnego ranka po niemal sześćdziesię-

⁴ Timur VERMES, *On wrócił* [2012], tłum. Eliza Borg, Wydawnictwo W.A.B. 2014.

ciu latach w środku Berlina, na przekonanego o trafności własnych ustaleń znawcę rzekomo uniwersalnej ludzkiej natury. Tymczasem za sprawą technologii cyfrowych zasady kontaktów międzyludzkich uległy daleko idącym zmianom. Nie oparła im się także tak zwana natura ludzka. Dlatego wnikiwie na pozór analizy Hitlera, przedstawiane w formie zadufanej we własne możliwości kognitywne narracji w pierwszej osobie, wciąż chybiają celu i dopiero w pośredni sposób trafnie diagnozują niemiecką (a także globalną) rzeczywistość. Jak zatem widać, tak pożyczone przez Hayles od Balsamo utożsamienie matki z komputerem, wywracające na nice zwyczajowe podejście do więzi rodzinnych jako właściwych wyłącznie dla społeczności ludzkich, jak też powracającego po latach do Berlina Hitlera w powieści Vermesa, naruszającego polityczne dekorum niemieckiej demokracji, potraktować można jako rodzaj synekdochy całego wachlarza złożonych kwestii. Pojawiają się one zwłaszcza w chwili, kiedy uważniej przyjrzymy się relacjom między *Homo sapiens* a nowymi technologiami cyfrowymi.

Nie myli się bodaj Hayles, kiedy przypomina metaforę zegara, która na dobre dwa stulecia zdominowała wyobrażenia o świecie, podkreślając jego uporządkowanie i związaną z nim przewidywalność; metaforę, która legła u podstaw choćby praw Newtona i technologii maszyn parowych. Współcześnie zastąpiła ją inna metafora i pełni ona równie istotną funkcję tak w praktykach technologicznych, jak artystycznych, tworząc i sama będąc tworzona w ponawiających się pętlach feedbacku – metafora świata jako komputera. Od swojej poprzedniczki różni się jednak pod względem zakładanego typu policzalności, gdyż tym razem zamiast ze zjawiskami uporządkowanymi linearnie, mocno powiązanymi relacjami przyczyny i skutku, mamy do czynienia ze światem skomplikowanych w swojej dynamice zjawisk o wielu równorzędnych przyczynach i niemożliwych do przewidzenia, emergentnych skutkach. Tym światem rządzą rozmaitego typu algorytmy, które już dawno przestały być wyłącznie domeną nauk ścisłych, stając się językiem samej natury i podstawą właściwych jej praktyk performatywnych.

Aby się o tym przekonać, dość zwrócić uwagę na radykalne zmiany definicji pojęcia „kod”, w którym jeszcze kilka dekad temu semiotycy dostrzegali ścisłe i arbitralne odpowiedniości między *signifiant* a *signifié*, możliwe do ustalenia między innymi za sprawą pozbawienia znaków ich źródłowej materialności. To zaś pozwalało mniemać, że potrafimy szyfrować i odszyfrowywać te same w gruncie rzeczy komunikaty, unikając zniekształcającego wpływu różnego rodzaju szumów i zakłóceń. Tak rozumiany termin „kod” w odniesieniu do ludzkiego genotypu pozwalał żywić nadzieję na bezbłędne odszyfrowanie Księgi Życia dzięki ustaleniu funkcji wszystkich genów, a tym samym sądzić, że pewnego pięknego dnia uzyskamy wpływ na każdy element żywego organizmu. Ku wielkiemu zdziwieniu nawet samych biologów molekularnych, wysoko szacujących liczbę ludzkich genów ze względu na stopień komplikacji naszych funkcji życiowych, w genomie *Homo sapiens* odnaleziono ich zaledwie około 30 tysięcy, podczas gdy taki niepozorny nician *C. elegans* ma ich ponad 19 tysięcy. W konsekwencji niegdysiejszy model podwójnej helisy Watsona i Cricka, przedstawiający ją w postaci sznura koralików, musiało zastąpić inne wyobrażenie i inna definicja kodu, tym razem jako dynamicznej sieci, w której wszystkie elementy wiążą ze sobą rekursywne pętle feedbacku. To nowe wyobrażenie pozwala – jak chce Hayles – uznać kod za *lingua franca* natury i zarazem narzędzie pozwalające wyjaśnić zasady funkcjonowania systemów tak organicznych, jak nieorganicznych. To nowe wyobrażenie oferuje ponadto szansę znalezienia wspólnej płaszczyzny dla nauk ścisłych i humanistycznych, dla technologii i sztuk pięknych. Jedną z takich szans daje, jak przekonują analizy w *My Mother Was a Computer*, potraktowanie dzieł literackich (nie tylko tych, które powstają w środowisku cyfrowym) jako metaforycznych algorytmów, generujących symulacje wirtualnych rzeczywistości. Dlatego warto pamiętać o tym, co Hayles formułuje następująco: „Powinniśmy nie tyle usilnie pilnować granic, ile starać się zrozumieć materialność specyficzną dla każdego sposobu, w jaki przenikające przez nie fluktuacje wchodzą ze sobą w złożone i dynamiczne intermediacje”

(s. 242). Dla mnie deklarowana w tym zdaniu potrzeba rezygnacji z pilnowania granic oznacza również brak wysiłków na rzecz ich mniej lub bardziej poprawnego politycznie znoszenia. Istnienie tego typu granic stanowi bowiem podstawę intermediacji i tym samym wzajemnej performancji tego, co znajduje się po obu ich stronach; podstawę wzajemnego ustanawiania się odmiennych materialności i emergentnych zmian.

Nic nie pokazuje tego lepiej niż Gould w *The Hedgehog, the Fox, and the Magister's Pox*, swojej ostatniej książce, której po korekcie wydawniczej już nie zdążył przeczytać. Starał się w niej mianowicie znaleźć drogę pośrednią między jawną deklaracją wojny między naukami ścisłymi a humanistycznymi Alana Sokala⁵ a odgórnym zniesieniem między nimi różnic, które w *Konsiliencji* dekretuje Edward O. Wilson⁶. Żeby odpowiedzieć na pytanie o przyczyny nieprzyjaznych stosunków między głównymi dziedzinami badań, Gould wraca do czasów rewolucji naukowej jako do jednej z istotnych płaszczyzn sporu między tak zwanymi starożytnikami i nowożytnikami. Podczas gdy humaniści zgodnie ze swoim mianem trwali w przekonaniu, że należy dążyć do ponownego odkrycia wiedzy starożytnych (*re-discovery*), przedstawiciele rodzących się wtedy nauk eksperymentalnych, też zgodnie ze swoim mianem, stanowczo utrzymywali, jakoby pierwszym zadaniem badaczy z prawdziwego zdarzenia było pozyskiwanie nowych danych (*dis-discovery*). Nic dziwnego zresztą, że często lubili się natrząsać z kolegów-humanistów, podkreślając choćby, że oni nie muszą wcale sięgać do pism Arystotelesa, kiedy chcą się przekonać o tym, że owca należy do parzystokopytnych. Im wystarczy świadectwo własnych oczu. Dlatego też Claude Perrault, starszy brat bardziej znanego humanistom bajkopisarza Charlesa, powołał w ramach paryskiej Akademii Nauk specjalną komisję, któ-

⁵ Por. np. Alan SOKAL, Jean BRICMONT, *Modne bzdury. O nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów* [1997], tłum. Piotr Amsterdamski, Wydawnictwo Prószyński i S-ka 2004.

⁶ Edward O. WILSON, *Konsiliencja. Jedność wiedzy* [1998], tłum. Jarosław Mikos, Wydawnictwo Zysk i S-ka 2012.

rej zadanie polegało na wiwisekcji najważniejszych gatunków zwierząt naczelnych w obecności innych znamienitych biologów i wiarygodnym opisie badania, uzyskanym na drodze konsensusu. O wiele bardziej dalekosiężnym efektem tak rozumianego konsensusu stała się też podstawowa dla nauk eksperymentalnych metoda czystej i obiektywnej obserwacji jako jedynej drogi do odkrycia praw natury i zarazem gwarancji ich prawdziwości.

Gould nie tylko zwraca uwagę na to, że już w pierwszych latach rewolucji naukowej Francis Bacon wnikliwie wskazywał na specyfikę ludzkiej percepcji i mentalności, widząc w tym naturalne ograniczenia i zagrożenia dla deklarowanej obiektywności badań eksperymentalnych. Przypomina też wiele mówiący cytat z listu Darwina, równie wyraźnie obnażający uzurpację obiektywności naukowej: „Jakżeż to dziwi, kiedy ktoś nie potrafi dostrzec, że jeśli tylko obserwacja ma się do czegoś przydać, należy ją przeprowadzić, albo chcąc potwierdzić czyjeś zdanie, albo też mu zaprzeczyć” (s. 35). Na tym wszakże nie koniec. Gould przywołuje też szereg przykładów, które wyraźnie dowodzą konieczności współpracy między naukami ścisłymi i humanistycznymi, gdyż przynosi to czysto poznawcze korzyści. Do tych przykładów należy nie tylko literacka twórczość Vladimira Nabokova, który w latach 1942-1948 sprawował funkcję kuratora zbiorów motyli i ciem w Museum of Comparative Zoology na Uniwersytecie Harvarda i lubił następnie wykorzystywać swoją entomologiczną wiedzę jako powracający element świata przedstawionego. W *The Hedgehog, the Fox, and the Magister's Fox* znajdziemy też historię zapomnianego już dziś malarza przełomu XIX i XX wieku Abbotta Handersona Thayera, który pomógł biologom rozwiązać zagadkę ubarwienia zwierząt. To prawda, w niektórych przypadkach nieco przesadził, jak choćby uzasadniając szczególny kolor upierzenia flamingów tym, że zwykle żerują one o świcie i wtedy nie widać ich na tle wschodzącego różowo słońca. Odkrył jednak, że nie zawsze chodzi tu o przypadki mimikry, czyli upodabniania się do otoczenia czy do innych form organicznych. Niektóre zwierzęta, posiadające ciemniejszy grzbiet i jaśniejsze podbrzusze, wykorzystują

bowiem zjawisko przeciwcienia, pozornie tracąc trzeci wymiar i znikając dzięki temu całkowicie. I choć początkowo wojskowi specjaliści wysmiewali jego rady, już podczas II wojny światowej z podobnych form kamuflażu korzystała z powodzeniem brytyjska i amerykańska marynarka i lotnictwo.

Z kolei tylko przyrodnicy mogli pomóc literaturoznawcom rozwiązać zagadkę wydanego w 1839 roku dzieła Edgara Allana Poe, które jako jedyne zostało kilka razy wznowione jeszcze za jego życia. I nie chodziło bynajmniej o poemat *Kruk*, opowiadania *Skradziony list* czy *Tajemnica domu Usherów*. Na kilka wznowień zasłużył, jak się okazuje, ilustrowany podręcznik *The Conchologist's First Book*, który – jak wyjaśniał przy okazji oskarżeń w prasie o plagiat sam Poe – napisali jego znajomi profesorowie, on zaś opatrzył go wstępem i za drobną opłatą „wypożyczył” nazwisko. Gould nie tylko przekonywał, że rzeczywiście chodziło o przypadek łatwego do udowodnienia plagiatu obszernego dzieła o muszlach, które ukazało się w Wielkiej Brytanii. Pokazuje też przyczyny popularności tego podręcznika i istotny wien wkład samego Poe, który uzupełnił skopiowane fragmenty o własne tłumaczenia z francuskich pism Georgesa Cuviera. Podczas gdy brytyjscy i amerykańscy specjaliści nadal zajmowali się w tym czasie klasyfikacją łatwych do kolekcjonowania muszli, francuski paleontolog analizował już zależności między muszlami a nietrwałymi ciałami zamieszkujących je mięczaków. Tym samym Poe nieświadomie przyczynił się do postępu anglojęzycznej malakologii, jednocześnie przyprowadzając o ból głowy wielu znawców amerykańskiej literatury.

Nie wiem, czy w polskiej historii narodowej dałoby się znaleźć równie wymowny i przekonujący dowód na konieczność współpracy między naukami ścisłymi a humanistycznymi, jaki znalazł Gould. Uciekł się on mianowicie do pomocy łacińskiej sentencji *E pluribus unum* (jedno z wielu), która patronowała powstaniu Stanów Zjednoczonych i widnieje na wielu ważnych pieczęciach państwowych i monetach. A przecież wystarczy tak niewiele, przekonuje w *The Hedgehog, the Fox, and the Magister's Pox*, żeby i w dziedzinie przy-

rodzonej człowiekowi aktywności intelektualnej stało się ono faktem. Słowo „science” w archaicznym już dziś znaczeniu obejmowało bowiem każdą uprawnioną formę lub dziedzinę wiedzy, tak ścisłej, jak humanistycznej. Dość więc, żeby humaniści przekonali naukowców o korzyściach płynących z rozpoznania historycznie zmiennych i kulturowo uwarunkowanych form uprawianych przez nich dyscyplin i typowych dla nich praktyk, nauczyli cenić styl literacki prowadzonych rozważań i korzystać z bardziej opisowych i przystępnych zasad argumentacji. Sami zaś z kolei muszą przyznać, że naukowcy nie posługują się wyłącznie negatywnie rozumianymi konstrukcjami, lecz bywa, że potrafią trafnie, a przynajmniej z pożytkiem dla aktualnie rozwijających się technologii, opisywać rzeczywisty świat. Żeby ta utopijska wizja wielu nauk połączonych jednym celem stała się faktem, trzeba jednak zarazić jeża typową dla lisa ciekawością innych dyscyplin, lisowi zaś przyswoić przywiązanie jeża do sprawdzonych strategii i metod. Tak przynajmniej przekonuje Gould w swojej ostatniej książce, będącej rodzajem jego spadku dla nadal poważnych stron.

Nie wiem, czy mamy pod ręką równie przydatną sentencję, jak *E pluribus unum*, w którą wierzą (niektórzy) amerykańscy naukowcy. Nie jestem też wcale pewna, czy marzenia Goulda wkrótce się spełnią. Z myślą o nim jednak umieściłam w podtytule *Nieludzi* określenie „sztuczne natury”, w którym – jak w żadnym innym – spełnia się amerykański sen o jednym złożonym z wielu. Określenie „sztuczne natury” to przecież nie tylko demaskatorski w intencji paradoks. Dwuznaczność przymiotnika „sztuczny” (przywołującego tyleż „sztukę”, co „sztuczność”) sprawia bowiem, że to określenie łączy w sobie i to, co technologiczne, i to, co organiczne, i to, co kulturowe. Dlatego też moje donosy ze sztucznych natur to również wyprawy w przeszłość (aż do rewolucji naukowej i czasem dalej) i w przyszłość (projektowaną tak przez artystów, jak przez naukowców), zwykle rozpoczynane od jakiegoś aktualnego wydarzenia i prowadzone metodą jeża i lisa. Ale nie będę ich teraz zapowiadać i streszczać, bo eseistyczne w metodzie, dać się winne czytać rozmaicie. Uparcie po-

wracają w nich te same lektury i odniesienia, motywy i tematy, a zarazem wciąż zapuszczam się na inne tereny, wiedziona ciekawością tego, czego jeszcze nie znam i nie umiem (i być może nigdy w dostatecznym stopniu nie poznam i się nie nauczę). Niczym w kalejdoskopie pojawiają się znane już elementy, lecz układają się w coraz to inne wzory. O czym donoszę w dziewięciu odcinkach, licząc na towarzystwo. Tak lisów, jak jeży.

ÓSMY DZIEŃ

W ciemności widać rozświetloną niebieskim blaskiem półkulę, która przypomina znane obrazy Ziemi, „niebieskiej planety” widzianej z kosmosu. Wyraźnie słychać odgłosy płynącej wody, rozlewającej się jako komputerowa symulacja po podłodze. Tak właśnie instalację *The Eighth Day*, którą na przełomie października i listopada 2001 roku można było obejrzeć na Arizona State University, opisuje jej pomysłodawca Eduardo Kac¹. Słowo „pomysłodawca” nie padło tu przypadkowo, gdyż – jak to często bywa na polu sztuk hybrydycznych czy transgenicznnych – wystawiona praca powstawała przez ponad dwa lata, a Kac korzystał z pomocy całego zespołu, złożonego z kilkunastu różnego typu specjalistów. Jak w przypadku większości jego prac, także tutaj tytuł odgrywa istotną rolę. Wspomniany w nim ósmy dzień odsyła wprost do judeochrześcijańskiej wizji stworzenia świata w sześć dni i odpoczynku dnia siódmego. A potem nadszedł dzień ósmy, dzień nadliczbowy, jak powiedziałby Bruno Schulz, również specjalista od kreacji pokątnych i pozanormatywnych. I dnia ósmego powstały istoty, które nie mieszczą się już w ramach biologicznej różnorodności, ani tej opisywanej przez Darwina i kolejne pokolenia jego następców jako efekt doboru naturalnego, ani też tej, którą u zarania dziejów zagwarantować miał Inteligentny Projekt kreacjonistów. Rozświetlony na niebiesko świat stworzony przez Kaca to zamierzenie sztuczne środowisko ekologiczne, uzyskane w efekcie przeprowadzonych w laboratorium mu-

¹ Eduardo KAC, *Life Transformation – Art Mutation*, [w:] *Signs of Life. Bioart and Beyond*, red. Eduardo KAC, The MIT Press 2007, s. 163-184.

tacji znanych nam form życia. Znajdujące się pod przezroczystą kopułą z pleksiglasu rośliny, ameby, ryby i myszy narodziły się *in vitro* jako produkty inżynierii genetycznej, w pełni zamierzenie „zainfekowane” genem zielonej fluorescencji, w naturze występującym jedynie u meduzy *Aequorea victoria*. Specyficzne dla tego białka efekty fluorescencyjne widać jedynie w niebieskim świetle, co często wykorzystuje się w badaniach genetycznych jako dobrze sprawdzający się znacznik. Tym znacznikiem jako narzędziem ekspresji artystycznej posłużył się w *The Eighth Day* Kac, projektując sztuczny ekosystem, alternatywny świat przyszłości, niczym kolejną realizację dawnej Utopii Thomasa More’a.

Co dla mnie szczególnie istotne, integralną częścią tego nowego ekosystemu, świadomie zaprojektowanego jako utopia, jest pozorny paradoks: biobot, robot biologiczny. Komórki jego mózgu nie mają nic wspólnego z mniej czy bardziej zaawansowaną sztuczną inteligencją. Zamiast maszyny Turinga kieruje nim, fluoryzująca jak wszystko inne pod kopułą z pleksiglasu, kolonia ameb gatunku *Dictyostelium discoideum*, połączonych z bioreaktorem i dobrze widocznych przez jego przezroczyste ściany. Dzięki temu, że bioreaktor napędza energia z podziałów ameb, a szybkość ich rozmnażania się zależy po części od otoczenia, aktualny stan ekosystemu kontroluje też w pośredni sposób zachowanie biobota. One zaś wpływają z kolei na otoczenie, realizując klasyczną pętlę feedbacku. Nie koniec na tym. Biobot to także swoisty awatar tych wszystkich, którzy oglądają *The Eighth Day* za pośrednictwem internetu. Mogą oni zdalnie sterować jego ruchami, żeby uzyskać lepszy wgląd w każdy zakamarek świata pod świecącą na niebiesko kopułą. Nie można też zapomnieć o tym, że – jak kilka razy podkreśla Kac – dla internautów ci, którzy akurat oglądają tę instalację na żywo, zdają się jej integralnym elementem – równoprawnymi mieszkańcami Nowej Ziemi. Lecz doświadczenie patrzenia okiem maszyny nie jest również obce oglądającym instalację offline, zdany na zawodne, ludzkie oczy. Troszczą się o to zawieszone na ścianach monitory, na których widać dokładnie to, co zobaczyć można w danym momencie w sieci.

„Umożliwiając oglądającym doświadczenie z punktu widzenia biobota tego, co dzieje się pod kopułą, *The Eighth Day* stwarza taki kontekst, w którym mają oni szansę, żeby z własnej perspektywy zastanowić się nad znaczeniem ekologii transgenicznej” (s. 177) – kończy Kac własną relację z tego projektu.

W *The Eighth Day* po raz kolejny życie wyłania się z (symulacji) wody. Tym razem jednak technologia stanowi jego równoprawny składnik, niemożliwy wręcz do odróżnienia i oddzielenia od form organicznych i od materii nieożywionej. I to nie tylko technologia rozumiana jako różnorodne możliwości genetycznej modyfikacji wetware'u. To prawda, przywykliśmy widzieć w Kacu przede wszystkim specjalistę od bioartu, który – choćby wprowadzając gen, wyodrębniony z własnej krwi, w system unerwienia płatków petunii (*The Natural History of Enigma*, 2009) – świadomie stara się zakwestionować tradycyjną granicę między ludźmi a naturą. Tak właśnie rysują się główne założenia jego twórczości na przykład w wydanych niedawno *Bio-transfiguracjach* Moniki Bakke². Sam Kac zresztą ponosi po części winę za taką klasyfikację własnych prac, głównie w następstwie szeroko nagłośnionej w mediach kampanii wokół fluorescencyjnego królika Alba (*GFP Bunny*, 2000), zakończonej po dwóch latach wystawą *Free Alba!* w Chicago, która prezentowała wiele z wykorzystanych materiałów informacyjno-propagandowych. Tymczasem eksperymenty *in vitro* z inżynierią genetyczną to tylko jeden nurt sztuki Kaca. Drugi – i równie ważny – stanowi realizowanie złożonych i interaktywnych środowisk transgenicznych, jak w przywołanym tu projekcie *The Eighth Day*. Ludzie na równej stopie kontaktują się tu nie tylko z biologicznymi nieлюдźmi, lecz także z maszynami i wszelkiego rodzaju asamblażami i hybrydycznymi sieciami. Kac rozumie bowiem sztukę transgenetyczną bardzo szeroko. Mianem „genus” obejmuje wszystkie kategorie życia organicznego i nieorganicznego, a także społecznego, kulturalnego i eko-

² Por. Monika BAKKE, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM 2010, s. 166-172.

nomicznego, systemy wierzeń i hierarchie etyczne, przepisy prawa, dyrektywy polityczne, reguły naukowe, technologie komunikacyjne etc. A cel swojej działalności – i zadanie sztuki w ogóle – widzi w po-
nownym, eksperymentalnym spleceniu tego, co – jak w *An Inquiry into Modes of Existence* pokazuje najlepiej Bruno Latour³ – nowo-
cześni starali się pracować rozdzielać i odgraniczać. Dlatego też Kac jako pomysłodawca *The Eighth Day* wydał mi się odpowiednim patronem dla próby przyjrzenia się rysującym się już na horyzoncie nowym relacjom między ludźmi a formami życia organicznego i ma-
szynami (czy sieciami), które coraz bardziej zaczynają przypominać zaprojektowanego przez niego biobota, choć może nie do końca je-
steśmy jeszcze przygotowani na ich przyspieszoną ewolucję w tym właśnie kierunku.

Tak tradycyjne automaty, jak bardziej nowoczesne roboty, an-
droidy czy humanoidy, odznaczają się nade wszystko jedną wspól-
ną cechą, gdyż powstają na obraz i podobieństwo człowieka. Jakby
wyręczanie go w spełnianiu różnych funkcji, zwykle w warunkach
zagrożających zdrowiu lub życiu, czasem zaś jedynie zwyczajnie
nudnych, musiało pociągać za sobą zewnętrzne podobieństwo.
W przypadku androidów i humanoidów podobieństwo sięga też
głębiej, skoro mają one do dyspozycji rozmaite symulacje ludzkiej
świadomości, zwykle obwarowane dodatkowymi zakazami i gwa-
rancjami, w postaci choćby słynnych Trzech Praw Robotów Isaaca
Asimova. Sztuczna inteligencja w połączeniu z mimetyzmem wyglą-
du i zachowań ludzkich od samego początku budziła głębokie obawy
o to, co się stanie w chwili, kiedy te człękoksztaltne twory nie tylko
dośćigną, lecz wręcz prześcigną własnego twórcę i zażądają należ-
nej im autonomii. Na rozmaite sposoby przedstawiany bunt robo-
tów to wszakże nie tylko dystopijne rojenia twórców *science fiction*.
Jak okazało się kilka miesięcy temu, sztucznej inteligencji zaczęli się
ostatnio obawiać także uznani naukowcy, z Stephenem Hawkingiem

³ Por. Bruno LATOUR, *An Inquiry into Modes of Existence. An Anthropology of the Moderns* [2012], tłum. Catherine Porter, Harvard University Press 2013.

na czele, o czym donosiła „Gazeta Wyborcza”⁴. I choć Hawking w wywiadzie dla BBC w grudniu 2014 roku⁵, a następnie podczas konferencji prasowej w ostatnich dniach lipca 2015 roku, prezentując list otwarty w tej sprawie⁶, mówił głównie o „sztucznych mózgach” w rodzaju tego, który stworzyła firma Google, to przecież w powszechnym odbiorze sztuczna inteligencja ma nadal postać człowieka. Choć być może należałoby powiedzieć „kobiety” – jako odwiecznego źródła prymarnego zła, i to kobiety, która najczęściej nosi mówiące imię Ewa (niezależnie od jego pisowni). Nic nie przekonuje o tym lepiej niż odbiór przez krytyków i zwykłych widzów, wyrażających opinie na rozmaitych forach internetowych, brytyjskiego filmu niskobudżetowego *Ex Machina* (2015), wyreżyserowanego przez Alexa Garlanda, również twórcę scenariusza.

Historia stworzenia sztucznej inteligencji pod postacią androida Ava w tym filmie wydaje się warta przywołania głównie ze względu na specyficzną wersję testu Turinga, jakiej poddaje ją młody informatyk Caleb pod czujnym okiem twórcy Avy i nieziemsko bogatego Nathana, właściciela najpopularniejszej na świecie przeglądarki internetowej Bluebox, fikcyjnego odpowiednika firmy Google. Nathan w pełni wykorzystał jej możliwości, nie tylko karmiąc sztuczny mózg Avy danymi z sieci w funkcji życiowych doświadczeń, lecz także kształtując jej wygląd, ruchy ciała i mimikę na podstawie miliardów zdjęć z portali społecznościowych i telefonów. Modyfikacja testu Turinga w *Ex Machina* bezpośrednio łączy się z przesłaniem tego filmu. W klasycznej wersji testujący nie widzi swego rozmówcy. O jego

⁴ Por. Michał SKUBIK, *Sztuczna inteligencja nas zniszczy – ostrzega Stephen Hawking*, „Gazeta Wyborcza” 19.05.2015, http://wyborcza.pl/1,75400,17947026,Sztuczna_inteligencja_nas_zniszczy___ostrzega_Stephen.html (20.08.2015).

⁵ Rory CELLAN-JONES, *Stephen Hawking Warns Artificial Intelligence Could End Mankind*, „BBC NEWS” 2.12.2014, <http://www.bbc.com/news/technology-30290540> (20.08.2015).

⁶ Zob.: *Research Priorities for Robust and Beneficial Artificial Intelligence: an Open Letter* na stronie Future of Life Institute, http://futureoflife.org/AI/open_letter (20.08.2015).

naturze musi domniemywać, kierując się pozostałymi aspektami różniącymi człowieka od maszyny (sposób formułowania zdań, podstawowe zasady rozumowania i argumentacji, etc.). Ponad pół wieku później Caleb musi natomiast rozmawiać z maszyną przez przezroczystą ścianę, cały czas mając ją na widoku. A im mocniej zacieśniają się ich relacje, tym bardziej jej początkowo niedoskonały estetyczny dizajn zaczyna przypominać młodą i piękną kobietę. Trudno więc uciec przed wrażeniem, że to wcale nie cechy umysłowe, lecz właśnie wygląd rozstrzyga o tym, że Ava może z powodzeniem manipulować Calebem, żeby wydostać się z luksusowego więzienia. Taki wniosek potwierdza z całą oczywistością finał, w którym widzimy ją na skrzyżowaniu ruchliwej ulicy, pośród ludzi i ich odbić w witrynach i innych lśniących powierzchniach, jako jeszcze jedno idealne odbicie, doskonałą symulację. I jeśli posiadłość Nathana na odludziu przypominała ziemski Eden, to w *Ex Machina* wyszło z niego na świat kolejne trudne do zdemaskowania, ucieleśnione zło. Co do tego większość recenzentów i widzów nie miała nawet cienia wątpliwości.

Filmowi Garlanda przeciwstawić można wcześniejszą o dwa lata, również brytyjską i niskobudżetową produkcję pod podobnym tytułem *Maszyna* (*The Machine*, 2013), do której napisał scenariusz i zrealizował Caradog W. James. Tu także akcja rozgrywa się w niemal jednym i tym samym miejscu, zaś tytułowa maszyna nosi imię Ava. Wydarzenia zostały jednak usytuowane w finansowanym przez brytyjskie Ministerstwo Obrony ośrodku badawczym w czasach zimnej wojny z Chinami. Chodzi głównie o pomoc żołnierzom z poważnymi uszkodzeniami mózgu dzięki specjalnym wszczepom domózgowym, a także zbudowanie niemożliwego do pokonania androida bojowego. Jednak te cele mało w gruncie rzeczy obchodzą Vincenta, czołowego inżyniera robotyki. Pracuje on dla wojska jedynie dlatego, że szuka pomocy dla kilkuletniej córki, która cierpi na zespół Retta, czyli neurologiczne zaburzenia rozwoju, prowadzące do głębokiej niepełnosprawności ruchowej. Jedyнным ratunkiem wydaje się zmapowanie jej mózgu i przeniesienie go w sprawniejsze, sztuczne ciało. Problemem i w tym przypadku okazuje się to, co wła-

ściwie od samego początku dręczy inżynierów sztucznej inteligencji, a wydaje się „naturalną” cechą człowieka – odbieranie bodźców z aktualnego środowiska, gromadzenie wiedzy praktycznej i uczenie się na tej podstawie. Dlatego Vincent decyduje się zatrudnić młodą Amerykankę, która podczas starań o grant badawczy przedstawiła własny model samouczącej się maszyny. I to jej świadomość, wzorce ruchu i mimika zostały zarejestrowane na twardym dysku jako podstawa do stworzenia Avy. Na dysku udało się też zapisać, tuż przed śmiercią, mózg córki Vincenta. W ostatniej scenie, która jak w *Ex Machina* przenosi akcję z zamkniętych, klaustrofobicznych pomieszczeń ośrodka badawczego w otwartą przestrzeń, widzimy całą trójkę na brzegu Atlantyku. Jak zgodna, choć daleka od normatywności rodzina grają w gry towarzyskie i oglądają zachód słońca: Vincent – mężczyzna i ojciec, Ava – android o kształtach i z umysłem kobiety, a wreszcie ich córka – zapisana w bitach inteligencja, przemawiająca z ekranu laptopa. Kinship, o jakim nawet nie marzyła Judith Butler w *Żądaniu Antygony*. Sielankę mąci jedynie świadomość tego, że nadal obcują tu ze sobą ludzkie świadomości, dla których ciało, syntetyczne członki i ekran przenośnego komputera stanowią jedynie środki swobodnej ekspresji, nie zaś istotne elementy pętli feedbacku, jak w przypadku biobota Kaca.

Niezależnie od tego, czy – jak zrobił to Garland – źródłem podobieństwa maszyny do człowieka uczynimy głównie jej wygląd zewnętrzny, czy też zagwarantuje to – jak w filmie Jamesa – ludzki mózg w postaci software’u, w gruncie rzeczy mamy do czynienia z tym samym klasycznym dualizmem ciała i ducha (duszy). Co najmniej od XVII wieku na podobnej zasadzie (dobry czy zły) duch mieszkał w maszynie, choć zmieniały się koncepcje, metafory i wizualizacje jednego i drugiego⁷. Zamiast jednak pobieżnie zdawać

⁷ Por. Zakiya HANAFI, *The Monster in the Machine. Magic, Medicine, and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution*, Duke University Press 2000; Minsoo KANG, *Sublime Dreams of Living Machines. The Automaton in the European Imagination*, Harvard University Press 2011.

sprawę z tych przemian, przywołam jeszcze jeden film, który zasadnie uznać można za prototyp większości powojennych realizacji tej tematyki na ekranie kinowym. Tym razem chodzi o produkcję z Hollywood, lecz podobnie jak przywołane dotąd filmy miała ona niski budżet i przekazała swoje wyobrażenia na temat relacji między ludźmi a maszynami mniej w obrazach niż w dialogach (nużących nawet dla ówczesnych widzów, jak świadczą recenzje z premiery w kinach i późniejszej o dwa lata emisji w telewizji amerykańskiej). Co ciekawe, *Powstanie humanoidów* (*The Creation of the Humanoids*, 1962) w reżyserii Wesleya E. Barry'ego było – jak odnotował jeden z ówczesnych krytyków sztuki – ulubionym filmem Andy'ego Warhola⁸, ojca pop-artu, który sam siebie lubił prowokująco nazywać maszyną.

Film Barry'ego otwiera znany obraz gryzba atomowego, a głos z offu wprowadza nas w podstawy życia na ziemi po wojnie nuklearnej, podczas której zginęło ponad 90 procent jej mieszkańców, zaś powodujące bezpłodność skażenie dodatkowo obniżyło stopę przyrostu naturalnego. Przyspieszenie prac nad robotami, które powinny przejąć od ludzi większość zadań, okazało się w tej sytuacji koniecznością. Oglądamy zatem przedwojenne jeszcze sztuczne mózgi, które zajmowały ogromne przestrzenie. A następnie kolejne, coraz mniej toporne prototypy, aż do najnowszej wersji androidów o srebrzystych oczach, bez włosów, z syntetyczną skórą niebieskawej barwy i sztuczną krwią, niczym z dramatu *R.U.R.* braci Čapek. Przeciwnicy robotów i ich zwiększającego się podobieństwa do ludzi zorganizowali się jako *The Order of Flesh and Blood* i nie wahają się przed atakami terrorystycznymi. W ich szeregach znajduje się dzielny kapitan Cragis, który wkrótce spotyka uroczą Maxine. Najgorsze

⁸ David Bordon, nim przejdzie do analizy prac Warhola, którego wygląd dziadka Rolling Stonesów ukrywa „mnóstwo cybernetycznych obwodów”, pokrótce streszcza akcję *Powstania humanoidów*, a następnie dodaje: „Tak wygląda szczęśliwe zakończenie filmu, który Andy Warhol uznaje za najlepszy, jaki w życiu oglądał”. IDEM, *Andy Warhol*, „Village Voice”, 3.12.1964, s. 11. <https://news.google.com/newspapers?id=GedLAAAAIBAJ&sjid=LlWDAAAAIBAJ&pg=4472,3347507&hl=pl> (20.08.2007).

przeczcucia członków Ku-Klux-Klanu przyszłości też niebawem się sprawdzają, bowiem doktor Raven od kilku miesięcy przeprowadza transplantację wzgórza mózgowego, co pozwala stopniowo i niezauważalnie zastępować ludzi przez udoskonalone roboty, w pełni nieświadome tego, kim są. Jak łatwo się domyślić, także Cragis i Maxine okazują się maszynami. Doktor Raven bardzo zrećźnie odwraca wtedy rozumowanie Kartezjusza, duszę czyniąc pochodną wiary i świadomości. Jak twierdzi, wzgórze mózgowie to siedziba zmysłów i pamięci, a zatem wraz z nim przenosi podczas operacji w ciało robota samą istotę człowieka, także jego duszę. W zanadrzu ma także inną niespodziankę: udało mu się ponoć odkryć metodę, która nowej generacji robotów pozwoli się rozmnażać. W ostatniej sekwencji filmu tryb warunkowy zmienia się zatem w orzekający, kiedy ponownie pojawia się głos z offu, zwracając się wprost do widzów: „Oczywiście, operacja musiała się udać, bo inaczej was by tu nie było”.

Z dzisiejszej perspektywy w *Powstaniu humanoidów* zwraca uwagę przede wszystkim wspomniane szczęśliwe zakończenie w formie zaskakującej parabazy, które ponoć tak bardzo podobało się Warholowi. Zachęta z offu do zastanowienia się nad własnym statusem, niejako do powielenia tego „odkrycia”, którego dokonali główni bohaterowie, dziś dla wielu przestała jednak brzmieć jak dobry dowcip. *My Mother Was a Computer* wyznaje Katharine Hayles z pełną powagą w tytule książki⁹, poświęconej wpływom cyfrowych kodów tak na języki naturalne, koncepcję tekstu i podmiotu, jak na nasze codzienne praktyki. Przekonująco też pokazuje, że jesteśmy dziećmi komputerów na wiele sposobów, nie tylko i wyłącznie metaforycznych. Równie mówiący tytuł nosi *Dojrzewanie w Second Life* Toma Boellstorffa¹⁰. W dodatku lektura tej książki uświadamia, że dziś właściwie można już uznać za fakt to, co film *Ex Machina* przed-

⁹ Katherine N. HAYLES, *My Mother Was a Computer. Digital Subjects and Literary Texts*, The University of Chicago Press 2005.

¹⁰ Tom BOELLSTORFF, *Dojrzewanie w Second Life. Antropologia człowieka wirtualnego* [2008], tłum. Agata Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2012.

stawiał jeszcze jako futurystyczną utopię, czyli zdobywanie przez sztuczną inteligencję doświadczeń i umiejętności dzięki wykorzystaniu danych z przeglądarki typu Google i z innych portali społecznościowych czy wirtualnych światów. I dzieje się tak wcale nie dlatego, że spłodziły nas maszyny z ludzkimi mózgami, jak lekko kpił sobie Barry. Raczej z innego powodu: niczym biobot Kaca stajemy się coraz bardziej integralną częścią złożonej sieci powiązań i zależności. A to między innymi oznacza, że tracimy tę autonomię i nadrzędność, którą gwarantowała nam relacjonująca siedem dni stworzenia świata Księga Rodzaju. „Czyńcie sobie ziemię poddaną” – rzekł Bóg do Adama, wyliczając stworzenia, nad którymi jego potomni mieli od-tąd panować. Ósmego dnia to się jednak zaczyna zmieniać. I pewnie trudno się dziwić, że od kilku lat rodzi to różne dystopijne wizje porzarcia człowieka i człowieczeństwa przez Molocha (cyfrowej) sieci.

Jedną z takich wizji pokazuje coraz bardziej popularna powieść *Krąg* amerykańskiego pisarza i satyryka Dave’a Eggersa¹¹. Została już ona wydana i bardzo dobrze przyjęta w Niemczech, w 2015 roku pojawiło się jej polskie tłumaczenie, zaś w Hollywood powstaje film z Emmą Watson i Tomem Hanksem w rolach głównych, którego premierę zapowiedziano na wiosnę 2016 roku. Powieść *Krąg* wybrałam głównie dlatego, że jej autorowi udało się coś zgoła niebywalego: napisał współczesną powieść edukacyjną, której akcja rozgrywa się w nieodległej przyszłości, przedstawionej na tyle realistycznie, że – jak dowodzą reakcje krytyków i czytelników w wielu krajach – zdaje się wnikliwą diagnozą naszych czasów. Eggers pokazał przy tym nie tylko, jak platformy społecznościowe dyscyplinują swoich użytkowników, narzucając im określone role i schematy zachowania, lecz także zwrócił uwagę na procesy normatywizujące te zachowania w realnym życiu, czyli presję rówieśników i ranking popularności. To zaś pozwoliło mu zdemaskować ideologię, skrywającą się za głównymi hasłami Marka Zuckerberga, który u progu nowego milenium

¹¹ Dave EGGERS, *The Circle*, Vintage Books 2013; IDEM, *Krąg*, tłum. Marek Fedyszak, Wydawnictwo Sonia Draga 2015.

obiecował nową infrastrukturę dla kultury partycypacyjnej i większą transparentność relacji międzyludzkich. Tymczasem powstała kultura przyłączenia, gdzie sam fakt przynależności stał się nadrzędną wartością społeczną, kultura pozornie jedynie demokratyczna, gdyż w istocie preferująca struktury hierarchiczne, wyśrubowane współzawodnictwo i mentalność zwycięzca-bierze-wszystko. Tak przynajmniej w krytycznej historii mediów społecznych zdiagnozował aktualny stan kontaktów online holenderski specjalista od nowych mediów José van Dijck. W pracy *The Culture of Connectivity*, która – podobnie jak *Krąg* Eggersa – ukazała się w 2013 roku, poddał on analizie doświadczenie wspólnoty w tym nowym środowisku na przykładzie pięciu liczących się platform: Facebooka, Twittera, Flickr, YouTube'a i Wikipedii¹².

Amerykańscy krytycy niemal jednogłośnie uznali powieść Eggersa za satyryczną parabolę XXI wieku, dzisiejszy odpowiednik *Nowego wspaniałego świata* Aldousa Huxleya. Tym razem wszakże nie mamy do czynienia ze znanymi formami totalitaryzmu, rozmaicie realizującymi panoptyczną wizję świata-więzienia, w którym dysponująca odpowiednimi technologiami mniejszość podporządkowuje sobie większość społeczeństwa. Świat niedalekiej przyszłości, zaprojektowany w *Kręgu*, to pozornie pierwsza, w pełni udana realizacja modelu demokracji partycypacyjnej, z typowym dla niej, podstawowym prawem każdego człowieka do tego, żeby wiedzieć wszystko i widzieć każdego. Tytułowy „Kąg” to zarazem nazwa firmy internetowej, kontrolującej niemal cały przepływ informacji na świecie, jak i ideał, do którego dążą jej szefowie, nie bez powodu nazywani Trzema Mędrkami. Korzystając z nowej technologii mediów społecznościowych, chcą oni wreszcie zrealizować dawne ideały epoki oświecenia, łącząc możliwość, ba, nawet nakaz poznania i uporządkowania wszystkiego z absolutną transparentnością wszystkich wobec wszystkich. Niedawne hasła Zuckerberga rozpoznać musi każdy

¹² José VAN DIJCK, *The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media*, Oxford University Press 2013.

czytelnik tej powieści. Tym bardziej, że błyskawiczny sukces i dominację na rynku firma Krąg zawdzięcza przede wszystkim wprowadzeniu systemu TruYou, dostępnego na wszystkich komunikatorach, który rozproszone konta użytkowników zastąpił jednym kontem i hasłem. Ten system już wkrótce, również w sensie prawnym, stanie się jedynym kanałem dla głosu ludu, umożliwiając użytkownikom głosowanie w wyborach i udział w referendach. Bieg wydarzeń i narracja prowadzone są przy tym w taki sposób, żeby czytelnik nie miał wątpliwości, że staromodne ideały prywatności warto wymienić na wygodę komunikacji online i oferowane przez nią usługi, dostosowane do indywidualnych potrzeb klienta.

Kolejne pomysły i sukcesy tytułowej korporacji poznajemy od środka, towarzysząc Mae Holland od pierwszego dnia w jej nowej pracy do chwili, kiedy nie tylko – dostępna online przez 24 godziny na dobę – staje się ucieleśnieniem ideologii firmy. Co istotne, choć należała ona do większości portali społecznościowych, to przecież w przeciwieństwie do większości rówieśników znaczną część życia spędzała dotąd poza siecią. Zmienia się to dopiero na naszych oczach, kiedy pod naciskiem szefów i kolegów z pracy zaczyna w zasadzie istnieć wyłącznie online. Potwierdza to finał powieści, w którym Mae dosłownie ratuje firmę przed zniszczeniem przez Tylora, jednego z jej założycieli. Przerażony szerzącym się wokół infokomunizmem, wzmacnianym przez bezwzględne ambicje nienasyconego kapitalizmu, niebacznie poprosił on Mae o upublicznienie przygotowanych przez siebie *Praw człowieka w epoce cyfrowej*, z prawem do zachowania anonimowości na czele. Jednak scena, w której twórca omal nie zniweczył własnego dzieła, przypominająca finał *Frankensteina* Mary Shelley, to nie jedyny moment, który pozwala rozpoznać dystopijne cechy kolejnego nowego i wspaniałego świata. Co najmniej dwa inne rozwiązania zdradzają punkt widzenia autora, ostrzegającego przed nowym i demokratycznym totalitaryzmem. Jego powstanie umożliwiły nowe technologie cyfrowe, które dla części użytkowników, jak krok po kroku dla Mae, stały się naturalnym środowiskiem i niezbędnym warunkiem interakcji społecznych.

Najlepiej świadczy o tym szybkość, jak podpowiada van Dijck, z jaką marka danej platformy staje się czasownikiem, nazywającym konkretną i możliwą tylko w ramach mediów społecznych czynność. Podobne dowody można znaleźć łatwo w potocznej polszczyźnie, gdzie mówi się już nie tylko „SMS-ować” i „googlować”, ale ostatnio także „tweetować”.

Gdyby wśród postaci *Kręgu* poszukać *alter ego* autora, musiałby się nim okazać Mercer, były chłopak Mae i przyjaciel jej rodziny, który – choć prowadzi niewielką firmę – w pełni świadomie odciął się od normatywnej wspólnoty online, ograniczając się do kontaktów wyłącznie analogowej natury. To w jego usta włożył Eggers demaskujące intencje firmy Krąg i same podstawy nowych technologii wypowiedzi. Mercer podkreśla, że kultura przyłączenia zmieniła radykalnie naturę kontaktów prywatnych i publicznych, podnosząc plotkę, pogłoskę i domysły do rangi prawdziwej i nadrzędnej komunikacji oraz wytwarzając nienaturalnie intensywne potrzeby relacji międzyludzkich. Na tym wszakże nie koniec. Pośrednio demaskuje on także intencje samej Mae, która z trudnością znosi myśl o tym, że ktoś jej nie lubi bądź nie podziela jej wizji świata. Dlatego w ramach publicznego pokazu możliwości nowych wyszukiwarek, włącza go w grono tropionych przestępców, skutecznie ukrywających się dotąd przed medialnym okiem sprawiedliwości. Scena, kiedy liczne drony użytkowników sieci otaczają Mercera, urasta do rangi czytelnej metafory. Ich głośniki przekazują oto triumfalne polecenie Mae: „Poddaj się, jesteś otoczony przez przyjaciół!”. Ta czytelna ironia odsłania mechanizm wykorzystywania humanistycznych wartości, jak choćby człowieczeństwo gwarantowane przez wzajemne relacje, do zgoła innych celów. Dlatego też ostatni fragment powieści, jej rozpoczynającą się trzecią część, którą autor każe nam wyobrazić sobie już na własną rękę, otwiera marzenie Mae, by zajrzeć do wnętrza każdej ludzkiej głowy, rozjaśniając ten ostatni mroczny i nieuporządkowany jeszcze zakątek.

Jawną metaforą, wprost przekazującą krytyczne intencje Eggersa, jest także nowy gatunek rekina, pupila jednego z Trzech

Mędrców, który wiecznie głodny, nerwowo kreśli tytułowe kręgi w ogromnym oceanarium firmy, pożerając wszystko, co znajdzie się w jego zasięgu. Rekin jest całkowicie ślepy, zaś jego przezroczysta skóra umożliwia patrzącym online i offline obserwowanie tego, co krok po kroku dzieje się w jego trzewiach z połkniętą zdobyczą. Najważniejsze wszakże wydaje się coś innego. Kiedy już zdobycz przejdzie przez system pokarmowy rekina, zmienia się niezależnie od pochodzenia w drobne, szare ziarna, które niczym popiół zasypują wszystko wokół. Sens tego obrazu nie budzi wątpliwości, choć może odnosić się do różnych poziomów świata w powieści Eggersa. Łatwo go wyłożyć jako metaforę tego, jak sformatowane już na wejściu wpisy na portalach społecznościowych i gotowe layouts stron osobistych zmuszają użytkowników nie tylko do uniformizacji własnych danych, lecz także kontaktów z innymi. Można też założyć, że chodzi o ujętą w skrócie historię komunikacji online jako swego rodzaju ekosystemu, w którym pozostało już tylko kilka najbardziej drapieżnych platform, oferujących różne, powiązane usługi. Nie to wszakże jest w tym momencie najważniejsze.

Tak czytelnie pesymistyczna wizja naszej przyszłości jako potomków maszyn cyfrowych przeraża nie na żarty, na dobre przesłaniając obraz radośnie drepającego pod kopułą z pleksiglasu biobota Kaca, kiedy tylko zapomni się o tym, że przyjęta nie tylko przez Eggersa interpretacja pętli feedbacku wynika z określonych założeń na temat różnic między ludźmi i maszynami, „naturalną” i „sztuczną” inteligencją. Aby się o tym przekonać, trzeba się cofnąć do czasów, kiedy pojawiły się napędzane parą maszyny, które choć w niczym nie przypominały człowieka, zastąpiły go w realizacji różnych zadań.

Właśnie wtedy młody Samuel Butler, który na początku 1860 roku przyплыł do Nowej Zelandii, żeby na terenach zakupionych przez Kościół anglikański założyć hodowlę owiec, stał się świadkiem otwarcia pierwszego na tej wyspie telegrafu między Christchurch a portem Lyttelton. Po kilku miesiącach, w połowie września 1863 roku, na łamach lokalnej prasy ukazała się korespondencja od kogoś, kto podpisał się Lunaticus i snuł marzenia o świecie przyszłości,

kiedy postęp techniczny zniesie istniejące nadal bariery czasu i przestrzeni:

Wtedy wszyscy ludzie, niezależnie od miejsca pobytu, bez najmniejszej straty czasu będą mogli na własnej skórze i za drobną opłatą odczuć to wszystko, co tylko by chcieliby i gdziekolwiek by się to znajdowało. Mieszkaniec dalekiej prowincji bez trudu stanie się świadkiem tego, jak sprzedają jego wełnę w Londynie i sam dogada się z kupującym, a siedząc we własnym fotelu w chacie, gdzie diabeł mówi dobranoc, weźmie udział w przedstawieniu *Mojżesza w Egipcie* na scenie Exeter Hall¹³.

W tym anonimowym liście George Dyson nie tylko rozpoznaje styl Butlera, lecz także nie bez podstaw proponuje, by potraktować go jako pierwszą zapowiedź tego połączenia ciała i technologii, które dziś znamy pod nazwą World Wide Web. Tym bardziej, że trzy miesiące wcześniej, na tych samych łamach, ukazał się esej (tym razem podpisany Cellarius) pod znamiennym tytułem *Darwin among the Machines*, który jako *Book of the Machines* wszedł w skład powieści *Erewhon*, wydanej przez Butlera własnym sumptem w 1872 roku¹⁴.

Powieść Butlera dobrze wpisuje się w tradycję *Podróży Guliwera*, odnowioną pod sam koniec XIX wieku przez choćby takie utwory, jak *Jądro ciemności* (1899) Josepha Conrada, *Królestwo mrówek* (1905) Herberta George'a Wellsa, *Zaginiony świat* (1912) Arthura Conan Doyle'a i *W górach szaleństwa* (1931) Howarda Phillipsa Lovecrafta. Niezależnie od różnic gatunkowych powtarza się w nich to samo podstawowe rozwiązanie: podróż w górę rzeki czy przekroczenie wysokiego pasma gór pozwala dotrzeć narratorowi do nieznanych dotąd miejsc, których opis jak u Swifta służyć winien czytelnikom za parabolę i zarazem naukę. Tak też dzieje się w powieści Butlera, gdzie piszący w pierwszej osobie narrator i czytelne *porte parole* au-

¹³ Cyt. za: George DYSON, *Darwin among the Machines. The Evolution of Global Intelligence*, Basic Books 1997, s. 33.

¹⁴ Samuel BUTLER, *Erewhon, or Over the Range* [1901], Planet PDF, <http://planetpdf.com>

tora, tuż po wiosennym przesileniu 1870 roku wyrusza w głąb Nowej Zelandii, żeby po długiej wędrówce ku źródłom rzeki dotrzeć przez górską przełęcz do dziwnej krainy, tytułowego Erehonu. W znacznej mierze wygląda ona jak typowy świat na opak, gdzie chorobę uznaje się za najgorszy występki moralny, zaś wybaczają się oszustwa i kradzieże, gdyż uznaje się je za przypadłości niezależne od ludzkiej woli. Co jednak ważniejsze, ta kraina znajduje się zarazem na wyższym i niższym etapie rozwoju od rodzinnej Wielkiej Brytanii narratora, który za posiadanie zegarka omal nie ląduje w więzieniu. W Erehonie muzealne zbiory pełne są części zniszczonych maszyn, owoców najnowszej myśli technicznej w Europie, a system edukacji koncentruje się na nauczaniu rzeczy hipotetycznych i z założenia nonsensownych. Dopiero po kilku latach uda się narratorowi powieści Butlera razem z wybranką serca uciec balonem, który pozwoliło mu chałupniczo zbudować, bo nie zawiera żadnej mechanicznej części. Wcześniej jednak ma okazję dowiedzieć się, co zaszło jakieś cztery czy pięć wieków wcześniej, kiedy jeszcze stan wiedzy i technologii w Erehonie przekraczał znany mu poziom cywilizacji europejskiej. Przyczyny ówczesnej rewolucji znaleźć można w rozdziałach XXIII-XXV powieści, prezentujących wspomniany wcześniej traktat *Book of the Machines*. Przypuszczalnie nigdy by on w takim kształcie nie powstał, gdyby Butler na pokładzie statku płynącego do Nowej Zelandii nie przeczytał wydanej świeżo pracy Karola Darwina *O powstawaniu gatunków*. Jej wpływ wydawał się tak oczywisty współczesnym Butlera, że wielu czytało jego powieść, a zwłaszcza trzy wspomniane rozdziały, jako jawną satyrę na teorię ewolucji. On sam z kolei musiał się gęsto tłumaczyć przed Darwinem, o czym wspomina we wstępie do nowej wersji *Erehonu*, wydanej u progu XX wieku.

Jak zapewnia narrator, rozdziały XXIII-XXV jego relacji z przegód w tytułowej krainie to wiernie przetłumaczony traktat jednego z tamtejszych uczonych sprzed kilku wieków. Pominął w nim jedynie te miejsca, w których bądź to jego wiedza techniczna, bądź lingwistyczna okazały się niewystarczające. Czasem też musiał zastąpić niektóre idee, nazwy czy nazwiska przez bliższe rodzimym czytelnik-

kom. Główny zarys argumentacji pozostał wszakże bez zmian. Istotą traktatu jest zaś przedstawienie ewolucyjnych zmian na Ziemi, od jej widoku jako stygnącej skorupy poczynając, kiedy jeszcze nie istniała nawet szansa na to, że kiedyś pojawi się tu życie i świadomość, kończąc natomiast na zbliżającej się szybkimi krokami chwili, kiedy zasiedlą ją maszyny, ludzie zaś staną się dla nich tym, czym dziś dla ludzi są zwierzęta. Nie będzie to jednak skok ewolucyjny większy niż wyłonienie się świata zwierząt z królestwa roślin. Już dzisiaj, jak dowodzi autor traktatu, maszyna parowa pod wieloma względami przypomina człowieka: regularnie potrzebuje pokarmu i spala go, korzystając z tlenu, ma też wyczuwalny puls i po całym jej ciele cyrkuluje energia, a także posiada rozmaite urządzenia, ułatwiające samoregulację i samoadaptację systemu. Nadal oczywiście maszyny komunikują się ze sobą głównie z pomocą ludzi, dzięki którym odbierają zewnętrzne bodźce, jak dzieje się to choćby w chwili, kiedy maszynista reaguje na sygnał dźwiękowy innej lokomotywy. Już wkrótce jednak człowiek stanie się tylko i wyłącznie sługą maszyn albo nawet czymś w rodzaju cierpliwie tolerowanego pasożyta na ich ciele. To prawda, pozostaje jeszcze niemożliwa na pozór do przezwyciężenia kwestia reprodukcji. Jak jednak udowadnia autor traktatu, takie wrażenie to tylko i wyłącznie kwestia przyjętej, czysto ludzkiej perspektywy, która każe nam sądzić, że dany byt pochodzi z jednego tylko centrum reprodukcji. Istnieje tymczasem co najmniej kilka innych możliwości, zaś ich opis z naszej perspektywy budzi skojarzenia z ideami, które zwykle uważamy za nieodrodny produkt drugiej połowy XX wieku.

Po pierwsze, referuje narrator *Erewhonu* poglądy autora *Book of the Machines*, już w tej chwili maszyny reprodukują się z pomocą człowieka. Aby to zrozumieć, wystarczy zwrócić uwagę na analogiczną rolę pszczoły, która zapyla kwitnącą koniczynę. Pszczoła i koniczyna tworzą tu bowiem część systemu, którego opis znamy lepiej z *Mille plateaux* Gillesa Deleuze'a i Felixa Guattariego, choć w ich asamblażu zwykłą koniczynę zastąpiła bardziej egzotyczna orchidea. Po drugie, dodaje autor *Book of the Machines*, nie wszystkie maszy-

ny muszą mieć zdolność do reprodukcji. Najlepiej przekonuje o tym przykład takich owadów społecznych, jak pszczoły czy mrówki, wśród których obowiązuje pod tym względem ścisła specjalizacja. Po trzecie, jak się upiera, „jesteśmy w wielkim błędzie, każdą skomplikowaną maszynę uważając za pojedynczą rzecz; w rzeczywistości to całe miasto czy społeczeństwo, którego każdy członek zrodził się wedle sposobu właściwego dla jego rodzaju” (s. 299). Przytoczyłam te właśnie słowa z powieści Butlera, żeby jak na dłoni pokazać, że każdy z argumentów powołanego przez niego do istnienia fikcyjnego autora brzemiennego w skutki traktatu o maszynach brzmi niezwykle współcześnie, gdyż proponuje spojrzenie na otaczający nas świat jako w istocie nieskończoną liczbę dynamicznie zmiennych asamblaży i sieci. Co ciekawie, równie znajomo zdaje się brzmieć argument, który podobno sformułował jedyny przeciwnik traktatu. Zwrócił on mianowicie uwagę na fakt, że maszyny to dodatkowe członki człowieka, jego funkcjonalne przedłużenia (*supplementary limbs*). I Marshall McLuhan nie wymyślił zatem Ameryki. Jednak wszyscy w dawnym Erewhonie pozostali głusi na słowa przeciwnika traktatu i żeby zdusić w zarodku nieunikniony z punktu widzenia ewolucji bunt maszyn w chwili, kiedy człowiek przestanie działać na ich korzyść, zniszczyli nie tylko bardziej zaawansowane maszyny, lecz również wszelkie świadectwa rozwoju myśli technologicznej ostatnich trzech wieków. Tak oto narodził się osobliwy świat za wysokim pasmem gór na Nowej Zelandii, który opisał narrator *Erewhonu*.

Kiedy Dyson w tytułowym eseju wspomnianej już tu pracy *Darwin among the Machines* przedstawia poglądy Butlera, to zwraca uwagę na istotną dla mnie kwestię. Choć pod wpływem pracy *O powstawaniu gatunków* wspomniał on w swojej powieści o drzewie genealogicznym maszyn, ich zdolnościach adaptacyjnych i cechach regresywnych, to przecież pozostawał o wiele bardziej wiernym czytelnikiem prac Erazma Darwina, a zwłaszcza jego *Zoonomii* (1794), encyklopedycznego opisu ogromnej zmienności znanych wtedy chorób, który dziadkowi ojca ewolucji posłużył do sformułowania podstawowych praw życia organicznego. Erazm Darwin był nie tylko

jednym z głównych propagatorów uprzemysłowienia Wielkiej Brytanii i – inaczej niż wnuk – sam chętnie projektował nowe maszyny: turbiny, pojazd parowy bez koni czy klozet, który spłukiwała woda, kiedy wychodziło się z toalety. Choć przez długie lata jego poglądy zupełnie niesłusznie interpretowano przez pryzmat teorii Lamarcka, on sam wzorem pierwszych filozofów natury nie chciał żadną miarą uwierzyć w przypadkowość ewolucji. Jak uważał, wynikała ona z tych podstawowych praw życia, dla których stanowiła zarazem przyczynę i efekt, efekt inny na każdym poziomie rozwoju gatunków, obdarzonych właściwym dla nich stopniem inteligencji. Pod jego wpływem Butler szczególną uwagę przywiązywał do obserwacji organizmów złożonych i posiadających zdolność do samoorganizacji, jak choćby owady społeczne, ale też mniej oczywiste asambláže roślin i owadów czy ptaków, co znakomicie pokazują przywołane już rozdziały jego najważniejszej powieści.

Przypomnienie powieści Butlera nie tylko stwarza nowy kontekst dla finału filmu *Powstanie robotów*, dowodząc retorycznej mocy modelu reprodukcji seksualnej jako dominującego sposobu rozmnażania, który każe nam marginalizować i lekceważyć inne sposoby, tak w świecie zwierząt, jak maszyn. Pozwala też przypomnieć słowa Alana Turinga z początku lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku, że maszyny mogą nas z łatwością prześcignąć pod względem intelektualnym w chwili, kiedy nauczą się samodzielnie myśleć. Także w tym przypadku dominujące wyobrażenia każą nam nadal obawiać się androidów, wyposażonych w typowe dla nas mózgi i myślących podobnie jak my. Nie bez przyczyny zapewne pierwsze sygnały zmian tych wyobrażeń znaleźć dziś można częściej w powieściach popularnych, swobodniejszych w opisach niekonwencjonalnych rozwiązań, niż w filmach, powielających obrazy człekopodobnych maszyn, które widz zdążył już zaakceptować. Jedną z takich powieści jest bestseller nowojorskiego „Timesa”, *Robokalipsa* Daniela H. Wilsona¹⁵, nie tyl-

¹⁵ Daniel H. WILSON, *Robokalipsa* [2011], tłum. Rafał Śmietana, Wydawnictwo Znak 2011.

ko pisarza, ale także, co nie powinno nikogo dziwić, specjalisty od robotyki.

Punkt wyjścia akcji *Robokalipsy* to zarazem uzasadnienie jej nietypowej formy. W bazie sztucznej inteligencji, zwanej Archos, w Ragnorak na Alasce, Cormac „Spryciarz” Wallace odnajduje czarną skrzynkę z hologramami wydarzeń ostatnich kilku lat. Na podstawie zapisów z kamer do monitoringu ruchu drogowego, rejestracji przesłuchań policji po pierwszych incydentach i wystąpień przed komisją rządową, nagrań z satelitów, kamer internetowych i pamięci robotów rekonstruuje następnie, fragment po fragmencie, dalece niespójną historię wojny światowej z robotami. Choć nadal siłą napędową buntu jest tu supermózg cyfrowy, który zabił swego twórcę, jego główną bronią na pierwszym etapie konfliktu nie są wcale człekokształtne roboty, jak zdążyliśmy się przyzwyczaić. Tu masowo likwidują ludzi odpowiednio przez niego przeprogramowane przedmioty codziennego użytku: samochody i samoloty, łodówki i windy. A zaskoczenie tą nagłą przemianą przypomina nieco pierwsze dni powszechnego ataku zombie z innej wersji współczesnej apokalipsy. Już wkrótce maszyny zaczynają się same projektować i składać z części. Ludzie też nie pozostają im dłużni, kłęcząc z pozyskanych części mechaniczne monstra i potwory. Co istotne, właśnie wtedy Wilson wychodzi poza antropomorfizującą wyobraźnię, bo o kształtach nowych maszyn decyduje ich funkcja i funkcjonalność. I nie dotyczy to wyłącznie maszyn walczących. Pojawiają się platformy Archosa do badań biologicznych, zaś na ludziach przetrzymywanych w obozach pracy autodoktorzy przeprowadzają coraz bardziej skomplikowane operacje. Łączą żywą materię najpierw z prymitywnymi narzędziami w rodzaju nożyc do metalu, następnie zaś wszczepiają odpowiednie im podzespoły i elementy cybernetyczne, tworząc rozmaite odmiany transludzi. Świat wyraźnie traci ludzką miarę. Rozpoczyna się kolejny etap ewolucji.

Ponieważ to Spryciarz zapisuje dla nas relację z wyświetlanych przez czarną skrzynkę hologramów, narracja *Robokalipsy* pozostaje fragmentaryczna jedynie na poziomie wydarzeń, niekoniecznie

powiązanych przyczyną i skutkiem, oraz wielości głosów i punktów widzenia. Jednak w niektórych relacjach, dążąc do zachowania paradokumentalnego charakteru swojej relacji, dostosować się musi do punktu widzenia maszyn. Pojawiają się wtedy zapisy procedur instalacyjnych, rejestracje działania programów do odbioru i obróbki danych z zewnątrz oraz opisy działań modułów wewnętrznych. Niestety, kiedy tylko kilka człekokształtnych robotów, z Arbitrem na czele, przyłącza się do oddziału Spryciarza, zdobywają oni też świadomość i narracja wraca do wcześniejszej, typowo „ludzkiej” perspektywy i retoryki. Jak widać, nie tylko w filmach niejako automatycznie dochodzi do identyfikacji poczucia i potrzeby wolności z ludzką postacią i sposobem myślenia. Wolne roboty Wilsona okazują się po prostu kolejnym przykładem dychotomii ducha i maszyny. W kolejnej części historii ludzi i maszyn, *Robogenesis*, sytuacja w zasadzie się nie zmienia, choć tym razem narrację prowadzi Arayt Shah, sukcesor Archosa¹⁶. Składa ją jednak z trzech wersji wydarzeń w postaci, którą odzyskał z sieci neuronowych trzech ofiar kolejnej wojny. I choć w tej powieści hybrydyzacja świata ludzi, maszyn i materii ożywionej osiąga o wiele większy stopień skomplikowania, narracja oddaje to w stopniu minimalnym. Podobną do formy narracji daniną na rzecz obowiązujących konwencji zdaje się w *Robokalipsie* otwarte fabularnie zakończenie. Jak bowiem czytamy, „nie wiadomo, czy Archos wykonał własną kopię zapasową. (...) Lecz jeśli przetrwał, to zachowuje się bardzo dyskretnie” (s. 399). Miecz Damoklesa nadal więc wisi nad naszą głową.

Tak się na pozór wydaje. Jednak to nie ludzie odnieśli zwycięstwo w powieści Wilsona, a nawet nie ludzie i roboty ramię w ramię, by przywrócić dawny świat. Zniszczyć Archosa udało się jedynie dlatego, że w decydującym momencie bitwy android Arbitr, dysponujący podobną nam świadomością, prawdziwy „silnik interferencji”, połączył siły z Mathildą Perez, kilkunastoletnią dziewczynką z cybernetycznym implantem w mózgu, dzięki któremu widzi ona świat

¹⁶ IDEM, *Robogenesis*, Doubleday 2014.

jak maszyny i może się z nimi bezpośrednio komunikować. Każde z nich pozostaje więc po części człowiekiem i maszyną, wspólnie zaś tworzą niemożliwy do rozsąpania splot materii ożywionej i nieożywionej, który autor *Robokalipsy* nazywa „diadą”: „Mathilda i Arbiter weszli do podręcznika historii wojskowości jako przykład diady – nowej i śmiertelnie groźnej formy walki opartej na współdziałaniu człowieka i maszyny” (s. 388). Przytaczam to zdanie przede wszystkim dlatego, że wcale nie przez przypadek pierwsza tego typu synteza człowieka i maszyny powstała w powieści Wilsona podczas działań wojennych i jako taka zostanie odnotowana w podręczniku historii wojskowości¹⁷. Jak przekonuje Manuel De Landa w *War in the Age of Intelligent Machines* wojna to znakomita okazja do tego typu innowacji, emergentnych i przekraczających dotychczasowe horyzonty.

De Landa we wstępie do *War in the Age of Intelligent Machines* zwraca uwagę na znaczną rozbieżność między królującymi w utworach *science fiction* i w powszechnej wyobraźni robotami-zabójcami (terminatorami) a coraz mniej antropomorficzną „inteligentną bronią”, która powstaje pod auspicjami Pentagonu. Niedługo już będzie ona nie tylko identyfikować zdefiniowane przez człowieka obiekty ataku, lecz także sama podejmować decyzję o jego przeprowadzeniu, a wreszcie – wybierać własne cele. De Landa postanowił jednak pójść w ślady autorów fantastyki naukowej i wykorzystać ich pomysły do nieco innych zadań, dokonując swego rodzaju mutacji na kilku planach. Z jednej strony wyobraża sobie kolejne pokolenie robotów, które podejmą próbę zrozumienia własnych historycznych źródeł, próbę przesłedzenia rozmaitych technologicznych linii genealogicznych, które wreszcie doprowadziły do pojawienia się nowego rodzaju inteligentnych istnień. Spisujący dzieje maszyn roboty-historycy przypominają w gruncie rzeczy taki „silnik inferencji”, jakim stał się Arbiter w *Robokalipsie*. W efekcie ich pracy nie powstanie żadna z tych historii, które zwykle spisują tak zwyczajcy, jak zwy-

¹⁷ Manuel DE LANDA, *War in the Age of Intelligent Machines*, Swerve Editions 1991.

ciężeni, przyznając sprawczość przede wszystkim własnemu gatunkowi. W tej historii pojawią się oni jedynie jako części większej maszyny wojskowo-przemysłowej; maszyny wojennej, która integruje ludzi, broń, rozwiązania taktyczno-strategiczne i logistyczne w jedną całość. Rozwojem tak rozumianej maszyny nie zawsze kieruje człowiek i jego potrzeby, dlatego zmusza ona do ponownej definicji wielu przyjętych już i określonych z antropologicznego punktu widzenia kategorii i mechanizmów. De Landa stara się więc spojrzeć oczami maszyny na historię konfliktów zbrojnych, które nie tylko napędzają rozwój szeroko rozumianego przemysłu i nowych technologii, ale również przyspieszają proces powstawania państw narodowych. Pod tym względem przypomina więc nieco Mathildę Perez. Jego książka okazuje się więc dziełem szczególnej diady człowieka i maszyny, swego rodzaju biobota. Ten biobot nie tyle jednak wejdzie do historii wojskowości, co napisze ją od nowa, dostrzegając na przykład związek między funkcją obronną naszych tarcz antyrakietowych a średniowiecznymi murami obronnymi. Zaś dawne i współczesne bitwy potraktuje jako – przypominające złożone maszyny – asamblaże taktycznych formacji, ukształtowania terenu i warunków atmosferycznych, połączonych z dyplomatycznymi zdolnościami obu stron konfliktu, nadających mu polityczną wymowę.

W tym miejscu interesuje mnie jednak nie tyle sama historia wojskowości, spisana w *War in the Age of Intelligent Machines*, ile założenia metodologiczne i cel patrzenia na świat oczami maszyny, podszywania się pod ich – suponowane – mechanizmy interferencyjne. Żeby mogła się narodzić idea „drzewa genealogicznego”, które naszkicuje hipotetyczny robot-historyk, De Landa musiał przyjąć, że u podstaw różnorodnych procesów spontanicznej współpracy i samoorganizacji się takich niejednorodnych elementów, jak turbulencje, tak zwane zegary chemiczne, organizmy wielokomórkowe i owady społeczne, znajduje się podobny mechanizm. Za jego sprawą niepowiązane ze sobą początkowo, niejednorodne elementy nagle i nieoczekiwanie osiągają punkt krytyczny i, przekraczając swego rodzaju próg chaosu, zaczynają ze sobą „współpracować”, tworząc

wiele pętli feedbacku na różnych poziomach i tym samym powołując do istnienia jednostkę wyższego rzędu. Mechanizm samoorganizacji odpowiada również za powstanie sztucznej inteligencji, znoszącej granicę między materią ożywioną a nieożywioną. Dlatego De Landa pisze: „Historia robotów czy maszyn będzie musiała podkreślić rolę tych progów (prędkości, temperatury, stężenia chemicznego, napięcia elektrycznego) w rozwoju technologii. Ludzcy rzemieślnicy zostaną zaś przedstawieni jako mieszkający w tych źródłach samoorganizujących się procesów, żeby stworzyć kolejne technologiczne rodowody” (s. 7). Inaczej mówiąc, zostaną pokazani jako rzemieślnicy, odgrywający historycznie niezbędną rolę „kanałów”, na zasadzie pętli feedbacku organizujących „siłę twórczą” maszynowych asamblaży, w których sami stanowią jeden z równorzędnych elementów.

