

## WOJCIECH SZYMAŃSKI

## JA, CO TO PISZĘ

Dla F.

„Wiedzieć, że nie pisze się dla innego, wiedzieć, że rzeczami, które napiszę, nigdy nie zdobędę miłości tego, kogo kocham, wiedzieć, że pismo niczemu nie czyni zadość, niczego nie sublimuje, wiedzieć, że jest dokładnie tam, gdzie ciebie nie ma – to początek pisania”.

(Barthes 2011, 155)

Tytuł niniejszego tekstu zaczerpnięty został z *Dziejów rozmaitych, cokolwiek się działo w klasztorze zwierzynieckim* autorstwa siedemnastowiecznej kronikarki zakonnej Teresy Petrycówny, której postać przybliżyła mi moja znakomita koleżanka Aleksandra Szczepan. Postać zakonniczy, którą znamy niemal wyłącznie z charakteru pisma, opisuje ona tak: „Teresa Petrycówna [...] swoje imię wspomina na kartach kroniki jedynie kilka razy, własną ręką zapisuje i poprawia prawdopodobne daty swojej śmierci” (Szczepan 2011, 90). Ponadto, opowiadająca historię żeńskiego konwentu zakonnica, określa częściej siebie mianem „ja co to pisze”.

Gest gramatycznego zamazania/wymazania siebie wydaje się niezwykle interesujący i może być odczytywany wielorako. Jeszcze czterdzieści lat temu powiedziałybyśmy zapewne, że ów gest jest próbą uprawomocnienia się kobiecego podmiotu mówiącego przez odrzucenie zdradzających tożsamość i zdradliwych jednocześnie sufiksów. W tym sensie byłby to *gest wymazania*. Gdyby natomiast ja, co to teraz mówi, wypowiadało swe słowa dwadzieścia lat temu, zinterpretowałoby tę zakonną retorykę jako celowe i w pełni świadome celebrowanie uwikłania w płeć. W tym sensie byłby to *gest zamazania*.

Dzisiaj jednak chciałbym mówić o geście wnuczki wielkiego arystotelika wykształconego w Padwie, Sebastiana Petrycego z Pilzna i córki Jana Innocentego, autora dzieła o wojnie z Turcją – kim była babka i matka, nie wiemy – jako o *geście zmazania*. Gest ten różni się znacząco od dwóch pozostałych. O ile gesty *zamazania* i *wymazania* podejmują grę lub rzucają wyzwanie *Słowu*, o tyle *gest zmazania*, *Słowo* odrzuca. O ile gesty *zamazania* i *wymazania* porównać można z taktycznymi podchodami rodem z harcerstwa, *gest zmazania* jest stopniem zero pisania. *Gest zmazania*, w którym „ja co to pisze” zapisuje i poprawia prawdopodobne daty swojej śmierci, jest dialektycznym węzłem gordyjskim. Można go oczywiście przeciąć i nie pisać w ogóle. Czy ja, co to teraz mówi, odważy się? Przecież obowiązkiem i rozkoszą historyka jest opowiadanie, jak uczy grecki źródłosłów *historein*, opowiadać. Trzeba w nim pozostać, nie rozpoznając się w tym, co napisane i popadać w rozpacz, bądź rozpoznając się w napisanym i utwierdziwszy się, że to *tylko* ja, popadać w rozpacz jeszcze większą.

*Gest zmazania* wykonywany przez „ja co to pisze” jest bowiem gestem podmiotu rozpaczającego. Nie takiego jednak, który rozpaczałby z utraty, jak podpowiada konwencjonalne użycie słowa „rozpacz”, lecz takiego, który rozpacza się z nadmiaru siebie, a swoją rozpacz rozumie jako rozpaczanie się na dwa, jak w niemieckim słowie *Verzwei-felung*.

