

Tapeta z widokiem

Barton Fink jako adept i prekursor

MACIEJ STROIŃSKI

Nadal warto być podmiotem – nawet jeśli, jak twierdzą autorzy „Anty-Edypa”, formowanie się zachodniej psychiki musi nieuchronnie prowadzić do „neurotycznych mąk”. Trudno.
Agata Bielik-Robson, *Melancholia i ekstaza*

Oto jest pytanie

Podstawowa wątpliwość dotycząca podmiotowości brzmi: być albo nie być. Jest to alternatywa zasadna (i zasadnicza), ponieważ podmiot może – z własnej woli lub, jak powiedziałby Kant, z własnej winy – nie powstać, może nie być. Pytanie o podmiotowe „być albo nie być” nie jest retoryczne również dlatego, że pada przy braku widowni – u podstaw podmiotowości leży wybór samodzielny, jednostkowy akt woli. Nic nie stoi na przeszkodzie, aby podmiot *in spe* – choćby za podszeptem Deleuze’a i Guattariego – sam spisał się na straty. Ale ma też odwrotną możliwość: może posłuchać Harolda Blooma i Agaty Bielik-Robson, którzy niezłomnie zagrzewają odeski subiektywności do wysiłku stawania się podmiotami¹. Wszakże nawet najżyczliwsze wsparcie nie ubezpiecza przed skutkami podjętej decyzji.

Wybór przeciw subiektywności stał się ponowoczesnym „rytem inicjacyjnym”. Podejście do problemu podmiotu może przeto służyć za próbiez ponowoczesności, rozsądzający, ile w nas wciąż moderny, a ile jej schyłkowej mutacji. Postmoderniści to ci, którzy wraz z troską o podmiot odpuszczają sobie przywiązanie do jego atrybutów, całościowości i jedności (nazywając je groźnie „totalnością” i „normalizacją”); mówiąc językiem Charlesa Taylora, autora *Źródeł podmiotowości*, rezygnują z pracy nad *zestrojeniem*. Piórem Jean-François Lyotarda ponowocześni wypowiadają wojnę *tęsknocie za całością, za przejrzystym i komunikowalnym doświadczeniem*, której to tęsknocie patronuje ich zdaniem *mrzonka ogarnięcia rzeczywistości*². Swoje bojowe nastawienie *na przekór jedności* tłumaczą zamiarem – uwaga – ratowania „honoru imienia”, imienia własnego, czyli tego, co czyni jednostkę jednostką. O tym, jakiej jednostkowości służy obrona przez nich taktyka – niżej.

Podmiot niejedno ma imię

Stawką jest więc podmiot. Ale jaki? Nie klasyczny podmiot nowożytny (kartezjańskie *cogito* z późniejszymi odmianami, pierwszy człon relacji poznawczej podmiot – przedmiot), następnie „uśmiercony”, zdekonstruowany przez szkołę

podejrzeń (Marks, Nietzsche, Freud) i poststrukturalizm (Lacan, Foucault, Derrida), lecz podmiot odzyskany, plon pracy formacji romantycznej i jej rewizjonistów. Jest to podmiot, którego wyróżnikiem i *zasadą pierwszą* nie jest refleksja (jak w *rzeczy myślącej* Kartezjusza, jak w *koniecznym warunku wszelkiego doświadczenia* Kanta itd.), lecz autokreatywność, zdolność do samoprzemiany. Podmiot refleksyjny – wedle maksymy: *Cogito ergo sum* – jest, bo myśli, zaś podmiot autokreatywny jest, bo pracuje nad sobą. Modelem może być dla niego *a strong poet*, silny poeta, figura wprowadzona przez Harolda Blooma w słynnym *Lęku przed wpływem*, do którego wrócę później. Główną własność tej silnej podmiotowości, czyli autokreatywność, widać wyraźnie w jej „postaci założycielskiej”, jaką jest starotestamentowy Jakub, o którym Bloom pisze w swoim komentarzu do najstarszej części Biblii, tzw. Księgi J³. Autokreacja Jakuba polega na wywalczeniu dla siebie błogosławieństwa, zdobyciu imienia własnego, które przetrwa w pamięci pokoleń; zatem z pozoru Jakubowi zależy na tym samym, co i Lyotardowi. Jednakże obie strategie autokreatywne – hebrajska i ponowoczesna – są sobie bliskie tylko z nazwy. Po pierwsze, drogą Jakuba jest uciążliwa walka, a receptą Lyotarda jest powszechne rozprężenie, gnuśna rezygnacja z „ciągłot totalizujących” (jest to charakterystyczne dla postmoderny, wyzbyte – słowami Zygmunta Baumana – *rozbrakanych nowoczesnych ambicji*⁴ *ennui*; znużenie przeszłością jako wyzwaniem, do której to przeszłości ponowocześni zwykli odnosić się tylko nostalgicznie i z rezerwą, jak do kolekcji zakurzonych rupieci, które nie stawiają już żadnych wymagań). Po drugie, w postmodernizmie imię ocala się bez brudzenia sobie rąk, wynosząc się ponad – jak z pogardą wyraża się Lyotard – zrównujący wszystkich *straszny trud przetrwania*. Natomiast Jakub swoje imię zdobywa w nierównym starciu, z którego nie wychodzi bez szwanku. Po trzecie, imię Jakuba jest błogosławieństwem, zasłużonym emblematem tego, kto zdobył się na „więcej życia”. Zaś imię Lyotardowskie to karykatura tego zaszczytu – sprawdza się świetnie jako sposób na społeczne wyróżnicowanie, wybicie się z szarej masy. Podsumowując, o ile imię hebrajskie ma szlachetność projektu o wymiarze wręcz eschatologicznym, o tyle u postmoderny imię funkcjonuje jak ogon u pawia – dodatek, który ułatwia zauważalne bycie sobą na sposób bezwysiłkowy. Lyotardowskie wypaczenie źródłowego sensu imienia własnego przywodzi rewizję romantyczną – w cieniu brylującej dekonstrukcji po cichu robi ona swoje – do konstatacji, że honor imienia i różnorodność to jest właśnie to, co ponowocześni w deklaracjach wychwalają, a w praktyce – grzebią. Nie potrafiąc uzgodnić jednostkowości, która jest pierwowociną tak przez nich ukochanego pluralizmu, z ponadjednostkową jednością (*vide* Derridiański kult idiomu), skazują ją na idiosynkrazję, a w efekcie zamilknienie (*vide* ponowoczesne umiłowanie tego, co niewyraźne⁵). W promocji, jaką Lyotard urządza nieredukowalnym imionom, rewizjoniści romantyczni nie dostrzegają niczego nobilitującego.

