EKSTAZA, HORROR, SOLIDARNOŚĆ

MONOGRAFIE
FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

RADA WYDAWNICZA

Andrzej Borowski, Michał Buchowski,
Tomasz Kizwalter, Szymon Wróbel,
Antoni Ziemba

FUNDACJA NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

Wojciech Sawala

EKSTAZA, HORROR, SOLIDARNOŚĆ

WYMIARY BEZOSOBOWOŚCI W PROZIE CLARICE LISPECTOR

TORUŃ 2020

Wydanie książki jest subwencjonowane
w ramach programu Monografie
przez Fundację na rzecz Nauki Polskiej

Redaktor tomu
Patrycja Maj-Palicka

Korekty
Patryk Chłopek

Projekt okładki i obwoluty
Barbara Kaczmarek

Indeksy
Blanka Heberlejn

Skład
New Solutions

Printed in Poland
© Copyright by Wojciech Sawala
and Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Toruń 2020

eISBN 978-83-231-5735-9
https://doi.org/10.12775/978-83-231-5735-9

WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIWERSYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA
Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń
tel. +48 56 611 42 95, fax +48 56 611 47 05
e-mail: wydawnictwo@umk.pl
Dystrybucja: ul. Mickiewicza 2/4, 87-100 Toruń
tel./fax: +48 56 611 42 38, e-mail: books@umk.pl
www.wydawnictwo.umk.pl

Wydanie pierwsze

[N]*iechże więc dziś, gdy znajduję się na szczycie kariery, temu pierwszemu podaniu ręki towarzyszy także szczere słowo. Nie przyniesie ono Akademii niczego istotnie nowego i pozostanie bardzo dalekie od tego, czego się ode mnie żąda i czego mimo najlepszej woli nie umiem powiedzieć; jednakże wskaże ono drogę, którą dawna małpa przedostała się do świata ludzi, i sposób, w jaki się w nim utwierdziła.*
Franz Kafka, *Sprawozdanie dla Akademii*

Spis treści

WSTĘP 11
Nieznana, uwielbiana, „udomowiona” 11
Przedmiot badań: tematyka bezosobowości 25

CZĘŚĆ I
BEZOSOBOWOŚĆ JAKO ISTNIENIE POZA DYSPOZYTYWEM OSOBY

ROZDZIAŁ 1. DYSPOZYTYW 33
Dyspozytyw w filozofii Michela Foucaulta 33
Człowieczeństwo jako dyspozytyw według Clarice Lispector 36
Dyspozytyw jako gwarant bezpieczeństwa ontologicznego 38
ROZDZIAŁ 2. POJĘCIE OSOBY I JEGO HISTORIA 45
„Montaż ludzki” jako synonim „dyspozytywu osoby” 45
Rzymska kategoria osobowości prawnej jako dyspozytyw władzy 46
Teologiczne źródła rozumienia osoby jako maski 48
Persona jako określenie statusu ontologicznego człowieka 50
ROZDZIAŁ 3. POZA DYSPOZYTYWEM OSOBY 53
Przejście od krytyki dyspozytywu do poszukiwania rzeczywistości bezosobowej 53
Giorgia Agambena projekt przekształcenia „nagiego życia” w „mesjaniczną resztkę” 57
Roberta Esposita postulat etyki bezosobowościowej 67

CZĘŚĆ II
TEMATYKA BEZOSOBOWOŚCI W LITERATURZE XX WIEKU

ROZDZIAŁ 4. DEPERSONALIZACJA W PROZIE MODERNISTYCZNEJ..... 79
ROZDZIAŁ 5. FERNANDO PESSOA: ODPODMIOTOWIENIE I ABULIA 83
ROZDZIAŁ 6. HERMANN HESSE: PRZEZ WIELOŚĆ KU JEDNOŚCI 93
ROZDZIAŁ 7. BEZOSOBOWOŚĆ W MODERNIZMIE BRAZYLIJSKIM..... 97

Pierwsza faza modernizmu brazylijskiego: lata 1922–1930 97
Druga faza modernizmu brazylijskiego: lata 1930–1945 101
Trzecia faza modernizmu (1945–1964) i okres dyktatury (1964–1985) 105
Kariera pisarska Clarice Lispector 108
Biograficzne źródła mesjańskiego mistycyzmu Clarice Lispector 112
Dziedzictwo judaizmu w pisarstwie Lispector 113
Mistycyzm w pisarstwie Lispector 117
Mesjanizm w pisarstwie Lispector 120

