

Rita Felski

Pożytki z literatury : szok

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (121-122),
278-299

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Rita FELSKI

Pożytki z literatury. Szok¹

Szok sytuuje się w symbolicznym centrum współczesnych badań literackich, jednak pojęcia tego nie używa się zbyt często, zwłaszcza w porównaniu z jego wszechobecnością w teorii sztuki czy krytyce kultury. Czyżby wydawało się ono zbyt młodzieżowe i pospolite, czyżby nasuwało zbyt jednoznaczne skojarzenia z karambolami samochodowymi, horrorami dla nastolatków i podstarzałymi gwiazdami punk-rocka? Być może afektywny charakter tej kategorii kłóci się z przekonaniem o zmediatyzowanej naturze wypowiedzi literackiej. Krytycy nieufnie krążą wokół problematyki szoku, podejmując ją zwykle w sposób powściągliwy i zawołowany. Poruszając kwestię zdolności literatury do budzenia niepokoju, najczęściej sięgają po bardziej specjalistyczne kategorie, takie jak transgresja, trauma, uniezwyklenie, przemieszczenie, rozproszenie jaźni (*self-shattering*) czy wzniosłość. Chociaż pojęcia te mają swoje odrębne zastosowania, często są obciążone kontekstową wieloznacznością i przeciążone nadmiernym bagażem teorii. Tymczasem termin zaczerpnięty z codziennego słownictwa pozwala uwolnić się od pewnych utartych, lecz często słabo uzasadnionych przekonań na temat znaczenia i sposobu oddziaływania dzieł literackich.

Szok oznacza reakcję na to, co zaskakujące, bolesne lub przerażające. W odniesieniu do tekstu literackiego sugeruje coś bardziej szorstkiego i brutalnego niż, powiedzmy, Heideggerowski *Stoss*, a więc twierdzenie, że dzieło sztuki definiuje się poprzez zdolność wywoływania wstrząsu i burzenia tradycyjnych struktur po-

¹ Tekst stanowi 4. rozdział książki Rity Felski *Uses of Literature*, Blackwell Publishing, Malden, MA–Oxford 2008. Redakcja dziękuje Autorce i Wydawcy za zgodę na publikację.

znawczych². W kontekście przywołanych tu pojęć słowo „szokujący” stanowi nie tyle ogólny synonim estetycznej obcości, ile raczej szczególny rodzaj epitetu, który w odniesieniu do konkretnych tekstów sprawdza się lepiej lub gorzej. Wydaje się, że tak wyprofilowane pojęcie pasuje bardziej do pisarzy modernistycznych niż twórców epoki wiktoriańskiej, choć oczywiście nie tylko sztuka nowoczesna potrafi wywołać wstrząs i budzić niepokój. Klasyfikując teksty wyłącznie pod kątem ich zdolności szokowania, stworzylibyśmy oczywiście listę absurdalnie wybiórczą i ekscentryczną. W mojej własnej historii lektur – a z pewnością nie jestem pod tym względem wyjątkiem – twórczość odwołująca się do przemocy i gwałtu odegrała jednak niezwykle ważną rolę.

Przypominam sobie moje pierwsze spotkanie ze sztuką *Marat/Sade* Petera Weissa. Ten teatr w teatrze pokazuje markiza de Sade reżyserującego sztukę na temat rewolucji francuskiej w zakładzie dla obłąkanych w Charenton, w którym przez dłuższy czas go przetrzymywano. Grany przez jednego z pensjonariuszy zakładu Jean Paul Marat, siedząc w wannie w oczekiwaniu na śmierć z rąk Charlotty Corday, prowadzi z de Sade’em dyskusję na temat znaczenia i celu rewolucji. Spory filozoficzne, w których Marksa przeciwstawia się Freudowi, a rewolucyjną żarliwość jakobinów konfrontuje z nieodpartą irracjonalnością ludzkiej egzystencji, przeplatane są innymi scenami. Osobliwa menażeria wstrząsanych spazmami i konwulsjami pacjentów, erotomanów, lunatyków i perorujących bez ustanku mężczyzn w kaftanach bezpieczeństwa odgrywa w nich kluczowe wydarzenie krwawej rewolucji. Wszelki pozór wiary w terapeutyczną moc sztuki rozwiewa się ostatecznie, kiedy pensjonariusze zakładu łącząc się w oszalałym, chaotycznym odruchu buntu, wykrzykując: „Rewolucja, rewolucja, kopulacja, kopulacja”. Ich rewolta zostaje brutalnie stłumiona przez personel szpitala, a de Sade przygląda się wszystkiemu ze sceptycznym rozbawieniem.

Kolejne rywalizujące o miejsce na mojej studenckiej liście lektur tytuły okazały się nie mniej niepokojące. *Końcówka* oznaczała wkroczenie w postapokaliptyczny koszmar, w ogołocony ze znaczenia i słów klaustrofobiczny świat, w którym beznogich rodziców umieszcza się w koszach na śmieci. W *Decyzji* Bertolda Brechta grupa rewolucjonistów spokojnie rozważa, czy zastrzelić jednego z działaczy, który swoimi spontanicznymi zachowaniami zagraża realizacji założonych celów. Sztukę zamyka beznamiętny opis egzekucji, zakończonej wrzuceniem ciała do rowu. Lektura *Mdłości* to spotkanie z rozgorzonym narratorem-mizantropem, który złorzeczy całemu światu, porażony bezdennym koszmarem egzystencji i zbrzydzonego widokiem skłębionej, pleniącej się masy ludzkiej.

Zetknięcie z takimi tekstami działało niczym otrzewiający policzek, pobudzający zarówno intelekt, jak i intuicję. Był to bez wątpienia ten rodzaj literatury, którą Foucault i pokrewni mu badacze określają mianem „literatury doświadczeń granicznych”: uderzająca mieszanka solipsyzmu, paranoi, brutalności i rozpacy,

² G. Vattimo *Spółczesność przejrzyste*, przeł. M. Kamińska, Wyd. Naukowe DSWE TWP, Wrocław 2006, s. 55-69

Prezentacje

bezlitośnie odarta z wszelkich punktów oparcia i pociech dnia codziennego. Ta wczesna lista lektur sprawiła, że zaproponowana przez Wayne'a Booth a i Marthe Nussbaum metafora książek jako przyjaciół wydawała mi się zawsze sprzeczna z intuicyjnym doświadczeniem: książki niosą z sobą wiele istotnych wartości, jednak z całą pewnością nie są przyjazne. Bardziej odpowiednia wydaje mi się teza Lionela Trillinga, który twierdzi, że literatura modernistyczna była literaturą przemocy i przekleństwa, obłędu i destrukcji, zmasowanym i bezkompromisowym atakiem na fundamenty kultury³.

Tekst Trillinga powstał ponad czterdzieści lat temu, a więc w czasach, gdy propozycja poprowadzenia kursu na temat modernizmu wciąż jeszcze na Wydziale Literatury Angielskiej Uniwersytetu Columbia mogła budzić zdumienie. Przywykliśmy dzisiaj uważać, że żyjemy w zupełnie innych czasach, w których związek między literaturą a szokiem stracił rację bytu. W dobrze znanej charakterystyce postmodernizmu Frederic Jameson pisze na przykład: „Joyce i Picasso nie tylko przestali być uważani za odpychających dziwaków – stali się klasykami i wydają nam się dziś realistami. Jednocześnie dzisiejsze społeczeństwo właściwie nie znajduje w formie bądź treści współczesnej sztuki takich cech, które uznałoby za nieznośne czy skandaliczne”⁴. Jameson przeciwstawia wybuchową siłę modernizmu, skandaliczność jego twórczego ataku na tabu i konwencje społeczne naszej współczesnej stępięnej wrażliwości. Jesteśmy odporni na szok do tego stopnia, że szok sam w sobie stał się dla nas rutyną; żyjemy w świecie gorączkowych zmian i zawrotnego tempa, zanurzeni w kulturze napędzanej nienasyconym pragnieniem nowości i wrażeń. Jeżeli aura rewolucji przynosi dzisiaj wymierną marketingową korzyść, jeżeli pojęcie transgresji wykorzystuje się do sprzedaży butów, a od niezliczonych perwersji seksualnych dzieł nas zaledwie jedno kliknięcie myszką, to projekt awangardy należy uznać za nieodwołalnie wyczerpany. W takich warunkach szok okazuje się ostatecznie wyzuty z wszelkiego autentyzmu.

Teza Jamesona promieniuje uwodzicielską aurą ostatecznego werdyktu, obciążają ją jednak błędy twardego historycyzmu, który na podstawie fragmentarycznego materiału dowodowego próbuje tworzyć całościowy obraz epoki. Próby uporządkowania kapryśnych reakcji uczuciowych i estetycznych w regularną sekwencję kolejnych faz historycznych grzeszą nadmiernym uproszczeniem. Nikt nie przeczy, że nie żyjemy już w świecie wiktoriańskim ani wczesnomodernistycznym, że nie potrafimy już odczuwać świętego oburzenia czy zdumienia, jakie towarzyszyło odbiorcom stykającym się po raz pierwszy z dziwnymi bohomasami Picassa lub afazyjną jakaniną Gertrudy Stein. Zgadamy się, że współczesna kultura lepiej współgra z kuszącą siłą tego, co perwersyjne i osobliwe, a nasz świat jest zdecydowanie mniej stateczny niż rzeczywistość naszych przodków. Lecz czy na pewno oznacza to, że

³ L. Trilling *On the Teaching of Modern Literature*, w: tegoż *Beyond Culture. Essays in Literature and Learning*, Viking, New York 1965.

⁴ F. Jameson *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1997, s. 211.

literatura straciła zdolność szokowania i stępiła swój pazur w postępowym marszu historii? Czy dzieła sztuki nie potrafią już wstrząsnąć nami do głębi?