Wspomniane dwa modele autokreacji – ludyczny postmoderny i agoniczny Starego Testamentu – przekładają się na dwa współczesne typy wrażliwości w podejściu do kwestii podmiotu; nazwijmy je wrażliwością „ponowoczesną” i „romantyczną”. Wrażliwości ponowoczesnej „już się nie chce”, ponieważ według niej – mówiąc słowami Becketta – *nie ma sensu ciągnąć tego dalej*⁶, wobec czego na autokreację patrzy ona jak na autoreklamę, maszynkę do – jak chce Lyotard –

mnożenia różnic. Kryzys i dyskredytacja podmiotowości, gdy – ponownie za Beckettem – *nic nie da się zrobić*⁷ (*rien à faire*), jest natomiast żywiołem wrażliwości romantycznej. Wrażliwość romantyczna odznacza się bowiem agoniznością i dobrze pojętą reakcyjnością – towarzyszy jej ciągle „nie” dla jej zdaniem pozornej nieprzeciętności aporii egzystencjalnych. (Ową mocną kartę formacji romantycznej pomysłowo streściła Agata Bielik-Robson, parafrazując sławne Freudowskie: *wo Es war, soll Ich werden* – *gdzie była aporia, ma być agon*⁸). Wrażliwość ponowoczesna jest ironiczna i co do podmiotowości całkiem zrezygnowana (*rien à faire!*), natomiast wrażliwość romantyczna, pozostając jednak ironiczna, nie godzi się z porażką projektu subiektywności, którą to porażkę uważa za tylko częściową (*rien à faire?*). Postawa romantyczna nie uznaje upadku *cogito* (lub szerzej: upadku podmiotu refleksyjnego) za koniec subiektywności jako takiej. Romantyczne dzieci nowoczesności, skłonne kontynuować jej wielki projekt, po prostu ani myślały iść na dno razem z Kartezjuszem.

Co z tym Oświeceniem?

Obie postawy – romantyczna i ponowoczesna – zrodziły się w reakcji na Oświecenie, którego ciemną stroną jest buta, jaką wobec rzeczywistości jał przejawiać *homo sapiens*, człowiek rozumny. Gdy oświecona i tryumfatorska racjonalność doprowadziła do ambiwalentnego odczarowania świata, urzeczowienia przyrody, w tym człowieka, romantycy przystąpili – słowami Novalisa – do ponownego *przepoetyzowania natury*, zrobienia z niej na powrót naszego domu. Ze skutkami głównego nurtu nowoczesności, jakim bez wątpienia jest proces oświecania (czyli odzierania świata z tajemnicy, a w efekcie ubocznym – z obietnicy), myśliciele drugiej połowy XX wieku poradzili sobie dużo gorzej: wobec katastrofy, jaką przyniosły totalitaryzmy (najbardziej racjonalnie zaprojektowane systemy społeczne), ponowocześni ogłosili ostateczny krach rozumu nowożytnego i całego projektu nowoczesności. Po odczarowaniu zostało im tylko rozczarowanie. Nie zaproponowali żadnego wyjścia z kryzysu poza dekonstrukcją, czyli uprzątnięciem zgliszcz kartezjanizmu. Nie posłuchali swojego przybranego ojca duchowego, Fryderyka Nietzschego, który dojrzał *drugi brzeg nihilizmu*, przestrzeń, gdzie po zniszczeniu starych wartości tworzy się nowe. Ponowocześni porzucili wielkie aspiracje nowoczesności (wśród nich upodmiotowienie człowieka i świata), lękowo przesądzając, że ich realizacja może prowadzić wyłącznie do faszyzmu.

Różnica między postmodernizmem a rewizją romantyzmu, między wrażliwością ponowoczesną a romantyczną, odróżnia moją interpretację *Bartona Finka* (filmu Joela i Ethana Coenów z 1991 roku) od interpretacji, jaką zaproponował Krzysztof Loska⁹. *Barton Fink* jest dziełem granicznym w tym sensie, że obie jego lektury – „ponowoczesna” i „romantyczna” – są równie uzasadnione, zatem przyjęcie jednej z nich jest kwestią wyboru, który więcej niż o samym filmie mówi o tym, kto go interpretuje. Ja w lekturze *Bartona Finka* opowiadam się za silną podmiotowością autokreatywną, a przeciw ponowoczesnemu rozproszonemu i – jak złowieszczo trafnie wyraził się Jacek Kochanowski – zróżnicowanemu¹⁰; jakie są następstwa tej decyzji, wyjaśnię za pomocą samego filmu.

Dialektyka przywłaszczenia

W swoim przeglądzie twórczości braci Coen Loska przygląda się *Bartonowi Finkowi* od strony „zapożyczeniowej”, czyli zgodnie ze zwyczajem estetycznej szkoły postmodernizmu. Tropi w filmie cytaty i nawiązania z płaszczyzny „horyzontalnej”, którą stanowi całość tradycji kina i sztuki w ogóle (w tym dzieje branży filmowej). W perspektywie *à la postmodernité* twórcy przypada rola wyrafinowanego złodzieja, a odbiorcy – bystrookiego śledczego, z rozkoszą lustrującego przemyconą w filmie kontrabandę. Artyści-postmoderniści, a takimi chce widzieć Coenów Loska, w obliczu autosugestywnej diagnozy, że *wszystko już było*, zabierają się do wysmakowanego miksowania owego „wszystkiego”, tak by w efekcie na bazie składników ze śmietnika przyrządzić widzowi prawdziwą ucztę (strategia Quentina Tarantino). Jednak czy możemy z czystym sumieniem tak właśnie streścić twórcze działania braci Coen? Podstawowa intuicja Loski co do „zapożyczeniowej” strategii Coenów jest jak najbardziej słuszna; wszakże strategia ta skrywa coś, czego nie widać na – umiłowanej przez postmodernę – powierzchni, i jako taka wprost prosi się o wykładnię inną niż ponowoczesna. Zgoda, kino braci Coen jest „samoświadome” i autotematyczne – jednakże głębiej, niż na to wygląda ¹¹.