Pisanie historii przez rozpaczające się „ja co to pisze” jest ponadto – co widać na przykładzie Teresy Petrycówny zahipnotyzowanej własną śmiercią – pisaniem autoerotycznym nacechowanym narcystycznie. Akt rozpoznania się w tym, co napisane, jest jednocześnie momentem śmierci, spaleniem się ze wstydu, że zapisana historia jest *tylko* moją historią, moim własnym rozpaczającym się odbiciem. W tym sensie *gest zmazania* jest dla mnie bezowocnym, autoerotycznym i postrzeganym jako grzeszny lub wstydlivy *gestem zmaży*. Jest w nim zawarty także paradoks Narcyza, który wcale nie utopił się, jak mówi mit. On spalił się ze wstydu, czy też – jeśli chcecie, tu drugi paradoks – woda spaliła go ze wstydu.

O tym, że pisanie historii przez podmiot eks-centryczny – jako eks-centryczny będę określał w dalszej części referatu podmiot zarówno kobiecy, jak i queerowy; rozróżnienia biologiczne i genderowe nie będą mnie interesowały, jako akcydentalne dla analizy egzystencjonalnej „ja co to pisze”, które rozpacza się. Eks-centryczność rozumiem jako bycie czymś dziwnym, *queer*, ale także za Helmuthem Plessnerem jako *conditio humana*, ciągle rzutowanie się poza siebie, odchodzenie od centrum ja (Plessner 1988) – podmiot, którego kondycją jest rozpaczanie się, jest pisaniem autoerotycznym, gdzie fragmenty dyskursu miłosnego okazują się monologowaniem, pokazuje przykład wielkiego ekscentryka, Rolanda Barthes’a, który rozpoznawszy się w tym, co napisane, mógł popaść jedynie w rozpacz.

We *Fragmentach dyskursu miłosnego* odnajdujemy zapis snu Barthes’a: „Śnił mi się koszmar: ukochana osoba źle się poczuła na ulicy i lękliwie prosiła o lekarstwo; ale wszyscy przechodzili dalej i surowo jej odmawiali, mimo mojej oszalałej bieganiny w tę i z powrotem; lęk tej osoby przeradzał się w histerię, którą miałem jej za złe. Nieco później pojąłem, że tą osobą byłem oczywiście ja; bo o kim innym śnić?: we wszystkich językach (systemach) zwracałem się do przechodniów, odpychany przez nich, i domagałem się hałaśliwie, *nieprzyzwoicie*, filozofii, która by <<mnie zrozumiała>> – <<przyjęła mnie>>” (2011, 327). Barthes w cytowanym fragmencie nie tylko popada w rozpacz, która – jak w przypadku siedemnastowiecznego „ja co to pisze” związana jest ze śmiercią, agonią na zatłoczonej ulicy oraz z rozpoznaniem w swojej kreacji nadmiaru siebie; ukochana osoba okazuje się moim odbiciem. Barthes zwraca także uwagę na specyfikę pisania podmiotu rozpaczającego się; jest nią bezsens opowiedzianej historii, która przez nadmiar ekscentrycznego ja, pozostaje niezrozumiała i nieprzyzwoita dla wszelkiej filozofii. Tak, że dyskursy/systemy wiedzy/władzy mogą spokojnie postawić znak równości pomiędzy różnymi *nieprzyzwoitymi* językami. Nie ma dla nich różnicy pomiędzy *babskim gadaniem*, Cycerońskim *ineptiae aniles*, czyli czymś, co się zawija w niepotrzebny papier u Horacego (*quidquid chartis amicitur ineptis*) a *promowaniem homoseksualizmu*, niegodnym

naukowego zainteresowania *mówieniem tego, o czym nie można mówić*; zawsze zniewieściałym głosem.