Pora więc powrócić do przedstawionej na początku instalacji *The Eighth Day*. Obaj, Kac i De Landa, trudnią się w gruncie rzeczy tym samym, choć tradycyjnie przypisujemy ich działalność do odrębnych dziedzin, które rzekomo nie mają ze sobą wiele wspólnego. Obaj tymczasem pokazują wewnętrzną dynamikę i kierunki rozwoju najnowszych technologii oraz badają możliwości powstawania synergicznych całości człowieka jako organizmu biologicznego ze sztucznymi inteligencjami, zwracając uwagę na rodzaje łączących ich interfejsów. To bowiem w znacznej mierze od formy interfejsu zależy, czy – upraszczając problem – ludzie i komputery wejdą w relacje symbiotyczne, czy też w przewidywalnej przyszłości maszyny nieodwołalnie zastąpią jednak człowieka, czego obawia się między innymi Hawking. Zaś forma interfejsu to nie tyle kwestia danej technologii, co dysponującej nią instytucji, jak w przywołanym tu przykładzie powieści Krąg. To instytucjom zwykle zależy na centralizacji sieci i ułatwiającej ją puryfikacji poprzez wyeliminowanie wszystkich niejednorodnych elementów. I dotyczy to również software’u, w którym powstające na różnych poziomach pętle feedbacku inicjują procesy spontanicznych kooperacji, często opisywane albo w kategoriach wolnego rynku, albo starożytnej agory. I to właśnie te procesy, jak zapewnia De Landa, można wykorzystać w nowych interfej-

sach, sprzyjających integracji „naturalnej” i „sztucznej” inteligencji dla innych celów niż tylko wojskowo-przemysłowe.

Kiedy po lekturze pracy De Landy wróci się do instalacji Kaca, widać wyraźnie, że podział na kolejne dni pracy, poświęcone stwarzaniu odrębnych elementów naszego świata, w którym dzień ósmy dopiero nadejdzie, to efekt myślenia linearnego, porządkującego fakty i procesy na zasadzie nieubłaganego następstwa przyczyny i skutku. Powołanie do istnienia robota-historyka, który myśli równocześnie na wielu planach, dokonując między nimi interferencji i nie respektując hierarchicznych przyporządkowań, przekonuje bowiem, że to, co rzekomo dopiero nadejdzie, już się wiele razy dokonywało, zaś ósmy dzień to jedynie kwestia zmiany punktu widzenia. Kwestia spojrzenia pod innym kątem czy oświetlenia innym światłem, drobnego hokus-pokus z fluorescencyjnym genem, który wydobywa na jaw niespodziewane filiacje i całości synergetyczne, kiedy tylko popatrzy się na świat nowym okiem robota, czy raczej biobota.

POWROTY DETEKTYWA

W serialu telewizyjnym *Sherlock*, emitowanym od 2010 roku przez BBC, Steven Moffat i Mark Gatiss przenieśli akcję opowiadań Arthura Conan Doyle’a na ulice dzisiejszego Londynu. Wprawdzie doktor Watson wrócił ranny z Afganistanu, ale z pewnością już nie z tego, w którym u schyłku lat osiemdziesiątych XIX wieku toczyła się druga wojna angielsko-afgańska. Cierpi na traumę wojenną, a lekarka w ramach terapii zaleca mu prowadzenie bloga w sieci. Także Sherlock ma własną stronę internetową, nieustannie korzysta z pomocy serwisu Google i komunikuje się ze światem głównie za pomocą esemesów. A nawet więcej: genialny detektyw i mistrz logicznego myślenia niemal dosłownie stał się komputerem. Podczas oględzin miejsc zbrodni widzimy bowiem na ekranie, który chwilami zmienia się po prostu w ekran komputera-mózgu Sherlocka, jak w zgodzie z nieuchronną zasadą cyfrowych wizualizacji zwykle konstatacje stają się wstępem do dalszych indukcji. Sama podstawa analizy materialnych śladów oraz wiązania ich ze sobą w niemożliwą do rozerwania sieć przyczyn i skutków wcale się w serialu BBC nie zmieniła, bardziej współczesną postać zyskało jedynie narzędzie procesowania informacji. Zrównanie działania umysłu Sherlocka z komputerem nie powinno nikogo dziwić, skoro od dawna znamy już wysoką cenę, jaką Conan Doyle zapłacił za niekwestionowany geniusz swojego detektywa. To właśnie brak czysto ludzkich emocji, zwłaszcza prymarnej dla *Homo sapiens* zdolności do empatii, od początku nadał mu cechy nieludzkie, wręcz przekształcając w rodzaj sprawnej maszyny do operacji logicznych, której idealnym wcieleniem stał się dziś komputer.

Na tym wszakże nie koniec. Sherlock w serialu BBC uległ także wpływowi typowych dla naszych czasów dyskursów medykaliżujących, utożsamiających odstępstwa od normy z patologią. Nawet jeśli od samego początku powieść detektywistyczna po swojemu rozwijała podstawowy koncept *Doktora Jekylla i pana Hyde'a* Roberta Louisa Stevensona, do konfrontacji doprowadzając stojących na antypodach nieludzkich geniuszy, to przecież klarownie wskazywała na nieprzekraczalną granicę między dobrem a złem. Dlatego też podczas lektury opowiadań Conan Doyle'a nie mamy nigdy wątpliwości, jak oceniać postęпки profesora Moriarty'ego, choć zarazem trudno byłoby kwestionować jego naukowe osiągnięcia i ponadprzeciętne zdolności intelektualne. Moriarty oddał je w służbę zła i pod tym względem różni się diametralnie od Holmesa, nawet w chwili, kiedy ten – w słusznej sprawie – nagina przepisy czy demonstruje brak należnego szacunku dla sprawności władz umysłowych stróżów prawa. Tymczasem w serialu *Sherlock* od samego początku komisarz Lestrade i jego czarnoskóra asystentka podejrzewają, że tytułowy detektyw mógł już popełnić – lub wkrótce popełni – którąś z bardziej spektakularnych zbrodni, kierowany zapewne tym samym dręczącym poczuciem nudy, które póki co każe mu jeszcze rozwiązywać najtrudniejsze zagadki kryminalne. Nie tylko akcja rozgrywa się w tym serialu w znanych nam dobrze realiach dzisiejszej metropolii. Sam Sherlock stał się tu kolegą Hannibala Lectera, doktora House'a, szwedzkiej policjantki Sagi Norén z serialu *Most nad Sundem* czy Dextera Morgana, który za dnia pracuje jako policyjny analityk śladów krwi, nocą zaś jest seryjnym mordercą, zabijającym innym morderców. Nadal rozpoznać w nich łatwo rysy podwojonego bohatera opowiadania Stevensona, zwłaszcza w serialu o Dexterze, o wiele trudniej powiedzieć jednak, gdzie przebiega granica między dobrem a złem, niegdyś tak bardzo wyraźna. W dodatku, jak się wydaje, to problematyczność tej właśnie granicy, stawianie pod znakiem zapytania hierarchii wartości moralnych zdaje się przyciągać zainteresowanie odbiorców. Nic więc dziwnego, że te przemiany znalazły swoje odbicie także w rysunku psychologicznym i zasadach postępo-

wania tego Sherlocka, którego w serialu BBC gra Benedict Cumberbatch.

Oczywiście genialny detektyw Conan Doyle'a nie jest jedynym bohaterem kultury popularnej, który doczekał się ostatnio recykliningu. Nie zawsze też powroty tych bohaterów oznaczają swoiste przepisanie znanej fabuły ze starszego medium na nowsze, jak dzieje się to choćby w przypadku rozrastającego się coraz bardziej grona Avengersów wytwórni Marvel Cinematic Universe. Nic lepiej o tym nie świadczy niż los ich oryginalnego źródła, czyli komiksów Marvela, które przeżywają swój renesans nie tylko na filmowym ekranie. W 2000 roku ukazały się bowiem pierwsze zeszyty serii Ultimate Marvel, przedstawiające czytelnie uwspółcześnione i w nowy też sposób opowiedziane przygody takich dawnych bohaterów, jak Spiderman, X-Meni i Fantastyczna Czwórka. Podobne ślady powrotów znanych postaci w nowym wydaniu, choć bez zmiany pierwotnego medium, odnaleźć można bez trudu w dziedzinie powieści detektywistycznych i sensacyjnych. Weźmy choćby przykład kultowego agenta 007, który równie dobrze ma się nadal na kartach książek, co na filmowym ekranie. Kiedy w 2003 roku po wydaniu szóstej, oryginalnej powieści Raymond Benson zakończył swoją przygodę z Jamesem Bondem, właściciele praw z Ian Fleming Publications losy agenta 007 powierzyli amerykańskiemu pisarzowi Jeffereyowi Deaverowi, który wcześniej stworzył zarówno postać znanego wielu fanom gatunku detektywa Lincolna Rymera, jak policyjnej znawczyni języka ciała Katheryn Dance. To właśnie Deaver w *Carte blanche* znacząco odmłodził wiecznie młodego agenta¹. Jego Bond urodził się dopiero w 1979 roku, walczył z terrorystami w Afganistanie i równie sprawnie posługuje się bronią, jak komputerem i telefonem komórkowym. Kiedy dawna licencja na zabijanie okazała się dla niego śmiertelnym zagrożeniem w walce ze współczesnym terroryzmem, odrzucającym staroświeckie zasady *fair play*, admi-

¹ Jeffrey DEAVER, *Carte blanche* [2011], tłum. Zbigniew A. Królicki, Albatros 2012.

rał M. zdecydował, że Bond poza terytorium Wielkiej Brytanii może korzystać z tytułowej *carte blanche*. Malkontenci zapewne powiedzą, że filmowe i telewizyjne adaptacje przygód Sherlocka (poczynając od czternastu filmów z Basilem Rathbone'em w latach 1939-1946) zwykle częściowo aktualizowały wizerunek legendarnego detektywa. Natomiast Bond jako tajny agent Jej Królewskiej Mości to bohater powieści sensacyjnych, nie tylko zatem o wiele łatwiej przenieść go w dzisiejsze czasy, lecz i tego typu zabiegi kierują się nieco innymi względami niż powroty detektywów w pełnym tego słowa znaczeniu. Jak jednak przekonują najnowsze wydarzenia na rynku wydawniczym, gdzie coraz częściej spotkać można dobrze znane postacie fikcyjne w nowych dekoracjach i retorycznych odmianach, wyrafinowane strategie intertekstualne Pierre'a Menarda, które u progu II wojny światowej opisał Jorge Luis Borges, coraz chętniej znajdują tu – mniej lub bardziej wiernych – naśladowców. Bohaterowie kultury popularnej powracają przy tym nie tylko jako protagoniści filmów, powieści i seriali telewizyjnych, lecz również jako przedmiot wnikliwych akademickich analiz i syntez².

Podczas pierwszej lektury sądzić można, że w opowiadaniu *Pierre Menard, autor Don Kichota* chodzi przede wszystkim o tytułowy paradoks: francuski symbolista z Nîmes próbuje opisać przygody don Kichota słowo w słowo tak, jak trzy wieki wcześniej zrobił to Cervantes. Lecz Borgesowi idzie bodaj o coś nieco innego. Nawet jeśli powieść *Don Kichot* Francuza ani o jeden przecinek nie odbiega od dzieła Hiszpana, to przecież owoce ich piór wykazują pod czujnym spojrzeniem czytelnika wiele istotnych różnic. Menard pisał w chwili, kiedy ukazała się już drukiem *Salambo* Gustave'a Flauberta, dlatego fakt, że zupełnie pominął koloryt lokalny, trzeba niewątpliwie uznać za świadomie podjętą próbę odnowy poetyki powieści historycznej.

² Z syntez polskich badaczy wymienię tylko dwie najnowsze: Mariusz CZUBAJ, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficyna 2010; Tadeusz CEGIELSKI, *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności 1841-1941*, Wydawnictwo W.A.B. 2015.

Jednak odmienności między dwiema powieściami pod tytułem *Don Kichot* widać najlepiej w chwili, kiedy narrator opowiadania Borgesa zestawia ze sobą dwa krótkie i pozornie identyczne fragmenty na temat prawdy, której matką jest historia. Oto retoryczna i stereotypowa pochwała historii Cervantesa zmienia się u Menarda, współczesnego Williama Jamesa, w pogłębioną refleksję. Już nie określa on, jak czytamy, „historii jako badania rzeczywistości, ale jako jej źródło. Prawdą historyczną, dla niego, nie jest to, co się wydarzyło: jest nią to, co uważamy, że się wydarzyło”³. Trudno o lepszy przykład tego, jak kontekst, podkreślana przez Borgesa drobna niby różnica między „się wydarzyło” a „uważamy, że się wydarzyło”, w ostatecznym rachunku przesądza o sensach zdań pozornie identycznych. Każde stwierdzenie, kiedy wziąć je w ramę czy nawias podważający jego obiektywność i uniwersalność, ujawnia przecież historyczną zmienność sądów i ocen, a zarazem pokazuje performatywność tam, gdzie nikt jej dotąd nawet nie spodziewał się znaleźć. Nie tylko w bibliotece, gdzie treść raz wydrukowanych zdań pozornie nie ulega zmianie, lecz także w życiu codziennym, gdzie podobny i zwodniczy efekt niezmienności w czasie i przestrzeni archiwum wywołuje spełniająca pragmatyczne funkcje sfera prawd banalnych, potwierdzanych doświadczeniem skryptów i prototypów, przez Anglików słusznie zwana *common sense*.

Opowiadanie Borgesa to znakomity pretekst do tego, by przyrzec się bliżej powrotom detektywów, wolnym wszakże od jawnych zabiegów aktualizujących. Nowym przygodom, spisany rzekomo wedle dawnych recept. Niektórzy autorzy starają się wręcz podszyć pod mistrzów powieści kryminalnych, jak w odniesieniu do Cervantesa próbował to kiedyś zrobić Menard. Często postępują tak wręcz pod dyktando rynku wydawniczego i z woli właścicieli praw, którzy nie tylko w przypadku Jamesa Bonda decydują o tym, kto może kontynuować dzieło ich sławnych przodków. Najlepszym tego dowodem

³ Jorge Luis BORGES, *Pierre Menard, autor Don Kichota*, tłum. Andrzej Sobol-Jurczykowski, [w:] TENŻE, *Opowiadania*, Wydawnictwo Literackie 1978, s. 44.

jest niedawny powrót Herkulesa Poirota, na mocy decyzji spadkobierców prowadzącego życie po życiu pod piórem Sophie Hannah, brytyjskiej autorki poczytnych kryminałów psychologicznych. Tym bardziej, że nawet oryginalny Poirot powrócił kiedyś po niemal czterdziestu latach od ukazania się drukiem jego ostatnich przygód. Agatha Christie wydaną wtedy powieść *Kurtyna* przez kilka dekad przechowywała w sejfie już w ostatecznej wersji. Trudno się nawet dziwić, że fani kryminałów uznali publikację *Inicjałów zbrodni* Hannah za najważniejsze wydarzenie 2014 roku. Błyskawicznie ukazał się też polski przekład powieści⁴. Taki kontekst instytucjonalny tym lepiej dowodzi, że typowy dla kultury (nie tylko popularnej) ostatnich lat recykling zatacza coraz szersze kręgi. Zniknął gdzieś całkowicie lęk przed wpływem. Rządzi miks i remiks, mash-up i cut-up. Rządzi junk, jak powtarza Thierry Bardini, który rozszerza pole refleksji nad zjawiskami kulturowymi, obejmując nią także nasz materiał genetyczny⁵. Junk, czyli wszystko, czego nie zdecydowaliśmy się jeszcze wyrzucić na śmietnik w płonnej być może nadziei, że prędzej czy później jeszcze się przyda... Do czego jednak mogą przydać się ściągnięcia ze strychu czy pawlacza, ocaleni z czeluści piwnicy detektywi? Postaram się na to pytanie odpowiedzieć, śledząc najnowsze losy mistrza detektywów Sherlocka Holmesa, który w ostatnich latach kilka razy powracał do literackiego życia. A ponieważ robił to na różnych prawach i zasadach, posłużyć może jako dobry przykład odmiennych tendencji, niezbędnych do sporządzenia pobieżnego choćby szkicu bogatego krajobrazu dzisiejszego recyklingu.

Wydana w 2011 rok powieść *Dom Jedwabny*, a właściwie dwa odrębne opowiadania – *Człowiek w kaszkiecie* i tytułowy *Dom Jedwabny* – zręcznie splecione wspólnymi wątkami, to najbardziej bodaj klasyczna w sposobie realizacji współczesna kontynuacja przygód bohatera Conan Doyle’a. Anthony Horowitz, pisarz i scena-

⁴ Sophie HANNAH, *Inicjały zbrodni* [2014], tłum. Łukasz Małecki, Wydawnictwo Literackie 2014.

⁵ Thierry BARDINI, *Junkware*, University of Minnesota Press 2011.

rzysta takich popularnych telewizyjnych seriali, jak *Detektyw Foyle* i *Morderstwa w Midsomer*, po raz kolejny oddał tu głos Watsonowi, który rok po śmierci sławnego przyjaciela uzupełnia wreszcie kanon o „bodaj najbardziej sensacyjne epizody w karierze Sherlocka Holmesa”⁶. Watson w tej samej *Przedmowie* zapowiada również, że będzie to nie tylko „ostatni portret pana Sherlocka Holmesa”, ale ponadto „całkiem nowy obraz świata z tamtych lat” (s. 15). Oto brutalne zabójstwo Rossa, jednego z uliczników, z których pomocy Holmes często dotąd korzystał, prowadzi go na trop ściśle strzeżonej tajemnicy, a jej rozwikłanie kosztuje go udział w sfingowanym procesie i pobyt w więzieniu. W każdej chwili grozi mu tutaj skrytobójcza śmierć, a pomóc mu żadną miarą nie może nawet starszy brat Mycroft. Chodzi bowiem o działalność dobroczynnego Towarzystwa ku Poprawie Losu Dzieci Londyńskich, które łożąc na prowadzenie Szkoły dla Chłopców Charley Grange, zmusza jednocześnie znalezione na ulicach, bezdomne dzieci do nierządu w luksusowym burdelu, odwiedzanym ponoć nawet przez członków rodziny królewskiej. Nic więc dziwnego, że Watson jako kronikarz osiągnięć Holmesa czuł się w obowiązku wyjaśnić powody wcześniejszego milczenia: „Wydarzenia, które zamierzam opisać, były po prostu zbyt potworne, zbyt szokujące, by moją relację można było wydać drukiem” (s. 15). To prawda, śledztwa Holmesa już od pierwszego opowiadania *Skandal w Czechach* najczęściej miały na celu skuteczne zapobieganie groźnym skandalom, obyczajowym i politycznym. Nigdy jednak nie chodziło aż o takie przekroczenie nie tylko obowiązującego prawa, ale i podstawowych zasad przyzwoitości, jak stało się w przypadku wydarzeń z 1890 roku, które złożyły się na powieść *Dom Jedwabny*. Horowitz starał się to podkreślić w dwojaki sposób. Po pierwsze, próbując rozwikłać tajemnicę, Holmes nie tylko trafił do więzienia i otarł się o śmierć, ale także jego śledztwo omal nie zakończyło się klęską. Jak bowiem sam wyjaśnia, choć jak zwykle starał się wejść w umysł

⁶ Anthony HOROWITZ, *Dom Jedwabny* [2011], tłum. Maciej Szymański, Dom Wydawniczy Rebis 2011, s. 14.

przestępcy, „istnieją jednak granice, których cywilizowany człowiek nie chce przekraczać” (s. 274). Po drugie, Horowitz wprowadził na scenę samego profesora Moriarty’ego w bardzo nietypowej dla niego roli sojusznika Holmesa i pokazał, jak przekracza on zasady obowiązujące w świecie przestępców, gdyż tak bardzo zależy mu na przerwaniu potwornej działalności tytułowego Domu Jedwabnego. Typ i rozmiary skandalu mają w *Domu Jedwabnym* także swoje dalsze konsekwencje.

Tym razem nie wszyscy winni zostali przykładowo ukarani i to wcale nie dlatego, że Holmes tak zdecydował. Wielebny Fitzsimmons, prowadzący Szkołę Charley Grange, jeszcze na miejscu zbrodni raczył go poinformować, że i tak ujdzie sprawiedliwości. Posiada bowiem materiały fotograficzne kompromitujące wysoko postawione osoby. O tym, że nie tylko nic złego im się nie stanie, ale także ich tożsamość pozostanie tajemnicą, wiadomo było właściwie od samego początku. Zresztą konieczność zagwarantowania im bezpieczeństwa sprawia, że wkrótce Fitzsimmons skręci kark, spadając w więzieniu ze schodów. Oczywiście Watson wyraża nadzieję, że nie został on zamordowany, dodając naiwnie: „Żaden kraj nie może sobie pozwolić na łamanie porządku prawnego z czysto praktycznych względów” (s. 300). Naiwność Watsona ma jednak swoje granice. Choć zdecydował się spisać ostatnią przygodę Holmesa, to przecież informuje nas o tym, że ukończony manuskrypt odda do skarbca na przechowanie. Trwa bowiem wojna, a ujawnienie tajemnicy Domu Jedwabnego „mogłoby wręcz rozerwać tkankę naszego społeczeństwa” (s. 15). Kiedy pod takim właśnie kątem przeczytamy powieść Horowitza, to uda się nam zobaczyć jak na dłoni, że kontynuując dzieło Conan Doyle’a, wydobył on na jaw same podstawy brytyjskiej powieści kryminalnej końca XIX wieku, które korzystając z innego dyskursu, opisał niedawno w *Enigmes et complots* Luc Boltanski, znany francuski socjolog i (niewierny zdaniem wielu) uczeń Pierre’a Bourdieu⁷.

⁷ Luc BOLTANSKI, *Enigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Éditions Gallimard 2012.

Jak słusznie podkreśla Boltanski, powieść detektywistyczna mogła powstać jedynie dlatego, że istniała już rzeczywistość jako cienka warstwa pokrywająca to, co on nazywa światem. Składają się na nią wszystkie relacje przyczynowo-skutkowe, „prawa” naturalne i prawidłowości społeczne, które zostały ustanowione i potwierdzone przez tak zwane nauki naturalne, w połowie XIX wieku głównie statystykę, ekonomię polityczną i psychologię społeczną, czyli późniejszą socjologię. Nie tylko teoria ewolucji Darwina zdołała w tym samym mniej więcej czasie włączyć w swój obręb wszelkie „cudowne zjawiska”, odtąd uznawane za możliwe do wytłumaczenia jako odstępstwa od przyjętej normy. Także inne nauki udowodniły, że wszelkie przestępstwa i transgresje obowiązujących zasad nieodwołalnie podporządkowują się regulacyjnemu wzorcom społecznym zachowań i dzięki statystyce równie łatwo je przewidzieć i wyjaśnić, co „normalne” zachowania. Dlatego rzeczywistość stała się relatywnie spójną całością i przestała w jakikolwiek sposób zależeć od różnego autoramentu „subiektywnych” interpretacji. Absolutnie wykluczyło to z ówczesnej powieści detektywistycznej zjawiska ponadnaturalne, typowe jeszcze choćby dla opowiadań Edgara Allana Poe, który przecież stworzył postać pierwszego detektywa, kawalera Auguste’a Dupina, bystrego i logicznie łączącego niewidoczne dla innych ślady. Istnienie tak rozumianej rzeczywistości, podkreśla Boltanski, podtrzymują wszelkiego typu instytucje oraz sformalizowane prawem lub obyczajem praktyki społeczne. To właśnie one gwarantują niezmiennność rzeczywistości i przewidywalność zachowań ludzkich.

Bywa jednak i tak, że świat niespodziewanie daje znać o swoim istnieniu, w efekcie działań przestępcy rozrywając misternie splecioną tkankę kognitywną rzeczywistości. Wtedy na scenę musi wkroczyć detektyw, żeby skutecznie zażegnać kryzys wiary w rzeczywistość rzeczywistości, zasypać przepaść między rzeczywistością przeżywaną a rzeczywistością zinstytucjonalizowaną, przepaść wciąż obecną, ale skutecznie ukrywaną przez dyskursy naukowe, legalne, obyczajowe i fikcyjne. W imię ich performatywnej skuteczności pojawieniu się tajemnicy w powieści detektywistycznej

musi więc towarzyszyć podstawowe założenie o jej koniecznym rozwikłaniu, o istnieniu takiej ponownej definicji rzeczywistości, która pozwoli przezwyciężyć kryzys. Dlatego podstawową figurą w tym gatunku powieści jest *analepsis*, czyli powrót do znanych już czytelnikowi wydarzeń, by nadać im nowe znaczenie, przywracające zawieszony na chwilę porządek. Tylko to nowe znaczenie posiada bowiem moc ujawnienia istoty minionych wydarzeń, przedstawienia ich prawdziwego przebiegu i natury. Niewiele więc pod tym względem różni naukowiec, detektyw i pisarz, skoro wszyscy trzej biorą udział w podobnym eksperymencie, testującym wrażliwą tkankę rzeczywistości, by ją tym samym umocnić, załatać dziury i naprawić rozdzarcia, nim fakt ich istnienia dotrze do powszechnej świadomości. Jak w naukach przyrodniczych i społecznych, tak w powieści detektywistycznej tajemnica to jedynie anomalia możliwa – i konieczna – do racjonalnego wyjaśnienia, do ponownego włączenia w obręb logicznego, przyczynowo-skutkowego i moralnego porządku w imię zbawczej banalności, która czyni rzeczywistość przewidywalną, a tym samym podatną na odgórne zarządzanie.

Jeśli rzeczywistość to efekt obowiązującego porządku społeczno-moralnego, na którego straży stoją różne instytucje i praktyki społeczne, ich nadrzędnym wcieleniem jest państwo i prawo stanowione przez powołane do tego organy. W powieści detektywistycznej to właśnie państwo (pomyślnie) przechodzi rodzaj próby czy testu. Ale dzieje się tak jedynie w powieści brytyjskiej. Jak bowiem udowadnia przekonująco Boltanski, analizując powieści i opowiadania Georges Simenona, których bohaterem jest komisarz paryskiej policji Jules Maigret, jej francuska odmiana realizuje już nieco odmienne założenia, odzwierciedlając zarazem inny model nowoczesnego państwa narodowego, inny rodzaj konstrukcji politycznej demokracji parlamentarnej. We Francji płynność struktur państwowych i częsta zmiana form rządu zrodziła rozbudowany aparat administracji, zainteresowanej przede wszystkim własnym przetrwaniem. Zamiast nadrzędnego Prawa rządzi tu zatem rutyna i tradycja ustna, a lokalne społeczności organizują się po swojemu i jedynie

na pozór respektują biurokratyczne zasady. Tu każdy niemal przejaw codziennego życia to wykroczenie czy wręcz forma przestępstwa. Dlatego komisarzowi Maigretowi daleko do geniuszu Holmesa, a często da się nawet dostrzec przejawy jego nieufności wobec nadmiaru sprawności intelektualnej, czy choćby zwykłego wykształcenia. To przeciętny funkcjonariusz państwowy, wart literackiego portretu jedynie ze względu na to, że swoje nabyte umiejętności życiowe z przekonaniem oddaje w służbę policji i zdrowego rozsądku. Ratuje rzeczywistość momentalnie i miejscowo, choć doskonale wie, że niczym w ówczesnych koloniach nie chodzi o pojedyncze anomalie, lecz o stałe istnienie innego i niezależnego porządku pod powierzchnią rzeczywistości zarządzanej przez administrację państwową. Nic lepiej niż różnica między detektywem Holmesem a komisarzem Maigretem nie udowadnia tego, że tak angielska, jak francuska powieść detektywistyczna nie tylko z realizmem oddawała po swojemu nowoczesny wymiar cywilizacji, lecz także zapobiegawczo problematyzowała i następnie konserwatywnie podtrzymywała tę rzeczywistość, w którą wierzyli i którą żyli jej czytelnicy.

W *Domu Jedwabnym* Horowitza znakomicie widać, jak brytyjska powieść detektywistyczna żywiła się podstawowym dla całej ówczesnej tkanki państwowo-społecznej rozdziałem tego, co prywatne, od tego, co publiczne, któremu przeciwstawiał się polityczny wymóg transparentności. Jednym z efektów istnienia tego rozdziału było pojawienie się pary: detektyw i policjant. Ten pierwszy jako osoba prywatna mógł wtykać nos w prywatne kąty swoich klientów i – niczym lekarz czy katecheta – wysłuchiwać ich równie prywatnych zwierzeń, niwecząc ich manipulacje siłą intelektu. Ten drugi, który w dodatku zwykle pochodził z niższej warstwy, musiał mieć się na baczności i działać rutynowo, stosując siłę i zarazem przestrzegając regulaminu w jego dosłownym brzmieniu. Klarownie zatem widać, że stabilność porządku społeczno-moralnego zależy nie tylko od geniuszu detektywa, lecz przede wszystkim od tego, że w obronie prawa potrafi on dokonać jego transgresji, jak robi to choćby Holmes, kiedy ucieka z więzienia. Jedynie w ten sposób może bowiem osią-

gnąć to, czego nie zdoła zrealizować państwo liberalne, nie ujawniając swoich istotnych i dlatego groźnych sprzeczności wewnętrznych. Dlatego ma rację Boltański, kiedy w swojej pracy parafrazuje koncepcję stanu wyjątkowego Giorgia Agambena, nazywając detektywa figurą państwa w codziennym stanie wyjątkowym. Jedno wszakże nie ulega kwestii. Choć Sherlock Holmes nie zawsze respektuje przepisy i często dociera aż do samej granicy *common sense*, pośrednicząc między tym, co legalne, a tym, co normalne, to przecież w żadnej z czterech powieści i w żadnym z pięćdziesięciu sześciu opowiadań Conan Doyle'a nie podważa przekonania, że rzeczywistość pozostaje otwarta i w pełni dostępna ludzkiej kognicji, a świat nadnaturalny nie istnieje⁸. To właśnie ograniczenie sfery doświadczeń Holmesa postanowił znieść Rodolfo Martinez, uciekając się do mistyfikacji w zupełnie starym stylu. Jego powieść *Sherlock Holmes i mądrość umarłych* miała w Hiszpanii dwa wydania, w 1996 i 2004 roku, jakby dopiero fala powrotu detektywów u progu XXI wieku ponownie – i tym razem skutecznie – pozwoliła ją docenić⁹.

Martinez postąpił jak rasowy powieściopisarz epoki oświeconych, czy bardziej nam współczesny mumentalista, częścią swojej powieści czyniąc relację o tym, jak wszedł w posiadanie tajemniczego manuskryptu. Jak wyjaśnia we wstępie, przyjaciel przywiózł mu z Londynu metalowe pudełko, kupione za grosze w antykwariacie nieopodal Soho. W środku znajdowały się lekko pożółkłe kartki, pokryte znanym mu dobrze, znamionującym nerwowo charakter pismem Johna Watsona. W większości chodziło o oryginały opublikowanych już powieści i opowiadań o Sherlocku, ale wśród manu-

⁸ Jak przypomina Cegielski, w Polsce pisał o tym choćby wiosną 1938 roku w jednej ze swoich *Kronik tygodniowych* na łamach „Wiadomości Literackich” Antoni Słomski: „Od autorów powieści detektywistycznej wymagamy logiki i precyzji. Żadnych ingerencji duchów, żadnych telepatii. Musi być czysta robota”. Por. Tadeusz CEGIELSKI, *op. cit.*, s. 47.

⁹ Rodolfo MARTINEZ, *Sherlock Holmes i mądrość umarłych. Relacja spisana przez doktora Watsona* [1996], opracowanie, przekład i przypisy Rodolfo Martinez, tłum. Tomasz Pindel, Muchaniesiada.com 2009.

skryptów odnalazł też kilka relacji z jego kompletnie nieznanymi dotąd przygód, choć Watson przy różnych okazjach półgębkiem o nich wspominał, najczęściej wyjaśniając, że na ich zrozumienie „świat nie jest jeszcze przygotowany”. Zwłaszcza jedna powieść zwróciła uwagę Martinezę, gdyż traktowała o rzeczach zgoła niewiarygodnych. Bez namysłu przetłumaczył ją na hiszpański, a następnie wydał jako *Mądrość umarłych*. Tomasz Pindel, autor polskiego przekładu, po mistrzowsku wręcz wpisał się w ustanowioną przez hiszpańskiego pisarza poetykę mistyfikacji. W uzupełniającym przypisie zaznaczył bowiem, że wbrew ponawianym prośbom, kierowanym tyleż do samego Martinezę, ile na ręce wydawcy jego powieści, nie udało mu się otrzymać angielskiego oryginału. Dlatego wbrew przyjętym zasadom musiał oprzeć polską wersję na tłumaczeniu z hiszpańskiego. Mam nadzieję, że Borges jako autor opowiadania *Pierre Menard, autor Don Kichota* byłby zadowolony z takiego rozwiązania, skoro po części sam przewidział podobną sytuację. W ostatniej sekwencji wspominał przecież o jakimś kolejnym, przyszłym Menardzie, który jeszcze bardziej niż bohater jego opowiadania rozbuduje labirynt „zamierzonego anachronizmu i błędnych atrybucji” (s. 46). A tak właśnie postąpił Pindel, kongenialnie uzupełniając „błędne” atrybucje Martinezę.

Martinez nie tylko starannie zaaranżował prawdopodobną sytuację odnalezienia *Sherlocka Holmesa i mądrości umarłych* jako nieznanego dotąd rękopisu Watsona. Równie staranie uwiarygodnił opisanie w nim śledztwo, które – wyjątkowo, nawet jeśli uwzględnimy *Dom Jedwabny* – nie przyniosło oczekiwanych efektów. Watson jako narrator *Mądrości umarłych* precyzyjniej niż robi to w powieści Horowitza wplata w jej akcję znane dobrze z utworów Conan Doyle’a fakty i szczegóły z życia detektywa, tyleż odsyłając do tekstów opublikowanych już opowiadań i powieści, ile zręcznie wykorzystując przerwę w znanym czytelnikom życiorysie Holmesa, kiedy po upadku z wodospadów w Reichenbach wędrował ponoć po świecie przez całe trzy lata jako norweski podróżnik Sigurd Singerson. Intryga zaczyna się właśnie w chwili, kiedy przeglądając prasę, znajduje on

zapowiedź odczytu Singersona. Zgoła słusznie widzi w tym wyzwanie ze strony kogoś, kto świadomie pożyczył sobie jego fałszywą tożsamość. Co ciekawe, przeciwnikiem Sherlocka nie okazuje się wcale ocalony cudem Moriarty, lecz współczesny Conan Doyle'a – amerykański pisarz Howard Phillips Lovecraft, w którego „kosmicznych horrorach” wciąż powraca wątek bluźnierczej księgi *Necronomicon*. Szalony Arab Abdul Alhazred opisał w niej przerażające tajemnice pradawnych bóstw Cthulhu, które szykują się do powrotu na ziemię. U Martinezę jedyny manuskrypt tej księgi trafił przypadkiem w ręce brytyjskich okultystów. Żeby go im ukraść, Lovecraft przybywa w przebraniu. Jak się okazuje, jest on niebywale zręcznym aktorem, choć chyba nie do końca ma świadomość swojej funkcji jako sługi samego szatana. W finale na oczach Sherlocka i Watsona tajemnicza mgła otacza kuter rybacki z Lovecraftem na pokładzie i, działając niczym portal do innego świata, pomaga mu bezkarnie uciec do Ameryki. Przy Baker Street 221B zjawia się zaś wkrótce potem książę ciemności pod mówiącym wiele nazwiskiem Shamael Adamson i wyręcza Sherlocka, objaśniając całą intrygę. Kiedy zdecydował się zamieszkać między ludźmi, postanowił osobiście zadbać o to, żeby *Necronomicon* nie wpadł w niepowołane ręce. Nie ma też wątpliwości, że amerykański pisarz uczyni z niego dobry użytek. Inaczej niż u Horowitza, Holmes w zasadzie ponosi tu całkowitą klęskę, gdyż nie potrafi wyjaśnić zjawisk, które przekraczają wyznaczony przez nauki naturalne końca XIX wieku zakres ludzkiej kognicji. Wbrew pozorom nie chodzi Martinezowi wcale o uzupełnienie kanonu jego przygód, lecz o wyprawę na antypody *common sense*.

W *Prologu* do zakończonej porażką przygody Watson zdradza, że bardzo długo zwlekał z jej opisaniem. A następnie z woli Martinezę za wyjaśnia:

Choć w czasie mej długiej przyjaźni z Sherlockiem Holmesem byłem świadkiem licznych zdarzeń o niezwykłym, groteskowym, czy nawet niewiarygodnym charakterze, rzadko kiedy natykaliśmy się na zagadkę, która wystawiałaby na próbę nasz

pogląd na świat (równocześnie w dziwny i pokrętny sposób go potwierdzając) (s. 18).

Zapewnienie w nawiasie, że choć zrelacjonowane wydarzenia podważają zdroworozsądkowy pogląd na świat, to zarazem potwierdzają go „w dziwny i pokrętny sposób”, nabiera nowego znaczenia w świetle opublikowanych niedawno rozważań niemieckiego literaturoznawcy i filozofa Berndta Stieglera. Postanowił on bowiem udowodnić jednorodność światopoglądu Conan Doyle’a, w którą nie wierzył chyba nawet Martinez¹⁰. To prawda, hiszpański pisarz odsłonił inne oblicze Sherlocka, uznawanego powszechnie za zdeklarowanego racjonalistę, ale zarazem znacząco podzielił literacki dorobek Conan Doyle’a, oddając przy okazji sprawiedliwość tym wielbicielom detektywa, którzy wierzyli w jego realną egzystencję¹¹. W *Mądrości umarłych* Conan Doyle, szczycący się jak na wielu swoich autentycznych zdjęciach sumiastym wąsem, także się pojawia, ale wyłącznie jako agent literacki i kolega po piórze Watsona, a przy tym autor licznych powieści historycznych i kronik z życia ekscentrycznego profesora Challengerera. Tymczasem Stiegler nie tylko klarownie pokazuje, jak fikcyjny Sherlock spłodził równie fikcyjnego Challengerera, lecz także udowadnia, że z tego samego źródła, co wcześniejsza część twórczości Conan Doyle’a, zrodziła się jego późniejsza wiara w elfy i duchy oraz opasły tom *The History of Spiritualism*¹². I chodzi w gruncie

¹⁰ Bernd STIEGLER, *Spuren, Elfen und andere Erscheinungen. Conan Doyle und die Photographie*, S. Fischer Verlag 2014.

¹¹ Wspiera ich znacząco Nick Rennison jako autor napisanej z zachowaniem wszelkich reguł sztuki biografii Sherlocka Holmesa jako realnie żyjącej osoby. Por. Nick RENNISON, *Sherlock Holmes. Biografia nieautoryzowana* [2005], tłum. Anna Bartkiewicz, Wydawnictwo W.A.B. 2010. Na temat biografii fikcyjnego Holmesa i prawdziwego Shakespeare’a pisałam gdzie indziej, por. Małgorzata SUGIERA, *Shakespeare, którego nie było. Historyczne modele lektury kanonu*, [w:] *Ustanawianie historii*, red. Agata ADAMIECKA-SITEK, Dorota BUCHWALD, Dariusz KOSIŃSKI, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego 2010, s. 229-238.

¹² Po polsku przeczytać można jedynie mniej obszerne rozważania: Arthur Conan DOYLE, *Nowe objawienie: Co to jest spirytyzm?* [1918], tłum. Wiktor E. Pordes, Oficyna Cracovia 1992.

rzeczy o coś więcej niż jedynie odnotowywany przez wielu fakt, że również finansowo wspierał on ruch spirytystów, korzystając z dochodów, które przynosiły mu kolejne wydania i tłumaczenia utworów o genialnym detektywie. Jedność życia i światopoglądu Conan Doyle'a, lekarza okulisty z wykształcenia, z kilkunastoletnią praktyką, zapewnia w pracy Stieglera prototypowe medium drugiej połowy XIX wieku – fotografia, którą twórca Holmesa uważał za świadka, prokuratora i sędziego w jednej osobie.

W szkicach publikowanych od 1881 roku na łamach „British Journal of Photography” Conan Doyle podejmował nie tylko kwestie techniczne tego, jak najlepiej robić i samemu wywoływać zdjęcia. Zajmował się ponadto kwestią ich odbioru, ucząc czytelników nowego spojrzenia na świat poprzez oko kamery. Nowego spojrzenia uczy też w gruncie rzeczy jego Sherlock, kiedy znajduje i tak interpretuje kolejne ślady i poszlaki, by złożyły się w żelazną sieć przyczyn i skutków. Tymczasem jedynie w pierwszym opowiadaniu Conan Doyle'a *Skandal w Czechach*, które powstało dekadę później i ukazało się w „Strand Magazine”, w centrum intrygi znajdują się dwa zdjęcia. W pozostałych opowiadaniach i powieściach odgrywają rolę dalece marginalną, choć brytyjska policja posługiwała się już wtedy zarówno fotografią antropometryczną Alphonse'a Bertillona, jak też śledziła rodzinne podobieństwa metodą Francisa Galtona. Sherlock wprawdzie wykazuje się znajomością tej ostatniej metody w *Psie Baskervillów*, jednak jako materiał dla swojej demonstracji wykorzystuje wcale nie zdjęcia, lecz o wiele bardziej tradycyjną galerię portretów rodzinnych w oleju. Stiegler nie ma wątpliwości, co było tego przyczyną. Za Watsonem nazywa detektywa prawdziwą maszyną do obserwacji i logicznego wnioskowania, a nawet dokładniej: uważa go za zamierzone przez Conan Doyle'a wcielenie aparatu fotograficznego, który właśnie wtedy często reklamowano pod nazwą „detective camera”. Prowadząc śledztwo, w gąszczu zjawisk i danych wytycza Sherlock połączenia między znakami, ustanawiając oczekiwany porządek, którego zasady – jak można dodać – wnikliwie ujawnił Gombrowicz w *Kosmosie*. I u Conan Doyle'a mamy do czynienia

z podobnym aktem lektury rzeczywistości, który sam się legitymizuje w chwili, kiedy powracamy do znanych już nam, tajemniczych zdarzeń, by poznać ich przekonujące wyjaśnienie. Czytelnik także zgłębia niepostrzeżenie wiąże *signifié* i *signifiant* w magiczny niemal węzeł, który w konsekwencji sprawia, że staje się on widzem w procesie kulturowej „fotosyntezy”. Ponownie bowiem uzyskuje dostęp do zawieszanej na czas śledztwa rzeczywistości, jakby powiedział Boltanski.

Kiedy w 1915 roku Conan Doyle po wielu latach aktywnego demaskowania mistyfikacji spirytystów (w samych Stanach Zjednoczonych było ich około 10 milionów, a więc mówimy o powszechnej praktyce społecznej) powiększył ich szeregi, istotną w tym rolę odegrała właśnie indeksalna siła fotografii, potwierdzająca realność tego, co uchwyciła kamera. On sam nie tylko kolekcjonował obrazy materializacji żyjących na tamtym świecie umarłych na światłoczułej błonie, zarejestrowane podczas seansów mediumicznych, lecz także pokazywał je jako niemożliwe do podważenia dowody na istnienie niewidocznej gołym okiem rzeczywistości podczas swoich licznych i licznie odwiedzanych wykładów na całym świecie. „Chcę, żeby ci ludzie uwierzyli, że istnieje komunikacja między tym i tamtym światem” – powtarzał. A jego tezę potwierdzał nawet sam język, który – również po polsku – stawia czytelny znak równości między wywoływaniem zdjęć i wywoływaniem duchów. W jednym i w drugim przypadku ważna funkcja przypada też patrzącemu, gdyż faktycznie to dopiero on identyfikuje to, co widzi jego oko. Nie inaczej działało się wcześniej, kiedy Watson (i czytelnik) potwierdzał wnioski dochodzenia Sherlocka i sankcjonował jego gest wskazania na winnego (wyświetlenia okoliczności przestępstwa).

Sens powrotu detektywa w postaci opisywanej przez Stieglera najlepiej bodaj ujawnia najnowsza zmiana wizerunku drugiego ważnego bohatera Conan Doyle’a, który dotąd ginął w cieniu Sherlocka. A jeśli już przykuwał uwagę, to dlatego, że w dosłownym sensie tego słowa ginął, czyli wbrew woli swojego autora ulegał dezintegracji, jak stało się to w *Performuj albo...* Jona McKenziego. Profesor Jerzy

Edward Challenger jako jeden ze świętych patronów perfumansu śmiało przyjmuje tu wyzwanie Teodora Nemora, który na jego ciele i naszych oczach demonstruje działanie nowej siły. „Następuje chwila ciszy, po czym Challenger sadowi się w krzesło” – krok po kroku relacjonuje McKenzie wydarzenia, które Conan Doyle opisał w *Groźnej maszynie*. I kończy ten rozdział swojej książki pełnym dramatyzmu zawieszeniem: „Szczęknęła dźwignia –”¹³. Sens tej pauzy trudno wyłożyć inaczej niż jako znak ostatecznej anihilacji Challengega. Dopiero wtedy staje się on elementem dynamicznego asamblażu ludzi i nie ludzi, żeby na rozmaitych etapach rozważań McKenziego wchodzić w zmienne relacje z innymi agentami performatywnych katastrof: z wykładowcą Challengerem, którego powołali do istnienia Deleuze i Guattari w *Mille plateaux*; z okrętem brytyjskiej marynarki wojennej HMS Challenger, który w grudniu 1872 roku zabrał na pokład uczonych w podróż dookoła świata; z rudowłosą dziennikarką Jane Challenger; z profesorem Williamem Ruthefordem jako prototypem bohatera Conan Doyle’a, czy też z kosmicznym promem Challenger, który rozpadł się tuż po starcie. I właśnie dynamika tego asamblażu stanowi istotny warunek pojawienia się emergentnego i ulotnego perfumansu, który McKenzie zamierzenie przeciwstawia normalizującej sile działania performansu, stabilizującego porządku i dyskursy.

Nic dziwnego, że Challenger ma dla niego jedynie dwa wcielenia: to albo bohater *Eksperymentu profesora Challengega*, albo wspomnianej już *Groźnej maszyny*. W pierwszym opowiadaniu Conan Doyle’a profesor dokonuje głębokiego odwiertu, by udowodnić, że Ziemia jest wielkim zwierzęciem, które z całkowitą obojętnością traktuje ludzi, żyjących na jej powierzchni niczym natrętne insekty. Kiedy wiertło przedziera się wreszcie przez ostatnią z wielu warstw powłoki ochronnej i sięga żywego ciała, Ziemia wydaje przerażający krzyk, zaspokajając megalomańskie potrzeby Brytyjczyka, który

¹³ Jon MCKENZIE, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu* [2001], tłum. Tomasz Kubikowski, Wydawnictwo Universitas 2011, s. 262.

z bezwzględnością naukowca kolonizuje ostatnie skrawki niezawisłej natury. Po ten właśnie eksperyment sięgnął McKenzie, żeby w *Performuj albo...* poglądowo opisać stratyfikację pokładów globalnego performansu i naszkicować mechanizm pojawiania się jego form efemerycznych. Jego analiza *Groźnej maszyny* natomiast ma dowodzić, że także bohater Conan Doyle'a był taką formą efemeryczną i dlatego tworzy doskonałą parę z wydającym na katedrze głos zwierzęciem i rozpękającym się profesorem z *Mille plateaux*. Ale to przecież nie Conan Doyle zaplanował dezintegrację Challengeera i zakończył kronikę jego życia efektowną pauzą, na pozór jedynie powtórzoną w *Performuj albo...* To McKenzie autorytarnie przerwał relację z jego przygody, gdyż – jak się zdaje – bardziej potrzebował śladu po nim, niż jego samego. Conan Doyle opisał to zupełnie inaczej. W jego opowiadaniu Challenger nie tylko odważnie stawia czoło groźnemu wynalazcy, lecz również jednym ruchem dźwigni wysłała go w niebyt, żeby – niczym szatan u Martineza – zapewnić pokój na całym świecie. Jak widać, i Conan Doyle, i bohater jego historii wyraźnie opowiadają się po stronie normatywnego performansu, nie zaś preferowanego przez McKenziego perfumansu, którego zwolennikami stają się dopiero po znacznym „podrasowaniu”.

Co ciekawe, Stiegler w *Spuren, Elfen und andere Erscheinungen* wybrał dwa inne utwory niż McKenzie: minipowieści *Zaginiony świat* i *Tajemnicze krainy*. W tej pierwszej dziennikarz Edward Malone relacjonuje dla swojej gazety kolejne etapy kierowanej przez profesora Challengeera wyprawy w głąb Ameryki Południowej. Dociera ona do odciętego od świata płaskowyżu, gdzie nadal żyją dinozaury i w miniaturze powtarza się historia życia na Ziemi, niby oglądana oczami Darwina. Wyśmiany podczas publicznej dyskusji o dinozaurach, Challenger powraca więc tryumfalnie do Anglii, przywożąc żywy dowód słuszności swojego naukowego dochodzenia w postaci małego pterozaura, a jego naukowe metody badań i logika wnioskowania przypominają podstawy warsztatu Sherlocka. I on jest zatem detektywem, choć porządek sensu narzuca śladom światów po wielokroć bardziej odległych. Conan Doyle pokazał go ponadto w czytelnie iro-

nicznym świetle, nie wahając się przy każdej nadarzającej się okazji podkreślać cech megalomańskich, cholerycznego charakteru i nawet zewnętrznego pokrewieństwa z małpoludami. Powiedzieć więc zapewne można, że wraz z Challengerem pojawił się prototyp małego Belga Agathy Christie, gdyż pod względem cech charakteru i odautorskiej ironii więcej go łączy z Poirotem niż z Sherlockiem. Oczywiście Stieglera mało obchodziły koneksje detektywów. Interesuje go przede wszystkim sam Conan Doyle jako wcielenie sprzeczności ubiegłego przełomu wieków, swoisty sejsmograf tamtych czasów. Dlatego jako drugi ważny utwór analizuje *Tajemnicze krainy*, gdzie Challenger przekonuje się powoli nie tylko do tego, że świat duchów rzeczywiście istnieje, ale też do tego, że można się z nim komunikować. Również tutaj spotykamy motyw podboju „dzikiej” krainy, zaś prowadzona przez spirytystów akcja oświecania zbłąkanych dusz na tamtym świecie przypomina w istocie tę *mission civilisatrice*, która dawała legitymację mocarstwom kolonialnym i którą Conan Doyle surowo krytykował, opisując zbrodniczą politykę prowadzoną w Kongo przez króla belgijskiego Leopolda II.

W *Tajemniczych krainach* jesteście świadkami publicznej dysputy, w której profesor Challenger jako przeciwnik spirytyzmu ponosi sromotną klęskę. Daremnie jednak czekamy na jego kolejny występ, przypieczętowany tryumf nad przeciwnikami, jak stało się to w *Zaginionym świecie*. Podczas kolejnych seansów, w których Challenger jak prawdziwy naukowiec zgadza się wziąć udział, okazuje się bowiem, że jego racjonalny umysł nie potrafi docenić dowodów empirycznych i musi ustąpić przed logiką argumentacji spirytystów. Dlatego już wkrótce na łamach gazety Malone’a oficjalnie przyznaje się do tego, że przez wiele lat jako zwolennik obiektywizmu i prawdy faktycznie utrudniał rozwój nauki, z uporem trwając przy obskurantkich przesądach. A przecież prawdziwego ducha badań w rozpoczynającym się XX wieku nie może ograniczać ciasny horyzont śmierci, ukrywający niezliczone wręcz nowe możliwości.

Co ciekawe, Stieglar zupełnie pomija czytelną analogię w strukturze obu minipowieści. Na pierwszy plan wysuwa raczej konser-

watyzm ich autora, który biorąc pod uwagę utwory o Sherlocku Holmesie, podkreślał także Boltanski. Jak widać, Conan Doyle konsekwentnie starał się wykorzystywać fikcję literacką, żeby ratować rzeczywistość nowoczesnych, wspartą na klarownych dychotomiach, efekcie zabiegów puryfikujących, jakby powiedział Bruno Latour. Conan Doyle nie chciał być awangardystą, który od zera buduje nowy świat. Nie próbował też podważać podstaw starego. Wciąż i w coraz to nowej materii tworzył światy paralelne, otwierając między nimi przejścia niezbędne do komunikacji. Tym samym starał się podtrzymywać wiarę w rzeczywistość rzeczywistości, ratując rozpadać się porządek (także moralny). Poprzez ślady, poszlaki, odkrycia, fotografie i opowieści otwierane przez niego przejścia łączyły rzeczywistość i literaturę, świat ludzi, elfów i duchów, Wielką Brytanię i jej kolonie, prehistoryczne czasy i zaczynający się dopiero XX wiek, rugując zarazem wszelkie możliwe i niebezpieczne spotkania z Innym i Obcym. Po tamtej stronie, tak w krainie duchów jak przestępców, czeka wyłącznie kopia tego, co dawno i dobrze znane. Czeka wyobrażone odbicie naszego świata z czasów, kiedy tworzył on jeszcze organiczną i samotłumaczącą się całość. Tak uporczywie ponawiane zabiegi Conan Doyle'a zalicza Stiegler do typu realizmu strategicznego. Żartuje nawet w konkluzji, że pod tym względem twórca Holmesa sam okazuje się wytrawnym detektywem, prawdziwym mistrzem interpretacji, który skrzętnie wykorzystuje istniejące już mechanizmy prawdopodobieństwa, by uwiarygodnić własną argumentację. I dodaje: „Nawet jeśli Conan Doyle organizuje kolejne narracyjne i fotograficzne wyprawy do krainy lustrzanych odbić, to przecież pozostaje wierny staremu imaginarium i w kolejnych kopiach reprodukuje jego obrazy” (s. 299). Niczym współcześni mu fotografowie robi kolejne odbitki ze szklanych płyt. Czyżby więc powroty detektywów w ostatnich latach bezrefleksyjnie wręcz mnożonych *selfies* stanowiły wyraz – mówiąc metaforycznie – czystej nostalgii za tak rozumianą, mozołną obróbką zdjęć w atelier dawnych fotografów?

Kluczowe dla Stieglera pojęcie strategicznego realizmu podpowiada jednak coś zgoła innego. On sam nie znajduje się ani w gro-

nie tych, którzy podziwiali geniusz Holmesa, bez słowa akceptując wyniki jego śledztw, ani w gronie tych, którzy dali się zwieść i przekonać, że wytwór wyobraźni Conan Doyle'a rzeczywiście istnieje. Stiegler objaśnia strategiczne zabiegi jednego i drugiego, wskazując na właściwą fotografii indeksalność znaków, która warunkuje ich efektywność. Jego *Spuren, Elfen und andere Erscheinungen*, podobnie jak książka Boltanskiego pozwalają sądzić, że detektywi powracają wcale nie po to, by jeszcze raz postarać się uratować stary świat, umiejętnie podtrzymując złudzenie rzeczywistości jego rzeczywistości. Teraz oni sami stają się przedmiotem śledztwa, którego celem jest ujawnienie strategii ich sensotwórczych zabiegów, samej podstawy efektu realności, gwarantującego *analepsis*. Nic nie przekonuje o tym lepiej niż dwie wydane niedawno powieści o Sherlocku Holmesie, które zamiast typowej narracji posługują się metodą analizy bliższą teoretykom kultury. W *The Suspicions of Mr. Whicher* Kate Summerscale¹⁴ widać to zapewne wyraźniej niż w bardziej klasycznie zaprojektowanym świecie *Pana Holmesa* Mitcha Cullina¹⁵. I tu wszakże Holmes pojawia się w nietypowej dla siebie sytuacji, nie tylko dlatego, że widzimy zniedołężniałego mężczyznę po dziewięćdziesiątce, któremu posłuszeństwa odmawia tyleż pamięć, co zdolność percepcji otaczającego go świata. Także dlatego, że tym razem przedmiotem skrupulatnego śledztwa czyni on sam siebie, własne życie oraz stosowane wcześniej i sprawdzone metody.

To prawda, Sherlock w powieści Cullina nadal zachował swoje podstawowe umiejętności. Pokazuje to choćby tajemnica śmierci syna jego gospodyni, którą na naszych oczach wyjaśnia. Choć wszystko wskazuje na to, że Roger zginął od ukąszeń pszczoł z pasieki Sherlocka, ten jednak udowadnia, że rzeczywistymi sprawcami były osy, które chłopak starał się odciągnąć od uli. Błahość śledztwa

¹⁴ Kate SUMMERSCALE, *The Suspicions of Mr. Whicher. The Shocking Murder and the Undoing of a Great Victorian Detective*, Walker & Company 2008.

¹⁵ Mitch CULLIN, *Pan Holmes* [2005], tłum. Nina Dzierżawska, Wydawnictwo Czarna Owca 2015.

wyraźnie wskazuje na to, że Cullin co innego miał na celu. W jego powieści, jak w innych recyklingach, pojawia się również motyw manuskryptu relacjonującego jedną z dawnych przygód Sherlocka, tym razem opisaną jego własnym piórem. Niczym w *Mądrości umarłych* chodzi tu o sprawę, której nie potrafił on do końca rozwiązać. I nadal, jak się zdaje, zupełnie nie pojmuje motywów samobójczej śmierci kobiety, która następnie powracała często w jego erotycznych marzeniach. Nie idzie jednak wyłącznie o udowodnienie, że władztwo rozumu ma swój kres i nie wszystko daje się logicznie objaśnić, zwłaszcza motywy ludzkich czynów. Jak się wydaje, Cullin nie bez przyczyny posłużył się rozwiązaniem podpatrzonym u Agathy Christie. Kiedy w 1975 roku podjęła ona decyzję o tym, że pozwoli czytelnikom zapoznać się z ostatnimi dniami życia Poirota, pokazała go jako człowieka starego, ale nie tak starego, jak nakazywałby fakt, że w pierwszej powieści, która ukazała się dobre pół wieku wcześniej, przedstawiła go jako żwawego pięćdziesięciolatka. Cullin jej wzorem umieścił akcję *Pana Holmesa* tuż po II wojnie światowej, w 1947 roku, kiedy Sherlock wrócił z podróży do Indii, Australii i Japonii, gdzie między innymi odwiedził Hiroszimę. I to właśnie bomba atomowa bardziej niż słabnąca pamięć i coraz bardziej niedołążne zmysły Sherlocka odpowiada za to, że nie umie on jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czym jest prawda. Brakuje mu bowiem tropów, które by go wprost ku niej wiodły. Coś najwyraźniej zmieniło się w świecie, u samych jego podstaw, choć Sherlock nijak nie potrafi zgadnąć co. Dlatego decyduje się w końcu podsunąć fikcyjną historię panu Umezaki, który chciałby poznać losy własnego ojca, niegdyśszego znajomego Sherlocka. A ponieważ ten zupełnie nie pamięta, co się z ojcem pana Umezaki stało, na naszych oczach przygotowuje historię zgodnie z zasadami, którymi kierował się kiedyś Watson, spisując przygody swego genialnego przyjaciela.

Nie może być zatem wątpliwości. Cullin nie tylko pokazuje Holmesa jako jednego z nas, wyposażonego w podobnie zawodne narzędzia kognitywne, które nie wystarczają do uzyskania pewnej wiedzy o świecie. Wyraźnie stawia także znak równości między róż-

nego autoramentu dyskursami, podtrzymującymi rzeczywistość rzeczywistości. O ich sile decyduje wcale nie to, że potrafią one dotrzeć do prawdy i ujawnić istotę rzeczy. Wręcz przeciwnie. Liczy się ich performatywność, czyli siła przekonywania i skuteczność. Dlatego zmyślona opowieść Sherlocka o nieznanym losach ojca pana Umezaki okazuje się równie sprawcza, jak jego wyjaśnienie przyczyn śmierci Rogera. Podstawowym tematem *Pana Holmesa* jest zatem śledztwo, które nie tyle dąży do nadania sensu jakiejś anomalii przez ponowne włączenie jej w zrozumiałą materię rzeczywistości, ile zajmuje się rzeczywistością i zasadami jej uwierzytelniania. Pokazuje, jak performatywne opowieści stanowią samą jej materię.

Nie inaczej należałoby też zreferować podstawowe zadanie, które w *The Suspicions of Mr. Whicher* postawiła przed sobą Kate Summerscale. To prawda, bohaterem jej powieści nie jest fikcyjny detektyw Sherlock Holmes, lecz ktoś, kogo śmiało nazwać można jednym z jego ważnych prototypów – Jonathan „Jack” Whicher, należący do pierwszej ósemki detektywów zatrudnionych w 1842 roku przez londyński Scotland Yard. Whicher, oddelegowany ze stolicy do prowincjonalnego Wiltshire, prowadzi równie prawdziwe śledztwo w sprawie okrutnego zabójstwa trzyletniego dziecka, którego zwłoki z podejrniętym gardłem znaleziono w stojącym w ogrodzie wychodku nad ranem 30 czerwca 1860 roku. Nieudolność lokalnej policji, ofiara i okoliczności zbrodni spowodowały nie tylko potrzebę włączenia przedstawiciela policji metropolitalnej. Sprawą zainteresowała się także prasa ogólnokrajowa, do której po raz pierwszy na taką skalę napłynęła lawina listów od różnego typu domorosłych psychologów i detektywów. Dlatego już wkrótce „the Road Hill murder” stał się mitem, opowieścią o wiktoriańskiej rodzinie i skrywanych przez nią sekretach, które stara się ujawnić niższy stanem od podejrzanych policjant, naruszając granice świętej prywatności.

Powieść Summerscale to prawdziwa hybryda. Jak sama autorka przyznaje, z pełną świadomością posłużyła się tu rozpoznawalną formą powieści detektywistycznej, dbając też o ściśle dokumentalny charakter jej zawartości. Żeby w najdrobniejszych szczegółach

zrekonstruować scenę zbrodni i postępy śledztwa, włącznie z późniejszymi losami jego najważniejszych aktorów, skrupulatnie przejrzała archiwa rządowe i policyjne, materiały z autopsji i zeznania w sądzie, pamflety i artykuły w gazetach, w tym relacje z nocnych patroli z inspektorem Charlesem Fieldem, i wywiady z anonimowymi detektywami, które na łamach własnego czasopisma „Household Words” zamieścił Charles Dickens, zainteresowany rozwojem sił policyjnych i metodami ich pracy. Sprawdziła ponadto informacje o pogodzie i rozkłady jazdy pociągów, przeczytała też publikowane od kilku dobrych lat powieści i opowiadania detektywistyczne, fikcyjne dzienniki, pamiętniki i zbiory listów policjantów, czy prowadzących własne śledztwa panien służących, jak dzieje się to w odkrytych stosunkowo niedawno *The Adventures of Susan Hopley* Catherine Crowe. Większość tych mokumentów, jakbyśmy dziś powiedzieli, wykorzystywała dokumenty i doniesienia prasowe na temat aktualnych dochodzeń, czego najlepszym dowodem może być wzorowany zapewne na realnie istniejącym Fieldzie inspektor Bucket z *Samotni* i niedokończonej *Tajemnicy Edwina Drooda* Dickensa. One zaś z kolei wywierały istotny wpływ tak na dziennikarzy oceniających postępy w śledztwie Whichera i detektywów-amatorów piszących do gazet, jak na samych śledczych. Najlepiej te wzajemne zależności pokazują zamieszczane konsekwentnie przez Summerscale w kolejnych rozdziałach fragmenty powieści *Kobieta w bieli* Wilkiego Collinsa, która właśnie wtedy ukazywała się w cotygodniowych odcinkach. Skrupulatnie przez nią przeprowadzone w *The Suspicions of Mr. Whicher* studium przypadku bardzo dobrze uzupełnia przywołane już ustalenia Boltanskiego, oparte przede wszystkim na lekturze ówczesnych powieści i opowiadań. Ale nie tylko. Pozwala też lepiej zobaczyć okoliczności narodzin Sherlocka Holmesa, tłumacząc zarazem niektóre z jego cech charakteru.

Whicher nie tylko prowadził opisane przez Summerscale śledztwo nietypowymi dla ówczesnej policji metodami, karygodnie wedle wielu dziennikarzy naruszając przy tym prywatność rodziny ofiary. Kiedy sąd odrzucił jego poprawne, choć niepoparte dowodami in-

tuicje, przeżył załamanie nerwowe i cztery lata później zwolnił się ze służby w policji, stając się prawdopodobnie pierwszym w Wielkiej Brytanii prywatnym detektywem. Ważniejsza jednak wydaje się konkluzja, do której dochodzi Summerscale prześledziwszy jego losy, reakcje prasy i korespondencję czytelników. Wszystko bowiem wskazuje na to, że według ich zgodnej opinii idealny detektyw powinien przede wszystkim być obiektywny, nie tyle nawet jak naukowiec, co dosłownie jak sprawna i wolna od jakichkolwiek subiektywnych skojarzeń maszyna. I taką maszyną pod piórem Conan Doyle'a stał się już wkrótce Sherlock Holmes. I taką maszyną pozostał, nawet dzisiaj. Niezależnie od tego, czy wyobrażamy ją sobie w postaci aparatu fotograficznego, czy też komputera najnowszej generacji.

NIE NA LUDZKĄ MIARĘ

Pod datą 19 stycznia 1610 roku w dzienniku Galileusza znaleźć można jeden z jego rysunków kraterów na Księżycu, które oglądał przez dość jeszcze prymitywny teleskop. Na reprodukcję tej właśnie kartki natknął się przypadkiem francuski socjolog i historyk nauki Bruno Latour¹ w książce Owena Gingericha na temat recepcji *De revolutionibus* Mikołaja Kopernika. Niestrudzony Gingerich dokładnie przejrzał wszystkie sześćset egzemplarzy tego dzieła, między innymi te studiowane i opatrzone notatkami przez Galileusza i Keplera, by zasadnie odrzucić wcześniejszą tezę Arthura Koestlera, jakoby traktatu Kopernika po jego wydaniu nikt prawie nie czytał². Przypomnienie tych okoliczności jest o tyle istotne, że w *The Book Nobody Read* znalazł Latour kopię całej wspomnianej kartki z dziennika Galileusza, podczas gdy do tej pory najczęściej publikowano tylko jedną jej część, właśnie tę ze wspomnianym tu szkicem nierównej powierzchni Księżyca. Ponieważ na początku XVII wieku wielu astronomów, wierząc ślepo starożytnym autorytetom, nadal widziało na niebie jako srebrzystego towarzysza Ziemi gładką, idealną kulę, nowatorstwo spojrzenia włoskiego uczonego nie ulega wątpliwości. A jednak nieco poniżej tego rysunku znajduje się horoskop, który akurat wtedy przygotowywał on na urodziny swego mecenasa Kosmy II Medyceusza. Takie sąsiedztwo wielu historykom wydawało

¹ Bruno LATOUR, *Cogitamus. Six lettres sur les humanités scientifiques* [2010], Editions La Découverte 2014.

² Owen J. GINGERICH, *The Book Nobody Read: Chasing the Revolution of Nicolaus Copernicus*, Penguin 2004, s. 198.

się wręcz niemożliwe do pomyślenia, gdyż podważało rozpowszechnione przekonanie, że Galileusz, który wraz z Kopernikiem zrewolucjonizował nie tylko astronomię, lecz same podstawy odziedziczonego obrazu rzeczywistości, należał już w pełni do bliskiego nam świata nowoczesnych, wolnych od wszystkich przesądów poprzedniej epoki.

Z dysonansu poznawczego dziewiętnastowiecznych historyków zrodziło się proste rozwiązanie: publikowano jedynie tę część kartki, która potwierdzała utrwalone mniemania na temat włoskiego astronoma. W tych rzadkich przypadkach, kiedy wydawca decydował się na zamieszczenie kopii całości, w komentarzach podkreślano z naciskiem głębokie rozdwojenie osobowości „ojca rewolucji naukowej”. Z jednej strony formułował on w swoich pismach postępowe przekonania, z drugiej starał się przypodobać kolejnym mecenasom. Tak oto Galileusz stał się, krok po kroku, emblematyczną figurą przejścia między starym a nowym światem, co z kolei podtrzymywało wypracowane w połowie XIX wieku przekonanie, że takie przejście faktycznie się wtedy dokonało. Z tej swoistej schizofrenii, jak przypomina Latour, Gaston Bachelard uczynił samą istotę ludzi nauki, którzy nieustannie wręcz zmagać się muszą z samymi sobą, z własną ludzką naturą i przeszłością. Echa takich interpretacji psyche i losu naukowca znaleźć łatwo również w kanonicznych lekturach *Życia Galileusza* Bertolta Brechta, zwłaszcza w tych, które akcentują trwającą przez cały czas akcji walkę przysłowiowego ochoczego ducha tytułowej postaci z jej mdłym ciałem, ograniczającym i wymagającym.

Latour w *Cogitamus* o dramacie Brechta oczywiście nie wspomina, gdyż sąsiedztwo obu szkiców wykorzystał przede wszystkim do tego, żeby raz jeszcze czarno na białym udowodnić, że należy odrzucić mit rewolucji naukowej, z której rzekomo narodził się świat nowoczesnych. Zabiegi edytorskie wokół kartki z rysunkiem Księżycy to dla niego kolejny przykład takich zabiegów puryfikacyjnych, których ujawnienie jak na dłoni pokazuje, że *de facto* nigdy nie byliśmy

nowocześni, by powtórzyć tytuł jego znanej książki³. Mnie jednak dzieląca się dla potomnych na dwoje, niemożliwa wręcz do potraktowania jako spójna całość kartka z dziennika Galileusza posłuży w nieco innym celu. Chciałabym bowiem na przykładzie dwóch dramatów Brechta – *Lotu przez ocean* i *Życia Galileusza* – pokazać powrót na teatralną scenę tych ofiar puryfikacyjnych zabiegów nowoczesnych, które Latour w teorii aktora-sieci (ANT) nazywa nieludzkimi aktorami, mając na myśli rzeczy i zjawiska, maszyny i zwierzęta, praktyki i schematy poznawcze, obdarzone – chętnie dotąd pomijaną – sprawczością⁴. Realizacja tego zamiaru wymagać zaś będzie lektury obu dramatów w różnych i nie zawsze oczywistych kontekstach, często w kontekstach spoza dosłownie rozumianej historii teatru. A do tego wspomniane rysunki Galileusza wydają się znakomitą pretekstem.