Inspiracją dla tej nieponowoczesnej linii myślenia niech będzie wspomniany już Harold Bloom i jego mitologia twórczości wyłożona w książce *Lęk przed wpływem* ¹². W wizji Blooma, tak jak u poststrukturalnych intertekstualistów (np. Kristevej i Barthes’a), artysta ciągnie za sobą *przybornik pełen cytatów*, tj. lineaż poprzedników, których wpływ uczynił go i jego dzieła tym, czym są. Jednak w odróżnieniu od poststrukturalistów Bloom nie pasuje swojego twórcy na nostalgicznego kolekcjonera i *bricoleura*, o którym za Lévi-Straussem opowiada Derrida w wystąpieniu *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*; wręcz przeciwnie: czyni zeń adepta, którego podejście do dzieł prekursora dalekie jest od beztróskiej kompilacji i „radosnej twórczości”. U ponowoczesnych stosunek *bricoleura* do spuścizny poprzedników znamionuje nostalgiczna ironia; u Blooma tonem podstawowym w stosunku adepta do prekursora jest tytułowy *lęk*. Silny poeta musi się nieźle napocić, by poczuć spełnienie. *Bricoleur* nie jest aż tak ambitny.

Swoją pogląd na artystyczną *dialektykę przywłaszczenia* Bloom określa w opozycji do dwóch prądów, które zdominowały modernistyczne myślenie o sztuce, i w opozycji do jednego postmodernistycznego. Bloomowska wizja włączania się twórcy w bieg tradycji nie sprowadza się ani do łagodnego i przesłodzonego akcesu prymusów w duchu Thomasa Stearnsa Eliota, ani do ostrego i widowiskowego *cięcia* (bardziej wszakże życzeniowego niż do faktycznej realizacji) w stylu nadpobudliwej awangardy, ani też do zdystansowanej nostalgii didżeja (ze względów niby estetyczno-brzmieniowych, a tak naprawdę sentymentalno-snobistycznych obstaże przy płytach winylowych – właśnie dlatego, że uchodzą za całkiem *passés*). Silny poeta nie jest prymusem, bo nikomu się nie podlizuje, nie jest awangardzistą, bo nie marzy mu się efektowna apostazja i nie jest didżejem, bo tradycję traktuje całkiem serio, a nie muzealnie. Receptą Blooma na inicjację adepta jest również akces, lecz akces raczej urwisów niż prymusów, przyłączenie się tych, którzy nie truchleją przed tradycją i pozwalają sobie wobec niej na zuchwałą *hybris*. Zapytajmy więc: jakiej *hybris* dopuszcza się Barton Fink (John Turturro)?

Twórcze odchyły

Hybris (czyli pycha tragiczna – niewłaściwe rozpoznanie własnej sytuacji egzystencjalnej, o którym się nie wie, że jest niewłaściwe), jakiej nieświadomie dopuszcza się Barton Fink, jest bardzo charakterystyczna dla artysty u początku drogi twórczej. Bloom fazę tę nazywa *clinamen*, etapem błędnej interpretacji dzieła prekursorskiego i w konsekwencji twórczego odchylenia od niego. Błąd w interpretacji, jaki popełnia adept, jest mu potrzebny – za Bloomem – do *oczyszczenia pola wyobraźni*, przygotowania gleby pod przyszły zasiew. Wkraczając w królestwo sztuki, adept niechcący (Freud poucza, że procesy nieświadome są mimowolne, ale jednak celowe) popełnia – skądinąd zbawienną – omyłkę, która rozpoczyna proces jego twórczej indywiduacji. Jak widać, romantyczny podmiot autokreatywny swoją odyseję zaczyna od zerwania, od uskoku, przekrzywienia. Tę kluczową sprawę pomijają ponowoczesne ataki na podmiotowość, które za swojego przeciwnika obierają refleksyjny podmiot epistemologii (czytaj: *cogito*). Narodziny takiego podmiotu sprowadzają się do samoustanowienia *ex nihilo*, a nie – jak w przypadku podmiotu autokreatywnego – do buntu i zmagania w warunkach z góry zadanych. Ponowocześni tego nie zauważają (nieprzypadkowy opór!), żeby nie odbierać mocy własnym argumentom. W książce pt. *Bo nie wiedzą, co czynią* celnie podsumował to jeden z nich, Slavoj Žižek, radykał-postmodernista, który lubi mieć swoje zdanie: *Wszystkie te ponowoczesno-dekonstrukcyjno-post-strukturalistyczne wariacje na temat podmiotu wiecznie wywłaszczanego, rozpraszanego i różnicowanego jakoś nie chwytają kluczowej sprawy: tego mianowicie, że „podmiot 'jako taki' jest nazwą dla pewnego radykalnego wywłaszczenia”, dla pewnej rany, cięcia w tkance świata, a wszelkie jego utożsamienia ostatecznie na próżno starają się tę ranę zagoić*¹³.

Wracając do filmu braci Coen – Barton myli się co do postaci, która – jak się okaże – odegra kluczową rolę w jego drodze pisarskiej. Postacią tą jest Charlie Meadows (w tej roli John Goodman)¹⁴.

Charlie to sąsiad Bartona z hotelu Earle. Sprawia wrażenie uroczego szaraka (przynajmniej z początku), co Bartonowi nader odpowiada, ponieważ jako modelowego odbiorcę i zarazem bohatera swojej sztuki wyobraża sobie właśnie kogoś takiego: *common mana*, zwykłego człowieka pracy. Charlie może i jest mieszcuchem, ale mieszcuchem z romantycznym rodowodem, ożywionym m.in. przez niemiecki ekspresjonizm – mieszcuchem demonicznym. Zjawia się w świecie przedstawionym *Bartona Finka* niczym Woland w *Mistrzu i Małgorzacie* Bułhakowa: bez rozgłosu, *incognito*, można by rzec – po angielsku. Albowiem Charlie również jest diabłem.