Barthes doskonale zdaje sobie sprawę, jakie dyskursy pozostają głuche na jego wołanie. W poprzedzającym opis i egzegezę snu fragmencie pisze: „Dzisiaj nie ma jednak żadnego systemu dla miłości. [...] Dyskurs chrześcijański, jeśli taki jeszcze istnieje, nakłania go [współczesnego zakochanego] do powściągliwości i sublimacji. Dyskurs psychoanalityczny (który przynajmniej opisuje jego stan) zachęca go do odbycia żałoby po swoich Wyobrażeniach. [W tematyzowanym w niniejszym referacie pisaniu podmiotu rozpaczającego, także nie ma miejsca na psychoanalizę i pracę żałoby. Jak zauważa Barthes, psychoanaliza przydatna jest (o ile w ogóle) w przypadku rozpacz po utracie. Bezsilna w opisywanych przypadkach, gdzie rozpacz związana jest nie z utratą, ale z nadmiarem]. Dyskurs marksistowski nie mówi natomiast nic. Jeśli przychodzi mi chęć zapukania po kolei do wszystkich tych drzwi, aby moje „szaleństwo”, (moja „prawda”) zostało *gdzieś* uznane, drzwi po kolei się zamykają; a kiedy są zamknięte, wokół mnie wyrasta mur języka, który mnie grzebie, prześladowuje, odpycha” (Barthes 2011, 326-327).

Jeżeli, co zakładam *implicite* w niniejszym referacie od początku, pisanie historyczne, kreowanie opowieści historycznej jest jak mowa zakochanego (w tym, co pisze, o czym i jak), analogia pomiędzy niemymi na rozpacz Barthes’a systemami/dyskursami a systemem pisania *uznanego za historyczny*, wydaje się uprawniona. Sam Barthes natomiast jawi się tutaj jako usiłujący opowiedzieć historię swojej rozkoszy/rozpacz historyk, czyli opowiadający. (Zastanawiam się, pisząc ten tekst i spoglądając na Twoją fotografię, czy moja rozpacz nie jest moją rozkoszą. Czy mógłbym być *sobą* nie rozpaczając się i w tej rozpacz nie odnajdując rozkoszy, że wiem, że *ja* to piszę? Rozpacz konstryuuje *ja*, co jest

rozkoszne, bo dzięki temu piszę. Tylko, które *ja* pisze teraz tę uwagę przerywającą spójność wypowiedzi? *Ja* spoglądające na moje *ja*?).

Przykład Barthes'a – który jest egzemplum w szerszej perspektywie eks-centricznego „*ja co to pisze*” – poucza, że jeżeli wszystkie systemy zawodzą i nie można się do nich odwołać, być może należy w ogóle zarzucić wszelkie próby wchodzenia z nimi w bliższe relacje, takie jak strategie przepisywania historii, czytania historii pod włos, bądź dowodzenia, że w klasycznych tekstach historii sztuki, można (przez porównanie ich z innymi, umocowanymi w feminizmie), odnaleźć głęboko ukryte, nie wypowiedziane wprost, lecz mową ezopową, przydatne intuicje.

Za odrzuceniem wymienionych przeze mnie powyżej praktyk i uznaniem ich za feministyczne, przemawia ponadto kilka argumentów. Zaznaczam od razu, że nie jestem przeciwnikiem przepisywania historii. Uważam jedynie, że sam akt przepisania historii jest, po pierwsze, nieprzydatny w analizie egzystencjonalnej aktu pisania eks-centricznego „*ja co to pisze*”, po drugie, może być uprawiany z powodzeniem, bazując na zgoła niefeministycznych założeniach. Czyż narodowi socjaliści również nie posługiwali się Benjaminowskim „czesaniem historii pod włos”, tyle że w drugą stronę?

Argument pierwszy jest argumentem z celowości. Zakłada się tutaj, że każdy akt przepisania, bądź czytania tekstu pod włos, jest aktem celowym. Pytam: co muszę uprzednio założyć, aby – w ekonomii zysków i strat – akt przepisania mógł być udany? Odpowiadam: zakładam, że z różnych przyczyn (niesprzyjającej sytuacji politycznej, społecznej, kulturowej) coś zostało w tekście zdeponowane i ukryte przed okiem cenzury (zewnątrznej i wewnętrznej), a moim zadaniem jest wyłuskanie innego, niż wypowiedziany wprost sensu z owych inkrustacji. Pytam dalej: kto deponuje w mowie ezopowej ukryte sensory i znaczenia? Odpowiadam: podmiot z tajemnicą. Nie chodzi mi przy tym o zwykłe i powszechne w tekstach aluzje do sytuacji społeczno-politycznej. Aluzja tym różni się od tajemnicy, że zostaje poczyniona, aby ją rozpoznać i zrozumieć, tajemnica przeciwnie, aby pozostała sekretem. Aluzja ponadto jest wypowiedzana z innego zgoła poziomu niż