Jak podkreśla Latour, wykonane przez Galileusza rysunki kraterów na Księżycu interesowały i historyków nauki, i historyków sztuki⁵. Choć ich autor nie wykazał się szczególnymi zdolnościami malarskimi, to przecież musiał być znakomicie wyćwiczony w nowym typie perspektywy. Gdyby jej nie znał – twierdzi z przekonaniem Latour – nie zdołałby przecież zinterpretować dwuwymiarowych cieni na powierzchni ciała niebieskiego jako namacalnego świadectwa wypiętrzających się tam, trójwymiarowych gór. Inaczej mówiąc, nie umiałby przez szkła teleskopu dojrzeć nic więcej niż nieokreślone bliżej, ciemne plamy. Daje to Latourowi podstawę do tego, by zwrócić uwagę na bardziej ogólne zjawisko. Dlatego doda-

³ Por. Bruno LATOUR, *Nigdy nie byliśmy nowocześni* [1991], tłum. Maciej Gdula, Oficyna Naukowa 2011.

⁴ IDEM, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci* [2005], tłum. Krzysztof Abriszewski, Aleksandra Derra, Wydawnictwo Universitas 2010.

⁵ Pisał o nim między innymi Erwin PANOFKY w szkicu *Galileusz jako krytyk artystyczny. Postawa estetyczna i myśl naukowa* (IDEM, *Studia z historii sztuki*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1971).

je: „Dowody nie potrafią nam niczego udowodnić, jeśli nie założymy licznych warunków wstępnych, co nie znaczy, że «widzi się jedynie to, o czego istnieniu wie się już z góry». Chodzi raczej o to, że nowe rzeczy odkrywa się tylko wtedy, kiedy umie się już nie przegapić zjawisk, narzucających się naszemu zmysłom” (s. 113). Właśnie ten fragment *Cogitamus* jest dla mnie kluczowy. Pierwszoplanowa rola zmysłów w poznaniu, głównie zmysłu wzroku, powraca bowiem u Brechta jak natrętny lejtmotyw. A nawet więcej: w jego tekstach chodzi nie tylko o zmysły i poznanie jako takie, lecz nade wszystko o ich dwojakię zapośredniczenie, czyli właśnie o różnego typu nieludzkich aktorów. Z jednej strony technologiczne urządzenia pozwalają nam odbierać zmysłami więcej i lepiej, by poznać zarówno to, co zbyt wielkie (kosmos), jak też to, co zbyt małe (bakterie czy atomy). Z drugiej strony przyjęte powszechnie – czy też jedynie w określonych kręgach i środowiskach – sposoby (schematy) interpretowania tych zapośredniczonych wrażeń nieraz przeszkadzały już w dostrzeżeniu tego, co ludzkim zmysłom wręcz się narzuca. W tym miejscu wystarczy zapewne przypomnieć zalecane przez Brechta w didaskaliach przed I aktem *Werbli w nocy* tablice z napisem „Glottz nicht so romantisch!” (Nie gapcie się tak romantycznie!), które zawisły na widowni monachijskiej Kammerspiele w 1922 roku, podczas prapremiery tej sztuki i zarazem pierwszej realizacji jego tekstu na teatralnej scenie. Ta wskazówka dla widzów, wręcz o charakterze nakazu, stała się jednym z głównych źródeł teorii teatru epickiego i kluczowego dla niej V-efektu. Nie bez przyczyny podkreślał przecież Brecht, że jeśli współczesny mu świat nie mieści się w ramach dramatu, znaczy to jedynie tyle, że sam dramat nie mieści się już w ramach współczesnego świata i dlatego należy zaprzestać prób jego reanimacji. Trzeba wreszcie zapomnieć o tym nazbyt utartym, przewidywalnym sposobie patrzenia, należałoby zapewne dodać. Typowy dla tradycyjnego dramatu sposób patrzenia uniemożliwia bowiem w efekcie zobaczenie – lub zobaczenie inaczej – czegoś, czego z góry się nie spodziewamy. Dyktuje zasady patrzenia jako *de facto* niewidzenia. Co jednak ważniejsze, różnica między – zapisanymi głęboko także

w języku – sposobami patrzenia, brzemienna w skutki dla ludzkiego poznania świata, pojawia się już na samym początku *Życia Galileusza*. Wprowadza w samą istotę jego naukowej działalności i jednocześnie oferuje nadrzędną perspektywę, podpowiadając sposób oglądania wszystkich przedstawianych na scenie wydarzeń.

Życie Galileusza otwiera widok tytułowego bohatera w ubogiej pracowni w Padwie. Z Andrzejem, synem gospodyni, który właśnie przyniósł mu śniadanie, rozmawia o różnicach między systemem ptolemejskim i kopernikańskim. Dzieciak upiera się przy wyższości tego pierwszego, przytaczając na dowód świadectwo własnych zmysłów: „Ale przecież widzę, że słońce stoi wieczorem gdzie indziej niż rano. Więc nie może tkwić w miejscu! Nigdy w życiu!”. Wtedy Galileusz wybucha: „Ty widzisz! Co widzisz? Nic nie widzisz. Gapisz się tylko. Wytrzeszczanie oczu nie jest widzeniem” (s. 121)⁶. Następnie stawia żelazną umywalnię na środku pokoju i, usadziwszy chłopca na krześle, demonstruje na tym naprędce zaimprovizowanym modelu, jak to możliwe, żeby starożytny autorytet nie miał racji. Zatem już w pierwszej scenie *Życia Galileusza* mamy do czynienia z opozycją między dwoma sposobami patrzenia, dwoma odmiennymi świadectwami zmysłów. Co więcej, demonstracja Galileusza ma sprawić, że Andrzej inaczej zobaczy to, co widział dotąd dzień w dzień. Bodaj trudno lepiej pokazać, jak pozornie nagie zmysły wcale nie pokazują świata bezpośrednio, skoro widzimy jedynie to i jedynie tak, jak się tego nauczyliśmy. Tu właśnie spotyka się dla mnie Galileusz Brechta z Latourem – obaj każą przecież zobaczyć, że świadectwa zmysłów, a tym samym wiedza o świecie, zależą w gruncie rzeczy od kontekstu, od zapośredniczających schematów widzenia, od kardynalnej różnicy między „gapić się” a „widzieć”. Żeby tę różnicę nieco lepiej uchwycić, trzeba powrócić jeszcze na chwilę do historycznego Galileusza i jego rysunków Księżycy.

⁶ Bertolt BRECHT, *Życie Galileusza* [1948], tłum. Roman Szydlowski, [w:] IDEM, *Dramaty*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1962, t. 2, s. 115-254.

Latour, dla którego w książce *Cogitamus* rysunki Księżyca to problem raczej marginalny, sugeruje jedynie, że Galileusz musiał znać zasady perspektywy, choć już nie dookreśla, czy myśli o tak zwanej perspektywie optycznej bądź też geometrycznej, obu stosowanych w XVII wieku, choć w nieco innych kręgach i celach. O wiele dokładniej zajął się tą kwestią niemiecki historyk sztuki Horst Bredekamp⁷, który zaczął rozważania w artykule *Patrzące ręce i ślepe plamki* od przypomnienia, że Galileusz myślał początkowo o karierze malarza i zapewne, choć brakuje na to dowodów, pobierał stosowne nauki. Z tego też względu Bredekamp uważa jego rysunki Księżyca za o wiele lepsze pod względem technicznym od wcześniejszych o kilka tygodni szkiców angielskiego przyrodnika i kartografa Thomasa Harriota. Idzie też o krok dalej niż Latour, gdyż milcząco zakłada, że Galileusz świadom był niedoskonałości szkieł teleskopu i nie poprzestał na rejestracji tego, co faktycznie zobaczył. Rysując powierzchnię Księżyca, odwołał się do typowej dla włoskiej sztuki koncepcji *disegno*, czyli do praw perspektywy geometrycznej, zgodnie z podstawami kursu matematyki dla artystów oddając wzory światła i cienia na kuli jako funkcję konfiguracji wyniesień i zagłębień. Inaczej mówiąc, artystycznie przetworzył odbierany zmysłem wzroku obraz świata, skroił go na ludzką miarę, jak robili to tacy artyści, jak Michał Anioł i Leonardo. Zwłaszcza ten pierwszy, jak nieraz podkreślał Giorgio Vasari, odmawiał nazwania artystą kogoś, kto ogranicza się do wiernego oddania wyglądu świata, posługując się choćby *camera obscura*. Tymczasem powinien dokonać świadomego wyboru tego, co znajdzie się na obrazie, a następnie skomponować go tak, by przedstawił znaczące ludzkie czyny, uwzględniając również miejsce, z którego będzie oglądany. Pora więc zmienić kontekst lektury rysunków Galileusza, który nie tyle przecież był artystą, ile naukowcem, i to jednym z pierwszych, którzy po tej stronie Alp w obserwacjach astronomicznych posługiwali się teleskopem.

⁷ Horst BREDEKAMP, *Patrzące ręce i ślepe plamki: Galileusz jako rysownik* [2000], tłum. Mariusz Bryl, „Artium Quaestiones” 2004, nr 15, s. 243-288.

Właśnie dlatego zasadnie podejrzewać można, że niekoniecznie stosować się musiał do popularnej wśród włoskich artystów poetyki *disegno* i praw perspektywy geometrycznej.

Jeśli jednak założymy, że na rysunki Galileusza patrzeć należy przez pryzmat perspektywy optycznej, w konsekwencji znajdziemy się nie tylko po drugiej stronie Alp, lecz także w zupełnie innym świecie relacji między nauką, sztuką i nowymi, eksperymentalnymi technologiami widzenia, które za pośrednictwem mikroskopu czy teleskopu pomagały weryfikować dawne ustalenia, obwarowane autorytetem starożytnych. Przekonująco udowadnia to Svetlana Alpers w *The Art of Describing*, wciąż niedostatecznie znanym studium samych podstaw kultury wizualnej Niderlandów w XVII wieku, które klarownie przeciwstawiła regułom obowiązującym w ówczesnej sztuce włoskiej, narracyjnej i antropocentrycznej⁸.

Choć Alpers zajmuje się przede wszystkim niderlandzką sztuką, nie może uniknąć pisania o początkach nauk przyrodniczych, gdyż miały one podobne źródła i podłoże⁹. Nie tylko dlatego, że zrzeszeni w gildiach i uważani za rzemieślników malarze (nawet ci, których potomni uznali za najwybitniejszych) nie widzieli ujmy w kolorowaniu map czy szkicowaniu owadów oglądanych pod mikroskopem jako ilustracji do rozpraw przyrodniczych. Także dlatego, że jedni i drudzy korzystali z pośrednictwa tych samych urządzeń, doskonale zdając sobie sprawę z tego, że obraz świata to rezultat większej lub mniejszej sprawności szkieł, zaś ludzkie oko to – jak udowodnił w tym samym czasie Johannes Kepler – optyczne urządzenie jak każde inne, a więc i obraz na siatkówce to podobny innym

⁸ Svetlana ALPERS, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press 1983.

⁹ W pierwszym rozdziale *The Art of Describing* Alpers odwołuje się głównie do łacińskiej autobiografii wszechstronnie wykształconego artystycznie i naukowo Constantijna Huygensa. Jej ustalenia potwierdza zaś holenderski historyk Luuc Kooijmans, który szczegółowo i plastycznie pokazuje narodziny współczesnego przyrodoznawstwa w Niderlandach (IDEM, *Niebezpieczna wiedza. Wizje i lęki w czasach Jana Swammerdama* [2007], tłum. Robert Pucek, Wydawnictwo Aletheia 2010).

artefakt. Nasz dostęp do świata pozostaje zawsze zapośredniczony, a jego obrazy okazują się tyleż samo wierne, co niewierne, gdyż w decydującym stopniu zależą od instrumentów, które umożliwiają do niego dostęp, deformują jego widok, zmieniając skalę i proporcje.

Czyż w takim kontekście dziwić może fakt, że przyrodnik Antoni van Leeuwenhoek podczas swoich eksperymentów anatomicznych ciekawie zerkał przez soczewki oczu preparowanych zwierząt i owadów, chcąc przekonać się o tym, jak one postrzegają jego codzienne otoczenie? Jakim ulega ono odkształceniom i dysproporcjom? Jak podkreśla Alpers, szkła optyczne i ich działanie znano już wtedy od dawna. Jednak to dopiero uczeni i artyści w Niderlandach uczynili z nich podstawową technologię zdobywania nowej wiedzy o świecie, wiedzy różnej od tej, jaką przekazywały uznane autorytety starożytnych i której broniły współczesne im teorie naukowe i instytucje. Nie znaczy to wcale, by oni sami ślepo wierzyli w to, co widzieli – gołym okiem czy też uzbrojonym w odpowiednie szkła. Wręcz przeciwnie, to właśnie z niewiary w instrumenty optyczne (z ludzkim okiem na czele) narodziło się nowoczesne przyrodoznawstwo jako źródło pozostałych nauk doświadczalnych, które wiedzę o świecie czerpały z wciąż powtarzanych, świadomie inicjowanych w założonych okolicznościach eksperymentów (niekoniecznie w warunkach, które dziś kojarzymy z naukowym laboratorium). W tych eksperymentach, jak podkreślał Francis Bacon, urządzenia mechaniczne odgrywały istotną rolę. Narzucały wybranym fragmentom natury odpowiednie ramy, a zarazem wprowadzały pożądany dystans między obserwowanym obiektem a mylącymi zmysłami badacza, nie pozwalając dać się omamić. Ograniczę się w tym miejscu tylko do jednego i tak wybranego przykładu, żeby w ślad za Alpers podkreślić nierozzerwalne związki między naukami przyrodniczymi a ówczesną sztuką, a także stworzyć kontekst do proponowanego tu spojrzenia na teatr Brechta.

Urządzenie zwane *camera obscura* kojarzy się dziś bardziej ze sztuką niż z nauką. Tymczasem nim jeszcze to urządzenie zaczęli wykorzystywać artyści, od czasów antycznych posługiwali się nim chę-

nie astronomowie podczas zaćmień Słońca i Księżyca, gdyż chroniło oko przed promieniami, ułatwiając tym samym obserwację. Jak jednak odnotował w 1600 roku praski astronom Tycho Brahe, wymiary Księżyca podczas oglądanego przez niego zaćmienia Słońca nieco się zmniejszyły, choć trudno powiedzieć, by faktycznie zmieniała się jego masa. Kepler, który był wtedy asystentem Tychona Brahe, po kilku latach rozwiązał wreszcie tę zagadkę. W tym celu musiał jednak przejść od astronomii do optyki, poddając badaniom tak samą *camera obscura*, jak obserwujące oko: mechanizm optyczny, wyposażony w soczewki skupiające, jak wyjaśniał. Taką definicję oka umożliwiło dopiero klarowne oddzielenie obrazu na siatkówce od psychologicznych problemów percepcji i wrażliwości. Inaczej mówiąc, Kepler dokonał deantropomorfizacji obrazu świata, w imię obiektywizmu nauki odebrał mu ludzką miarę. Nie inaczej postępowali niderlandzcy malarze, którzy – w przeciwieństwie do artystów z drugiej strony Alp – starali się pokazać świat taki, jaki istniał, nim poddał się ludzkiemu spojrzeniu: świat nie na ludzką miarę. I osiągnęli ten efekt podobnie, jak podczas swoich eksperymentów robił to Kepler, który korzystał z *camera obscura* nie tylko do obserwacji astronomicznych. W liście do Francisa Bacona opisał ją szczegółowo sir Henry Wotton, ambasador brytyjski w Hadze i znajomy rodziny Huygensów.

Wotton odwiedził Keplera w jego domu w austriackim Linzu w 1620 roku. W ogrodzie zobaczył *camera obscura* zamontowaną na długim wysięgniku, który pozwalał się jej obracać dookoła. Dzięki temu Kepler szkicował obrazy otoczenia, bogate w szczegóły, ale zarazem niepełne i fragmentaryczne, gdyż sens zyskiwały dopiero ujrzone jeden po drugim jako cała seria, zestaw kolejnych ujęć. Trudno bodaj o lepszy dowód na to, że i dla Keplera, i dla niderlandzkich malarzy świat nie dał się uchwycić jednym homogenizującym spojrzeniem, nie dał się skroić na ludzką miarę, jak próbowali to robić włoscy artyści. Jak przekonująco i na wielu przykładach pokazuje Alpers, w ramach niderlandzkiej kultury wizualnej obraz świata nie miał wiele wspólnego z tak rozumianą spójnością wizji, którą miała zagwarantować perspektywa geometryczna – ta rama otwartego

okna, o którym ówczesnie pisał Alberti. Na płótnach z północy świat malował się (dosłownie) wolny od korygujących praw matematyki, był zbiorem, mechanicznym zestawem fragmentarycznych ujęć, w których zakładem wiarygodności stawała się powtarzalność (jak w eksperymentach).

Czyż trudno dostrzec analogię między zasadami artystów i przyrodników z siedemnastowiecznych Niderlandów a podstawami teatru Brechta? Oczywiście nie istnieje między nimi jakiś bezpośredni – a nawet pośredni – związek, ślady możliwych do wskazania wpływów i nawiązań. Chodzi raczej o to, że Brecht świadomie ukształtował swój teatr w wyraźnej i wielokrotnie podkreślanej opozycji wobec teatru mieszczańskiego, a więc teatru z ducha włoskiego renesansu i typowej dla niego perspektywy geometrycznej, oferującego widok na świat niczym przez otwarte okno. Teatru dla ludzkich spraw i na ludzką miarę, w którym ruchy oka widza podobnie nie miały znaczenia dla zrozumienia przekazu ze sceny, jak w stosunku do renesansowych płócien nakazywał Alberti. Brecht natomiast, niczym trzy wieki wcześniej Kepler w Linzu, zamierzenie rozbijał obraz świata na fragmenty i odrębne aspekty, a następnie je składał, a wręcz dodawał jeden do drugiego niemal mechanicznie, układając serię bez klasycznie rozumianego początku, środka i końca. Równie zamierzenie odmawiał też wprowadzenia jednego, homogenizującego punktu widzenia któregoś z postaci lub autora, jak i wykorzystania typowej dla tradycyjnego dramatu perswazji retorycznej w postaci spójnego połączenia zdarzeń związkami przyczyny i skutku. Co więcej, odwołując się do ustaleń współczesnych mu naukowców, odmawiał przedstawianym przez siebie ludziom tej sprawczości w świecie i na scenie, którą teatr co najmniej od czasów oświecenia z definicji im przyznawał. Ujmując rzecz w skrócie, bo przecież poetyka teatru Brechta jest dobrze znana – jego Galileusz nigdy by nie narysował kraterów na Księżycu, uprzywilejowując ludzki punkt widzenia, jak we wspomnianym artykule podpowiada Bredekamp. On temu, co na piśmie przekazał Ptolemeusz, w scenie otwierającej *Życie Galileusza* przeciwstawia naprędce zaimprovizowany eksperyment, w którym

ważniejszą od ludzi rolę mają do odegrania codzienne przedmioty i możliwe dzięki nim doświadczenie.

Co w przywołanej już rozmowie Galileusza z Andrzejem dochodzi do głosu jako opozycja między pasywnym „gapieniem się” a ujętym jako aktywna czynność „widzeniem”, znaleźć łatwo choćby u samych podstaw sformułowanej około 1930 roku *Theorie der Pädagogien*¹⁰. Brecht analizuje tu różnicę między tymi, którzy czynią (*Tätige*), a tymi, którzy się im jedynie przyglądają (*Betrachtende*), traktując ją jako wyznacznik mieszczańskiej filozofii i teatru. Dlatego za główny obowiązek współczesnego mu teatru uznaje takie wychowanie młodych ludzi, by stali się zarówno tymi, którzy czynią, jak i tymi, którzy się przyglądają. Innymi słowy, teatr musi ich oduczyć gapienia się, ćwicząc w aktywnym widzeniu, dosłownie i metaforycznie, skoro idzie o wykształcenie nie tylko wzroku, lecz wszystkich zmysłów. Aby to osiągnąć, trzeba tyleż nowych zasad przedstawiania świata na scenie, ile tak zreformowanej relacji między sceną a odbiorcami, by umożliwiła im zupełnie nowe doświadczenie. Że celem Brechta rzeczywiście było gruntowne i zarazem specyficzne dla danego medium przebudowanie dzieła sztuki, najlepiej pokazuje *Lot przez ocean*, „pouczające słuchowisko dla chłopców i dziewcząt”, jak zapowiada podtytuł¹¹.

W tym radiowym *Lehrstück* najważniejszą funkcję sprawują prototypowi wręcz nieludzcy aktorzy, czyli dwie maszyny, nowe osiągnięcia myśli technicznej początku XX wieku: aparat radiowy w świecie realnym oraz samolot w świecie fikcyjnym. Celem ich wykorzystania jest stworzenie za pomocą środków artystycznych odpowiednich warunków do przeprowadzenia eksperymentu, któ-

¹⁰ Bertolt BRECHT, *Theorie der Pädagogien* [ok. 1930], [w:] IDEM, *Schriften zum Theater* 3, Suhrkamp Verlag 1963.

¹¹ IDEM, *Lot przez ocean*, tłum. Roman Szydlowski, [w:] IDEM, *Dramaty*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1979, t. 2, s. 5-21. Ponieważ polska wersja w krytycznych miejscach odbiega od oryginału, korzystam też z wersji niemieckiej: IDEM, *Der Ozeanflug*, [w:] IDEM, *Der Ozeanflug. Die Horatier und die Kuratier. Die Massnahme*, Suhrkamp Verlag 1980, s. 7-27.

ry w efekcie umożliwi zdobycie nowej wiedzy o świecie, dzięki specyficznemu wykorzystaniu zmysłu słuchu. Nie bez powodu, jak się wydaje, wybrał Brecht słuchanie i słyszenie jako podstawową płaszczyznę komunikacji. Słuch, najczęściej – obok węchu – klasyfikowany jako bardziej prymitywny ze zmysłów, w mniejszym też stopniu uległ kodyfikacji niż wzrok, główne narzędzie poznawania świata tak w życiu codziennym, jak w badaniach naukowych. Także w teatrze wzrok dominował, czego najlepiej dowodzi nazwa tego medium i dziedziny sztuki w większości europejskich języków, posiadająca ten sam rdzeń, co greckie *theastai*, czyli „patrzeć”, „obserwować”. Dość to paradoksalne, kiedy tylko zdać sobie sprawę z tego, że podstawą przedstawienia był głównie tekst literacki, który docierał do widzów jako żywe słowo, słowo wypowiedane i słyszane. Ale to wzrok pozwalał doprecyzować jego sensy, gdyż dzięki niemu widzowie odkrywali okoliczności wypowiedzenia (w tym coraz bardziej istotną w teatrze mieszczańskim mimikę), kluczowe dla rozpoznania niesionych przez nie znaczeń. Nic zatem dziwnego, że w tym artystycznym eksperymencie, jakim miał być *Lot przez ocean*, Brecht zdecydował się wykorzystać właśnie słuch, specjalnymi środkami zwracając uwagę odbiorców na wrażenia zmysłowe jako podstawę każdego aktu percepcji i zależne od każdorazowego kontekstu procesy relewancji, czyli nadawania tym wrażeniom określonych znaczeń.

Tytułowy lot przez ocean oczywiście odsyła do osiągnięcia Charlesa Lindbergha, który w 1927 roku jako pierwszy człowiek samotnie przeleciał z Ameryki Północnej do Europy, bez międzylądowania. Ale radiowy *Lehrstück* Brechta nie jest wcale tradycyjnym dramatem opartym na motywach z życia jednego z wielkich ludzi. To rekonstrukcja tego lotu, w której słuchaczom przypada aktywna rola, rola samego Lindbergha, choć autor w wydanej po wojnie wersji usunął jego nazwisko, kiedy okazało się, że kolaborował on z faszystowskimi Niemcami. Dlatego w wersji *Lotu przez ocean* z 1959 roku bezimienny lotnik podkreśla: „Moje nazwisko nie ma znaczenia”. Podaje jednak dość biograficznych danych, by rozpoznać w nim Lindbergha. Kiedy jednak padają słowa: „Nie jestem sam, jest nas /

Ośmiu, którzy tu lecimy” (s. 11), znaczy to coś więcej niż fakt, że jego samolot zbudowało, nie szczędząc czasu i wysiłku, siedmiu robotników fabryki w San Diego. Sedno pomysłu Brechta tkwi bowiem w tym, że każdy słuchacz *Lotu przez ocean* winien aktywnie wziąć na siebie główną rolę, jedną po drugiej głośno odczytać kwestie, ze słuchawkami na uszach siedząc przed aparatem radiowym, który jest przecież równie nowoczesną maszyną, triumfem ówczesnej technologii jak samolot. Jak widać, *Lot przez ocean* nie przypomina tradycyjnego dramatu pod względem budowy i przeznaczenia. Nie przez przypadek autor przeznaczył go dla medium, które w Republice Weimarskiej, jeśli wierzyć Wolfgangowi Hagenowi¹², jeszcze praktycznie nie istniało, a z całą pewnością nie jako medium komunikacji masowej. Próżno też szukać w tym tekście tradycyjnie rozumianego podmiotu, gdyż decyzją autora rozpada on się na wiele, tak samo ważnych głosów – każdy stanowi zaś jedynie fragment tej całości, za jaką uchodziła jeszcze wtedy postać sceniczna. Co istotne, jedynie na pozór wykorzystuje tu Brecht rozwiązanie ekspresjonistów. Wprawdzie bohaterowie ich sztuk często rozpadali się na równorzędne figury sceniczne, jednak zwykle każda z nich wcielała jakiś określony aspekt osobowości czy jedną z ról społecznych. W *Locie przez ocean* dzieje się zupełnie inaczej. Tu główna postać zmienia się raczej w serię równorzędnych ujęć, niczym z zamontowanej na wysięgniku *camera obscura* Keplera.

W pełni świadomie, jak sądzę, określił Brecht bohatera *Lotu przez ocean* w liczbie mnogiej, „Die Flieger” (Lotnicy), podczas gdy pozostałe głosy/postacie mówią o nim nadal w liczbie pojedynczej. Już jednak w oszczędnych didaskaliach ponownie pojawia się liczba mnoga, czego – niestety – nie zachowało polskie tłumaczenie. Tym samym radio jako nowe medium pozwoliło uczynić istotnym tematem samo doświadczenie słuchaczy, ustawić je w centrum ich uwagi. Jak wkrótce opisał to Brecht w rozważaniach *Theorie der Pädagogien*,

¹² Por. Wolfgang HAGEN, *Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA*, Wilhelm Fink 2005.

odbiorcy stali się zarazem działającymi i obserwatorami samych siebie w działaniu. Nie było to wszakże jedyne rozwiązanie, za którego sprawą podczas realizacji tego *Lehrstück* powstać miała dynamiczna sieć ludzkich i nieludzkich aktorów. Głos każdego ze słuchaczy stawał się nie tylko częścią wielogłosowej postaci lotnika, lecz wpłatał się także w bogatą tkaninę innych głosów, które znaczyły trasę jego przelotu z Nowego Jorku do Paryża. Wszystkie, jak odnotowują didaskalia, przemawiają przez radio. Najpierw mówi Mgła, potem Śnieżycy i Sen, następnie Woda, Ameryka, Europa, pracujący Silnik samolotu, Rybacy i wielki Tłum zebrany na docelowym lotnisku pod Paryżem. Każdy z tych głosów należy do istoty nieco innego autoremantu. Słuchać przecież personifikowane kontynenty i miasta, zjawiska pogodowe i fizjologiczne, żywioły, maszyny i ludzi. Co istotne, tylko kwestie Mgły, Śnieżycy i Snu mają tu klarownie artykułowaną formę. Kwestie Wody, pracującego Silnika i Tłumu pod Paryżem dochodzą słuchaczy jako niemożliwy do odcyfrowania szum, jako łatwe do identyfikacji od-głosy, lecz pozbawione mocy komunikowania. Każdy od-głos pochodzi zaś z innego źródła, jakim jest kolejno natura, technika i kultura. Trudno jednak potraktować je jako sceniczne uosobienia, symbole czy alegorie, a tym samym bezbłędnie wpisać w typową dla tak zwanego dramatu absolutnego, jak definiował go Peter Szondi¹³, dziedzinę relacji międzyludzkich. Jak głosy Lotników, także te głosy i od-głosy posiadają w *Locie przez ocean* podobną sprawczość, są liczącymi się aktorami, aktywnie wpływającymi na bieg akcji, którą – wbrew zasadom opisywanym w tradycyjnych poetykach dramatu – należy rozumieć jako dynamiczny efekt prowadzonych przez nie negocjacji.

Tak przeczytany *Lot przez ocean* strukturą przypomina tę definicję środowiska (*Umwelt*), którą na początku XX wieku zaproponował niemiecki biolog i filozof Jakob von Uexküll, opisując zachowania kleszcza. Za sprawą takich współczesnych filozofów, jak Martin

¹³ Por. Peter SZONDI, *Teoria nowoczesnego dramatu 1880-1950* [1956], tłum. Edmund Misiołek, Państwowy Instytut Wydawniczy 1976.

Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Peter Sloterdijk i Giorgio Agamben, nie straciła ona aktualności i siły oddziaływania, a wręcz stała się jednym z kamieni węgielnych myśli posthumanistycznej¹⁴. Jak bowiem proroczo zapowiadał von Uexküll, biologia godna tego miana powinna nauczyć się uwzględniać także nieludzkie sposoby widzenia świata. To zaś, co proponował, przypomina próby patrzenia na świat oczami zwierząt, które podejmował Antoni van Leeuwenhoek w Niderlandach początku XVII wieku, choć już na nieco innej płaszczyźnie. Nieludzką perspektywę podpowiada także *Lot przez ocean*, gdyż Brecht konstruuje tu doświadczenie lotnika i lotników-słuchaczy jako rodzaj *Umwelt*, a jednocześnie ujawnia ten gest konstrukcji, ukrywany w tradycyjnym teatrze, który każe wierzyć, że wybiórczy świat na scenie oddaje całą złożoność świata poza teatrem.

Kiedy odbiorca bierze na siebie rolę lotnika, przenosi się w jego sytuację, siadając za fikcyjnymi sterami, nie znajduje się wcale w szeroko otwierającym się przed nim świecie, przez Heideggera zawartym dla człowieka. Tkwi niczym w bańce powietrznej, która z otaczającego świata przepuszcza tylko ograniczoną liczbę sygnałów (bodźców zmysłowych). I dzieje się tak nie tylko w przypadku Lotnika, lecz również każdego słuchacza z krwi i kości. On także siedzi przed swoją maszyną (radioodbiornikiem), z obowiązkowymi wtedy słuchawkami na uszach, odbierając tylko część wrażeń z otoczenia. Namacalnie więc czuje, że wcale nie stanowi części tej abstrakcyjnej sieci, powiązanej logiką przyczyn i skutków, którą wytwarza zasada koniecznej i uniwersalnej ciągłości w koncepcji czasoprzestrzeni Immanuela Kanta. Znajduje się bowiem w konkretnej i chwilowej (po części subiektywnej) sieci wrażeń zmysłowych i związków znaczeń. W takim też kontekście należy czytać ósmą część *Lotu przez*

¹⁴ Aktualności ustaleń von Uexkülla dowodzi choćby fakt, że jego praca *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen* (1934) ukazała się niedawno w prestiżowej serii „Posthumanities” wydawnictwa University of Minnesota Press. Por. Jacob VON UEXKÜLL, *A Foray into the Worlds of Animals and Humans*, tłum. Joseph D. O'NEIL, University of Minnesota Press 2010.

ocean, którą Brecht zatytułował po prostu *Ideologia*. „Kiedy lecę / Walczę z moim samolotem i / Z prymitywem” (s. 14) – deklaruje Lotnicy, stwarzając typową hierarchię bytów z człowiekiem jako koroną stworzenia. Zwycięża on naturę dzięki podporządkowanej mu z definicji technice, która wkrótce stanie się jego drugą naturą. Już w następnej części ta stworzona słowami głównej postaci perspektywa bardzo wyraźnie ulega dekonstrukcji. Podsumowuje to krótko *Raport o tym, co jeszcze nieosiągnięte* w finale, w którym czytamy: „Uniosła się w górę / Nasza stalowa głupota” (s. 21). Teraz zaś słychać nieartykułowany szum Wody, zerwaniu ulega dialog i Lotnicy, pozbawieni uzurpowanej sobie mocy arcsprawczości, powracają z centrum świata na jego peryferie, stając się ponownie takim samym węzłem sieci, jak wszystkie inne. Tylko bowiem nieustanna zmienność pozycji podmiotu i przedmiotu, sprawczego i biernego elementu sieci pozwala odbiorcy stać się zarazem czyniącym i obserwującym, jak sobie tego życzy Brecht w *Theorie der Pädagogien*.

Utożsamienie koncepcji *Umwelt* z siecią wrażeń zmysłowych – co wcale nie znaczy, że pozbawioną znaczeń, skoro część wrażeń układa się w schematy, produkujące mniej lub bardziej skodyfikowane sensy – pomaga spojrzeć na sytuację w świecie przedstawionym *Lotu przez ocean* i sytuację jego odbioru jako rodzaj zamierzonego eksperymentu. Niczym w nowoczesnym laboratorium wszystkie przygotowane do poddania badaniom zjawiska zostały tu mocno przebrane i „wyczyszczone”, wprowadzone w zaplanowane z góry relacje. Pozostały tylko te, które dla przeprowadzanego akurat doświadczenia mają istotne znaczenie. I niczym w pierwszym tego typu laboratorium angielskiego filozofa przyrody Roberta Boyle’a w połowie XVII wieku, przygotowane przez Brechta doświadczenie stało się możliwe za sprawą nowego urządzenia. W przypadku Boyle’a była nim skonstruowana przez niego samego pompa próżniowa¹⁵, w *Locie przez ocean* chodzi oczywiście o zdobycze techniki

¹⁵ Por. Steven SHAPIN, Simon SCHAFFER, *Leviathan and the Air-Pump. Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*, Princeton University Press 1985.

początku XX wieku – samolot i radioodbiornik. Trudno mi zatem zgodzić się ze wszystkim, co w *Brecht and Method* proponuje Fredric Jameson. Owszem, ma on z pewnością rację, kiedy pisze:

Novum w tym przypadku nie jest wyłącznie nietypowy przedmiot, jak w wielu awangardowych koncepcjach nowoczesnych wynalazków, ale cały nowy świat relacji, które dzięki niemu powstały (...). Autor i odbiorca muszą podobnie wnikać w ten świat, śmiało badając go krok po kroku i sobie przyswajając¹⁶.

Jameson na pierwszy plan wysuwa historyczny aspekt lotu Lindbergha, by dzięki temu lepiej zdefiniować nowoczesność Brechta, który utożsamia maszynę z aktem twórczej *praxis* na różnych polach. Więcej jednak dla autora *Brecht and Method* w tym utożsamieniu z modernistycznej symbiozy niż postmodernistycznej syntezy między biologią a technologią. Po raz kolejny to jednak kwestia wyboru kontekstu. W czasach Brechta równie łatwo było bowiem o przykłady osobliwych syntez biologii oraz materialnych i niematerialnych technologii, jak dzisiaj. W dodatku w części z nich kluczową rolę odgrywały wykorzystywane w komunikacji radiowej fale elektromagnetyczne, jak pokazał niedawno Władimir Velminski w opartej na badaniach źródłowych pracy na temat technologicznych i kulturowych praktyk wytwarzania Nowego Człowieka w Rosji sowieckiej¹⁷.

Spory historyków teatru na temat ewentualnego wpływu teatru Wsiewołoda Meyerholda na teorię i praktykę Brechta nadal nie milkną¹⁸. Tymczasem w podwójnym wcieleniu odbiorcy *Lehrstück* jako tego, kto działa i zarazem obserwuje własne działania, odnaleźć można odbicie teoretycznych ustaleń i praktycznych rozstrzygnięć radzieckiego propagatora tayloryzmu, poety i naukowca, rzecznika

¹⁶ Fredric JAMESON, *Brecht and Method*, Verso 1998, s. 168.

¹⁷ Władimir VELMINSKI, *Gehirnprothesen. Praktikern des Neuen Denkens*, Merve Verlag 2012. Z tego źródła pochodzą też kolejne cytaty.

¹⁸ Dowodzi tego niedawny artykuł Petera Zazzaliego pod znamienym tytułem *Did Meyerhold Influence Brecht? A Comparison of Their Antirealist Theatrical Aesthetics* („The European Legacy” 2008, nr 3, s. 293-305).

naukowej organizacji pracy Aleksieja Gastiewa, który nieraz na zaproszenie Meyerholda prowadził wykłady w moskiewskiej Akademii Teatralnej. Podczas gdy Brecht postulował powstanie teatru wieku nauki, w którym zasypana zostanie przepaść między sztuką a nauką, w sowieckiej Rosji koncepcję Nowego Człowieka realizowano na wszystkich frontach, tak poprzez biologiczne dopasowanie, jak podobnie systematycznie zaprogramowane zmiany w kulturze. Gastiew ujął to lapidarnie: „Obserwacja automatycznie rodzi potrzebę powstania dokładniejszej sztuki przedstawiającej” (s. 34). I to właśnie on próbował ulepszyć metody Taylora, nie tylko odrzucając zarobki jako czynnik mobilizujący, lecz również optymalizując naukowo tak ruchy robotników, jak ich procesy myślowe za pomocą samoobserwacji i samokontroli, prowadzącej do oczekiwanej samoregulacji. Te same strategie obserwacji drugiego rzędu, jak nazwał to później Niklas Luhmann, oraz samoregulacji jako zakładanego efektu stanowią w gruncie rzeczy podstawę koncepcji *Lehrstück* Brechta, co po części przynajmniej chciałam pokazać w przeprowadzonej tu analizie *Lotu przez ocean*. Co warto przypomnieć, w tych samych latach dwudziestych badania nad hipnozą jako rodzajem komunikacji radiowej prowadził w Leningradzie neurolog i psychiatra Władimir Biechtieriew. Zarówno te badania, jak i koncepcja człowieka jako radioodbiornika znalazła bezpośrednie odbicie w pierwszej sowieckiej powieści *science fiction* Aleksandra Bielajewa *Władca świata* (1926).

Tytułowym władcą świata jest u Bielajewa niemiecki naukowiec Ludwig Stirner, który za pomocą telepatii i hipnozy masowej chce zdobyć władzę absolutną, zmieniając ludzi w posłuszne mu automaty. Jego sowiecki przeciwnik odkrywa wreszcie tajemnicę: „Badając ludzki organizm pod kątem elektrotechniki, doszedłem do wniosku, że nasze ciało to rodzaj skomplikowanego urządzenia elektrycznego, cała stacja radiowa, która z powodzeniem przesyła i odbiera fale elektromagnetyczne” (s. 59). Bielajew nie tylko zaś pozwala swoim bohaterom używać terminologii technicznej, lecz nawet zamieszcza schematyczny rysunek ludzkiego organizmu jako

stacji radiowej. W finale zaś pokazuje Moskwę jako miasto radio-ludzi, miasto „szlachetnego milczenia”, w którym transparentna komunikacja i równość w dostępie do informacji zrodziły całkowicie transparentne społeczeństwo. „Już wkrótce poczta, telegraf, a nawet radio powędrują do lamusa” (s. 69) – podsumowuje narrator. Być może ironicznie. W każdym razie podobne – tym razem jednoznacznie pesymistyczne – wizje roztaczają dziś autorzy wielu powieści *science fiction*, prognozując nieunikniony rozwój innego środka komunikacji, a mianowicie internetu i portali społecznościowych¹⁹. Jak zatem widać, typowa dla naszych czasów fuzja człowieka z maszyną (komputerem) pojawiła się już – wbrew temu, co twierdzi Jameson – w społecznej praktyce i literaturze na początku XX wieku, oferując niedostatecznie wykorzystywany kontekst dla twórczości Brechta.

Przywołane sowieckie badania i literatura z czasu powstania *Lotu przez ocean* potwierdzają moje odczytanie struktury i wymowy tego *Lehrstück* jako swego rodzaju ostrzeżenia przed absolutnym podporządkowaniem człowiekowi natury i dostępnych technologii. Z łatwością można sobie przecież wyobrazić wypowiedane wtedy przez Lotników słowa jako manifest żadnego władzy profesora Stirnera z powieści Bielajewa. Tym bardziej, że jeśli potraktujemy *Lot przez ocean* jako ostrzeżenie nie tylko przed uzurpacjami człowieka, ale też przed radiem jako narzędziem masowej hipnozy, to z pewnością historia przyznała Brechtowi słuszność. Kilka lat po premierze w Baden-Baden radio stało się przecież nie tylko medium komunikacji masowej, ale i masowej propagandy (hipnozy). Jako swego rodzaju ostrzeżenie przeciwko uzurpacjom człowieka, dążącego do podporządkowania sobie wszystkich nieludzkich aktorów, przeczytać też można *Życie Galileusza*.

¹⁹ Por. np. powieść *The Circle* Dave'a EGGERSA (Vintage Books 2013), nazwaną przez krytyków parabolą XXI wieku, odpowiednikiem *Nowego wspaniałego świata* Aldousa Huxleya.

O ile *Lot przez ocean* to śmiały eksperyment, eksperyment na różnych płaszczyznach konstrukcji doświadczenia odbiorców, *Życie Galileusza* zdaje się pod względem konstrukcji i przeznaczenia na typową scenę pudełkową jedynie skromnym wariantem tradycyjnego dramatu biograficznego. Często też czytano ten tekst jako przykład teatru w służbie ideologii, teatru zaangażowanego i angażującego. Jednak nie bez przyczyny już w pierwszej scenie Andrzej wyciąga mądry wniosek z zaimprovizowanego wcześniej na jego benefis pokazu Galileusza: „Przykładami można zawsze przekonać, jeśli się jest sprytnym” (s. 124). A w to, że Brecht należał do najbardziej sprytnych twórców teatralnych, nikt nie powinien wątpić. Dlatego też takie lektury *Życia Galileusza*, które na pierwszy plan wysuwają albo wspominane już schizofreniczne rozdwojenie naukowców, albo paraboliczny charakter scenicznych wydarzeń wobec udziału amerykańskich i niemieckich badaczy w budowie bomby atomowej, wydają się niekoniecznie dotyczyć sedna sprawy. Niewątpliwie realizowany od 1942 roku program naukowo-badawczy Projekt Manhattan, zmierzający do konstrukcji i produkcji broni atomowej, stanowił istotny kontekst pracy Brechta nad tym dramatem. Jednak bardziej niż o samą bombę, chodziło bodaj o istotną zmianę paradygmatyczną w relacjach między nauką a przemysłem zbrojeniowym i działaniami militarnymi, którą przyniosło wykorzystanie mocy obliczeniowej komputerów.

Jak pokazuje Manuel De Landa, o ścisłym związku między matematyką a balistyką zaświadczać fakty z życia takich uczonych, jak Archimedes, Leonardo da Vinci, Isaac Newton i właśnie Galileusz²⁰. George B. Dyson przytacza słowa tego ostatniego z 1638 roku, kiedy przyznał się do tego, że nie potrafi obliczyć parametrów strzelania dla pocisków armatnich o wysokiej prędkości, gdyż – jak wyjaśniał – opór metalu powoduje perturbacje o tak wielu zmiennych, że ich

²⁰ Por. Manuel DE LANDA, *War in the Age of Intelligent Machines*, Swerve Editions 1991.

uwzględnienie przekracza już znacznie możliwości matematyki²¹. Galileusz ograniczył się więc do obliczania parametrów pocisków o niskiej prędkości, ale nawet jeszcze na początku lat czterdziestych XX wieku przygotowanie odpowiednich tabel dla każdej armaty trwało kilka miesięcy, choć ludzie pracowali po dwanaście godzin i na dwie zmiany. Pierwsze komputery nie tylko radykalnie przyspieszyły te obliczenia, lecz pozwoliły przeprowadzać odpowiednie symulacje, uwalniając w gruncie rzeczy sztukę prowadzenia wojny od ograniczającego jej moc i zasięg oporu materii. Taki oto kontekst pozwala, jak mi się wydaje, przekonująco wyjaśnić, dlatego w *Życiu Galileusza* nie tyle ludzkie (mylne) kalkulacje, jak jeszcze choćby w *Matce Courage i jej dzieciach*, ale właśnie pozytywnie rozumiany opór materii, ciał i rzeczy wysuwa się na plan pierwszy.

Akcja *Życia Galileusza* to skomplikowany splót wydarzeń, które analizować można, posługując się koncepcją procesów tłumaczenia, przesunięć i transformacji, zachodzących między odmiennymi dyskursami i właściwymi im kompetencjami, którą w swoich pracach proponuje Latour. Przecież w dramacie Brechta nieustannie ktoś coś lub komuś tłumaczy. Nie tylko w sensie dosłownym, z wysokiej łaciny na pospolity język włoski. Nie brakuje tu także innych, bardziej metaforycznie rozumianych przekładów, skoro główny trud tytułowego bohatera sprowadza się do ustanowienia nowych korespondencji między tym, co pokazuje powiększające szkło teleskopu, rysunkiem na kartce papieru, a tym, co dzieje się na niebie. Przywołam tu jedynie kilka przykładów tak rozumianych tłumaczeń, choć można je z łatwością uzupełnić o szereg kolejnych. Jak już opisywałam, w pierwszej scenie Galileusz tłumaczy synowi gospodyni naukowe teorie, improwizując model systemu kopernikańskiego za pomocą zwykłych sprzętów. W dziesiątej scenie prości ludzie w pochodzie karnawałowym odtwarzają ten model na miejskim rynku w przystępnym dla nich języku. W innej scenie przybysz z Nider-

²¹ George DYSON, *Darwin among the Machines. The Evolution of Global Intelligence*, Basic Books 1997, s. 63.

landów opisuje, jak wygląda luneta, zaś Galileusz naprędce szkicuje jej schematyczny rysunek na papierze, następnie sporządza własną lunetę i wręcza dożom Republiki Weneckiej. Na florenckim dworze Teolog, Matematyk i Filozof toczą dysputę na temat istnienia planet i nijak nie mogą dojść ze sobą do porozumienia z powodu odmiennych konceptualizacji i dyskursów specjalizujących się coraz bardziej nauk. Galileusz podejmuje wysiłek ponownego wyjaśnienia duchownym, co uważa za wiarygodne fakty, błędnie sądząc, że tym razem któryś z nich go zrozumie, skoro potrafił wcześniej przekonać Małego Mnicha, nieco obeznanego z podstawami nowej nauki. Inkwizytorzy polecają zademonstrować Galileuszowi instrumenty tor-tur w nadziei, że lepiej zrozumie, co go czeka, jeśli nie przyzna się do błędu i nie odwoła swoich twierdzeń. W finałowej scenie powtarza się zaś w pewnym sensie sytuacja z pierwszej, bo dorosły już Andrzej stara się objaśnić chłopcom na ulicy nieprzewidywalność rozwoju nauki. I co w tym miejscu niezwykle istotne, nieodłączną część tych wszystkich procesów tłumaczenia i transformacji stanowią właśnie nieludscy aktorzy.

Galileusz Brechta doskonale wie, jak doceniać takie codzienne przyjemności, jak jedzenie, dobre wino czy wycieranie nagiego ciała szorstkim ręcznikiem. Nosi też przy sobie zwykle niewielki kamień i, rzucając go w górę lub przed siebie, puentuje raz po raz własne wypowiedzi, dowodząc istnienia siły grawitacji. Niezwykle ciekawe przemiany przechodzi też kopernikański model uniwersum, który tylko w czwartej scenie pojawia się jako znane wszystkim dobrze astrolabium z drewna. Najpierw widzimy żelazną umywalnię jako Słońce i zwykle krzesło w roli Ziemi, potem Ziemia staje się jabłkiem, zaś Andrzej wbitą w nie drzazgą z polana. Natomiast podczas pochodu karnawałowego „kobieta trzyma prymitywny model słońca, a dziecko okrąża ją, trzymając nad głową dynię, model ziemi” (s. 210). Podobnie dzieje się w innym przypadku. Kiedy Galileusz zastanawia się nad przyczyną gwałtownych przemian w swoich czasach, powiada: „Myślę nieraz, że zaczęło się to od okrętów. (...) oto nagle opuściły brzegi i wypłynęły na pełne morze” (s. 119). Kilka scen dalej ten mo-

tyw powraca, ale przybiera materialną postać gry w szachy, w które po odkryciach nowych ziem nie powinno się już grać, jak dawniej: „Teraz gra się przecież tak, że większe figury posuwają się po wszystkich polach. Wieża o tak, (*pokazuje*) goniec i królowa – tak. W ten sposób zdobywa się wielką przestrzeń, na której można rozwinąć swój plan” (s. 178). Trudno w zasadzie klarowniej pokazać, jak materialne przedmioty funkcjonują jako punkty przecięcia się różnych dyskursów, pomagając w procesach tłumaczeń, gdyż nie tylko stanowią stabilne punkty referencji, lecz także w pozytywny sposób krępują abstrakcyjne myślenie, stawiają mu niezbędny opór. Na tym wszakże ich rola się nie kończy.

Żeby się o tym przekonać, spójrzmy raz jeszcze na dziesiątą scenę *Życia Galileusza*, w której sam Galileusz nie bierze udziału. Tylko tutaj zrezygnował Brecht z umieszczenia po tytule sceny fragmentu ballady, którą dalsze wydarzenia z realistycznym zacięciem ilustrują. Brak fragmentu ballady zaznacza tym samym specjalny status tego epizodu. Jesteśmy na miejskim rynku, gdzie podczas karnawału odśpiewana zostaje nowa piosenka z Florencji o życiu Galileusza, ilustrowana odpowiednimi scenkami, przygotowanymi na jarmarczną modłę. To zatem nie tylko scena teatru w teatrze, ale także swoista implozja całej akcji. Wcześniejsze dziewięć oraz pięć późniejszych epizodów służą tyleż za ramy dla tej piosenki z Florencji, co same znajdują się w jej środku jako rodzaj ilustrowanej ballady o życiu Galileusza. W efekcie zanegowaniu ulega także typowa referencja teatralna: nic z tego, co oglądamy na scenie, nie może mieć bezpośredniego odniesienia do świata poza teatrem, gdyż wszystkie znaki odsyłają wyłącznie do innych znaków.

Innymi słowy, opisana pokrótce konstrukcja *Życia Galileusza* sprawia, że wszystkie procesy tłumaczenia, przeniesienia i transformacji biorą też udział w nadrzędnym wobec nich procesie, który Latour przy innej okazji określił w *Nadziei Pandory* mianem „krążącej referencji” (*circulating reference*). Chodzi tu o długi łańcuch kolejnych transformacji, niemal niekończącą się serię modyfikacji, która nieprzejrzystą materię rzeczywistości łączy ze złożonym jedynie

z wybranych elementów i uporządkowanym światem laboratorium. „Wiedza – wyjaśnia następnie Latour – nie odbija rzeczywistego zewnętrznego świata, który odzwierciedla przez *mimesis*, raczej [odbija] rzeczywisty wewnętrzny świat, pomagając mu zapewnić spójność i ciągłość”²². Posługując się w wyrafinowany sposób figurą teatru w teatrze, która w efekcie zaburza hierarchię planów, typową dla klasycznych realizacji tej figury, Brecht po raz kolejny wystawił zatem na pokaz samą istotę teatru mieszczańskiego. Typowe dla niego rozdzielanie sceny i widowni pozwalało zwykle nie tylko ukryć działanie „krążącej referencji”, która symulowała bezpośredni związek między światem przedstawianym i przedstawiającym, między *signifié* i *signifiant*. Ograniczało ono bezkarnie (bo wręcz niedostrzegalnie) także pole widzenia teatru głównie do relacji międzyludzkich, przesuwając na margines, czy wręcz eliminując, nieludzkich aktorów i ten opór materii, który za pomocą mocy obliczeniowej komputerów pokonał też Projekt Manhattan, współczesny przygotowywaniu przez Brechta kolejnych wersji *Życia Galileusza*.

Nie zamierzam tego ukrywać: z pełną świadomością umieściłam dwa wybrane teksty Brechta w równie arbitralnie wybranych kontekstach, żeby pokazać, że niewątpliwie był on jednym z pierwszych ludzi teatru XX wieku, którzy sprawili, że nieludscy aktorzy powrócili na teatralne sceny w całej swojej materialności, apelując bezpośrednio do zmysłów odbiorców, stawiając pod znakiem zapytania tradycyjne i puryfikacyjne procesy semiozy, ucząc ich tym samym nowego sposobu bycia w świecie. Tak w *Locie przez ocean*, jak w *Życiu Galileusza* trudno z tego względu czysto oddzielić od siebie ludzkie działania, techniki i technologie, naukę i przesiąknięte ideologią praktyki. Ludzki podmiot przestał tu być pierwszym i jedynym źródłem działania, a człowiek niezawisłym panem własnych

²² Bruno LATOUR, *Krążąca referencja. Próbkowanie gleby w Puszczy Amazońskiej*, tłum. Krzysztof Abriszewski, [w:] IDEM, *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką* [1999], Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2013, s. 90.

czynów. Dzięki Brechtowi także w teatrze zaczęliśmy mieć do czynienia ze skomplikowanymi, dynamicznymi sieciami relacji i zależności, w których wciąż na nowo musimy się orientować i pozycjonować, poszukując chwilowych punktów odniesienia: jako działający i obserwujący zarazem. Tak bowiem, jak mi się wydaje, można wyłożyć nauki Brechta dzisiejszej publiczności.

LABORATORIUM WYSP BEZLUDNYCH

„**M**yślę nieraz, że zaczęło się to od okrętów” – powiada tytułowy bohater dramatu *Życie Galileusza* Bertolta Brechta, rozpoczynając rozbudowany opis współczesnej mu epoki, kiedy „stary czas przeminął i nastał czas nowy”. Odkrycie kolejnych nowych lądów, niemożliwe bez wspomnianych okrętów, które odważyły się wypłynąć na wielkie wody oceanów, nie tylko sprawiło, że „bardzo przestrzennie stało się nagle na świecie”. Zrodziło także potrzebę „badania przyczyn wszechrzeczy”¹, zaś prowadzone w czasach Galileusza badania radykalnie zmieniły dominujące wyobrażenie o miejscu Ziemi i człowieka w kosmosie.

Słowa bohatera Brechta przywołuję tu nie bez przyczyny. To prawda, piszący o tym utworze krytycy zwracali dotąd uwagę głównie na czytelnie postawione przez niemieckiego dramaturgę pytanie o odpowiedzialność naukowców, istotne nie tylko w XVII wieku, lecz również trzysta lat później, kiedy *Życie Galileusza* powstało, a w Ameryce prowadzono próby z bronią atomową i szykowano się do nalotów na Hiroszimę i Nagasaki. Z dzisiejszej perspektywy uwagę zwraca wszakże coś innego – miejsce, które Brecht w relacjach między człowiekiem a zdobywaną przezeń wiedzą o świecie wyznaczył przedmiotom: wynalezionej właśnie w Niderlandach lunecie, skopiowanej następnie przez Galileusza na podstawie opisu jednego z jego gości i ofiarowanej władzom Republiki Weneckiej; żelaznej

¹ Ten i poprzednie cytaty: Bertolt BRECHT, *Życie Galileusza* [1948], tłum. Roman Szydlowski, [w:] IDEM, *Dramaty*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1962, t. 2, s. 119-120.

umywalni, która w improwizowanym przezeń naprędcie modelu wszechświata ucieleśnia nieruchome Słońce; dorodnemu jabłku, które w jego ręku staje się obracającą się wokół własnej osi Ziemią; a nawet zwykłemu kamykowi, który przez cały czas nosi on w kieszeni i wykorzystuje kilka razy w najprostszym pokazie działania siły grawitacji. Uznać można takie ujęcie za obraz dalece anachroniczny, za efekt paraleli, która wprawdzie pomaga Brechtowi przedstawić współczesne mu problemy, lecz zarazem karygodnie modernizuje życie i sposób myślenia scenicznego Galileusza. O czymś zgoła przeciwnym przekonują jednak najnowsze analizy XVII wieku, kiedy to dzięki stopniowo wytyczanym nowym szlakom handlowym na morzach i oceanach narodziła się gospodarka globalna. Co w tym miejscu warto podkreślić, autorzy wspomnianych analiz nie ograniczają się wcale do studiowania świadectw historycznych, które przywykliśmy uważać za dokumenty godne zaufania. Na bardzo podobnej zasadzie sięgają także po ówczesne dzieła artystyczne, w pełni świadomie przekraczając nadal wyraźną w ujęciach historycznych granicę między faktycznością nauki a fikcyjnością sztuki.

Timothy Brook, kanadyjski znawca historii Chin, doszedł do wniosku, że tamten region to punkt wyjścia równie dobry jak każdy inny, by spojrzeć na spowodowane odkryciami geograficznymi przemiany w Europie i na pozostałych kontynentach. W książce *Vermeer's Hat* jako początek swoich studiów nad narodzinami globalnego handlu wybrał zachowane płótna Jana Vermeera, a przedstawione na nich przedmioty codziennego użytku potraktował jako nietypowe drzwi do ówczesnego świata². Świata, który – jak chciał cytowany wcześniej bohater *Życia Galileusza* Brechta – zaczął się od okrętów. Od okrętów i wcześniejszych zmian klimatycznych, jak należałoby od razu dodać. Zauważalne oziębienie, które przyszło tuż po epoce średniowiecza, często nazywane wręcz małą epoką lodowcową, sprawiło bowiem, że ławice śledzi nie wypływały daleko

² Timothy BROOK, *Vermeer's Hat. The Seventeenth Century and the Dawn of the Global World*, Bloomsbury Press 2008.

na północ, więc rybacy holenderscy liczyć mogli na obfite połowy, a pokaźne nadwyżki zysków inwestować w handel zamorski. Pozwoliło im to już wkrótce skutecznie konkurować z uznanymi potęgami: Hiszpanią i Portugalią, a następnie wziąć aktywny udział w budowaniu sieci handlowej na całym globie. Trudno się nawet dziwić, że w 1631 roku Kartezjusz, przebywający właśnie na wygnaniu w Niderlandach, uznał Amsterdam za miejsce szczególne, gdzie każdy z łatwością znajdzie „wszystkie towary i wszystkie osobliwości, jakie mógłby sobie tylko wymarzyć”³. Nie inaczej, jak można przypomnieć, uzupełniając rozważania Brooka, myślał czterdzieści lat później Denis Diderot, który w relacji ze swojej podróży po Holandii w 1772 roku pisał:

Holendrzy to ludzkie mrówki; rozbiegają się po wszystkich rejonach świata i zbierają wszystko, co znajdują i co jest rzadkie, pożyteczne czy kosztowne, a następnie składują to w swoich magazynach. To dlatego cała Europa udaje się do Niderlandów, jeśli tylko czegoś potrzebuje. Niderlandy to centrum handlowe Europy⁴.

Właśnie dlatego Brook w przedmiotach codziennego użytku na obrazach malarza z Delft potrafił bez większego trudu odnaleźć czytelne ślady tamtych handlowych i kulturowych wymian, które nadały kształt siedemnastemu stuleciu, tym jedynym w swoim rodzaju czasom między wielkimi okryciami geograficznymi a epoką wielkiej ekspansji kolonialnej; czasom, które on sam nazywa wiekiem improwizacji, wielorakich adaptacji i translacji na różnych poziomach podczas kolejnych spotkań z obcymi.

Choć zwykliśmy przedstawiać sobie ówczesne kontakty z obcymi jako spotkania twarzą w twarz, to początek globalnego świata w XVII wieku wiązał się także – a może nawet przede wszystkim

³ Cyt. za: *ibidem*, s. 8.

⁴ Cyt. za: Svetlana ALPERS, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press 1983, s. 111.

kim – z mobilnością rzeczy, takich choćby jak pomidory, ziemniaki czy tytoń, które docierały nie tylko do Europy, ale na europejskich statkach także do Chin czy Indii. Na tym jednak nie koniec. Nic nie pokazuje lepiej sprawczości rzeczy w podboju świata przez mieszkańców naszego kontynentu niż ta relacja Brooka, do której pretekstem stał się tytułowy kapelus z sierści bobra na znanym obrazie Vermeera *Oficer i roześmiana dziewczyna*. Kiedy już bowiem wytrzebiono do szczętu populację bobrów w Niderlandach, a następnie na obszarze Skandynawii, zapotrzebowanie na futra tych zwierząt stało się głównym motorem napędowym – obok utopijnego marzenia o dotarciu do Chin drogą lądową – ekspansji Francuzów coraz dalej na północ Ameryki. Z kolei gorsza jakość tytoniu hodowanego w Europie zmusiła Anglików do zakładania plantacji w Wirginii i stopniowego wysiedlania coraz większych grup rdzennej ludności. Ponieważ uznano ją za niezdolną do prac w polu, jej miejsce zajmowała lepsza siła robocza z Afryki, zaś niebagatelne koszty transportu pokrywało wzrastające wydobycie srebra w Ameryce Środkowej i Południowej, gdyż zapotrzebowanie na nie w Azji nadal nie malało. Tak oto, jak trafnie zauważa Brook, szlachetny metal, wydobywany na jednym kontynencie, pomagał nabywać dobra produkowane na innym, żeby ich posiadaniem i użytkowaniem mogli się cieszyć mieszkańcy jeszcze innego. Oczywiście ta zasada sprawdza się nie tylko w odniesieniu do ujętych przeze mnie w znacznym skrócie w poprzednim zdaniu wymian między odległymi regionami. Podstawową i sprawczą funkcję rzeczy w narodzinach w XVII wieku znanego nam świata najlepiej bodaj udowadniają opowiedziane w *Vermeer's Hat* przygody wykwintnej porcelany, nie bez powodu nazywanej w Niderlandach „chińską”.

Pierwsze wieści o wspaniałej porcelanie z Chin, porównywanej wówczas z wyrobami z kryształu, dotarły do Holandii u schyłku XVI wieku. Znano tu dotąd jedynie o wiele grubszy fajans, wypalany w odpowiednio niższej niż porcelana temperaturze dzięki technologii pochodzącej z Islandii. Pięćdziesiąt lat później przywożona na statkach z Chin porcelana, choć nadal bardzo droga, w wielu miesz-

czańskich domach zaczęła już należeć do przedmiotów codziennego użytku. Stała się też częstym elementem martwych natur, w znacznej mierze przyczyniając się do powstania nowego gatunku malarstwa, w którym specjalizowali się artyści z Niderlandów. Choć w Europie uchodziła za „chińską”, nie była wcale czystym wytworem rąk i inwencji rzemieślników Państwa Środka, lecz owocem przypadkowych spotkań i krzyżówek wielu czynników materialnych i kulturowych. Widać to nawet w chwili, kiedy jedynie pobieżnie przypomni się istotne fakty.

Kiedy Chiny znajdowały się jeszcze pod panowaniem dynastii Mongołów, wpływy tej dynastii obejmowały również Bliski Wschód. W Persji, gdzie Koran wyraźnie zabraniał spożywania potraw na półmiskach ze złota i srebra, w cenie była śnieżnobiała, niemal przezroczysta, chińska porcelana. Nic więc dziwnego, że zaczęto podejmować różne próby jej imitacji, choć na przeszkodzie stała zawsze niska jakość miejscowej glinki. Ukryciu jej szarości służyć miała właśnie świetlista glazura oraz ciemniejsze o ton od oryginalnych kobaltowe desenie. Chińczycy bardzo szybko zareagowali na perski wynalazek i zaczęli naśladować tamtejsze wyroby, odzyskując dominację na rynku, choć musieli eksportować z Persji kobalt, gdyż ich lokalny miał zbyt jasny odcień. Kiedy zaś porcelaną zainteresowali się nabywcy z Europy, wkrótce chińscy rzemieślnicy postarali się dla zysku dostosować także do ich gustów. Nie tylko wyrabiali nieznane w rodzimej kulturze talerze do zupy, o których krawędzie swobodnie dało się oprzeć nawet ciężką, srebrną łyżkę. Na wzrastającej fali popularności tulipanów zaczęli też ozdabiać sprzedawane do Niderlandów naczynia ich stylizowanymi wizerunkami, choć sami nigdy nie oglądali na oczy tych kwiatów. Jak można się spodziewać, zapotrzebowanie na wyroby z porcelany oraz ich stosunkowo wysokie ceny sprawiły, że w Niderlandach pojawili się zręczni imitatorzy. Przede wszystkim rekrutowali się spośród rzemieślników z włoskiej Faenzy, którzy przywędrowali do Delft w poszukiwaniu pracy. Produkowany przez nich fajans nie tylko przypominał do złudzenia chińską porcelanę, ale i znacznie mniej kosztował. Stał się ponadto inspiracją

dla nowego wyrobu lokalnego, czyli charakterystycznych biało-niebieskich kafelków, które w jedyny w swoim rodzaju sposób łączyły egzotyczną estetykę z rodzimą sztuką ludową. Dobrej rozpoznawalności nowych produktów nic nie dowodzi lepiej niż fakt, że wprawdzie w Anglii na biało-niebieskie wyroby z fajansu nadal mówiono „china”, ale już w Irlandii nazywano je po prostu „delph”. Jak zatem przekonująco dowodzi Brook, porcelanowa patera na owoce z obrazów Vermeera, która jako rzecz kosztowna odnotowana została w jego testamencie, jest nie tylko czytelnym śladem tych rozbudowanych sieci handlowych, które już w XVII wieku łączyły cały znany wtedy świat. To także dowód tego, że rzeczy brały aktywny udział w ówczesnych wymianach materialnych i kulturowych, dlatego stanowią niemożliwy wręcz do pominięcia, sprawczy element sieci społeczno-technologicznych.

Aby się o tym przekonać, wystarczy przypomnieć sobie losy bohatera powieści Daniela Defoe *Przypadki Robinsona Kruzo*. Choć ukazała się ona dopiero w 1719 roku, trafnie reasumuje procesy najbardziej typowe dla wieku poprzedniego. Nie bez przyczyny już przecież w pierwszym zdaniu podkreśla Robinson, że urodził się w 1632 roku w angielskim Jorku. Stąd statkiem dotarł najpierw do Londynu, a potem do Gwinei, wybrzeży Afryki, a następnie do Brazylii, gdzie założył dobrze prosperującą plantację, by wreszcie z rozbitego okrętu znaleźć się na bezludnej wyspie na Karaibach. Jego losy wyraźnie zaś zostały określone przez te trzy nowe technologie, które u progu trzeciej dekady XVII wieku jako kluczowe dla rozwoju morskich dróg handlowych w *Novum Organum* wyliczył Francis Bacon: Kompas magnetyczny, pozwalający swobodnie żeglować nocą nawet pod mocno zachmurzonym niebem, papier do zapisywania transakcji i sumowania zysków oraz proch strzelniczy, który dawał Europejczykom niekwestionowaną przewagę nad „dzikimi”.

Jeśli wszystko, jak chce bohater *Życia Galileusza*, zaczęło się od okrętów, to trudno się nawet dziwić, że XVII wiek uznaje się powszechnie za epokę rozbitek. Ówczesna wyobraźnia znajdowała się pod mocnym zaklęciem katastrof na dalekich morzach i oce-

anach, dokumentowanych tyleż w autentycznych zapisach i relacjach z podróży, ile w nawiązujących do nich często utworach fabularnych, jak stało się również w przypadku powieści Defoe. O tym, że można potraktować Robinsona Kruzoe jako modelowego człowieka tamtej epoki pisano już wielokrotnie, przywołując za każdym razem odmienne powody. Często potrzeba odnalezienia takiego modelu okazywała się nawet silniejsza od samej materii literackiej, co w nieunikniony sposób sprawiało, że postać Robinsona z kulturowego imaginarium różni się znacznie od powieściowego pierwowzoru. W tym miejscu warto przytoczyć opinię Jamesa Joyce'a z wykładu na temat Defoe, wygłoszonego w Trieście w 1912 roku. Nie tylko znakomicie oddaje ona życzeniową relację między żyjącą własnym życiem postacią a jej charakterystyką i miejscem w świecie przedstawionym *Przypadków Robinsona Kruzoe*. Czytelnie ponadto osadza bohatera Defoe w zmieniającej się wtedy znacząco sferze kontaktów ludzi i rzeczy:

Prawdziwym symbolem brytyjskich podbojów kolonialnych jest Robinson Kruzoe. Wyrzucony przez fale na bezludnej wyspie, mając w kieszeni jedynie nóż i fajkę, staje się architektem, stolarzem, szlifierzem noży, astronomem, piekarzem, budowniczym okrętów, garncarzem, rymarzem, rolnikiem, krawcem, parasolnikiem i duchownym. To prawdziwy prototyp brytyjskiego kolonizatora, podobnie jak Piętaszek (wierny niewolnik, który spotyka go w pechowy dzień) jest symbolem dyskryminacji rasowej. W postaci Kruzoe znajduje odzwierciedlenie istota anglosaksońskiego ducha: męska niezależność, nieświadome okrucieństwo, wytrwałość, powolna, lecz wydajna inteligencja, apatia seksualna, praktyczna, zrównoważona religijność, przeżytna małomówność⁵.

Nie idzie mi w tym momencie oczywiście o to, czy Joyce trafnie oddał wszystkie przymioty anglosaksońskiego ducha. Ostatnie zdanie

⁵ James JOYCE, *Daniel Defoe*, tłum. Joseph Prescott, „Buffalo Studies” 1964, nr 1, s. 24-15.

tego cytatu przywołałam jedynie dlatego, żeby pod odpowiedzianym przez nie kątem przyjrzeć się bliżej temu, jak Joyce w błyskawicznym skrócie zreferował akcję powieści Defoe, pomijając to, co uznał w niej za mniej istotne.

Każdy, kto stosunkowo niedawno czytał *Przypadki Robinsona Kruzo*, bez większego trudu rozpozna, że Joyce w swoim wykładzie dość daleko odszedł od tego, co rzeczywiście działo się na bezludnej wyspie, kiedy już fale wyrzuciły na jej brzeg najsłynniejszego bodaj rozbitka zachodniego świata. Opisał to skrupulatnie sam Kruzo w znajdujących się w powieści wyimkach z dziennika, które z myślą o czytelnikach kilka razy przywołuje, by uzupełnić niezbędnymi komentarzami. To prawda, Robinson najpierw sprawozdaje: „Nie miałem nic przy sobie prócz małego noża, fajki i odrobiny tytoniu w pudełku”⁶. Joyce, pewnie słusznie pomija „odrobinę tytoniu” (i za jednym zamachem pudełko na tytoń) jako rzecz dalece efemeryczną i niekoniecznie w przeżyciu przydatną. Przemilcza jednak również, co w tym miejscu niezwykle istotne, kilkanaście wypraw na pokład spoczywającego już na mieliźnie statku, który bohater Defoe systematycznie przecież ogołocił do ostatniej wręby i śruby. Tylko dlatego stać się mógł „prawdziwym prototypem brytyjskiego kolonizatora”, że niczym ówcześni kolonizatorzy umiejętnie czynił sobie obcą ziemię – a następnie jej „dzikich” mieszkańców – poddaną, gdyż dysponował niemal wszelkim niezbędnym do tego dobrem: od żywności i napojów poczynając, przez papier, pióro i inkaust, które pozwoliły mu prowadzić przydatne później zapiski (a także sporządzić cytowaną w powieści w całości listę posiadanych przedmiotów), na guldynkach, pistoletach, śrucie i trzech baryłkach z prochem kończąc, o skrzętnie zgarniętych monetach nie wspominając.