Pozwolę sobie przywołać kilka przykładów z mojego prywatnego archiwum dowodowego. W roku 2004 większość moich studentów wydawała się co najmniej tak samo poruszona lekturą *Mdłości*, jak ja trzydzieści lat wcześniej. Znakomita *Pornografia* Witolda Gombrowicza i *Zeglarz, którzy utracili łaski morza* Yukio Mishimy przyprawiły mnie kilka lat temu o prawdziwe skurcze żołądka. Przygotowując książkę o kobietach tragicznych, natrafiałam bez przerwy na opinie krytyków, którzy, opisując inscenizacje starożytnych i współczesnych tragedii, sięgali po takie określenia, jak „wstrząsające”, „przerażające”, „potworne”. Czy takie reakcje są tylko złudną autosugestią? (I co właściwie miałyby to oznaczać?). A może powinniśmy ponownie przemyśleć nasze sposoby rozumienia pojęcia szoku, odrywając je, przynajmniej częściowo, od tradycji awangardy?

Refleksja nad tą tradycją wymaga przyjrzenia się bogatemu spektrum ruchów, takich jak dada, surrealizm czy futurizm, które zapamiętałe podważają wszelkie mitologie i obalają wszelkie świętości prócz jednej – autentyzmu własnej antynomicznej pozycji. Awangarda, burząc mieszczańskie samozadowolenie i plując w twarz władzy, domaga się ekscesywnych, afektywnych, przesadnych i gwałtownych form zaangażowania. Prowokacja, skrajność, nieposłuszeństwo czy bunt to jej słowa kluczowe i zawołania bojowe. Widać tu nieodpartą fascynację czystością gwałtownych działań, chęć wymierzenia światu brutalnego ciosu. Estetyka awangardowa chce być jak krzyk, jak wstrząs elektryczny, jak zwodniczy śpiew syren na ulicach miasta. Awangardowe manifesty wzywają do niszczenia muzeów, bibliotek i akademii, pragną gwałtownej śmierci mieszczańskiej rodziny, rozkoszują się niszczeniem własności, prorokują unicestwienie logiki, rozumu i wszelkich systemów. „Jak wściekły wiatr rozdzieramy płótno chmur i modlitw – ogłasza Tzara w *Manifestie dada* – przygotowując wielki spektakl – katastrofę, pożar, rozpad”⁵.

Jeśli odczytujemy takie deklaracje zbyt dosłownie, umykają nam oczywiście elementy czystej brawury i teatralności, typowe dla formy manifestu. Krytycy bywają jednak często zawiedzeni, a nawet zrozpaczeni, gdy konfrontują te strzeliste hasła z późniejszym losem awangard. Główny nurt sztuki asymiluje i rozbija pogardę dla kompromisu, sale muzealne otwierają podwoje przed buntowniczą i dewiacyjną antysztuką, a akceptacja ze strony instytucji rozwiewa w nicość płomień rewolucyjnej gorączki. Sztuka awangardowa, zamiast budzić strach w sercach burżuazyjnych bankierów, zamienia się w atrakcyjną dekorację, rodzaj intratnej inwestycji. Nietrudno było jednak przewidzieć ten rozczarowujący finał: awangarda bowiem, zamiast rozprawić się z modernistyczną religią sztuki, podpisała się pod nią, wyposażając swój projekt we wściekłą, unicestwiająca i niszczącą energię, której sama nie potrafiła udźwignąć. Jean-Joseph Goux zauważa cierpko, że wszelkie obrazoburstwo skazane jest ostatecznie na podtrzymywanie mitów,

⁵ T. Tzara *Manifest dada 1918*, przeł. J. Wolańska, „Rita Baum” 2009 nr 13, s. 73.

Prezentacje

które próbuje obalić⁶. W jaki sposób manifesty, wiersze czy *ready-mades* miałyby z dnia na dzień zdruzgotać mury instytucji albo położyć kres wyobcowaniu? W swojej porywczosci, w absolutyzmie aktów negacji awangarda odwoływała się do wyjątkowo utopijnej estetyki i polityki.

Nim jednak ogłosimy ostateczny zmierzch kategorii szoku, warto oderwać to pojęcie od rozgorączkowanych oracji i napuszonych apeli. Łączenie rewolucji w sztuce z rewolucją w życiu to typowo modernistyczny błąd, który każe pokładać w tekstach absurdalnie wielkie nadzieje na przemianę świata. To, że dzieła sztuki nie potrafią unicestwić banków i biurokracji, muzeów i rynków, nie oznacza wcale, wbrew karkołomnym teoriom zrodzonym z absolutystycznej logiki, że skazane są na bezsilność i bezwład, że nie potrafią pobudzać zmysłów czy wywoływać wstrząsów psychicznych. Nie oddajemy tym dziełom sprawiedliwości, gdy osądzamy je według gotowych schematów – rewolucja lub asymilacja, transgresja lub stagnacja – i tracimy z oczu możliwość bardziej dyskretnych i umiarkowanych przekształceń. Mimo że gwiazda awangardy bezdyskusyjnie zbladła, modernistyczna wiara w emancypacyjną moc szoku w teorii literatury trwa nadal. Znajdujemy się w samym centrum czegoś, co można by nazwać gloryfikacją transgresji, w ramach której krytycy radykalizują swoje stanowiska, poszerzając zakres własnych badań o coraz bardziej egzotyczne tematy, począwszy od sex-zabawek, a na seryjnych zabójcach kończąc.

Ten rodzaj kultu dla postaw outsiderskich wyjaławia jednak estetykę szoku, prześlizgując się po jej naprawdę niepokojących przejawach i zamiast zajrzeć w jej otchłanie, całkowicie traci je z oczu. Romantyczna tęsknota za ucieczką od ograniczeń społecznych daje o sobie znać za każdym razem, kiedy krytycy jednym tchem mówią o transgresji i wolności, tak jakby rosnąca powszechność szoku, makabry i ohydy miała w jakiś sposób, niejako sama z siebie, zapoczątkować upragnione wyzwolenie czy demokratyczną utopię. Już choćby pobieżna znajomość dzieł de Sade'a czy Bataille'a powinna wystarczyć do zdemaskowania szaleństwa takiej wiary. Literatura szoku budzi prawdziwy niepokój nie wtedy, gdy można ją wykorzystać dla promowania postępu społecznego, lecz wtedy, gdy nie poddaje się takim zabiegom, gdy wymyka się naszym formom legitymizacji i przeczy najgłębiej zakorzenionym wartościom. Splątani i oniemiałymi szukamy wówczas na gwałt słów, które mogłyby nadać sens naszej reakcji.

Etos awangardy traktuje szok jako swoją najgroźniejszą broń, jako strategię służącą konfundowaniu i zaskakiwaniu tępego mieszczaństwa, naiwnych mas, napuszonych kapłanów i strażników kultury. Wyraźna granica oddziela tu swoich od obcych, zuchwałych rebeliantów od nieoświeconych nieszczęśników, tych, którzy szokują, od hipokrytów i szarlatanów zasługujących na to, by ich szokować. Szok wykorzystuje się jako źródło symbolicznej dominacji, jako gwarancję czystości oporu lub zbawiennego politycznego działania, jako świadectwo wyższego poziomu świadomości. Pozbawia się go tym samym wszelkiej autentycznej grozy.

⁶ J.-J. Goux *The Eclipse of Art*, „Thesis Eleven” 1996 vol. 44, s. 57-68.

Może on jednak działać na inne sposoby: zamazując granice między Ja a Innym czy odbierając jednostce pewność co do słuszności jej przekonań. W takim ujęciu szok nie jest beztróskim zwiastunem przyszłej wolności od wszelkiej tyranii i opresji, lecz obrazową ilustracją wewnętrznych i zewnętrznych przeszkód, które stają na drodze wolności.

Za jedną z najbardziej szokujących tragedii greckich uważa się często *Bakchantki*, dzieło, które wyróżnia się z pewnością spośród długiego szeregu sztuk obfitujących w przypadki kazirodztwa, cudzołóstwa, ojcobójstwa, matkobójstwa, masowych rzezi i niewysłowionych okrucieństw najrozmaitszego rodzaju. Młody władca Penteus, chcąc wypłenić kult Dionizosa, który rozpowszechnia się w Tebach, zamierza skierować wojsko przeciw bachantkom oddającym kult Dionizosowi na zboczu pobliskiej góry. Tajemniczy nieznajomy, którym okazuje się sam bóg zjawiający się w przebraniu, nakłania Penteus, by ten najpierw przyjrzał się świętym obrzędowi. Władca ma przebrać się w kobiece szaty, aby uniknąć rozpoznania. Jednak Agaue, matka Penteus i jedna z kapłanek kultu, której Dionizos pomieszał zmysły, bierze syna za górskiego lwa i w szale, żądna krwi, rozrywa go na strzępy. „Lewe mu ramię chwyciła oburącz / I wparłszy stopę w boki nieszczęśnika, / Wyrwała z barku – nie swą własną siłą, / Lecz mocą, której bóg dodał jej rękami”⁷. Jej współtowarzyszki rozszarpują ciało, jedna z kobiet chwyta przedramię, inna stopę, rzucając sobie kawałki mięsa niczym piłki. Kiedy jednak Agaue wnosi triumfalnie głowę lwa na scenę, powoli dociera do niej prawda: ciało, które w szaleńczym zapamiętaniu rozerwała na kawałki, jest tym, które wydała na świat.