Gdzie diabeł może

Barton nie rozumie, że osoba, którą właśnie spotkał, będzie mu – jako artyście – niezbędna tak jak Mefistofeles Faustowi. Wszak każdy artysta z aspiracjami potrzebuje przewodnika po piekle, jakim dla Bartona, rodowitego nowojorczyka, staje się Los Angeles: miasto upadłych aniołów. Wprost podaną figurą piekła jest w *Bartonie Finku* pokój hotelowy, który służy Bartonowi jednocześnie za schronienie i pracownię. Z powodu upału (Charlie nazywa go wręcz *piekielnym*) tapety

w pokoju odlepiają się od ścian, a Barton nie może zasnąć. Pod koniec filmu, pośród płomieni, które – nie wiadomo skąd – zajęły hotel, Charlie stwierdza jak rasowy diabeł, że jego fachem jest pomaganie ludziom w egzystencjalnym potrzasku; przy rozwikływaniu przypadków beznadziejnych posiłkuje się strzałem z pistoletu.

Pomocnik twórcy działa jak katalizator w reakcji chemicznej: nie wchodzi w skład substratów ani produktów, ale staje się warunkiem zajścia całego procesu. Co istotne, z początku ów pomocnik bywa – zgodnie z logiką twórczej błędnej interpretacji – odbierany jak intruz i przeszkoda w pracy; Charlie rozprasza Bartona, hałasując, dzięki czemu dochodzi między nimi do pierwszego spotkania.

O twórczym rozwoju, którego nieodzownym etapem jest wizyta w piekle (piekło pojętym choćby jako stan umysłu), pisze inspirująco Marshall Berman, amerykański „marksista romantyczny” żydowskiego pochodzenia, przy okazji analizy *Fausta* Goethego (rozdział z książki *Wszystko, co stałe, rozpytywa się w powietrzu*)¹⁵. Berman ujmuje *Fausta* jako wzorcową dla nowoczesności *tragedię rozwoju*. Jedną z konkluzji Bermiana głosi, że rozwój (i w ogóle każda prawdziwa twórczość) wiąże się z ofiarami. Spełniony artysta, na wzór Jakuba walczącego z aniołem, nie tyle wychodzi z piekła nietknięty, ile – co istotne – w ogóle stamtąd wychodzi (klasycznym przykładem jest tu mit o Orfeuszu, który wyjście z Hadesu musi okupić utratą tak drogiej mu Eurydyki). Bartona Finka spotyka to szczęście, że nie musi przy okazji poświęcać siebie, jako że robią to za niego inni.

Ci, co robią swoje

Po owocnej reakcji chemicznej katalizatory są odrzucane. Czasem, jak w przypadku platyny, pozostają nienaruszone i mogą pracować dalej. Innym razem, jak przy procesie polimeryzacji, katalizatory zużywają się nieodwołalnie. W *Bartonie Finku* da się wydzielić pomocników z obu grup.

Pomocnicy „nie do zniszczenia” to Charlie, pisarz Bill Mayhew (John Mahoney) oraz tajemnicze pudełko (o nim później). Pomocnicy „wyczerpywalni” to Audrey (Judy Davis), Lou (Jon Polito) i producent Ben Geisler (Tony Shalhoub). Pomocnicy z pierwszej grupy nie przeobrażają się zbytnio podczas drogi twórczej Bartona; ci drudzy za to przeobrażają się radykalnie: Audrey umiera, a Lou i Geisler tracą pracę (ten pierwszy tylko czasowo). Zanim o dwu centralnych postaciach, Charliem i Audrey, słowo o pisarzu Billu Mayhew. Mogłoby się wydawać, że to właśnie on najsilniej wpływa na osobowość twórczą Bartona, jako że ten bardzo go podziwia (*jako artystę*) i nawet mu to wyznaje. Sęk w tym, że idąc za radą Blooma, nie powinniśmy zbytnio ufać jawnym deklaracjom artystów, którzy dużo chętniej przyznają się do swych niekłopotliwych fascynacji niż do tych, które rzeczywiście spędzają im sen z powiek. Agon adepta z jego prekursorem jest starciem znojnym, bolesnym i w dużej mierze nieświadomym, dlatego przy jego objaśnianiu lepiej słuchać nie uczestnika walki, lecz baczego jej obserwatora – wrażliwego krytyka, który ma wreszcie szansę spełnić rolę iście hermeneutyczną: zrozumieć twórcę lepiej niż on sam siebie rozumie.

Jak już wspominałem, pupilkiem Bartona Finka jest fantomatyczny *the common man* – zwykły szary człowiek, o którym i dla którego Barton pisze to, co pisze. Jak na ironię, to właśnie oni, już całkiem realni zwykli-niezwykli ludzie, pomogą mu – by użyć frazy Nietzschego – *stać się, kim jest*. Kluczowi pomocnicy

Bartona, czyli Audrey i Charlie (znamiennie, że oboje zadają Bartonowi to samo pytanie jako pierwsze: *Czy mogę ci w czymś pomóc?*), są zwykli o tyle, o ile sami nie tworzą i nie są artystami (lub raczej nie zależy im na takim statusie: Charlie, o czym była już mowa, działa *incognito*, a Audrey cichaczem komponuje utwory, które podpisuje nazwiskiem ukochanego). Ich niezwykłość ujawnia się tam, gdzie świadomie i bez wyczekiwania nagrody asystują przy narodzinach innego artysty, nawet – jak w przypadku Audrey – za cenę własnej śmierci. Zapewniają Bartonowi *tajemniczą aurę, otoczkę ułudy i ochronny woal*, czyli w skrócie odpowiednie warunki dojrzwania, o których nieodzowności dla rozwoju jednostki pisze Nietzsche w drugim z *Niewczesnych rozważań*¹⁶.