Dlatego Robinson nawet nie próbuje mydlić nam oczu. Kiedy fale pochłonęły już szkielet statku, otwarcie i wprost przyznaje:

⁶ Daniel DEFOE, *Przypadki Robinsona Kruzo*, tłum. Józef Birkenmajer, Państwowy Instytut Wydawniczy 1971, s. 49.

Potem uświadomiłem sobie, jak dobrze jestem zaopatrzony w środki do życia. (...) Co byłbym począł ze sobą, gdybym musiał żyć w położeniu, w jakim znalazłem się zaraz po dostaniu się na ląd, bez środków koniecznych do życia, ba, nawet bez środków do zdobycia żywości (s. 65).

Jak zatem widać, bohater Defoe miał wszystkie podstawowe środki niezbędne do życia, choć zapewne brakowało mu niektórych, bardziej specjalistycznych narzędzi, jak kilof, igły czy nici. Dlatego jego najważniejszy problem trzeba zdefiniować inaczej niż zrobił to Joyce. Nie dość, że Robinson – jak się wkrótce okazało – nie posiadał umiejętności koniecznych do efektywnego wykorzystania rzeczy, które udało mu się uratować ze statku, to jeszcze bodaj brakowało mu wyobraźni, by zręcznie zmienić zakres ich zastosowania, dostosować do realizacji innych potrzeb. Innymi słowy, nie miał dość wyobraźni, by zmienić zakres ich użyteczności, ich afordancję. I nie chodzi mi jedynie o rzeczy w ścisłym słowa znaczeniu. Bohater *Przypadków Robinsona Kruzo* nie miał bowiem zielonego pojęcia ani o roślinach, ani o zwierzętach, czego najlepiej dowodzą jego pierwsze polowania i próby hodowli. Jak trzeba przyznać bez ogródek, Robinson to nie tylko nieszczęśliwy rozbitek, lecz przede wszystkim nieuk bez żadnych umiejętności praktycznych, leń i obibok, który całymi miesiącami dłużył pirogę w miejscu, gdzie nijak nie mógł jej zwodować, jedynie dlatego, że nie zatroszczył się wcześniej, żeby to sprawdzić.

Nie mam najmniejszych wątpliwości, że przywołany wyżej fragment wypowiedzi Joyce'a niewiele ma wspólnego z tym, jak faktycznie Defoe przedstawił Robinsona. Pasuje natomiast jak ulał do bohaterów innej powieści, która ukazała się drukiem ponad półtora wieku później, a mianowicie *Tajemniczej wyspy*. Oczywiście z wielu powodów nie szukano w niej dotąd prototypu brytyjskich kolonialistów. Tę powieść napisał przecież francuski autor *science fiction* Jules Verne i przedstawił w niej losy pięciu zwolenników amerykańskich konfederatów, którzy uciekli balonem z Richmond, oblężonego przez wojska unionistów pod wodzą generała Granta. W finale zaś ze względu na wyznawane ideały i okazaną im kilka razy wielko-

duszną pomoc powstrzymali się przed oceną postępowania kapitana Nemo, czyli hinduskiego rebelianta, walczącego o wolność własnego kraju przeciwko kolonialistom z Wielkiej Brytanii. Nie zmienia to jednak faktu, że właśnie inżynier Cyrus Smith i jego towarzysze znaleźli się na bezludnej wyspie tylko z dwoma zegarkami, jedną zapalką i dosłownie tylko jednym, odnalezionym przypadkiem podszewką kieszeni ziarnkiem zboża. Skrzynię z praktycznie dobranymi narzędziami w prezencie od kapitana Nemo znaleźli przecież na wybrzeżu dopiero znacznie później. To właśnie oni dzięki własnej przemyślności i posiadanej wiedzy stali się architektami, stolarzami, szlifierzami, astronomami, piekarzami, budowniczymi okrętów, garnarczami, rymarzami, rolnikami, krawcami i wieloma innymi rzemieślnikami, rzeczywiście z niczego odbudowując na wyspie całą cywilizację. Bohaterowie Verne'a mieli bowiem to, czego Defoe z całą pewnością odmówił Robinsonowi: teoretyczną i praktyczną wiedzę oraz dość wyobraźni, by świadomie zmieniać zakres użyteczności, afordancję posiadanych rzeczy. Nie bez powodu na czele rozbitków w *Tajemniczej wyspie* stoi inżynier i uczony, w którego moc intelektu pozostali wierzą niemal bezgranicznie. A i sami dzielnie mu sekundują. Młody Harbert zna się przecież nieźle na roślinach i zwierzętach, zaś jego opiekun, marynarz Pencroff, w przeciwieństwie do Robinsona, kiedy pływał na statkach i zarabiał dorywczo w kolejnych portach, zdobył wiele pożytecznych umiejętności. Trudno nawet o większy kontrast: w *Przypadkach Robinsona Kruzo* mamy do czynienia z samotnym rozbitkiem, któremu brakuje wiedzy i praktycznych kwalifikacji, dlatego relacje ze zgromadzonymi i otaczającymi go rzeczami kształtować musi w pocie czoła; *Tajemnicza wyspa* przedstawia natomiast zgrany zespół ludzi, przygotowanych teoretycznie i praktycznie, którzy w kilka lat umiejętnie odtwarzają sieć społeczno-technologiczną, choć nie zawsze mogą korzystać z najnowszych osiągnięć odległej cywilizacji. W jednym i w drugim przypadku bezludna wyspa czytelnie służy jako metaforyczne laboratorium, pozwalając nam obserwować w stanie czystym stosunki między ludźmi i nieludźmi.

Choć Verne zamierzenie nawiązał do popularnego półtora wieku wcześniej motywu katastrofy morskiej i rozbitków na bezludnej wyspie, to zmienił jednak sposób, w jaki się na tę wyspę dostali. I zrobił tak bodaj z ważnego powodu. Zamiast podróży statkiem, modelowej dla katastrof w XVII stuleciu, przedstawił bardziej nowoczesny lot balonem, ucieleśniającym przemysłowego ducha wieku postępu. Wykorzystanie innego środka transportu nie pozostało oczywiście bez konsekwencji dla sposobu charakterystyki typowej dla każdej z dwóch epok sieci społeczno-technologicznej. Bardzo wyraźnie w *Przypadkach Robinsona Kruzo*e świat i rzeczy wokół tytułowego bohatera zmuszają go do fizycznego i intelektualnego wysiłku, dają mu wręcz przysłowiową szkołę życia, czyli odgrywają rolę podobną do tej, którą opisałam wcześniej, powołując się na ustalenia Brooka w *Vermeer's Hat*. Inaczej rzecz się ma z kolei na tajemniczej wyspie Verne'a, który z pełną świadomością pozbawił rozbitków wszelkich środków do życia, by tym samym czytelnie podkreślić kardynalną funkcję ich wiedzy i umiejętności w tworzeniu świata od nowa. Nawet marynarz Pencroff całkowicie zdaje sobie z tego sprawę, skoro zachęca inżyniera Smitha, by wspólnie uczynili z bezludnej wyspy małą Amerykę. Jak powiada: „Zbudujemy miasta, przeprowadzimy linie kolejowe, założymy telegraf i pewnego pięknego dnia, kiedy wyspa będzie już przekształcona, dobrze zagospodarowana i ucywilizowana, ofiarujemy ją rządowi Stanów Zjednoczonych”⁷. Te słowa padają zaś w chwili, kiedy ledwie zakończyli wstępne badanie wyspy i jeszcze nawet nie mieli tych dwóch nędznych noży, które Smith wykonał następnie z obroży swego psa Topa. Dzięki temu Verne mógł przekonująco pokazać bezdyskusyjną relację dominacji nie tylko między człowiekiem i jego produktami, lecz także między człowiekiem i otaczającym go światem, który podobnie jak narzędzia stawał się krok po kroku jego własnym wytworem. Natura w *Tajemniczej wyspie* coraz wyraźniej zmienia się bowiem w dobrze nam dziś znaną technonaturę.

⁷ Jules VERNE, *Tajemnicza wyspa*, tłum. Janina Karczmarewicz-Fedorowska, Wydawnictwo Nasza Księgarnia 1988, t. 1, s. 123.

Nie trzeba na te kluczowe zmiany lepszego bodaj dowodu niż przykład Smitha, który wedle swojej nadrzędnej woli inżyniera i naukowca zmienia bieg rzeki i poziom wody w Jeziorze Granta. I jeśli nawet on i jego towarzysze muszą w finale powieści ulec jeszcze sile natury w postaci potężnego wybuchu wulkanu, to przecież żaden z ówczesnych czytelników nie miał zapewne wątpliwości, że chodzi tylko o etap przejściowy. I siła wulkanu ulegnie wkrótce woli człowieka, co najlepiej gwarantuje obecność kapitana Nemo i jego Nautilusa. Jak sobie wyobrażam, Verne bez trudu mógł tak pokierować losami całej piątki rozbitków w *Tajemniczej wyspie*, żeby nie potrzebowali żadnej pomocy z zewnątrz. Postać tajemniczego dobroczyńcy wprowadził zatem głównie dlatego, żeby stworzyć wiarygodną rękomię dalszych sukcesów cywilizacji, która stopniowo podporządkowuje sobie nie ludzi, odbierając im wszelką sprawczość w procesach translacji, jakby powiedział Bruno Latour. Wbrew zatem Joyce'owi, jedynie w przypadku bohaterów Verne'a mówić można zasadnie o tym, że byli modelowymi kolonizatorami. Do takiego wniosku prowadzi uważna analiza relacji między ludźmi i nieлюдźmi w obu powieściach, symptomatycznych dla swoich czasów, odpowiednio dla wczesnego i dojrzałego, przemysłowego kapitalizmu.

Z taką tezą zgodziłby się zapewne nawet Karol Marks, który w ostatniej części pierwszego tomu *Kapitału* wspomina o bohaterze powieści Defoe jako o dobrym przykładzie stosunków typowych dla wczesnego kapitalizmu. Jak podkreśla, Robinson Kruzoe, kapitalista w zarodku, na zagubionej na Karaibach wyspie stopniowo odkrył reguły rządzące systemem ekonomicznym, w którym wartość rzeczy zależy nie tyle od faktycznego nakładu pracy, niezbędnej do ich wytworzenia, ile od ich aktualnej użyteczności. To zaś nieodwołalnie zmienia je w towar, w prostej linii prowadząc do nagannej alienacji człowieka. Nawet jeśli Marks wnikliwie dostrzegał w rzeczach wyraz uprzedmiotowionych relacji społecznych, widział je wyłącznie jako pozbawiony sprawczości, bierny element międzyludzkich wymian towarowych, całkowicie podporządkowany ludzkiemu egizmowi. Jak warto podkreślić, nikt dotąd nie podważył w zasadzie

jego diagnoz, także tych dotyczących bohatera powieści Defoe. Jeden z cenionych ekonomistów kanadyjskich drugiej połowy XX wieku, Stephen Hymer, podobnie jak Marks odczytał *Przypadki Robinsona Kruzoe* jako wnikliwą analizę kolejnych cykli akumulacji kapitału, który nie tyle stanowi efekt wydajnej pracy, ile zwiększa się dzięki nie do końca zrozumiałemu wsparciu ze strony ślepej bogini Fortuny. Zasługa Robinsona sprowadza się, jego zdaniem, głównie do tego, że działaniami bohatera Defoe kieruje prawdziwa pasja do liczenia i sumowania, pomnażania zysków i maksymalizacji użytku z tego, co już posiada. Dlatego Hymer z całą stanowczością stwierdza: „Przypowieść o Robinsonie Kruzoe lepiej nam służy jako historia ekonomiczna i teoria ekonomii niż wiele z tych opowieści, które na temat narodowego i międzynarodowego podziału pracy snują współcześni ekonomiści”⁸. W tym samym tekście podkreśla ponadto, że dzieje się tak właśnie dlatego, że Defoe umieścił Robinsona na bezludnej wyspie, pozwalając czytelnikom śledzić jego poczynania w iście laboratoryjnych warunkach. Owszem, diagnoza Hymera zgadza się z moją tezą na temat funkcji wysp bezludnych w obu analizowanych tu powieściach. Różnica wszakże polega na tym, że pochwała *Przypadków Robinsona Kruzoe*, wygłoszona przez Hymera na początku lat siedemdziesiątych XX wieku, przestaje dziwić w chwili, kiedy uświadomimy sobie to, że nawet dzisiaj większość ekonomistów i socjologów widzi w rzeczach ucieleśnienie pracy lub wiedzy, przedmiot handlowych wymian, materialny wyraz akumulacji kapitału, pozycji społecznej czy dystynkcji (Pierre Bourdieu), pomija zaś najczęściej ich sprawczość, ich performatywny potencjał.

Oczywiście, można w tym momencie poszukać pomocy we wspomnianej już kilka razy teorii sieci społeczno-technologicznych (ANT) Latoura, który przekonująco wyjaśnia, jak władza i dominacja rodzą się w efekcie procesu stabilizacji relacji między ludzkimi

⁸ Stephen HYMER, *Robinson Crusoe and the Secret of Primitive Accumulation*, 1974, reprint <http://monthlyreview.org/2011/09/01/robinson-crusoe-and-the-secret-of-primitive-accumulation/> (17.04.2015).

i nieludzkimi aktantami w obrębie określonego systemu translacji. Z jednej strony pokazuje on wnikliwie, jak postępują takie procesy, z drugiej demonstruje natomiast efekty odmiennego podejścia badawczego do tych kwestii niż typowe dla tradycyjnej socjologii czy ekonomii. Latour zachęca bowiem do tego, byśmy miast ograniczać się do analiz skoncentrowanych wokół Nazwy Obiektu zwrócili uwagę na Nazwę Działania, które dany obiekt wykonuje i które wprost wynika z jego aktualnych kompetencji. Znakomitym przykładem takich analiz jest choćby jego napisana z istic detektywistycznym zacięciem i niewątpliwym talentem literackim praca *Aramis or the Love of Technology*, poświęcona mozolnemu odkrywaniu złożonych przyczyn niepowodzenia realizowanego przez wiele lat projektu nowego środka komunikacji miejskiej we Francji⁹. Podstawowy zarys idei sieci społeczno-technologicznych, wraz z dobrze wybranymi i konkretnymi przykładami, znaleźć można także we wcześniejszym od niej o kilka lat artykule *Technologia jako utrwalone społeczeństwo*¹⁰. Tu chciałabym jednak zaproponować nieco inną drogę analizy. Przede wszystkim dlatego, że nie zmusza ona do aplikowania współczesnej teorii socjologicznej do tekstów literackich pisanych kilka stuleci temu, co łatwo pociągnąć może za sobą (być może zasadne) oskarżenia o metodologiczny anachronizm.

To prawda, rozbitkowie na bezludnych wyspach już dawno przestali prześladować powszechną wyobraźnię. Wprawdzie katastrofy (kto wie, czy nie bardziej spektakularne) na morskich szlakach nadal się zdarzają, ale bezludnych połaci ziemi nie pozostało nawet na lekarstwo. Już jednak Verne w *Tajemniczej wyspie* nie miał wątpliwości, gdzie łatwo znaleźć godnych następców dla rozbitków, wyrzucanych przez fale na wybrzeża bezludnych wysp. Nie bez przyczyny tak przecież oto podsumowywał pierwszy etap w życiu swoich

⁹ Bruno LATOUR, *Aramis, or The Love of Technology* [1993], tłum. Catherine Porter, Harvard University Press 1996.

¹⁰ IDEM, *Technologia jako utrwalone społeczeństwo* [1991], tłum. Łukasz Afeltowicz, „Avant” 2013, nr 1, s. 17-48.

bohaterów: „Od dwóch lat koloniści byli pozbawieni wszelkiej łączności ze swymi rodakami. Nie mieli żadnych wiadomości ze świata cywilizowanego, zagubieni byli na tej wyspie jak na jakiejś mikroskopijnej planecie układu słonecznego”¹¹. Jak chciał ojciec *science fiction*, współcześni Robinsonowie przemierzają świat na statkach kosmicznych, a bezludne wyspy, które po katastrofie dają im schronienie i, krok po kroku, poddają się ich władzy, noszą nazwy mniej lub bardziej znanych planet czy planetoid, nie tylko w oswojonym już najlepiej Układzie Słonecznym. Takim futurystycznym czy kosmicznym Robinsonem Kruzo nazwano od razu amerykańskiego astronautę Marka Watneya, bohatera *Marsjanina*, wydanej kilka lat temu debiutanckiej powieści Andy’ego Weira¹², której filmowa wersja weszła na ekrany kin wczesną jesienią 2015 roku.

Bohater powieści Weira nieszczęśliwym wyrokiem losu pozostał sam na Czerwonej Planecie, niemal od razu musiał więc uruchomić całą posiadaną wiedzę i przemyślność, by przeżyć do czasu przybycia misji ratunkowej. To prawda, Watney został sam na Marsie, gdzie mógł korzystać z ochrony jedynie tymczasowej bazy, a środki do życia wystarczyć mu mogły ledwo na jeden miesiąc. Jednak nazywający go Robinsonem krytycy i czytelnicy mają mniej więcej tyle samo racji, ile miał jej Joyce w przywołanych wcześniej sądach na temat powieści Defoe. Watney to przecież znakomity botanik i specjalista od inżynierii maszyn, czyli coś w rodzaju skrzyżowania Cyrusa Smitha i młodego Harberta z *Tajemniczej wyspy*. Zatem bez większego problemu potrafi, przeprowadzając odpowiednie – choć niebezpieczne – operacje chemiczne, wyprodukować niezbędne zapasy wody z pozostawionego przez statek paliwa, czy użyć bakteriami wyjałowioną ziemię, by następnie zasadzić w niej parę znalezionych w zapasach ziemniaków, by zagwarantować sobie minimum pożywienia. Jednak jeszcze bardziej niż *Tajemniczą wyspę* powieść Weira przypomina dylogię Verne’a, na którą składają się powieści *Z Ziemi*

¹¹ Jules VERNE, *Tajemnicza wyspa*, t. 2, s. 105.

¹² Andy WEIR, *Marsjanin* [2011], tłum. Marcin Ring, Wydawnictwo Akurat 2014.

na *Księżyc* i *Wokół Księżyca*. I dzieje się tak wcale nie dlatego, że i tam akcja po części rozgrywa się w kosmicznych przestworzach.

Jak w pełni słusznie podkreśla autorka wstępu do najnowszego wydania angielskiego tłumaczenia dylogii, trudno przecenić historyczną rolę tych powieści o podróży w kuli armatniej na Księżyc. W swoim czasie kompletnie zmieniły one wyobrażenia na temat podróży kosmicznych, gdyż tego, czego dokonał Verne, nie sposób nazwać inaczej, niż przepisaniem niemożliwego dotąd do realizacji marzenia na wiarygodne przedsięwzięcie technologiczne¹³. A kamieniem węgielnym wiarygodności, jak klarownie widać z dzisiejszej perspektywy, było odwołanie się do języka nauk ścisłych i ówczesnych autorytetów, cytowanie *in extenso* obliczeń matematycznych i zawodowej korespondencji, podawanie planów maszyn i technologicznych rozwiązań z mnóstwem szczegółów, niekoniecznych na pozór z punktu widzenia rozwoju akcji. Nawet jeśli łatwo zbijały one z tropu czytelnika nieobeznanego z zasadami budowy ponadwymiarowych armat, wyliczaniem trajektorii ich pocisków, obliczaniem przeciążeń, sposobami minimalizowania szoku, to przecież zarazem sprawiały, że samo przedsięwzięcie stawało się prawdopodobne. Dylogia Verne'a to zatem powieść z dziedziny fantastyki naukowej nie tylko dlatego, że w śmiałym rzucie wyobraźni sprawdza jedną z naukowych hipotez, jak w *Fantastyce i futurologii* domagał się Stanisław Lem. To powieść z dziedziny fantastyki naukowej także dlatego, że aktualne wtedy dyskursy naukowe uczyniła w ścisłym tego słowa znaczeniu zakładem wiarygodności świata przedstawionego i efektu jego rzeczywistości.

Pod tym względem Weir jako autor *Marsjanina* poszedł w ślady Verne'a. Przez trzy lata przygotowywał się do pisania, sumiennie gromadząc wiedzę specjalistyczną, niezbędną do tego, by jego debiutancka powieść nabrała znamion realizmu. Dlatego każdy wpis z dziennika Watneya dowodzi jak na dłoni, że potrafi on maksymal-

¹³ R.G.A. DOLBY, *Introduction*, [w:] Jules VERNE, *From the Earth to the Moon & Around the Moon*, Wordsworth Editions 2011.

nie wykorzystać swoje naukowe i techniczne umiejętności, nawet jeśli czasami kończy się to trudnymi do przewidzenia wpadkami i zagrażającymi jego życiu katastrofami. Ale nie tylko. Tak w przypadku kolejnych przedsięwzięć Watneya, jak i relacji z tego, co dzieje się na pokładzie Hermesa, jego macierzystego statku, podobnie jak z przygotowań misji ratunkowej w Houston, Weir zapoznaje nas z dokładnymi planami, szczegółowo i niekoniecznie przystępnie dla zwykłego czytelnika wyklada zasady przeprowadzenia i uzasadnieniami każdego działania (często definiowanego jako niemal szkolna zagadka matematyczna czy chemiczna) i każe obserwować jego realizację krok po kroku. Dlatego zapewne mają rację ci, którzy powtarzają, że Mark Watney pozostał na Marsie samotny jak Robinson Kruzo. Nie sądzę jednak, żeby opis jego pobytu czy literacki sposób skutecznego zagwarantowania wiarygodności tego, co działo się na tej planecie, w Houston i na Hermesie, miał wiele wspólnego z powieścią Defoe.

Pod tym właśnie względem widać chyba największe różnice między powieścią Weira a jej wspomnianą wersją filmową, zrealizowaną przez Ridleya Scotta. Tu Watney stał się bratem-łatą, obdarzonym humorem i dużym dystansem do siebie i swojej trudnej sytuacji. Na dobry dowcip wygląda także moment, kiedy już na początku demonstruje widzom swój dyplom biologa. O tym, że jest specjalistą od inżynierii maszyn, nie dowiadujemy się w ogóle. Zresztą niewiele to zmienia, gdyż zakres jego praktycznych inwencji technologicznych został poważnie ograniczony. Na filmowym ekranie Watney nie robi wiele więcej niż sadzi ziemniaki (ziemię przy tym bardziej użyźnia niż zaopatruje w niezbędne bakterie), jedzie tygodniami łazikiem po Marsie i na polecenie z Houston ogołaca doszczętnie rakietę, którą ma się wznieść na orbitę. Trudno się nie zgodzić z tymi krytykami, którzy porównują go do byłego agenta służb specjalnych i zręcznego majsterklepki MacGyvera, który w znanym amerykańskim serialu telewizyjnym potrafił zrobić coś z niczego, wtajemniczając oglądających w istotę swoich pomysłów. Kiedy na zakończenie *Marsjanina* słyszymy z offu piosenkę *I will survive*, jej słowa streszczają w zasa-

dzie najważniejsze przesłanie filmu Scotta: na Marsie przeżyje każdy, jeśli ma trochę oleju w głowie i dostateczne poczucie humoru. Tymczasem powieść Weira już nawet na tym podstawowym poziomie relacjonuje zupełnie inną przygodę na Czerwonej Planecie.

Zmiana typu katastrofy z rozbicia się statku w *Przypadkach Robinsona Kruzo* na rozbicie się balonu w *Tajemniczej wyspie* stanowiła, jak starałam się pokazać, zapowiedź wprowadzenia świata przedstawionego, odzwierciedlającego inną już niż w powieści Defoe technologię jako utrwalone społeczeństwo, jakby powiedział Latour. Nie inaczej dzieje się w *Marsjaninie*. Tu także fakt, że Watney jest rozbitek po częściowej katastrofie statku kosmicznego w efekcie burzy piaskowej, przenosi nas w jeszcze inny wymiar społeczeństwa utrwalonego w postaci typowej dla niego technologii. Ten inny wymiar najbardziej wyraźnie dochodzi do głosu w dwóch co najmniej aspektach: w nie do końca nadal typowym sposobie wejścia samej powieści w masowy obieg czytelniczy oraz oczywiście w tym, jak jej autor postanowił oddać najbardziej podstawowe relacje między ludźmi a rzeczami. Zacznijmy od tego pierwszego aspektu.

Jak już wspomniałam, Weir przez trzy lata przygotowywał się do pisania *Marsjanina*. Przyszło mu to o tyle łatwiej, że studiował nauki komputerowe, a wychował się w rodzinie fizyka, specjalizującego się w problematyce cząstek elementarnych. Kiedy jednak żadne wydawnictwo nie okazało zainteresowania jego debiutancką powieścią, Weir zaczął ją publikować na własnej stronie internetowej, rozdział po rozdziale. Liczba wejść na stronę już wkrótce sprawiła, że Amazon zdecydował się opublikować *Marsjanina* w formie e-booka na Kindle'a, którego cena – jak podobno nierzadko w takich przypadkach – wynosiła jedynie 99 centów. Ponieważ po trzech miesiącach powieść znalazła się na samym szczycie listy bestsellerów Amazona, wkrótce ukazała się jako audiobook, by wreszcie w 2011 roku przybrać tradycyjną formę książki drukowanej. Opowiedziałam w skrócie przygody wydawnicze *Marsjanina*, które na nice wywracają klasyczny cykl produkcji książek, wcale nie dlatego, żeby w dziedzinie literatury *science fiction* były one czymś wyjątkowym. Wręcz

przeciwnie. To ich symptomatyczność sprawia, że – zwłaszcza na tle dwóch poprzednich analizowanych tu powieści – warto było je przywołać jako jedną z cech znamiennych dla dzisiejszych relacji społecznych, utrwalonych jako technologia (cyfrowa).

Jeśli chodzi o relacje między ludźmi a rzeczami w ujęciu Weira, nie idzie mi wyłącznie o znaczniejszy stopień ich komplikacji, choć z pewnością miał rację Latour, kiedy na marginesie innych rozważań w jednej ze swoich najnowszych książek zauważył¹⁴, że dziś trudno byłoby sobie wyobrazić odtworzenie całej cywilizacji, gdyby początkiem tego procesu musiała się stać jedna, lekko zamokła zapalka, jak dzieje się to w *Tajemniczej wyspie*. Nie chodzi mi też o stosunek do rzeczy samego Marka Watneya, który obdarza je pełnym szacunkiem, płynącym z posiadanej wiedzy i świadomości, że jest ona niczym w porównaniu z rozległymi obszarami jego kompletnej ignorancji. Najlepiej bodaj dowodzi tego homerycka niemal pochwała przymiotów taśmy klejącej, która nie traci swoich właściwości nawet w warunkach bliskich próżni. Co istotne, autor nie ograniczył treści *Marsjanina* do wpisów Watneya w dzienniku, transkrypcji jego korespondencji elektronicznej z Houston i załogą Hermesa, przeplatanych i uzupełnianych przez relację z wydarzeń w bazie na Ziemi i pokładzie statku kosmicznego, którą prowadzi klasyczny narrator wszechwiedzący. Oto bowiem w trzynastym rozdziale w tok wpisu Watneya wpłata się zapisana kursywą i rozbita na siedem czy osiem kolejnych fragmentów historia produkcji materiału, z którego została wykonana jego tymczasowa baza na Marsie. Etapy powstawania, kontrole i pomyślnie zdane próby wytrzymałościowe, rozbicie bazy na Marsie i wreszcie burza piaskowa. Nie tylko odegrała już ona ważną rolę w życiu głównego bohatera, ale wkrótce następny raz istotnie wpłynie na jego losy. Tylko my dzięki tym fragmentom zapisanym kursywą mamy świadomość tego, że silne podmuchy wiatru podczas tamtej burzy lekko nadwyrężyły materiał bazy, tuż koło jednego

¹⁴ Bruno LATOUR, *Cogitamus. Six lettres sur les humanités scientifiques* [2010], La Découverte 2014.

z wejść. Watney używał go przy tym częściej niż innych, bo miał stąd bliżej do łazika. W finale trzynastego rozdziału dochodzi więc do kolejnej poważnej katastrofy, kiedy różnica napięcia między ziemską atmosferą wewnątrz bazy a prawie pozbawioną atmosfery powierzchnią Marsa doprowadza do wybuchu, który wyrывa główny właz. Baza się zapada i całkowicie rozhermetyzowuje, co między innymi niszczy nie tylko przygotowaną z takim trudem hodowlę ziemniaków, lecz również użyźniające ziemię bakterie. Impet wybuchu odrzuca Watneya o kilkanaście metrów od bazy, zaś podczas upadku poważnemu uszkodzeniu ulega hełm jego skafandra. Tak więc znów staje on przed realnym widmem śmierci. Oczywiście, potrafi sobie poradzić, jak poradzili sobie bohaterowie *Tajemniczej wyspy*, kiedy wzburzone fale morskie zalały w Kominach ogień, rozpalony jedyną zapalką. Ważniejsze, że powtórka w miniaturze inicjalnej katastrofy prowadzi w konsekwencji do innego wydarzenia, równie kluczowego z wprowadzonej przeze mnie perspektywy relacji między ludźmi a rzeczami.

Ponieważ Watney został niemal bez środków do życia, Houston musiało przyspieszyć misję wysłania do niego rakiety bezzałogowej z zapasami żywności. W szesnastym rozdziale relację z przygotowań i wynoszenia Iris na orbitę przerywają jednak informacje (tu pisane zwykłą antykwą) na temat tego, co dzieje się z jej ładunkiem. W tym przypadku nawet komisji śledczej byłoby trudno ustalić tylko jedną przyczynę katastrofy i linearnie odtworzyć jej przebieg. Złożyło się na nią wiele czynników w dość skomplikowanej konfiguracji. Innymi słowy: brak czasu spowodował, że zrezygnowano z kolejnej inspekcji ładunku; podczas wynoszenia na orbitę bloki proteinowe przesunęły się na bok, a nazbyt gwałtowne szarpnięcie sprawiło, że czwarta z potężnych śrub mocujących platformę, lekko nadwyreżona, nie wytrzymała w chwili, kiedy musiała radzić sobie z całym ciężarem. Kursu Iris nie dało się już wyrównać, a jej szczątki wyłowiono wkrótce z oceanu. Co istotne, Weir tak w przypadku tej pierwszej, jak tej drugiej katastrofy bardzo wyraźnie w centrum uwagi czytelnika stawia sprawczość rzeczy, udowadniając ich moc performatywną. To

one przecież stanowią główną przyczynę obu nieszczęśliwych zbiegów okoliczności. W dodatku nie chodzi wcale o jakieś skomplikowane mechanizmy czy wysoce wyrafinowane urządzenia. Za każdym razem początek katastrofy to prymitywne oddziaływanie jednostronnego naprężenia i stopniowe zużywanie się materiału. Problem zatem nie w tym, że do katastrof dochodzi również w czasach dalece zaawansowanej technologii, bo przecież materiały zużywały się podobnie i zawodziły oczekiwania człowieka także w czasach Defoe i Verne'a. Jednak oni nie znaleźli dla nich tak naczelnego miejsca w światach przedstawionych *Przypadków Robinsona Kruzo* i *Tajemniczej wyspy*. W obu powieściach, choć czas ich powstania dzieli niemal półtora wieku, w metaforycznych światłach rampy znajduje się człowiek, jego wiedza i umiejętności. Anachroniczna nieco metafora wydaje się bardzo trafna przede wszystkim dlatego, że teatr należy do tych sztuk, które koncentrują uwagę odbiorców na relacjach międzyludzkich, a teatr mieszczański niemal się do nich wyłącznie ograniczał. W *Marsjaninie* dzieje się inaczej. Tu rzeczy posiadają siłę sprawczą równą ludzkiej, i autor oddaje im pełną sprawiedliwość.

Poświęciłam *Marsjaninowi* Weira znacznie więcej miejsca niż dwóm pozostałym powieściom nie tylko dlatego, że z pewnością jest mniej znana. Jak można założyć, wiele osób po *Przypadki Robinsona Kruzo* czy *Tajemniczą wyspę* musiało sięgnąć, może na którymś etapie edukacji szkolnej. Poświęciłam powieści Weira więcej miejsca przede wszystkim dlatego, że chciałabym ją potraktować jako pryzmat, przez który należy raz jeszcze przyjrzeć się książkom Defoe i Verne'a, a zwłaszcza przedstawionym w nich relacjom między ludźmi i rzeczami. Wtedy być może uda się dojrzeć to, czego dotąd nie widzieliśmy, jak stało się to z przedmiotami codziennego użytku na płótnach flamandzkich mistrzów, które Brook potraktował jako użyteczne „drzwi” do ówczesnego świata. Niczym Joyce w modelowym z mojego punktu widzenia cytacie na temat Robinsona Kruzo, nie chcieliśmy stawiać powieściom o wyspach bezludnych i ich kolonizatorach pytań o brak tej sprawczości rzeczy, którą ich autorzy doprawdy skrzętnie ukryli w kulisach. Nie było dla niej miejsca w in-

tencjonalnie przygotowanych przez nich sytuacjach laboratoryjnych, w których zapoznawali nas ze stworzonymi przez siebie światami przedstawionymi. Zostały one oczyszczone z tego wszystkiego, czego udział i wpływ nie wydał się im istotny, wart zauważenia i rozstrzygający dla spodziewanych wyników końcowych.

Rozpoczynając ten tekst, przywołam fragment wykładu Galileusza z dramatu Brechta. Stał się on dla mnie dobrym wprowadzeniem do bardziej obszernej relacji z pracy Brooka *Vermeer's Hat*, który niejako potwierdza intuicje bohatera Brechta, że rzeczywiście narodziny współczesnego nam świata zaczęły się od okrętów. Brook udowadnia bowiem, że rzeczy odgrywały aktywną rolę w powstającej wtedy globalnej sieci wymian handlowych, a tym samym w kształtującej się wówczas tożsamości Europejczyków, modelowych „ludzi w ogóle”. Można oczywiście powiedzieć, że autor *Vermeer's Hat* z dzisiejszej perspektywy dostrzega coś, co w XVII wieku nie odgrywało żadnej roli lub jedynie znikomą. Przeczą temu wprawdzie przywoływane przez niego dokumenty z tamtej epoki, ale zawsze pozostaje podejrzenie, że być może dobrał je nazbyt tendencyjnie. Dlatego uciekłam się do pomocy współczesnej nam powieści *science fiction*, której autor – świadomie nawiązując do wcześniejszych przedstawień wysp bezludnych stanowiących laboratorium technologii jako utrwalonego społeczeństwa – zaproponował zmianę głównych aktorów (czy aktantów). Zmiana ta zaś wiązała się głównie z czytelnym aktem weryfikacji tego, co obejmuje sytuacja laboratoryjna, gdyż badacz (czy powieściopisarz, jak w tym przypadku) uznaje to za istotne dla efektów finalnych przeprowadzanego eksperymentu. A akt weryfikacji wynikał przede wszystkim z przyjęcia odmiennego punktu widzenia, ze skierowania uwagi na inne, wcześniej lekceważone czynniki, nie zaś z odkrycia czegoś nowego w tej rzeczywistości, którą laboratorium obiecuje badać. Niczym wykład Galileusza w dramacie Brechta, spojrzenie przez pryzmat *Marsjanina* staje się pouczającą lekcją, lekcją dotąd nie do końca odrobioną. Jak na dłoni pokazuje proces eliminacji sprawczości rzeczy z zasięgu naszego wzroku, z naszych metaforycznych laboratoriów. Tylko bowiem w efekcie ich

usunięcia z pola widzenia mogliśmy się poczuć niekwestionowanymi panami stworzenia. Po raz kolejny to wspaniałe – choć powielekroć złudne – samopoczucie oddaje bohater *Życia Galileusza* Brechta, kiedy tymi oto słowy podsumowuje swój wykład: „Nasze okręty wypływają daleko, nasze gwiazdy krążą w niezmierzonej przestrzeni, nawet na szachownicach wieże posuwają się od niedawna przez wszystkie pola”¹⁵. Czy można znaleźć lepszy wyraz ludzkiej pychy? Czy też – jak mówi podmiot zbiorowy jego wcześniejszego o dwie dekady *Lehrstück* w formie słuchowiska *Lot nad oceanem* – „naszej stalowej głupoty”¹⁶? Weir w *Marsjaninie* udowodnił, że wprawdzie potrafimy kazać wieżom zlekceważyć przyjęte reguły gry i poruszać się po wszystkich polach szachownicy, ale nadal nie potrafimy do tego zmusić ani ładunku, ani śrub mocujących ładunek, które za nic sobie mają optymistyczne prognozy badań w laboratoriach.

¹⁵ Bertolt BRECHT, *Życie Galileusza*, s. 121.

¹⁶ IDEM, *Lot przez ocean*, tłum. Roman Szydłowski, [w:] IDEM, *Dramaty*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1979, t. 2, s. 21.

BYĆ JAK ZOMBIE

W październiku 2014 roku telewizja Fox wraz z prowadzonym przez studentów gdańskich uczelni serwisem dawca.pl rozpoczęła kolejną akcję promocyjną, zachęcając do podejmowania decyzji o oddaniu po śmierci organów do przeszczepu i do podpisywania odpowiednich oświadczeń woli. A ponieważ okazją do tej akcji była premiera piątego sezonu bardzo popularnego też w Polsce serialu *The Walking Dead*, nosiła ona odpowiedni tytuł *Zanim zostanę zombie*. Krótkie, półminutowe filmiki pokazywały w zbliżeniu znane z serialu wizerunki zombie, a odręcznie narysowana strzałka je personalizowała, obdarzając imieniem. Druga strzałka wskazywała na odpowiedni organ wewnętrzny, a odręczny napis informował, że Staszek nie ma serca, a Renatka nerek, od razu uspokajając, że zombie bez serca czy nerki przecież niczego nie brakuje. Hasło „Jako zombie nie będziesz potrzebował swoich organów” wywołało, jak poświadczają wypowiedzi na forach internetowych, dość skrajne reakcje, od entuzjazmu do oburzenia z powodu obrazy uczuć religijnych.

Oczywiście, akcja serwisu dawca.pl *Zanim zostanę zombie* nie miała pretensji do oryginalności. Kilka lat wcześniej podobny pomysł wykorzystało choćby Office of Traffic Safety w Kalifornii. Na firmowanych przez nie filmikach widać różne sytuacje zagrażające bezpieczeństwu w ruchu drogowym: powracająca z imprezy grupa nadal ostro balanguje, ktoś za kierownicą pochłania hamburgera, popijając jedzenie trzymaną w drugiej ręce coca-colą, jakaś dziewczyna kończy makijaż lub sprawdza coś w necie czy pisze SMS. Wszyscy bez wyjątku wyglądem przypominają zombie, a pojawiają-

cy się napis podpowiada *survival tips*, korespondujące z daną sytuacją podstawowe zasady przetrwania na drodze. Każdy filmik wieńczy to samo hasło: „Don't be a zombie, it is not worth it”. Można by się zapewne zastanawiać nad tym, która akcja lepiej wykorzystwała postać zombie i wywoływane przez nią skojarzenia do osiągnięcia zakładanych celów edukacyjnych. Co innego jednak w tym miejscu mnie interesuje. Jak się wydaje, nic lepiej niż obie przywołane tu akcje nie dowodzi, że nie tylko mamy do czynienia z kolejnym renesansem zombie i nową falą zainteresowania tą odmianą filmowego horroru, w której w centrum wydarzeń znajduje się postać ożywionego trupa. To raczej zjawisko prawdziwej pandemii, skoro tłumy zombie niczym złośliwy wirus atakują wyobraźnię kolejnych twórców i w szaleńczym tempie zaludniają coraz to inne gatunki, media i sfery kultury. A w dodatku zasięg tej pandemii nie ogranicza się wcale do obszarów tak zwanej kultury popularnej czy rozrywkowej. Zombie spotkać można także na scenach polskich teatrów oraz w utworach znanych i uznanych rodzimych pisarzy. Najczęściej stają się tu figurą niechcianej wspólnej pamięci czy wypartych wspomnień indywidualnych, które z uporem powracają, by w mniej lub bardziej dosłownym sensie żywić się ciałami i mózgami tych, którzy daremnie starali się ratować ucieczką w zapomnienie.

W takiej właśnie funkcji pojawili się niegdyś powstańcy w przedstawieniu *Kamienne niebo*, które na podstawie tak samo zatytułowanego opowiadania Jerzego Krzysztonia przygotował w Muzeum Powstania Warszawskiego w sierpniu 2013 roku Krzysztof Garbaczewski. W rozmowie z Jasiem Kapelą dla „Krytyki Politycznej” w przeddzień premiery reżyser tak oto tłumaczył się z obecności żywych umarłych na scenie i w filmiku wideo zapowiadającym spektakl: „Motyw zombie jako kulturowe przetworzenie tematu śmierci wydaje się bardzo interesujący. Coś nieżywego, co ciągle powraca i każe się nam ze sobą konfrontować. (...) Gdzieś ten temat zombie jest obecny w tle Warszawy jako nawiedzonego miasta”. Natomiast dramaturg *Kamiennego nieba*, Marcin Cecko, dodawał uogólniająco: „Zombie nie jest przedstawicielem jakiejś konkretnej nacji. Nie ma

poglądów, nie ma świadomości. Wszyscy, którzy umarli, powracają w takiej formie”¹. W to, że jesteśmy nieodrodnymi dziećmi naszej przeszłości, jak Garbaczewski i Cecko wierzy również Andrzej Stasiuk. Dlatego na zamówienie teatru w Grazu podobnie wykorzystał zombie jako wcielenie tysięcy ofiar krwawych walk na galicyjskim froncie wschodnim podczas I wojny światowej. Swoją sztukę zatytułował *Thalerhof*, nawiązując tytułem do nazwy austro-węgierskiego obozu internowania, który mieścił się wtedy w pobliżu tego miasta. *Thalerhof* wystawiła jesienią 2013 roku Anna Badora, reżyserka polskiego pochodzenia. Niegdyś wierni cesarzowi żołnierze I wojny nieoczekiwanie przedostają się z podkarpackich cmentarzy podziemnym tunelem na lotnisko w dzisiejszym Grazu, domagając się należytej uwagi od obojętnych, zajętych swoimi sprawami podróżnych. W programie do przedstawienia Stasiuk tłumaczył:

Lotniska są otwarte na spojrzenia, przejrzyste na wylot, ze szkła. Trochę jak akwarium, trochę jak lustro: widzisz ludzi za szybą, ale nie możesz przejść na drugą stronę. To zupełnie inna strefa, tranzytowa, Schengen, tylko z paszportami... To rzeczywistość utkana z wyobrażeń, halucynacji, wytwór zmysłów w pomieszeniu².

A przecież to jedynie dwa z wielu przykładów wykorzystania zombie w najnowszej kulturze, gdzie ich znaczenie nie ogranicza się wcale do wskazywania na skomplikowane relacje z przeszłością i historią.

Choć porównanie dzisiejszej popularności zombie z rozprzestrzenianiem się groźnego wirusa, wywołującego niszczącą cały świat pandemię, wydaje się atrakcyjne, to jednak przyczyny zaskakującej kariery tych istot wprost z horroru widać znacznie lepiej w chwili, kiedy zwróci się uwagę na zasadniczą zmianę ich statusu. W latach dwudziestych ubiegłego wieku zombie pojawiły się w kilku

¹ <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/opinie/20130731/cecko-garba-czewski-powstancza-koparka-z-ostrymi-zebami> (25.03.2014)

² http://www.schauspielhaus-graz.com/schauspielhaus/stuecke/stuecke_genau.php?id=17811 (25.03.2014).

pracach etnograficznych. Opisywano je tam jako egzotyczne zjawisko z Karaibów, gdzie – jak wtedy sądzono – rytuały wudu przywracają zmarłych do życia, zmieniając ich z czyjejs zemsty czy dla praktycznych korzyści w bezwolne ciała bez duszy, zmuszane następnie do niewolniczej pracy na plantacjach trzciny cukrowej³. Badacze z kręgu studiów postkolonialnych nie mają dziś większych wątpliwości co do tego, że haitańskie wierzenia i opowieści pełniły *stricte* polityczną funkcję. I działało się tak nie tylko dlatego, że pracujące na plantacjach zombie stanowiły czytelną figurę miejscowej ludności kreolskiej, lecz także ze względu na przetworzone w tych wyobrażeniach elementy możliwe do rekonstrukcji historii Murzynów z Afryki Zachodniej, przywożonych na San Domingo w XVII i XVIII wieku. Należał do nich choćby zakaz żywienia zombie solonymi potrawami. Solone ryby, głównie dorsze, zabierano bowiem jako balast do pustych ładowni statków i stanowiły one następnie podstawowe pożywienie niewolników⁴. Po II wojnie światowej zombie wzbogaciły europejski repertuar budzących grozę, krwiożerczych potworów jako jedyny rdzennie amerykański wytwór wyobraźni gotyckiej⁵, stopniowo gubiąc pamięć swoich folklorystycznych korzeni. Trudno jednak powiedzieć, żeby to, co umownie nazywam zawirusowaniem współczesnej kultury (już nie tylko popularnej) przez zombie, wiązało się jedynie z globalizacją tej kultury, czyli w znakomitej części przypadków z jej daleko idącą amerykanizacją. Dziś przecież dawne twory gotyckiej wyobraźni funkcjonują przede wszystkim jako ży-

³ Choć rozproszone wzmianki o zombie znaleźć można w wielu relacjach dziełnastowiecznych podróżników i antropologów, to dopiero etnograficzne studium Williama SEABROOKA *The Magic Island* (1929) uważa się zazwyczaj za najważniejszą pracę, która zwróciła na nie uwagę amerykańskiej kultury. Wpływy tego studium widać w pierwszych filmach podejmujących wątek zombie: *Białe zombie* (*White Zombie*, 1932) Victora Halperina oraz *Wędrowałam z zombie* (*I Walked with a Zombie*, 1943) Jacquesa Tourneura.

⁴ Por. Hans W. ACKERMANN, Jeanine GAUTHIER, *The Ways and Nature of the Zombie*, „Journal of American Folklore” 1991, nr 414, s. 466-494.

⁵ Por. choćby: Kyle William BISHOP, *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*, McFarland & Company 2010.

wotna metafora współczesnej kondycji ludzkiej, metafora o nadal szeroko otwartym i różnorodnym polu referencji. Dlatego zombie, jak postaram się pokazać na wybranych przykładach, niczym wirus atakują wyobraźnię współczesnych twórców, od dizajnerów gier komputerowych poczynając, a na reżyserach teatralnych kończąc. Ale nie tylko. Przekroczyły bowiem zakłęty krąg gotyckich tematów i nabrały nowych sensów, stając się czymś w rodzaju zmiennego znaczącego (*floating signifier*), znaczącego do wynajęcia.

Chodzące trupy, które w swoich filmach wprowadził George A. Romero pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku, stopniowo ustanawiając odrębny typ filmowego horroru, powróciły u progu nowego tysiąclecia nie tylko jako rozpoznawalni już na pierwszy rzut oka bohaterowie filmów, seriali telewizyjnych, gier komputerowych i komiksów. Gdyby tak się stało, sądzić by można zasadnie, że mamy do czynienia ze zjawiskiem bardziej ekonomicznej niż kulturowej natury, z klasycznym wręcz przypadkiem podaży wytwarzającej popyt dzięki powieleniu tego samego tematu w rozmaitych ujęciach i wersjach, nie wykluczając dobrze zaprojektowanych i zręcznie upowszechnianych gadżetów. Coraz częściej w sferze kultury popularnej pojawiają się właśnie takie projekty, których autorzy, chcąc zapewnić sobie sukces finansowy, łączą w formie pakietu realizację tego samego pomysłu w kilku mediach i typach przemysłu rozrywkowego⁶. Jako przykład takiego postępowania łatwo wymienić choćby przedsięwzięcie Roberta Kirkmana, który od 2004 roku wydaje serię komiksów *The Walking Dead*, zaś w 2010 roku wyprodukował dla stacji telewizyjnej AMC pierwszy sezon serialu pod tym samym tytułem. Kirkman napisał też do niego scenariusz, będący adaptacją tej samej historii, którą wcześniej opowiadał w obrazkach, rysowanych najpierw przez Tony'ego Moora, a następnie Charliego Adlarda. W tym

⁶ Pisał o tym zjawisku w odniesieniu do wytwórni Disneya i muzyki popularnej choćby Philip AUSLANDER w *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (Routledge 1999, 2008). Por. IDEM, *Na żywo czy...?*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2012, nr 107, s. 18-27.

samym czasie ukazały się dwa tomy powieści *The Walking Dead*, przy których powstaniu Kirkman współpracował z Jayem Bonansingą. To prawda, powieści nie relacjonują po raz kolejny znanych już z serialu przygód nielicznej grupy żywych, z policjantem Rickiem Grimesem na czele, która co i rusz stawiać musi czoła niezliczonym rzeszom ożywionych trupów. Powieści przedstawiają bowiem losy głównego przeciwnika Grimesa, stylizowanego na wcielenie zła Gubernatora miasteczka Woodbury, starając się przy okazji wyjaśnić traumatyczne przyczyny i zawiłości jego szczególnego poczucia sprawiedliwości. Nadal jednak zapraszają odbiorców do odwiedzenia znanego im z innych medialnych wcieleń postapokaliptycznego świata w okolicach Atlanty, licząc z pewnością na to, że rozbudzone wcześniej zainteresowanie zagwarantuje finansowy sukces całemu przedsięwzięciu. Nawet jeśli Kirkman nie jest jedynym twórcą, który potrafi zbijać (nie tylko symboliczny) kapitał na swoich dobrze przyjętych w jednej dziedzinie kultury pomysłach, to przecież atakujący wyobraźnię wirus zombie wcale nie ogranicza swojej aktywności do projektów tego i podobnego rodzaju, co najlepiej udowodniły przywołane na początku przykłady z polskiego teatru.

Oczywiście, gdyby ograniczyć obszar analizy wyłącznie do kina, seriali telewizyjnych i gier komputerowych, można by zapewne podejrzewać, że zombie w kształcie, który dobre czterdzieści lat temu nadał im Romero, nadal zaludniają naszą wyobraźnię. Nie tylko dlatego, że ich charakterystyczny wygląd i typ zagrożenia, jaki stwarzają dla rodzaju ludzkiego, niewiele się w tym czasie zmieniły. Bardzo też często filmy Romera pojawiają się dziś jako podstawowy punkt referencji w innych gatunkach i mediach. Często bywają traktowane z całą powagą jako rodzaj surwiwalowych podręczników dostarczających niezbędnej do przeżycia wiedzy. Rzadziej już wysmiewane są jako dalekie od rzeczywistości, zwodnicze mity, które kosztowały już niejedno ludzkie życie. Niezależnie jednak od typu nawiązania, samo ich istnienie pozwala zwiększyć wiarygodność snutej właśnie kolejnej opowieści o zombie. Co warto podkreślić, włączanie filmów Romera w krąg wspólnej wiedzy nie należy do jakichś szczegó-

nych wyjątków. Utwory podejmujące wątek zombie to bowiem sfera intensywnie intertekstualna i metatematyczna, powiązana skomplikowaną siecią odsyłających do siebie wzajem cytatów, odniesień, aluzji i nawiązań. Widać to jednak wyraźnie dopiero w chwili, kiedy opuści się dotychczasową ojczyznę zombie, czyli obszar kultury wizualnej, by wejść w rejony dotąd o wiele trudniej dla nich dostępne, czyli w rejon literatury, tyleż fikcyjnej, co paradokumentalnej (dokumentarnej). To literatura stała się dziś przecież podstawowym źródłem fabuł dla filmów i seriali, a nie na odwrót. Dlatego kiedy uprawiane przez pisarzy z zawirusowaną przez zombie wyobraźnią rozmaite formy literackie trafiają na ekrany, często ulegają po drodze daleko idącej adaptacji, która upraszcza ich treści i formalne rozwiązania, przemocą dostosowując do standardów tego gatunku filmowego horroru, który – poczynając od *Nocy żywych trupów* (*Night of the Living Dead*, 1968) – uprawiał Romero i jego liczni naśladowcy, tak w wersji serio, jak buffo. Co ciekawe, nawiązania tego typu zwykle ograniczają się wyłącznie do jego najbardziej klasycznych i najbardziej znanych filmów, pomijają zaś te późniejsze i bodaj mniej znane, z *Ziemią żywych trupów* (*Land of the Dead*, 2005) na czele.

Tymczasem Romero nie tylko pokazywał zombie na różnych etapach wywoływanej przez nie apokalipsy i na tle rozmaitych dekoracji. Ewolucji ulegała także ich koncepcja i podpowiadane referencje. Choćby we wspomnianej *Ziemi żywych trupów* zombie przestały być bezmyślną masą prymitywnych stworów, kierowanych jedynie przemożnym instynktem zabijania, ulokowanym gdzieś w najstarszej części ludzkiego mózgu, w tak zwanym gadzim mózgu. Zaczęły one teraz, choć z niemałym trudem, „przypominać sobie” wcześniejsze umiejętności, komunikować się ze sobą i organizować, zaś w finale jedyni (relatywnie) sprawiedliwi wśród zdeprawowanych i skorumpowanych żywych przyznają im wręcz prawo do zasiedlenia ruin miasta, które sami właśnie porzucają. Co więcej, podstawowy dla *Ziemi żywych trupów* motyw ewolucji zombie pojawił się już dwie dekady wcześniej. W *Dniu żywych trupów* (1985) spotykamy bowiem zombie byłego żołnierza o imieniu Bub, które doktor Logan podda-

je typowym warunkującym eksperymentom bodziec-reakcja, z niezbędną nagrodą za poprawne wykonanie poleceń. Bub nie dość, że krok po kroku przypomina sobie podstawy wojskowej musztry, najmocniej zapisanej w pamięci jego ciała żołnierza; odzyskuje powoli także coś w rodzaju podstaw empatii z innymi żywymi stworzeniami, kiedy nieporadnie, acz z budzącą sympatię widzów determinacją, zabija despotycznego dowódcę, kapitana Rhodessa, który kompletnie lekceważy sobie wartość ludzkiego życia. Ten niedostatecznie dostrzeżony (lub całkowicie pomijany) przez krytyków i widzów późnych filmów Romera wątek ponownego „uczłowieczenia” zombie okazał się niezwykle płodny w najnowszej literaturze, nawet jeśli nadal nie zauważa go kino i telewizja, niegdysiejsza ojczyzna tych krwiożerczych stworów. Dowodzą tego dwa – wybrane przeze mnie z wielu możliwych – przykłady filmowych adaptacji utworów literackich, które apelując głównie do przyzwyczajęń odbiorców nurtu tak zwanego *zombie movies*, na stare schematy filmowe przepisują nowe i bardziej radykalne propozycje powieściopisarzy.

Powieść *Warm Bodies* (2010) Isaaca Mariona, której tytuł za pokazywaną na ekranach naszych kin wersją filmową niezbyt szczęśliwie przetłumaczono jako *Wiecznie żywy*⁷, łatwo uznać za kolejne przepisane tragedii *Romeo i Julia* Szekspira. Główny bohater i zombie, który zaczyna odzyskiwać pamięć, określa się tu za pomocą pierwszej litery imienia R., zaś podstawowy wątek akcji stanowi uczucie rozwijające się między nim a nadal żywą Julie. Co istotne, tego typu zabiegi intertekstualne nie wydają się w literaturze wykorzystującej wątek zombie niczym osobliwym. I myślę tu nie tylko o przetłumaczonej już na język polski *Alicji w krainie zombie* i kolejnych powieściach z cyklu *Kronik białego królika* Geny Showal-

⁷ Isaac MARION, *Wiecznie żywy* [2010] tłum. Martyna Plisenko, Wydawnictwo Replika 2013. Warto dodać, że pierwsze wydanie polskiej wersji tej powieści ukazało się dwa lata wcześniej i nosiło jeszcze tytuł *Ciepłe ciała*, wierniej oddający sensy oryginału. Oczywiście wydawca zmienił później tytuł i okładkę w nadziei na to, że ci, którzy oglądali film, chętnie kupią też literacki oryginał.

ter⁸. Zombie o wiele bardziej niż powszechnie znane ciała bez duszy przypominają w *Kronikach białego królika* mniej znany typ zombie z Karaibów, czyli dusze bez ciał, zaś akcja zgodnie z tytułem rozwija się dzięki rozwiązaniom, które autorka świadomie zapożyczyła z powieści Lewisa Carrolla. Idzie mi przede wszystkim o przepisującą równie kanoniczną *Dumę i uprzedzenie* Jane Austen powieść *Duma i uprzedzenie i zombie* Setha Grahame-Smitha, która bardzo szybko i całkiem zasłużenie znalazła się na liście bestsellerów czasopisma „New York Times”⁹. Co ciekawe, ojcem pomysłu przepisania *Dumy i uprzedzenia* był Jason Rekulak, redaktor wydawnictwa Quirk Books, który szukał dobrego sposobu na zachęcenie młodzieży szkolnej do lektury klasyków. Znalazł go zaś w chwili, kiedy wpadł na pomysł, żeby w świat lektur szkolnych, poddawany od dawna daleko idącym zabiegom puryfikacyjnym, jak by powiedział Bruno Latour, wprowadzić te wszystkie twory hybrydyczne, które dziś zaludniają wyobraźnię nastolatków: wampiry, piratów, walecznych wojowników ninja i właśnie zombie. Nawet jeśli polskie tłumaczenie gubi wiele z subtelnej ironii języka Austen i dzielnie idącego z nią w zawody Grahame-Smitha, sam pomysł okazał się strzałem w dziesiątkę, skoro w jedynym w swoim rodzaju, wiktoriańskim świecie Austen zombie nie wydają się wcale jakimś elementem dodanym z zewnątrz. Wręcz przeciwnie, niczym wydobyte przez nią w tytule istotne cechy tego świata, czyli duma i uprzedzenie, funkcjonują jako znakomity kamień probierczy różnic klasowych, które wyznaczały strukturę społeczeństwa brytyjskiego u progu XIX wieku. Przywracają mu także ten aspekt państwa kolonialnego, nad którego brakiem – czy wręcz intencjonalnym przemilczeniem – ubolewają zwykle badacze twórczości Austen z kręgu studiów postkolonialnych. Jak należy się spodziewać, wkrótce po publikacji nowej wersji *Dumy i uprzedzenia*

⁸ Gena SHOWALTER, *Alicja w krainie zombie* [2012], tłum. Jan Kabat, Harlequin Polska 2013.

⁹ Jane AUSTEN, Seth GRAHAME-SMITH, *Duma i uprzedzenie i zombie* [2009], tłum. Aldona Moźdzysłska, Burda Publishing Polska 2010.

ukazał się komiks i gra komputerowa, oparte na akcji powieści Grahame-Smitha. Została też wydana jej wersja interaktywna w formie e-booka i trwają prace nad wersją filmową. Pozostaje tylko mieć nadzieję, że X muza okaże się tym razem łaskawsza dla oryginału, niż stało się to w przypadku przeniesienia na ekran tragedii Szekspira, przepisanej przez Mariona.

Główny problem z przeniesieniem *Warm Bodies* na ekran kinowy wiązał się – jak podejrzewam – z tym, że mamy tu do czynienia z narracją w pierwszej osobie. Prowadzi ją R., którego pamięć, emocje i zdolność ich wyrażania stopniowo powracają, dzięki czemu coraz bardziej wyraźne stają się też starannie budowane przez autora paralele między światem zombie a światem ludzi. Zamieszkujące w budynkach i na terenie dawnego lotniska zombie tworzą odbicie ludzkiej społeczności w czytelnie satyrycznym lustrze. Swego rodzaju rada starszych narzuca tu wszystkim heteronormatywne struktury rodzinne oraz typowe dla ich propagowania i podtrzymywania instytucje. Należy do nich choćby szkoła dla zombie-dzieci, w której uczy się je skutecznego polowania na przyszłe ofiary. Natomiast w chwili, kiedy zakochany R. nielegalnie dostaje się do świata ludzi, widzieć jak na dłoni, że zarówno ojciec Julie, jak i inni dorośli są w istocie rodzajem zombie, twórcami bez duszy, gdyż z całą bezwzględnością, także kosztem własnych dzieci realizują swoje egoistyczne potrzeby i ideały. Nie trzeba bodaj przywoływać więcej szczegółów. Klarownie już przecież widzieć, że Marion w duchu dawnej kontrkultury, choć wbrew regułom obowiązującym dotąd w filmowej krainie zombie, przeciwstawił sobie żywych młodych i martwych dorosłych, dostrzegając ten podział tyleż w świecie ludzi, ile w świecie zombie. Takie postawienie sprawy i rodzące się z niego przesłanie uznać oczywiście łatwo za dalece naiwne i niepoprawnie sentymentalne. Problem jednak w tym, że wersja filmowa Jonathana Levine’a kompletnie pomyliła nawet tak czytelne w powieści tropy. W kinie oglądamy przecież historię o kolejnej i po raz kolejny krwawej konfrontacji między ludźmi a czujących na ich mózgi potworami. Oczywiście z niezbędnym happy endem. Zwycięstwo starego schematu *zombie*

movies jeszcze wyraźniej widać w filmowej adaptacji innej powieści, a mianowicie *World War Z* (2006) Maxa Brooksa¹⁰.

Powracający do klasycznych filmów Romera krytycy podkreślają dziś coraz mocniej ich społeczno-polityczne aspekty krytyczne. Jako dowód często przywołują rozgrywające się we wnętrzu ogromnej galerii handlowej sceny z filmu *Świt żywych trupów* (*Dawn of the Dead*, 1978). Żywi za darmo zaspokajają tu swoje potrzeby posiadania luksusowych towarów, zaś zombie pod wpływem tego nabytego kiedyś instynktu konsumenta powracają do źródła wcześniejszych *jouissances* i przyciskają twarze do szyb wystawowych, zmieniając galerię handlową w miejsce, gdzie tak zwana cywilizacja śmierci ujawnia swoje prawdziwe oblicze. Kyle William Bishop w *American Zombie Gothic* zwraca także uwagę na finał wcześniejszej *Nocy żywych trupów*, gdzie uzbrojone oddziały białej gwardii narodowej z psami zabijają Murzyna – jedyne, który przeżył nocny atak zombie. Jak podkreśla, istnieją wyraźne podobieństwa ikonograficzne między taką formą graficzną ostatnich sekwencji film Romera a prasową dokumentacją ówczesnych linczów oraz rasistowsko motywowanych zabójstw ludności afroamerykańskiej w przeddzień morderstwa Martina Luthera Kinga. Bishop wskazuje też na możliwe analogie między pokojowymi akcjami w Stanach Zjednoczonych na rzecz zakończenia wojny w Indochinach a kolejnymi filmowymi pracami Romera, zwłaszcza tymi, do których charakteryzację przygotowywał Tom Savini. Dołączył on do ekipy dopiero podczas kręcenia *Świt żywych trupów*, już po odbyciu służby wojskowej w Wietnamie. Jego doświadczenia fotografa wojennego znalazły odbicie w bardziej niż dotąd realistycznym wyglądzie chodzących trupów, które zaczęły teraz przypominać ożywione ciała rozerwanych minami żołnierzy amerykańskich czy spalone napalmem zwłoki partyzantów Wietkongu i ludności cywilnej. Mam jednak wrażenie, że krytyczny stosunek filmów Romera do późnego kapitalizmu, imperialistycznych

¹⁰ Max BROOKS, *World War Z. Światowa wojna zombie w relacjach uczestników* [2006], tłum. Leszek Erenfeicht, Wydawnictwo Zysk i S-ka 2013.

wojen kolonialnych i uprzedmiotawiającego konsumeryzmu ujawnia się z taką siłą dopiero w intencjonalnej analizie i interpretacji dzisiejszych krytyków i filmoznawców, umykał zaś w znacznej mierze tak ówczesnym, jak dzisiejszym widzom. Zainteresowani oni byli głównie tym, co reżyser umieścił w samym centrum ich uwagi, czyli brutalną konfrontacją między umarłymi a żywymi, którzy wszelkimi dostępnymi środkami walczą o przeżycie. Wspominam zaś o tym przede wszystkim dlatego, że Brooks w *World War Z* całkowicie zmienił tę zależność, w centrum uwagi swoich czytelników przesuwając kwestie społeczno-polityczne, zrodzone z wnikliwej analizy geopolitycznie zróżnicowanej sytuacji naszego dzisiejszego świata.

Paradokumentalny charakter zdradza już podtytuł powieści *World War Z*, czyli „Światowa wojna zombie w relacjach uczestników”. Zebrał je fikcyjny autor na zlecenie Komisji Raportu Powojennego ONZ. Kiedy jednak nie potrafił usunąć tak zwanego czynnika ludzkiego, czyniąc zadość oczekiwaniom urzędników na obiektywne przedstawione fakty i analizy, jak wyjaśnia w krótkim wprowadzeniu, zlecniodawcy pozwolili mu wykorzystać zebrane materiały w formie powieści. Szczególna to jednak powieść, gdyż składa się z samych cytatów, spisanych pieczołowicie cudzych głosów, pozbawionych niemal całkowicie zewnętrznej ingerencji autora. Zamieścił on jedynie niczym w dramacie dokumentalnym niezbędne informacje o miejscu i czasie spotkania z kolejnymi rozmówcami oraz uporządkował chronologicznie zasłyszane wtedy opowieści, stosownie do nadrzędnej chronologii tytułowej „wojny światowej z zombie” rozbijając ich integralność. Dlatego też żadnej z nich nie poznajemy od razu i w całości. Ich fragmenty wplatają się w barwną tkaninę innych, zwiększając wrażenie jej różnorodności oraz zapewniając nam poczucie bardziej intymnego kontaktu w chwili, kiedy raz po raz spotykamy tych samych relacjonujących i coraz głębiej wnikamy w ich losy. Lekturę zaczynamy od panoramy pierwszych i całkowicie lekceważonych przez lokalne władze ostrzeżeń, przechodzimy przez wybuch epidemii w różnych miejscach globu, na początku rozmaitości tuszowanej przez rządy i posłuszne im media, niezręczne próby

walki z rzeszami żywych umarłych bronią konwencjonalną, aż do okupionego wieloma ofiarami zwycięstwa i rozdziału zatytułowanego *Pożegnania*, w którym przewijające się w całej książce relacje zostają domknięte informacjami o dalszych losach ich autorów. Co istotne, Brooks wykorzystuje wybuch pandemii i jej wpływ na losy konkretnych ludzi jako swoisty papierek lakmusowy, który wnikliwie ujawnia i w metaforyczny sposób komentuje dzisiejszą politykę światowych mocarstw i rządów.

Różnicę w stosunku do filmów Romera, poddających się aluzyjnej czy metaforycznej lekturze, widać tu jak na dłoni. Niewątpliwie trudno odmówić klasycznym filmom o zombie trafności niektórych psychologicznych i socjologicznych rozpoznań, choć czasami potrzeba dobrej woli, żeby wyłuskać je z logiki przyczyn i skutków fikcyjnej narracji. Tymczasem u Brooksa mamy do czynienia wyłącznie z reporterskimi, paradokumentalnymi relacjami wszelkiego autoramentu specjalistów, którzy bez wahania wykorzystują swój zawodowy czy techniczny żargon i naukowe analizy. Zaś jedyne ślady naddanej narracji łatwo spisać na karb „przezroczystych” konwencji dokumentalnych. Mimo tak oczywistych różnic Marc Forster w opartym na powieści Brooksa filmie *World War Z* (2013) jej paradokumentalną wielogłosowość zastąpił narracją obiektywną i jawnie fikcyjną o losach pracownika ONZ, granego przez gwiazdę Hollywood Brada Pitta, który otrzymał misję wykrycia źródła tajemniczej epidemii. Wybrane pod kątem największej widowiskowości sytuacje Foster połączył zaś ramą jego rozstania z rodziną, a następnie ich szczęśliwym połączeniem w finale. Konstrukcja akcji pod wieloma względami przypomina typowe filmy sensacyjne z Jamesem Bondem czy Ethanem Huntem, bohaterem cyklu *Mission: Impossible*. I tutaj przecież – wbrew pierwowzorowi – zbawienie świata zależy od poświęcenia i skutecznych działań jednostki.

Tymczasem najnowsze powieści wykorzystujące wątek zombie coraz częściej odchodzą od typowego realizmu psychologicznego, nadal rozpowszechnionego w literaturze popularnej. Oczywiście, mniej lub bardziej ciekawych realizacji schematu fabularnego trady-

cyjnych powieści nadal nie brakuje. Pisarze z tego kręgu, być może zazdroszcząc czytelniczych sukcesów skandynawskim powieściom obyczajowo-sensacyjnym, powrócili także do charakterystycznych dla dziewiętnastowiecznej kultury cykli epickich, na trzy lub cztery kolejne tomy rozpisując losy kilku zazwyczaj bohaterów, często spotykających się przypadkowo dopiero podczas wybuchu epidemii. Tytułem przykładu wystarczy tu przywołać trylogię *Zmierzch świata żywych* (2008) Rhiannon Frater, reklamowaną jako przygody w świecie żywych trupów Thelmy i Louise z filmu Ridleya Scotta; przypominającą w fabularnej koncepcji *Przygody Guliwera* Jonathana Swifta, trylogię *Apokalipsa Z* (2011) hiszpańskiego pisarza Manela Loureira, czy podobnie obejmujący trzy tomy *Feed* (2011) Miry Grant. W tym ostatnim cyklu klasyczną narrację przygód dwójki rodzeństwa, profesjonalnych reporterów internetowych, prowadzoną w stylu politycznego thrillera, przerywają fragmenty blogów, które na bieżąco prowadzą oni sami, ich przyjaciele i współpracownicy. Co warto dodać, podczas gdy w XIX wieku wielotomowe powieści powstawały zwykle jako kolejne odcinki drukowane na łamach poczytnych gazet, trylogie o zombie rodzą się jako regularnie prowadzone blogi bądź fragmenty umieszczane na stronach internetowych. Dopiero, kiedy wzbudzą zainteresowanie czytelników, ukazują się w formie drukowanej, często poprzedzonej wersją e-booka. Kiedy pierwszą próbę lektury na łamach gazet zastąpiły dziś internetowe fora, zmieniło się wprowadzie medium, lecz podstawowy mechanizm pozostał w gruncie rzeczy ten sam. Pozwala to zaś mówić nie tylko o trendach i modach w środowisku ludzi piszących, lecz również o gustach i potrzebach czytelników. Dlatego zasadne wydaje mi się pytanie o przyczyny powrotu na początku nowego tysiąclecia do łask pisarzy i odbiorców dawnych schematów narracyjnych i rozbudowanych epickich opowieści.