Co sprawia, że *Bakchantki* są tak szokujące? Po części na pewno makabryczność samego tematu: nawet w naszych zblazowanych czasach opisy kobiet obrzucających się kawałkami ludzkiego mięsa i rozrywających na strzępy własne dzieci nie są czymś powszechnym. Efektem naruszenia granic nie jest wyzwolenie, ale mordercze szaleństwo i towarzysząca mu groza. Feministyczna lektura wskazałaby zapewne na związki kobiecości z innością, szaleństwem i zwierzęcością, ale sztuka rozmontowuje także wpisane w nią podstawowe opozycje męskiego i kobiecego, ludzkiego i zwierzęcego, rozumu i szaleństwa. Penteus, pragnąc zapewnić sobie męską władzę nad bachantkami, staje się bezwolną marionetką w rękach znienawidzonego przez siebie boga. Pragnienie podtrzymania racjonalności i porządku *polis* wzmaga tylko jego szaleńczą obsesję; niechęć do kobiet prowadzi do przywdziania kobiecych szat; wstępną wobec Dionizosa pozwala dojść do głosu dionizyjskiej głębi jego własnej osobowości za sprawą zwrotu akcji, który przypadłby pewnie do gustu autorom *Dialektyki oświecenia*. I chociaż *Bakchantki* ukazują potworną grozę śmierci Penteus, utwór ten nie podsuwa nam żadnej perspektywy, z której moglibyśmy tę grozę potępić jako aberrację lub anomalie. Począwszy od pierwszych

⁷ Euripides *Bakchantki*, w: tegoż *Tragedie*, t. 4, przekł., wstęp. i przyp. J. Łanowski, przekł. przejr. J. Ławińska-Tyszkowska, Prószyński i Sk-a, Warszawa 2007, s. 66-67. – W tekście używamy bardziej tradycyjnej dla polszczyzny formy „bachantki” – dop. red.

Prezentacje

słów chóru złożonego z barbarzyńskich kapłanek Dionizosa aż po końcowy monolog samego boga, który zachowuje niewzruszoną obojętność wobec zawinionego przez siebie ludzkiego nieszczęścia i cierpienia, sztuka nie oferuje żadnego moralnego oparcia, żadnych środków pozwalających wydać osąd. Badacze nieustannie spierają się o to, czy *Bakchantki* stanowią pochwałę, czy też krytykę kultu Dionizosa. Także ukazany w sztuce rytuał ofiarniczy (*sparagmos*) – rozczłonkowywanie i rozrzucanie szczątków ludzkiego ciała – bezlitośnie podważa wszelkie struktury rozumienia, w ramach których moglibyśmy próbować nadać sens tego typu działaniom.

Bakchantki, jako dramat radykalnie dionizyjski, nie pozwalają się czytać w duchu odkupienia czy pojednania, zgodnie z szeroko niegdyś rozpowszechnionym przekonaniem, że tragedia, porządkując i wyjaśniając przerażające wydarzenia, dystansuje nas wobec doświadczenia cierpienia. Jean-Pierre Vernant tak oto wyjaśnia tę kwestię:

Ponieważ temat poddany w tragedii dramatyzacji jest fikcyjny, efekt wywołany bolesnymi czy przerażającymi wydarzeniami prezentowanymi na scenie różni się zasadniczo od efektu, jaki owe wydarzenia wywołałyby w rzeczywistości. Dotykają nas one i angażują, ale nie w sposób bezpośredni. Wydarzają się gdzieś indziej, nie w prawdziwym życiu. Ponieważ funkcjonują jedynie w przestrzeni wyobraźni, to nawet wówczas, gdy stają się przedmiotem przedstawienia, oglądamy je z pewnej odległości. Efektem wywołanym przez owe wydarzenia u widzów, którzy bezpośrednio w nich nie uczestniczą, jest „oczyszczenie” uczuć litości i trwogi, jakich doznaliby oni w prawdziwym życiu.⁸

Diagnoza ta nie wyjaśnia jednak emocjonalnej i fizjologicznej reakcji wywoływanej przez takie sztuki, jak *Bakchantki* (przypomnijmy, że idea *katharsis* była pierwotnie związana z czysto fizycznym procesem oczyszczania wnętrza). Powszechne przekonanie, że emocje towarzyszące tragedii ograniczają się do litości i trwogi, nie pozwala też poddać odpowiedniej refleksji owego fizycznego dreszczu, jaki wywołują tragedie, przynajmniej niektóre.

Szok opiera się na poczuciu lęku, służąc jako synonim przerażenia lub silnego strachu i sugerując jednocześnie mniej oczywiste związki ze wstrętem i odrazą. Jeśli czujemy się zaszokowani graficznymi przedstawieniami niektórych organów lub otworów ciała, wydzielin lub płynów ustrojowych, to reakcja taka nie wynika z rzeczywistego czy wyobrażonego zagrożenia naszego bezpieczeństwa; urażona zostaje nasza moralna lub estetyczna wrażliwość, a nie nasze samopoczucie fizyczne. Szok może również wywoływać poważne spustoszenia emocjonalne, stany otępienia lub pustki, opisywane przez teoretyków traumy. Szok informuje nas zatem nie tyle o konkretnej treści stanu emocjonalnego, ile o jakościowym wpływie, jaki dany tekst lub przedmiot wywiera na ludzką psychikę. Oznacza nagłe zderzenie, ostre, gwałtowne doznanie. Istotą szoku stanowi zatem wewnętrzne poruszenie. Inaczej niż w przypadku litości i trwogi, u podstaw szoku leży element zaskoczenia: mo-

⁸ J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, Zone, New York 1990, s. 246.

żemy obawiać się tego, co już znamy, szok jednak zakłada spotkanie z nieznanym, doświadczenie polegające na wtrąceniu jednostki w odmienny stan umysłu. Nawet jeśli spodziewamy się tego, co ma nadejść, jak w przypadku dramaturgicznego przedstawienia znanego nam mitu, zderzamy się z tym, co niewyobrażalne, z przerażonym i przerażającym, z potwornością, której nie sposób wyrazić słowami. Szok zasadza się na jakości, którą Karl Heinz Bohrer opisał jako „nagłość”, gwałtowne zerwanie ciągłości i spójności, kiedy to czas zostaje ostatecznie i nieodwołalnie rozdarty na „przedtem” i „potem”. „Nagłość” odsłania szczególnie rodzaj czasowości, charakteryzujący się logiką rozstępu, w której ciągłość doświadczenia rozpada się na odseparowane od siebie fragmenty, naznaczone radykalnie odmienną intensywnością⁹.

Szok stanowi zatem antytezę błogiej, niezmaconej i zmysłowej przyjemności, która kojarzy się nam z zachwytem. Zamiast ukołysania i błogości zostajemy schwytni w pułapkę i zaatakowani; szok atakuje świadomość i narusza mechanizmy obronne czytelnika lub widza. Zadając psychiczne cios i działając niczym tępe narzędzie, szok może zniweczyć nasze codzienne sposoby porządkowania i pojmowania świata. Nasze poczucie wewnętrznej równowagi zostaje zaburzone; skonfundowani, zdezorientowani i oszołomieni szukamy właściwych słów, nie mogąc skleić spójnej wypowiedzi. Szok, utkany z różnobarwnych nici wstępu, przerażenia i niedowierzania może na pewien czas obezwładnić zarówno umysł, jak i ciało. O ile jego bezpośrednie skutki znikają dość szybko, o tyle stany pourazowe wywołane szokiem mogą pozostawiać trwalsze ślady w psychiczne; nagłość pierwszego uderzenia znajduje swoją kontynuację w szeregu rozległych, opóźnionych i przewlekłych reakcji psychicznych i somatycznych.

Na przekór Vernantowi zaryzykowałabym tezę, że zależność między fikcyjnością sztuki a intensywnością jej emocjonalnego oddziaływania jest daleka od jednoznaczności. Nikt nie zaprzeczy, że ból związany z cierpieniem bliskiej nam osoby dalece przewyższa swoją siłą i intensywnością nasze reakcje na dzieła sztuki. Na tej samej jednak zasadzie sztuka Sarah Kane może poruszyć nas bardziej niż opublikowane w gazecie statystyki zgonów. Dzieła sztuki potrafią z niezwykłą ostrością i wizualną siłą uświadamiać nam dramaty psychiczne związane z cierpieniem i mentalną agresją, destrukcyjnością i odrazą, nawet jeśli nie szczędzą nam przy tym obrazów odartych ze skóry ciał, pustych oczodołów czy obscenicznie otwartych ran. Nie pokazują nam cierpienia z dystansu, ale czynią nas jego naocznymi świadkami, w nieskończoność owo cierpienie potęgując i uzupełniając je często o drastyczne i krwawe szczegóły. Jeśli brak im czegoś z rzeczywistej prawdy, nadrabiają to natężeniem emocji. Przekonanie, że dzieła sztuki oceniamy z dystansu, spowici w ochronny pancerz beznamietnego sądu estetycznego, mówi nam więcej o aktualnym stanie naszej wiedzy krytycznej niż o mechanizmach psychicznych towarzyszących reakcji estetycznej.

⁹ K.H. Bohrer *Nagłość. Chwila estetycznego pozoru*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005.

Prezentacje

Dzieła takie jak *Bakchantki* zmuszają nas także do zrewidowania utartych przekonań na temat doraźnego oddziaływania szoku. Zgodnie z logiką awangardy, która nadal przenika nasze myślenie, tradycja jest naszym głównym wrogiem, archetypem ojcowskiego autorytetu, który należy obalić i unicestwić, aby otworzyć drogę dla tego, co radykalnie nowe i jeszcze nieznanne. Jak zatem wytłumaczyć, że dzieła sztuki z odległej przeszłości potrafią niepokoić i poruszać mocniej niż utwory współczesne? Jak to się dzieje, że utwory uznane, dogłębnie skomentowane i włączone do literackiego kanonu posiadają większą emocjonalną siłę rażenia niż teksty o kilka wieków późniejsze? Jak wytłumaczyć szok wzbudzany przez to, co dawne? Zamiast podporządkowywać estetykę szoku regułom linearnej fabuły, możemy, w duchu Benjaminowskim, zdemontować za pomocą szoku tradycyjne modele historii.

Krytyka modernistyczna za podstawowe źródło niespodzianki estetycznej uznaje nowość, przyjmując, że szok związany jest z konkretnym momentem bezpośredniego oddziaływania. Kiedy na scenę wkraczają nowa forma lub nowy rodzaj twórczości, chcą one uniezwyklicić to, co zwyczajne, zakwestionować nasze codzienne sposoby patrzenia, wytrącić nas z rutyny potocznych przekonań i odziedziczonych poglądów. Zmieniając nasz sposób patrzenia, szok zmienia również to, co widzimy. Efekt ten ze swej istoty ma jednak przygodny i krótkotrwały charakter. Szok traci stopniowo swoją zdolność zmieniania świadomości. W miarę jak nasz kulturowy leksykon wchłania stopniowo zdumiewające lub osobliwe formy ekspresji, dezorientacja ustępuje miejsca akceptacji. Historia literatury jest zatem nieskończoną spiralą niespodzianek, przywyknień i ponownych zaskoczeń, w której uznane style ustępują miejsca nowym technikom, potrafiącym na nowo ożywić percepcję.