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 184

tajemnica. Na aluzję poważić się może każdy, także podmiot eks-centriczny, ponieważ wypowiada ją z pozycji uczestniczącego w życiu społeczno-politycznym obywatela lub obywatelki, jakim pozostaje, o ile skutecznie posługuje się *gestem wymazania siebie*. Tajemnica jest natomiast deponowana w tekście przeciwko społeczeństwu, jest aktem osobnym i osobistym zarazem, nie odwołującym się do przekonań i interesów ogółu. O ile aluzję odnajdujemy zawsze tam, gdzie powinna się w tekście znaleźć i jest, by tak rzec, zawsze u siebie i na miejscu, o tyle tajemnica jest naddatkiem „ja co to pisze”, niesłychanym skandalem w tekście, który pojawia się w najmniej spodziewanym miejscu jego struktury. Aluzja *jest*, tajemnica *wydarza się*.

Nie idzie mi tutaj o to, że strategia odkrywania tajemnic jest strategią zawodną. Można ją z powodzeniem stosować, czytając teksty osadzone nawet w na pozór tak nieprzychylnych i głuchych na nasze wołanie o lekarstwo systemach jak marksizm i ikonologia. Dam przykład, który zaczerpnąłem z historii pisanej właśnie z perspektywy owych dwóch systemów. Idzie mi o tajemnicę zdeponowaną w tekście autorstwa Jana Białostockiego, który światłocień w *Męczeństwie św. Piotra Caravaggia* opisuje w następujący sposób: „Torturowany starzec przygotowuje się na śmierć. Światło jest równie brutalne, jak reżyseria całej sceny, jest jak blask reflektorów samochodowych, przy których dokonywano egzekucji w czasach bliskich naszej pamięci” (Białostocki 1955, 36). Słowa te uważałbym za zwyczajną aluzję do II wojny światowej, a nawet propagandę budowanej w PRL-u tożsamości narodowej opartej na niechęci do Niemiec. Zdumiewają jednak w eseju poświęconym włoskiemu malarzowi, rzucone od chcenia/niechcenia w tekst. To nie jest aluzja. Jest nie na miejscu. To jest właśnie tajemnica wojennej traumy historyka i losów jego nauczyciela, Michała Walickiego, aresztowanego przez bezpiekę po wojnie.

Jeżeli nie idzie mi tutaj o to, że strategia odkrywania tajemnicy jest strategią zawodną, to idzie mi o rzecz bardziej fundamentalną. O samą naturę tajemnicy i moje ja, co to teraz mówi intencje odkrycia jej/odarcia z niej. Dla kogo jest, jeśli jest, zdeponowana w tekście tajemnica? Sądzę, że poza upowszechnionym przez Waltera Benjamina w *Tezach historiozoficznych* (2011). poglądem, że czeka tam zdeponowana na przyszłe pokolenia i jest, by tak rzec, szansą na zbawienie potępionych, możemy sformułować zgoła inne przekonanie. W myśl tego innego myślenia, tajemnica jest sekretem rozpaczającego się na dwa „ja co to pisze”. Nie jest wcale powierzana przyszłym pokoleniom, przeciwnie, została powierzona przez „ja które pisze” ja, które jest jego zapisanym odbiciem, zrozpaczonym na dwa obrazem. Dochodzi się tutaj do sedna prezentowanego argumentu. Jest nim pytanie zgoła etyczne: Czy mam prawo do tego, aby tajemnicę wyjawić i zdradzić ją *innym*, jeśli udało mi się ją w akcie intymnego obcowania z tekstem rozwikłać?