Jacques Rancière przypomina w jednym z pierwszych rozdziałów *Aisthesis*, książki poświęconej rekonstrukcji narodzin i przemian koncepcji artefaktu i związanego z nim doświadczenia estetycznego metodą analizy wybranych przypadków, jak srodze pomylił się Vic-

tor Hugo¹¹. W tym samym rewolucyjnym 1830 roku, kiedy Stendhal pisał *Czerwone i czarne*, Hugo wciąż jeszcze sądził, że skoro struktura społeczna zupełnie straciła dotychczasową przejrzystość, to właśnie dramat najlepiej zdoła oddać ducha nadchodzących czasów. Wbrew dobrze uzasadnionym oczekiwaniom, jedynie powieść potrafiła spełnić zadania, które stawiał on przed dramatem. Powieść z ambicjami do przedstawienia odbiorcom nie tylko różnorodnego, opisanego z wielu odmiennych punktów widzenia świata, lecz także wyjaśnienia porządku jego mniej lub bardziej rewolucyjnych przemian w formie wielkiej narracji, zwykle obejmującej kilka tomów. Obszerne cykle powieściowe stwarzały wrażenie, że obejmują całe społeczeństwo, dają obiektywny przekrój przez wszystkie jego poziomy. Przede wszystkim zaś obnażają mechanizmy zmian społecznych i zasady ich działania, ujawniają teleologię dziejów na przykładzie losów trafnie wybranej i dobranej rodziny czy grupy bohaterów. Być może autorzy powstających dziś cykli powieściowych nadal żywią podobne ambicje, zwykle jednak ograniczają się do przedstawienia nieprzejrzystej struktury współczesnego świata, czy wręcz próbują dowodzić, że taka struktura nie istnieje i nigdy nie istniała. Znajduje to wyraz nie tylko w powtarzających się obrazach apokaliptycznej wręcz pandemii, wyniszczającej niemal całą populację ziemską, lecz również w trudnych do przezwyciężenia przeszkodach na drodze do ustalenia jej przyczyn. Co jednak w tym miejscu ważniejsze, bywa przecież i tak, że poznawczy pesymizm autorów znajduje jednak odbicie w konstrukcji narracji. Przywołałam już przykład tego w postaci *World War Z* Brooksa, kolejny to jeszcze bardziej odchodzący od konwencji fikcji powieściowej na rzecz paradoksalnego przedsięwzięcie Stephena Jonesa i jego *Zombie Apocalypse!* (2010)¹².

Trudno *Zombie Apocalypse!* nazwać inaczej niż przedsięwzięciem wydawniczym, gdyż Jones przygotował do publikacji zbiór róż-

¹¹ Por. Jacques RANCIÈRE, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Éditions Galilée 2011.

¹² Stephen JONES, *Zombie Apocalypse!*, Running Press 2010.

norodnych dokumentów, do których napisania zaprosił dwudziestu innych pisarzy, których nazwiska jako współautorów widnieją na stronie tytułowej. Co więcej, także pod względem wizualnym i typograficznym postarał się podtrzymać przekonujące wrażenie, że mamy do czynienia z przygotowanymi na ten użytek kopiami autentycznych dokumentów. Wpisy w pamiętniku trzynastoletniej dziewczynki pojawiają się w zapisie odręcznym na kartkach zwykłego zeszytu, niektóre listy zostały napisane na starej maszynie, która z uszczerbkami wybijała kilka liter, mnożą się wręcz odpisy z taśm magnetofonowych i sekretarek automatycznych, nie brakuje fragmentów blogów, korespondencji mejlowych, SMS-ów i tweetów. Rozporządzenia władz sąsiadują z zamawianymi przez nie różnego autoramentu raportami, protokoły z posiedzeń na różnych szczeblach z mniej lub bardziej oficjalnymi sprawozdaniami, niektóre kartki zdają się natomiast kopiami stron internetowych. Wszędzie pozostały widoczne ślady łez, spinaczy i dziurkaczy, widać też smugi, które tak lubią pozostawiać zbyt często używane kserokopiarki. Proszę mi wierzyć, ten zbiór dokumentów naprawdę budzi wrażenie autentyzmu.

To prawda, w *Zombie Apocalypse!* przyglądamy się w porządku chronologicznym fatalnym w skutkach próbom, które podjął ówczesny rząd, żeby zorganizować w Londynie Nowy Festiwal Wielkiej Brytanii, przywracający narodową dumę obywatelom państwa zagrożonego w głębokim kryzysie gospodarczym. Jednak przedstawiony obraz świata rozpada się na niezborne fragmenty o wiele bardziej, niż działo się to w powieści Brooksa. Choć tam relacje obejmowały wydarzenia na całym świecie, to przecież odpowiadający za ich zebranie wysłannik komisji ONZ nie tylko dalece je uporządkował, ale także ujednolicił, naznaczając piętnem własnego stylu pisania i myślenia. W *Zombie Apocalypse!* mamy natomiast nieodparte wrażenie, że Jones ograniczył się rzeczywiście tylko do ułożenia zebranych dokumentów, spinał je jeden obok drugiego, jeden po drugim. Nic więcej. Wydarzenia rozgrywają się głównie w Londynie, a wręcz ograniczają się do jego południowej części, gdzie podczas przygotowań do

festiwalu ekipy budowlane w Greenwich rozkopały masowe groby z czasów tak zwanej Wielkiej Plagi z połowy XVII wieku na cmentarzu kościoła Wszystkich Świętych. A przecież wydaje się podczas ich przeglądania, że rozpada się właściwie obraz całego świata, zaś losy przypadkowych ofiar żadną miarą nie chcą się złożyć w całość. Czytelnik czuje się zatem równie zdezorientowany i zagubiony jak tamci Londyńczycy. Jak znakomicie pokazuje przykład *Zombie Apocalypse!*, autorzy powieści o zombie coraz częściej nie starają się nawet o stworzenie utopii porządku prowadzonej narracji i gwarantowanego przezeń sensu, nie próbują też łudzić czytelnika, że drobne mechanizmy tamtego i naszego świata, procesy czy przepływy dadzą się objasnić. Wręcz przeciwnie, paradokumentalne formy winne nas przekonać o tym, że świat faktycznie stał się całkowicie nieprzejrzysty i niezrozumiały. Dlatego, żeby przeżyć, ocalając nagie życie, należy niczym w piekle Dantego porzucić wszelką nadzieję i liczyć jedynie na własne siły. Wbrew jednak temu, co od wieków zapowiada Biblia, nie będzie jednej powszechnej apokalipsy. Każdy otrzyma apokalipsę skrojoną na własną miarę, apokalipsę na własność.

Jak się wydaje, pierwsze lata nowego tysiąclecia czytelnie zapowiedziały istotną zmianę warty. Kultura kilku powojennych dekad ubiegłego wieku rozwijała się w cieniu atomowego grzyba, czego ślady znaleźć łatwo nie tylko w powojennych filmach, ostrzegających przed inwazją obcych, czy w teatrze dokumentu lat sześćdziesiątych, lecz także w powstających wtedy powieściach sensacyjnych i *science fiction*. W Europie i świecie podzielonym Żelazną Kurtyną wszystko zdawało się zależeć od decyzji tych, którzy stali na czele rządów najbardziej liczących się mocarstw i jako jedyni mieli dostęp do czerwonego guzika, aktywującego ładunki nuklearne. Nawet jeśli artyści szkicowali dystopijne wizje, w których arsenały jądrowe dostawały się w niepowołane ręce lub ktoś przez czysty przypadek naciskał na wspomniany czerwony guzik, zawsze można było liczyć na Jamesa Bonda czy Kapitana Amerykę – bohatera, który uchroni nas od ostatecznego kataklizmu. W dzisiejszym świecie, nękanym kolejnymi i coraz głębszymi kryzysami gospodarczymi, groźbą klęski głodowej

w następstwie przeludnienia w tak zwanym Trzecim Świecie oraz kryzysem demograficznym na Starym Kontynencie, niewielu żywi nadal złudzenia co do tego, że rządy czy jednostki, nawet obdarzone nadnaturalnymi zdolnościami, potrafią uchronić świat od najgorszego. Najgorsze zdaje się bowiem mieć nazbyt wiele oblicz, poczynając od topniejących lodowców i innych anomalii pogodowych w konsekwencji efektu cieplarnianego, przez genetycznie modyfikowaną żywność, a kończąc na kolejnych, szybko rozprzestrzeniających się epidemiach świńskiej czy ptasiej grypy, wirusa HIV czy ebola. Trudno się wręcz dziwić, że powieści wykorzystujące wątek zombie tak rzadko identyfikują źródło pandemii i opisują, jak doszło do jej wybuchu. O wiele częściej pokazują daremne wysiłki w celu ujawnienia przyczyn infekcji i znalezienia stosownych środków zaradczych, a jeśli wspominają o działaniach rządów i władz lokalnych, to bezlitośnie demaskują ich nieudolność, katastrofalne w skutkach próby zatajenia prawdy czy następnie zaradzenia pierwszym objawom oraz przeciwdziałania kryzysowi za pomocą takich radykalnych metod, jak rzucanie ładunków jądrowych czy bomb z napalmem, mniej groźne dla zombie niż dla tych, którym udało się przeżyć ich atak. Jak się wydaje, tyleż jako wspólnoty i typowe dla nich instytucje, ile jako jednostki straciliśmy zdolność do szybkiego i adekwatnego wobec zagrożeń reagowania na nieprzewidziane okoliczności. Zaufaliśmy temu, co dotąd zwykle okazywało się niezawodne, i to wcale nie zombie, lecz rutyna sprowadzi na nas koniec.

Niczym w soczewce pokazuje to właśnie *Zombie Apocalypse!*, gdzie rząd Wielkiej Brytanii ładunkami jądrowymi bombarduje południowy Londyn pełen zainfekowanych i tych, którym udało się uciec z życiem. Wtedy też wychodzi na jaw, jak wyglądają rządowe plany, przygotowane przez specjalnie do tego powołane instancje, na wypadek nadzwyczajnych zagrożeń, mniej lub bardziej prawdopodobnych. Wśród tych ostatnich znajdują się między innymi szczegółowo opracowane strategie w takich sytuacjach, jak najazd kosmitów czy powrót Króla Artura i jego rycerzy. Tymczasem w folderze przewidującym atak zombie znajdują się ledwie dwie kartki.

Na jednej widnieje odręczny rysunek figurki komiksowego zombie z dymkiem rejestrującym jego krzyk „aaargh... brains”, na drugiej jedno, acz wymowne zdanie: „Run away screaming!”. To wszystko. Oczywiście, odpowiedzialny za działania antykrzysowe minister nie miał większego wyboru i taki właśnie plan szybkiego reagowania w chwili ataku zombie implementował. Trudno się zatem dziwić, że w czasie ostatniej dekady istota konfliktu między ludźmi a żywymi trupami przeniosła się gdzie indziej, niż sytuował ją jeszcze Romero i jego naśladowcy. Wiąże się dziś ściśle z tezami, które od kilku dobrych lat wysuwają badacze zajmujący się historią nauk, zwłaszcza nauk biologicznych.

Wiedeński teoretyk ewolucji Franz M. Wuketits ujmuje problem w sposób zapewne dość upraszczający, ale w gruncie rzeczy trafiający w samo sedno, kiedy podważa nadal podstawowe przekonanie, jakoby człowiek był *animal rationale*, istotą rozumną¹³. W efekcie postępu cywilizacyjnego, któremu ewolucja naszego gatunku nie zdołała dotrzymać kroku, otacza nas przecież świat dalece przekraczający możliwości pojmowania umysłów ukształtowanych w innych zgoła warunkach, dyktujących podstawowe zasady ekonomii przeżycia. Nie potrafimy należycie oszacować nie tylko efektów działań zbudowanych przez nas, skomplikowanych urządzeń i systemów, ale też egzystować w warunkach innych niż świat przeciętnych dystansów i przeciętnych szybkości. Dlatego w mnożących się katastrofach częściej niż maszyny zawodzi ten, kto je zbudował, tak zwany czynnik ludzki. Nasz niegdysiejszy, wysoko ceniony jeszcze przez Kanta rozsądek okazuje się dziś źródłem czystej irracjonalności, którą dodatkowo pogłębia ślepa już w zasadzie wiara we własną, przedustawną racjonalność. I właśnie tutaj, jak mi się wydaje, bije źródło najbardziej typowej i traumatyzującej sytuacji, którą spotykamy we wszystkich wcieleniach wątku zombie, niezależnie właściwie od medium i gatunku.

¹³ Franz M. WUKETITS, *Animal irrationale. Eine kurze (Natur-)Geschichte der Unvernunft*, Suhrkamp Verlag 2013.

Chodzi mi oczywiście o sytuację konfrontacji z przemienionymi już najbliższymi, których z całą bezwzględnością należy zabić, żeby samemu przeżyć. Taka konfrontacja stanowi w gruncie rzeczy czytelną figurę tradycyjnego spotkania z własnym odbiciem w lustrze. Nadal ujawnia ono to, co dotąd udawało się nam skrzętnie ukrywać, nawet przed samymi sobą, choć zmieniła się istota tego odkrycia. Tym razem dotyczy ono tego, że każdy stał się *animal irrationale*, gdyż nadal kieruje się najbardziej pierwotnymi i gwarantującymi niegdyś przetrwanie instynktami w znacznie odmienionym świecie. Taką interpretację potwierdzają coraz częstsze w najnowszych powieściach sceny, kiedy ofiary infekcji nie tylko stawiają czoła zainfekowanym najbliższym, lecz następnie z naukową wręcz precyzją obserwują własne, przemieniające się ciało. Przeprowadzają kolejne niezbędne testy i badania krwi czy innych tkanek, by pozostawić dla potomnych raport spisany wedle najlepszych metod obiektywizujących wyniki, wypracowanych jeszcze przez Roberta Boyle'a i rodzącą się w połowie XVII wieku społeczność naukową. Piszą ten raport nawet w sytuacji, kiedy nie mają żadnej nadziei, że ktokolwiek go przeczyta. I ten ostatni akt łatwo odczytać jako wcieleństwo irracjonalności samo w sobie.

Bywa jednak i tak, że z odkrycia ludzkiej irracjonalności rodzi się wątpliwa wiara w to, że otaczający nas świat okaże się mądrzejszy niż ludzie, którzy zadufani we własne siły starali się go zmieniać. Tę wiarę, co ciekawe, dzisiejsi autorzy często lokują właśnie w groźnych zainfekowanych – w zombie. Niczym Romero w przyjętej niezbyt przychylnie przez widzów i krytyków dekadę wcześniej *Ziemi żywych trupów*, projektują przyszłość, kiedy to właśnie zombie posiadają ziemię. Znamiennym przykładem takiego myślenia jest na przykład *Komórka* Stephena Kinga¹⁴, która powstała w 2006 roku, w tym samym czasie, kiedy Romero kręcił wspomniany film. Jemu również, nawiasem mówiąc, została dedykowana. To prawda, King nie należy do ści-

¹⁴ Stephen KING, *Komórka* [2006], tłum. Zbigniew A. Królicki, Wydawnictwo Albatros A. Kuryłowicz 2012.

słego kręgu pisarzy *zombie novels*, ale tym bardziej jego futurystyczna wizja wydaje się symptomatyczna dla początku nowego tysiąclecia. Wybrałam *Komórkę* przede wszystkim dlatego, że nie znajdziemy tu prostego równania między groźnymi epidemiami, nawet wywołanymi przez wirusy „udoskonalone” we współczesnych laboratoriach, a pojawieniem się żywych trupów. W powieści Kinga źródłem infekcji okazuje się tytułowy telefon komórkowy, z którym dziś nikt się już nie rozstaje i za który chwyta bezwiednie w momencie zagrożenia, by zadzwonić na numer alarmowy. Oczywiście nie mam żadnej pewności, że King czytał prace wspomnianego Wuketitsa czy innych historyków nauki. A jednak dostrzegam uderzającą analogię między tezami tego ostatniego a sytuacją wyjściową w świecie przedstawionym tej powieści, gdzie telefon komórkowy funkcjonuje jako swoisty symbol postępu cywilizacyjnego, a następnie staje się przyczyną przemiany *animal rationale* w zombie czy – jak się tu mówi – w telefonicznych. A nawet więcej. W ostatnich partiach powieści okazuje się on swoistym *pharmakonem*. Z taką intencją główny bohater, kiedy już nacisnął „zadzwon”, podaje telefon pogrążonemu w traumie synowi, mając nadzieje, że zmutowany zapewne w międzyczasie wirus zdoła go uleczyć. Tak też brzmi ostatnie zdanie powieści: „I przyłożył synowi telefon komórkowy do ucha”. Dlatego nie dowiemy się nigdy, czy ratunek oznacza tu powrót do bycia człowiekiem, czy też wręcz przeciwnie – dopełnienie przemiany w zombie. Konstrukcja akcji podpowiada jednak, że chodzi raczej o to drugie rozwiązanie.

Główny bohater *Komórki*, Clay Riddell, to młody i zdolny rysownik komiksów z Bostonu. Kiedy pojawia się wirus atakujący przez telefony komórkowe, jego żona i syn znajdują się poza miastem. Riddell wyrusza w drogę w nadziei, że zdąży zapobiec temu, żeby chłopiec do kogoś zadzwonił. Wyćwiczone oko rysownika wydobywa z chaosu otaczającego świata wzory, które zapewne umykają innym. Okazuje się oto, że już kilka dni po wybuchu epidemii zombie zaczynają wychodzić z typowego dla siebie stan letargu nie tylko w chwili, kiedy czują w pobliżu zdobycz. Powoli uczą się naśladować zachowania innych, grupują się w stada niczym odlatujące

ptaki. Ich wspólne działania nabierają regularności, pojawia się coś w rodzaju komunikacji telepatycznej. To prawda, nabywana krok po kroku zdolność ginie wraz z rzeszami „telefonicznych”, zgromadzonymi w centrum stanu Maine, których Riddell i jego towarzysze zabijają, detonując zmajstrowaną po amatorsku bombę. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że nieopatrzenie zniszczyli szansę na jakościowy skok w rozwoju życia na Ziemi. Bardzo podobne wrażenie towarzyszy również lekturze późniejszego nieco *Metra* 2033 Dmitry’ego Glukhovskiy’ego (2007), gdzie akcja rozwija się w moskiewskim metrze po wojnie atomowej, zaś bohater na takiej samej zasadzie niszczy tłumy tych, którzy jakimś cudem i kosztem daleko idących deformacji przeżyli na powierzchni. Wrażenie to zaś rodzi się przede wszystkim dlatego, że tak King, jak Glukhovskiy opisują Innych w sposób, który przypomina tezy niektórych współczesnych entomologów.

Nie bez racji Giorgio Agamben w *Otwartym* nazwał Martina Heideggera ostatnim z filozofów, którzy potrafili wykorzystać maszynę antropologiczną, produkującą *humanitas* dzięki różnicy ustanawianej między człowiekiem a zwierzęciem. Jak podejrzewam, stało się tak między innymi dlatego, że Heidegger, idąc w ślad ustaleń Jakoba Johanna von Uexküll’a, jako modelowe zwierzę wykorzystał kleszcza. Pajęczak ten od wieków tak samo reaguje na te same bodźce i kieruje się niezmiennym instynktem, a więc z definicji jest niezdolny do tytułowego „otwarcia” na świat i zmiany, u niemieckiego filozofa zawarowanego wyłącznie dla człowieka. Jak łatwo zgadnąć, sytuacja musiałaby się radykalnie zmienić, gdybyśmy wyobrazili sobie, że Heidegger wybrał innego przedstawiciela owadów, na przykład mrówkę. Mrówki posiadają bowiem szczególny rodzaj inteligencji ponadindywidualnej (inteligencji roju, zwanej też inteligencją rozproszoną), a także zdolność samoorganizacji, która opiera się na społecznej homeostazie, zmiennych wzorcach zachowań i regułach feed-backu, pozwalających im dostosować się twórczo do okoliczności. W mrowisku uczy się, pamięta i zapomina cała grupa, kierująca się wspólną wolą, ustanawianą na drodze telepatii w sposób przy-

pominający działania złożonych systemów samosterownych czy też sieci, które opisuje Bruno Latour w Actor-Network Theory (ANT). Ba, powie ktoś, wtedy jednak Heidegger musiałby być jednym z naszych współczesnych. Przecież kiedy spisywał swoje przemyślenia na temat relacji między kleszczem a człowiekiem, inteligencja rozproszona owadów nikomu się jeszcze nie śniła. Nie do końca to bodaj prawda, co pokazuje niemiecki filozof i specjalista od owadów społecznych Niels Werber¹⁵. W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku faktycznie badano społeczność mrówek przede wszystkim pod kątem daleko posuniętej specjalizacji budowy i funkcji jej członków. Ślady wzajemnych relacji między tak rozumianą konceptualizacją organizacji mrówek a metaforą opisującą społeczeństwo ludzkie odnaleźć można choćby w *Nowym wspianiałym świecie* (1932) Aldousa Huxleya, którego brat Julian dwa lata wcześniej opublikował znaczące studium naukowe z życia mrówek. W tym samym czasie ukazała się również inna powieść naukowo-fantastyczna, *Last and First Men: A Story of a Near and Far Future* (1930) brytyjskiego filozofa i pisarza Olafa Stapledona. Korzystając z prac entomologów, zaproponował on nowy wzorzec myślenia o społeczeństwie ludzkim, tworząc nieznany naukowcom model opisu życia owadów, zapowiadający dzisiejsze ustalenia na temat inteligencji rozproszonej. Nie miejsce tu oczywiście, żeby rozwijać ten temat. O ustaleniach Werbera wspominam zaś przede wszystkim z dwóch istotnych względów.

Po pierwsze, Werber potwierdza moje sugestie, że zombie w najnowszej kulturze stają się czymś więcej niż typową postacią z gotyckich horrorów. W sposobach ich przedstawienia dopatrzyć się wręcz można metaforycznych diagnoz współczesnego społeczeństwa i kondycji ludzkiej. Po drugie, jego praca *Ameisengesellschaften* jak na dłoni pokazuje, że literatura (także popularna, do której nadal zalicza się *science fiction*) nie musi wcale znajdować się w relacji analogii do nauki, ograniczając się do „odgapienia” jej ustaleń. Czę-

¹⁵ Niels WERBER, *Ameisengesellschaften. Eine Faszinationsgeschichte*, S. Fischer Verlag 2013.

sto ona sama staje się polem produktywnych eksperymentów jak we wspomnianym wyżej przypadku Stapledona, wytwarzając nową wiedzę, do której badacze dojdą swoimi metodami dopiero w przyszłości. Fakt, że rzesze graczy komputerowych trawią (ponoć bezproduktywnie) czas, eliminując hordy zombie, gromadząc punkty niezbędne do przejścia na kolejny poziom, a hollywoodzkie filmy straszą nas wizją chodzących trupów, zdolnych jedynie do prymitywnego zabijania i pożerania żywych, nie oznacza wcale, że podobnie zachowują się i podobnym celom służą zombie w całej kulturze najnowszej. Tu przecież, zwłaszcza w powieściach paradokumentalnych, stały się one narzędziami wnikliwej diagnozy społecznej i cywilizacyjnej. Zaś apokalipsa, którą proponują nam na własność, zachęcając, by być jak zombie, otwiera takie pole eksperymentu, z którego nauczyć się można więcej niż z planów operacyjnych brytyjskiego rządu w *Zombie Apocalypse!*: „Krzycz i uciekaj”.

LEKCJA ANATOMII

Ten obraz znają wszyscy, choć nie znajduje się w zbiorach amsterdamskiego Rijksmuseum, lecz rzadziej odwiedzanego przez turystów Mauritshuis w Hadze. Historycy sztuki zgodnie uważają *Lekcję anatomii doktora Tulpa* za pierwszą mistrzowskie płótno, które namalował Rembrandt. On sam zresztą potrafił docenić jego wartość artystyczną, skoro nie podpisał się już na nim akronimem „RHL” (Rembrandt Harmenszoon van Leiden), jak robił wcześniej, ale po prostu „Rembrandt”. Obraz powstał zgodnie z przyjętym obyczajem, czyli na zamówienie cechu lekarzy w Amsterdamie, jako portret zbiorowy jego członków, którzy zapewne osobno do niego pozowali w atelier malarza przy Sint Antoniesbreestraat. Przedstawia on osiem postaci naturalnej wielkości podczas wykładu Nicolaesa Tulpa, doktora medycyny, noszącego tytuł *praelector anatomiae* (dosłownie: czytający anatomię), który towarzyszył publicznej sekcji zwłok 31 stycznia 1632 roku. Czyni to jednak w sposób daleki od obowiązujących wtedy konwencji. Zdaje się bowiem umiejętnie uchwyconą i z całym realizmem namalowaną sceną wprost z życia. Każdy z lekarzy, otaczających leżące centralnie zwłoki, bierze w niej aktywny udział, odmiennie reagując na demonstrowane przez Tulpa za pomocą szczypiet mięśnie, ścięgna i nerwy lewego przedramienia. Z tego względu obraz Rembrandta stanowi zarówno część historii sztuki, jak i historii medycyny, często też wykorzystuje się go jako wiarygodne – czy wręcz historyczne – świadectwo ówczesnych praktyk medycznych, łączących edukację z rozrywką, nazywanych teatrami anatomicznymi. Takie przekonanie wzmacnia nie tylko sama „nażywość” przedstawionej sceny, lecz również ugruntowany przez

historyków sztuki końca XIX wieku pogląd na niderlandzkie malarstwo XVII wieku jako „przezroczystą”, niezapośredniczoną przez artystyczne rozwiązania rejestrację codziennego życia.

Tymczasem brakuje niezbitych dowodów na to, że Rembrandt rzeczywiście brał udział w wykładzie Tulpa ostatniego dnia stycznia 1632 roku. Trudno też powiedzieć, czy kiedy przedstawiał na swoim płótnie układ mięśni i ścięgien otwartego przedramienia, korzystał ze studium „wypożyczonego” fragmentu zwłok, czy też raczej z rysunków w ówczesnych atlasach anatomicznych, a przy tym wybierał tylko niektóre z uwzględnionych na nich elementów, albo wręcz dowolnie – jak twierdzą niektórzy – traktował ich układ i możliwość odsłonięcia przy określonym ułożeniu przedramienia. Prowadzona przez całe dekady dyskusja lekarzy i historyków sztuki nad realizmem tego fragmentu *Lekcji anatomii*, w której obie strony powoływały się przede wszystkim na dawne i współczesne atlasy anatomiczne, zachęciła zespół chirurgów plastycznych Centrum Medycznego Uniwersytetu w Groningen do tego, żeby w czterech-setną rocznicę urodzin Rembrandta przeprowadzić konieczny eksperyment. Powtórzyli oni mianowicie *in vivo* sekcję Tulpa, układając przedramię zwłok mężczyzny, rozcinając skórę, a następnie eksponując część mięśni i nerwów w uniesionych do góry kleszczach dokładnie w taki sposób, jak dzieje się to na obrazie. Wszystko dokumentowali ponadto fotograficznie, żeby następnie porównać kolejne ujęcia z tym, co znajduje się na płótnie Rembrandta. Artykuł opublikowany na łamach „The Journal of Hand Surgery” nie prowadzi wcale do jednoznacznych konkluzji¹. Zauważalne różnice, skrupulatnie opisane w fachowym języku nazywającym każdą anatomiczną część przedramienia, mogą być tyleż efektem wieku i zmian anatomicznych konkretnego ciała poddawanego autopsji, ile wynikiem pracy

¹ Frank F.A. IJPM, Robert C. VAN DER GRAAF, Jean-Philippe A. NICOLAI, Marcel F. MEEK, „*The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*” by Rembrandt (1632): A Comparison of the Painting With a Dissected Forearm of a Dutch Male Cadaver, „The Journal of Hand Surgery” 2006, nr 31, s. 882-891.

nad obrazem samego malarza, który w pewnym momencie, jak pokazuje szczegółowa dokumentacja konserwatorów, zmienił położenie lewego przedramienia. W tym miejscu interesuje mnie jednak bardziej inna różnica, która podobnie stawia pod znakiem zapytania realistyczny charakter *Lekcji anatomii*: tożsamość zajmujących centralną część płótna zwłok wielokrotnie karanego złodzieja Adriaenszooona, Arisa Kindta z Lejdy, ze względu na uprawiany proceder znanego też pod wieloma innymi imionami, którego publicznie powieszono poprzedniego dnia na amsterdamskim placu Dam.

Cech chirurgów, do którego należał Tulp, miał już od połowy XVI wieku przyznane prawo do wykorzystywania do pokazowych sekcji anatomicznych ciał osądzonych i straconych zbrodniarzy. Dlatego też pokazy na scenie teatru anatomicznego i towarzyszące im wykłady, dostępne dla zainteresowanych po uiszczeniu odpowiedniej opłaty, musiały się zbiegać z corocznymi egzekucjami publicznymi. Zajmowały zaś zwykle kilka kolejnych wieczorów, póki okładane lodem zwłoki udawało się zachować w możliwym do pokazania stanie. Toteż nic dziwnego, że od tej atrakcji rozpoczynano główne uroczystości karnawału. Po pierwszym z serii pokazów cech lekarzy wydawał zaś tradycyjnie biesiadę dla elity miasta, a wieczór kończył uroczysty przemarsz z pochodniami. Wykorzystywanie zwłok przestępców i osób psychicznie chorych czy bezdomnych nie jest oczywiście niczym osobliwym i przez stulecia stanowiło wręcz codzienność europejskiej medycyny. Przypomniła to ponad dwie dekady temu gwałtowna dyskusja w mediach, która rozgorzała wokół przedsięwzięcia amerykańskiej National Library of Medicine, nazwanego Visible Human Project, gdyż jego celem było przygotowanie pełnej bazy danych anatomicznych i interaktywnych modułów edukacyjnych na podstawie skanów odpowiednio spreparowanego ciała mężczyzny i ciała kobiety. Jak można się spodziewać, nikt nie przeprowadzał ich autopsji, rozcinając zwłoki i wyjmując kolejne organy. Ciało poddano kriosekcji w przekroju poprzecznym, krojąc je laserem na ponad tysiąc osiemset kawałków o grubości jednego milimetra. Dyskusję wywołał głównie fakt, że podstawę do uzyska-

nia modelowych danych na temat anatomii mężczyzny stanowiły zwłoki zawodowego złodzieja Josepha Paula Jernigana. Przylapany na gorącym uczynku zabił on w 1981 roku właściciela okradanego domu, a dwanaście lat później otrzymał zabójczy zastrzyk w jednym z teksańskich więzień. Jak widać, los współczesnego złodzieja Jernigana, który przeznaczył swoje zwłoki dla potrzeb medycyny, pod wieloma względami przypomina losy równie notorycznego złodzieja Adriaenszoona. Obaj w wyniku nieszczęśliwego zbiegu okoliczności zabili jedną z ofiar, ponosząc za to najwyższą karę. Co istotne, w tym drugim przypadku na poddawanych staromodnej sekcji i uwiecznionych przez Rembrandta zwłokach musiały, logicznie rzecz biorąc, pozostać niemożliwe do usunięcia ślady sposobu życia i wcześniejszych kar.

Jak wynika z dokumentacji sądowej, zachowanej w archiwach miasta Amsterdam, Adriaenszoon był wielokrotnie skazywany nie tylko na kary publicznej chłosty, lecz również napiętnowania gorącym żelazem. Wypalone na skórze godła kolejnych miast, w których był sądzony, miały skutecznie zapobiec ponownemu wpuszczaniu go przez straż miejską za ich mury. Jednak Rembrandt przedstawił na swoim płótnie ciało niemal idealne, bez blizn i piętn, którego fizyczną integralność narusza jedynie cięcie na lewym przedramieniu. Widok tego ciała nie zgadza się ani z tym, jak rzeczywiście musiały wyglądać zwłoki Adriaenszoona, ani z typowym przebiegiem sekcji zwłok na scenie *theatrum anatomicum*. Jak przypominają autorzy przywołanego już artykułu z „Journal of Hand Surgery”, sekcje rozpoczynały się z konieczności od wyjęcia najszybciej ulegających zepsuciu organów wewnętrznych z jamy brzusznej i klatki piersiowej. Anatomię kończyn demonstrowano zaś dopiero na samym końcu. Zatem w chwili, kiedy doktor Tulp pokazywał zebranym budowę ludzkiej ręki, by dostarczyć niezbitego dowodu boskiej mądrości, ciało powinno być już od kilku wieczorów otwarte i puste. Na tym wszakże nie koniec. Badania w podczerwieni podczas gruntownej konserwacji *Lekcji anatomii* w latach 1996-1998 ujawniły ponadto, że płótno Rembrandta ukrywa jeszcze jedną tajemnicę.

Konserwatorów zaciękała grubsza niż w innych miejscach warstwa farby tam, gdzie spoczywa druga, nienaruszona ręka zwłok. Co istotne, nie pochodziła ona z czasów, kiedy po zniszczeniu części obrazu podczas pożaru w 1732 roku po amatorsku „poprawiono” między innymi pelerynę Tulpa. Z całą pewnością mieli tu do czynienia z *pentimenti*, poprawkami częstymi u Rembrandta, który nie robił na płótnie wstępnych szkiców węglem, ale od razu nakładał farby. Dlatego też bywało, że w trakcie malowania zmieniał koncepcję układu postaci czy ich wyglądu. I rzeczywiście, promienie rentgena pokazały, że zamiast eleganckiej dłoni, lekko nieproporcjonalnej względem całego ciała, pierwotnie widniał na obrazie tępo zakończony kikut. Dokładnie taki, jaki musieli oglądać podczas sekcji zebrani w *theatrum anatomicum*. Jak bowiem wynika z dokumentacji procesu, władze rodzinnej Lejdy ledwo kilka miesięcy przed egzekucją skazały Adriaenszoon na przykładowe obcięcie prawej dłoni. Co zatem sprawiło, że malarz (jeśli rzeczywiście szkicował z natury) zmienił zdanie?

To pytanie na tyle zaintrygowało młodą, amerykańską pisarkę Ninę Siegal, że poświęciła sześć lat na szukanie odpowiedzi. Przystudiowała w tym czasie nie tylko prace naukowe o dziełach Rembrandta i ich konserwacji, lecz także na temat historii i obyczajów Niderlandów w XVII wieku, ówczesną literaturę (między innymi sztuki teatralne Gerbranda Bredero) i zbiory archiwalne miasta Amsterdam. Na kanwie tych materiałów powstała powieść *The Anatomy Lesson*, która w rytmie kolejnych godzin, ogłaszanych przez dzwony świeżo wzniesionego Westerkerk, przedstawia ostatni dzień z życia Adriaenszoon i innych jego współczesnych: postaci historycznych, jak doktor Tulp, Rembrandt czy mieszkający wtedy w Amsterdamie Kartezjusz, a także postaci fikcyjnych, jak Flora z Lejdy, która w zaawansowanej ciąży daremnie spieszy na Dam, by ratować życie skazanemu². Każdej z postaci, niczym na ówczesnej scenie, autorka przypisała odpowiednią część poddawanych sekcji zwłok, by

² Nina SIEGAL, *The Anatomy Lesson*, Anchor Books 2014.

metaforycznie powtórzyć dzieło Tulpa: Adriaenszoon to oczywiście ciało, Rembrandt stał się alegorią oczu, doktor Tulp rąk, Flora serca, zaś Kartezjusz umysłu. Choć Siegal wprowadziła tradycyjnego, wszechwiedzącego narratora, to przecież często oddaje głos samym postaciom, które już to z własnej woli, już pod przymusem jak torturowany Adriaenszoon, opowiadają historię swojego życia. W *The Anatomy Lesson* zapoznajemy się ponadto z fragmentami wykładu Tulpa i z listami Kartezjusza do przyjaciela, francuskiego teologa, filozofa i matematyka Marina Mersenne'a. Cztery razy, zaznaczone odmienną czcionką, pojawiają się także spisane z dyktafonu notatki pani konserwator, która przedstawia się jako Pia de Graaf. To jedyna współczesna nam osoba, a wręcz rodzaj *porte-parole* autorki, zaś jej komentarze sprawiają, że w miarę jak zmieniają się pory dnia i coraz lepiej wnikamy w losy postaci, krok po kroku poznajemy też tajemnicę obrazu Rembrandta. Zatem czytelnice obie płaszczyzny narracji – dzisiejsza i historyczna – odsyłają do siebie, ustanawiając się w tym samym akcie, wolne od potrzeby zewnętrznej referencji. Późną nocą widzimy też, jak malarz zmienia początkową koncepcję *Lekcji anatomii*, by przedstawianemu na obrazie ciału przywrócić to, co – jak zrozumiał – publiczna autopsja mu odebrała: ludzką godność.

Na pytanie o pozornie jedynie realistyczny i dokumentalny charakter *Lekcji anatomii* Siegal odpowiada w *The Anatomy Lesson* z dzisiejszego punktu widzenia. Dlatego z czytelną ironią przestawia choćby rozczarowanie Tulpa, który z coraz większą desperacją wyjmuje kolejne organy z jamy brzusznej, nie znajdując na nich żadnych widocznych oznak zepsucia moralnego. Przyjmuje ponadto, że Rembrandt nie tylko uczestniczył w tym wykładzie, lecz po jego zakończeniu robił szkice do obrazu w pobliskim pomieszczeniu, gdzie przechowywano zwłoki. Świadczy to bodaj o tym, że zależy jej na powiększeniu przepaści między tym, co na własne oczy oglądał malarz, a tym, co zdecydował się ostatecznie przedstawić na płótnie, lekceważąc sobie zamówienie cechu i obowiązujące konwencje portretów zbiorowych. Jej propozycję stosunkowo łatwo powiązać wszakże z estetyką obrazów Rembrandta, który inaczej niż wielu

jemu współczesnych, jak przekonująco dowodzi Svetlana Alpers³, czerpał inspiracje z płócien i traktatów włoskich mistrzów, zarówno w kwestii perspektywy geometrycznej, jak światłocienia modelującego ciała. To właśnie w ramach typowej dla nich koncepcji *disegno* da się też wytłumaczyć przedstawioną przez Siegal nową aranżację danych zmysłowych w sposób zgodny z ideą artysty, który nie tylko oddaje obraz świata, lecz za jego pomocą chce oddziaływać na odbiorcę. Z tego właśnie względu musi przedkładać założenia artystyczne ponad własne doświadczenia percepcyjne. Kiedy pod takim kątem spojrzymy na *Lekcję anatomii*, stanie się ona nie tylko pierwszym mistrzowskim obrazem Rembrandta, lecz także tym symbolicznym momentem, w którym sztuka na dobre rozstała się z medycyną. Odtąd ich drogi przebiegały już odrębnie i spotkały się ponownie dopiero ponad cztery wieki później w takich nurtach najnowszej sztuki, jak bioart (wetart) czy neuromedia. Że taka hipoteza nie do końca zgadza się z prawdą, postaram się pokazać na wybranych przykładach. Wcześniej jednak pójde krok jeden za sformułowaną wyżej, błędną hipotezą o rozstaniu się sztuki z medycyną. Pozwoli mi to bowiem przywołać obraz innej, późniejszej o trzydzieści lat sekcji zwłok, od której wydaną niedawno książkę *Soul Made Flesh* rozpoczął Carl Zimmer⁴.

Wyobraźmy sobie salę w jednym z budynków uniwersytetu w Oksfordzie, w Beam Hall przy Merton Street, gdzie pewnego letniego dnia 1662 roku wokół leżących na długim stole zwłok zebrała się liczna grupa miejscowych filozofów naturalnych. Nie brakuje między nimi młodego Christophera Wrena, który dopiero za kilka lat zostanie najsłynniejszym brytyjskim architektem. Teraz zaś sporządza udatne szkice organów wewnętrznych, przede wszystkim mózgu. Niektóre z nich jeszcze w XX wieku służyć będą jako ilu-

³ Por. Svetlana ALPERS, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press 1983.

⁴ Carl ZIMMER, *Soul Made Flesh. The Discovery of the Brain – and How It Changed the World*, Free Press 2004.

stracie w podręcznikach medycznych. Obok niego stoi Richard Lower, zręczny jak nikt inny w posługiwaniu się skalpelem, który jako pierwszy lekarz na świecie już niedługo przeprowadzi udaną transfuzję krwi. Obaj wszakże jedynie asystują najważniejszej osobie w tym gronie, czyli doktorowi Thomasowi Willisowi, który właśnie zdjął pokrywę czaszki. W tym niskim pomieszczeniu, cuchnącym terpentyną oraz rozkładającym się mięsem ludzi i zwierząt, przypominającym skrzyżowanie laboratorium ze sklepem rzeźnika, jesteśmy świadkami pierwszych badań nad ludzkim mózgiem i systemem nerwowym. To bowiem tutaj rozpoczęła się prawdziwa rewolucja w medycynie i narodziła się nauka, którą Willis nazwał ukutym przez siebie łacińskim neologizmem „neurologia”.

Żeby dokładniej uprzytomnić sobie, jak wyglądała opisywana przez Zimmera scena, przywołać można inne płótno Rembrandta, o wiele mniej znane od dotąd analizowanego, *Lekcję anatomii doktora Deijmana* – namalowaną na kolejne zamówienie cechu amsterdamskich lekarzy w 1656 roku, a więc niemal ćwierć wieku później. Centralna partia obrazu przedstawia w ostrym skrócie perspektywicznym zwłoki, częściowo przykryte białym płótnem, które leżą na stole w pozycji znanej z *Oplakiwania Chrystusa* Mantegny. Stół niemal wychodzi z ram, zaś wyraźnie przerysowane, skierowane ku nam stopy zajmują pierwszy plan. Tym razem nie mamy wątpliwości, że chodzi o kolejny etap sekcji, gdyż powyżej przykrycia otwiera się pusta przestrzeń wypatroszonej jamy brzusznej. Ukazany w głębi doktor Deijman przeprowadza teraz autopsję mózgu, zaś jego stojący obok asystent trzyma w ręku górną część czaszki niczym osobliwe naczynie. Niestety, nie uda się nam zobaczyć więcej niż opisaną partię obrazu, reszta uległa zniszczeniu w pożarze. Jak jednak przekonuje zachowany szkic tuszem, oryginalne płótno mogło przedstawiać scenę podobną do tej, którą opisał Zimmer. Jednak to nie poważne zniszczenia tego obrazu Rembrandta są głównym powodem tego, że zajęłam się przede wszystkim *Lekcją anatomii doktora Tulpa*. Ze względu na jeden rekwizyt pozwala ona, jak mi się wydaje, bardziej przekonująco pokazać, na czym przede wszystkim polegał

kopernikański przewrót w medycynie, do którego doszło gdzieś pomiędzy latami powstania tych dwóch obrazów Rembrandta, przedstawiających lekcje anatomii.

W prawym, dolnym rogu *Lekcji anatomii doktora Tulpa*, tuż obok stóp leżących na stole zwłok, stoi na podpórce otwarty, opasły wolumen, zaś widoczny obok Tulpa medyk, zwrócony do nas prawym profilem, trzyma w ręku kartkę z wyraźnym szkicem anatomii przedramienia. Nic lepiej niż te dwa przedmioty nie dowodzi, że z pewnością myliliby się ten, kto by sądził, że *praelector anatomiae* dokonuje tu metaforycznego aktu publicznego odczytania tego konkretnego ciała, że uczy się i uczy innych z doświadczenia. Wręcz przeciwnie. Tematem jego wykładu są spisane ustalenia starożytnych autorytetów, a poddawane sekcji zwłoki służą ledwie za ilustrację, która nie ma żadnej mocy podważenia obowiązującej wiedzy. Świadectwo oczu zdecydowanie przegrywa z przyjętym kanonem.

To prawda, wolumen przedstawiony na obrazie Rembrandta może być słynnym atlasem anatomicznym *De humani corporis fabrica libri septem* flamandzkiego anatoma Andreasa Vesaliusa, na którego we własnych pismach lubił powoływać się Tulp. Jako pierwszy z nowożytnych lekarzy Vesalius miał odwagę podważyć w połowie poprzedniego wieku obowiązujące ustalenia Galena. Korekcie poddał jednak tylko najbardziej poważne błędy rzymskiego lekarza, udowadniając przy okazji, że raczej nie przeprowadzał on sekcji ludzkiego ciała, lecz opisywał i szkicował jego tkanki i organy na podstawie autopsji zwierząt domowych. Kiedy doktor Tulp niemal sto lat później odwoływał się do dzieła Vesaliusa, by czytać anatomię leżących przed nim zwłok, z pewnością nie należał do awangardy ówczesnej medycyny. Poświadczają to jego traktaty, gdzie na przykład wyraźnie pisze, że nie przekonują go nowomodne mrzonki niejakiego Williama Harveya, który przeprowadzając eksperymenty na zwierzętach, odkrył ponoć krążenie krwi i chce traktować serce jak podrzędny mięsień, zwykłą pompę ssąco-tłoczącą. Wspomniany Harvey należał do ścisłego kręgu znajomych Willisa. Nic zatem dziwnego, że właśnie z życia tego pioniera fizjologii eksperymentalnej przywołuje

Zimmer w *Soul Made Flesh* wiele mówiąca anegdotę, która jak na dłoni pokazuje istotę radykalnych zmian w ówczesnych naukach.

W 1616 roku Harvey prowadził w Royal College of Physicians cykl wykładów dla londyńskich chirurgów. Kiedy podczas sekcji zwłok demonstrował, że ludzkie płuca wcale nie mają pięciu płatów, jak kazał sądzić Galen, miał powiedzieć dyplomatycznie: „Może w czasach Galena większość ludzi miała takie płuca, jak on opisuje; dziś jednak to prawdziwa rzadkość”. W *De motu cordis* deklarował już otwarcie: „Przyznaję, że najpierw uczę się sam, a potem nauczam anatomii z przeprowadzanych sekcji zwłok, a nie z książek, z tkąniny natury, nie z ustaleń filozofów”⁵. W takiej perspektywie *Lekcja anatomii doktora Tulpa* pokazuje stan medycyny jeszcze sprzed tej rewolucji naukowej, której przebieg na gruncie angielskim skrupulatnie relacjonuje Zimmer, na niderlandzkim natomiast Luuc Kooijmans⁶. Dopiero drugi i późniejszy o ćwierć wieku obraz Rembrandta, poświęcony tej samej tematyce, odzwierciedla zmiany zachodzące w nurcie rewolucji naukowej. Nie tylko przecież przedstawia autopcję mózgu, ustanowionego w znanej nam postaci przez filozofów naturalnych, lecz również eliminuje niezbędne dotąd zapośredniczenie w postaci traktatów i atlasów anatomicznych. Na tym obrazie doktor Deijman czyta anatomię, podobnie jak robił to Harvey w Oksfordzie – z otwartego ciała, wprost z materii natury.

Trudno nawet dziwić temu, że Kartezjusz w powieści Siegal, choć sam regularnie odwiedza sklep rzeźniczy i potem poddaje sekcji kupione tusze zwierzęce, jedynie z poczucia towarzyskiego obowiązku udaje się na wykład doktora Tulpa. Podczas gdy tamten czyta świat przez pryzmat atlasu Vesaliusa, on poszukuje duszy, kardynalnej różnicy między ludźmi a zwierzętami, krojąc ich ciała, badając mechanikę mięśni i kości. Dlatego, jak przypomina Zimmer, Kartezjusz zwykł podobno zapraszać znajomych do swojej bibliote-

⁵ Cyt. za: *ibidem*, s. 73.

⁶ Por. Luuc KOOIJMANS, *Niebezpieczna wiedza. Wizje i lęki w czasach Jana Swamerdama* [2007], tłum. Robert Pucek, Wydawnictwo Aletheia 2010.

ki i, wskazując na zwierzęce szczątki w rozmaitym stanie rozkładu, mawiać z dumą: „To są moje książki”. Jednak odrzucenie autorytetu starożytnych i przekazujących ich ustalenia traktatów zapewne nie wystarczyło do tego, by narodziła się nowoczesna medycyna. Wspomniany już Willis, twórca neurologii, nie zdołałby zmienić obowiązujących wyobrażeń na temat mózgu i jego funkcji w ludzkim ciele, gdyby wcześniej nie wprowadził innej metody przeprowadzania sekcji. Podczas gdy jego poprzednicy po zdjęciu pokrywy czaszki ścinali kolejne warstwy mózgu, poważnie uszkadzając delikatne tkanki i niwecząc tym samym szansę poznania jego budowy, on najpierw wyjmował mózg z czaszki i badał w całości, akuratnie wnioskując o funkcjach poszczególnych części i miejscowego układu krwionośnego. Nie poradziłby sobie jednak z tym zadaniem, gdyby w międzyczasie nie wynaleziono odpowiednich środków do utwardzania i konserwacji tkanki mózgowej, a także nie skonstruowano mikroskopów, które z bliska pozwalały oglądać to, czego nie dało się dorzeć gołym okiem. I właśnie przy kwestii mikroskopów chciałabym się na chwilę zatrzymać. One najlepiej bodaj pokazują, że manifestacyjne odrzucenie autorytetu książek przez filozofów natury w połowie XVII wieku nie musiało wcale oznaczać, że faktycznie zaczęli mieć do niej niezapośredniczony dostęp.

Trudno nie zgodzić się z Lisą Cartwright, która w *Screening the Body* zwraca uwagę na fakt, że oglądany pod mikroskopem obraz musiał różnić się zasadniczo od znanych dotąd przedstawień – tak artystycznych, jak naukowych. Działo się tak przede wszystkim dlatego, że wiarygodności zapośredniczonych przez niego obrazów żadną miarą nie dało się zweryfikować poprzez porównanie z tym, co widzi ludzkie oko⁷. Jako kopia pozbawiona w ten sposób oryginału były one zatem swego rodzaju symulakrum, które jako charakterystyczne dla naszych czasów zjawisko analizuje Jean Baudrillard. Trudno się wobec tego nawet dziwić, że na przełomie XVI i XVII

⁷ Lisa CARTWRIGHT, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press 1995.

wieku mikroskop stał się istotnym źródłem epistemologicznych niepokojów i naukowej niepewności. Nie chodziło nawet o to, że pierwsze i mocno niedoskonałe szkła, powiększające ledwie dziesięć razy, dawały obraz nieostry, rozmyty na brzegach. O wiele istotniejszą rolę odgrywał fakt, że nie wypracowano jeszcze odpowiednich standardów, które później pozwolą już porównywać otrzymywane tą drogą obrazy, gwarantując zarazem ich rzetelność i wiarygodność. Przecież możliwość powtórzenia doświadczenia i sprawdzenia dzięki temu jego wyników stanowiła, jak już kilka dekad temu pokazali Steven Shapin i Simon Schaffer⁸, samą podstawę nowych nauk eksperymentalnych. Sytuacja jedynie na pozór uległa zmianie, kiedy Antoni van Leeuwenhoek udoskonalił mikroskop, dodając drugą soczewkę. O ile zwykle szkło powiększające w trudny do zakwestionowania sposób pośredniczyło między okiem obserwującego a oglądanym przezeń obiektem, teraz obraz zaczął powstawać w wyniku swoistych negocjacji między dwiema soczewkami, co dodatkowo komplikowało relację między patrzącym a przedmiotem jego obserwacji. To prawda, łatwo mógł on zmieniać ustawienie soczewek, zwiększając ostrość obrazu czy powiększając wybrany szczegół, lecz podczas tych operacji obraz ulegał także całej serii niekontrolowanych zmian wewnątrz instrumentu. Tym samym tak soczewki, jak oko i oglądany przez nie obiekt stały się integralnymi częściami niejednorodnego asamblażu, pozbawionego centrum i samokorygującego się aparatu technologicznego, który w znacznej mierze przejął sprawczość zmysłu wzroku, rozprasząc ją na składające się nań elementy. Tak wyprodukowany obraz nie tylko miał status wirtualny, lecz ponadto mógł w każdej chwili okazać się zwykłym artefaktem, kiedy nieopatrznie jego częścią stawała się trudna do identyfikacji rysa na szkłe lub drobina kurzu. Nie sposób więc mówić o wierności obrazów uzyskiwanych w efekcie takiego procesu wobec natury, nie biorąc pod uwagę technologii, której są wytworem i która nieodwo-

⁸ Por. Steven SHAPIN, Simon SCHAFFER, *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle and the Experimental Life*, Princeton University Press 1985.

łalnie reguluje i dyscyplinuje metody ich postrzegania i rozpoznawania. W tej perspektywie natura, tak droga filozofom w XVII wieku jako podstawowe i jedynie prawdziwe źródło wiedzy, okazuje się takim samym wytworem ówczesnych technologii, jak oglądana przez pryzmat autorytetu traktatów antycznych filozofów i lekarzy, choć oczywiście zmieniły się sposoby pozyskiwania danych na jej temat.

Powyższe zdanie można sformułować jeszcze precyzyjniej, jeśli weźmie się pod uwagę kolejne etapy udoskonalania mikroskopów. W pierwszych dekadach XIX wieku ich wytwórcy zaczęli wprowadzać dodatkowe standardy optyczne, pozwalające weryfikować akuratność urządzeń w laboratoriach. Co warte tu szczególnego podkreślenia, publikowane standardy nie posługiwały się bynajmniej realnymi obiektami, lecz korzystały z wydruków ich reprezentacji uzyskanych pod mikroskopem. Na tej właśnie zasadzie Andrew Pritchard i C.R. Goring w swojej *Micrographia* (1837) opublikowali między innymi powiększone w różnej skali skrzydła jednego z gatunków moli. Oczywiście, musieli przy tym całkowicie pominąć specyfikę konkretnych okazów, naturalne ponoć wariacje w obrębie gatunku. Nie tylko z tego względu optyk Friedrich Norbert wprowadził już wkrótce normy bardziej mechaniczne w postaci linii, grawerowanych na specjalnych płytkach szklanych, które pozwalały sprawdzić i tym samym ujednolicić stopień powiększenia, zwiększając weryfikowalność jego efektów. Jednak zarówno standardy optyczne Pritcharda, jak mikrometryczne Norberta służyły głównie do weryfikacji samego narzędzia, nie zaś uzyskiwanego przezeń obrazu czy oka patrzącego. Jak zatem widać, podstawowym przedmiotem zainteresowania naukowców po raz kolejny nie była „materia natury”, o której pisał Harvey, lecz narzędzia i technologie regulujące i dyscyplinujące jej wizerunki. Nic nie świadczy o tym lepiej niż scena drugiej autopsji, którą przedstawił Zimmer, żeby unaocznić czytelnikom *Soul Made Flesh* drogę, jaką przez ponad trzy wieki przebyła neurologia.

Tym razem jesteśmy w podziemiu Green Hall, jednego z budynków Uniwersytetu w Princeton, gdzie w 1999 roku psycholog i filozof Joshua Green postanowił za pomocą rezonansu magnetycz-

nego zbadać naturę naszych sądów etycznych. Ponieważ rezonans to dalece nieinwazyjna metoda uzyskiwania obrazów mózgu i przebiegających w nim procesów, tym razem na stole nie leżą wcale ludzkie zwłoki, zniknął też słodkawy zapach krwi i smród terpentyny. Ciało młodego mężczyzny mocują białe pasy, sterczą z niego plastikowe rurki i kolorowe kable, dwa palce spoczywają na przyciskach. Nie ma nikogo. Dopiero w sali obok znajdują się trzy osoby. Na krzesłach na kółkach jeżdżą od monitora do monitora, nieustannie kontrolując i porównując wyniki. Czasem też klikają myszami, czy stukają w klawiaturę, by zmienić ustawienie stołu. Specjalny środek kontrastujący pozwala im śledzić, jak podczas szukania odpowiedzi na zadawane pytania o to, czym się różni postępowanie moralnie słuszne od nagannego, aktywizują się kolejne obszary mózgu. Graficzne inskrypcje oddają przebieg procesów wewnętrznych, których nie potrafią inaczej odbierać nasze zmysły. Dawne organoleptyczne badania anatomii poddawanego sekcji ciała całkowicie zastąpiło teraz regulowanie instrumentów i analiza uzyskiwanych przez nie danych. Nie ma też świadków przeprowadzanych eksperymentów, którzy dla Roberta Boyle'a stanowili niegdyś nieodłączny element stwarzania faktów naukowych. Efekty „czytania anatomii” w postaci obrazów, wykresów i liczb poznają oni wyłącznie jako świadkowie wirtualni. Jak zatem widać, hardware i software całkowicie wyeliminowały wetware z pola percepcji zmysłowej.

Choć w miarę wiernie relacjonuję opisaną w *Soul Made Flesh* scenę, która u progu XXI wieku rozgrywa się w Green Hall, gdzie „maszyna podsłuchuje, jak trzeszczą obwody etyczne w ludzkiej głowie” (s. 295), powyższa konkluzja należy już do mnie. Zimmer wykorzystał ten opis głównie do tego, by przypomnieć nam Willisa jako ojca współczesnej neurologii. Największą zaś winą za to, że niewiele dziś o nim pamięta, obarczył jednego z jego ostatnich studentów, niejakiego Johna Locke'a. Choć przejął on wiele z ustaleń naturalistów, ostatecznie doszedł do wniosku, że zasad działania umysłu nie uda się przeniknąć na podstawie sekcji mózgu. Odszedł całkowicie od eksperymentalnych badań i zgodnie z tytułem wydanej w 1690

roku rozprawy zajął się rozważaniami dotyczącymi rozumu ludzkiego, sprawdzając relacje między praktyką a ideami wypracowanymi na podstawie niepełnych danych, pochodzących od niedoskonałych zmysłów. Tak oto, zaprzepaszczając w znacznej mierze zdobycze rewolucji naukowej, Locke położył filozoficzne podwaliny pod rozpoczynający się wiek oświecenia i empiryzmu. Jak jednak z uporem powtarza Zimmer, sto pięćdziesiąt lat później neurologowie „udowodnili, że Willis miał rację, gdyż studiowanie anatomii i chemii mózgu rzeczywiście pomaga ujawnić działanie umysłu; da się też sporządzić geograficzne mapy emocji, procesu racjonalnego rozumowania i aktywizacji pamięci” (s. 255). Trudno się zatem dziwić, że opisując eksperyment Greene’a, co i rusz podkreśla on analogię między praktykami zapoczątkowanymi przez Willisa a neurologią początku XXI wieku, między jego *esprits animaux* a naszym obrazem neutronów i impulsów elektrycznych. Czy jednak rzeczywiście, kiedy Green w 1999 roku sprawdzał, na ile odróżnianie dobra od zła ma w ludzkim mózgu analogiczną postać, jak odróżnianie koloru niebieskiego od czerwonego, nadal badał ten sam mózg, który ponad trzy wieki wcześniej Willis przedstawiał sobie w postaci cudownego alembiku alchemików? Przecież nie tylko technologie zapośredniczają i naturalizują nasz obraz świata. Podobnie regulują go i dyscyplinują wykorzystywane przez nas metafory i koncepty, nie mniej autorytarne w swoim działaniu niż niegdyś traktaty starożytnych.

Kiedy w *The Anatomy Lesson* Kartezjusz w kolejnym liście do Mersenne’a opisuje pokaz anatomii Tulpa, który tego wieczoru z towarzyskiego obowiązku oglądał, zwraca szczególną uwagę na moment, w którym szczypce chirurga tak chwyciły jedno ze ścięgien przedramienia, że aż poruszyły się palce, jakby zwłoki nagle ożyły. Ale, jak zastrzega, Tulp odgrywał jedynie rolę lalkarza, który umiejętnie nacisnął na odpowiednią przekładnię. I dodaje: „To dowód, że ciało jest maszyną, a wszystkie mięśnie i kości działają w zgodzie z podstawami mechaniki” (s. 206). Tymczasem Willis, zaznajomiony z tradycją alchemiczną, choć transponujący jej tajemnicze sympatie na materialne powiązania w systemie nerwowym, nie traktował

już ciała ludzkiego jak zestawu dźwigni i przekładni czy działającego z precyzją, dobrze nakręconego zegara. Dla niego była to prawdziwa fabryka chemiczna w stanie nieustannego fermentu i przemian, kiedy partykuły powietrza i pokarmu wchodziły w coraz to inne związki, tworząc nowe formy. Jak nie da się łatwo pogodzić tych dwóch metafor organizmu ludzkiego, tak nie sposób przejść od nich gładko do koncepcji ciała jako bazy danych, które zbierają specjalistyczne instrumenty, by przetworzyć je następnie na dostępne naszym zmysłom inskrypcje graficzne. Dlatego opowiedzianą w *Soul Made Flesh* historię rozwoju neurologii, łączącą dwie lekcje anatomii, należy uzupełnić przynajmniej o jeden etap przejściowy, który nawet można symbolicznie umiejscowić na osi czasu.

W tym samym 1895 roku, kiedy bracia Lumière opatentowali kinematograf, stanowiący ulepszoną wersję kinetoskopu Thomasa Alvy Edisona, William Roentgen odkrył tajemnicze promienie X, nazwane od jego nazwiska promieniami rentgena. Ledwo rok później Edison publicznie oświadczył, że już wkrótce za ich pomocą uda mu się pokazać dowolny przekrój ludzkiego mózgu, nie otwierając czaszki. Oczywiście, okazało się to pomysłem zgoła utopijnym, dobrze jednak dowodzi, jak blisko były ze sobą związane w momencie narodzin te dwie technologie, dla nas należące do dalekich od siebie dziedzin życia. W dodatku, jak przypomina cytowana już Cartwright, bracia Lumière dość szybko zniechęcili się do robienia filmów, a August rozpoczął laboratoryjne badania nad gruźlicą i rakiem, wykorzystując oczywiście aparat Roentgena. Ich własny aparat okazał się z kolei rewolucyjnym odkryciem dla dynamicznie rozwijającej się od tej pory fizjologii, która dzięki możliwości rejestracji zjawisk w ruchu zastąpiła anatomię, także w ustalaniu tego, co normalne, a co patologiczne. Już w 1898 roku Ludwig Braun w Wiedniu otworzył klatkę piersiową psa i sfilmował skurcze jego bijącego serca. A w 1907 roku Julius Reis zarejestrował na taśmie trwający czternaście godzin proces zapłodnienia i rozwoju komórki jajowej jeźowca, który skrócił następnie do dwóch minut pokazu, zapowiadając jakby bardziej nam współczesne filmy przyrodnicze Davida Attenbor-

ougha. Tym samym nie tylko pozwolił zobaczyć to, co niewidzialne gołym okiem, ale odszedł też od dosłownie rozumianego naturalizmu obrazowania na rzecz w pełnym tego słowa znaczeniu symulacji wirtualnej, gdyż pozostawił jedynie wybrane i nieliczne elementy oryginalnej dokumentacji. Nie podważył przy tym wcale naukowej wiarygodności swego przedsięwzięcia, gdyż dokonując selekcji, odwołał się do obowiązujących ustaleń autorytetów naukowych. Zatem po raz kolejny nie porównanie z procesem naturalnym stanowiło gwarancję wiarygodności, ale narzędzia, autorytety i instytucje.

Nic chyba lepiej niż *Fertilization and Development of the Sea Urchin Egg* Reisa nie pokazuje tego, że właśnie tutaj tkwią początki tej lekcji anatomii Greene'a, którą Zimmer pokazał jako niemal bezpośrednią kontynuację neurologicznych ustaleń Willisa. Ma zatem rację Kirsten Ostherr, kiedy w *Medical Visions*, analizując proces wytwarzania pacjentów poprzez nowe technologie obrazowania, wnikliwie zauważa:

Nawet najnowsze techniki obrazujące XXI wieku, jak fluoroskopia żywych komórek metodą rezonansu magnetycznego, nadal posługują się interpretacją selektywną na podstawie tego, jak konieczny przebieg tego procesu wyobrażają sobie czołowi eksperci, gdyby tylko potrafili oglądać go bez koniecznych zapośredniczeń (s. 50)⁹.

A dotyczy to przecież nie tylko praktyk, które nazywa ćwiczeniem lekarzy w poddanym instytucjonalnej standaryzacji sposobie widzenia i analizowania ciała pacjenta i jego ewentualnych patologii, tak anatomicznej, jak neurologicznej natury. Aby się o tym przekonać, wystarczy przypomnieć wczesne kinematograficzne studia ruchu Étienne-Julesa Mareya we Francji i Eadwearda Muybridge'a w Stanach Zjednoczonych. Wpłynęły one decydująco tyleż na zasady organizacji pracy przy taśmie, opracowane przez Taylora, ile na ruch

⁹ Kirsten OSTHERR, *Medical Visions. Producing the Patient through Film, Television, and Imaging Technologies*, Oxford University Press 2013.

sceniczny w teatrze i filmie, choćby za sprawą biomechaniki Meyerholda¹⁰.

Garść powyższych przykładów dowodzi, że znaczna część produkcji filmowej przełomu XIX i XX wieku to były filmy naukowe, nie wszystkie przeznaczone zresztą dla wyspecjalizowanej widowni. Przecież nawet słynne *Wyjście robotników z fabryki* to w gruncie rzeczy studium ruchu, gdyż nic innego niż zapewniana przez kinematograf szansa jego utrwalenia i odtworzenia nie zajmowała uwagi tak ówczesnych naukowców, jak zwykłej gawiedzi. Natomiast już dwa lata po opatentowaniu kinematografu i odkryciu promieni rentgena George Albert Smith nakręcił krótką komedijkę *The X-Rays* o zalotach pary młodych ludzi, którą po chwili oglądamy w postaci dwóch szkieletów, kontynuujących romansowe igraszki. Oczywiście, Smith posłużył się prostym trikiem, filmując udające kości szkieletu paski białej taśmy, nalepione na ubrania, ale bawił widzów równie dobrze, jak popularne wtedy rysunkowe dowcipy w gazetach na temat przenikliwego wzroku mężczyzn, patrzących na młode damy i rozbierających je aż do szkieletu. Co interesujące, te rysunki znakomicie wskazują na kulturową rolę radiologii: techniki, która jak żadna dotąd zmieniała widziany obiekt w przedmiot docierającego wszędzie, dyscyplinującego spojrzenia. Spojrzenia, które – jak podpowiada polska frazeologia – przenikało aż do szpiku kości.

Jak widać, nowsze technologie medyczne i medialne końca XIX wieku wpływały nie tylko na specjalistów, ale również na szeroko rozumianą kulturę, jednocześnie ucząc i bawiąc zwykłych widzów niczym dawne pokazy anatomiczne. Już wkrótce zaczęły też powstawać przeznaczone do szerokiego rozpowszechniania medyczne filmy edukacyjne i propagandowe. One również pokazywały zjawiska niedostępne dla ludzkiego oka, jak bakterie czy na przykład tasiemiec w *Unhooking the Hookworm* (1920), instruując, jak się przed nimi skutecznie uchronić. Te różnego autoramentu filmy naukowe

¹⁰ Por. Nicolás Salazar SUTIL, *Motion and Representation. The Language of Human Movement*, The MIT Press 2015.

i edukacyjne (także dla lekarzy) dla osiągnięcia założonych celów posługiwały się różnorodnymi materiałami, łącząc sekwencje animowane z filmowanymi bezpośrednio, zaś symulacje z dokumentacjami, czyli przedstawiając materializowane dzięki nowym technologiom ciała, organy i procesy za pomocą tych wszystkich konwencji, które służyły dotąd do stwarzania wiarygodnych wizerunków ciał „naturalnych”. Dlatego też odegrały istotną rolę w czymś, co nazwać można zdecydowanym przesunięciem referencji, czy wręcz odwróceniem tradycyjnej zależności między bezpośrednimi danymi zmysłowymi a obrazami zapośredniczonymi przez coraz bardziej skomplikowane technologie widzenia i analizy.

Rok 1895 to zatem nie tylko moment, kiedy narodziła się współczesna koncepcja ciała i jego widzialności (życia). To również czas ponownego zejścia się dróg medycyny (czy szerzej nauki) i sztuki. Nie tylko popularnej. W *Screening the Body* Cartwright przekonująco pokazuje na przykład, jak zmiany wywołane przez możliwość zajrzenia w głąb ciała, uczynienia publicznym tego, co prywatne, a nawet intymne, wpłynęły na twórczość włoskich futurystów, Marcela Duchampa czy Germaine Dulac, o *Czarodziejskiej górze* Tomasza Manna nawet nie wspominając. W tym miejscu przywołać chciałabym jednak o wiele mniej znany owoc współpracy artysty i lekarza: krótki, bo ledwie dwunastominutowy film *The Fall of the House of Usher* na podstawie opowiadania Edgara Allana Poe. Zrealizował go w 1928 roku reżyser filmowy i radiolog James Sibley Watson Jr., we współpracy z historykiem sztuki i poetą Melville'em Webberem.

Nietrudno się domyśleć, dlaczego Watson i Webber wybrali właśnie to opowiadanie. Powodem tytułowego upadku domu Usherów jest przecież skrzętnie skrywana tajemnica kaziroidczej miłości, którą niczym rentgen ujawnia spojrzenie odwiedzającego ten dom narratora. Jego dochodzenie do prawdy staje się w filmie serią obrazów, czasem wręcz trudnych do odcyfrowania z powodu nakładających się na siebie cieni i odbić. Istotną rolę w zrozumieniu intencji twórców odgrywa sam początek, kiedy widzimy zwielokrotnioną stronę tytułową opowiadania, jego pierwsze zdania. Po nich pojawia

się zamglony widok krajobrazu, na którym ostrzej rysuje się sylwetka mężczyzny na koniu, zmierzającego do zamku o kilku baśniowych wieżach. Ich cienie przechodzą w nakładające się na siebie, niczym u kubistów, ciągi schodów, płaskie, dwuwymiarowe. Ekran zaczyna przypominać taśmę filmową, przez której środek przebiega pogłębiająca się rysa. Taśma pęka i jak rozcięta jama brzuszna odsłania wnętrze domu. Także kolejne sekwencje podsuwają silne skojarzenia z autopsją. Przez moment widać nawet na ekranie ręce w takiej pozycji, w jakiej często pokazuje się dłonie operujących chirurgów. Potem jeszcze kilka razy powraca podobne rozwiązanie: warstwy czy plany obrazu się rozsuwają, a nasz wzrok wnika głębiej i głębiej. Całość kończy zaś graficzny obraz dwóch ciał, ciał rodzeństwa i kochanków. I choć sposób otwarcia ciała nasuwa skojarzenia z anatomią, medium filmu pozwala pokazać proces upadku, fizjologię choroby. Niczym rentgenowskie prześwietlenie wystawia na nasz widok patologię, śmiertelne schorzenie domu Usherów.

Jeśli pominie się ówczesne kulturowe znaczenie obrazów medycznych, uzyskiwanych za pomocą promieni rentgena, umkną istotne sensy tego filmu, kwintesencja wykorzystanych w nim rozwiązań i środków artystycznych. Najlepiej to bodaj dowodzi nieścisłości sformułowanej wcześniej hipotezy, że intensywny dialog medycyny ze sztuką skończył się w pierwszej połowie XVII wieku, by powrócić dopiero u progu XXI wieku. Już w przypadku *Lekcji anatomii doktora Tulpa* można przecież zasadnie przekonywać, że pominięcie wielu szczegółów wiąże się tyleż z rozstrzygnięciami artystycznymi i założeniami *disegno*, ile z typową dla atlasów anatomicznych zasadą idealizowania przedstawianych ciał w dwojakim celu: standaryzowania ich obrazu jako obiektu naukowego oraz eliminowania nieistotnych z danego punktu widzenia szczegółów, by zwiększyć czytelność i zrozumiałość przedstawienia. Pracując na zamówienie cechu lekarzy, Rembrandt nie musiał wcale działać z tak wzniosłych pobudek, jakie przypisała mu Siegal w *The Anatomy Lesson*. Mógł to prostu posłużyć się podpatrzonym w traktacie Vesaliusa rozwiązaniem: chcąc skupić uwagę patrzących na sekcji

przedramienia, pominął nieistotny w tej perspektywie brak prawej dłoni, blizny i ślady wcześniejszych etapów sekcji. Nawet jeśli obie próby wyjaśnienia muszą pozostać jedynie hipotezami, warto o nich pamiętać, gdyż ich równoważność wzmacnia rolę *Lekcji anatomii* tak w historii sztuki, jak w historii medycyny.