Na początku jest dom

Silny podmiot, który jest bohaterem niniejszej pracy, na początku jest słaby. A gdzie zaczyna podmiot? W domu.

Właśnie tam, w domu, podmiot potencjalny, czyli dziecko, potrzebuje *tajemniczej aury, otoczki ułudy i ochronnego woalu*. Jeśli je otrzyma, pozwoli mu one dojrzeć i przestaną być nieustannie potrzebne. Wniosek: żeby stać się silnym podmiotem, trzeba mieć też szansę na bezpieczną słabość – dzieciństwo.

Na początku swojej drogi podmiot, chcąc nie chcąc, wchodzi w silne związki ze znaczącymi innymi (mamą, tatą, rodzeństwem itd.), które to związki psychoanaliza nazywa relacjami pierwotnymi. Owe relacje pierwotne odciskają się na charakterze wszystkich późniejszych relacji i całym życiu podmiotu. Tworzą układ zadanych warunków, w których podmiotowi przychodzi się rozwijać. Konstelację tę Sigmund Freud nazywa *romansem rodzinnym*¹⁷.

Fortunne przeżycie romansu rodzinnego (w grę wchodzi tu głównie rozwiązanie kompleksu Edypa) stanowi podstawę dojrzałej podmiotowości, która pozostając zależna (jako że relacje ze znaczącymi innymi nie wygasają nigdy, nawet wbrew woli podmiotu; przekaz międzypokoleniowy jest wpływem, którego podmiot nie jest w stanie się wyrzec), wypłatuje się z uwikłań blokujących rozwój. Jeśli zadane przez rodzinę warunki okazały się niekorzystne i niewystarczające, by umożliwić spełnienie romansu rodzinnego, podmiotowi pozostaje wysiłek samouleczenia przy współudziale figur zastępczych, takich jak Audrey i Charlie, które dają mu jeszcze jedną szansę. Podmiot, oczywiście, nie musi podejmować tego wysiłku, ale – jak dowcipnie komentuje Michał Paweł Markowski w recenzji *Ducha powierzchni* Agaty Bielik-Robson – rezygnacja *to nie jest rozwiązanie, które silne podmioty lubią najbardziej*¹⁸.

Co istotne, szansa, którą oferują znaczący zastępcy, nie wiąże się z pełnym odtworzeniem relacji pierwotnej. Zastępcy są tylko zastępcami, przeto zawierają z podmiotem umowę na czas określony. Audrey i Charlie wikłają Bartona w taki „sparingowy” romans rodzinny najprostszym ze sposobów – erotyką. Audrey bezpośrednio seksem, Charlie samym uwodzeniem. Audrey słusznie twierdzi, że Bartonowi potrzeba tylko zrozumienia (daje mu bezwarunkową czułość, która należała mu się od matki), zaś Charlie ćwiczy Bartona w zapasach (niczym dobry tata). Audrey mówi „tak”, Charlie mówi „nie”¹⁹. Barton, zapytany o charakter swoich stosunków z Charliem (z wyraźną sugestią, że mogły mieć charakter seksualny), odpowiada: *Seks? On jest mężczyzną! My się „siłowaliśmy”*. Romans rodzinny



dopełnia się – Barton spolegliwie kocha matkę i „miłośnię” mocuje się z ojcem (z całym ładunkiem ambiwalencji zawartym w formule *Hass-Liebe*, miłości-nienawiści). Teraz Barton może już pójść własną drogą, może *zostać odnaleziony przez swoje własne dzieło i przeżyć życie jako swoje własne*²⁰.

Dary losu

Barton podejmuje swój projekt twórczy – zaczyna pisać scenariusz filmu zapaśniczego (czyli, *nota bene*, dzieła o zmaganiach), do czego nie potrafił się wcześniej zabrać, gdy w końcu zostaje pełnoprawnie sam, gdyż Audrey nie żyje, a Charlie wyjechał, zostawiając Bartonowi na przechowanie tajemnicze pudło, w którym, jak myślimy, ukrył odciętą głowę Audrey. Jedno skupione spojrzenie na pudełko – i zaczyna się pisanie! Barton wreszcie dojrzał do tego, żeby płodzić; z wydatną pomocą otoczenia (niesamodzielnosc to w tym wypadku nic uwłaczającego; w takich sprawach samodzielnie radzą sobie tylko buddowie) przeszedł przez piekło, by wyjść z niego mocnym. Odrodzony, ma teraz siłę, by postawić na papierze pierwsze *fade in*, które wcześniej ujrzał w omamie jako początkowe słowa Księgi Rodzaju (stworzenie świata to skądinąd takie wielkie *fade in*, czyli *rozjaśnienie*: *Wtedy Bóg rzekł: Niechaj się stanie światłość!* /Rdz 1,3/). Pozostaje pytanie: co jest w pudełku?

Diegeza nie odpowiada na nie, tak więc możemy snuć domysły. Charlie, po powrocie z podróży, podczas której dał Bartonowi czas na tworzenie, wyznaje swojemu podopiecznemu, że pudełko, które powierzył mu na przechowanie, tak

naprawdę nie jest jego (Charliego) własnością. Czyją więc? Wydaje się, że samego Bartona – jest to dar dla „dziecka” od obojga „rodziców” (pudełko wyszykował Charlie, zapewne pakując do niego głowę Audrey). Barton nie musi wiedzieć, co to za dar i że to w ogóle dar – ważne, że dar spełnia swoją rolę, czyli pobudza „rozwój dziecka”, działa na jego wyobraźnię. Audrey i Charlie nie żądają spłaty długu, który Barton u nich zaciąga, albowiem dary nie podlegają prawu wymiany: są niewymienne i nie da się za nie odwdziżyć „w tej samej walucie”.

Dar, który otrzymuje Barton, można odczytywać jako metaforę tego wszystkiego, z czym przyszły podmiot przychodzi na świat, a za co nie jest zobowiązany dziękować, gdyż tak czy inaczej musi to przyjąć – jego własne dziedzictwo. Harold Bloom twierdzi, że największy szacunek oddaje się dziedzictwu nie wtedy, gdy się je potulnie chłonie, lecz wtedy, gdy się z nim żmudnie spiera, w sporze tym ożywiając je (walkę toczy się przecież tylko z tym, co ma moc i co jest godnym przeciwnikiem). Do czego zmierza ta walka?