Takie ujęcie, forsowane przede wszystkim przez formalistów rosyjskich, pomaga zrozumieć logikę estetycznych przemian w modernistycznej sztuce zachodniej. Zarazem jednak upraszcza i umniejsza oddziaływanie dzieł literackich, wiążąc je nazbyt ściśle z konkretnym momentem historycznym. Tak pojmowana sztuka może nas zaskakiwać jedynie przez chwilę, tracąc stopniowo wszelką moc przekształcania świadomości i prowokowania myśli, co sprawia, że po pewnym czasie staje się nudna, banalna i przestarzała. Jest to sposób myślenia typowy dla postawy, którą Wai Chee Dimock nazywa synchronicznym historycyzmem: polega ona na przekonaniu, że oddziaływanie dzieła ogranicza się do wąskiego odcinka czasowego, utożsamianego zwykle z początkowym okresem jego funkcjonowania w literackim obiegu¹⁰. Znaczenie literackie nie ujawnia się jednak od razu, a tekst nie odsłania się przed nami do końca w momencie swojego zaistnienia. Dowodzi tego utrzymująca się przez lata siła oddziaływania niektórych utworów, a także zdolność dawnej sztuki do wzbudzania dezorientacji i niepokoju. Możemy myśleć o takich tekstach jak o wędrowcach podróżujących w czasie lub jak bombach z opóźnionym zapłonem. Nasze wyobrażenia na temat estetyki szoku krępuje sekwencyjne i progresywne postrzeganie historii, ograniczone przekonaniem, że to, co szokujące, jest synonimem tego, co nowe.

¹⁰ W.Ch. Dimock *A Theory of Resonance*, „PMLA” 1997 no 5 vol. 112, s. 1046-1059.

Pentesilea powstała w roku 1808. Sztuka wzbudziła niesmak ówczesnych krytyków, którzy zarzucili jej ostentacyjne epatowanie patologiami i odrażającą perversją. Trudno jednak uznać, że jesteśmy dzisiaj nieczuli na te fragmenty sztuki, które wzbudziły oburzenie jej pierwszych odbiorców. Dramat Kleista przedstawia wojnę płci, zderzenie obsesji, szaleńczą, zapamiętałą walkę na śmierć i życie pomiędzy Achillosem i Pentesileą, królową Amazonek. Władczyni, wiedzona niepohamowaną namiętnością do Achillesea, musi uwieść go za pomocą miecza, prawo Amazonek pozwala bowiem obywatelkom na stosunek płciowy wyłącznie z mężczyzną pojmanym w ogniu walki. Achilles, nie mniej zafascynowany wojowniczą księżniczką, wygrywa jedną z ich brutalnych potyczek, zataja jednak swoje zwycięstwo i udaje jej więźnia. Kiedy Pentesilea odkrywa prawdę, rozwścieczona i upokorzona wszczyna kolejną bitwę. Na rozstrzygające spotkanie Achilles stawia się nieuzbrojony i bezbronny, pięknej Amazonki nie zadowala jednak kapitulacja odgrywana przez niego z myślą o czekającej go przyjemności seksualnej.

To, co dla Achillesea stanowi beztrioską grę w erotyczne podboje, dla walecznej królowej jest śmiertelnie poważnym dylematem. Targana narastającą sprzecznością pomiędzy kobiecą niezależnością, wynikającą z kodeksu honorowego wojowniczkki, a równie nieodpartą tęsknotą za erotycznym scenariuszem, który wymaga kobiecej uległości, Pentesilea doprowadzona zostaje do szaleństwa. Nie mogąc wyrwać się z impasu, przesywa w końcu strzałą gardło Achillesea i w napadzie szału rzuca się na jego ciało, rozrywając je zębami na kawałki wraz ze sforą swoich ogarów. „Lecz ona – z ciała pancerze mu zdziera / I pierś kochanka rozrywa w kawały! / Ona i psy, co razem oszalały, / Oksus i Sfinks kły topią w piersi prawej, / A ona w lewej; kiedym się zjawiła, / Krwi strugi z ust i z rąk jej ociekały”¹¹.

Większość dotyczących *Pentesilei* komentarzy koncentruje się na jej metafikcyjnych właściwościach. Sztukę tę odczytuje się zatem jako alegorię antynomii i pułapek języka. Krytycy pokazują, jak istotną rolę w tym dramacie zderzenia kultur i wojny płci odgrywają językowe pomyłki, dwuznaczności i brak wyraźnych granic między tym, co metaforyczne, i tym, co dosłowne. W najsłynniejszym fragmencie sztuki, kiedy Pentesilea zaczyna zdawać sobie sprawę z potworności swojego kanibalistycznego mordu, przyznaje się ona do nader niefortunnego „przejęzyczenia”, pomieszania znaczeń (*küssen/bissen*; pieści/boleści¹²), które tak łatwo pomylić. Jej działania, tłumaczy w obłąkańczym monologu, stanowią po prostu dosłowną interpretację popularnego powiedzenia: „Niejedna, kiedy do chłopca przywarła, / Powie: tak wielkie jest moje kochanie, / Żebym cię, luby, z miłości pożarła!”¹³. Jest to sztuka, w której to, co seksualne, nieustannie miesza się z tym, co tekstualne. Próby potraktowania dramatu Kleista jako refleksji nad językową

¹¹ H. Kleist *Pentesilea*, przeł. W. Hulewicz, w: *tegoż Dramaty i nowele*, przeł. W. Hulewicz, J. Sztaudynger, E. Sicińska, wstęp i kom. M. Urbanowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1969, s. 152.

¹² Tamże, s. 149.

¹³ Tamże, s. 152.

Prezentacje

nierozstrzygalnością czy też względną przewagą metafory nad porównaniem wydają się jednak nieco osobliwe. Odnosi się wrażenie, że krytycy czują się zmuszeni podkreślać wyrafinowany charakter własnej lektury, odwracając wzrok od tak politych kwestii, jak drastyczna treść sztuki.

Michel Chaouli ma rację, gdy zestawiając *Pentesileę* z *Krytyką władzy sąđennia* argumentuje, że dramat Kleista budzi nasz niepokój, ponieważ narusza zakaz przedstawiania tego, co niesmaczne. O ile brzydota jest w sztuce dopuszczalna, o tyle, zgodnie z wykładnią Kanta, to, co niesmaczne, już nie, gdyż niesmak narzuca się nam w postaci instynktownej reakcji, nad którą nie sprawujemy kontroli. Kant wytycza wyraźną granicę pomiędzy świadomym ćwiczeniem estetycznego smaku a wulgarnym zmysłowym pobudzaniem smaku fizycznego. *Pentesilea* zaciera tę różnicę, bowiem jej bohaterka, ukazywana od początku przez pryzmat swoich nienasyconych żądz, stara się „wchłonąć” w siebie dystans dzielący ją od Achillesa. Ten zaś, przedstawiany od pierwszej sceny jako olśniewający obiekt estetyczny, promieniujący i jaśniejący jak słońce, przeistacza się rychło w zwykły kawałek mięsa, a „metaforyka smaku, budowana przez wieki, w ciągu kilku godzin ulega odwróceniu”¹⁴. Prowadząc narrację od tego, co piękne, ku temu, co niesmaczne, *Pentesilea* zaciera granicę pomiędzy smakiem rozumianym jako świadomy sąd estetyczny i smakiem, który oznacza zwierzęcy apetyt i kanibalistyczną żądzę.

Tego rodzaju obserwacje odwołują się do somatycznego aspektu odbioru, który pomija się zwykle w krytyce literackiej, a który mimo to narzuca się w sposób konieczny w dyskusji na temat szoku. Sztuka, która niepokoi czy bulwersuje, może wywoływać rozmaite reakcje fizyczne: ściśnięte gardło, niechciane lzy, mimowolne wzdrygnięcie się na widok zbyt sugestywnego obrazu, gęsią skórkę czy nagły dreszcz, wybuchy nerwowego śmiechu na zaciemnionej widowni. Z poziomu refleksji estetycznej zostajemy brutalnie strąceni na poziom podstawowych odruchów biologicznych, skonfrontowani z nagą prawdą mimowolnych reakcji naszego organizmu: produkcją adrenaliny, przyspieszoną akcją serca, zwężeniem naczyń krwionośnych. Ciało potrafi zareagować zanim jeszcze umysł zorientuje się w sytuacji, wzmagając naszą emocjonalną i fizyczną wrażliwość. Obrazy i słowa odciskają na naszych ciałach materialne ślady, czyniąc to na odległość, jak gdyby za pomocą tajemniczego mechanizmu zdalnego sterowania. Czujemy, że działają w nas siły, które zaledwie pojmujemy. Naruszona zostaje ochronna bariera psychiki, tracimy poczucie autonomii i suwerenności, nie potrafimy już w pełni kontrolować naszych zachowań. Znajdujemy się pod władzą abiektu, zbici z tropu czystą fizycznością własnych reakcji odkrywamy, że tkwimy na niebezpiecznej granicy między naturą a kulturą.