Późniejszych przykładów podobnego typu także nie brakuje. Ograniczę się tu jedynie do dwóch, najbardziej bodaj mówiących, na które powołuje się między innymi cytowana już przeze mnie Ostherr. Pierwszy z nich to działający w Nowym Jorku w latach 1947-1963 klub filmowy Cinema 16, założony przez Amosa Vogela, który w najlepszym czasie poszczycić się mógł aż siedmioma tysiącami członków. W firmowanym przez ten klub kinie oglądać można było nie tylko najwyższej klasy artystycznej filmy eksperymentalne takich twórców, jak Luis Buñuel i John Cassavetes, ale także i na takich samych zasadach dokumenty medyczne (naukowe)¹¹. Natomiast drugi przykład to jeden z pierwszych filmów, dokumentujących przebieg porodu. Zrealizowany przez George'a C. Stoneya w 1953 roku artystyczny dokument *All My Babies* nadal pozostaje własnością zarówno wydziału zdrowia stanu Georgia, jak nowojorskiego Museum of Modern Art. Obie instytucje na równych prawach decydują o jego wypożyczeniu i emisjach. Istnieją jednak związki o wiele bliższe, żeby nie powiedzieć bardziej intymne, które sprawiają, że nie tylko przedstawienia medyczne wpływają coraz częściej na artystyczne i na odwrót, lecz odróżniamy je od siebie wyłącznie ze względu na ich aktualne ramy instytucjonalne.

Mowa oczywiście o obrazach generowanych komputerowo, które nadal zdają się spełniać wszystkie podstawowe warunki realizmu fotograficznego, pozornie ustanawiając rodzaj indeksalnej i ikonicznej homologii ze swoimi rzeczywistymi odnośnikami. Tymczasem ich referencyjność jest całkowicie fikcyjna, gdyż nie łączą ich takie materialnie związki ze światem, jakie gwarantują realizm foto-

¹¹ Por. Scott MACDONALD, *Cinema 16: Documents Toward a History of the Film Society*, Temple University Press 2002.

grafii. W dodatku przetwarzane i wytwarzane cyfrowo obrazy mogą podlegać nieskończonym manipulacjom, które pozwalają zarówno usuwać, jak i dodawać szczegóły, nie niszcząc przy tym ich realności. Wynika to, jak pokazuje Stephen Prince¹², przede wszystkim z tego, że nierealne, czyli referencyjnie fikcyjne obrazy, nadal pozostają percepcyjnie realistyczne, jeśli potrafią dostosować się do wizualnych i społecznych doświadczeń oglądających. Chodzi zaś nie tylko o serię poglądowych filmików z cyklu *Inner Life of the Cell*, które od 2006 roku produkuje dla studentów Uniwersytet Harvarda, korzystając z technik hiperrealnej animacji. Nie idzie też o wpływ, jaki wywierają one zwłaszcza na takie praktyki medyczne, w których podstawą interwencji chirurgicznych pozostaje obraz na ekranie komputera, jak dzieje się to choćby w endoskopii¹³. Chodzi głównie o obraz medycyny i jej kulturowe znaczenie, na które wpływają decydująco korzystające z technik generowania komputerowego obrazów filmy hollywoodzkie, docierające do szerokich kręgów odbiorców.

Trzeba zgodzić się z Davidem A. Kirbym, że choć popularne filmy nie muszą mieć realnego wpływu na opinię publiczną, stan wiedzy i światopogląd widzów, to przecież znacząco oddziałują na ich techno-naukowe wyobrażenia¹⁴. Narracyjne struktury zapewniają niezbędne wyjaśnienia i racjonalne uzasadnienia dla jeszcze nieistniejących czy istniejących już w laboratoriach technologii, które Kirby nazywa prototypami diegetycznymi, dodatkowo je też naturalizują, umieszczając w wiarygodnych dla widzów kontekstach społecznych. I ten proces przebiega zupełnie niezależnie od stopnia naukowej weryfikowalności tych technologii. Aby się o tym przekonać, wystarczy przypomnieć film Stanleya Kubricka 2001: *Odyseja kosmiczna* (2001: *A Space Odyssey*, 1968), który narzucił obowiązują-

¹² Stephen PRINCE, *True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory*, „Film Quarterly” 1996, nr 3, s. 27-37.

¹³ Por. Sven STOLLFUSS, *Digitale Körperinnewelten. Endoskopische 3D-Animationen zwischen Medizin und Populärkultur*, Schüren Verlag 2014.

¹⁴ David A. KIRBY, *Lab Coats in Hollywood. Science, Scientists, and Cinema*, The MIT Press 2010.

ce w zasadzie aż do dzisiaj wyobrażenie o tym, jak powinny wyglądać podróże w kosmosie. Natomiast *Park Jurański* (*Jurassic Park*, 1993) Stevena Spielberga, by przywołać inny przykład, nie tylko przekonał szerokie rzesze widzów o tym, że dinozaury kiedyś istniały, lecz narzucił im obraz szybkich i inteligentnych zwierząt, zmieniając w fakt jedną z konkurencyjnych wtedy hipotez naukowych. Z nowszych hollywoodzkich produkcji do listy przykładów Kirby'ego można dorzucić choćby film *Avatar* (2009) Jamesa Camerona. Ten składający się niemal całkowicie z obrazów wygenerowanych komputerowo film najlepiej bodaj ilustruje przekonanie Kirby'ego, że „kino to potężne medium komunikacji, gdyż produkowane przez nie efekty rzeczywistości sprawiają, że spełnia funkcję technologii wirtualnego świadectwa” (s. 228). Kirby także dlatego ma rację, że plan filmowy służy coraz częściej zapraszany jako konsultanci naukowcom jako rodzaj laboratorium, dostarczając założonych warunków społecznych, w których sprawdzają oni możliwości powstających dopiero, nowych technologii.

Kiedy w tak zarysowanym kontekście powróci się do najnowszych projektów bioartu, a zwłaszcza jego nurtu zwanego neuromedia, sytuującego się na pograniczu neurobiologii, fizjologii i sztuki mediów, to widać wyraźnie, dlaczego tak istotną rolę odgrywa w nich interaktywność, czytelnie przeciwstawiana temu kulturowemu obrazowi nauki i wirtualnemu świadectwu, który proponuje hollywoodzka fabryka snów. Jednak twórczość Jill Scott, która sama określa się jako rzeźbiarka w mediach, wybrałam na zakończenie analiz różnych lekcji anatomii przede wszystkim dlatego, że pozwoli mi powrócić do książki jako konkretnego przedmiotu i zmiennej w swoich sensach metafory¹⁵. Pochodząca z Australii Scott wykłada w Hochschule der Künste w Zurychu, gdzie kilka lat temu zainicjowała program Artists-in-Labs. W jego ramach artyści ściśle współpracują z naukowcami, by następnie przygotować instalacje, które

¹⁵ *Neuromedia. Art and Neurosciences Research*, red. Jill SCOTT, Esther STOECKLI, Springer Verlag 2012.

w interaktywny sposób przybliżyć oglądającym najbardziej istotne problemy współczesnej nauki, zwłaszcza dotyczące rozumienia tego, co dzieje się w ich własnych ciałach. Artysta nie jest pod tym względem żadnym wyjątkiem. Jak przyznaje sama Scott, jej instalacja *The Electric Retina* (2012) powstała dlatego, że kiedy lekarze odkryli u niej początki jaskry, starała się zrozumieć istotę tej choroby. Wybrana przeze mnie interaktywna rzeźba również pochodzi z 2012 roku i nosi znaczący tytuł *Somabook*. Zaś jej tematem jest „wynaleziony”, jak pokazał Zimmer, przez Willisa mózg i system nerwowy, choć na bardziej współczesnym poziomie biologii molekularnej.

Podstawowa idea rzeźby *Somabook* powstała w laboratorium Instytutu Molekularnych Nauk o Życiu Uniwersytetu w Zurychu, gdzie wykorzystuje się zapłodnione jaja kur do badań nad rozwojem systemu nerwowego, używając interferencji RNA do uszkodzania wybranych grup komórek. Pozwala to obserwować patologiczne konsekwencje podobnych mutacji lub uszkodzeń, z którymi mamy na przykład do czynienia w przypadku alkoholowego zespołu płodowego. Korzystając z ich doświadczeń, Scott przygotowała animacje wyrastających z rdzenia kręgowego aksonów, „po omacku” szukających przeznaczonych dla nich komórek docelowych. Poprosiła też tancerkę Merit Schlegel, by przygotowała etiudy choreograficzne, demonstrujące całą paletę ruchów normalnych i patologicznych. Oba typy obrazów zostały następnie ze sobą zestawione, uzupełnione wykresami i głosem z offu, wyjaśniającym istotę oglądanych procesów. Oglądający mieli możliwość samodzielnego „prowadzenia” aksonów czy też zmieniania ilości etanolu i obserwowania szkód, jakie powoduje on w systemie nerwowym organizmu. Artystce nadal brakowało jednak pomysłu na samą rzeźbę, która interaktywnie miała udostępnić opracowane przez nią materiały.

Poszukiwany pomysł przyszedł Scott do głowy, kiedy poznała bliżej jedną z technik otwierania rdzenia kręgowego, czyli przecinania go wzdłuż grzbietowej linii środkowej. W dosłownym sensie rozkłada się on wtedy niczym książka, dlatego też nosi nazwę „open-book preparation”. Zgodnie z tym rzeźba *Somabook* przypomina

otwartą książkę. Zamiast stron ma jednak dwa interaktywne ekrany, a jej grzbiet stanowi rodzaj kręgosłupa. Odchodzą od niego wąskie taśmy metalowe niczym aksony i, wyginając się ku górze, prowadzą do ekranów, jakby przekazywały bodźce zmysłowe, umożliwiając ich zobaczenie w mózgu-komputerze. W zaskakujący sposób udało się Scott stworzyć tym samym połączenie między omawianymi tu trzema lekcjami anatomii, między tradycyjnymi mediami i reprezentacjami a nowymi technikami komputerowo generowanego obrazowania, między zmysłowym doświadczeniem lektury a świadectwem wirtualnym. Co warto podkreślić, połączenie to umożliwiła nazwa jednej z technik laboratoryjnych, która w świecie zaawansowanej technologicznie neurobiologii molekularnej za pomocą metafory przywołuje dawne praktyki medyczne „czytania anatomii”. Scott zrobiła jednak więcej, choć być może nie w pełni świadomie. Stawiając znak równości między stroną w książce a ekranem dotykowym pokazała dobitnie, że tak wtedy, jak dzisiaj mamy dostęp do „natury” jedynie w sposób zapośredniczony. Zapśredniczony nie tylko przez posiadające sprawczość instrumenty i praktyki, złożone asambláže instrumentów i praktyk, ale także przez autorytety metafor i wyobrażeń.

PIGUŁKA WOLNOŚCI

mie środków na potencję, które pomagają mężczyznom osiągnąć erekcję już po godzinie od ich zażycia, brzmi dziś z pewnością: legion. Wystarczy obejrzeć dowolny blok reklamowy w polskiej telewizji lub wykorzystać jedną z internetowych przeglądarek, by poznać kilka najbardziej popularnych. Niektóre nazwy brzmią bardzo specjalistycznie, jakby chciały dać ewentualnym klientom dodatkową gwarancję, że reklamowany środek „posiada przebadaną naukowo, opatentowaną formułę”, jak dzieje się to w przypadku słynnej Viagry, czy takich jej pochodnych, jak Vistasteron, ViarGen i Verinel. W dodatku Viagra to jeden z najlepiej sprzedających się na świecie medykamentów, który tuż po swojej premierze w 1998 roku szybciej podbił amerykański rynek niż obiecujący poprawić wszystkim humor Prozac.

Inne środki wzmacniające męską potencję wolą korzystać z odmiennego typu perswazji niż powoływanie się na naukowo opracowaną formułę. Ich odpowiednio zaprojektowane graficznie nazwy i reklamy zdają się najczęściej mrugać porozumiewawczo okiem, kiedy informują na przykład, że chodzi o „męski sposób na udany dzień”, gdyż pomaga „stać... na wysokości zadania”. Do tak reklamowanych środków należy z pewnością Permen, który w ulepszonej formule podbija rynek jako Permen King, ale też Liderin, GoMann, Cupido Max, Erotus, DieHard, Potency, PeniGra czy Kobra. Wszystkie stały się już na tyle popularne, że z powodzeniem zaczęły reklamować inne produkty, na przykład nowego Fiata 500X. Reklama, rozegrana we włoskiej scenerii, pokazuje kobietę w nęcącym neglizżu, która jednoznacznie deklaruje „amore”. Na takie hasło nie pierwszej

młodości mężczyzna w szlafroku tak ochoczo stara się wrzucić do ust kanciąstą, niebieską pigułkę, że ta do nich nie trafia i koziółkuje po stromych dachach, by wpaść do wnętrza niepokąźnego Fiata. I oto, ledwie po chwili technologicznej metamorfozy, samochód staje się „większy, mocniejszy i gotowy do akcji”, jak deklaruje męski głos spoza kadru. Co istotne, wszelkie tego typu reklamy i ulotki, właściwie niezależnie od rodzaju i nazwy specyfiku, z naciskiem podkreślają, że chodzi o „substancje czynne pochodzenia naturalnego”. A więc to z błogosławieństwem samej natury mężczyzna ma dziś po swojej stronie legion środków, dzięki którym z łatwością potrafi przezwyciężyć wszelkie fizjologiczne ograniczenia i odzyskać to, co mu się przedustawnie należy: kontrolę nad własnym życiem (i potencją).

Trudno na pierwszy rzut oka w przywołanych tu – i wielu im podobnych – reklamach zobaczyć efekty kulturowo zaprogramowanej roli mężczyzny, dla którego uprawianie seksu stanowi podstawowe prawo, samą prerogatywę męskości. Dlatego warto zestawić środki na potencję z medykamentami dla kobiet, które odsłaniają drugą stronę ludzkiej seksualności. Często oznacza ona bowiem groźbę niechcianej ciąży, konieczność usunięcia płodu czy niezaplanowanego powiększenia rodziny. Radosnego zachwytu nad witalnością, przywróconą przez „naturalne”, farmaceutyczne wspomaganie, daremnie by zatem szukać w przypadku innej, dyskutowanej ostatnio szeroko pigułki, której raczej nikt tak demonstracyjnie nie reklamuje. Niełatwe byłoby to zresztą zadanie dla potencjalnego reklamodawcy, skoro albo ukrywa się ona pod mało atrakcyjnymi nazwami technicznymi w rodzaju RU-486 i ellaOne, albo mówi się o niej jako o pigułce postkoitalnej czy tak zwanej antykoncepcji awaryjnej, akcentując działanie wczesnoporonne. W niektórych przypadkach pojawia się wręcz jako śmiertcionośna pigułka „dzień po”, która zawiera (groźną dla zdrowia, jak należy z retoryki opisu wnioskować) „dużą dawkę hormonu zwanego progestagenem”. A ponieważ piszący nie zdradzają jego pochodzenia, należy bodaj założyć, że nie ma ono nic wspólnego z naturą. Trudno się więc dziwić, że na podatny grunt trafiają ich ostrzeżenia, jakoby zażywanie tego specyfiku nie

pozostawało obojętne dla zdrowia kobiet i wpływało niekorzystnie na „układ rozrodczy i gruczoły piersiowe, układ pokarmowy, a także na układ sercowo-naczyniowy, nerwowy i psychikę”. Oczywiście się wobec tego wydaje, że pigułka z takimi poważnymi efektami ubocznymi nie powinna być sprzedawana w aptekach bez odpowiedniej recepty od lekarza specjalisty.

Prawnego zakazu sprzedaży pigułki „dzień po” domaga się choćby Polska Federacja Ruchów Obrony Życia w *Oświadczeniu* z 15 stycznia 2015 roku, kolportowanym w formie ulotki, z której pochodzą cytowane tu fragmenty. *Oświadczeniu* towarzyszy ponadto *Apel do Władz III Rzeczypospolitej, do Władz Unii Europejskiej, do Władz Narodów Świata*, podpisany nieco później niż ono, bo 7 lutego, w piwnicy bloku śmierci dawnego KZ Auschwitz. Jego autorzy podkreślają z kolei, że w przypadku pigułki „dzień po” chodzi o produkt niemieckiej firmy Höchst (lub powiązanej z nią HRA Pharma), następczyni niesławnego koncernu chemicznego IG Farbenindustrie, który wytwarzał między innymi zabójczy cyklon B, używany w obozach zagłady i koncentracyjnych. Większość jego dyrektorów stanęła po wojnie przed sądem podczas procesów norymberskich, a sam koncern pod naciskiem władz aliantów podzielił się na cztery mniejsze spółki. *Oświadczenie* zapewnia ponadto, że decyzja Komisji Europejskiej o swobodnym dostępie do takich medykamentów będzie bez wątpliwości miała naganne skutki moralne, gdyż „dając złudne poczucie bezpieczeństwa, przyczyni się do łatwiejszego podejmowania decyzji o współżyciu, szczególnie wśród młodzieży”. O wiele cięższe działał wytoczył Zespół Ekspertów ds. Bioetycznych Konferencji Episkopatu Polski w stanowisku z 16 stycznia 2015 roku, przedrukowanym w całości w tej samej ulotce. Dość przytoczyć jedno zdanie: „W perspektywie zasad życia chrześcijańskiego, stosowanie przez konkretną osobę tzw. antykoncepcji doraźnej skutkuje zaciągnięciem przez nią poważnej winy moralnej w postaci **grzechu ciężkiego**” (podkreślenie w oryginale). Zwłaszcza jeśli pamiętać, że w gruncie rzeczy najmniej chodzi tu o zdrowie kobiet i ewentualne skutki uboczne, bardziej zaś o niekwestionowaną kontrolę nad ich ciałami.

Niczym w moralitetowej psychomachii po stronie środków wzmacniających męską potencję mamy więc oto same zalety: błogosławieństwo natury, odzyskaną kontrolę nad własnym życiem i dźwięczne hymny aniołów. Natomiast po stronie antykoncepcyjnych środków dla kobiet wyłącznie same wady: przekleństwo cywilizacji śmierci, rzekomy brak gwarantowanej Konstytucją RP wolności sumienia i rozdzierające duszę jęki potępionych. Biegunowo odmienne podejście do dwóch rodzajów pigułek łączy się ponadto ściśle z typowym dla społeczeństwa patriarchalnego niesymetrycznym podziałem przywilejów i obowiązków obu płci. Postępująca medykalizacja objęła w XX wieku przede wszystkim ciała kobiet, poddając je rozmaitym formom kontroli specjalistycznej w ramach ginekologii jako odrębnego działu nauk medycznych: od interwencji w cykl menstruacyjny przez profilaktykę chorób piersi i dróg rodnych po regulowanie przebiegu menopauzy. To istotna część praktyk socjalizujących, którą trudno określić inaczej niż jako symboliczny wyraz dyscyplinującej władzy biopolityki, opisywanej między innymi przez Michela Foucaulta. Istotę tych praktyk ilustruje znakomicie jedno z haseł upowszechnianych w latach czterdziestych XX wieku w Stanach Zjednoczonych, kiedy świadomie planowane i dlatego szczęśliwe rodziny uznano za najważniejszy klucz do społecznego porządku i dobrobytu:

NOWOCZESNE ŻYCIE OPIERA SIĘ NA KONTROLI I NACIE. Kontrolujemy szybkość naszych samochodów. Kontrolujemy maszyny. Dążymy do tego, by kontrolować choroby i naszą śmiertelność. Zaczniemy też wreszcie kontrolować wielkość naszych rodzin, żeby zapewnić im zdrowie i szczęście¹.

Tak oczekiwana wtedy kontrola objęła jednak głównie ciała kobiet. Widać to zaś najlepiej, kiedy uświadomimy sobie, że w przypadku mężczyzn odwiedzin lekarza specjalisty wymagała tradycyjnie wy-

¹ Cyt. za: Elaine Tyler MAY, *America and the Pill. A History of Promise, Peril, and Liberation*, Basic Books 2010, s. 40.

łącznie jedna z metod antykoncepcji, czyli wazektomia. Poza tym ich ciała w dyskursie na temat prokreacji pozostawały w zasadzie niewidoczne. To prawda, dziś regulowanie gospodarki hormonalnej w okresie menopauzy czy leczenie niepłodności, a przede wszystkim reklamowane masowo środki wzmacniające potencję nadały widoczność również męskim ciałom, upubliczniając i instytucjonalizując ich seksualność, tyleż poprzez pojawienie się nowych działów medycyny, ile uzależnienie od przemysłu farmaceutycznego. Nadal jednak męska seksualność o wiele rzadziej niż kobieca pojawia się w dyskursie publicznym w połączeniu z płodnością, która również wymaga odrębnej i świadomej kontroli. Równocześnie uprawiana na kobiecych ciałach „polityka kontroli urodzeń” obejmuje wiele takich technik i metod, które albo zapobiegają wystąpieniu owulacji, albo nie dopuszczają do zagnieżdżenia się płodu czy też przerywają ciążę w późniejszym stadium. Odpowiedzialność za świadome macierzyństwo spada zatem nadal głównie na kobietę, a sygnalizowane przez język polski zmiany zdają się ograniczać „tacierzyństwo” wyłącznie do kwestii urlopów wychowawczych.

Wbrew pozorom kontrola urodzeń nie jest wyłącznie jednym z istotnych przejawów biopolityki, uprawianej przez rządy i powołane w tym celu do życia instytucje nowoczesnych demokracji liberalno-parlamentarnych. Zнали ją już dobrze mieszkańcy starożytnego Egiptu i Mezopotamii, gdzie stosowano między innymi pesaria, czyli krążki domaciczne z gumy arabskiej, naturalnego środka plemnikobójczego, którego nadal używa się dziś w żelach antykoncepcyjnych. Nie inaczej działało się w starożytnej Grecji, gdzie w VII wieku p.n.e. w powszechnym użyciu znajdowały się – zawierające naturalne substancje antykoncepcyjne czy działające poronnie – wyciągi z takich roślin, jak silfion (*Silphium*), nawiasem mówiąc główny towar eksportowy greckiej kolonii Kyrene, czy zapaliczka cuchnąca (*Ferula assafoetida*), w Polsce zwana czarcim łąnem, prócz tego palma daktylowa, wierzbą, mięta polej i wiele innych, które często mają też działanie przeczyszczające i antyseptyczne. Ostatnie badania historyków dostarczają ponadto wiele dowodów na to, że zarówno takie

wyciągi z roślin, jak i groźniejsze o wiele dla zdrowia chemikalia, stosowały na przykład polskie kobiety w międzywojniu.

Jak przypomina Kamil Janicki w wydanej niedawno *Epoce hipokryzji*, z pewnością możemy się pochwalić tym, że wynalazca nowoczesnej prezerwatywy Julius Fromm był z pochodzenia polskim Żydem z Konina, który jako młody chłopak zamieszkał w Berlinie. Jego wynalazek zastąpił wcześniejsze środki podobnego typu, wymagające gruntownego nawilżenia przed użyciem, produkowane początkowo z rybich pęcherzy i posiadające szew, często powodujący bolesne otarcia. Jednak na terenie naszego kraju opatentowane przez Fromma „paryskie pończochy gumowe” sprzedawano oficjalnie wyłącznie jako środek zapobiegawczy przeciwko chorobom wenerycznym. W dodatku nie cieszyły się one wcale aprobatą rodzimych lekarzy, którzy wręcz do nich zniechęcali, utrwalając zarazem kulturowe stereotypy na temat różnic między kobietami i mężczyznami. Na przykład Herman Rubinraut pisał bez ogródek: „Egoizm i lekkomyślność mężczyzn, jako strony nienarażonej, przemawia za tym, aby środków ochronnych używała kobieta, tym bardziej, że czyni to bez szkody dla swoich przeżyć seksualnych, podczas gdy dla mężczyzny wszelkie z jego strony zabiegi ochronne są dokuczliwe”². Takie wyrażone wprost stanowisko lekarza dziwi zwłaszcza w chwili, kiedy pamięta się o tym, że w międzywojniu we wszystkich w zasadzie warstwach społecznych najbardziej popularnym środkiem antykoncepcyjnym były nielegalne aborcje. W samej Warszawie wykonywano ich około dwudziestu tysięcy rocznie. Wiele z nich – według niektórych ówczesnych lekarzy dotyczyło to aż połowy zabiegów – kończyło się przy tym śmiercią w wyniku zakażenia krwi. Zdrowiu kobiet szkodziły także mniej na pozór inwazyjne sposoby kontrolowania płodności. Dość w tym miejscu przypomnieć, że znajdowały się wśród nich rozmaite preparaty rtęciowe czy salicylowe, a także choćby lizol, o którym otwarcie pisano, że dobrze nadaje

² Cyt. za: Kamil JANICKI, *Epoka hipokryzji. Seks i erotyka w przedwojennej Polsce*, SIW Znak 2015, s. 340.

się tyleż do dezynfekcji sedesu, co do ochrony przed ciążą. Jedyne na pozór bardziej bezpiecznie i efektywnie działały pesaria, popularnie określane jako „zatykadła”. Trudno przecież uwierzyć, żeby umieszczenie wewnątrz delikatnego układu rozrodczego twardego kawałka metalu, usuwanego na czas każdej miesiączki, nie miało poważniejszych skutków ubocznych niż wymieniane niekiedy w reklamach i ulotkach podrażnienia i upławy. I choć cenzura obyczajowa pozwoliła pisać o świadomym macierzyństwie dopiero w drugiej dekadzie międzywojnia, to zapewne miał rację Paweł Klinger, cytowany w *Epoce hipokryzji* przez Janickiego, kiedy biorąc pod uwagę sytuację w bardziej zamożnych rodzinach, notował z ironią: „Nowoczesne dzieci zawdzięczają swój byt nie woli rodziców, a niedoskonalości środków ochronnych” (s. 356). Jego słowa odnieść można też zapewne do sytuacji w innych krajach europejskich. Nic zatem dziwnego, że właśnie na początku drugiej dekady międzywojnia pojawił się również pierwszy prototyp doustnej pigułki, pozwalającej skutecznie oddzielić środki antykoncepcyjne od samego aktu seksualnego, nadając im zarazem swoistą niewidzialność. Prototyp nie powstał jednak na drodze eksperymentów w laboratoriach, lecz jako istotny element dystopijnej wizji świata przyszłości w znanej powieści Aldousa Huxleya *Nowy wspaniały świat*.

W wydanej w 1932 roku powieści Huxleya po raz pierwszy uprawianie seksu nie ma nic wspólnego z prokreacją oraz potrzebą istnienia i planowania rodziny, a sama myśl o posiadaniu naturalnej matki i akcie narodzin budzi wręcz przerażenie i wstręt. Dlatego – jak głosi jedno z powtarzanych tam często haseł – w tytułowym nowym i wspaniałym świecie „każdy należy do każdego”. Z *Nowego wspaniałego świata* pamiętamy zwykle początkowe sceny, rozgrywane się w szarym budynku Ośrodka Rozrodu i Warunkowania. To tutaj właśnie dochodzi do sztucznego zapłodnienia jaj, produkowanych w laboratorium na skalę przemysłową przez jajniki, które zostały wcześniej usunięte operacyjnie z kobiecych ciał. Następnie wybrana część zapłodnionych jaj wraca do inkubatorów, gdzie pozostają do zakończenia procesu butlacji i narodzin. Pozostałe jaja, z których

urodzą się istoty zajmujące niższe szczeble drabiny społecznej, przechodzą tak zwany proces Bokanowskiego, czyli pączkowanie. Pozwala to uzyskać pożądany efekt ciąż mnogich, gdyż w świecie Huxleya klonowanie z oczywistego powodu gwarantuje stabilność struktury społecznej: jednorodne grupy łatwo kontrolować i nimi zarządzać. Już na etapie rozwoju zarodka dochodzi też do ścisłego podziału zarodków na kategorie, odpowiadające poszczególnym stopniom hierarchii społecznej. Wtedy również rozpoczyna się ich hormonalne i chemiczne warunkowanie, kontynuowane innymi środkami po urodzeniu. Jak należy oczekiwać, niezbędnym uzupełnieniem tak systematycznie przeprowadzanego rozrodu musi być sterylizacja części kobiet oraz hipnotyczne wdrażanie pozostałym praktyki codziennego łykania pigułek antykoncepcyjnych, które przechowuje się w specjalnym gadżecie, zwanym pasem maltuzjańskim. W pewnym momencie narrator *Nowego wspaniałego świata* komentuje zachowanie mocno odurzonej zażywającą somą Leniny, która przecież „nie zapomniała wziąć obowiązkowych środków antykoncepcyjnych. Lata intensywnej hipnopedii oraz maltuzjańskiego treningu trzy razy na tydzień od dwunastego do siedemnastego roku życia sprawiły, że zażywanie tych środków było niemal równie automatyczne jak mrugnięcie okiem”³. Możliwy świat dystopii Huxleya jedno z pewnością łączy ze światem jemu i nam współczesnym: jak w przywołanym wcześniej haśle z Ameryki lat czterdziestych, w *Nowym wspaniałym świecie* nowoczesność oznacza tyleż maksymalną kontrolę nad otaczającymi nas, organicznymi i mechanicznymi nieludźmi, co nad własnym ciałem.

W utopijnej wizji tytułowego nowego świata Huxleya rzekoma wolność splata się nieodwołalnie z daleko idącym ubezwłasnowolnieniem. Trudno się nawet dziwić, że także wymyślona przez niego pigułka antykoncepcyjna, ikoniczna dla późniejszej o trzy

³ Aldous HUXLEY, *Nowy wspaniały świat*, tłum. Bogdan Baran, Wydawnictwo Literackie 1988, s. 82.

dekady walki o prawa kobiet, w praktyce nie zawsze i nie wszędzie oznaczała podobnie rozumianą emancypację. Przekonuje o tym najlepiej przykład dzisiejszych Chin czy Indonezji, gdzie kontrola urodzeń to – niczym w *Nowym wspaniałym świecie* – dziedzina aktywnej polityki władz państwowych. Trudno oczywiście powiedzieć, że stosuje się tam opisane przez Huxleya techniki hipnopedii i maltuzjański trening. Jednak, na przykład, równo o godzinie dwudziestej pierwszej co wieczór słysząc na Jawie głos tradycyjnych bębnów, w które bije się zwykle, ostrzegając o wybuchu pożaru. Tym razem jednak wieczorny głos bębnów winien regularnie przypominać kobietom w okolicznych wioskach o obowiązku połknięcia pigułki antykoncepcyjnej. Co istotne, spłot równie wieloznacznych motywów i okoliczności towarzyszył od samego początku także wysiłkom, mającym na celu przekucie idei Huxleya w praktykę, czyli stworzenie zażywane go codziennie, doustnego środka antykoncepcyjnego dla kobiet. Już wkrótce stał się on pierwszoplanowym nieludzkim aktorem, wytwarzającym i potwierdzającym różnice między kobietami a mężczyznami nie tylko jako dwiema płciami biologicznymi, lecz także dwiema odrębnymi płciami kulturowymi. Nasze tożsamości kolektywne powstają przecież w znacznej mierze jako efekt podzielanych doświadczeń z określonymi technologiami w codziennej praktyce ich wykorzystywania.

Pierwsza pigułka antykoncepcyjna, produkt firmy farmaceutycznej G.D. Searle, przez wielu nadal zaliczana bywa do siedmiu cudów świata nowożytnego i uważana za technologię, która na długo przed iPodem i emailiem, a nawet przed pecetem, radykalnie odmieniła oblicze Ameryki. Nosiła ona nazwę własną Enovid (w Anglii Enavid), choć w USA mówiło się o niej po prostu „the pill”. W 1957 roku dopuszczono ją oficjalnie do sprzedaży z przepisu lekarza jako środek na bezpłodność oraz zaburzenia menstruacyjne. Jak dowodzą statystyki, liczba pacjentek z takimi zaburzeniami gwałtownie wzrosła, kiedy tylko pocztą pantoflową rozeszła się wieść, że chodzi o środek działający również antykoncepcyjnie. Trzy lata później wpisano Enovid na listę leków jako środek antykoncepcyjny, choć po-

czątkowo jedynie na dwa lata. Jak można się spodziewać, już wkrótce „the pill” stała się symbolem rewolucji seksualnej. Gwarantowała przecież każdej kobiecie kontrolę nad własnym ciałem i życiem, a jej stosowanie nie wymagało najmniejszej współpracy ze strony mężczyzny, czy wręcz mogło się odbywać poza jego wolą i wiedzą. Szczegółowe badania Elaine Tyler May, opublikowane w pracy *America and the Pill* w pięćdziesiątą rocznicę dopuszczenia pigułki do sprzedaży, pokazują jednak niezbiecie, że entuzjazm drugiej fali feminizmu bardzo istotnie zaburzył nasze spojrzenie tak na samą pigułkę, jak na okoliczności jej powstania i społeczno-polityczne funkcje. Ponadto książka Tyler May to nie tylko udana próba spisania dziejów antykoncepcji doustnej, lecz także relacja naocznego świadka jej narodzin. Rodzice autorki *America and the Pill* należeli bowiem do czołówki pionierów kontroli urodzeń, a ona sama – jak zaznacza we wstępie – na początku lat siedemdziesiątych brała na prośbę ojca udział w kolejnych testach klinicznych jako „ludzka świnka laboratoryjna” (s. 8). Jako nastolatka Tyler May wiedziała o pigułce więcej niż przeciętna dziewczynka w jej wieku. Jednak referując jej historię, stara się zachować dalece posuniętą bezstronność. Przecież kwestia emancypacji kobiet należała wtedy do kilku najbardziej kluczowych tematów tak wśród gorących zwolenników antykoncepcji, jak wśród jej zdeklarowanych przeciwników. Dlatego w latach sześćdziesiątych XX wieku – jak podkreśla Tyler May – pigułka stanowiła „taki sam przedmiot wielu gorących dyskusji na aktualne wtedy tematy społeczne i kulturalne, jak słynny czerwony guzik” (s. 6). Pół wieku temu świat żył bowiem nie tylko w cieniu grzyba atomowego. Równie istotne zagrożenie stanowił tyleż gwałtowny przyrost liczby ludności, która w latach 1900-1960 pomimo dwóch wojen światowych podwoiła się do trzech miliardów, co pogarszająca się, zdaniem wielu, i dlatego wymagająca odgórnych interwencji pula genetyczna gatunku *Homo sapiens*.

„The pill” była dzieckiem dwóch matek, które wtedy dobiegały już siedemdziesiątki i miały niebagatelne zasługi dla postępów emancypacji kobiet: Margaret Sanger, walczącej socjalistki robot-

niczego pochodzenia, oraz Katherine McCormick, drugiej kobiety, która w międzywojniu otrzymała dyplom prestiżowego Massachusetts Institute of Technology, a po wojnie dzięki majątkowi zmarłego przedwcześnie męża niemal w całości sfinansowała wszystkie niezbędne badania i testy pigułki. Sanger i McCormick musiały jednak korzystać z pomocy wielu mężczyzn, kierowanych różnymi motywami, jak choćby Carl Djerassi i Gregory Pincus. Pierwszy przez wiele lat prowadził poszukiwania skutecznego środka na bezpłodność, aż wreszcie z pochrzynu dzikiego (*Dioscorea mexicana*) uzyskał kluczowy w antykoncepcji kobiet hormon progesteron. Drugi, przez niechętnych mu dziennikarzy porównywany do złowrogiego Forda z powieści Huxleya, zdobył rozgłos po udanej próbie zapłodnienia *in vitro*, kiedy otrzymał w laboratorium zarodek królika. Ponieważ jako biolog z wykształcenia nie miał pozwolenia na testowanie leków na ludziach, wkrótce do grona „ojców” pigułki dołączył absolwent Harvardu, ginekolog i położnik John Rock. Ten praktykujący katolik i zdeklarowany konserwatysta odmawiał wszakże Kościołowi prawa do odgórnego decydowania o ludzkim zdrowiu i ingerowania w praktykę lekarską. Dlatego już w latach czterdziestych, kiedy antykoncepcja (identyfikowana z pornografią) nadal jeszcze była nielegalna w wielu stanach, uczył studentów Harvard Medical School zakładania krążków dopochwowych tym zamężnym kobietom, których stan zdrowia tego wymagał.

Nic lepiej niż zreferowane pokrótce, odmienne motywacje trzech „ojców” pigułki, nie pokazują jej akcentowanego przez Tyler May statusu „czerwonego guzika”. Pigułka narodziła się przecież w trakcie trwających wiele lat badań nad bezpłodnością, a wielu uznawało ją za „cudowny” środek, który uratuje Amerykę tak przed postępującą degradacją genetyczną, jak również przed bombą demograficzną, tykającą coraz głośniejsz pod wpływem powojennego *baby boom*. Nie koniec na tym. Pigułka miała umożliwić ponadto polityczną kontrolę nad dekolonizującym się coraz bardziej Trzecim Światem i powstrzymać terytorialne apetyty komunizmu, którego ideologia padała na podatny grunt w krajach biednych i przeludnio-

nych. W zamierzeniach polityków funkcjonowała ona zatem jako ważna broń na różnych frontach zimnej wojny.

Co istotne, prace nad środkami antykoncepcyjnymi nie ograniczały się wcale do zaawansowanych naukowo i dysponujących odpowiednią infrastrukturą Stanów Zjednoczonych i krajów Europy Zachodniej. Z nakazu władz najwyższych prowadzono je także w przyspieszonym trybie w przeludnionych Chinach i w Indiach. Na bieżąco zaś rozwiązywano w tych krajach problem przeludnienia przymusową sterylizacją i takimi nie do końca przetestowanymi środkami, jak choćby pozyskiwany z oleju nasion bawełny Gossypol, powodujący u wielu mężczyzn trwałą bezpłodność i wywołujący poważne skutki uboczne. Z całą pewnością nie uda mi się w tym miejscu zarysować tak dynamicznego splotu wielu okoliczności, motywacji ideologicznych, politycznych, społecznych i osobistych w całym jego skomplikowaniu. Ograniczę się do zasygnalizowania ledwie kilku aspektów, które wydają mi się najbardziej istotne, by pokazać, że nowe technologie nie tylko wpisują się w sieci społeczne, lecz także w żywotny sposób z jednej strony zależą od historycznie i geograficznie zmiennych stereotypów kulturowych, z drugiej zaś biorą udział w negocjowaniu ich stopniowych przekształceń.

Choć Margaret Sanger jako zdeklarowana feministka walczyła o emancypację kobiet, to jako aktywna socjalistka już przed II wojną światową na łamach własnego czasopisma „The Woman Rebel” przypominała: „Klasa robotnicza ma do dyspozycji bezpośrednie środki walki w postaci odmowy zarówno dostarczania dzieci na wyzyskujący je rynek pracy, jak też dalszego zaludniania świata niewolnikami”⁴. W okresie zimnej wojny ta właśnie kwestia nabrała szczególnej wagi, i to z dwóch diametralnie różnych powodów. Z jednej strony, jak wówczas sądzono, wielodzietność robotniczych i bezrobotnych rodzin powiększała obszary biedy i przeludnienie, podsycając tym samym nastroje rewolucyjne i przyspieszając postępy ideologii komunistycznej. Z drugiej strony część amerykańskich polityków, jak

⁴ Cyt. za: Elaine Tyler MAY, *op. cit.*, s. 17.

choćby osławiony senator Joseph McCarthy, traktowała kontrolę urodzeń dosłownie jako owoc spisku komunistów, mając niemal pewność, że w ostatecznym rachunku prowadzić ona musi do osłabienia (nie tylko militarnego) rodzinnego kraju przez ograniczenie liczby jego mieszkańców oraz szerzenie niemoralności wśród pozostałych.

Co w tym miejscu warto przypomnieć, podobne argumenty pojawiały się w Polsce pod koniec pierwszej dekady międzywojnia. Ówczesną dyskusję nad dopuszczalnością aborcji, którą zainicjowali Tadeusz Żeleński (Boy) i Irena Krzywicka, zdominowały wcale nie kwestie ochrony życia poczętego i względy religijne, jak należałoby się spodziewać. Otóż protestujący przeciwko (nawet warunkowej) legalizacji aborcji najczęściej powoływali się na konieczność ochrony rodziny i tym samym siły polskiego narodu, gdyż inaczej poważne osłabienie grozi „populacyjnemu potencjałowi” nowo odrodzonej ojczyzny⁵. Środowiska kościelne włączyły się do debaty publicznej dopiero w chwili, kiedy na wokandzie pojawiła się – oprócz kwestii legalizacji aborcji – sprawa antykoncepcji i świadomego planowania rodziny. Podobna sytuacja powtórzyła się w istocie w Stanach Zjednoczonych po II wojnie światowej. Nadzieje na zmianę dotąd negatywnego stanowiska Kościoła katolickiego obudziły tu przede wszystkim obrady postępowego w różnych sferach życia II Soboru Watykańskiego. Papież Jan XXIII nie tylko zwołał Sobór, lecz tuż przed śmiercią utworzył specjalną komisję, by zajęła się kwestią antykoncepcji. W 1964 roku Paweł VI podjął dzieło poprzednika, zaś na audycji „gorąco przyjął”, jak informował oficjalny komunikat, lekarza z organizacji Alliance for Progress i przychylnie wyraził się ponoć o programie kontroli urodzeń dla Ameryki Południowej. Pomimo wyraźnie wspierającego różne dopuszczalne formy antykoncepcji stanowiska komisji, tak świeckich ekspertów, jak wchodzących w jej skład kardynałów, Paweł VI już wkrótce wydał encyklikę *Humanae Vitae*, w której podtrzymał dotychczasowe *veto* Kościoła.

⁵ Por. Kamil JANICKI, *op. cit.*, s. 334-337.

Wielowymiarowy obraz ówczesnej sytuacji polityczno-społecznej niczym w soczewce pokazuje *The Eleventh Commandment*, wydana w 1962 roku powieść *science fiction* Lestera del Reya⁶. Widzimy tu Ziemię w 2190 roku z perspektywy Stanów Zjednoczonych, krańcowo przeludnionych i ponoszących konsekwencje niedawnej wojny atomowej. Rządy absolutne sprawuje tu Amerykański Katolicki Kościół Eklektyczny, który z całą bezwzględnością narzucił wiernym jako najważniejsze tytułowe jedenaste przykazanie: „Bądźcie płodni i rozmnażajcie się!”. Jak można się spodziewać, główny bohater, cytolog i przybysz z Marsa, gdzie ściśle kontroluje się przyrost naturalny, uważa to za karygodny przejaw barbarzyństwa. W finale przechodzi on jednak na stronę duchownych, co wywołało krytyczne komentarze ze strony recenzentów, czytających tę powieść głównie przez pryzmat rewolucji seksualnej. Del Rey pisał tymczasem *The Eleventh Commandment* raczej z perspektywy bezsilnych mieszkańców Trzeciego Świata, którzy daremnie powtarzali, że w ich przypadku najlepszą formą antykoncepcji byłby dobrobyt. Nie tyle środków kontroli populacji im bowiem trzeba, ile wsparcia finansowego, które umożliwi rozwój gospodarczy. Nie docierało to jednak do światowych mocarstw. Prezydent Lyndon Johnson nie tylko za główny cel programu pomocy dla krajów niedorozwiniętych gospodarczo uznał kontrolę urodzeń, lecz w latach 1965-1969 zwiększył nawet przeznaczone na to środki z 8,6 aż do 56,3 miliarda dolarów. Intencje del Reya widać bardzo dobrze w chwili, kiedy weźmiemy pod uwagę przyczyny, dla których jego bohater znalazł się na Ziemi. Nie przyleciał przecież w ramach ówczesnego Erasmusa, jak jemu samemu początkowo się wydawało, lecz został po cichu usunięty z Marsa bez prawa do powrotu z powodu znacznych uszkodzeń kodu genetycznego, czyli w efekcie prowadzonej tam swoistej polityki eugenicznej. Jak nikt inny rozumie zatem racje Kościoła w chwili, kiedy wreszcie je poznaje: nieskrępowane rozmnażanie się okazało się jedyną szansą na przetrwanie ludzkiego gatunku na Ziemi, gdyż ściśle się łączy

⁶ Lester DEL REY, *The Eleventh Commandment* [1962], Ballantine Books 1981.

z procesem powolnego oczyszczania się tutejszej puli genetycznej, poważnie zagrożonej mutacjami popromiennymi. „Mars niech sobie zachowa swoją sterylność hodowli pod szkłem, aż dopadnie go nieodwołalna stagnacja” – słyszymy z jego ust. I nie mówi tak przeciwnik rewolucji seksualnej, jak sądziła część recenzentów, także na przykład w Niemczech, gdzie przekład książki del Reya ukazał się w 1970 roku. Tak mówi ktoś, kto zabiera głos w imieniu Trzeciego Świata, występując przeciwko wielorako rozumianej sterylności Pierwszego.

Sytuacja skomplikowała się jeszcze bardziej w chwili, kiedy ledwie kilka lat po pełnym entuzjazmu powitaniu „the pill” na rynku okazało się, że nie tylko nie posiada ona stuprocentowej skuteczności, lecz także jej regularne zażywanie powoduje poważne skutki uboczne. Były one tym groźniejsze, że ówczesna dopuszczalna dawka wielokrotnie przekraczała dzisiejszą. Reakcja środowisk feministycznych przybrała dwojaką postać. Z jednej strony pojawiły się pytania o to, czyje zdrowie – kobiet czy mężczyzn – jest w tej sytuacji ważniejsze. A pytaniom tego typu towarzyszyły najczęściej postulaty wprowadzenia koniecznego równego podziału ryzyka związanego ze stosowaniem antykoncepcji, czyli wdrożenia produkcji „bliźniaczej pigułki” dla mężczyzn. Z drugiej strony wzmogły się natomiast naciski w celu zwiększenia kontroli i podwyższenia standardów dopuszczalności leków oraz pomnożenia nakładów na wytworzenie środków bezpieczniejszych dla zdrowia i pewniejszych pod względem osiąganých efektów. Narodził się wtedy powszechny ruch społeczny na rzecz poprawy zdrowia kobiet, który najbardziej zorganizowaną postać uzyskał w Bostonie, gdzie powstał Boston Women’s Health Book Collective. W 1973 roku grupa z Bostonu wydała książkę *Our Bodies, Ourselves*, która sprzedawała się dotąd w nakładzie prawie czterech milionów egzemplarzy i w konsekwentnie aktualizowanych wersjach została przetłumaczona najpierw na dwanaście, a dzisiaj już na dwadzieścia dziewięć języków. Jak pokazuje Tyler May, choć nadal chodziło głównie o prawa kobiet do dysponowania własnym ciałem, to pod wieloma względami poglądy zrzeszonych w BWHBC kobiet różniły się od tych, które dekadę wcześniej głosiły

obie matki „the pill”. Grupa z Bostonu optowała bowiem za wzmożeniem badań nad pigułką dla mężczyzn i manifestacyjnie odmawiała lekarzom bezwzględne zaufania, propagując w zamian różne formy samobadania się kobiet. Demaskowała też interesowność firm farmaceutycznych, przedkładających zysk i prawa rynku nad dobro i zdrowie kobiet. To stanowisko najlepiej wyraża cytowane przez Tyler May sformułowanie, że medycyna kapitalistyczna „jest równie zainteresowana ludzkim zdrowiem co (...) General Motors rozwojem środków transportu publicznego” (s. 135). Co jednak istotne, kolejne wydania *Our Bodies, Ourselves* jak w soczewce pokazują stopniowe zmiany poglądów znacznej części amerykańskich feministek na temat pigułki antykoncepcyjnej.

Prezentowane w pierwszym wydaniu *Our Bodies, Ourselves* stanowisko autorek miało zdecydowanie neutralną postać, bowiem decyzję co do zażywania pigułki chciały one pozostawić w gestii swoich czytelniczek. Choć w niektórych przypadkach pigułka może mieć skutki uboczne, to występują one u niewielkiego procenta kobiet, stosujących tę formę antykoncepcji. W wydaniu z 1976 roku zalecano już o wiele dalej idącą ostrożność, przypominając z naciskiem, że piętnaście lat to o wiele za mało, żeby dało się dogłębnie poznać wszystkie niebezpieczeństwa związane z regularnym zażywaniem pigułki. Osiem lat później sceptycyzm autorek *Our Bodies, Ourselves* wyraźnie się zwiększył, bo pojawiły się wątpliwości nawet co do jej gwarantowanej skuteczności. Wydanie z 1998 roku wprost zaleca stosowanie innych niż pigułka środków, wymieniając nawet aborcję jako ostatnią deskę ratunku i nawołując do walki z uprzedzeniami, które w przeszłości powstrzymywały wiele kobiet przed korzystaniem z alternatywnych form antykoncepcji. W 2005 roku historia zatoczyła pełne koło i „the pill” znów powróciła do łask. A w przywołanych przez Tyler May słowach słychać wręcz echa dawnego entuzjazmu Sanger i McCormick:

Pojawienie się Pigułki, prawdopodobnie bardziej niż jakiekolwiek inne wydarzenie, pozwoliło kobietom na całym świecie

uchronić się przed ciążą lub przesunąć macierzyństwo na czas późniejszy, kiedy już uda się im zdobyć wykształcenie, wybrać drogę kariery i stworzyć bardziej równościowe relacje. (...) Pigułkę antykoncepcyjną słusznie uważa się dziś za najbardziej gruntownie przetestowany środek medyczny w historii (s. 137).

A przecież to jedynie zarys historii stosunku części amerykańskich feministek do pigułki w postaci, która zapisała się w kolejnych wydaniach jednej książki. Jak zatem widać, forma doustnej antykoncepcji wzbudzała wiele kontrowersji, i to zarówno kiedy przyjrzeć się bliżej reakcjom na nią w przekroju synchronicznym, jak też w diachronicznym. Pora zatem na zreferowanie przygód wspomnianej już „bliżniaczej pigułki” dla mężczyzn; technologii, która w przeciwieństwie do „the pill” nadal istnieje głównie w formie zapowiedzi.

Kiedy u progu lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku powiodły się próby stworzenia i wyprodukowania pigułki antykoncepcyjnej dla kobiet, niemal od razu rozpoczęły się badania nad podobną pigułką dla mężczyzn, która im również umożliwiłaby oddzielenie uprawiania seksu od prokreacji. Większość testowanych preparatów miała jednak dyskwalifikujące je skutki uboczne, na przykład osłabiała potencję czy powodowała widoczne zmniejszenie wielkości jąder. Fakt, że zwykle wystarczało to do zaprzestania dalszych testów, wyraźnie pokazuje odmienny sposób kalkulowania ryzyka. O ile w przypadku kobiet na pierwszym miejscu chodziło o uniknięcie niechcianej ciąży czy aborcji, u mężczyzn liczyło się nade wszystko zachowanie pełnej sprawności seksualnej, pomimo czasowego ograniczenia płodności. Dlatego też nie brakowało konkurencyjnych pomysłów na męską antykoncepcję, niekiedy iście zabawnych. Należał do nich między innymi przeznaczony do umieszczenia w nasieniowodach „przełącznik spermy” w kształcie litery „T”, anonsowany w 1972 roku przez czasopismo „Life”. Albo też popularyzowany na łamach bliźniaczego „Esquire” ochraniacz na genitalia z aktywowaną wodą baterią, która mogła je podgrzać do 110 stopni Celsjusza, gwarantując bezpłodność przez dwa kolejne tygodnie. Absurdalność

tych pomysłów wcale nie przeszkodziła temu, żeby i one miały swój wpływ na powracające wciąż z tą samą siłą żądania, by zaprzestać „kombinowania z męską seksualnością”.

Przez kilka kolejnych dekad firmy farmaceutyczne i międzynarodowe organizacje zdrowia niezmiennie podtrzymywały nadzieje na to, że pigułka dla mężczyzn już wkrótce powstanie, a nawet wyznaczały kolejne daty wprowadzenia jej do sprzedaży. Jak w *The Male Pill* przekonująco pokazuje Nelly Oudshoorn⁷, ciągle odsuwanie w czasie premiery tego środka antykoncepcyjnego wiązało się nie tylko ze specyfiką męskiej prokreacji, ale miało cały szereg innych powodów, jak choćby brak odpowiednich materiałów do dalszych badań, gdyż nastawione na wytwarzanie progesteronów i estrogenów firmy farmaceutyczne nie chciały inwestować w syntetyzowanie androgenów i testowanie specyfików, które zapewne nie znajdą dostatecznego rynku zbytu. W międzyczasie zmianom uległy ponadto kryteria przeprowadzanych testów, które miały już nie tylko wykrywać ewentualne skutki uboczne, lecz także uwzględnić fakt, że produkowane farmaceutyki trafią do ludzi zdrowych, nie mogą zatem pogarszać ich samopoczucia czy obniżać libido. Bardzo trudno było też znaleźć wolontariuszy do niezbędnych testów, a już na początku lat sześćdziesiątych prawnie zakazano ich przeprowadzania w szpitalach psychiatrycznych i więzieniach bez zgody zainteresowanych. A tak jeszcze testowali przecież pigułkę dla kobiet jej „ojcowie”, nim nie przenieśli swoich badań na wolne od restrykcji obszary Puerto Rico, w latach sześćdziesiątych XX wieku najbardziej przeludnionego obszaru na świecie. Równie istotną rolę w późniejszym pojawieniu się na rynku doustnej antykoncepcji dla mężczyzn odgrywał fakt, że przez cały czas wydatki na tego typu badania nie przekraczały 10% budżetu przeznaczonego na środki antykoncepcyjne dla obu płci. Działo się tak również dlatego, że w większości krajów prowadzących je naukowców traktowano jak badaczy posłed-

⁷ Nelly OUDSHOORN, *The Male Pill: A Biography of a Technology in the Making*, Duke University Press 2003.

niej rangi. Współpracy odmawiali im często inni lekarze specjaliści (głównie ginekolodzy i urolodzy), zaś poradnie planowania rodziny tradycyjnie przyjmowały jedynie kobiety. Placówki te miały w związku z tym zespół pracowników wyszkolony do kontaktów z nimi i określone praktyki postępowania, trudne do zastosowania w odniesieniu do mężczyzn. Swoją rolę odgrywał także choćby „typowo kobiecy” wystrój tych poradni, co najlepiej ilustruje ówczesną przepaść między retoryką a praktyką uprawianych dyskursów na temat równouprawnienia.

Nawet kiedy w poszukiwaniu środków antykoncepcyjnych dla mężczyzn aktywnie włączyła się Światowa Organizacja Zdrowia (WHO), zaś ich produkcja okazała się możliwa technologicznie i krok po kroku powstawała odpowiednia infrastruktura, tym wyraźniejsza stała się kwestia stereotypowych wyobrażeń na temat mężczyzn, które na pierwszy plan wysuwali już wspomniani przeze mnie wcześniej polscy lekarze w okresie międzywojnia. Jak na dłoni pokazuje to reakcje feministek. Z jednej strony domagały się one równouprawnienia również w zakresie antykoncepcji i ponoszenia jej ewentualnych skutków ubocznych, z drugiej występowały na przykład przeciwko wprowadzeniu na rynek przetestowanych środków dla mężczyzn w formie cotygodniowych zastrzyków. Obawiały się zarówno niefrasobliwości i braku systematyczności swoich partnerów w regularnym poddawaniu się zabiegowi, jak też utraty własnej autonomii w chwili, kiedy to oni przejmą pełną odpowiedzialność za antykoncepcję, a przecież – jak uczy doświadczenie – nie do końca można im ufać. Istniejąca przez kilka dekad wyłącznie jako przedmiot badań i aktualizowanych zapowiedzi pigułka antykoncepcyjna dla mężczyzn to bowiem szczególnie przykład takiej technologii, która ma przede wszystkim wymiar kulturowy. Jak słusznie podkreśla Oudshoorn, ten przykład pozwala udowodnić, że technologie stanowią nie tylko istotny element sieci społecznych, co między innymi analizuje w kolejnych studiach Bruno Latour, lecz ściśle łączą się też z mitami i praktykami kulturowymi. Dlatego głosy krytyczne wobec środków antykoncepcyjnych dla mężczyzn, niezależnie od powodów

negatywnego nastawienia krytyków, podkreślały przede wszystkim fakt, że nie zostały one wystarczająco dostosowane do obowiązujących ról płciowych i tożsamości seksualnych. Jednak testowanie i sprawdzanie społecznej akceptowalności tych środków wiązało się z oczywistych względów nie tylko z negocjowaniem nowych form męskości. Równie często korzystano z tradycyjnych wyobrażeń i kulturowych narracji, po które skwapliwie sięgnęły następnie firmy reklamujące inny rodzaj medykamentów: środki na wzmocnienie potencji.

Do udziału w testach środków antykoncepcyjnych zachęcał mężczyzn między innymi plakat, który w 2008 roku pojawił się na murach Edynburga. Widniał na nim znany powszechnie obraz kosmonauty z flagą na srebrnym globie, uzupełniony nalepką „exclusive”. Umieszczony obok napis głosił natomiast dużymi literami: „FIRST MAN ON THE PILL”, czytelnie odwołując się do heroicznych mitów i udziału mężczyzn w podboju świata, tym razem w roli dzielnych „astronautów w świecie spermy”, jak ujął to jeden z uczestników testu. Przypominam ten akurat plakat nie bez powodu. Jak pokazują autorzy artykułu *The Pill in the Future* i farmakolodzy z zawodu, połączenie badań nad antykoncepcją z eksploracją kosmosu to nie tylko zręczny i efektowny chwyt reklamowy⁸. Kiedy bowiem przejrzyli oni anglojęzyczną literaturę *science fiction* pod kątem obecności farmakologicznych środków antykoncepcyjnych, to okazało się, że powraca w niej uporczywie motyw niezbędnej kontroli nad prokreacją, który umyka nam zwykle z pola widzenia, nawet jeśli stanowi konieczny element życia kosmonautów, spędzających długie miesiące w przestrzeni pozaziemskiej. Równie często wymieniana cecha przyszłych i lepszych światów to dostępność stu-procentowo pewnych środków antykoncepcyjnych. Dzieje się tak choćby w *A Reasonable World* Damona Knighta⁹, a w jeszcze bardziej

⁸ Victor GRECH, Clare VASSALLO, Ivan CALLUS, *The Pill in the Future – Pharmacological Contraception in Science Fiction*, „Issue” 2013, nr 19, s. 21–24.

⁹ Damon KNIGHT, *A Reasonable World*, A Tom Doherty Associates Book 1991.

modelowy sposób w anonsovanej przez samych autorów jako „utopia XXI wieku” powieści *White Mars*, którą we współpracy z Rogerem Penrosem, brytyjskim fizykiem matematycznym światowej sławy i specjalistą od czarnych dziur, napisał Brian Wilson Aldiss¹⁰.

Tytułowy „Biały Mars” to w powieści Aldissa „planeta nauki”, odpowiednik ziemskiej Antarktyki, która cieszy się podobnym statusem eksterytorialnym. To zarazem miejsce, gdzie garstka rozmaitego autoramentu naukowców musiała zamieszkiwać przez kilkadziesiąt lat z powodu niemożliwego wcześniej do przewidzenia bankructwa organizacji przypominającej NASA i w jego efekcie zupełnego odcięcia Czerwonej Planety od Ziemi. Z pełną świadomością klęski wcześniejszych utopii podjęli oni wtedy wysiłek stworzenia nowej cywilizacji, wolnej od błędów przyrodzonych ludzkości. Należy do nich również powiązanie seksu z prokreacją i ograniczona dostępność środków antykoncepcyjnych, kluczowych zwłaszcza w sytuacji, kiedy żyjąca pod specjalną kopułą ochronną społeczność kontrolować musi przyrost naturalny. Jak w wielu innych utworach *science fiction* pojawia się w powieści *White Mars* również wizja bardziej odległej przyszłości, która niejako powtarza przywołany już pomysł Huxleya – całkowite zniesienie potrzeby rozmnażania się w sposób uważany za naturalny. Aldiss zamierzenie wprowadził w tym celu w epilogu wnuczkę jednej z utopistek, niegdysiejszej pionierki na Białym Marsie, by kazać jej powiedzieć: „Szczерze mówiąc, bardzo bawi mnie sama myśl o narodzinach z łona matki. Jakie to niezdarne i niewydatne, i jakie niekorzystne dla kobiet!”. Dlatego w podejmujących tę kwestię utworach fantastyki naukowej tylko od pomysłowości autora zależy, jaką formę pozaustrojowego zapłodnienia i następnie rozwoju przybierze rozmnażanie, pokonując dzisiejsze „naturalne” ograniczenia. Oczywiście większość przyszłych światów, cieszących się błogosławieństwem stuprocentowo pewnej antykoncepcji, zamieszkują podobni do nas ludzie. Dlatego warto

¹⁰ Brian Wilson ALDISS, Roger PENROSE, *White Mars, or The Mind Set Free*, St. Martin's Press 1999.

przyjrzeć się bliżej temu, co dzieje się w tak zwanej trylogii ortogonalnego świata australijskiego programisty komputerowego i pisarza *science fiction* Grega Egana¹¹. Choć bowiem autor w posłowiach do kolejnych tomów zajmuje się głównie objaśnieniem podstaw fizyki stworzonego przez siebie uniwersum, w którym panuje doskonała symetria między kierunkami w przestrzeni i w czasie, to przecież równie zajmująco szkicuje historię podstaw rozmnażania się istot, które te światy zamieszkują.

Jak topologia ortogonalnego świata Egana różni się znacznie od zasad fizyki Newtona, tak w jego mieszkańcach tylko pod niektórymi względami możemy się rozpoznać. Nie dość, że w pewnym zakresie mogą oni wedle woli kształtować własne ciała, wytwarzając na przykład dodatkowe kończyny lub zmieniając ich anatomię, to jeszcze rozmnażają się w sposób zbliżony do wegetatywnego. Wprawdzie do zainicjowania tego procesu niezbędne jest dotknięcie się dwóch ciał i wymiana światła, następnie jednak ciało matki dzieli się na cztery równe części, z których powstają dwie pary potomstwa, od samego początku przeznaczone w tej konfiguracji do dalszego rozrodu. To zatem matka w dosłownym sensie oddaje tu swoje ciało potomstwu. Bywa jednak i tak, że w efekcie podziału pojawia się tylko trójka dzieci. Wtedy osobnik bez pary powinien poszukać sobie innego samotnika. Co istotne, ponieważ wszyscy mają taką samą anatomię, mężczyznami zwykło się tu nazywać istoty, które posiadają umiejętność wychowywania dzieci, kobietami zaś te, z których ciała one powstają. Dlatego o kobietach, które wbrew tradycji chcą odsunąć w czasie akt zapłodnienia, żeby studiować czy pracować, mówi się z niechęcią, że wybrały nieestosowną dla nich drogę mężczyzn. Pomagają im w tym wyborze nielegalnie rozprowadzane środki antykoncepcyjne, których dawkę należy sukcesywnie zwiększać, jeśli nie chce się ryzykować partenogenezy w formie niepodlegającego

¹¹ Na trylogię ortogonalnego świata Grega EGANA składają się następujące powieści: *The Clockwork Rocket*, Gollancz 2011, *The Eternal Flame*, Gollancz 2012 oraz *The Arrows of Time*, Gollancz 2013.

kontroli podziału ciała na czworo. Kiedy w pierwszym tomie trylogii Egana grupa ochotników opuszcza rodzimą planetę, bombardowaną meteorytami, żeby poszukać sposobu zapobieżenia jej całkowitemu zniszczeniu, niespodziewanie kurczą się ich zapasy środków antykoncepcyjnych. Wtedy część dorosłych kobiet postanawia urodzić dzieci, czyli *de facto* popełnić samobójstwo, przeznaczając skromne zapasy tych środków dla kobiet młodszych od siebie.

W drugim tomie trylogii ortogonalnego świata Egana eksperymenty z tamtejszymi odpowiednikami małp człekokształtnych, które w czasach niedoboru pożywienia potrafią dzielić się jedynie na dwoje, doprowadzają do prawdziwej rewolucji. Oto przychodzi na świat pierwsze dziecko, którego narodziny nie pociągają za sobą śmierci matki. Oznacza to również tyle, że ona sama może zając się jego wychowaniem, nie musząc liczyć na dobrą wolę ojca. Tym samym w społeczności kosmonautów dojść musi do podstawowych zmian społecznych. Informuje o tym daleka potomkini tych, którzy kilkanaście pokoleń wcześniej opuścili rodzimą planetę, kiedy na nią powraca. Nie dość, że mogą teraz wybierać sposób prokreacji i większość kobiet ma tylko jedno dziecko. Straciły też sens dawne określenia „kobieta” i „mężczyzna”, zależne od pełnionej funkcji „ojca” i „matki”. Jak bowiem nazwać kogoś, kto najpierw część własnego ciała oddał dziecku, a następnie sam je wychowuje? To „ojciec” czy „matka”? „Kobieta” czy „mężczyzna”? Tym samym Egan nie tylko zrównał ze sobą kierunki w czasie z kierunkami w przestrzeni, ujawniając kulturowe zakorzenienie ich typowego w naszym świecie zróżnicowania. W konsekwencji ujawnił także kulturową proveniencję obu płci i przypisanych im funkcji w rodzinie i prokreacji. Podobnie zatem jak autorka *The Male Pill*, choć w świadomości zaprojektowanym, alternatywnym świecie, Egan starał się pokazać, jak nowe technologie materializują się w efekcie procesów negocjacji i selekcji, trudnych do przewidzenia okoliczności i wyborów technologicznych, ucieleśniając społecznie i kulturowo wytworzone normy i praktyki. Zwolennicy tych technologii muszą zaś uciekać się do wielu różnorodnych strategii i taktyk, żeby krok po kroku przezwyciężyć

rozpowszechnione stereotypy, przyzwyczajenia i światopoglądowe opcje.

Paradoksalnie wspomniany plakat na murach Edynburga z napisem „FIRST MAN ON THE PILL” był w 2008 roku już nie-co anachroniczny i o dobre dziesięć lat spóźniony ze względu na to, że beztrzesko korzystał z rodzajnika określonego „the”, jakby nadal dało się wtedy mówić tylko o jednej pigułce. U progu nowego tysiąclecia pojawiła się tymczasem, testowana jako środek przeciwko nadciśnieniu i początkowo nielegalnie stosowana w innych celach, niebieska pigułka Viagry i – korzystając z dobrze znanej, nowoczesnej retoryki kontrolowania własnego ciała – błyskawicznie podbiła rynek, likwidując prywatną dotychczas sferę męskiej seksualności. To prawda, coraz bardziej rozrastający się specjalny dział medycyny, jakim jest andrologia, zajmująca się budową, czynnościami fizjologicznymi, diagnozowaniem i leczeniem męskiego układu płciowego, podobnie jak przemysł farmaceutyczny wystrzega się jak ognia łączenia mnożących się środków na potencję z dysfunkcjami tego układu. Dlatego też przywołane przeze mnie na początku reklamy takich specyfików sprytnie podkreślają, że chodzi jedynie o „męski sposób na udany dzień”.

Aż kusi wobec tego, żeby przypomnieć fantazje niegdyśszych feministek, które walczyły o równouprawnienie w kwestii antykoncepcji i sprawiedliwy podział obowiązków w ramach świadomego planowania macierzyństwa. Marzyły one wtedy o takim świecie, gdzie spotkany przypadkiem wieczorem w barze mężczyzna po chwili rozmowy potrafi zapewnić kobietę: „Don't worry, I am on the pill”. Dziś taka scena rozegrać się może wszędzie. Jej sens wykladać jednak należy już całkiem inaczej, skoro samotny bywalec barów ma zapewne na myśli już inną pigułkę niż podrywana przez niego kobieta. Trzeba bowiem pamiętać o wzajemnych zależnościach między technologiami i płciami kulturowymi oraz o różnych rozumieniach kulturowo określanego zakresu gwarantowanej przez nie wolności.

PO ROZUM DO MRÓWEK

Kiedy latem 2015 roku na ekrany kin wszedł *Ant-Man* Peytona Reeda, większość krytyków podkreślała, że filmowe uniwersum wytwórni Marvel zyskało nowego bohatera. I określenie „nowy” znaczyło tym razem coś więcej niż tylko „kolejny”, gdyż człowiek-mrówka z całą pewnością różni się od innych komiksowych bohaterów. Zwraca na to uwagę już pisownia jego imienia, które dla wielu postaci Marvela jest niczym świadectwo urodzenia i wyrok losu zarazem. Każdy, kto widzi, jak Tony Stark swobodnie zmienia leżący na nim nienagannie frak na coraz bardziej doskonałe cybernetyczne zbroje, z łatwością zrozumie, dlaczego w imieniu Iron Man oba rzeczowniki występują rozłącznie, a zapis graficzny podpowiada od razu, że pomiędzy „żelazną” zbroją a znajdującym się w środku człowiekiem nie ma ontologicznej zależności. Oczywiście Stark ze zmodyfikowanym technologicznie sercem nie jest przeciętnym śmiertelnikiem, lecz jego ludzka natura ulega nieodwracalnej zmianie dopiero w złożonym z sześciu odcinków komiksie Warrena Ellisa *Extremis* (2005-2006), kiedy wszczepia sobie nanowirusa, żeby odpowiednim interfejsem połączyć ze zbroją swój układ nerwowy. Także w przypadku Spidermana forma imienia wiele mówi. Zwłaszcza od chwili, kiedy w filmowej wersji jego przygód Sam Raimi pokazał, jak DNA pająka staje się po ugryzieniu na szkolnej wycieczce integralną częścią genomu Petera Parkera. Gdzieś pomiędzy Ironem Manem i jego pisanym rozłącznie imieniem a pisanym łącznie Spidermanem sytuuje się Ant-Man, zaś widoczny w zapisie dywiz wskazuje na skomplikowany związek tyleż między dwoma członami imienia, ile między naturą człowieka i owada.