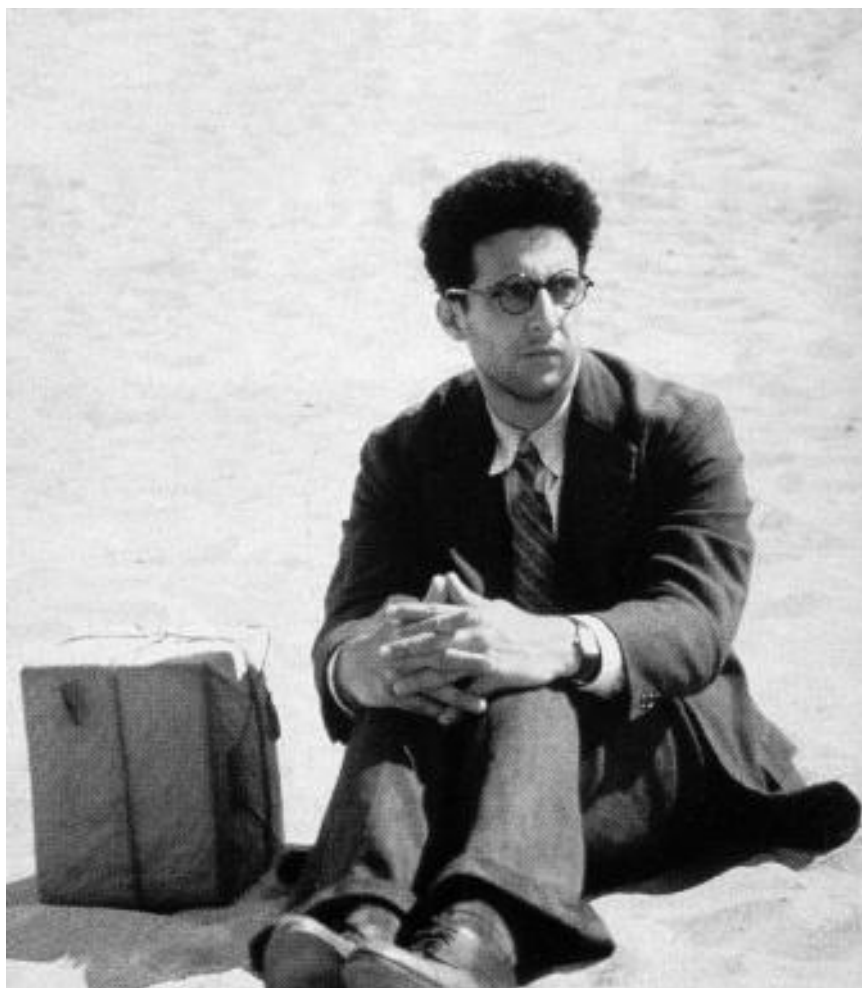
Eschatologia na miarę potrzeb i możliwości

Zapytajmy brutalnie: na co to wszystko? Na co cały trud i znoj, którego ukoronowaniem ma być ukończenie dobrego scenariusza, jeśli scenariusz nie zostaje przyjęty do realizacji? Loska pisze w tym kontekście wręcz o porażce Bartona, z którą idzie w parze *rozkład jego osobowości i pogrążanie się w chorobie psychicznej*²¹.

Mogę się zgodzić z tym, że u końca drogi spotyka Bartona przegrana, ale nie z tym, że jest to zwykła porażka. Ta przegrana ma sens. Za Bloomem powiedzmy, że przegrana Bartona jest chwalebna – wydarza się, gdy Barton zdołał już wykreować siebie jako silnego twórcę, dzięki czemu niepomyślny bieg wypadków potrafi przyjąć godnie. Bloom idzie tu za myślą Freuda z jego przełomowego eseju *Poza zasadą przyjemności*, w którym ojciec psychoanalizy wprowadza pojęcie popędów śmierci. Nie mamy wpływu na nasze początki, które ze swej istoty są niewinne – twierdzi Freud – wszakże chowamy w sobie prometejską moc paradoksalnego *przemżenia śmierci*. Wiadomo, u kresu drogi czeka nas nieunikniona klęska, ponieważ *celem każdego życia jest śmierć*²², jednakże od nas tylko – nas, szarych ludzi – zależy charakter owej klęski: czy będzie to po prostu porażka i przygnębiający koniec, czy chwalebna śmierć na placu boju, *śmierć na swój własny sposób*²³. Owo *przemżenie śmierci* wyraża znana deklaracja: *non omnis moriar* – nie wszystek umrę; a nie umrę cały, gdyż imię me (np. wywalczone przez Jakuba imię Izrael) przetrwa w pamięci tych, którzy przyjdą po mnie. Silny podmiot potrafi sprytnie ugrać coś dla siebie również tam, gdzie wszystko przepada. W ostatecznym rachunku tylko to mu zostaje.

Nie bez słuszności można by zapytać: po co ta cała szarpanina, kiedy wiadomo, że i tak spointuje ją śmierć? kiedy wiadomo, że adept tak naprawdę nie wygra z czasem, odchodząc raz na zawsze?