Nie wiem oczywiście, jaka jest poprawna odpowiedź na to pytanie. Problematyczność odpowiedzi dobrze ilustruje przykład *Notatek o kampie* autorstwa Susan Sontag (1979). Z jednej strony, Sontag odkrywając przed *innymi* tajemnice eks-centrycznego, tajemnego kodu, wniosła nie mały wkład do naszego rozumienia kultury. Mało tego, nie można wykluczyć, że jej gadulstwo miało rolę terapeutyczną dla wielu, którzy nie rozpoznawali się w tekstach kultury aż do publikacji *Notatek*. Z drugiej strony, raz zdradzona tajemnica, traci aurę swojej tajemniczości, a teksty, w których została zdeponowana, stają się przedmiotami systemu wiedzy/władzy.

Argument drugi przeciwko wchodzeniu w bliższe relacje z *całym dotychczas* historii sztuki, jest rozumowaniem wymierzonym w porównanie. Otóż, istnieją takie filozofujące indywidua, którym zdaje się, że porównanie ma moc dowodu. Można naturalnie, nie jestem temu w ogóle przeciwny, używać następujących zdań: „interpretacja i analiza tekstu *x*, który nie został rozpoznany jako feministyczny, jest podobna do interpretacji i analizy zaprezentowanej przez feministkę w tekście *y*”. Jeżeli jednak ktoś z takiego zdania wysnuwa wniosek, który brzmi: „tekst *x* można określić jako feministyczny”, składam

*votum separatum*. Porównanie istnieje. Owszem, porównanie, dzięki któremu widzimy, że zjawisko *x* podobne jest pod pewnymi względami do zjawiska *y*, może wyjawiać, że co jest prawdą w odniesieniu do zjawiska *x*, jest też prawdą w przypadku zjawiska *y*. Rzecz w tym, że może, ale nie musi. Wszelkie rozumowanie *per analogiam* jest rozumowaniem pozalogicznym i takim musi pozostać. Można naturalnie porównać kota ze śliwką i powiedzieć, że są one podobne. Jeżeli ogolić by kota i nawoskować jego skórę, podobieństwo okazać się może nawet identycznością. Jednak uprawniony wniosek jest tutaj jeden: zarówno śliwka jak i kot są częściami pewnego zbioru, który nazywam uniwersum. Podobnie z podobnymi do siebie tekstami *x* i *y*. Są one częściami pewnego zbioru, który nazywam literaturą historyczną. *Quod erat demonstrandum*.

Argument trzeci przeciwko powszechnie uznawanym za feministyczne strategiom, jest argumentem wymierzonym w uproszczone rozumienie przepisywania kanonu i wprowadzania do ikonosfery tego, co zostało z niej wykluczone. Jest to argument dotyczący wprowadzania do dyskursu historii sztuki historii nieobecnych kobiet. Nie interesuje mnie w tym miejscu wprowadzanie do obiegu wystawienniczego i krytycznego artystek współczesnych. Jest to problem kuratorstwa i nie ma on związku z pisaniem historii, które w niniejszym referacie rozumiem niezwykle konserwatywnie; jako pisanie przy stole, a nie na ścianach galerii.

Wcale nie uważam, jak w nadesłanym abstrakcie wystąpienia Izabela Kowalczyk, aby pytanie Lindy Nochlin: *Why Have There Been No Great Women Artists?* było pytaniem prowokacyjnym. Być może czterdzieści lat temu, kiedy zostało postawione, w istocie zdawało się być takim. Trzeba było czekać równe dwadzieścia lat, aby talmudyczny geniusz obrabiania i rozrywania słowa, jakim obdarzona jest Judith Butler, postawił poważnie – uważany za wiele feministek za szalony – problem, że płci w istocie nie ma. Nie dzielając nawet w pełni przekonań autorki *Uwikłanych w płęć* (Butler 2008), nie można pominąć i uznać za nieistotne jej argumentów za umownym i arbitralnym