W tym miejscu przychodzi mi na myśl pojęcie „rozproszenia jaźni” (*self-shattering*) ukute przez Leo Bersaniego. Przecistawiając perspektywę psychoanalityczną historycyzmowi Jamesona, Bersani podkreśla fundamentalną momentalność

¹⁴ M. Chaouli *Devouring Metaphor. Disgust and Taste in Kleist's Penthesilea*, „German Quarterly” 1996 no 2 vol. 69, s. 130.

szoku, który stanowi rodzaj wstrząsu psychicznego, obojętnego wobec chronologii. Ludzka seksualność, twierdzi Bersani, ufundowana jest na masochizmie, co sprawia, że od wczesnego dzieciństwa jesteśmy ontologicznie uwikłani w przemoc. „Nie wybieramy pomiędzy przemocą a jej brakiem – twierdzi Bersani – ale raczej pomiędzy psychicznymi przemieszczeniami ruchomego pożądanego (*mobile desire*) a destrukcyjną fikcją na opowiedzianej przemocy (*anecdotal violence*)”¹⁵. Bersani jest krytyczny wobec podejmowanych przez pisarzy realistycznych prób opanowania mechanizmów pożądanego za pomocą narracji i opowieści, chwali jednak Baudelaire’a i Geneta za podważanie wszelkich pozorów spójności poprzez niszczenie struktur jednostkowej jaźni. Taka estetyka rozpadu, uważa Bersani, uwalnia nas od totalistycznych modeli tożsamości i całkowicie nieuzasadnionych wyobrażeń na temat jednostki.

Bersani słusznie podkreśla masochistyczny dreszcz szoku estetycznego, bolesną przyjemność, jaką wywołuje choćby chwilowe uwolnienie się z więzienia jaźni i odrzucenie nakładanych przez nią ciężarów i obowiązków. Ujęcie psychoanalityczne nie tłumaczy jednak zmienności sensów konotowanych przez zjawisko szoku ani przyczyn, dla których nabiera ono znaczenia w tych, a nie innych okresach twórczości. Nacisk, jaki kładzie Bersani na radykalnie społeczne i destrukcyjne aspekty szoku, zdaje się kłócić z jego własnym, oczywistym sukcesem zawodowym, który zawdzięcza właśnie pisaniu na temat szoku, zwłaszcza że retoryka rozproszenia jaźni (*self-shattering*) grozi hiperbolizacją – czytanie może zmieniać naszą świadomość, lecz nie prowadzi ono do jej całkowitego rozpadu. Nie wdając się jednak w rozstrzyganie sporów dzielących Freuda i Foucaulta, możemy z pewnością stwierdzić, że szok odwołuje się zarówno do społecznych, jak i społecznych aspektów ludzkiego życia, potrafi konfrontować nas z tym, co głęboko niepokojące, przerażające czy zakazane, a jednocześnie spełnia funkcję kulturowego *signifiant*, którego używamy dla podkreślenia romantycznej brawury, kontrkulturowej autentyczności czy intelektualnego prestiżu.

Freudowska etiologia wiąże się w każdym razie z ryzykiem rozmycia i dewaluacji estetyki szoku przez wpisanie jej w ustalone z góry kategorie wyjaśniające. Ciekawsze jest dla mnie wyzwanie, jakie psychoanaliza rzuca progresywnemu i linearnemu modelowi czasu, jawiąc się jako filozofia, która uznaje, że jaźń zawsze już uwikłana jest w splątane wątki własnej historii. W ujęciu takim przeszłość nie jest rezerwuarem minionych błędów i przebrzmiałych tradycji, które porzucamy bez żalu, zdążając ku przyszłości, lecz służy jako żywe świadectwo powikłanej historii naszego „stawania się” w świecie, przypominając, na jak wiele sposobów nasze „przedtem” obciąża i modeluje nasze „potem”. Tego rodzaju myślenie wyprowadza nas poza kwestie związane z ludzką psychiką i stawia wobec ogólniejszych pytań o temporalność tekstu, a więc o to, jak dzieła oddziałują poza swym macierzystym kontekstem historycznym.

¹⁵ L. Bersani *The Freudian Body. Psychoanalysis and Art*, Columbia University Press, New York 1986, s. 70.

Prezentacje

Wydaje się zaskakujące, że pojęcie *Nachträglichkeit* nie przeniknęło z wąskiego dyskursu psychoanalizy do teorii literatury, by odegrać w niej bardziej istotną i znaczącą rolę. Pojęcie to, które najlepiej tłumaczyć jako „naznaczanie wsteczne”, wyraża przekonanie, że znaczenie nie jest związane raz na zawsze z konkretnym momentem, ale rozprasza się w czasowym *continuum*. W sensie terapeutycznym termin ten oznacza traumatyczne wydarzenie, którego rozpoznanie następuje w późniejszym okresie, gdy jednostka z perspektywy czasu uświadamia sobie jego znaczenie, jak to się dzieje w analizowanym przez Freuda przypadku Człowieka Wilka, stanowiącym *locus classicus* tej problematyki. Odstęp czasowy pomiędzy wydarzeniem a jego oddziaływaniem sprawia, że znaczenie pojawia się z opóźnieniem, raczej niesione w przyszłość, niż zakotwiczone w jednym określonym momencie. Fragmenty przeszłego doświadczenia przenikają co prawda do teraźniejszości, lecz ich znaczenie w zmienionym kontekście ulega przekształceniu. Retrospekcja, wielokrotnie nakładając i miesząc różne porządki czasu, odzyskuje przeszłość poprzez jej odtworzenie¹⁶.

Kwestia ta odsyła nas bezpośrednio do problemów związanych z przekazem tekstowym: jak to się dzieje, że dzieła noszą na sobie piętno historycznego kontekstu, a jednocześnie oddziałują w czasie? Nasze sposoby ujmowania czasu są zdecydowanie uboższe niż schematy konceptualizacji przestrzeni. Studia postkolonialne na przykład zakwestionowały stanowczo przestrzennie uporządkowane modele tożsamości narodowej i etnicznej, wprowadzając na ich miejsce język hybrydyzacji, przekładu i globalnych przepływów kulturowych. Potrzebujemy pilnie analogicznych modeli służących konceptualizacji ruchu czy migracji tekstu w czasie. Badania historyczne wzbogacają naszą wiedzę na temat pochodzenia dzieła sztuki, mogą jednak także narzucać nam zniekształcony obraz tekstów literackich jako wytworów całkowicie zdeterminowanych przez warunki swojego pochodzenia, co utrudnia nam wyjaśnienie ponadczasowości pewnych tekstów i ich potencjalnej żywotności w różnych okresach historycznych.

Do takiego opóźnionego czy przesuniętego w czasie przekazu odwołuje się idea „naznaczania wstecznego”, podkreślając ruch tekstów w czasie i niedającą się przewidzieć zmienność ich wymowy. Dzieła sztuki nie przechodzą w stan uspienia ani hibernacji po pierwszym przebłysku chwały, lecz mogą wieść drugie życie, gorączkowe, a nawet frenetyczne, w nowych kontekstach i wśród zmieniających się układów znaczeń. Teksty z przeszłości, chociaż spychane przez nas do lamusa nieaktualnych i przebrzmiałych idei, potrafią zakłócać rytm naszych opowieści o kulturowym postępie, przemawiać zza zasłony wieków i ukazywać momenty podobieństwa ponad przepaścią czasu. Ich przyrodzona niewczesność raz po raz przywraca im aktualność. Jak zauważał Benjamin w słynnych rozważaniach na temat obrazu dialektycznego, „«byłość» piorunowym błyskiem two-

¹⁶ J. Laplanche *Notes on Afterwardness*, w: tegoż *Essays on Otherness*, Routledge, London 1999.

rzy konstelację z «teraz»¹⁷. To, co przeszłe, nie trwa odosobnione w odległym rezerwacie historii, lecz wdziera się w terażniejszość i wpływa na postrzeganie tego, co współczesne. Estetyka szoku nie wiąże się tylko z tym, co nowe i modne, steruje nią bowiem przede wszystkim ulotna i zmienna czasowość.

Mimo że szok potrafi wytrącać nas z wygodnego poczucia, które Elisabeth Ladenson nazwała trafnie szowinizmem chronologicznym, ulega on jednocześnie presji historii: czytelnicy w różnych epokach mogą czuć się zaszokowani przez te same dzieła, nie oznacza to jednak, że szokują ich one w ten sam sposób¹⁸. Idea szoku nabiera nowego blasku i znaczenia w modernizmie jako odpowiedź na głębokie zmiany w strukturze i rytmie ludzkiego doświadczenia. George Simmel twierdził, jak pamiętamy, że modernistyczna wrażliwość żyje pragnieniem ekscytacji i nieustanną pogonią za ekstremalnymi wrażeniami. W strukturze nowoczesnego życia potrzeba szokowania i bycia szokowanym staje się wyjątkowo intensywna i wyrazista, o czym świadczą zarówno niezwykle emocje wywoływane przez kino i inne popularne formy rozrywki, jak i programowe ekscesy awangardy. Bycie nowoczesnym oznaczałoby zatem uzależnienie od niespodzianki i prędkości, od skoków adrenaliny i pęknięć czasowych, innymi słowy – szokoholizm.

Tę zmianę smaku i temperamentu wyjaśnia się w rozmaity sposób. Twierdzi się na przykład, że efekt szoku jest głęboko wpisany w strukturę nowoczesności za sprawą chaotycznej nawałnicy bodźców, zgiełkliwego i skłębionego tłumy, gorączkowego potoku informacji i audiowizualnego zamętu, które składają się na doświadczenie miejskiego życia. Ludzki system nerwowy, reagując na szybko zmieniające się środowisko miejskie, przystosowuje się do tej nagłości, a czasami nawet uzależnia się od niej i niecierpliwie poszukuje wrażeń związanych z nowością, dreszczem podniecenia, wstrząsem i nieoczekiwanymi zmianami. W takim ujęciu szok estetyczny stanowi nieodłączny element nowoczesności. Jego atrakcyjność związana jest jednak także z wszechobecnym poczuciem nudy, które daje o sobie znać zarówno w monotonnej pracy przy taśmie produkcyjnej, jak i w wystudiowanej melancholii *quasi*-metafizycznego *Weltschmerz*. Poczucie bezwładu i emocjonalnej martwoty w połączeniu ze znieczulającymi i wyniszczającymi duchowo skutkami nowoczesnej rutyny wywołuje potrzebę ekstremalnych wrażeń i uzależnienie od intensywnych emocji dostarczających świeżego zastrzyku adrenaliny. Ostre uklucie bólu czy elektryzujący dreszcz obrzydzenia stanowią obietnicę upragnionego wyrwania się z uczuciowego odrętwienia. „Lukrowany” charakter nowoczesnego życia, pełnego słodkich obietnic i skrywającego chętnie nieprzyjemne prawdy, rodzi pragnienie bezpośredniego spotkania z tym, co w ludzkim doświadczeniu brudne i niesmaczne. Tak postrzegany szok stanowi reakcję na nowoczesność.