Wydaje się, że wobec nieodwołalności śmierci ewentualna cześć przyszłych pokoleń to marna pociecha. Bloom powiada, że owszem, lecz – to jedyna pociecha. Odmalowany przez niego agon adepta z prekursorem (lub szerzej: jednostki z tradycją) żywo przypomina znany z mitologii i przywoływany przez psychoanalizę obraz nierównej walki nowicjusza z silniejszym od siebie (u Greków walka syna z ojcem i fatum w micie o Edypie; u Hebrajczyków walka Jakuba



z aniołem i Dawida z Goliatem). Stawką tych mozolnych i niebezpiecznych zmagani – bardziej przeczuwaną niż uświadamianą sobie przez zwaśnione strony – jest podtrzymanie przekazu międzypokoleniowego, wzmocnienie w „stacji tranzyto-
wej” głosu tradycji, a w końcu – zgodne z porządkiem rzeczy – *zastąpienie ojców synami*. Na początku adept-syn wchodzi w świat, w którym jest z góry przegrany wobec mocy *tego, co było* przed nim, czyli wobec mocy ojca. Na końcu prekursor-ojciec odchodzi ze świata, w którym tryumfuje *to, co przychodzi*, czyli jego syn. Narracja Blooma nadaje głęboki sens z pozoru pozbawionym nadziei agonicznym zmaganiom, którym kres kładzie śmierć: adept wkracza na szlak bojowy, który kończy się ścieżką chwały, po to tylko, by to samo mogli zrobić jego następcy. Jeśli nie zdecyduje się walczyć, jeśli nie zmierzy się z przemożnym lękiem przed wpływem, który mobilizuje do działania, to jakby się wcale nie urodził, przynajmniej w sensie kulturowym. Przeznaczeniem adepta jest prekursorstwo: choćby wewnętrzne, kiedy jeden etap rozwoju – powiedzmy sztuka Bartona na Broadwayu –

zostaje przekroczony w następnym, np. scenariusz Bartona w Hollywood (Bloom pisze prowokacyjnie, ale całkiem do rzeczy: *Kiedy poeci stają się naprawdę silni, w ogóle nie czytają cudzych wierszy, ponieważ silni poeci potrafią czytać wyłącznie samych siebie* ²⁴). Kiedy syn przemienia się w ojca, diametralnie zmienia się jego punkt widzenia. Dopiero teraz może w pełni zrozumieć swojego poprzednika.

Syn ojcem

Jak pisze Bloom w *Lęku przed wpływem*, zwieńczenie całości zwarć agonicznych to nieoczekiwany powrót do samego początku, gdy adept był w pełni otwarty na wpływ swojego prekursora. Złakłszy się tego wpływu – przypomnijmy – rozpoczął zaczepno-obronny bój, który kończy się swoistym pogodzeniem. Jest to moment, gdy adept zaczyna pojmować głęboki sens wpływu, który go twórczo określił, i poczyną myśleć o nim jak o darze. O ile wcześniej adept był tak słaby, że musiał uciekać się do przeróżnych wybiegów obronnych, aby radzić sobie z obdarowująco-miażdżącym wpływem prekursora, o tyle teraz jest gotów na przyjęcie prawdy. Artystę „w drodze”, wciąż niezdolnego do konfrontacji z ową prawdą, René Girard nazywa romantycznym pyszałkiem, który wciąż pragnie przekonać siebie, że jego pragnienie zapisane jest w samej naturze rzeczy lub, co na jedno wychodzi, że jest emanacją niezmqconej subiektywności, stwarzaniem „ex nihilo” niemal boskiego Ja ²⁵.

Adeptowi-efebowi ta hołubiona złuda niezależności, którą Girard nazywa kłamstwem romantycznym (*mensonge romantique*), jest bardzo potrzebna, jako że dodaje mu otuchy w walce z lękiem przed wpływem, nie dopuszczając do sparaliżowania ze strachu. W momencie, gdy adept ponownie otwiera się na wpływ prekursora (na początku jedynie był nań otwarty), na powierzchnię wypływa prawda, którą Girard zwie powieściową (*vérité romanesque*) – prawda o mocy i znaczeniu prekursora (u Girarda – pośrednika pragnienia), który zaszczerpił w adeptce to, co najbardziej jego własne. Z romantyzmu pychy przechodzimy tym samym do romantyzmu pokory. Adept spełniony nie potrzebuje markować swojej oryginalności, gdyż już ją osiągnął.

Tapeta z widokiem

Końcowym efektem wysiłków rewizyjnych, jakie podejmuje adept, jest coś, co Bloom nazywa kłamstwem przeciwko czasowi. Jest to moment, gdy adept wywołuje wrażenie, jakby to on stworzył co lepsze dzieła własnego prekursora. Adept wreszcie okazuje się bardziej żywy niż jego martwy poprzednik i zrzuca z siebie brzemię opóźnienia i zapóźnienia, jakim obarcza go ogrom tego, co było przed nim.

Sceniczną sztukę autorstwa Bartona Finka, którą grają na Broadwayu, kończy znamienny dialog. Lilianna (postać o tym samym imieniu, co matka Bartona) mówi do wujka Maury'ego (pierwowzór również „z rodziny”): *Zakasmy rękawy i do roboty. Późno* – na co Maury odpowiada: *Już nie. Jest wcześniej*. Ta wymiana zdań wspaniale streszcza intencję Blooma: pod koniec cyklu rewizyjnego adept dochodzi do takiego punktu w swojej biografii twórczej, gdy *już nie jest za późno* i nie trzeba się śpieszyć. Przestaje czuć na karku oddech dziejów. Ma odtąd tyle czasu, ile chce, zdobył wszakże uczniów-adeptów, którzy dalej poniosą jego dzieło za niego.

Figura kłamstwa przeciwko czasowi pomaga zrozumieć ostatnie ujęcie *Bartona Finka*. Widzimy w nim materializację widoku, który z obrazka na ścianie przechodzi

do rzeczywistości. Widok, uprzednio utrwalony na papierze, wraca tam, skąd przyszedł, domyka się ostatni etap agonu, który Bloom nazywa *powrotem zmarłych*: to, co było martwe (naścienny obrazek), ożywa. Barton pyta dziewczynę, której zdjęcie miał możliwość podziwiać we własnym pokoju, gdzie jej widok stanowił jedyne urozmaicenie dla ponurych tapet: *Are you in pictures?* (dwuznaczność pytania: *Występuje Pani w filmach?* i zarazem: *Jest Pani na zdjęciach?*). Otrzymuje na to odpowiedź: *Proszę nie żartować*. Owszem, dziewczyna była na zdjęciach, ale to już nieważne. Rewizja zatoczyła pełny krąg: pierwsze ujęcie *Bartona* portretuje nieciekawą tapetę, ostatnie – piękny widok, który tapetę opuścił.