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 187



charakterem płci. Czy, będąc świadomym istnienia argumentacji Butler i odnalazłszy nieznane dotąd dzieła sygnowane, dajmy na to imieniem Izabela, nie wiedząc ponadto nic o tej osobie, nie znając jej głosu i pisma, w którym mówi o sobie, jestem władny mówić o Izabeli jako o kobiecie? Tak, ale jedynie rozumiejąc płć *konwencjonalnie*; ta osoba nosiła żeńskie imię, dlatego była kobietą. Czy *istotnie* tak? Nie. Biorąc na poważnie argumentację Butler oraz, równie na poważnie antyrealizm semantyczny – określam się bowiem jako zwolennik antyrealizmu semantycznego w epistemologii – zdanie „Izabela była kobietą” nie jest ani prawdziwe, ani fałszywe. Jest pozbawione wartości logicznej. Jest bez sensu. Owo istnienie zdań pozbawionych sensu jest zresztą niezwykle problematyczne i wyzwajające zarazem dla piszących historię; nie mogę bowiem determinować płciowo podmiotów, o których nie wiem, jak same były się rozumiały.

Problem opisany w argumencie trzecim dotyka jeszcze jednego, problematycznego dla mnie zagadnienia, które wielu jawi się jako feministyczna historia sztuki. Śmiem twierdzić, że wiele z prób wyszukiwania pominiętych przez oficjalną historię kobiet (o których nawet nie wiemy, w myśl argumentu trzeciego, czy były kobietami) i opowiadania ich historii spowodowane jest błędnym zgoła założeniem, w myśl którego fakt, że mówię o kobietach (zakładam teraz, że wiem, że są kobietami), sprawia, że uprawiam feministyczną historię sztuki. Innymi słowy, jest to niesłuszne przekonanie, że zajmowanie się tak zwaną sztuką kobiecą czyni mnie feministką. Można zapytać: dlaczego zajmowanie się kobietami nie czyni mnie od razu kobietą? Jest to pytanie nie mniej absurdałne od założenia, że pisząc o sztuce kobiet jestem feministką. Jeśliby tak było, musielibyśmy nazwać Susan Sontag faszystką, ponieważ napisała tekst poświęcony sztuce faszystowskiej, a markiza de Sade za feministę; przecież tytułową postacią jego książki jest Justyna. Pisze o kobietach, całe życie im poświęcił, a zatem jest feministą! Jest kobietą!

Żarty na bok. Sądzę jednak, że dotykam tu – być może zbyt słabo – problemu nie byle jakiego. Problemu pisania, który trzeba sformułować w dwóch kolejnych pytaniach: „co pisać?” oraz „jak pisać?”. Nie rozstając się z dwoma ostatnimi omawianymi tutaj

argumentami, jest jasne, że pytanie pierwsze o to, co pisać, jest zupełnie nieistotne. To, co się pisze, jest bez znaczenia dla pisania feministycznego i, szerzej, tu wracam do pierwszej części swojego referatu, pisania podmiotu eks-centricznego. Więcej, to, o czym się pisze, jest w ogóle sprawą drugorzędną. To tylko złudzenie i akcydens, że podmioty definiujące się jako podmioty kobiece zajmują się częściej kobietami niż podmioty *queerowe*, które z kolei zajmują się częściej niż podmioty kobiece tak zwaną sztuką gejowską. Jeżeli nie „co pisać?”, fundamentalnym pozostaje problem „jak pisać?”. Pytanie to nie jest łatwe. Rozpada się bowiem na dwa kolejne pytania. Pytanie o jak może być bowiem pytaniem o formę (styl, retorykę, ustrukturyzowanie) pisania oraz pytaniem o sam proces pisania; jest to wówczas pytanie o to, co dzieje się z podmiotem eks-centricznym, kiedy jest w akcie pisania.