¹⁷ W. Benjamin *Kwestie teoriopoznawcze, teoria postępu*, w: tegoż *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 508.

¹⁸ E. Ladenson *Dirt for Art's Sake. Books on Trial from Madame Bovary to Lolita*, Ithaca, Cornell University Press, New York 2007, s. XVI.

Prezentacje

Oba te aspekty nowoczesnej świadomości – nadwrażliwość i stagnacja, stymulacja i apatia – są intensywnie obecne w utworach Baudelaire’a, poety, który za sprawą wpływowych prac Waltera Benjamina, bywa najchętniej utożsamiany z estetyką szoku. W jaki sposób, pyta Benjamin, poezja liryczna reaguje na świat, w którym doświadczenie szoku stało się normą¹⁹? Twórczość Baudelaire’a uznaje się za reakcję obronną na nowoczesność, sposób radzenia sobie z teatralnością wstrząsów i dreszczy nowoczesnego doświadczenia miejskiego, polegający na przekształcaniu ich w figury poetyckie. Jego wiersze nie stanowią jednak wyłącznie zapisu szoku, lecz utralają go we własnych przedstawieniach, wstrząs odpierając wstrząsem, przemocy przeciwstawiając przemoc. Szok jest zarówno formą adaptacyjnej obrony przed chaotycznym natłokiem wrażeń miejskiego życia, jak i rozmyślnym aktem agresji ze strony pisarza, który atakuje własną publiczność, tworząc swoistą fenomenologię literackiej napaści. Nowoczesne doświadczenie nieciągłości i gwałtowności tego, co nieoczekiwane i zaskakujące, znajduje swoje echo w formach poetyckich, które podważają naturalne oczekiwania czytelników, kokietują perwersją, stosują dysharmonijne zestawienia i poetycki dysonans, wymierzają i odparowują ciosy.

Rzecz jasna wiele z tego, co oburzało współczesnych Baudelaire’a, nie budzi już dzisiaj naszego zgorznięcia. Jego lesbijskie wiersze trudno uznać za szokujące bez względu na to, co o nich sądzimy. Romantyczny kult satanizmu, nargile, wampiry i katastroficzne inwokacje do otchłani wydają się mocno zwietrzałe, a śmiałe łamanie poetyckiej frazy i naruszanie stylistycznego *decorum* nie wywołuje już niczyjego zdziwienia. Figura poety przekłętogo, powielana bez końca przez rynek sztuki współczesnej i kolejne zastępy niepokornych gwiazd rocka, już dawno stała się estetyczną kliszą. A jednak niektóre wiersze z *Kwiatów zła* posiadają nadal potężną siłę rażenia. *Padlina* na przykład zaczyna się w tradycyjny sposób. Oto poeta, zwracając się do kochanki, przywołuje wspomnienie spędzonego wspólnie letniego poranka. Konwencjonalny poetycki zwrot *mon âme* („jedyna”) połączony jednak zostaje rymem na zasadzie ostrego i świadomego dysonansu z *charogne infâme* („plugawą padliną”), którą para dojrzała przy drodze. Martwe ciało zwierzęcia, jego sztywno wyciągnięte łapy, rozpruty brzuch i smażące się w słońcu wnętrzności kojarzą się poecie z obrazem kobiety płonącej gorączką pożądania: żarliwość seksualnego zapamiętania imituje i zapowiada krańcową obsceniczną śmierć. Skupiając się bezlitośnie na oznakach zgnilizny i rozkładu, poeta nie tylko przypomina swojej kochance jej odruch obrzydzenia, ale zmusza ją także do ponownego przeżycia tamtego doświadczenia, przywołując jego dawną potworność w triumfalnej i sadystycznej precyzji obrazowego opisu: „*la puanteur était si forte, que sur l’herbe / vous crûtes vous évanouir*” („Smród zgnilizny tak mocno uderzał do głowy / Żeś omal nie padła na tra-

¹⁹ W. Benjamin *O kilku motywach u Baudelaire’a (II)*, przeł. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny” 1970 nr 6, s. 73. Zob. też: V.K. Ramazani *Writing in Pain. Baudelaire, Benjamin, Haussmann*, „Boundary” 1996 no 2 vol. 23, s. 199-224.

wy”²⁰). W wierszu tym dochodzi do głosu halucynacyjna zdolność przywoływania nieznośnie intensywnych wrażeń napierających ze wszystkich stron jednocześnie: żar lejący się z nieba, cuchnące wyziewy dobywające się z martwego żołądka zwierzęcia, sugestywny obraz rozkładającego się ścierwa, brzęczenie much dookoła gnijących wnętrzności. Natura ukazana zostaje nie jako miejsce ukojenia czy schronienia, lecz jako źródło brutalnego natarcia na zmysły wzroku, węchu i słuchu, jako potworna synestezja tego, co odrażające i obsceniczne.

Co więcej, uświadamiamy sobie z wolna, że padlina znajduje się w nieustannym ruchu: robactwo niczym kleista ciecz wylewa się z amorficznych szczątków ciała, wznosząc się i opadając falami. Poeta jest poruszony czystym pięknem tego rytmicznego ruchu, który naśladuje muzykę płynącej wody i odgłosy wiatru. Przywołując potworność śmierci, garnącej się na powrót do życia, grozę ciała w zadziwiający sposób ożywionego przez pochłaniające je robactwo, uświadamia nam jednocześnie niezwykłą symetrię, która rozkwita w samym środku rozkładu. To estetyzujące spojrzenie nie tylko nie unieważnia jednak potworności tego, co przywoływane, lecz dodatkowo ją podkreśla: gnijące ścierwo jest dokładnie takie, jak rozkwitający kwiat, do którego jest przyrównywane, i jednocześnie zupełnie odeń różne. Podobnie jak w przypadku słynnego rysunku kaczki/królika, nie potrafimy połączyć tych dwóch konkurujących ze sobą wyobrażeń i jesteśmy skazani na nieustanną oscylację pomiędzy nieprzystającymi do siebie uczuciami odrazy i przyjemności estetycznej, uczestnicząc w kolizji dwóch niewspółmierności, którą często uznaje się za jedną z cech stylu Baudelaire’a. Potworność tematu tego wiersza podkreśla końcowy obraz kundla, który czai się w cieniu, by zatopić zęby w gnijącej padlinie i podtrzymać w ten sposób cykl przyswajania i wchłaniania.

Wykorzystanie motywu rozkładu dla wywołania szoku jest oczywiście możliwe tylko w pewnych warunkach. Przez znaczną część ludzkiej historii widok gnijącej zwierzęcej padliny był nazbyt pospolity, by warto było zwracać nań uwagę. Powinniśmy wyobrazić sobie kochankę poety jako zmanierowaną paryską kokietkę, obcą wiejskiemu rytmowi narodzin i śmierci, przerafinowaną i pełną typowo nowoczesnej pruderii (*pudeur*). Niezależnie od mizoginicznej wymowy głównego konceptu wiersza, który głosi, że płęć najbliższa stanu natury cechuje się zarazem największą hipokryzją w swoim przewrażliwieniu na punkcie procesów naturalnych, *Padlina* stawia intrygujące pytanie dotyczące naszej podatności na szok. Czy rzeczywiście, jak chciałby Jameson, rzadziej niż nasi przodkowie odczuwamy odrazę, przerażenie lub wstyd? W pewnych dziedzinach przejawiamy nieznany dotąd poziom zo-bojętnienia, lecz już na przykład w kwestii relacji seksualnych między dorosłymi i dziećmi nasze moralne oburzenie wyraźnie przybrało na sile. Historycy procesów cywilizacyjnych przekonują także, że reagujemy silniej i z większą niż kiedyś wrogością na to, co przypomina nam o naszej śmiertelności – na chorobę, rozkład,

²⁰ Ch. Baudelaire *Padlina*, przeł. M. Jastrun, w: tegoż *Kwiaty zła*, wyb. M. Leśniewska, J. Brzozowski, red. i posł. J. Brzozowski, przeł. Z. Bieńkowski et al., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 81.

Prezentacje

ropiejące rany, gnijące mięso, mdlący odór ciała – a trywialne niegdyś wymiany płynów ustrojowych, jak karmienie piersią cudzych dzieci czy picie z cudzej filiżanki, przyprawiają nas dzisiaj często o dreszcz obrzydzenia. Historia nowoczesności nie jest prostą drogą wiodącą od ucisku do oświecenia i od oburzenia do zblazowanej obojętności, ale raczej procesem polegającym na unieważnianiu i przekształcaniu tabu i zakazów.