MACIEJ STROIŃSKI

¹ Por. np. A. Bielik-Robson, *Podmiot jako akt woli: Harolda Blooma pochwała agonu*, w: tejsze, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000.

² J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest ponowoczesność?* w: tegoż, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, tłum. J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 1998, s. 28.

³ Por. *The Book of J*, translated by David Rosenberg, interpreted by Harold Bloom, Grove Press, New York 1990. Polski przekład jednego z rozdziałów: H. Bloom, *Księga J: Jakub*, tłum. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9-10.

⁴ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Sic! Warszawa 2000, s. 278.

⁵ Por. *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1998.

⁶ S. Beckett, *Ostatnia taśma*, w: tegoż, *Dramaty. Wybór*, tłum. i oprac. A. Libera, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995, s. 191.

⁷ Tenże, *Czekając na Godota*, w: tamże, s. 5.

⁸ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Universitas, Kraków 2004, s. 330. Dokładny cytat z książki Bielik-Robson brzmi: *gdzie była aporia, musi pojawić się agon*. Ponieważ jednak Freudowski: *wo Es war, soll Ich werden* zwykło się przekładać na język polski jako: *gdzie było „id”, ma być „ego”*, zdecydowałem się podać cytat z książki Bielik-Robson w nieznacznie zmienionej formie.

⁹ K. Loska, *Joel i Ethan Coenowie. Kino i postmodernizm*, w: *Kino amerykańskie. Twórcy*, red. E. Duryś, K. Klejsa, Rabid, Kraków 2006.

¹⁰ Por. J. Kochanowski, *Fantazmat różNICowania. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Universitas, Kraków 2004.

¹¹ Coenowie „pożyczają” nie dlatego, że nie mają innego wyjścia (albowiem „wszystko już było”), lecz by – tak sędzę – zapewnić „każdemu coś miłego”; tzw. widzowi wyrobionemu nie odmawiają rozkoszy rozpoznania jeszcze jednego nawiązania do historii kina, tzw. widzowi wrażliwemu dostarczają stawy dla ducha, tzw. widzowi masowemu zapewniają miłą dla oka rozrywkę, np. prześmieszne tyrady właściciela wytwórni filmowej Jacka Lipnicka (zagranego przez Michaela Lernerą; podkreślmy, że właśnie ta kreacja aktorska, i z całego filmu tylko ona, została wyróżniona nominacją do Oscara). To wielokierunkowe podejście oraz formacja intelektualna odróżniają braci Coen od Quentina Tarantino. Ethan Coen kształcił się na uniwersytecie w Princeton, Joel Coen – na uniwersytecie w Nowym Jorku, a Quentin Tarantino wypożyczalni video w Manhattan Beach.

¹² H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Universitas, Kraków 2002. Bloomowska „nieponowoczesność” nie jest bynajmniej synonimem zaprzęstwa i oporności na zmianę, bowiem Bloom terminował u Nietzschego, Freuda i Marksa (u tego ostatniego najkrócej), tak samo jak Lacan, Foucault i Derrida (którym w *Lęku przed wpływem* przydaje etykietkę „francuskie stadko Heideggera”), tyle że terminował odmiennie, łądząc w szczepie hebrajsko-romantycznym, a nie francusko-znużonym. Podkreślmy za Agatą Bielik-Robson, że romantyzm to formacja jak najbardziej nowoczesna, a nawet po-nowoczesna („ponowoczesna” w znaczeniu odpowiedzi na skutki nowoczesności) inaczej niż „własciwa” ponowoczesność, radząca sobie z dziedzictwem Oświecenia (por. A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność*, dz. cyt.).

- ¹³ S. Žižek, *For they know not what they do. Enjoyment as a Political Factor*, Verso, London – New York 2002, s. XVI.
- ¹⁴ Aura Charliego skutecznie zmyliła również Rafała Syskę, który prawidłowo opisawszy naszego bohatera od strony „fenomenologicznej”, czyli zjawiskowej („od prostaczka do mordercy”), opatrzył swój opis redukcijną wykładnią w duchu psychologii klinicznej. Por. R. Syska, *Przemoc i nekrofilia u braci Coen*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 34.
- ¹⁵ M. Berman, „Faust” Goethego: tragedia rozwoju, w: tegoż, *„Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Szuster, Universitas, Kraków 2006.
- ¹⁶ F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, tłum. M. Łukasiewicz, Znak, Kraków 1996, s. 134.
- ¹⁷ S. Freud, *Romans rodzinny neurotyków*, w: tegoż, *Dzieła*, t. III: *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, KR, Warszawa 1997.
- ¹⁸ M. P. Markowski, *Spektakularna spekulacja*, „Literatura na Świecie” 2005, nr 9–10, s. 366.
- ¹⁹ Przypomina się w tym miejscu Lacanowskie „*le Nom-du-Père*”, Imię Ojca, które oznacza zarazem ojcowskie „nie”, *le Non-du-Père*, tj.

prawo i zakaz, jakie nakłada się na bezbronnego jeszcze syna. Zwróćmy uwagę, że syn, dziedzicząc po ojcu nazwisko, niczym biblijny Jakub stara się wywalczyć dla siebie imię i „nie”, czyli władzę rozkazywania. Militar-no-ezoteryczna aura, jaka otacza te pojęcia, jest dla pomysłów Jacques’a Lacana bardzo charakterystyczna. Nie zapominajmy, że ta właśnie szkoła myślenia i wyrażania się uformowała partnera intelektualnego Gilles’a Deleuze’a – Félix’a Guattario: żołnierza i psychoanalityka zaangażowanego, krążącego w swoich książkach m.in. wokół machin wojennych i deterytorializacji. Guattari, pacjent i uczeń Lacana, wziął od mistrza to, co najlepsze.

²⁰ H. Bloom, dz. cyt., s. 133.

²¹ K. Loska, dz. cyt., s. 354–355.

²² S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa 2005, s. 37.

²³ Tamże, s. 38.

²⁴ H. Bloom, dz. cyt., s. 63.

²⁵ R. Girard, *Kłamstwo romantyczne i prawda powieściowa*, tłum. K. Kot, KR, Warszawa 2001, s. 21.