Jak pokazuje film Reeda, w przypadku Ant-Mana istotną funkcję spełnia kostium mrówki. Bez większych konsekwencji może on zmieniać właściciela, skoro doktor Pym i Scott Lang (a także co najmniej dwie inne postacie z uniwersum Marvela) zakładają go na siebie niczym zwykajne ubranie. Znajduje się w nim jednakże specjalne pokrętło do regulowania odległości między atomami, co nie tylko pozwala zmniejszyć noszącego go człowieka do rozmiaru mrówki, ale nawet wprowadzić go w wymiar kwantowy, z którego nie wszyscy potrafią powrócić. Jeśli nawet aktualny użytkownik kostiumu ustrzeże się przed tym niebezpieczeństwem, manipulowanie przestrzenią między atomami w jego ciele kumuluje się w postaci negatywnych skutków fizycznych i psychicznych. Choć więc nie dochodzi tu do nieodwracalnego połączenia ludzkiej i zwierzęcej natury, to przecież człowieczeństwo ujawnia swoją procesualność czy też relacyjny status. Jak zatem widać, także w przypadku człowieka-mrówki jego oryginalne imię Ant-Man okazuje się swego rodzaju kategorią ontologiczną. Specyfika tej postaci dała rysownikom Marvela okazję do ponawiania doświadczenia, które już przed nimi wykorzystał artystycznie Lewis Carroll w przygodach zmieniającej swoje wymiary Alicji po drugiej stronie lustra. Podczas gdy Spiderman posiada na stałe najbardziej znamienne cechy pająka, które w kolejnych wersjach jego przygód zaczynamy traktować jak coś zgoła zwyczajnego, Ant-Man wciąż pozwala oglądać zarówno miejsca ludziom zwykle niedostępne, jak i te najbardziej codzienne z nieznaney nam dotąd perspektywy. Takich zmian perspektywy nie mogło zabraknąć także w filmie Reeda. Kiedy Scott Lang po raz pierwszy założył kostium i nacisnął przeznaczony do tego guzik, wanna stała się nagle niemożliwą do ogarnięcia wzrokiem i przejścia pustynią Gobi, cały ekran wypełniły podeszwy i koturny tańczących, włókna dywanu zmieniły się w gęsty las, a odkurzacz zaczął siać śmiertelną trwogę niczym olbrzymia Godzilla. Słusznie jednak krytycy narzekali na brak podobnych atrakcji wizualnych w dalszej części filmu. Fakt, że technologia symulacji komputerowych pozwalałaby bez trudu osiągnąć niespotykane gdzie indziej efekty, wskazuje wyraźnie na to, że

Reeda jako reżysera interesowało w historii komiksowego człowieka-mrówki coś zgoła innego.

Istotą pomysłu na postać Ant-Mana w filmie nie jest wcale to, że zakłada kostium i zmniejsza się do rozmiaru mrówki, co pozwala mu skuteczniej zrealizować stojące przed nim zadanie i – oczywiście – przy okazji ocalić świat. Jak pokazuje rozwój wydarzeń, chodzi przede wszystkim o możliwość komunikacji i współpracę z tymi owadami. Doktor Pym nie tylko szczegółowo wyjaśnia zasady, na jakich fale elektromagnetyczne stymulują ośrodki węchowe mrówek, symulując typowe dla nich porozumiewanie się za pomocą feromonów. Wszystkie zaś plany omal nie palą na panewce, kiedy Scott ma poważne trudności z przesyłaniem tą drogą komunikatów i dokładnych instrukcji. To niezakłócona komunikacja i współpraca z mrówkami stanowi w filmie Reeda niezbędny warunek uratowania świata. Nic więc dziwnego, że niektóre sekwencje wprost przypominają tu filmy przyrodnicze. Nie tylko poznajemy odmienne gatunki mrówek, razem z ich łacińskimi nazwami, ale też ich specyficzne własności i umiejętności, które zostaną umiejętnie wykorzystane podczas skutecznego napadu na modelowo wręcz zabezpieczoną byłą firmę doktora Pyma. Jak się wydaje, Reed bądź jego współpracownicy, realizując *Ant-Mana*, mogli się inspirować jedynym w swoim rodzaju filmem *Phase IV*, w którym mrówki pełnią kluczową funkcję. Zwłaszcza fragmenty, kiedy w *Ant-Manie* tak zwane szalone mrówki z gatunku *Paratrechina Longicornis*, których ciała przewodzą elektryczność, pomagają Scottowi zniszczyć wszystkie serwery, przypominają sekwencje z tamtego mockumentu *avant la lettre*. Jako swój jedyny pełnometrażowy film zrealizował go ponad czterdzieści lat wcześniej, w 1974 roku, Saul Bass, hollywoodzki grafik komputerowy, autor plakatów, a także czołówek i napisów końcowych do filmów między innymi Billy'ego Wildera, Ottona Premingera i Alfreda Hitchcocka. Co należy od razu podkreślić, istotną rolę w powstaniu *Phase IV* odegrał także Ken Middleham, autor wielu znanych zdjęć i dokumentów przyrodniczych, który jako *found footage* przygotował rozbudowane sekwencje z udziałem mrówek, przedstawia-

nych zgodnie z najnowszym stanem ówczesnej wiedzy myrmekologicznej.

Film Bassa jedynie na pierwszy rzut oka przypomina znane horrory, w których dochodzi do inwazji zmutowanych owadów, jak choćby we wcześniejszym od *Phase IV* o dwie dekady filmie Gordona Douglasa *One! (Them!, 1954)*, rozpowszechnianym również pod tytułem *Furmicula*, z olbrzymimi mrówkami w roli głównej. Albo też w późniejszym od filmu Bassa *Mutancie (Mimic, 1997)*, który zrealizował Guillermo del Toro. Wprawdzie w *Phase IV* pod wpływem bliżej nierozpoznanych zmian w kosmosie dochodzi do mutacji populacji mrówek na pustyni w Arizonie, jednak ich efektem nie jest wcale zwiększenie wymiarów, czyniące z tych owadów zagrożenie dla człowieka, tylko wzrost ich zdolności komunikacyjnych i kooperacyjnych. To właśnie inteligencja mrówek zaczyna zagrażać ludzkiej cywilizacji i przekonaniu ludzi o tym, że należą do nadrzędnego gatunku. Dlatego dwaj naukowcy, entomolog i wybrany przez niego matematyk, specjalista od szyfrów i komunikacji ze zwierzętami, zakładają na pustyni prowizoryczne laboratorium. Ich kolejne eksperymenty spotykają się z równie przemyślanymi odpowiedziami. Dlatego już wkrótce naukowcy i dziewczyna z sąsiedztwa, która przypadkiem do nich dołączyła, stają się w dosłownym sensie tego słowa więźniami mrówek. Wiedzą one doskonale, że życie ludzi i działanie ich sprzętu elektronicznego zależy od temperatury, parametru newralgicznego zwłaszcza na pustyni. Nie dość zatem, że przemysłnie niszczą urządzenia klimatyzacyjne, to ponadto wznoszą odpowiednie budowle odbijające światło, by promienie słoneczne skierować wprost na laboratorium, co skutecznie eliminuje wszystkie jego urządzenia. O stawce rozgrywki między ludźmi a inteligentnymi owadami i ich intencjach wyraźnie przekonuje zakończenie filmu Bassa. W 2012 roku udało się bowiem odnaleźć sekwencję finałową, którą reżyser musiał wcześniej usunąć na życzenie wytwórni Paramount, oczekującej na typowy horror. Tymczasem Bass i Middleham przeznaczili dla mrówek inną rolę. W delirycznym ciągu obrazów, przypominających 2001: *Odyseję kosmiczną* Stanleya Kubricka, chcieli przekonać,

że mrówki dążą do stworzenia z ludźmi nowego i doskonalszego gatunku. Do tego też nawiązuje wyraźnie tytuł filmu. W przemyśle farmaceutycznym jako „fazę IV” oznacza się bowiem moment przejścia od badań laboratoryjnych na małej grupie do grup większych, reprezentatywnych statystycznie. Ten właśnie etap anonsuje sekwencja finałowa, kiedy dwoje młodych ludzi, także genetycznie przekształconych przez mrówki, które teraz mogą się z nimi bez przeszkód komunikować, stoi na wzgórzu i za chwilę uda się do pobliskiego miasta, by rozpocząć nową fazę w rozwoju gatunku *Homo sapiens*, symbolicznie przedstawioną w usuniętym poprzednio na żądanie Paramount ciągu onirycznych obrazów.

Jak już wspomniałam, oryginalne zakończenie *Phase IV* odnaleziono i przywrócono w 2012 roku, kiedy ponownie film znalazł się w dystrybucji i w centrum zainteresowania mediów. Teza o tym, że mógł zainspirować twórców *Ant-Mana* wydaje się zatem dalece prawdopodobna. Z jedną wszakże rozstrzygającą różnicą. W *Phase IV* niektóre obrazy, często poprzedzane rozpoznawalnym dla widzów widokiem oka owada, stwarzają wrażenie jakby obraz na ekranie oddawał oglądaną przez to oko rzeczywistość. Świadczy to jednoznacznie o tym, że nie tylko naukowcy w laboratorium poddają mrówki uważnej obserwacji, lecz sami są również przez nie obserwowani. I ten czytelnie uprzywilejowany, nieludzki punkt widzenia zdecydowanie różni film Bassa od ekranizacji komiksu Marvela. W filmie *Ant-Man* oglądamy mrówki jedynie z punktu widzenia narracji, prowadzonej w typowej, ludzkiej perspektywie. Doktor Pym wręcz mówi o tym, że Scott powinien nauczyć się mrówki kontrolować, wykorzystywać jako poręczne i posłuszne narzędzia w miarę własnych potrzeb. Nieco inaczej wygląda to bodaj z punktu widzenia samego Scotta, który nie tylko żywo oponuje na wieść o tym, że mrówki identyfikuje tylko ich numer, lecz również służącą mu za pojazd skrzydlatą mrówkę nazywa imieniem Anthony, a potem stara się także pomóc jej śmierć. To prawda, w filmie Reeda nie znajdziemy żadnych scen, w których Scott wprost nawiązywałby z nimi kontakt na równorzędnych zasadach. Pośrednio jednak powstaje wrażenie,

że jego relacje z mrówkami kształtują się analogicznie do tych, które łączy go z kumplami. Analogia ta pogłębia się dodatkowo w sytuacji, kiedy wprowadzone w ostatniej chwili dodatkowe zabezpieczenia w dawnej formie doktora Pyma sprawiają, że powodzenie misji Scotta zależy w równej mierze od dwóch współpracujących z nim zespołów: ludzkiego i nieludzkiego. Jak można podejrzewać, gdyby *Ant-Man* doczekał się realizacji w latach osiemdziesiątych, kiedy po raz pierwszy narodził się pomysł przeniesienia na ekran przygód tego bohatera komiksów Marvela, wyglądałby odmiennie od tej wersji, która weszła na ekrany latem 2015 roku. A z całą pewnością inaczej musiałyby wyglądać relacje między światem ludzi i światem owadów. Na pracę ekipy Reeda wpłynąć mógł bowiem nie tylko przywołany wcześniej film Bassa, ale także wydana na początku lat dziewięćdziesiątych powieść *Imperium mrówek* francuskiego dziennikarza i pisarza *science fiction* Bernarda Werbera, która poprzedziła dwie kolejne części trylogii: *Dzień mrówek* i *Rewolucję mrówek*¹. Choć tylko *Imperium mrówek* doczekało się po kilku latach angielskiej wersji, jednak cała trylogia cieszyła się ogromną popularnością. Przetłumaczona na trzydzieści pięć języków sprzedawała się bowiem w nakładzie ponad dwudziestu milionów egzemplarzy. Dowodzi to z pewnością, że Werber nie tyle zainicjował, ile celnie trafił w aktualne zainteresowania czytelników na całym świecie, dobrze oddając ich nowe spojrzenie na możliwość komunikacji i wzajemnych inspiracji tych dwóch najbardziej rozpowszechnionych na ziemi gatunków.

Trylogia Werbera opiera się na dość prostym pomysle. Przez trzy czy cztery lata obserwujemy, jak w niedalekiej przyszłości dochodzi kolejno do spotkania, konfrontacji i prób współpracy między imperium mrówek rudnic w Lesie Fontainebleau a okolicznymi

¹ Bernard WERBER, *Imperium mrówek* [1991] tłum. Marta Olszewska, Wydawnictwo Sonia Draga 2008; IDEM, *Dzień mrówek* [1992], tłum. Marta Olszewska, Wydawnictwo Sonia Draga 2008; idem, *Rewolucja mrówek* [1996], tłum. Oskar Heidemann, Marta Olszewska, Agnieszka Rasińska-Bóbr, Wydawnictwo Sonia Draga 2008. W 2015 roku ukazało się nakładem tego samego wydawnictwa drugie wydanie trylogii.

mieszkańcami. Mrówki prowadzą wojny lub wchodzą w alianse z pozostałymi gatunkami własnej rodziny i innymi owadami. Ludzie zaś dzielą się na dwie odrębne grupy: tych, którzy udoskonalają środki owadobójcze, oraz tych, którzy powoli uczą się cenić owady i sami zaczynają się od nich uczyć, od spadkobierców szalonego naukowca Edwarda Wellsa poczynając, a na młodzieży pobliskiego liceum organizującej „rewolucję mrówek” kończąc. Nic lepiej niż ta pokojowa rewolucja z grupą ośmiu uczniów na czele nie pokazuje, jak zasady współżycia mrówek przenikają do ludzkiego społeczeństwa i za pośrednictwem internetu rozchodzą się po świecie. Zarazem losy mrówki 103, najpierw bezpłodnej eksploratorki i przywódczyni krucjaty przeciwko Palcom (ludziom), potem zaś dzięki wyprodukowanemu przez osy mleczku pszczelemu płodnej nowej królowej, która nieraz przyłapuje się na tym, że zaczyna myśleć i działać samodzielnie, ilustrują stopniowe „uczłowieczanie się” owadów. Zakładają one w mrowisku Bibliotekę Chemiczną, poznają religię, sztukę i humor, w opisany przez Lévi-Straussa sposób przechodzą od pożywienia surowego do pieczonego w okiełznanym właśnie ogniu i nawet zaczynają eksperymentować z chodzeniem na dwóch kończynach. Jak należy się spodziewać, kluczową rolę w tych dokonujących się pod wzajemnym wpływem przemianach odgrywa możliwość porozumienia się za pomocą zaprojektowanego i zbudowanego jako prototyp przez Wellsa aparatu, zwanego Kamieniem z Rosetty, który informacje przekazywane przez feromony tłumaczy na język cyfrowy. A nawet więcej. W pewnym momencie genialny inżynier robotyki i mistrz miniaturyzacji Arthur Ramirez sprawia, że mrówka 103 może oglądać programy telewizyjne, lepiej poznając przeciwnika.

Werber wyjątkowo umiejętnie wplata w relacje z życia owadów mniej lub bardziej przyjęte powszechnie naukowe teorie i hipotezy, filozoficzne rozważania na temat społeczeństw ludzi i owadów. Te czasem dość rozbudowane komentarze nie tylko nie obciążają nadmiernie intrygi, lecz nawet poprzez dobrze zaplanowane retardacje dynamizują bieg akcji. Tym bardziej to ważne, że u podłoża każdej części trylogii znajduje się jakieś policyjne dochodzenie w sprawie

tajemniczego morderstwa, a zagadka – wzorem dobrze napisanych powieści detektywistycznych – znajduje swoje rozwiązanie dopiero w finale. Werber potrafi też ciekawie wykorzystać rozwiązania, które eksploatowali już przed nim i Lewis Carroll, i twórcy komiksowego Ant-Mana, czyli różnorodne sposoby przedstawienia i komentowania ludzkiego świata z nietypowej, owadziej perspektywy. Wszystko zaś udaje mu się głównie dlatego, że relacje z wydarzeń w obu światach, sceny ich wzajemnych spotkań i konfrontacji, przeplata fragmentami głównego dzieła Edwarda Wellsa, czyli *Encyklopedii wiedzy względnej i absolutnej* w trzech tomach.

Z jednej strony dzieło Wellsa przypomina wielkie przedsięwzięcie francuskich Encyklopedystów, którzy w latach 1751-1766 wydawali kolejne tomy, w niezliczonych hasłach próbując stworzyć pełne kompendium wiedzy na temat otaczającego ich świata. Z drugiej uczynnie podsuwa hasła w odpowiedzi na aktualne zainteresowania czytelnika, a jej autor wręcz twierdzi, że każdy znajdzie w niej jedynie to, czego naprawdę szuka. Dlatego dzieło Wellsa zdaje się rodzajem Wikipedii, z której hasła dzięki własnemu programowi w niemal siedmiu i pół tysiąca książkach wydrukował w czerwcu 2015 roku nowojorski artysta Michael Mandiberg, oferując zainteresowanym możliwość nabycia całości lub wybranych haseł na zamówienie². Wymyślona przez Werbera encyklopedia ma wprawdzie tylko trzy opasłe tomy, lecz zasięg oferowanych przez nią haseł wyraźnie podpowiada, że znaleźć w niej można dosłownie wszystko. Nie bez przyczyny oczywiście Wells pomieścił swoją wiedzę właśnie w trzech tomach *Encyklopedii wiedzy względnej i absolutnej*, które poznajemy kolejno w trzech częściach trylogii Werbera. Powstała w ten sposób ulubiona przez francuskich artystów figura *mise en abyme*, dzięki której oba dzieła przeglądają się w sobie nawzajem, zaś Wells okazuje się *alter ego* Werbera i na odwrót.

² Por. <http://booklips.pl/newsy/drukowana-wersja-wikipedii-moze-byc-twoja-juz-za-185-miliona-zl/> (9.10.2015).

Jak w efekcie figury *mise an abyme* powstają możliwe światy, które zamierzenie wykraczają poza codzienne zwyczaje i przyzwyczajenia czytelników, tak też Werber jako pisarz zachęca do odchodzenia od zdroworozsądkowej logiki, do uwierzenia w moc wyobraźni i tego matematycznego działania, w myśl którego jeden i jeden daje trzy, realizując podstawową zasadę emergencji. Dlatego też, choć wyróżnia kursywą hasła z encyklopedii, w pierwszym tomie nie porządkuje na przykład poszczególnych fragmentów narracji, nadając im osobne podtytuły czy numery. Nie zawsze też oddziela je graficznie większą interlinią. W kolejnych tomach podtytuły wprowadzie się pojawiają, ale nadal zwykle nie lokalizują danego fragmentu akcji, zaś wydarzenia w świecie ludzi i zwierząt nie zawsze relacjonowane są naprzemiennie. Dlatego bywa, że czytający ma duże kłopoty z orientacją i nie zawsze od samego początku kolejnego epizodu czy sytuacji wie, w którym ze światów i/czy wątków opowieści właśnie się znajduje. Takie między innymi odejście od ugruntowanych mocno przyzwyczażeń sprawia, że możliwość komunikacji i porozumienia z mrówkami nie wydaje się wyłącznie pomysłem z lepiej lub gorzej napisanej powieści *science fiction*. Werber wyraźnie pokazuje, że nawet wymyślając inne światy, człowiek najczęściej odtwarza własny organizm i typowe zachowania. Zatem nie gdzie indziej bije źródło innego spojrzenia na świat, anonsowanej w trzecim tomie rewolucji mrówek, niż w zmianie własnych przyzwyczażeń, tak czytelnicznych, jak życiowych.

Jak można się spodziewać, analizowana tu fala zainteresowania owadami, a szczególnie mrówkami, nie jest niczym nowym, choć z pewnością ma specyficzne tylko dla siebie aspekty. Próby artystycznego przedstawienia życia mrówek i analogii między naszym i ich światem nie ograniczają się wcale do powieści i filmu. Nie uchroniła się od nich nawet scena teatralna, i to na długo przed *Ant-Manem* i trylogią Werbera. O tyle warto się temu bliżej przyjrzeć, że teatr, jak żadna inna sztuka, od początku przeznaczony do naśladowania ludzi w działaniu zdaje się wyłącznie domeną relacji międzyludzkich. Podkreślali to nie tylko teoretycy, ale także filozo-

fowie różnych przekonań. Dość przypomnieć *Kondycję ludzką*, w której Hannah Arendt u progu lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku z przekonaniem pisała: „Teatr jest sztuką polityczną *par excellence*; polityczna sfera ludzkiego życia zostaje tu przeniesiona w sztukę. Jest on jedyną sztuką, której jedynym tematem jest człowiek w jego powiązaniach z innymi ludźmi”³. Nic więc dziwnego, że każda próba osadzenia akcji sztuki scenicznej w świecie zwierząt musiała zakrawać na eksperyment z góry skazany na niepowodzenie. Nie gdzie indziej należy też zapewne szukać przyczyny tego, że nawet specjaliści od literatury i teatru lat międzywojennych rzadko pamiętają *Mrówki*, sztukę sceniczną w trzech aktach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, która w 1936 roku doczekała się premiery w Krakowie⁴. Część wydarzeń rozgrywa się tu w mrowisku i krytycznie oświetla relacje międzyludzkie, których odpowiednie skomentowanie domagałoby się inaczej wprowadzenia anachronicznej już wtedy postaci rezonera. Tradycyjny teatr zwykł bowiem przedstawiać świat w miniaturowym wymiarze rodziny, skrzętnie ukrywając w kulisach to wszystko, co mogło pokazać ją jako pole oddziaływania nadrzędnych struktur państwa czy określonego systemu społeczno-politycznego. Tymczasem mrowisko, trafnie wybrane przez Pawlikowską-Jasnorzewską jako analogia, jak na dłoni demonstrowało mechanizmy władzy-wiedzy, ustanawiające i w tym samym akcie podporządkowujące sobie ludzkie jednostki.

„Degeneratka, źle wykarmiona, widać błąd się zakradł, a na błędy nie ma miejsca w mrowisku” (s. 340) – już w pierwszej scenie oświadcza zarządzająca robotnicami Xaura. Jak co roku zbliża się chwila, kiedy część młodych mrówek wzbija się zgodnie z odwiecznymi zasadami w powietrze, by w locie godowym zapewnić przyszłość całej społeczności. Potem robotnice posprzątały trupy samców, zaś zapłodnionym samicom, nie zważając na ich protesty, obetną skrzy-

³ Hannah ARENDT, *Kondycja ludzka* [1958], tłum. Anna Łagodźka, Fundacja Aletheia 2000, s. 206.

⁴ Maria PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA, *Mrówki*, [w:] EADEM, *Dramaty*, Czytelnik 1986, t. 1.

dła. Równie bezwzględnie rozprawia się z robotnikami, którym romantyczne marzenia o miłości na moment zawróciły w głowie. Ale Pawlikowska-Jasnorzewska nie tylko wnikliwie odsłania podstawowy mechanizm organizacji mrowiska. Nie ma też złudzeń co do tego, że na jego straży stoi coś, co za Agambenem nazwać dziś można stanem wyjątkowym⁵. Kończący dramat *Wielki Finał* został przecież tak zaplanowany, by klarownie pokazał splot dwóch wydarzeń. Z jednej strony dziecko sąsiadów odłamaną z krzaka gałęzią niszczy mrowisko. Z drugiej dochodzi do nagłej przemiany zbuntowanej Illi, zdeklarowanej indywidualistki, która głosem donośnym i nowym, jak podkreślają didaskalia, woła: „Nie, towarzyszki! Ja żyję! A moje potomstwo odbuduje mrowisko!” (s. 428). Przedstawiona na tym tle w II akcie *Mrówek* historia Giny, granej przez tę samą co Illa aktorkę, nabiera tym samym jawnie feministycznego wydźwięku, aktualnego nawet dzisiaj. Tym bardziej, że autorka nie wahała się podjąć problemu niezaplanowanej ciąży i możliwej aborcji, by tym klarowniej pokazać hipokryzję matki i teściowej, a zwłaszcza fajtlapowatego i wygodnickiego męża-naukowca. „Dziecko, dziecko, więc tyś mi jedno zostało na świecie? – zapytuje retorycznie Gina, każąc mężowi jechać samemu na wyprawę badawczą do Afryki.

Trudny do przeoczenia patos wypowiedzi zamykających oba wątki wyraźnie pokazuje, jaki sens ma spojrzenie na ludzkie sprawy przez pryzmat tego, co dzieje się wśród mrówek. Oczywiście, można zlekceważyć strukturę tego dramatu, gdzie ludzkie sprawy wypełniają tylko środkowy akt, a podkreślić paralelizm obu wątków i krzepiące przesłanie, jak zrobił to choćby Stefan Treugutt, który w przedmowie do tomu sztuk Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej napisał: „I pod koniec, gdy w jednym finale zagrożona jest rodzina, a w drugim finale zagłada grozi mrowisku, te właśnie lekkomyślne, oddające się miłości istoty znajdują w sobie siłę, by ratować zagro-

⁵ Por. Giorgio AGAMBEN, *Stan wyjątkowy* [2003], tłum. Monika Surma-Gawłowska, Wydawnictwo Ha!art 2009.

zone życie”⁶. Nie dość jednak krzepiącego przesłania, żeby dla potomnych ocalić dramat, w którym – jak dodaje – „sztucznie wypadło uczłowieczenie pracowitych owadów”. Co ciekawe, podobny los spotkał sztukę, w której na scenie znalazły się owady, choć w 1922 roku cieszyła się ona równą popularnością, jak *R.U.R.*, wcześniejszy i nadal pamiętany dramat o robotach tego samego autora. Karel Čapek napisał *Ze života hmyzu* (Z życia owadów) wspólnie z bratem Josefem, kwalifikując go w podtytule jako „przegląd entomologiczny w 3 aktach z prologiem i epilogiem”⁷.

Nim na scenie zjawią się mrówki, oglądamy w sztuce braci Čapek inne owady jako satyrycznie zakrojoną metonimię ludzi i typowych dla nich zajęć, przywar i błędnych mniemań. Najpierw ulotne motyle zajmują się równie ulotnymi flirtami, potem zamiast nich pojawiają się żuki, tocząc smrodliwą kulkę, niczym skrzętni, choć ograniczeni i skąpi mieszczanie, a świeżo wykluta poczwarka nadto ufa we własną wyjątkowość. Na tym tle mrówki mają pozytywnie wyróżniać się umiejętnością efektywnej pracy dla wspólnego dobra, w której jednostka i jej los w ogóle się nie liczy. Pod tym względem sztukę Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i wcześniejszy o dekadę dramat braci Čapek niewiele różni. Jednak w *Mrówkach* tylko w jednej scenie widzimy wojskowe manewry i słyszymy zapowiedź ekspansji kolonialnej. Natomiast w *Z życia owadów* szybko się okazuje, że usprawnianie produkcji i podnoszenie wydajności metodami Fredricka W. Taylora to zaledwie początek walki o zwiększenie zasięgu terytorialnego. Na naszych oczach główni inżynierowie stają na czele armii. Słyszać wyraźne echo typowej retoryki: walka o pokój, żywotne interesy, racje historyczne i zaplanowane straty. Odpowiednią wymowę tych scen gwarantuje zaś prolog, w którym poznajemy lekko jeszcze pijanego Włóczęgę. Razem z nim udajemy się na wy-

⁶ Ten i następny cytat: Stefan TREUGUTT, *Zamawianie pięknej choroby*, [w:] Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *op. cit.*, s. 23.

⁷ Karel ČAPEK, Josef ČAPEK, *The Insect Play*, [w:] Karel ČAPEK, *R.U.R. and The Insect Play*, Oxford University Press 1961.

prawę do świata owadów, żeby zrozumieć sens życia. A nawet więcej: przekonać się, czy i czego ludzie mogą się od nich nauczyć.

Do tego, by udać się po rozum do mrówek, zachęcał już w *Pracach i dniach* Hezjod. Nic więc dziwnego, że w sztuce braci Čapek to właśnie one stanowią ostatnią nadzieję po daremnych wizytacjach innych owadów. Jednak widok oddziałów, walczących o niewielki spłachetek ziemi między brzozą a sosną, budzi we Włóczędzie wspomnienia niedawnej wojny, dlatego depcze mrówki w beznadziejnej złości. Od widoku Włóczęgi, który po raz kolejny przeżywa we śnie działania wojenne, rozpoczyna się też epilog. W jego mamrotanie mieszają się głosy owadów, każąc nam zobaczyć naturę jako najgorszy z sennych koszmarów. Wiedzy zdobytej przez Włóczęgę nie należy lekceważyć, skoro bracia Čapek całą scenę teatralną zmienili w rodzaj laboratorium, każąc widzom obserwować to, jak on przypatruje się życiu owadów. I właśnie widzowie w ostatecznym rozrachunku stanowią gwarancję prowadzonego tu doświadczenia. A wynika z niego przede wszystkim jedno: człowiek nie ma czego uczyć się u mrówek, bo niewiele są od nas mądrzejsze.

Na moralitetowe przesłanie sztuki braci Čapek spojrzeć też można nieco inaczej, choć zapewne wbrew zamierzeniom autorów. Obecność Włóczęgi jako przewodnika po świecie na scenie pozwala nie tylko przekonać się o tym, na ile świat ludzi przypomina świat owadów. Widzowie oglądają przecież zarówno to, co widzi Włóczęga, jak i sam akt jego percepcji. Mają zatem okazję zdać sobie sprawę z tego, że dostrzega on (a widzowie wraz z nim) w zasadach organizacji owadów jedynie to, co sam potrafi zobaczyć. Innymi słowy, Włóczęga podporządkowuje oglądany świat owadów własnym kategoriom poznawczym, pojmując go wedle znanych sobie wzorców. Jeśli zaś przyjmiemy takie założenie, wówczas tyleż samo prawdziwa okaże się teza, że bitwa mrówek przywołuje jego własne wspomnienia z pól I wojny światowej, ile teza przeciwna: jedynie dlatego widzi on walczące oddziały mrówek, że interpretuje ich zachowania przez pryzmat własnych niedawnych doświadczeń. Jak udowadniają bracia Čapek, w gruncie rzeczy wcale nie po rozum udajemy się do

mrówek. Chcemy od nich raczej potwierdzenia tego, co już wiemy; niepodważalnej rzekomo gwarancji „z innego świata”. Znakomicie uchwycił to Gustave Flaubert w powieści satyrycznej *Bouvard i Pécuchet*, gdzie katolik i zwolennik władzy królewskiej w pewnym momencie deklaruje: „Pszczóły dowodzą wyższości monarchii!”. Bez zastanowienia odpowiada na to liberał: „Ale mrówki opowiadają się za republiką!”. Pod tym względem, choć Pawlikowska-Jasnorzewska i bracia Čapek sięgnęli po nieco inne środki dla osiągnięcia odmiennych celów, ich dramaty korzystają z podobnego rozwiązania. Jedy-ny rozum, po który możemy się wybrać do mrówek, to ich odmienna od naszej perspektywa. Spojrzenie na ludzi oczami owadów zmienia bowiem kąt widzenia i daje niezbędny dystans, ujawniając dzięki temu to, czego o sobie jeszcze nie wiemy lub co wolelibyśmy przed sobą ukryć.

Warto przypomnieć w tym momencie *L'Animal que donc je suis* (*à suivre*), pierwszą część wykładu Jacquesa Derridy na konferencji *L'Animal autobiographique* w Cerisy-la-Salle w 1997 roku. Sens tego tytułu wymaga komentarza, gdyż nie sposób w pełni oddać go w przekładzie. Derrida wykorzystał fakt, że w jego języku „być” (*être*) w pierwszej osobie liczby pojedynczej ma dokładnie tę samą postać, co czasownik „suivre”, który znaczyć może kilka, dość odmiennych czynności: zarówno „naśladować”, jak „śledzić” i „polować”. Francuski filozof mówił więc podczas wykładu tyleż o zwierzęciu, którym jest on sam, ile o zwierzęciu, które naśladuje, w którego ślad idzie i na które poluje w każdym z możliwych znaczeń słowa „suivre”⁸. Zaczął zaś od przykładu własnej kotki, która lubi wbiegać za nim rano do łazienki i często patrzy na niego tak, że nie tylko dostrzega on własną nagość, ale też nagle zdaje sobie sprawę z odczuwanego wstydu. Jak kilka razy podkreśla, chodzi mu o konkretne zwierzę i jego spojrzenie, zwierzę z krwi i kości, nie zaś o figurę literacką czy metaforę. Potem zaś zwraca uwagę na nieczęsto odnotowywany fakt, że tacy filozofowie, jak Kartezjusz, Kant, Heidegger, Lacan i Lévinas, żywe

⁸ Jacques DERRIDA, *L'Animal que donc je suis*, Éditions Galilée 2006.

zwierzę zmienili w prawdziwy teoremat filozoficzny. W konsekwencji patrzeć nań można do woli, lecz ono nie potrafi tego spojrzenia odwzajemnić. Zawsze też mówili o zwierzęciu w liczbie pojedynczej, używając rodzajnika określonego. Nie tylko rugowało to poza centrum uwagi każdego ze wspomnianych filozofów seksualność zwierzęcia, czy też ją skutecznie neutralizowało (jak – mówiąc nawiasem – dzieje się w języku polskim za sprawą rodzajnika nijakiego), lecz także skutecznie eliminowało niejednorodność świata zwierząt, ramami jednej kategorii „to zwierzę” obejmując wielość rozmaitych form życia niczym murami więzienia, getta czy obozu koncentracyjnego.

Zalety takiego trybu postępowania wymienionych przez Derridę filozofów trudno przecenić. Przede wszystkim pozwalało im to mówić o abstrakcyjnej istocie jako dowolnie definiowanym przedmiocie pytań o to, czy zwierzę potrafi myśleć, rozumować czy mówić, by skutecznie odróżnić je od człowieka. Derrida nie ma więc wątpliwości, że „zwierzę” to w operacji filozoficznej tego typu jedynie puste słowo, bez żadnego referenta w rzeczywistym świecie. Dlatego, po raz kolejny korzystając z możliwości rodzimego języka, choć nieco wbrew jego regułom, proponuje odzwierciedlające ten stan rzeczy określenie „l’animot”. W tym słowie-walizce mieści się zarówno „zwierzę” (*l’animal*), jak też „słowo” (*le mot*), co od razu podkreśla, że chodzi o zabieg z natury retoryczny, nie zaś zwierzę jako takie. Ponadto kiedy wymówimy neologizm Derridy, zabrzmiał on tak samo, jak rzeczownik w liczbie mnogiej „zwierzęta” (*animaux*), po części choćby oddając sprawiedliwość różnorodności ich istnień i sposobów życia.

Jean-Marc Drouin, francuski historyk i filozof nauk, słusznie zwraca uwagę na to, że podstawowa teza Derridy wiele straciłaby ze swojej siły przekonywania, gdyby zamiast o spojrzeniu własnej kotki mówił on o spoczywającym na jego nagości wzroku karalucha, pająka czy choćby mrówki⁹. Generalizująca kategoria „zwierzę”

⁹ Por. Jean-Marc DROUIN, *Philosophie de l’insecte*, Éditions du Seuil 2014.

ukrywa przecież również to, żeby niektórych jej przedstawicieli uczłowieczyć przychodzi nam łatwiej niż innym. To zaś między innymi sprawia, że w zależności od potrzeb możemy swobodnie mianować konkretne zwierzę czy gatunek na reprezentanta całej kategorii. Przykłady można by mnożyć. Tu jednak pozwolę sobie jedynie zapytać retorycznie, czy udałoby się Heideggerowi tak skutecznie przekonać nas o tym, że zwierzę – w przeciwieństwie do otwartego na świat człowieka – jest w świat ubogie (*weltarm*), na wieki uwięzione w zamkniętym kręgu własnego instynktu, gdyby zamiast pożyzonego od Jakoba von Uexküll'a przykładu kleszcza wybrał delfina czy szympansa? Zasadą swobodnego wyboru zwierząt dla dobra płynącego z przypowieści morału kierowali się nie tylko tacy bajkopisarze, jak Ezop czy La Fontaine, kiedy w naszych braciach mniejszych dostrzegali gotowe do napiętnowania wady i przywary typowe dla rodzaju ludzkiego. Podobnie postępowali filozofowie czy politycy wszystkich czasów, kiedy właśnie w świecie zwierząt szukali wsparcia i potwierdzenia dla swoich utopijnych wizji wspólnoty i organizacji państwa. Podobnie postępujemy też my, kiedy zakładamy, że owady niejako z definicji nie mogą odczuwać bólu i cierpieć, gdyż nie mają odpowiedzialnego za te funkcję systemu nerwowego. Kiedy więc przemocą rugujemy je z naszego otoczenia, a reklamy w mediach zalecają na wyprzódki najlepsze sposoby ich zabijania, czujemy się zwolnieni ze skrupułów. Przebrzmiała zdawałoby się już teza Orwella o zwierzętach równiejszych od innych zwierząt powraca oto w nowym wydaniu.

Jak należy się spodziewać, każde odstępstwo od tego typu przyzwyczajęń musiało wywoływać epistemologiczną rewolucję w miniaturze. Kiedy pod koniec XVI wieku Luis Mendes de Torres odkrył, że rojem pszczoł rządzi nie król, jak powszechnie sądzono, ale monarchini, wielu sądziło, że godzi to w same podstawy systemu patriarchalnego i lepiej nie informować o tym maluczkich. I dziś w relacjach między ludźmi i zwierzętami zmieniło się niewiele, co znakomicie poświadczają liczne filmy przyrodnicze, interpretujące zachowania lwów, żab czy jamochłonów, jakby kierowały nimi czysto ludzkie

motywacje czy emocje. Nie inaczej rzecz się ma w przypadku animacji dla dzieci, i to niezależnie od tego, czy chodzi o emitowane dawno temu na dobranoc przygody pszczołki Mai, czy o nowszą amerykańską animację komputerową *The Ant Bully* (2006), która w polskiej wersji nosiła akcentujący dydaktyczne zacięcie twórców tytuł *Po rozum do mrówek*. Kulturowe toposy, wmówienia i mity wywierają też istotny wpływ na formułowane przez naukowców pytania, a proponowane przez nich odpowiedzi zmieniają z kolei dominujące przedstawienia kulturowe, utwierdzając – lub krok po kroku zmieniając – obowiązujące koncepcje natury, człowieka i jego miejsca w świecie.

Wzajemne wpływy kultury i technonauki oraz historycznie zmienne analogie między przedstawieniami natury a przedstawieniami cywilizacji bardzo dobrze pokazuje właśnie przykład mrówek jako zwierząt, które choć na pierwszy rzut oka niewiele mają z nami wspólnego, to przecież wywierają znaczny wpływ na nasze życie. Nie tylko oczywiście w komiksach, ich filmowych wersjach i powieściach *science fiction*. Nie należy jednak lekceważyć perswazyjnej mocy tego przekazu, jakim jest kultura popularna. Dlatego też na początek wybrałam najnowsze z niej przykłady, by teraz przejść z kolei do bardziej naukowych ustaleń i takich przedstawień artystycznych, które powstały pod ich bezpośrednim wpływem bądź nawet je wyprzedziły.

Choć mrówka w niewielkim stopniu przypomina człowieka, to przecież ich kolonie stanowią dla współczesnej entomologii model takich społeczności, które pod wieloma względami rządzą się analogicznymi zasadami jak społeczności ludzkie. Dlatego tak zwane algorytmy mrówek, oddające zależności między zachowaniami jednostek a dynamiką grupy, zaczynają dziś decydować o zasadach komunikacji miejskiej czy prognozach giełdowych. Jeśli więc na jakimś skrzyżowaniu po wielu latach wyłączono sygnalizację, żeby płynności ruchu dać pierwszeństwo przed jego ogólnym regulowaniem, niewykluczone wcale, że mrówki i ich algorytmy miały z tym coś wspólnego. Nie inaczej dzieje się w chwili, kiedy na przykład robimy zakupy na stronie internetowej amazon.com i pokazuje się nam

lista tytułów, które zainteresowały osoby kupujące tę samą książkę. Dodatkowy wydatek na wcześniej nieplanowany zakup też możemy spisać na karb mrówek, mając nadzieję, że w niedalekiej przyszłości da się je za to pociągnąć do odpowiedzialności. A to tylko garść dowolnie wybranych efektów naukowo potwierdzonych analogii.

Niezależnie od perspektywy i dziedziny badań naukowcy od ponad półtora wieku za najlepsze laboratorium do studiów nad ludzkimi zachowaniami uważają dwie grupy zwierząt: na płaszczyźnie homologii są nimi prymaty, czyli małe człekokształtne, co nie powinno raczej nikogo dziwić, natomiast na płaszczyźnie analogii właśnie owady, a wśród nich przede wszystkim pszczoły, mrówki i termyty. Już przecież starożytni, na czele z Arystotelesem, nie mieli wątpliwości, że podobnie jak człowiek należą one do rodzaju *zoon politikon*, gdyż są zwierzętami społecznymi i nie potrafią jako osamotnione jednostki przeżyć długo poza granicami *polis*, miasta-państwa. Nie chodzi tu jednak o zmienne i zależne od kontekstu sensory umoralniających przypowieści, jak na przykład ta o pracowitej mrówce, która całe lato gromadziła zapasy na zimę, podczas gdy pasikonik beztrudno muzykował, a potem przyszło mu umrzeć z głodu w chłodny, jesienny poranek. Nie chodzi też o różnice historyczne i geopolityczne, nawet jeśli przesądziły one o tym, że pod koniec XIX wieku, kiedy francuscy naukowcy zajmowali się głównie psychologią mrówek, w Stanach Zjednoczonych kwitła entomologia stosowana, gdyż trzeba było jakoś ochronić plony przed plagą szarańczy i koloniami mrówek przywiezionych w ładowniach statków z Ameryki Południowej. W tym samym czasie w Wielkiej Brytanii jako głównym mocarstwem kolonialnym badania koncentrowały się zaś głównie na owadach przenoszących choroby zakaźne¹⁰. Niezależnie od tych różnic, tak w Europie, jak w Ameryce mrówki stały się podobnie prawdziwą ikoną nowoczesności, postępującego uprzemysłowienia i szybko rozrastających się miast.

¹⁰ Por. Charlotte SLEIGH, *Six Legs Better. A Cultural History of Myrmecology*, Johns Hopkins University Press 2007.

W 1937 roku Herbert Noyes w studium porównawczym *Man and the Termite* taką oto dostrzegł analogię między społeczeństwem masowym a owadami społecznymi:

Spójrz tylko na schody ruchome na stacji metra przy Piccadilly w godzinach szczytu. Pstrokaty tłum zjeżdża w głąb ziemi, nieco mniejszy wyjeżdża na górę. Gdyby nie jego różnorodność, nie dałoby się odróżnić tych gęstych rojów ludzkich od dwóch strumieni termitów, płynących przez zabezpieczone i ukryte w ziemi tunele z pracy i do pracy¹¹.

Ten obraz przywołuje także inną wizję: obraz robotników wyjeżdżających na górę windą i zjeżdżających w dół we wcześniejszym o dziesięć lat *Metropolis* Fritza Langa. W tym filmie podobieństwo do kolumny mrówek nawet mocniej uderza: wszyscy mają na sobie takie same uniformy, a mechaniczny i wyczerpujący wysiłek nadał ich ciałom jednakowe kształty i ten sam automatyczny sposób chodzenia. Trudno się zatem dziwić, że przyspieszony rozwój społeczeństw masowych doprowadził w ostatnich latach XIX wieku do powstania dwóch nauk, które połączył skomplikowany system wzajemnych wymian. Jedną z nich była socjologia, nazywana najpierw psychologią mas czy tłumu. Drugą entomologia, a głównie badania nad owadami społecznymi. To tutaj socjologowie szukali łatwiejszego dostępu do mechanizmów, które pozwolą zrozumieć społeczności ludzkie, przewidzieć ich fluktuacje, a zwłaszcza zapobiec niepożądanym zjawiskom. Tym bardziej, że – jak już wtedy podkreślał szwajcarski neurolog, psychiatra i myrmekolog Auguste Forel – w przypadku mrowiska nie chodzi tylko o wspólnotę rodzin. Obejmuje ono różne rodzaje organizmów (mszyce i grzyby), z którymi mrówki żyją w relacjach symbiotycznych i pasożytniczych. Dlatego właśnie, jak pod wpływem teorii Darwina sądzili socjologowie i entomologowie, zasady organizacji owadów społecznych, sprawdzone na drodze wielowiekowej ewolucji, podpowiadają najlepsze i uniwersalne struktury

¹¹ Herbert NOYES, *Man and the Termite*, Peter Davies 1937, s. 1.

społeczne i państwowe. Struktury na tyle „naturalne”, że nie mogą podlegać żadnej dyskusji.

Tego typu dążenia nasiliły się po I wojnie światowej, kiedy wszelkimi sposobami starano się wzmocnić istniejące struktury i zagwarantować pokój przynajmniej w Europie. Nawiązania do mrówek powracają w rozprawach Carla Schmitta, zaś ciężko ranny na froncie Ernst Jünger zaczął w 1916 roku studiować entomologię w Heidelbergu i Lipsku, snując plany idealnego państwa robotników na wzór wielkiego mrowiska¹². Sprawdzony społeczno-biologiczny system organizacji owadów stał się jeszcze bardziej atrakcyjny dla politycznych i społecznych reformatorów, kiedy entomologom udało się ustalić, że wypracowana na drodze ewolucji współpraca mrówek, ze ścisłym podziałem pracy znajdującym wyraz w morfologii, nie jest wcale efektem altruizmu jednostek. Chodzi tu bowiem o zjawisko specyficznie społeczne, dyktowane przez ekonomię wymiany pożywienia. Zjawisko wzajemnego karmienia się mrówek amerykański myrmekolog William Morton Wheeler nazwał trofalaksją, uznając za formę komunikacji, samoregulujący się system stymulacji i reakcji. Ówczesne wyobrażenia rodziny nie pozwalały jednak na podkreślanie symetrii wżywienia się mrówek, dlatego w powszechnej wyobraźni utrwalił się obraz robotnic karmiących larwy, choć robotnice także żywią się ich słodką wydzieliną. Co ciekawe, na ustalenia Wheelera wypłynęło odkrycie, którego dokonał Bronisław Malinowski na Wyspach Trobriandzkich, zaś w *Argonautach zachodniego Pacyfiku* opisał jako rytuał zwany Kula. Ponieważ sprowadzał się on do okrężnej wymiany symboliczno-obrzędowych przedmiotów, zdawał się dodatkowo sankcjonować obserwacje myrmekologów i opisywane przez nich analogie między obiema społecznościami.

Nie jedyny to oczywiście przykład kulturowych analogii między mrówkami a tak zwanymi ludami prymitywnymi na początku XX wieku. Innego dostarcza opowiadanie Herberta George’a Well-

¹² Por. Niels WERBER, *Ameisengesellschaften. Eine Faszinationsgeschichte*, S. Fischer Verlag 2013.

sa *Królestwo mrówek* (1905), w którym wyraźnie słyhać echa *Jądra ciemności* Josepha Conrada. Tu jednak kanonierka, dowodzona przez kreolskiego kapitana, płynie w górę Amazonki, gdzie pojawiły się armie walecznych mrówek. Na jej pokładzie znajduje się narrator, angielski inżynier, który dotąd żył w błogim przeświadczeniu, że ziemia należy do ludzi, a dzikie zwierzęta żyją wyłącznie za ich przyzwoleniem. Jak się teraz wszakże okazuje, obdarzone inteligencją, posiadające własny język mrówki w puszczy Amazonii przeszły ewolucję niczym ludzie. Oglądane przez lornetkę wyglądają na istoty, które posługują się różnymi przedmiotami, sztucznie produkują zabójczą dla ludzi truciznę i tak odsuwają odwłok do tyłu, żeby swobodniej posługiwać się przednimi odnóżami. Od razu też widać, ile wspomniany Werber jako twórca trylogii o mrówkach Wellsowi zawdzięcza. *Królestwo mrówek* kończy zaś wizja ich zwycięskiego pochodu z dorzecza Amazonki do Europy, którą „odkryją w 1950, a najpóźniej w 1960 roku”¹³. Wells miał zatem dar proroczy, przynajmniej w wymiarze politycznym, skoro właśnie pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku dobiegł końca proces odzyskiwania niepodległości przez byłe kolonie europejskie.

Wyraźne ślady badań entomologów widać też w utopijnych i dystopijnych wizjach pisarzy okresu międzywojnia. Nowy wspomniały świat Aldouxa Huxleya przypomina wielkie mrowisko jako superorganizm złożony z wielu komórek, od początku podzielonych na kategorie biologiczno-społeczne i w ich ramach wymienialnych. Istotną funkcję regulacyjną pełni tu specjalny narkotyk, zwany soma. Rozdawany jako parodia eucharystii niesie on pociechę i ukojenie, którego „gram o właściwej porze, najlepiej dopomoże”¹⁴, jak głosi jeden ze sloganów wpajanych dzieciom we śnie podczas niezłomnego okresu warunkowania. Opis funkcji somy pod wieloma

¹³ Herbert George WELLS, *Królestwo mrówek*, tłum. Irena Krzywicka, [w:] IDEM, *Opowieści fantastyczne*, Wydawnictwo Literackie 1976, t. 2, s. 156.

¹⁴ Aldous HUXLEY, *Nowy wspomniały świat*, tłum. Bogdan Baran, Wydawnictwo Literackie 1988, s. 94.

względami przypomina wspomniane już zjawisko trofalaksji, wzajemnego karmienia się mrówek jako podstawy eusocjalności. Kiedy Huxley pisał *Nowy wspaniały świat*, jego starszy brat Julian pracował nad monografią *Ants*, która choć nie proponowała żadnych odkrywczych tez, to znakomicie porządkowała najnowsze ustalenia myrmekologów, tworząc funkcjonalny model mrowiska opartego na „food economics”, jak podkreślał tytuł jej głównego rozdziału. Niczym pojedyncza mrówka w kolonii opisanej przez Juliana Huxleya, ludzka jednostka w powieści jego brata nie ma większego znaczenia, a jej funkcję w systemie społecznym determinuje zasada rozdawania i zażywania somy.

Huxley napisał *Nowy wspaniały świat* w 1930 roku. Wtedy też powstała w Anglii inna futurystyczna wizja przyszłości, tym razem rzeczywiście utopijna, przetłumaczona na język polski jedynie we fragmencie¹⁵, a mianowicie *Last and First Man: A Story of a Near and Far Future* Olafa Stapledona. Obraz ludzkiego mrowiska odgrywa tu ważną rolę, choć autor nie poprzestał na ustaleniach entomologów, lecz wręcz je wyprzedził. U Stapledona pojawia się bowiem inteligentny rój czy chmura marsjańskich kosmitów, którzy w miarę potrzeb łączą się w większe chmury i znów rozpraszają. Podobną, nową i wyższą formę ziemskiej wspólnoty stworzą w przyszłości ludzie, których umysły nieodwracalnie odmieni wirus z Marsa. Wtedy powstanie na Ziemi inteligencja rozproszona, czyli taka sieć relacji, gdzie całość stanowi wartość emergentną, większą od sumy elementów składowych. Mrowisko jako system emergentny – na takie rozwiązanie nie wpadł u progu lat trzydziestych jeszcze żaden naukowiec. Opisana przez Wheelera trofalaksja sprawia, że widzimy mrowisko jako jeden organizm, gdzie znaczenie jednostki wyczerpuje się w ogólnie wyznaczonej funkcji, decydującej o różnicach w morfologii. Tymczasem inteligencja rozproszona nie tylko aktualizuje funkcję jednostki w zależności od aktualnych zadań, ale me-

¹⁵ Zob. Olaf STAPLEDON, *Ostatni i pierwsi ludzie* (fragment), [w:] *Droga do science fiction. Od Wellsa do Heinleina*, Wydawnictwo Alfa 1986.

todą prób i błędów w trakcie ich realizacji potrafi także zdobywać nową wiedzę, stając się czymś więcej niż sumą jednostek. Na taki inteligentny rój na pustynnej planecie Regis III natrafiła też załoga statku kosmicznego *Niezwycięzony*, który dał tytuł powieści Stanisława Lema z połowy lat sześćdziesiątych¹⁶. Nie tworzą go jednak owady ani twory organiczne. Na Regis III wyniszczające wojny maszyn przeżyły jedynie miniaturowe i samoreprodukujące się roboty. Miliardy takich robotów tworzą system emergentny, a zasad jego funkcjonowania bohaterowie Lema mogą się jedynie domyślać. Jak się jednak wydaje, nawet futurystyczna wizja zmechanizowanego roju w *Niezwycięzonym* nie mogłaby powstać bez badań nad mrówkami i niezwyklej produktywności metafory mrowiska.

Kiedy w 1949 roku George Orwell opublikował futurystyczną antyutopię 1984, porównał jeszcze robotników do kolonii posłusznych i łatwych od rządzenia mrówek. Już wtedy jednak rozpoczęły się napędzane ideologią Zimnej Wojny badania nad sztuczną inteligencją. Jako model samoregulujących się i uczących systemów cybernetycznych posłużyły w nich między innymi mrówki, zwłaszcza kiedy odkryto, że podobnie jak pszczoły posiadają własny język. Także w ich przypadku amerykańscy cybernetycy i inni naukowcy, zbierający się od 1941 roku przez niemal dwie dekady na konferencjach organizowanych przez Fundację Macy'ego w Nowym Jorku, bardzo starali się uwierzyć w to, że chodzi o język podobny do ludzkiego, czyli wyposażony w słownik, kod i syntaksę, który dzięki temu potrafi przekazywać pojęcia abstrakcyjne. W ich perspektywie mrowisko przestało być zjawiskiem psychologicznej czy socjologicznej natury. Stało się kwestią odpowiedniej i nakierowanej na osiągnięcie celu organizacji, komunikacji i nawigacji, której modele dadzą się bez przeszkód uniwersalizować i optymalizować. Tak oto uważane przez naturalistów za specyficzne maszyny, działające automatycznie w granicach ściśle wyznaczonych instynktem, zaczęły

¹⁶ Zob. Stanisław LEM, *Niezwycięzony*, Wydawnictwo Literackie 1964.

teraz służyć za model dla maszyn cybernetycznych i profilować ich przedstawienia¹⁷.

A to wcale nie koniec metamorfoz mrówek i ich kolonii. W latach siedemdziesiątych zatryumfowała teoria samolubnego genu Richarda Dawkinsa, której koncepcję Obcego w filmie pod takim właśnie tytułem zawdzięcza choćby Ridley Scott. Pozbawione możliwości reprodukcyjnych mrówki-robotnice stały się też inspiracją do nowego spojrzenia na homoseksualizm. Kwestia istnienia sterylnych robotnic męczyła już Karola Darwina w rozprawie *O powstawaniu gatunków*, gdyż podważała jego tezę selekcji naturalnej. W latach sześćdziesiątych powrócił do tej kwestii brytyjski teoretyk ewolucji William Donald Hamilton, opisując zjawisko uwarunkowanego genetycznie altruizmu jako tak zwany dobór krewniaczy, kiedy niepłodna jednostka wspiera podobnie wyposażonych genetycznie bliskich. W sporze z Dawkinsem regułę Hamiltona przekształcił następnie socjobiolog Edward O. Wilson i poszerzył na tyle, żeby koncepcja eusocjalności objęła także gejów i lesbijki, którzy niczym mrówki-robotnice jedynie w perspektywie jednostkowej nie nadają się na typowe „maszyny do przetrwania” dla egoistycznego genu. Kilka lat temu ten największy współczesny znawca mrówek debiutował jako pisarz powieścią o dorastaniu i ekologii *Anthill* o czytelnie autobiograficznym charakterze¹⁸. Choć wielu krytyków wskazywało na niedostatki pisarskiego warsztatu, wszyscy zgodnie podkreślali wysoką artystycznie wartość tych partii powieści, które – wyodrębnione jako *Anthill Chronicles* – stanowią isticie homerycką relację z życia mrowisk i toczonych przez nie wojen nad jeziorem Nokobee w południowej Alabamie.

Co w tym miejscu szczególnie ciekawe, powieść *Anthill* otwiera zapożyczona ze słownika Webstera definicja tytułowego mrowiska. Wilson jednak przywołuje jedynie fragment, który sam jest

¹⁷ Por. Jussi PARIKKA, *Insect Media. An Archeology of Animals and Technology*, University of Minnesota Press 2010.

¹⁸ Edward O. WILSON, *Anthill*, W.W. Norton & Company 2010.

cytatem słów Wellsa, stawiającego znak równości między dosłownie rozumianym mrowiskiem a jego metaforycznym znaczeniem, czyli zgromadzeniem zajętych własnymi sprawami ludzi w nieustannym ruchu. Choć w *Anthill* nieraz znaleźć można świadomie wprowadzone przez autora paralele między światem ludzi i mrówek, ciężar argumentacji spoczywa gdzie indziej. Wilson wprowadza trzeci i nadrzędny wobec tamtych obu świat biosfery, nie ukrywając nawet, że jej naruszenie lub zniszczenie pociągnie za sobą katastrofalne skutki. Równowagę ekologiczną naruszają tak zwierzęta, jak ludzie. Dlatego w *Anthill Chronicles* znaleźć można historię drobnej mutacji genetycznej, obniżającej próg wrażliwości na zapach, którym królowa naznacza swoje poddane. Nad jeziorem Nokobee powstaje wtedy superkolonia, zagrażająca ekosystemowi tych okolic. To od ludzi jednak o wiele więcej zależy. Kiedy pestycydami niszczą owady, zatruwają całą okolicę i skutki ich interwencji są bardziej długofalowe niż nadmierna ekspansja mrówek. Wilson nie należy jednak do nieprzejeđnanych ekologów. Dlatego jego bohater Raff Cody, przyrodnik z urodzenia, choć początkowo wiernie realizuje biografię autora, nie decyduje się jednak studiować biologii na Uniwersytecie Harvarda. Wybiera prawo i, wpływając decydująco na los rodzinnych okolic, którym grozi parcelacja na działki budowlane i sprzedaż, wskazuje na trzecią drogę. Na możliwość połączenia konserwatyzmu z konserwacją, jak sam to nazywa. Werber, od którego trylogii zaczęłam, nazwałby to pewnie rewolucją mrówek.

Przez ostatnie półtora wieku mrówki badano pod tak wieloma kątami, że aż trudno uwierzyć, że chodzi o jeden i ten sam organizm, biologiczny i społeczny. Zmieniały się ich kulturowe wyobrażenia, gdyż musiały przedstawiać inne aspekty ludzkiej natury i zachowań, inaczej też przebiegały metaforyczne relacje łączące je z naszym gatunkiem. Jak pokazują powyższe, z konieczności pobieżnie zreferowane przykłady, zarówno ta, jak i inne metafory organizujące wiedzę, nie tylko potoczną, ale i tę *stricte* naukową, odnoszą się nie tylko do form jej przedstawiania, lecz ponadto wpływają na ich wartość, na rozpoznania jako takie. Wpływają w tym znaczeniu, że

sens danego zjawiska zależy w znacznej mierze od jego klasyfikacji i usytuowania w odpowiednio wybranych sieciach referencji, powiązaniach z innymi zjawiskami, które służą jako punkt odniesienia. Retoryczna organizacja wiedzy ma bowiem konkretne, epistemologiczne efekty, gdyż to, co wiemy, wynika z określonego „usytuowania” i jest zależne od kulturowego i technologicznego kontekstu. I dotyczy to nie tylko naszych wyobrażeń na temat mrówek, gdyż nasz język i obraz świata, także naukowy obraz świata, ma charakter lokalny i ściśle usytuowany.

ŁĄCZYĆ I RZĄDZIĆ

Dobrze znany głos Krystyny Czubówny dobiega z odbiornika telewizyjnego: „Doświadczony przewodnik prowadzi stado do wodopoju”, „smukła salamandra wygrzewa się na słońcu”, „lwi-ca bez wahania rzuca się na zdobycz”. Zaskoczony będzie jednak ten, kto na ekranie spodziewał się zobaczyć egzotyczne krajobrazy i zwierzęta. Tym razem głos Czubówny komentuje najbardziej typowe zachowania naszych rodaków na urlopie w Grecji czy Turcji, gdzie panie z lubością wygrzewają się na słońcu, za bezcen kupują ciuchy i biżuterię na pchlim targu, a panowie z rzekomym znanstwem degustują miejscowe wina. Tak właśnie wygląda kampania „Lato 2015” biura podróży Rainbow Tours, które postanowiło powtórzyć główną ideę cyklu reklam z poprzedniego roku. Filmy przyrodnicze na tyle już oswoiły nas z antropomorfizującym spojrzeniem na zwierzęta, że wprowadzona w tej kampanii zmiana ról od początku spotkała się z pożądanym odzewem – zaskakiwała, bawiła i przyciągała uwagę oglądających, przyniosła też zapewne oczekiwane profity. Dlatego nawet powtórzone z niewielkimi wariacjami reklamy nadal bawią zręcznie zrealizowanym konceptem i należą do najlepszych, jakie proponuje polska telewizja. Mam jednak nieodparte wrażenie, że w istotny sposób zmienił się kontekst, w którym oglądało się kampanię Rainbow Tours wiosną 2015 roku.

Nadchodząca zmiana kontekstu zapowiedziała się w stylu buf-fa, kiedy jesienią, kilka miesięcy wcześniej, para osiołków w poznańskim Zoo została publicznie napiętnowana za nieobyczajne zachowanie na wybiegu. Zmuszało ono czerwonych ze wstydu rodziców do przedwczesnej seksualizacji pociech, stawiających niewygodne

pytania. Dość nieoczekiwanie ogniste osiołki stały się nie tylko tematem filmików na YouTube, ale sprowokowały też szereg *stricte* politycznych działań. W imieniu rodziców, dbających o niewinność potomstwa, u dyrektora Zoo skutecznie interweniowała miejscowa posłanka PiS, doprowadzając do karnego rozdzielenia zwierząt, które przestały cieszyć się wspólnym wybiegiem, gdyż najwyraźniej nie potrafiły odróżnić sfery prywatnej od publicznej. A to był jedynie początek kariery podopiecznych poznańskiego Zoo jako przedmiotu zabiegów i interwencji tak organizacji rządowych, jak pozarządowych, skrupulatnie relacjonowanych przez dziennikarzy. Co jednak ważniejsze, już wkrótce w melodii zwiastującej zmianę wybrzmiały poważniejsze tony.

W listopadzie 2014 roku media nagłośniły kwestię braku wystarczającej kontroli nad eksperymentami na zwierzętach prowadzonymi w laboratoriach naukowych i na lekcjach w szkołach ponadgimnazjalnych. Organizacje chroniące ich prawa protestowały przed sejmem, gdzie posłowie odpowiedzialni za dostosowanie polskich regulacji prawnych do europejskich standardów, wprowadzonych przez unijną dyrektywę 2010/63/UE, odrzucili wszystkie poprawki, które winny zagwarantować minimalną choćby skuteczność planowanych form kontroli nad sposobami wykorzystania zwierząt w celach naukowych i edukacyjnych. Protesty odniosły pozytywny skutek, a ulepszoną ustawę, która powstała w wyniku kompromisu między naukowcami a organizacjami prozwierzęcymi, przegłosowano 20 grudnia. Sejm przyjął ją następnie jedynie nieznaczną większością głosów (236 posłów opowiedziało się za ustawą, 194 było przeciwko, a 2 wstrzymało się od głosu). Jedną z bardziej kontrowersyjnych kwestii okazał się przy tym skład lokalnych komisji etycznych, wydających zgodę na doświadczenia. Ostatecznie ustalono, że w każdej znaleźć się musi sześciu naukowców, trzech przedstawicieli organizacji dbających o dobrostan zwierząt i trzech humanistów (jeden z nich winien reprezentować organizację zrzeszającą pacjentów), zaś zgoda na przeprowadzenie eksperymentu wymagać będzie głosów 2/3 członków. Prace w parlamencie nad ustawą za-

kończyły się w połowie stycznia i po podpisaniu przez prezydenta weszła ona w życie końcem maja 2015 roku.

W międzyczasie wydarzyło się jeszcze coś, co niczym w soczewce pokazuje sedno prowadzonych wtedy dyskusji w mediach i na forach internetowych. Jak kaže tradycja, w noc wigilijną zwierzęta przemawiają ludzkim głosem, skarżąc się zwykle na okrutny los i ciężką rękę właścicieli. Ten zwyczaj stanowi zapewne przeniesienie w świat zwierząt typowo ludzkich struktur czasowych, w których ramach okres karnawału wiązał się z radykalnym wywróceniem na nice hierarchii i zależności społecznych, co skutecznie kanalizowało rosnące niezadowolenie. Jak widać, mimo pozorów rewolucyjności karnawałowe dni „świata na opak” w istocie zapobiegały bardziej poważnym protestom, pomagając zachować *status quo*. Niektórym strażnikom sztywnych podziałów i binarnych opozycji zdawać się jednak może, że nawet jedna noc odwróconych relacji zależności między ludźmi a zwierzętami grozić może totalną subwersją przyrodzonych im praw do panowania nad przyrodą. Zwłaszcza, kiedy zdają się drzeć w posadach stare struktury, zaś rodzimy parlament obraduje nie tylko nad dopuszczalnością aborcji i związkami partnerskimi, lecz także nad potrzebą zagwarantowania dla zwierząt większych niż dotąd praw. Żeby udowodnić, że obawy przed wyjątkowym statusem nocy wigilijnej wcale nie muszą być płonne, wystarczy przypomnieć, że dawno temu ludzkim głosem na publicznym forum, zawarowanym dla mężczyzn i obywateli, przemówiła Antygona, a potem w jej ślad poszły różnego autoramentu feministki oraz rasowe i seksualne mniejszości. Efekty ich interwencji nie każały zaś na siebie długo czekać. Dlatego zapewne publicysta i dyrektor TV Republika, Tomasz P. Terlikowski, już w tytule felietonu na łamach świątecznej „Rzeczpospolitej” oświadczył stanowczo: „Zwierzęta, nawet w Wigilię, praw nie mają”¹.

¹ Tomasz P. TERLIKOWSKI, *Zwierzęta, nawet w Wigilię, praw nie mają*, „Rzeczpospolita” z dnia 27-28.12.2014, <http://www4.rp.pl/arttykul/1167095-Zwierzeta-nawet-w-Wigilie-praw-nie-maja.html> (29.10.2015).

Dałoby się z pewnością wypowiedź Terlikowskiego zlekceważyć jako głos jawnie okolicznościowy i świadomie prowokacyjny, gdyby nie prawdziwie apokaliptyczny ton felietonu i wysuwane w nim argumenty, poparte cytatami z Pisma Świętego. Co istotne, autor artykułu nie stara się nawet twierdzić, jakoby zwierzęta nie mogły cierpieć. On ich cierpienie skrupulatnie waży i mierzy, nawołując do tego, żeby nad ewentualne prawa zwierząt jednak przedłożyć dobro człowieka, czekającego na pokazowe sekcje żaby na lekcjach biologii, coraz lepsze i przetestowane w laboratoriach leki i krwisty befsztyk. Nie widzi też powodu, żeby z myślą o ginących codziennie gatunkach dzikich zwierząt ograniczać rabunkową gospodarkę zasobami naturalnymi i ludzką populację, w tym wolność mężczyzn do posiadania tylu dzieci, ile potrafią spłodzić. Tylko człowiek jest przecież podmiotem moralnym, posiada samoświadomość i wie, co to troska o przyszłość własną i całego rodzaju ludzkiego. To zaś przedstawnie gwarantuje mu wyższość nad innymi stworzeniami boskimi. Dlatego też prawa przyznane zwierzętom nie mogą przynieść uszczerbku naszym swobodom. Toteż nic dziwnego, że Terlikowski zadaje wreszcie retoryczne pytanie, nad którym w kontekście wspomnianej ustawy trzeba się poważnie zastanowić: „Dlaczego ludzie wychowani w kulturze chrześcijańskiej i postchrześcijańskiej tak łatwo dali sobie wmówić, że niczym istotnym nie różnią się od zwierząt?”. Pytanie katolickiego publicysty wymaga refleksji, choć należy podejrzewać, że nie o proponowany przeze mnie tutaj kierunek mu chodziło. Czyż bowiem wprowadzona kilka miesięcy temu ustawa rzeczywiście świadczy o tym, że większość z nas już dała się przekonać, że „niczym istotnym nie różnimy się od zwierząt”? Że karygodnie zapomnieliśmy o sprawdzonej doktrynie wszelkiej polityki, czyli „divide et impera”? I dlatego zamiast dzielić, chcemy łączyć i dawać równe prawa?

Jak w połowie stycznia 2015 roku zapewniało Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego na swojej stronie internetowej, już tytuł ustawy o ochronie zwierząt zasadnie świadczy o daleko idącej zmianie filozofii, przyświecającej wprowadzanym regulacjom praw-

nym². Dotychczas ich przedmiotem były doświadczenia przeprowadzane na zwierzętach, teraz natomiast stały się nim ochrona ich praw i dobrostan. Na dowód tego, że nie chodzi wyłącznie o zmianę retoryki, autor informacji powołuje się między innymi na to, że w ustawie wprowadzony został ścisły zakaz przeprowadzania procedur związanych z dotkliwym i długotrwałym bólem, którego nie można złagodzić. Podkreśla też, że kiedy wejdzie ona w życie zabronione będą takie doświadczenia, które uniemożliwiają zwierzętom wydawanie głosu czy inne sposoby okazywania bólu. „Eksperymenty z udziałem zwierząt mogą odbywać się tylko wtedy, gdy nie ma innej alternatywy” – podsumowuje. Jeśli zapisy ustawy miałyby świadczyć o tym, że „niczym istotnym nie różnimy się od zwierząt”, to z całą pewnością niewiele ma to wspólnego z podejściem posthumanistycznym. Ono zaś – jak podejrzewam – stanowiło adwersarza w sporze, którego imienia Terlikowski nie chciał zdradzić w swoim felietonie, przejęty nie na żarty wizją świata, w którym znikną wszystkie różnice i podziały. Świata, którym w konsekwencji nijak nie da się zarządzać.

Być może tortury, podczas których ofiara ma szansę w nieskrepowany sposób wyrażać swoje cierpienie, należy uznać za bardziej humanitarne niż takie, kiedy się jej tego zabrania lub rozmaicie temu zapobiega. Czy to już jednak sprawia, że przestają być torturami? Na jakiej skali i za pomocą jakich przyrządów pomiarowych mamy zgodnie z ustawą określać dotkliwość i długotrwałość bólu u różnych gatunków zwierząt (co i tak oznacza całkowite lekceważenie ich osobniczej wrażliwości)? I gdzie znajduje się ten newralgiczny próg, poza którym bólu nie da się już w żaden sposób złagodzić? Kwestia „łagodzenia bólu” wydaje się przy tym równie kontrowersyjna, jak przywołane wcześniej zapewnienia ustawodawcy, że pozwolenie uzyskają jedynie takie eksperymenty, dla których nie ma

² <http://www.nauka.gov.pl/aktualnosci-ministerstwo/ustawa-o-ochronie-zwierzat-wykorzystywanych-do-celow-naukowych-lub-edukacyjnych-czeka-juz-tylko-na-podpis-prezydenta.html> (29.10.2015)

alternatywy. A któż, na Boga, o tym decyduje? Przecież ci sami ludzie, którzy eksperymenty przeprowadzają (oczywiście, nie w sensie dosłownym). Oni też odróżniać mają ból jeszcze niezłagodzony od tego, który w stopniu wystarczającym udało się złagodzić. W tej sytuacji przestaje śmieszyć – zrodzona bodaj z bezradności – idea Latoura o potrzebie powołania tego, co w *Polityce natury* nazwał „parlamentem rzeczy”³. Inaczej nie wyrwiemy się z zakłętego kręgu antropocenu, kiedy prowadzimy dialogi z samymi sobą, antropomorfizując bez litości cały otaczający nas świat. Choć Terlikowski potraktował przekonanie o braku różnicy między ludźmi i zwierzętami jako zdecydowanie wraże stanowisko, chodzi przecież o stary humanistyczny ideał zawieszenia różnicy, który tym lepiej ukrywa ludzkie sobiepaństwo i aktywną dyskryminację wszystkiego, co inne. Nie od dziś przecież wiadomo, że rządzi się nawet skuteczniej niż demonstracyjnie dzieląc, kiedy wprowadzi się szarą strefę nieznacowania, gdzie decyzje zapadają w indywidualnych przypadkach, kapryśnie i nieprzewidywalnie. Tak właśnie wygląda strukturalny cynizm tego, co Giorgio Agamben w *Homo sacer*, odróżniając zwierzęce, czysto biologiczne życie jako *zoe* od obwarowanego nakazami i zakazami *bios*, właściwego dla człowieka jako obywatela *polis*, uznał za fundament tego, co określił mianem typowo ludzkiej polityki⁴.