Wiersz Baudelaire’a, zderzając reakcje poety i jego kochanki, koncentruje się wokół symbolicznej opozycji między szokującym i szokowanym. Ustanowiony zostaje podział pracy, w ramach którego wzburzenie i odraza kochanki stają się tłem dla niewzruszonego spojrzenia poety. Jej cierpienie podkreśla jego zdolność wzniesienia się ponad banalne uczucie odrady, umiejętność alchemicznej przemiany nieczystości w złoto i dostrzeżenia śladów piękna w tym, co obsceniczne i wstrętne. Inaczej niż w przypadku wspólnotowego rytuału w *Bakchantkach*, estetyka szoku służy teraz wyznaczaniu granic i ustanawianiu różnic, pozwalając przemówić typowej dla paryskiej bohemy anomicznej pogardzie dla mieszczańskiej i kobiecej wrażliwości. Nie należy umniejszać osobistych kosztów podtrzymywania tych różnic – wystarczy wspomnieć tragiczne i naznaczone ubóstwem życie Baudelaire’a oraz jego nieustanne batalie z cenzurą. Romantyczne ujęcie szoku jako doznania absolutnie transgresywnego pomija jednak procesy, dzięki którym stał się on później narzędziem tworzenia hierarchii i różnic społecznych. Twierdzenie, że sprawy odrażające, potworne i niesmaczne są właściwym przedmiotem sztuki, stanie się w połowie XX wieku obowiązującym *de facto* elementem estetycznego gustu wyższej klasy średniej²¹. Estetyki szoku zgromadzą też pewien kapitał symboliczny, przeciwstawiając męską brawurę kobiecej wrażliwości i przesadnemu wyrefinowaniu. *Padlina* nie jest jedynym utworem modernistycznym, którego brutalna estetyka stanowi atak na kobiecą pruderię. Prowokacja literacka pozostaje domeną mężczyzn, chociaż to właśnie kobieta służy najczęściej za symbol miazmatycznego, niedającego się kontrolować pożądania, i ucieleśnia elementarne przekonanie, że wszyscy, mówiąc słowami Williama Millera, jedynie „płodzimy, spółkujemy, wydalamy, gnijemy, umieramy i ulegamy rozkładowi”²².

Istnieje jednak pewna mniej znana historia szoku, którą akolici transgresji często pomijają milczeniem. Otóż wydanie *Kwiatów zła* zbiegło się w czasie z potężną falą drastycznej prozy sensacyjnej, której towarzyszyły liczne komentarze na temat zagrożenia, jakie niesie literatura odwołująca się bezpośrednio do zmysłów i pomijająca racjonalną refleksję. Popularne przykłady takiej prozy, jak *Mrs. Audley’s Secret (Tajemnica Lady Audley)*, *The Woman in White (Kobieta w bieli)* czy *East Lynne* przywoływano z głębokim niepokojem i oskarżano o wywoływanie nerwic albo nadmierne pobudzanie zmysłów. O sile powieści sensacyjnej stanowiła

21 P. Bourdieu *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. P. Biłos, Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 2005.

22 W.I. Miller *The Anatomy of Disgust*, Harvard University Press, Cambridge MA 1997, s. 49.

jej zdolność do budzenia emocji i poruszenia wśród czytelników. Zdaniem Margaret Oliphant, powieść sensacyjna „za sprawą zaskoczenia i podniecenia budzi w nas dreszcz zdumienia, przerażenia i zapierającej dech w piersiach ciekawości”²³. Proza sensacyjna, podobnie jak powieść gotycka, będąca wcześniejszym jej wcieleniem, okazała się szczególnie popularna wśród piszących i czytających kobiet, co potwierdza powszechny kulturowy apetyt na drastyczną tematykę i jaskrawe kontrasty. Okazuje się zatem, że szok nie jest związany wyłącznie z awangardą i modernizmem i że posiada znacznie szerszy zasięg oddziaływania. Bersani i podobni mu krytycy nie uwzględniają w swoich rozważaniach tego typu prozy, co zapewne wynika z tego, że szok skrywa się w niej za woalem sentymentalizmu, a zaburzenia psychiczne wplecione są w uporządkowaną i umoralniającą fabułę. Twierdzenie, że proza taka służy umacnianiu normatywnych modeli tożsamości, opiera się na przesadnie dosłownej lekturze, która przylega zbyt ściśle do powierzchniowego poziomu narracji i odautorskiego komentarza. Fascynacja czytelników tematami tabu czy postaciami z marginesu wykracza poza tak zaprojektowane scenariusze lektury i kwestionuje je, wytwarzając bardziej intuicyjne, świeże i nieprzewidywalne style odbioru.

Literatura najnowsza obala wszelkie utarte przekonania na temat męskiej proveniencji szoku. Wystarczy wspomnieć karykaturalne opisy seksu, skatologiczny język i obsesję kazirodztwa w twórczości Kathy Acker czy bezwzględne obrazy kobiecego masochizmu, nienawiści między matką a córką czy bezmyślnego okrucieństwa u Elfriede Jelinek. W *Parszywym Wweekendzie* Helen Zahavi, krwawej, rozbuchanej fantazji o spełnionej zemście, bohaterka z satysfakcją morduje kolejnych mężczyzn, którzy dręczyli ją albo molestowali; wspomniane wcześniej sztuki Sarah Kane chwalono zaś lub ganiono za sceny defekacji, patroszenia wnętrzości czy pożerania niemowląt, które stawiają problem granic tego, co da się pokazać na scenie. Im głębszej krytyce poddaje się tradycyjne oczekiwania związane z naturą kobiecości, tym chętniej pisarki sięgają po estetykę prowokacji i perwersji²⁴.

Powieść Gayl Jones pokazuje, jak pozornie aspołeczna estetyka szoku naznaczona jest stygmatami rasy i płci. *Eva's Man* (*Mężczyzna Ewy*) to pierwszoosobowa narracja prowadzona przez czarnoskórą kobietę odsiadującą wyrok za zamordowanie kochanka. W lakoniczny i często beznamiętny sposób Eva opowiada o tym, jak spotkała w barze nieznanego mężczyznę, poszła z nim do jego pokoju hotelowego, a następnie otruła go i najprawdopodobniej (szczegóły pozostają celowo zamazane) odgryzła mu członek. Jej przygnębiająca historia, napisana prostym, starannie stylizowanym dialektem, układa się w złożoną triadyczną strukturę cza-

²³ M. Oliphant *Sensation novels*, cyt. za: D. Wynne *The Sensation Novel and the Victorian Family Magazine*, Palgrave, New York 2001, s. 44.

²⁴ Zob. K. Acker *Blood and Guts in High School*, Grove, New York 1994; E. Jelinek *Pianistka*, przeł. R. Turczyn, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1997; H. Zahavi *Parszywy weekend*, przeł. V. Dobosz, C&T, Toruń 2003; S. Kane *Complete Plays*, Methuen, London 2001.

Prezentacje

sową, która w kolejnych akapitach, a czasem w kolejnych zdaniach oscyluje między narracyjnym „teraz” więziennej celi, wspomnieniami z dzieciństwa i niejednoznacznym opisem wydarzeń, które pięć lat wcześniej doprowadziły do morderstwa. Z początku narracja rozwija się dosyć spójnie, szybko jednak rozszczepia się na wiele osobnych fragmentów powiązanych ze sobą jedynie symbolicznie, lecz nie chronologicznie.

Ta płynność czasowa nie działa jednak wyzwalająco, lecz potęguje nieodparte uczucie klaustrofobii, niewyraźnej potworności napierającej nieubłaganie ze wszystkich stron jednocześnie. Te same sformułowania powtarzają się wielokrotnie, wyznaczając rytm wiecznej, niezmiennej monotonii i przeznaczenia, którego nie da się uniknąć. „Zachowuj się jak dziwka, to zerżnę cię jak dziwkę”, „Jesteś za stara na to, żeby obejść się bez kutasa”, „Jeśli raz rozłożysz nogi powiedziała panna Billie, już ich nie zamkniesz”. Jones maluje koszmarny obraz kobiety sprowadzonej do roli obiektu seksualnego i świata, w którym nie istnieje nic oprócz zagrożenia i kopolacji. Choć poszczególne epizody wydają się oskarżycielskim protestem przeciwko seksualnemu wykorzystywaniu dziewcząt i kobiet, to jednak ich antyrealistyczny charakter – fakt, że każde wspomnienie z dzieciństwa dotyczy seksu – stawia pod znakiem zapytania wiarygodność narratorki. Kolejni mężczyźni pojawiający się w powieści zlewają się w bezosobowy kolaż obłąpujących dłoni, szyderczych głosów i wyprężonych penisów. To tylko anonimowe, doskonale wymienne inicjały w nakładających się na siebie w nieskończoność scenariuszach gwałtu i przemocy.

Dyskurs terapeutyczny, nawiązujący do doświadczenia traumy i molestowania seksualnego, narzuca się tu niejako mimo woli, jednak powieść Gayl Jones uprzedza taką interpretację i wymyka się jej, udaremniając wszelkie próby odsłonięcia motywów działań bohaterki. Bohaterkę powieści osaczają ze wszystkich stron policjanci, prawnicy i terapeuci. Zachęcają ją do obnażenia uczuć i podsuwają wyjaśnienia odwołujące się do przemocy domowej, zazdrości na tle seksualnym, szaleństwa lub zbrodni z namiętności. Ona jednak nie chce się otworzyć, nie chce wyjaśnić ani racjonalizować swoich działań; zaciera ślady i zmienia swoją opowieść, mieszając zdarzenia, płacząc wspomnienia ze snami, wyrzucając z siebie wymijające lub enigmatyczne zdania. To, pod czym się podpisuje, to antyświadectwo, w którym fakty dotyczące morderstwa kochanka pozostają niewyjaśnione, to także antywyznanie, odmowa odsłonięcia choćby skrawka swojego wnętrza. Jej wściekłe wołanie: „Nie tłumacz mnie, nie tłumacz mnie, nie tłumacz mnie!”, to nakaz skierowany do czytelnika, wspierany ostrzegawczymi przykładami wrogich, nonszalanckich czy nazbyt nachalnych słuchaczy pojawiających się w powieści²⁵. Krytycy nie potrafią się jednak oprzeć urokowi wyjaśnień przyczynowych, dlatego diagnozują milczenie bohaterki jako patologiczne lub asertywne, subwersywne lub bierne. W istocie jest ono beznamienne: jest pustą, niewzruszoną powierzchnią, która uniemożliwia interpretację i unieważnia cały repertuar hermeneutycznych chwytów, każe osądzać, niszczyć zarazem bezlitośnie wszelkie kryteria osądu.

²⁵ G. Jones *Eva's Man*, Beacon Press, Boston 1976, s. 173.