O tym, że problem „jak pisać?” jest o wiele istotniejszy od zagadnienia „co pisać?” przekonuje także wizja pisania historii jako tworzenia narracji, która nie odbiega ostatecznie od innych form pisania narracyjnego o naturze literackiej. Jeżeli zgodzimy się z, na przykład Haydenem Whitem, co do literackości pisania historycznego, a szczerze mówiąc, nie widzę żadnych interesujących i wyzywających przeciwwskazań, i jeżeli postawimy znak równości pomiędzy pisaniem historycznym a literaturą oraz historykami jako literatami, sprobematyzowania domaga się sam proces pisania. O ile bowiem psychologia procesu twórczego jest wykorzystywana i służy wyjaśnianiu aktu pisania literackiego, o tyle nie znam prac, które tematyzowałyby proces pisania historycznego, analogicznie jak robione jest to z procesem tworzenia dzieła literackiego (czy szerzej, artystycznego). Sądzę ponadto, że to właśnie tutaj, w egzystencjonalnie nastawionej analizie procesu pisania przez podmiot eks-centriczny, jak starałem się wykazać to w pierwszej części niniejszego referatu, szukać należy istotnych problemów związanych (także) z feministyczną historią sztuki.

To właśnie owo „jak”, a nie „co”, jest konstytutywne dla pisania eks-centricznego. Owo „jak” charakteryzuje się ciągłym rozpaczaniem się na dwa, uwięzieniem w nadmiarze

siebie oraz świadomością istnienia *gestu zmazania*, *gestu zmazy*, z którym przy całym dramaturgicznie sytuacji, można próbować grać. Pisanie niewrażliwe na „jak” nie zna tych problemów. Pisanie bez „jak”, nastawione na szybki zysk z „co”, jest pisaniem *uznanym za historyczne*. W odróżnieniu od pisania eks-centrycznego, pisanie to jest niezwykle płodne. (Tak płodne, że kiedy przychodzi mi się z nim skonfrontować, sięgam po swoje dildo).

W jaki sposób zatem, może ktoś zapytać, możliwe jest odróżnienie feministycznej od niefeministycznej historii sztuki, eks-centrycznej od tej, która nie wie nawet, że zajmuje *tylko* centrum i mówi zawsze z jednej, może i za prawdziwą uznaną, ale jakże nudnej perspektywy? Cóż, to sprawa niezwykle indywidualna, musi być rozważana zawsze w odniesieniu do jednego tekstu i niezwykle intymnie. Naturalnie, nie mogę jako czytelnik, usytuować się w głowie innego „ja co to pisze”, jedyne co mogę zrobić, to śledzić chorobowe symptomy rozpaczającego się w tekście ja, które świadome swej rozpaczliwej sytuacji, oddaje się im lub z nimi pogrywa.

Podam na koniec dwa przykłady. Pierwszy nastawiony jedynie na „co” i drugi, obezwładniający napięciem wynikającym z „jak”. Pierwszy przykład pochodzi z własnego doświadczenia. Będąc zupełnie początkującym historykiem, który chyba niczego jeszcze sam nie opowiedział, miałem okazję współpracować nad książką poświęconą Grupie Ładnie (Drągowska 2008). Moim zadaniem było spisywanie i wstępne redagowanie przeprowadzonych przez Dominika Kuryłka wywiadów z artystami, kuratorkami, historykami sztuki. Na jednej z taśm jeden z opowiadających historię męskich głosów mówił z wielką pewnością siebie. Był to głos, który nie słyszy swojego głosu. Był to głos, który nie zastanawia się nad tym, gdy i *jak* mówi. Ten luksusowy głos, głos nie cierpiący (czego? od czego?), ten głos wiedział, że chociaż to, *co* mówi może zostać podważone, że ktoś może nie zgodzić się z tym, *co* mówi, to jednak sam głos i to, *jak* mówi, nie zostanie podważone nigdy. Było to doświadczenie niezwykle cenne. Zazdrościłem głosowi, że mój głos, nigdy *tak* nie zabrzmiał.