Do przypominanego przez Agambena różnienia między *bios* a *zoe*, między polityką prowadzoną przez ludzi a tym, co nazwać można polityką zwierząt, powrócił w wydanej niedawno książce *What Animals Teach Us about Politics* Brian Massumi, kanadyjski filozof i socjolog⁵. Rozważania rozpoczął jednak od przywołania wcześniejszych badań nad zwierzętami oraz kluczową dla niego w tej pracy kategorią zabawy i instynktu, które u progu lat siedemdzie-

³ Por. Bruno LATOUR, *Polityka natury* [1991], tłum. Agata Czarnacka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009.

⁴ Giorgio AGAMBEN, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie* [1995], tłum. Mateusz Salwa, Wydawnictwo Prószyński S-ka 2008.

⁵ Brian Massumi, *What Animals Teach Us about Politics*, Duke University Press 2014.

siątych ubiegłego wieku prowadził brytyjski antropolog kulturowy Gregory Bateson⁶. Do podjęcia kwestii tego, jaką funkcję pełni zabawa w świecie zwierząt i czy rzeczywiście ogranicza się do wdrażania zachowań adaptacyjnych, zachęciła go zaś wizyta w ogrodzie zoologicznym w San Francisco, gdzie miał okazję przyglądać się walce na niby dwóch małp. Choć w opisie tej sceny Bateson odnotował swoją obecność jako stojącego z boku, niezaangażowanego obserwatora, nie poświęcił jednak temu osobnej uwagi. Tego zadania podjął się właśnie Massumi, dla którego „zapomnienie” o obserwatorze stało się istotnym elementem myślenia o kluczowej dla naszej cywilizacji binarnej opozycji między człowiekiem a zwierzęciem oraz fundujących ją operacjach włączająco-wyłączających. A więc takich, które obie strony opozycji stawiają na równi i znoszą między nimi różnice, ale czynią to jedynie pozornie i jedynie w tym celu, żeby na innym poziomie w istotny sposób je dzięki temu wzmocnić. Jedną z instytucji, gdzie działanie takiego typu operacji staje się widoczne jak na dłoni, jest właśnie zoo, gdzie „dzikie” zwierzęta wystawia się na pokaz jako przedmiot czysto wizualnej atrakcji. Podczas gdy dawne zwierzyńce i ich objazdowe wersje, zwane menażeriami, podobnie jak powstające od końca XVIII wieku coraz bardziej powszechnie ogrody zoologiczne (najstarsze w Polsce zoo powstało we Wrocławiu w 1865 roku) nie ukrywały podstawowego dla swojego istnienia gestu wystawienia, od kilku dobrych dekad traktuje się je jako alternatywne ekosystemy, podkreślając wręcz ich kluczową rolę dla ratowania i przeżycia niektórych ginących gatunków. Koncentrując w rozdziale *The Zoo-ology of Play* uwagę na ogrodach zoologicznych, Massumi wspomina jednak również o analogicznym cynizmie strukturalnym laboratoriów naukowych, jeszcze skuteczniej ukrywających operacje włączająco-wyłączające. To zaś pozwala odnieść szereg jego ustaleń do sfery tych rzekomo znoszących podstawowe różnice zabiegów „jak gdyby”, mechanizmów projekcji i identyfikacji, które

⁶ Por. Gregory BATESON, *A Theory of Play and Fantasy*, [w:] IDEM, *Steps to an Ecology of Mind*, University of Chicago Press 1972, s. 177-193.

ukrywają przejawy ludzkiego siebiepaństwa wobec zwierząt, jakie znaleźć można choćby w analizowanej wcześniej ustawie.

Ogród zoologiczny jest o tyle lepszym przykładem niż laboratorium, że klatka jako widoczne ramowanie ujawnia zarazem ukrywane ramowanie logiczne, uwięzienie wewnątrz określonej struktury hierarchicznych zależności. I w dodatku, na co zwrócił już uwagę w przywołanym eseju Bateson, klatka w zoo pełni tę samą funkcję, co rama w obrazie – nie pozwala ogarnąć jednym homogenizującym spojrzeniem tego, co znajduje się na płótnie wewnątrz ramy, oraz tego, co znajduje się poza nią, na przykład wzoru barwnej tapety. W zoo odpowiednio wewnątrz klatki-ramy znajduje się „natura”, poza nią zaś rozciąga się obszar rzekomo włączającej ją we własną sferę „kultury”. Podstawowym zadaniem tej instytucji pozostaje przecież odpowiednie podtrzymywanie wrażenia, że odwiedzający – jak podczas afrykańskiego safari – ma szansę bezpośredniego kontaktu z naturą. To zaś właśnie wymaga, i co do tego Massumi nie ma wątpliwości, milczącego przyjęcia zasady, że obserwator, patrzący na zamknięte w klatce zwierzęta jako część „natury”, znajduje się całkowicie poza konstytutywną dla tej sytuacji relacją wewnątrz-zewnątrz.

Na tym wszakże nie koniec, gdyż analizowana sytuacja to klarowny przypadek tak zwanego podwójnego ramowania, wspomnianych już operacji wyłączenia przez włączenie. Podstawową dychotomię aktywnie wzmacniają, pozornie ją negując, rozmaite zabiegi humanizujące zwierzęta, jak choćby nadawanie im imion własnych, często wybieranych w wyniku konkursów, opisywanie ich życia rodzinnego, romansów pozamałżeńskich i zdrad, a wreszcie opłakiwanie zgonów i wystawianie realnych czy wirtualnych nagrobków. Coraz częściej można też łożyć na utrzymanie wybranego zwierzęcia, uznając go tym samym za członka własnej rodziny. Chodzi przy tym nie tylko o przyjemność, płynącą z rozpoznania siebie w innym, ale także o ukrycie podstawowego barbarzyństwa ogrodu zoologicznego jako instytucji, ukrycie pod sentymentalnym lukrem zasady „tak jakby”, bezpiecznej projekcji i identyfikacji. Jak mi się wydaje, jako

przykład podobnej operacji podwójnego ramowania z powodzeniem potraktować można wprowadzoną niedawno ustawę o ochronie praw zwierząt, które na jej mocy zostały czytelnie włączone w strukturę naszego społeczeństwa, co tym mocniej podkreśla ich wyłączenie, absolutną zależność od człowieka.

Kuriozalny felieton Terlikowskiego, podobnie jak reklama biura podróży Rainbow Tours, instytucjonalnymi środkami ukarana nieobyczajność poznańskich osiołków i wreszcie ustawa o zwiększeniu kontroli nad eksperymentami na zwierzętach, to dla mnie widoczny niczym na dłoni przykład nieustannego pozycjonowania się ludzi wobec świata zwierząt, urabiania ich na nasz obraz i podobieństwo, czy też przeglądania się w nich w tym samym celu: dla potwierdzenia własnych mniemań trudnym do podważenia argumentem „z natury”. Co istotne, symboliczne transakcje między oboma światami dokonują się zwykle w sposób o wiele trudniejszy do dostrzeżenia. Dochodzi zaś do nich nie tylko w sferach życia codziennego, lecz również w nadal podtrzymujących wypracowane w połowie XVII wieku pozory własnej obiektywności naukach przyrodniczych⁷. Mimetyczna zaraza płeni się nie tylko wśród ludzi, jakby można powiedzieć, zmieniając na chwilę założenia metodologiczne, lecz za ich sprawą także gdzie indziej, choć jedynie w naszym świecie jej fatalne skutki opisywał René Girard, choćby analizując sztuki Szekspira w *Teatrze zazdrości*⁸. Nie przypadkiem bodaj znawcy teorii mimetycznej nieraz już podkreślali, zwłaszcza w odniesieniu do *Początków kultury*, że sposób myślenia Girarda o procesach kulturowych bardzo przypomina rozumowanie Karola Darwina, wykładającego zasady doboru naturalnego. A właśnie od przypomnienia niektórych twierdzeń Darwina z jego podstawowej dla koncepcji ewolucji pracy *O powstawaniu gatunków* chciałabym rozpocząć, przyglądając

⁷ Por. Stephen Jay GOULD, *The Hedgehog, the Fox, and the Magister's Pox. Mending the Gap between Science and the Humanities*, Harmony Books 2003.

⁸ Por. René GIRARD, *Szekspir. Teatr zazdrości* [1991], tłum. Barbara Mikołajewska, Wydawnictwo KR 1996, a także IDEM, *Początki kultury* [2004], tłum. Michał Romanek, Wydawnictwo Znak 2006.

się zwłaszcza temu, jak przyjęte i historycznie zmienne wyobrażenia o światach ludzi i zwierząt wzajem się warunkują.

To wiedzą bodaj wszyscy. Najważniejsza książka Darwina, także w jego własnej i nieraz wyrażanej ocenie, powstała z autentycznego zachwyty nad różnorodnością form życia na Ziemi i uporczywego dociekania jej przyczyn. Niebagatelną rolę odegrała w tym kilkuletnia (1831-1836) podróż dookoła świata na pokładzie brytyjskiego okrętu HMS „Beagle”. Oczywiście, nie chodziło o wyprawę czysto badawczą, zaś młody Darwin, który szykował się do kariery angikańskiego duchownego, jedynie przypadkiem wziął w niej udział. Okręt HMS „Beagle” realizował wtedy ważny ze względów gospodarczych, narodowych i nawigacyjnych projekt poszerzonych badań hydrograficznych wód Ameryki Południowej. Jego kapitan Robert FitzRoy, zapalony geolog-amator, uzyskał zgodę Biura Admiralicji na zabranie na pokład dżentelmena, który potrafi wykorzystać taką jedyną w swoim rodzaju okazję, by wzbogacić też rodzimą naukę. Po konsultacjach z gronem profesorów w Cambridge zaproszenie, które wcześniej przeszło przez wiele rąk, trafiło wreszcie do Darwina, który z entuzjazmem je przyjął. Co istotne, nie tylko obserwował on z pokładu „Beagle” mijane brzegi, ale schodził też na ląd, odbywając długie ekspedycje terenowe, gromadząc okazy roślin i zwierząt, a także próbki skał i fosyliów. Jego zachwyty dla różnorodności przyrody nie wynikał jedynie z tego, co miał okazję obserwować na własne oczy, czyli ze zmienności geograficznej współczesnych mu gatunków, adaptujących się do lokalnych środowisk. Obejmował także ich formy wcześniejsze, których problematycznej klasyfikacji poświęcił w swoim podstawowym dziele stosunkowo dużo miejsca. Zrobił to wszakże dopiero po dwudziestu z górą latach po podróży na pokładzie „Beagle” i właśnie etap pośredni między zachwytem „dziką” przyrodą a teorią doboru „naturalnego” sprawia, że oba przymiotniki należy tu ostrożnie wziąć w cudzysłów.

Książka *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego, czyli O utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt*, tak bowiem brzmi jej pełny tytuł, ukazała się drukiem jesienią 1859 roku. Mi-

nione lata Darwin poświęcił studiom nad zmiennością zwierząt zależną od człowieka, czyli nad popularną w Anglii hodowlą bydła, koni, psów i gołębi, a także warzyw i roślin ogrodowych. Niektóre eksperymenty przeprowadzał sam, o większości informowali go bliżsi i dalsi znajomi, bombardowani listami z prośbą o potwierdzenie mniemań i podejrzeń, wymieniani w tej pracy z całą skrupulatnością z imienia i nazwiska. Nic zatem dziwnego, że przypisy do jej najnowszego polskiego wydania aż się roją od dodatkowych informacji na ich temat i chwilami wręcz przypominają słownik biograficzny⁹. Spis treści *O powstawaniu gatunków* wiernie oddaje porządek gromadzenia i porządkowania wiedzy. Najpierw Darwin omawia zmienność w warunkach udomowienia, później przechodzi do zjawisk, które w istocie bardziej go zajmują i uzasadniają opis tego, co później nazwał teorią ewolucji¹⁰, czyli do zmienności w warunkach naturalnych. To prawda, on sam wyraźnie zaznacza to przejście, lecz nazbyt rzadko zwraca się bodaj uwagę na wykorzystane tu przezeń środki perswazji:

Jeżeli więc człowiek drogą świadomego i nieświadomego doboru może uzyskiwać i niewątpliwie uzyskał istotne rezultaty, to czegoż nie zdoła dokonać natura? (...) Człowiek dobiera cechy tylko dla własnej korzyści, natura sięga jedynie po to, co korzystne dla organizmu. (...) Pragnienia i usiłowania człowieka są przy tym tak ulotne, życie jego tak krótkie! Czy może nas zatem dziwić, że twory natury będą miały charakter bardziej „prawdziwy” niż twory człowieka, że są one nieskończenie lepiej

⁹ Por. Karol DARWIN, *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego czyli O utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt*, tekst polski na podstawie przekładu Szymona Dicksteina i Józefa Nusbauma opracowały Joanna Popiołek i Małgorzata Yamazaki, przedmowa i komentarz January Weiner, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2009.

¹⁰ W *O powstawaniu gatunków* Darwin używa sformułowania „theory of descent with modifications through natural selection”, termin „ewolucja” pojawia się tu tylko jeden raz, i to w odniesieniu do rozwoju zarodka.

przystosowane do najbardziej złożonych warunków życia i noszą wyraźne piętno o wiele wyższej fachowości? (s. 80-81).

Wykrzykniki, retoryczne pytania, a nade wszystko kanoniczny już wtedy obraz człowieka w roli mniejszego boga, tu w zmodyfikowanej wersji mniejszego hodowcy. A przecież wybrałam ledwie kilka zdań z dłuższego o wiele akapitu, zbudowanego równie kunsztownie i utrzymanego konsekwentnie w tym samym perswazyjnym stylu. Jeśli nawet Darwin bierze określenie prawdziwy w cudzysłów, sens jego słów każe o tym cudzysłowie zapomnieć. Ba, każe je potraktować jako wzmocnienie głównego argumentu: człowiek i Bóg podobnie uprawiają swoje poletko, i nawet jeśli ten pierwszy robi to po wielokroć lepiej i bardziej fachowo, wykorzystywane przez obu mechanizmy doboru niczym się w zasadzie nie różnią. Innymi słowy, dobór naturalny można z powodzeniem analizować na podstawie przykładów doboru w warunkach udomowienia.

Nie posądzam wcale Darwina o działanie w złej wierze. Co więcej, wiele fragmentów *O powstawaniu gatunków* przekonuje, że miał on imponującą nawet dziś świadomość tego, co nazwać by można performatywnością ludzkich zabiegów poznawczych. Nic nie przekonuje o tym lepiej niż jego podejście do ugruntowanego od wieków w filozofii naturalnej klasyfikującego pojęcia „gatunek”. Darwin pisał bowiem bez ogródek:

Uważam słowo „gatunek” za nazwę dowolnie, dla wygody jedynie, nadawaną grupie osobników ściśle do siebie podobnych i że pojęcie to nie różni się istotnie od pojęcia „odmiana”, którym określa się formy mniej wyodrębnione i bardziej ulegające wahaniom. Podobnie nazwy „odmiana” wobec różnic indywidualnych również używa się zupełnie dowolnie i tylko dla wygody (s. 50).

„Zupełnie dowolnie i tylko dla wygody”? Na to nawet dziś przystałoby niewielu biologów. Chyba, że mogliby wcześniej przypomnieć o tym, że Darwin przyjmuje tu anachroniczną już dla nas perspektywę ka-

tegorii morfologicznych, podczas gdy współczesne pojęcie gatunku ma podstawy genetyczne. Co istotne, autor *O powstawaniu gatunków* nie wykazywał wcale podobnej ostrożności, kiedy kładł znak równości między analizowanym doбором w dwóch odmiennych typach uwarunkowań, choć – jak przekonuje Bruno Latour – dopiero kiedy uwzględni się skomplikowany proces tak zwanej krążącej referencji, potrafi się dojrzeć same podstawy milcząco zakładanej tożsamości między z jednej strony aranżowaną sytuacją w laboratorium i wynikami prowadzonych tam badań a z drugiej „naturalnymi” zjawiskami i procesami poza jego obszarem¹¹. I to właśnie, podkreśla Latour, tak rozumianej krążącej referencji zawdzięczamy „prawdziwość” nie tylko nauki, lecz także wspieranego przez nią „naukowego” obrazu świata. Darwin na tyle jednak był dzieckiem swoich czasów, że mimo wnikliwości analiz nie traktował hodowli jako laboratorium, gdzie bada się naturę w sztucznie zaaranżowanych warunkach. Jak świadczy przywołany wcześniej cytat, widział w niej ledwie „gorszą” – bo zdecydowanie egoistycznie motywowaną – wersję tych zjawisk, które „co dzień, co godzinę” powstają na łonie natury.

Nie bez powodu posłużyłam się powyżej staroświeckim, mocno już wyświechtanym zwrotem „łono natury”. Darwin nie dość, że rozmnażanie płciowe uważał za główną sferę działania doboru naturalnego, to wprowadził też jego specyficzną odmianę w postaci doboru płciowego. Z dzisiejszej perspektywy łatwo zaś tu dojrzeć to, czego on bodaj nie widział, czyli wyraźne ślady modelowania świata zwierząt na obraz i podobieństwo tego, co zdawało się „naturalne” dla społeczeństwa wiktoriańskiego, ślady operacji włączania i wyłączenia, podwójnego ramowania. Już samo wyodrębnienie tego typu doboru nosi przecież wszelkie znamiona uwarunkowania historycznego. W tej kategorii nie tyle idzie wprost o walkę o byt, ile o walkę

¹¹ Bruno LATOUR, *Krążąca referencja. Próbkowanie gleby w Puszczy Amazońskiej*, tłum. Krzysztof Abriszewski, [w:] IDEM, *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką* [1999], Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2013, s. 55–112.

między samcami o posiadanie samicy. Rogi jelenia, ostrogi kogutów czy kły dzika uważa Darwin za najlepszy dowód tego, że samce w dosłownym sensie walczą o lepszą w danej sytuacji partię, mają też niezbędną w tej walce broń i tarcze ochronne. Tymczasem wbrew powszechnemu mniemaniu, które feministki wypisały sobie kiedyś na sztandarach, kobiety w epoce wiktoriańskiej wcale nie czekały biernie na matrymonialne oferty, choć – oczywiście – nie gwarantowano im pełni praw. I autor *O powstawaniu gatunków* pewnie to na własne oczy nie raz jeden obserwował. W każdym razie wspomina i o tym, że niektóre ptaki zdobywają się w najpiękniejsze pióra i przyjmują wyszukane pozy, zaś „samice przypatrują się temu i wybierają najbardziej ponętnego partnera” (s. 85). Musiał zapewne widzieć podobne strośczenie piórek na ówczesnych balach, choć tu zwykle nie wybierała sama panna, lecz matki, ciotki i inne swatki, pilnie obserwujące dotychczasowe i przewidyujące przyszłe skutki społecznej hodowli. W końcu nie bez powodu o dobrej męskiej partii mówiło się kiedyś w angielszczyźnie „well-bred”.

Co ważniejsze, obie formy doboru realizują ten sam podstawowy model życia jako konfliktu i bezpardonowej walki, który jego krytycy często łączą z ówczesnym etapem rozwoju kapitalizmu. Model życia jako konfliktu skrajną formę uzyskał w pracach Richarda Dawkinsa, który niesiony falą demitologizacji, typowych dla rozmaitych nurtów nieufności lat siedemdziesiątych XX wieku, postanowił raz a dobrze odkłamać romantyczną wizję altruistycznej natury, którą – jak odnotuje – nadal wyznawała wtedy znakomita większość filozofów i humanistów. W bestsellerowej książce *Samolubny gen* przeciwstawił im Dawkins biologów jako tych, którym już dawno spadły łuski z oczu i klarownie ujrzeli, że „przyroda to arena krwawych walk na kły i pazury”¹². Choć on sam uważał się za darwinistę, nie próbował nawet ukrywać, jak daleko odszedł tym samym od poglądów ojca teorii ewolucji. Już nie gatunek czy pojedynczy organizm stał

¹² Richard DAWKINS, *Samolubny gen* [1976], tłum. Marek Skoneczny, Wydawnictwo Prószyński i S-ka 1996.

się dla niego jednostką przetrwania. Ponad dwie dekady od odkrycia podwójnej helisy DNA przez Francis Cricka i Jamesa Watsona za jednostkę przetrwania uznał on samą podstawę dziedziczenia – gen, którego istnienie Darwin tylko mgliście podejrzewał. Dawkins z pełną świadomością na nowo wytyczył następnie granicę między naturą a kulturą, jedynie ludziom przyznając prawo do względnej wolności od dyktatu genów. Co zabawne, jako koronny dowód na wyłączną wolność rodzaju ludzkiego wymienił w *Samolubnym genie* pigułkę antykoncepcyjną, którą ówczesne feministki uważały za najlepszą broń w walce z systemem patriarchalnym. Oczywiście Dawkins nigdy nie sprzyjał feministycznym ideom, choć i dla niego pigułka miała wybitnie antysystemowy charakter. Godziła przecież w interesy państwa opiekuńczego, które krótkowzrocznie mieszało szyki samolubnym genom, gdyż instytucjonalnie wspierało tych, co inaczej nie mogli liczyć na przetrwanie. Nawet jeśli Dawkins z całą bezwzględnością demaskował przyrodę jako arenę „krwawych walk na kły i pazury”, konflikty płci w świecie zwierząt przedstawiał w taki sposób, jakby nie przymierzając, pisał do kroniki towarzyskiej w pierwszym lepszym brukowcu. Gdyby więc Massumi szukał dowodów na swoją tezę o nagminności podwójnego ramowania w sferze relacji między ludźmi a zwierzętami w pracach neoewolucjonistów i etologów, w kolejnych pracach Dawkinsa znalazłby ich aż nadto. Co Darwin uprawiał zgoła nieświadomie, autor *Samolubnego genu* stosował już jako główne narzędzie perswazji w złożonym, retorycznym kontredansie, którego pierwszy krok zakładał, że nim powstanie podwójna helisa DNA, allele toczą między sobą bezpardonową walkę. Tym samym przedustawny konflikt stał się dla niego początkiem i podstawową formą wszelkiego życia. To zaś zdecydowanej krytyce poddała kilka lat temu amerykańska biolog Joan Roughgarden w książce pod mówiącym wiele tytułem *Evolution's Rainbow* (Tęcza ewolucji)¹³.

¹³ Joan ROUGHGARDEN, *Evolution's Rainbow. Diversity, Gender, and Sexuality in Nature and People*, University of California Press 2004.

U źródła badań Roughgarden znajduje się podobnie jak u Darwina nieukrywany zachwyty nad różnorodnością form życia. Inaczej jednak niż w *O powstawaniu gatunków* pojawił się on nie tyle w reakcji na oglądaną na własne oczy zmienność przyrody, ile – typów ludzkich. Stało się to pewnego słonecznego dnia w czerwcu 1997 roku, kiedy Roughgarden wzięła po raz pierwszy udział w Paradzie Równości w San Francisco (wtedy jeszcze jako mężczyzna oczekujący na zmianę płci kulturowej). Zachwyił ją nie tylko ogrom tłumu zebranych, ale przede wszystkim różnorodność ciał i cielesności tych, którzy maszerowali w pochodzie, i tych, którzy ich wspierali, stojąc wzdłuż całej jego trasy na chodnikach. Wtedy właśnie postanowiła poszukać istotnych przyczyn różnicy między tym, co nauki biologiczne zgodnie uznają za normę, a naocznymi dowodami o wiele większej zmienności, usuwanej w cień, czy wręcz – głównie przez biologię molekularną i medycynę – patologizowanej, klasyfikowanej jako przypadki chorobowe. I choć początkiem jej badań był świat ludzi, chodziło jej nie tylko o ich świat, lecz także – a może przede wszystkim – o świat zwierząt, który mnie także w tej chwili najbardziej interesuje. Dzieje się zaś wcale nie dlatego, że staram się mieć w ręku argument nie do zbiccia, jak zresztą nie robi tego sama Roughgarden: jeśli o wiele częściej, niż dotąd przypuszczano, występują w przyrodzie więcej niż dwie płcie biologiczne i kulturowe, a także często dochodzi do zmiany płci i ról seksualnych, znaleźć to musi równie „naturalne” odzwierciedlenie w świecie ludzi. Chciałabym raczej pokazać, jak przyjmowane założenia warunkują nasz – także naukowy – obraz rzeczywistości.

Przyznam od razu: lektura *Evolution's Rainbow* to fascynująca przygoda. Przykłady, które podaje Roughgarden, żeby skutecznie podważyć najbardziej rozpowszechnione i fałszywe przekonania na temat seksu i seksualności w świecie zwierząt i roślin, potrafią zaskoczyć nie mniej, niż przywołane wcześniej reklamy biura podróży Rainbow Tours. Ot, weźmy kilka na chybił trafił. Nie ulega kwestii, że dobór naturalny wiąże się ściśle z wymianą materiału genetycznego między dwiema gametami w procesie rozmnażania seksualnego. Jak

jednak przekonuje Roughgarden, doprawdy trudno mówić o ewolucyjnej wyższości tej formy od rozmnażania wegetatywnego, gdyż decyduje o tym konkretna sytuacja. Dlatego też wiele gatunków może wybierać jedną z tych form jako kluczową zasadę adaptacji w chwili spodziewanej lub nieoczekiwanej zmiany środowiska. Rozmnażanie wegetatywne pozwala dwa razy szybciej zwiększyć populację, gdyż z jednego osobnika powstają dwa lub więcej. Zatem w przypadku wielu roślin (jak mniszek lekarski w Ameryce Północnej) i owadów (choćby uciążliwych w ogrodzie czy na balkonie mszyc) wybór dyktują okoliczności – na początku sezonu rozmnażają się one wegetatywnie, żeby tym szybciej „skolonizować” nowe tereny; natomiast pod koniec sezonu zmieniają metodę na rozmnażanie płciowe, żeby „polepszyć” pulę genów. Natomiast w przypadku gekonów na Hawajach, jaszczurek w Nowym Meksyku czy muszek z grupy *Drosophila*, które szybko się mnożą i dlatego należą do ulubionych zwierząt laboratoryjnych, część samic potrafi się jedynie klonować, pozostałe – też zależnie od warunków – mogą się rozmnażać i tak, i tak.

Wbrew pozorom nawet typowe rozmnażanie płciowe nie oznacza ograniczenia barw tęczy do dwóch dominujących kolorów. Tym bardziej, że zasady ich wyznaczania i oznaczania też nie są wolne od ograniczeń. Jak warto pamiętać, biologowie określają płeć na podstawie wielkości produkowanych gamet, te większe uznając za żeńskie. A przecież bywają gatunki, u których albo nie występuje tego typu zróżnicowanie, albo gamety mają kilka rozmiarów. Należałoby zatem sparafrazować to, co Darwin napisał kiedyś o pojęciu gatunku, odnosząc jego słowa do istnienia dwu płci i uznając je za określenie używane „zupełnie dowolnie i tylko dla wygody”. I choć dymorfizm płciowy zdaje się aż nazbyt oczywisty, nie ma ponadto żadnej reguły obligującej przyrodę do tego, żeby różnica w wielkości gamet znajdowała jakiekolwiek odzwierciedlenie w anatomii, która w świecie ludzi, co najmniej od końca XIX wieku, pełni funkcję fatum. Równie złudną pewność co do możliwości klarownego określenia płci jak anatomia daje biologia molekularna i magia zestawień chromosomów, wedle której garnitur XX nieodwołalnie skazuje posiadającego go osobnika

na los samicy, zaś męski XY gwarantuje odpowiedni wachlarz przywilejów. Choćby u pospolitych kur domowych rzecz ma się zgoła odwrotnie, zaś w przypadku wielu gatunków kręgowców różnica w zestawie chromosomów wcale nie wpływa decydująco na anatomię ani nie przesądza o przynależności do jednej z dwóch płci. Jeszcze ciekawiej wygląda to w pozostałych sferach królestwa zwierząt. Na przykład wszystkie krokodyle i aligatory, niektóre gatunki żółwi i gadów oraz niektóre ryby mogą przesądzić o płci potomstwa, wybierając temperaturę wody czy stopień nasłonecznienia miejsca, gdzie składają ikrę lub jaja. I to właśnie ryby dostarczają najwięcej dowodów na bezpodstawność naszych oczekiwań, żeby przyroda wykazała się normalnością w postaci dwóch płci biologicznych i kulturowych. U niektórych gatunków ryb doliczyć się można aż pięciu gender, a poszczególne osobniki zależnie od wieku, warunków i potrzeb danej grupy potrafią zmieniać płeć nawet kilka razy w ciągu życia.

Podobnych „osobliwości” w *Evolution’s Rainbow* nie brakuje. Większość zresztą pewnie bardziej zbija z tropu niż przywołane wyżej przykłady, bowiem dotyczy gromady ssaków, czyli najbardziej popularnych bohaterów filmów przyrodniczych, zwykle realizowanych w demonstracyjnym celu włączenia ich w nasz świat poprzez zniwelowanie istotnych różnic. Bowiem tylko wtedy zaczyna działać niezbędny mechanizm projekcji i identyfikacji. Dlatego niezwykle rzadko autorzy tych filmów zwracają choćby uwagę na fakt, że u hien plamistych osobniki żeńskie posiadają zewnętrzny organ, który do złudzenia przypomina penis, a u nietoperzy żywiących się owocami na Borneo i wyspach Malezji osobniki męskie mają gruczoły produkujące mleko w miejscu, gdzie spodziewalibyśmy się je znaleźć wyłącznie u osobników żeńskich. Jedno i drugie zdecydowanie zaś podważa typowe analogie między ich światem a naszym, niszczy melodramatyczną perspektywę, poprzez którą tak lubimy spoglądać na świat przyrody.

Nie chcę mnożyć pożyczonych z *Evolution’s Rainbow* przykładów, bo ważniejsze wydaje mi się coś innego. Roughgarden nie tylko oczyma duszy widzi przyszłość, kiedy studia genderowe obejmą

świat przyrody z całym respektem dla wszystkich jego różnic i odmienności. Przede wszystkim klarownie definiuje, czym jest dla niej gender. A skoro to temat, który ostatnio właśnie z powodu różnorodności wpisywanych weń treści interesuje wielu, przywołam jej definicję w oryginale: „Gender is the appearance, behaviour, and life history of a sexed body” (s. 27)¹⁴. Chodzi zatem o ciało produkujące game-ty określonej wielkości, ciało o określonej anatomii i sposobie bycia, składających się w sumie na specyficzną historię jego życia, odkładających się w nim jak drzewne słoje. Co istotne, dla Roughgarden specyficzny dla danego osobnika sposób bycia nie ogranicza się wcale do zachowań seksualnych. Dlatego też uważa ona, że teorię doboru naturalnego Darwina, którą w „poprawionej” po odkryciu podwójnej helisy DNA wersji nadal uznają neodarwiniści, powinna wreszcie zastąpić teoria doboru społecznego, gdyż tutaj istotniejszą kwestią od samego partnera stanie się przynależność do określonej infrastruktury społecznej. Takiej infrastruktury, która pozwoli nie tylko spłodzić, lecz także urodzić i wychować młode. Nic też dziwnego, że początki tej idei, ledwie zasygnalizowane w *Evolution's Rainbow*, łączą się dla niej ze wspomnianą już tu Paradą Równości w San Francisco. Jak sama podkreśla: „W kontekście doboru społecznego różnorodność płci biologicznych i kulturowych nie stoi wcale w sprzeczności z teorią ewolucji. Nabiera nawet głębokiego sensu, gdyż zapewnia ciągłość w przekazywaniu ról i zachowań, podstawowych dla życia każdej społeczności” (s. X). Innymi słowy, Roughgarden proponuje taką wizję ewolucji, w której szansę na przetrwanie zasadniczo zwiększa rozwijanie i przekazywanie takich cech, które pomagają stać się częścią grup kontrolujących możliwości reprodukcji oraz zapewniających bezpieczne miejsca do życia i wychowania potomstwa. To zaś niewiele ma wspólnego z tak zwanym samolubstwem genów Dawkinsa.

¹⁴ Płeć kulturowa (*gender*) to wygląd, zachowanie i historia życia ciała posiadającego płeć biologiczną (*sex*).

Co najciekawsze, propozycja Roughgarden nie wiąże się wcale z odkryciem zjawisk czy zachowań zupełnie dotąd nieznanymi, zwłaszcza specjalistom. Jej źródło stanowi bowiem przede wszystkim zmiana sposobu patrzenia i wynikające z niej nowe interpretacje. Najlepiej ilustruje to bodaj przykład szympanśów bonobo. Stosunkowo często obserwowano u tych małp zachowania homoseksualne, i to głównie wśród samic. Ponieważ to jedyny gatunek szympanśów, w którym panuje matriarchat, wzajemne masturbacje czy inne formy osiągania przyjemności seksualnej – jak podkreśla Roughgarden – wpływają na wewnętrzną dynamikę hierarchii władzy w grupie, a zatem i na zdolność wszystkich jej członków do przetrwania. Nie trzeba wcale w sumie dość pokreślnych wywodów na temat tak zwanego doboru altruistycznego czy krewniaczego Williama Donalda Hamiltona i jego zwolenników, czyli równie podobno dobrej możliwości przekazania własnych genów w linii potomków siostry czy brata, żeby klarownie pokazać, dlaczego przyroda toleruje (żeby nie powiedzieć – wspiera) zachowania homoerotyczne i homoseksualne. Roughgarden wyraźnie też podkreśla, że tolerancja nie jest tu wcale najlepszym słowem. To prawda, ten typ zachowań nie realizuje pierwszej części biblijnego nakazu: „Rozmnażajcie się i czyńcie sobie ziemię poddaną” (jeśli blasfemicznie dla wielu, odniesiemy ten nakaz również do zwierząt). Z całą pewnością jednak odgrywa ważną rolę w ustanawianiu i potwierdzaniu infrastruktur społecznych, nie mniej istotnych niż sam proces rozmnażania, gdyż dzięki nim życie na ziemi nadal istnieje.

Pora odpowiedzieć na kluczowe pytanie. Jeśli chodzi wyłącznie o przyjęcie innej perspektywy, nie zaś o nowe odkrycia, dlaczego nikt wcześniej nie próbował jej zmienić? Skąd wzięła się tego rodzaju „ślepa plamka” w oczach tylu znanych i mniej znanych biologów? W *Evolution's Rainbow* Roughgarden pokazuje jedynie, że wielu jej kolegów po fachu nie stawiało sobie pytań o płęć biologiczną i kulturę badanych zwierząt, bo albo nie uważało tego za istotne, albo milcząco zakładało, że różnorodność w tym względzie to ledwie ułamek procenta normatywnych przypadków. Często też sprawdzanie

płci zwierząt, zasad ich doboru i współżycia, liczby partnerów i tym podobnych bywa trudne, gdyż wymaga choćby uwzględnienia tego, że samice niektórych gatunków (nie tylko zresztą owadów) potrafią przechowywać pozyskaną już spermę przez kilka dni i zapładniać sukcesywnie produkowane jaja, nadal nie odmawiając innym chętnym samcom intymnych zbliżeń.

Bardziej wyczerpującą odpowiedź na postawione wyżej pytanie znaleźć można dopiero w kolejnej książce Roughgarden, gdzie rozwija ona zaledwie naszkicowaną w poprzedniej teorii doboru społecznego, podsumowując zarazem efekty pracy swojej grupy badawczej. Istotę jej przedsięwzięcia w *The Genial Gene* zdradza już podtytuł, w którym zapowiada dekonstrukcję darwinowskiego samolubstwa, oraz data wydania (w 2009 roku hucznie obchodzono na świecie dwusetną rocznicę urodzin Darwina)¹⁵. Tym razem autorce chodzi głównie o to, by przekonująco podważyć tezę o egoizmie jako podstawowym prawie natury. Źródłem tego prawa była niewątpliwie teoria doboru naturalnego Darwina. Jednak większą niż on winę ponoszą ci, którzy przepisali model ewolucji na obraz przyrody po odkryciu genów, jak choćby wspomniany wcześniej Dawkins (tytuł książki Roughgarden, nawiasem mówiąc, wprost odsyła do jego podstawowego i najbardziej poczytnego dzieła, czyli *Samolubnego genu*). Samą podstawę teorii rozwijanej w *The Genial Gene* stanowią zachowania społeczne zwierząt, ze szczególnym uwzględnieniem typowych dla konkretnych gatunków i odmian zasad współpracy i zespołowości, badanych z wykorzystaniem matematycznej teorii gier kooperacyjnych. I właśnie relacja z tego, jak Roughgarden i jej grupie udało się w dosłownym sensie dotrzeć do tej teorii, pozwalającej badać dynamikę zachowań społecznych, skrywa w sobie jedną z odpowiedzi na postawione wyżej pytanie.

Za punkt wyjścia nowej teorii przyjęli oni znaną już wcześniej koncepcję tak zwanych transakcji reprodukcyjnych. Pozwalają one

¹⁵ Joan ROUGHGARDEN, *The Genial Gene. Deconstructing Darwinian Selfishness*, University of California Press 2009.

bowiem pokazać – czasem bardzo złożony – system takich zachowań społecznych w ramach danej infrastruktury, które odgórnie regulują relacje seksualne między samcami a samicami, tym samym przesądając o ich szansach na rozmnażanie. Istotna różnica polegała na tym, że postanowili samca i samicę traktować jako jeden zespół, który w rozmaity sposób i na różnych zasadach (między innymi chodzi o czas poświęcany na daną czynność) może ze sobą współpracować. To bowiem pozwalało odrzucić dominujące założenie o przedustawnym konflikcie między płciami jako samej podstawie reprodukcji. A nie była to jedyna zmiana. Przyjęta jako zasada metodologiczna koncepcja współpracy zakłada też istnienie funkcji tak zwanego pomocnika, już to w czasie szukania i zdobywania partnera czy partnerki, już to w czasie wychowania potomstwa. Pomocnikiem bywa często inny samiec lub samica albo też starsze potomstwo, któremu ze względu na niesprzyjające w danym sezonie czy lokalizacji warunki opłaca się tymczasowo zrezygnować z własnej reprodukcji. W tym czasie do grupy Roughgarden dołączyła specjalistka od inżynierii komputerowej i algorytmów, która zaproponowała wykorzystanie modelu przetargu (schematu arbitrażowego) Johna Nasha. Jak się okazało, nawet Roughgarden nie miała pojęcia o istnieniu tego modelu, choć biologowie od dawna korzystali przecież w swoich badaniach z teorii gier, opracowanej w wydanej na początku lat osiemdziesiątych *Evolution and the Theory of Games* Johna Maynard Smitha¹⁶. Bardzo rozsądnie wyszedł on jednak z założenia, że skoro podstawowym prawem przyrody jest konflikt, badaczom jej ewolucji przyda się wyłącznie ta część teorii gier, która zajmuje się modelami niekooperacyjnymi. Tym sposobem, choć w ekonomii czy naukach politycznych oba typy modeli stały się już podstawą, biologowie nadal żyli w błogiej nieświadomości, że Nash opracował również schematy kooperacji. Jak zatem widać, wyobrażenie o tym, co stanowi istotę danej dyscypliny naukowej, w istotny sposób potrafi

¹⁶ Por. John Maynard SMITH, *Evolution and the Theory of Games* [1982], Cambridge University Press 2013.

ograniczyć wachlarz możliwych do wyboru metod, konserwując tym samym istniejący stan badań.

Oczywiście dotyczy to również ustaleń Roughgarden. Proponowane przez nią w obu przywołanych tu pracach podejście to dziecko początku XXI wieku, jak teoria ewolucji Darwin i kategoria samolubstwa genów Dawkinsa były dziećmi swoich czasów. Jak się wydaje, propagowanie idei współpracy to nieunikniona konsekwencja życia w czasach permanentnego kryzysu kapitalizmu i poszukiwania dróg reform. Zwłaszcza, że nie chodzi już o grzeszny „romantyzm”, o który oskarżał biologów i humanistów Dawkins, skoro nowe modele kooperacji w świecie zwierząt zakładają dalece racjonalną kalkulację wkładu pracy i zysków każdej ze stron. Ale propozycja Roughgarden to dopiero forpoczta zmian w definiowaniu relacji między ludźmi i zwierzętami, idących o wiele dalej. Ograniczę się w tym miejscu do sposobu, w jaki ideę stawania się zwierzęciem Deleuze’a i Guattariego rozwija we wspomnianej już książce *What Animals Teach Us about Politics* Massumi, proponując taką deterytorializację struktury ludzkiej polityki, by stała się polityką zwierząt.

Przed wszystkim Massumi, wychodząc z podobnych założeń o wyższości zasad współpracy jako samej podstawy ewolucji, chce zmienić nadal obowiązujące wyobrażenie o zwierzęciu jako mechanizmie, zdominowanym przez automatyzm instynktu. Dlatego podpowiada, by w nowy sposób podejść do kwestii zabawy w świecie zwierząt, dotąd rozpatrywanej przede wszystkim ze względu na wartości użytkowe (ćwiczenie w przydatnych metodach walki i innych zachowań), niezbędne dla przetrwania. Dla Massumiego zabawa zwierząt ma nie tylko ludyczną naturę, lecz również jest aktem *stricte* performatywnym o sile ponadindywidualnej. Nie ma w sobie nic z automatyzmu, gdyż z definicji musi uwzględniać aspekt meta-komunikacji, płaszczyznę refleksji nad własnym modusem, warunkową realnością (komentarz do tego, co się czyni, jakby się czyniło coś innego). Co najważniejsze, w tym akcie performatywnym dochodzi do fuzji dwóch realności (walki i zabawy), lecz nie do ich konfuzji. Dlatego już od samego początku Massumi z naciskiem podkre-

śla: „Typ abstrakcji, który powstaje podczas zabawy, nie przestrzega zasady wyłączonego środka” (s. 6). Może się tak stać właśnie dlatego, że zabawa jest ucieleśnionym paradoksem, przeżywanym przez jedynę w swoim rodzaju ciało w jedyny w swoim rodzaju sposób tu i teraz.

„Zabawa to arena działań, które mają na celu improwizowanie nowych form pozasłownych, cielesnych (*gestural*), prawdziwe laboratorium życiowych zachowań” (s. 12) – pisze Massumi. Dlatego też powraca do prac Darwina, przypominając choćby, że kiedy ten opisywał swoje ulubione i godzinami obserwowane dżdżownice, to przede wszystkim chwalił ich zdolność do improwizacji, widoczną choćby w tym, jak w zależności od podłoża i warunków atmosferycznych drążą swoje korytarze¹⁷. To dopiero neodarwiniści, główny przedmiot krytyki także dla Roughgarden, ograniczyli możliwość zmian w przyrodzie do przypadkowych mutacji genetycznych i adaptacji do środowiska. Nie miejsce tu, żeby szczegółowo referować propozycje Massumiego. Co najbardziej istotne, nawet jeśli nie odnosi się on wprost do ustaleń Friedricha Schillera z jego *Listów o wychowaniu estetycznym*, to zdecydowanie przekracza wprowadzone tam ograniczenie zachowań twórczych i estetycznych do działalności człowieka. A nawet więcej: wiąże z tym projekt nienormatywnej etyko-estetyki i nowej polityki. Polityki performatywnej w całym tego słowa znaczeniu, realizującej się w praktykach improwizacyjnych i partycypacyjnych. Tak rozumiana polityka opierać się zaś musi na prawach innej logiki niż ta, która była dotąd konstytutywna dla naszego sposobu stworzenia i pojmowania rzeczywistości. Zamiast logiki wyłączonego środka, utrzymującej w separacji odrębne kategorie ludzi i zwierząt, proponuje zatem Massumi logikę typową dla opisywanej przezeń zabawy, logikę paradoksu w działaniu. To ona stanie się podstawą polityki zwierząt, polityki wzajemnych wiązań, które wszakże nie oznaczają niwelacji różnic. Wręcz prze-

¹⁷ Por. Charles DARWIN, *The Formation of Vegetable Mould, through the Action of Worms, with Observations on Their Habits*, John Murray 1882.

ciwnie: prowadzą do powstawania kolejnych sfer nieodróżnicowania. Nie mają one jednak wiele wspólnego z tymi szarymi strefami operacji włączająco-wyłączających, które ułatwiały odgórne zarządzanie. Przestają bowiem być operacjami czysto logicznymi, a wprowadzane w ich efekcie zwieszenie przejawia się tylko i wyłącznie tu i teraz, w działaniu. Uruchamiają natomiast proces nieustannych proliferacji wciąż pojawiających się odmienności. Tym samym sterylny paradoks, sprowadzający się do logicznego zawieszenia granicy między kategoriami, musi ustąpić miejsca paradoksowi twórczemu performatywnego ustanawiania dynamicznych sfer nieodróżnicowania. W nich bowiem na mocy emergencji pojawiać się będą nowe różnice, wolne od funkcji generycznych, którymi je w ramach logiki wyłączonego środka obarczono. W tej utopijnej przyszłości etyczno-estetycznego, performatywnego nadmiaru niemożliwe stanie się tak zarządzanie przez dzielenie, jak przez łączenie, znoszenie różnic.

Nic zatem dziwnego, że ta idea znalazła też odbicie zarówno w aktualnym obrazie świata zwierząt, jak w moim sposobie jego przedstawienia. Niczym Roughgarden nad tolerancję przenoszę bowiem współpracę, a od monochromatycznej wizji wolę tęczę barw. Tak w świecie ludzi, jak zwierząt.

NOTKA BIBLIOGRAFICZNA

Niektóre z publikowanych w tej monografii szkiców ukazały się wcześniej w publikacjach zbiorowych i czasopismach, w tym sześć z nich w ramach autorskiego cyklu *Nieludzie* na łamach „Dialogu”. Wszystkie zostały gruntownie przejrane, a większość rozbudowana i zaktualizowana:

- *Tęcza w krainie zwierząt*, „Dialog” 2015, nr 2, s. 213-223.
- *Powrót detektywów*, „Dialog” 2015, nr 4, s. 203-215.
- *Po rozum do mrówek*, „Dialog” 2015, nr 6, s. 215-225.
- *Pigułka wolności*, „Dialog” 2015, nr 9, s. 225-235.
- *Ósmy dzień*, „Dialog” 2015, nr 11, s. 209-220.
- *Apokalipsa na własność: zombie w kulturze współczesnej*, [w:] *W ogrodzie świata*, red. Łukasz Tischner, Józef Wróbel, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2015, s. 435-450.
- *Nie na ludzką miarę*, „Didaskalia” 2015, nr 130, s. 49-56.

INDEKS NAZWISK

A
Abriszewski Krzysztof 75, 96, 235
Ackermann Hans W. 126
Adamiecka-Sitek Agata 61
Adriaenszoon 149-152
Adlard Charlie 127
Afeltowicz Łukasz 112
Agamben Giorgio 58, 87, 144, 207,
228
Alberti Leon Battista 82
Aldiss Brian Wilson 193
Alpers Svetlana 79-81, 101, 153
Amsterdamski Piotr 16
Archimedes 92
Arendt Hannah 206
Arystoteles 16, 214
Asimov Isaac 24
Attenborough David 162-163
Auslander Philip 127
Austen Jane 131

B
Bachelard Gaston 74
Bacon Francis 17, 80-81, 104
Badora Anna 125
Bakke Monika 23
Balsamo Anne 12-14
Baran Bogdan 180, 217
Bardini Thierry 52
Barry Wesley E. 28, 30

Bartkowicz Anna 61
Bass Saul 199-202
Bateson Gregory 229-230
Baudrillard Jean 157
Benson Raymond 49
Bertillon Alphonse 62
Biechtierew Władimir 90
Bielajew Aleksander 90-91
Birkenmajer Józef 106
Bishop Kyle William 126, 133
Boellstorff Tom 29
Boltanski Luc 54-56, 58, 63, 67-
68, 71
Bonansinga Jay 128
Bordon David 28
Borg Eliza 13
Borges Jorge Luis 50-51, 59
Borowski Mateusz 127
Bourdieu Pierre 54, 111
Boyle Robert 88, 142, 160
Braun Ludwig 162
Bredero Gerbrand 151
Brahe Tycho 81
Brecht Bertolt 74-77, 80, 82-85,
87-97, 99-100, 120-121
Bredekamp Horst 78, 82
Bricmont Jean 16
Brook Timothy 100-102, 104, 109,
119-120

Brooks Max 133-135, 137-138
 Bryl Mariusz 78
 Buchwald Dorota 61
 Buñuel Luis 167
 Butler Judith 27
 Butler Samuel 34-36, 38-39

Callus Ivan 192
 Cameron James 169
 Carroll Lewis 131, 198, 204
 Cartwright Lisa 157, 162, 165
 Cassavetes John 167
 Cecko Marcin 124-125
 Cegielski Tadeusz 50, 58
 Cellan-Jones Rory 25
 Cervantes Miguel 50-51
 Christie Agatha 52, 66, 69
 Collins Wilkie 71
 Conrad Joseph 35, 217
 Crick Francis 15, 237
 Crowe Catherine 71
 Cullin Mitch 68-69
 Cumberbatch Benedict 49
 Cuvier Georges 18
 Czarnacka Agata 11, 228
 Czubaj Mariusz 50
 Czubówna Krystyna 223

Čapek, bracia 28, 208-210
 Čapek Josef 208
 Čapek Karel 208

Darwin Charles 17, 21, 36, 55, 65,
 215, 220, 231-239, 241, 243,
 245-246
 Darwin Erazm 38

Dawkins Richard 220, 236-237,
 241, 243, 245
 Deaver Jefferey 49
 Defoe Daniel 104-108, 110-111,
 113, 115-116, 119
 De Landa Manuel 42-44, 92
 Deleuze Gilles 37, 64, 87, 245
 Derra Aleksandra 75
 Derrida Jacques 210-211
 Dickens Charles 71
 Dickstein Szymon 233
 Diderot Denis 101
 Dijk (van) José 31, 33
 Djerassi Carl 183
 Dolby R.G.A. 114
 Douglas Gordon 200
 Doyle Arthur Conan 35, 47-49, 52,
 54, 58-68, 72
 Drouin Jean-Marc 211
 Duchamp Marcel 165
 Dulac Germaine 165
 Dyson George 35, 38, 92-93
 Dzierżawska Nina 68

Edison Thomas Alva 162
 Egan Greg 194-195
 Eggers Dave 30-31, 33-34, 91
 Ellis Warren 197
 Erazm z Rotterdamu 11
 Erenfeicht Leszek 133
 Ezop 212

Fedyszak Marek 30
 Field Charles 71
 Flaubert Gustave 50, 210
 Forel Auguste 215
 Forster Marc 135

Foucault Michel 176
 Frater Rhiannon 136
 Fromm Julius 178

Galen 155-156
 Galileusz 73-75, 77-79, 82-83, 92-95, 99-100, 120
 Galton Francis 62
 Garbaczewski Krzysztof 124-125
 Garland Alex 25-27
 Gastiew Aleksiej 90
 Gatiss Mark 47
 Gauthier Jeanine 126
 Gdula Maciej 75
 Gingerich Owen J. 73
 Girard René 231
 Glukhovskiy Dmitry 144
 Gombrowicz Witold 62
 Goring C.R. 159
 Gould Stephen Jay 10-11, 15-19, 231
 Graaf (van der) Robert C. 148
 Grahame-Smith Seth 131-132
 Grant Mira 136
 Grech Victor 192
 Green Joshua 159, 161, 163
 Guattari Felix 37, 64, 245

Hagen Wolfgang 85
 Halperin Victor 126
 Hamilton William Donald 220, 242
 Hanafi Zakiya 27
 Hanks Tom 30
 Hannah Sophie 52
 Harriot Thomas 78
 Harvey William 155-156, 159
 Hawking Stephen 24-25, 44

Hayles Katherine N. 10-15, 29
 Hedemann Oskar 202
 Heidegger Martin 87, 144-145, 210, 212
 Hezjod 209
 Hitchcock Alfred 199
 Hitler Adolf 13-14
 Horowitz Anthony 52-54, 57, 59-60
 Hugo Victor 137
 Huxley Aldous 31, 91, 145, 179-181, 183, 193, 217-218
 Huygens Constantijn 79
 Huygensowie, rodzina 81
 Hymer Stephen 111

Ijpma Frank F.A. 148

James Caradog W. 26-27
 James William 51
 Jameson Fredric 89, 91
 Jan XIII, papież 185
 Janicki Kamil 178-179, 185
 Jernigan Joseph Paul 150
 Jones Stephen 137-138
 Joyce James 105-107, 110, 113, 119
 Jünger Ernst 216

Kabat Jan 131
 Kac Eduardo 21-24, 27, 30, 34, 44-45
 Kapela Jaś 124
 Karczmarewicz-Fedorowska Janina 109
 Kang Minsoo 27

Kant Immanuel 87, 141, 210
 Kartezjusz 29, 101, 151-152, 156,
 161, 210
 Kepler Johannes 73, 79, 81, 82, 85
 King Martin Luther 133
 King Stephen 142-144
 Kirby David A. 168-169
 Kirkman Robert 127-128
 Klinger Paweł 179
 Knight Damon 192
 Koestler Arthur 73
 Kooijmans Luuc 79, 156
 Kopernik Mikołaj 73-74
 Kosiński Dariusz 61
 Kosma II Medyceusz 73
 Królicki Zbigniew A. 49, 142
 Krzysztoń Jerzy 124
 Krzywicka Irena 185, 217
 Kubikowski Tomasz 64
 Kubrick Stanley 168, 200

La Fontaine (de) Jean 212
 Lacan Jacques 210
 Lamarck (de) Jean-Baptiste 39
 Lang Fritz 215
 Latour Bruno 11-12, 24, 67, 73-75,
 77-78, 93, 95-96, 110-112,
 116-117, 131, 145, 191, 228,
 235
 Leeuwenhoek (van) Antoni 80, 87,
 158
 Lem Stanisław 114, 219
 Leopold II, król belgijski 66
 Lévi-Strauss Claude 203
 Lévinas Emmanuel 210
 Levine Jonathan 132
 Lindbergh Charles 84, 89
 Locke John 160-161
 Loureir Manel 136

Lovecraft Howard Phillips 35, 60
 Lower Richard 154
 Luhmann Niklas 90
 Lumière August Marie Louis 162
 Lumière, bracia 162

Lagodzka Anna 206

MacDonald Scott 167
 Malinowski Bronisław 216
 Małecki Łukasz 52
 Mann Tomasz 165
 Mantegna Andrea 154
 Marion Isaac 130, 132
 Marks Karol 110-111
 Marey Étienne-Jules 163
 Massumi Brian 228-230, 237, 245-
 246
 May Elaine Tyler 176, 182-183,
 187-188
 Mersenne Marin 152, 161
 Martinez Rodolfo 58-61, 65
 Meyerhold Wsiewołod 89-90, 164
 McCarthy Joseph 185
 McCormick Katherine 183, 188
 McKenzie Jon 63-65
 McLuhan Marshall 38
 Meek Marcel F. 148
 Merleau-Ponty Maurice 87
 Michał Anioł 78
 Middleham Ken 199-200
 Mikos Jarosław 16
 Mikołajewska Barbara 231
 Misiołek Edmund 86
 Moffat Steven 47
 Moore Tony 127
 More Thomas 22
 Możdżyńska Aldona 131

Mrożek Sławomir 9
 Muybridge Eadweard 163

Nabokov Vladimir 17
 Nash John 244
 Newton Issac 14, 92, 194
 Nicolai Jean-Philippe A. 148
 Norbert Friedrich 159
 Noyes Herbert 215
 Nusbaum Józef 233

Olszewska Marta 202
 O'Neil Joseph D. 87
 Orwell George 212, 219
 Ostherr Kirsten 163, 167
 Oudshoorn Nelly 190-191

Panofsky Erwin 75
 Parikka Jussi 220
 Paweł VI, papież 185
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria
 206-208, 210
 Penrose Roger 193
 Perrault Claude 16
 Perrault Charles 16
 Pincus Gregory 183
 Pindel Tomasz 58-59
 Pitt Brad 135
 Plisenko Martyna 130
 Poe Edgar Allan 18, 55, 165
 Popiołek Joanna 233
 Pordes Wiktor E. 61
 Porter Catherine 24, 112
 Preminger Otto 199
 Prescott Joseph 105
 Prince Stephen 168
 Pritchard Andrew 159

Ptolemeusz 82
 Pucek Robert 79, 156

Raimi Sam 197
 Rancière Jacques 136-137
 Rasińska-Bóbr Agnieszka 202
 Rathbone Basil 50
 Reed Peyton 197-199, 201-202
 Reis Julius 162-163
 Rekulak Jason 131
 Rembrandt 147-148, 150-156, 166
 Rennison Nick 61
 Rey (del) Lester 186-187
 Ring Marcin 113
 Rock John 183
 Roentgen William 162
 Romanek Michał 231
 Romero George A. 127-130, 133,
 135, 141-142
 Roughgarden Joan 237-247
 Rubinraut Herman 178

Sadza Agata 29
 Salwa Mateusz 228
 Sanger Margaret 182-184, 188
 Savini Tom 133
 Schaffer Simon 88, 158
 Schiller Friedrich 246
 Schlegel Merit 170
 Schmitt Carl 216
 Schulz Bruno 21
 Scott Jill 169-171
 Scott Ridley 115-116, 136, 220
 Seabrook William 126
 Shapin Steven 88, 158
 Shelley Mary 32
 Showalter Gena 130-131
 Siegal Nina 151-153, 156, 166

Simenon Georges 56
 Skoneczny Marek 236
 Skubik Michał 25
 Sleigh Charlotte 214
 Sloterdijk Peter 87
 Słonimski Antoni 58
 Smith George Albert 164
 Smith John Maynard 244
 Sobol-Jurczykowski Andrzej 51
 Sokal Alan 16
 Spielberg Steven 169
 Stapledon Olaf 145-146, 218
 Stasiuk Andrzej 125
 Stendhal 137
 Stevenson Robert Louis 48
 Stiegler Bernd 61, 65
 Stoeckli Esther 169
 Stollfuss Sven 168
 Stoney George C. 167
 Sugiera Małgorzata 61, 127
 Summerscale Kate 68, 70-72
 Surma-Gawłowska Monika 207
 Sutil Nicolás Salazar 164
 Swift Jonathan 35, 136
 Szekspir William 130, 132, 231
 Szondi Peter 86
 Szydłowski Roman 77, 83, 99, 121
 Szymański Maciej 53

Ś
 Śmietana Rafał 39

T
 Taylor Frederick Winslow 90, 163, 208
 Terlikowski Tomasz Piotr 225-228, 231
 Thayer Abbott Handerson 17
 Toro (del) Guillermo 200

Torres (de) Luis Mendes 212
 Tourneur Jacques 126
 Treugutt Stefan 207-208
 Tulp Nicolaes 147-152, 155-156, 161
 Turing Alan 22, 25, 39

U
 Uexküll (von) Jakob 86-87, 144, 212

V
 Vassallo Clare 192
 Vesalius Andreas 155-156, 166
 Vasari Giorgio 78
 Velmiski Władimir 89
 Verne Jules 107-110, 112-114, 119
 Vermeer Jan 100, 102, 104
 Vermes Timur 13-14
 Vinci (da) Leonardo 78, 92
 Vogel Amos 167

W
 Warhol Andy 28-29
 Watson Emma 30
 Watson James Dewey 15, 237
 Watson James Sibley Jr. 165
 Webber Melville 165
 Weiner January 233
 Weir Andy 113-119, 121
 Wells Herbert George 35, 216-217, 221

Werber Bernard 202-205, 221
 Werber Niels 145, 216-217
 Wheeler William Morton 216, 218
 Whicher Jonathan „Jack” 70-71
 Wilder Billy 199
 Willis Thomas 154-155, 157, 160-161, 163, 170

Wilson Daniel H. 39, 41-42
 Wilson Edward O. 16, 220-221
 Wotton Henry 81
 Wren Christopher 153
 Wuketits Franz M. 141, 143

Y
 Yamazaki Małgorzata 233

Z
 Zazzali Peter 89
 Zimmer Carl 153-154, 156, 159-
 161, 163, 170
 Zuckerberg Mark 30-31

Ż
 Żeleński (Boy) Tadeusz 185

MAŁGORZATA SUGIERA jest profesorem zwyczajnym Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie kieruje pracami Katedry Performatyki na Wydziale Polonistyki. Była stypendystką niemieckiej Fundacji Alexandra von Humboldta i DAAD, amerykańskiej Andrew W. Mellon Foundation, Institut für die Wissenschaften vom Menschen w Wiedniu, Svenska Institutet w Sztokholmie, francuskiej Centre national du livre i Region Rhône-Alpes oraz International Research Center „Interweaving Performance Cultures” na Freie Universität w Berlinie.

Jej zainteresowania naukowe obejmują europejski dramat XX wieku, problematykę *gender* i *queer* oraz zagadnienia performatywności i materialności kultury XIX/XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem historii nauki oraz relacji między zjawiskami artystycznymi a technonauką. Opublikowała dziesięć monografii, ostatnio *Upiory i inne powroty. Pamięć – historia – dramat* (2005), *Inny Szekspir* (2009) oraz z Mateuszem Borowskim *W pułapce przeciwnieństw. Ideologie tożsamości* (2012). Współredagowała monografię *Fictional Realities / Real Fictions* (Cambridge 2007), *Worlds in Words. Storytelling in Contemporary Theatre and Playwriting* (Cambridge 2010), antologię polskiej myśli teatralnej XX wieku *Theater spielen und denken* (Suhrkamp 2008). Jest redaktorką dwóch serii wydawniczych: „Horyzonty nowoczesności” (Wydawnictwo Universitas) oraz „Interpretacje” (Wydawnictwo Księgarnia Akademicka).

Zajmuje się tłumaczeniem prac naukowych z kilku języków (ponad dziesięć książek, w tym część tłumaczonych wspólnie z Mateuszem Borowskim). Tłumaczy także sztuki teatralne, między innymi Heinerja Müllera, Elfriede Jelinek, Wernera Schwaba i Laurenta Gaudé.

W SERII INTERPRETACJE UKAZAŁY SIĘ:

1. Małgorzata Sugiera, *Potomkowie króla Ubu. Szkice o dramacie francuskim XX wieku*;
2. *Interpretacje dramatu. Dyskurs – postać – gender*, pod redakcją Wojciecha Balucha, Małgorzaty Radkiewicz, Agnieszki Skolasińskiej i Joanny Zająć;
3. Wojciech Baluch, Małgorzata Sugiera, Joanna Zająć, *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*;
4. Joanna Zająć, *Dwie koncepcje dramatu. D'Annunzio – Pirandello*;
5. Agnieszka Skolasińska, *Tuż obok – nieosiągalnie daleko. O zmaganiach z rzeczywistością w dramatach współczesnych*;
6. *Dialog w dramacie*, pod redakcją Wojciecha Balucha, Lidii Czartoryskiej-Górskiej i Moniki Żółkoś;
7. Dorota Tomczuk, *Od twórcy do mówcy. Koncepcja postaci w wybranych dramatach Brechta, Dürrenmatta i Handkego*;
8. Ewa Walerich-Szymani, *Godzina aktora. Poszukiwanie utopii w dramaturgii Heinera Müllera*;
9. Dariusz Kosiński, *Sceny z życia dramatu*;
10. Ewa Partyga, *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*;
11. Dorota Sajewska, „Chore sztuki”. *Choroba/tożsamość/dramat. Przemiany podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przełomu XIX i XX wieku*;
12. Agata Adamiecka-Sitek, *Teatr i tekst. Inscenizacja w teatrze postmodernistycznym*;
13. Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera;
14. Małgorzata Sugiera, *Realne światy/Możliwe światy. Niemiecki dramat ostatniej dekady (1995-2004)*;
15. Anna R. Burzyńska, *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*;
16. Agnieszka Romanowska, „Hamlet” po polsku. *Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładowe*;
17. Mateusz Borowski, *W poszukiwaniu realności. Przemiany formy dramatycznej końca XX wieku a nowe „mimesis”*;
18. Małgorzata Sugiera, *Upiory i inne powroty. Pamięć – historia – dramat*;
19. Ewa Wąchocka, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*;

20. Dorota Jarząbek, *Słowo i głos. Problem rozmowy w dramacie w ujęciu teoretycznym i historycznym*;
21. *Przestrzeń w dramacie, teatrze i sztukach plastycznych*, pod redakcją Wojciecha Balucha, Michała Lachmana i Dominiki Łarionow;
22. Marta Rusek, *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*;
23. Łucja Iwanczewska, „Muszę się odrodzić”. *Inne spotkania z dramatami Stanisława Ignacego Witkiewicza*;
24. Ewa Bał, *Cielesność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje*;
25. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, pod redakcją Jeana-Pierre’a Sarrazaca, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
26. *Zamki na lodzie. Szkice o Ibsenie*, pod redakcją Marii Sibińskiej i Katarzyny Michniewicz-Weisland;
27. Lilianna Dorak-Wojakowska, *Poetyka cielesności w utworach dramatycznych Tadeusza Rożewicza*;
28. *Oblicza realizmu*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugieri;
29. Agata Dąbek, *Polski Faust. Wątki faustyczne w polskiej dramaturgii XX wieku*;
30. Michał Lachman, *Brzytwą po oczach. Młodzi doświadczeni w angielskim i irlandzkim dramacie lat dziewięćdziesiątych*;
31. Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
32. *Kulturowe konteksty dramatu współczesnego*, pod redakcją Mariusza Bartosiaka i Małgorzaty Leyko;
33. Jan Błoński, *Lektury użyteczne*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugieri;
34. Kinga Anna Gajda, *Medea dzisiaj. Rozważania nad kategorią Innego*;
35. Tomasz Kireńczuk, *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce*;
36. *Teatr absurdu*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugieri;
37. Joanna Puzyna-Chojka, *Gra o zbawienie. O dramatach Tadeusza Słobdzianka*;
38. Małgorzata Sugiera, *Inny Szekspir*;
39. Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, wydanie drugie poprawione;
40. Wojciech Baluch, Małgorzata Sugiera, Joanna Zając, *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*, wydanie drugie uzupełnione i poprawione;
41. *Ibsen. Odejścia i powroty*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugieri;
42. Wanda Świątkowska, *Księżę. Hamlet Juliusza Osterwy*;

43. *Dramat made (in) Poland*, pod redakcją Wojciecha Balucha;
44. *Publiczność (z)wymyślana. Relacje widz – scena we współczesnej praktyce dramatopisarskiej i inscenizacyjnej*, pod redakcją Agaty Dąbek i Joanny Jaworskiej-Pietury;
45. *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugiera;
46. Nina S. Alnas, *Wilkołak w salonie*, tłum. Ewa Partyga;
47. *Pokolenie – kategoria historyczna czy współczesna? Obraz przemian pokoleniowych w sztuce i społeczeństwie XX i XXI wieku*, pod redakcją Joanny Zajęc;
48. Judith Butler, *Żądanie Antygony. Rodzina między życiem a śmiercią*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
49. Aneta Mancewicz, *Biedny Hamlet! Dekonstrukcje „Hamleta” i Hamleta w dramacie współczesnym*;
50. Freddie Rokem, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
51. Łucja Iwanczewska, *Samoprezentacje. Sade i Witkacy*;
52. *Lektury dramatyczności. Eseje z dramatologii*, pod redakcją Dariusza Kosińskiego;
53. Wojciech Baluch, *Po-między-nami. Słaby dyskurs w polskim dramacie współczesnym*;
54. Małgorzata Sugiera, *Potomkowie króla Ubu. Szkice o dramacie francuskim (od Jarry’ego do Lagarce’a)*, wydanie drugie uzupełnione i poprawione;
55. Anna R. Burzyńska, *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowiaka*;
56. *Felix Austria – dekonstrukcja mitu? Dramat i teatr austriacki od początku XX wieku*, pod redakcją Małgorzaty Leyko i Artura Pełki;
57. Konrad Wojnowski, *Estetyka zakłócenia. Kino Michaela Hanekego*;
58. Anna R. Burzyńska, *Małe dramaty. Teatralność liryki Stanisława Grochowiaka*;
59. Łukasz Grabuś, *Formy śmiercionośne. Kilka strategii dramaturgicznych we współczesnej operze*;
60. *Projekt-perfumans. Współczesne metodologie teatrologiczne i ich granice poznawcze*, pod redakcją Łukasza Grabusia, Agnieszki Marek, Grzegorza Stępnia;
61. Joanna Jopek, *Tylko fragment. Dramaturgia Mieczysława Piotrowskiego*;
62. *Tak blisko i tak daleko. Hiszpańskojęzyczny teatr i dramaty ostatnich stu lat*, pod redakcją Urszuli Aszyk i Piotra Olkusa;
63. *Polska dramatyczna 1. Dramat i dramatyzacje w XX wieku*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugiera;

64. *Performatywność Reprezentacji. Widzialne/Niewidzialne*, pod redakcją Karoliny Czerskiej, Joanny Jopek, Anny Sieroń;
65. Magdalena Marciniak, *Sens i sensualność. Myśl teatralna Rolanda Barthesa, Jeana-François Lyotarda i Jacquesa Derridy*;
66. Marta Kufel, *Błędne Betlejem Tadeusza Kantora*;
67. W.B. Worthen, *Dramat: między literaturą a przedstawieniem*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
68. *Polska dramatyczna 2. Dramat i dramatyzacje w XVIII i XIX wieku*, pod redakcją Małgorzaty Sugier;
69. Freddie Rokem, *Filozofowie & ludzie teatru. Myślenie jako przedstawienie*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
70. *Polska dramatyczna 3. Antologia*, wstęp i opracowanie Wojciech Baluch;
71. *Wobec kanonu. Problemy metodologiczne*, pod redakcją Marty Kacwin, Jakuba Papuczysa, Justyny Stasiowskiej;
72. Mateusz Borowski, *Strategie zapominania. Pamięć i kultura cyfrowa*;
73. Joanna Jopek, *Wolałabym nie*, pod redakcją Justyny Stasiowskiej;
74. Mateusz Chaberski, *Doświadczenie (syn)estetyczne. Performatywne aspekty przedstawień site-specific*.

Określenie „sztuczne natury” to przecież nie tylko demaskatorski w intencji paradoks. Dwuznaczność przymiotnika „sztuczny” (przywołującego tyleż „sztukę”, co „sztuczność”) sprawia bowiem, że to określenie łączy w sobie i to, co technologiczne, i to, co organiczne, i to, co kulturowe. Dlatego też moje donosy ze sztucznych natur to również wyprawy w przeszłość (aż do rewolucji naukowej i czasem dalej) i w przyszłość (projektowaną tak przez artystów, jak przez naukowców), zwykle rozpoczynane od jakiegoś aktualnego wydarzenia i prowadzone metodą jeża i lisa.

Fragment ***



www.akademicka.pl

ISBN 978-83-7638-592-1



9 788376 385921