Podobnie jak u Baudelaire'a, przemoc w tekście przeistacza się w p r z e m o c t e k s t u, a słowa stają się bronią służącą amplifikacji estetyki szoku. Powieść Jones opiera się na ostrych kontrastach, wulgarnych wypowiedziach o jednoznacznie seksualnej wymowie, na pogwałceniu norm moralnych i tradycyjnej wrażliwości, zwłaszcza tam, gdzie bohaterka uparcie narusza zasady przyzwoitości i *decorum*, nazywając wprost to, co zazwyczaj pozostaje przemilczane – krew menstruacyjną, bekanie, pierdzenie, zapach genitaliów. Pożądanie seksualne zostaje brutalnie odarte z idealistycznej otoczki i na powrót zlokalizowane w ciele, które wydziela płyny i zapachy, które pożera i wydala, choć w tym ponurym portrecie fizycznej nędzy człowieka nie ma nic z ducha Rabelaise'go. Tego rodzaju transgresja wydaje się motywowana nie tyle chęcią przeciwstawienia się normom społecznym i etycznym, ile niepokojącą obojętnością wobec faktu ich istnienia. Eva opisuje, jak po otruciu kochanka opuszcza pokój hotelowy i idzie do baru: „Jadłam, piłam piwo. Jadłam dużo. Miałam już pełny brzuch kapusty i kiełbasy, którą mnie nakarmił, ale dobrze było jeść znowu i przypominać sobie, jak byłam naga i jak mnie brał. Nie, pieprzył. Przypominać sobie szeroko rozłożone nogi i swoje palce na jego tyłku”²⁶. Ta beznamietna, Camusowska relacja podkreśla bezlitośnie uderzający brak poczucia winy, niepokoju czy refleksji moralnej, akcentując nieadekwatność podniecenia seksualnego odczuwanego w obliczu katastrofy. Słowa Ewy udaremniają wszelkie potencjalne odruchy empatii czy identyfikacji. W ich miejsce pojawia się pustka, która uniemożliwia czytelnikowi jakąkolwiek próbę zastosowania klasycznego repertuaru kategorii psychologicznych, politycznych czy moralnych. Podobnie jak rozmówcy bohaterki, możemy jedynie uznać, że jest ona „zbyt spokojna”, jej separacja irytuje nas jako niezrozumiała i nie podsuwa żadnych znajomych tropów interpretacyjnych. Brak szoku u bohaterki powoduje jego brak u czytelnika, powieść Jones godzi bowiem nie tylko w naszą etyczną wrażliwość, lecz także w mechanizmy, za pomocą których nadajemy znaczenie dziełom literackim.

Claudia Tate ubolewa nad, programową jej zdaniem, reakcją na prozę afroamerykańską, która opiera się wyłącznie na wyrazistych kategoriach ucisku rasowego i walki o sprawiedliwość społeczną. Podporządkowanie tego, co psychiczne, temu, co społeczne, pomija te aspekty tekstów pisanych przez czarnych autorów, które nie sprowadzają się do kwestii politycznych: reprezentacje niejasnych i sprzecznych pragnień, zagadkowych reakcji emocjonalnych, antyspołecznych lub autodestrukcyjnych zachowań. Ujrzana w takiej perspektywie powieść Gayl Jones jawi się jako tekst, który usiłuje wykorzystać te anarchiczne i trudno uchwytnie aspekty jaźni, niemieszczące się w ramach postępowej polityki rasowej, jako tekst, który odwołuje się w istocie do estetyki raczej tragicznej niż romantycznej²⁷. A jednak ambiwalentny odbiór tej książki przez krytykę, wynikający z przekonania, że

²⁶ Tamże, s. 130.

²⁷ C. Tate *Psychoanalysis and Black Novels. Desire and the Protocols of Race*, Oxford University Press, New York 1998; D. Scott *Conscripts of Modernity. The Tragedy of Colonial Enlightenment*, Duke University Press, Durham, NC 2004.

Prezentacje

utrwała ona uprzedzenia rasowe, pokazuje, jak rozmaite dyskursy odciskają swe piętno na estetyce szoku. Ukazywanie przez Baudelaire'a czy Camusa zjawisk patologicznych uznaje się powszechnie za heroiczny atak na mieszczańską moralność, rzadziej jednak ocenia się w ten sam sposób pisarzy, którzy nie aspirują do roli prawodawców współczesnej estetyki. Obrazowym przedstawieniem przemocy erotycznej w tradycji europejskiego modernizmu nadaje się często filozoficzny, a nawet duchowy wymiar, te same przedstawienia wywołują jednak całkiem inne reakcje, gdy ich podmiotami są Czarni, którym przypisuje się chętnie nadmierną pobudliwość seksualną i agresję. *Eva's Man* zajmuje niewygodne miejsce w afroamerykańskim kanonie literackim. Pozostając poza obszarem zainteresowania wyznawców transgresji i rozproszenia jaźni (*self-shattering*), pokazuje, że estetyka szoku, chociaż potrafi burzyć tradycyjne kategorie myślenia, sama przesiąknięta jest nadal socjokulturowymi stereotypami.

Przywykliśmy już do słuchania krytyków wychwalających rewolucyjny potencjał ich ulubionych dzieł sztuki lub, przeciwnie, ubolewających nad neutralizacją i asymilacją szoku przez siły późnokapitalistycznej nowoczesności. Zarówno w utopijnym, jak i w elegijnym ujęciu szok obciążony jest często znaczeniami, których sam nie jest w stanie udźwignąć. Dzieje się tak ze względu na to, co nazywam etosem awangardy, a więc zbiorem programowych przekonań na temat koniecznego związku pomiędzy estetycznym nowatorstwem, wstrząsem percepcyjnym i nieuchronnie zbliżającym się przewrotem społecznym. Ów etos, o czym trzeba pamiętać, ma niewiele wspólnego z konkretnymi dziełami historycznej awangardy, która wciąż intryguje nas właśnie ze względu na swoją umiejętność przekraczania granic wszelkiej tymczasowości programowej²⁸.

Słabość owego łańcucha ekwiwalencji nie kwestionuje jednak fenomenologicznej aktualności szoku. Rozmaite grupy odbiorców nadal przyznają się do uczuć niepokoju, dezorientacji i niesmaku wywoływanych przez pewne dzieła sztuki. To, że szok nie jest w stanie wywołać kataklizmu społecznego, nie umniejsza jego znaczenia jako elementu reakcji estetycznej. Dyskurs wzniosłości na przykład stanowi przekonujące świadectwo doświadczeniowego oddziaływania sztuki, jej zdolności kwestionowania naszych struktur pojęciowych i zdroworozsądkowych przekonań, choć nie przejmujemy się zbytnio tym, że owe subwersywne akty ulegają błyskawicznej remitologizacji w ramach dyskursu sztuki²⁹. To, co uznajemy za szokujące, nie sprowadza się tylko do kwestii formalnej innowacji, stylistycznej wywrotowości czy jałowego prekursorstwa, ale ma także związek z nieprzepracowanymi treściami świadomości. Estetyka szoku opiera się na tym, co nas przeraża lub odstręcza,

²⁸ Hal Forester zauważa, że bezkrytyczna wiara w romantyczną retorykę awangardy, opartą na dyskursie zerwania i rewolucji, odpowiada za brak zrozumienia podstawowych wymiarów jej praktyki (*Who's Afraid of the Neo-Avanguard?*, w: tegoż *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge, MA 1996).

²⁹ J.-F. Lyotard *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996 nr 2-3.

na sprzecznych odruchach pożądania i odrazy, na utajonych dramatach niepokoju i wewnętrznego rozdarcia. Wydaje się wątpliwe, czy rzeczywiście jesteśmy bardziej wyemancypowani niż nasi przodkowie i czy zdołamy się kiedykolwiek wyswobodzić z gęstej sieci zakazów i tabu, z których utkane są ludzkie kultury. Dopóki uciekamy się do uników, eufemizmów oraz zaprzeczeń, dopóki wzdramamy się przed tym, co przypomina nam o naszej materialnej, śmiertelnej egzystencji kruchych bytów złożonych z krwi, kości i tkanek, szok znajdzie dla siebie miejsce w sztuce.

Oddziaływanie szoku jest jednak nieprzewidywalne, zmienne i trudne do opisanie. Wywoływanie wstrząsu to żmudne i wcale niełatwe przedsięwzięcie. Jeżeli efekt jest zbyt słaby, próba prowokacji może pozostać niezauważona albo, co gorsza, spotkać się z drwiną jako żałosna, banalna lub śmieszna. Odbiorcy mogą w każdej chwili zobojętnieć lub uodpornić się na oddziaływanie pewnych tematów lub form przedstawiania i zachowywać niewzruszony spokój w zetknięciu z tym, co miało ich poruszać. Jeśli natomiast siła szoku jest zbyt duża, wywoła prawdopodobnie silny odruch odrazy lub oburzenia, sprawiając, że widzowie opuszczą teatr, a czytelnicy zatrzasną książki, rezygnując z dalszego kontaktu z dziełem sztuki. Szok balansuje więc niepewnie pomiędzy dwoma rodzajami klęski: potencjalnym upokorzeniem wynikającym z obojętności odbiorców i nieustannym ryzykiem całkowitego i gwałtownego odrzucenia. Estetyka, która godzi w naszą psychikę i wrażliwość, okazuje się sama nader wrażliwa na kapryśne reakcje odbiorców.

Przetłóżyli Magdalena Kunz i Tomasz Kunz

Abstract

Rita FELSKI
University of Virginia (Charlottesville)

Uses of Literature: Shock

In her article Rita Felski deals with the category of shock as a type of interaction between text and reader, and also as a mode of textual engagement. She asks how we may value the experience of being shocked by what we read. Felski scrutinises such different literary works as Euripides' *The Bacchae*, Kleist's *Penthesilea*, Baudelaire's *The Carcass*, Weiss's *Marat/Sade*, or Gayl Jones' contemporary novel *Eva's Man*, comparing the strength and impact of shock effect in different historical moments. She shows that shocking and being shocked by a work of art is a salient element of our aesthetic experiences. Shock fascinates her not only as a formal innovation, stylistic subversion or unconventionality, but also and above all as a power which invades our consciousness and wreaks havoc our usual ways of ordering and understanding the world.