Przykład drugi ilustruje nastawione na „jak” eks-centriczne opowiadanie historii. Mam na myśli tekst Marii Hussakowskiej zatytułowany *Inny nieco aspekt lat siedemdziesiątych*, w którym autorka interpretuje i analizuje prace Marii Pinińskiej-Bereś (Hussakowska-Szysko 1999). Tekst, co wydaje się także istotne, pisany wbrew artystce oraz tekst, w którym nie mniej ważnym od analizy jest sposób, w *jaki* historia została opowiedziana. Hussakowska rozpoczyna opowieść od zrelacjonowania wycieczki, jaką odbyła z amerykańskimi feministkami do Nowej Huty. Jest zupełnie nieistotne, że były to feministki, równie dobrze mogłyby to być zakonnice. Istotne jest, że jest to opowieść, *co* nie ma nic do rzeczy ze sztuką Pinińskiej. Jest niedorzeczna. O tym, że *jak*-by nie było pieszej wycieczki do Nowej Huty, dalsza narracja wiele by straciła, czytający dowiadują się w środku tekstu, gdy dowodem słuszności swojego wyводу Hussakowska czyni swoje różowe włoskie buty, które przywiozła sobie z Budapesztu w latach siedemdziesiątych. Nie wiem naturalnie *jak* Hussakowska pisała swój tekst, wiem jednak, *jak* jest napisany. Sądzę, że nie mogła tego opowiedzieć inaczej, w modusie uznanym za poprawne pisanie historyczne.

Tak naprawdę, w ogóle nie uważam, że problem pisania eks-centricznego jest problemem naukowym i mógłby być dyskutowany w dyskursie akademickim jako spór fakultetów, który nastawiony jest zawsze na owo strasznie prawdziwe „co”, bardzo rzadko natomiast na niepoważne jak szpilki, które przywiozła z Budapesztu Hussakowska „jak”. Pisanie eks-centriczne nie jest w ogóle problemem w ścisłym tego słowa znaczeniu. (Nie ukrywam, że właśnie dlatego jest to nasz duży problem). Nie posiada bowiem rozwiązania, które można byłoby zweryfikować, bądź sfalsyfikować, a nawet – obym się mylił - zintersubiektywizować. Jest raczej aporią, którą „ja co to pisze” rozwiązywać musi zawsze w samotności, wielokrotnie i nigdy nie rozwiązać. Dlatego też to właśnie w jego aporetycznej naturze i w nacechowanej egzystencjonalnie auto-analizie, szukać należy tego, co nieobecne i przemilczane, szaleństwa Rolanda Barthes’a, które jest naszą prawdą; „Jestem szalony z miłości, nie jestem szalony, mogąc o tym mówić, *rozszczepiam* swój obraz”

(Barthes

2011,

183).

**Bibliografia:**

- Barthes, Roland. 2011. *Fragmenty dyskursu miłosnego*, translated by Marek Bieńczyk. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Białostocki, Jan. 1955. *Caravaggio*. Warszawa: Sztuka.
- Benjamin, Walter. 2011. "O pojęciu historii". In: *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, translated by Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Butler, Judith. 2008. *Uwikłani w pleć. Feminizm i polityka tożsamości*, translated by Karolina Krasuska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Drągowska, Magdalena, Kuryłek, Dominik and Tatar, Ewa Małgorzata. 2008. *Krótką historia Grupy Ładnie*. Kraków: Wydawnictwo Ha!art.
- Husakowska-Szysko, Maria. 1999. "Inny nieco aspekt lat siedemdziesiątych". In: *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań. Materiały z seminarium naukowego zorganizowanego przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej w dniach 11-12 grudnia 1997 roku*, edited by Tomasz Gryglewicz and Andrzej Szczerski. Kraków: Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Plessner, Helmuth. 1988. "Pytanie o *conditio humana*". In: *Pytanie o *conditio humana*: wybór pism*, translated by Małgorzata Łukasiewicz and Andrzej Załuska. Warszawa: PIW.
- Sontag, Susan. 1979. "Notatki o Kampie", translated by Wanda Wartenstein. *Literatura na Świecie* 9/101.
- Szczepan, Aleksandra. 2011. "Trasa świętych i mistyczek". In: *Kraków kobiet. Przewodnik turystyczny*, edited by Agata Dutkowska and Wojciech Szymański. Kraków: Korporacja Ha!art.