CZĘŚĆ III
BEZOSOBOWOŚĆ WEDŁUG CLARICE LISPECTOR

ROZDZIAŁ 8. CELE ANALIZY 133
ROZDZIAŁ 9. TELEFON JAKO METONIMIA DYSPOZYTYWU 135
ROZDZIAŁ 10. OSOBA JAKO DYSPOZYTYW 145
Uczłowieczenie jako wygnanie z bytu 145
Bycie „osobą" jako przezwyciężenie bezosobowości 153
Życie ludzkie jako dialektyka personalizacji i depersonalizacji 156
ROZDZIAŁ 11. ŻYCIE PŁODOWE I NIEMOWLĘCE JAKO STAN BEZOSOBOWY 161
Embrion i stan prenatalny jako figury bezosobowości 161
Doskonała teraźniejszość niemowlęcia 164
Udomowienie jako proces pochwytywania dziecka, zwierzęcia i Boga 171
ROZDZIAŁ 12. DOJRZEWANIE JAKO WYŁANIANIE SIĘ OSOBY Z BEZOSOBOWEGO TŁA 179
ROZDZIAŁ 13. BEZOSOBOWOŚĆ JAKO TREŚĆ KRYZYSU WIEKU DOJRZAŁEGO 189
Dom jako dyspozytyw gwarantujący bezpieczeństwo ontologiczne 189
Przestrzeń roślinna jako obraz stanu bezosobowości 195
Bezosobowość jako uwolnienie od społecznych ról i przejaw piękna 202
Bezosobowość jako horror. Lispector w świetle *Jądra ciemności* 211
ROZDZIAŁ 14. BEZOSOBOWOŚĆ JAKO PRZEDMIOT DOŚWIADCZENIA ASCETYCZNO-MISTYCZNEGO 225
Przejście od „ja" ku nicości w *Pasji według G.H.* 226
Metaforyka warstwowości 230
Metaforyka uwodzenia: spojrzenie nagiego życia 234

ROZDZIAŁ 15. ETYKA BEZOSOBOWOŚCI 251
Życie biologiczne jako przedmiot obrzydzenia 251
Polityczność nagiego życia w pisarstwie Clarice Lispector 260
Spotkanie z karaluchem: etapy procesu 267
Solidarność 277
Literackie badanie możliwości „biopolityki afirmatywnej" 279
Bezosobowość mesjańska? 287

BIBLIOGRAFIA 295
SUMMARY 309
INDEKS OSÓB 313

Wstęp

Prezentowana książka wpisuje się – czyniąc to z perspektywy literaturoznawczej – we współczesną debatę teoretyczną nad możliwością wypracowania nowego, bardziej wydajnego etycznie modelu polityczności. Jednocześnie podejmowane w niej rozważania odnoszą się do zagadnień z zakresu metafizyki egzystencji ludzkiej rozpatrywanej w wymiarze zarówno uniwersalnym, jak i naznaczonym specyfiką realiów kulturowych, w obrębie których sytuują się omawiane tu zjawiska. Książka dotyczy więc etyki, polityki i metafizyki. Przede wszystkim dotyczy jednak literatury. Przyczyną jej powstania jest bowiem – stanowiąc zarazem zasadniczą jej treść – próba odpowiedzi na pytanie o sens twórczości jednej z najważniejszych autorek prozy latynoamerykańskiej XX wieku, brazylijskiej pisarki Clarice Lispector (1920–1977).

Nieznana, uwielbiana, „udomowiona"

Od czasu publikacji w 2019 roku przez wydawnictwo W.A.B. jej *Opowiadań wszystkich* (OW), w przekładzie Wojciecha Charchalisa, Clarice Lispector jest w Polsce postacią nieco lepiej znaną. Dla polskiego odbiorcy jej twórczość pozostaje jednak nadal słabo rozpoznana. Wynika to ze znacznego opóźnienia, z jakim docierało do nas jej pisarstwo. Polską recepcję dzieła Lispector w okresie niemal osiemdziesięciu lat, jakie upłynęły od jej powieściowego debiutu w 1943 roku, należy uznać za mniej niż skromną. Pierwszym jej utworem, jaki ukazał się na rynku polskim, była *Godzina Gwiazdy* (*A hora da estrela*, 1977), przekład jej ostatniej powieści przygotowany przez Annę Hermanowicz-Pałkę. Książka została wydana nakładem Wydawnictwa Literackiego w 1987 roku, a więc dziesięć lat

po publikacji oryginału – i tyleż samo po śmierci artystki. Dwa lata później, w numerze „Literatury na Świecie" (11/12, 1989) częściowo poświęconym brazylijskiej autorce, ogłoszono trzy opowiadania z tomu *Laços de família* (1960, *Więzy rodzinne*)[1] oraz krótki esej Elżbiety Milewskiej *Clarice Lispector, czyli nieznośny ciężar istnienia* (1989). W tym pierwszym polskim tekście krytycznym na temat jej dzieła została ona przedstawiona jako pisarka konsekwentnie realizująca spójny program artystyczny oparty na założeniach filozofii egzystencjalistycznej. W 2007 roku, w serii „Biblioteka Iberyjska" Wydawnictwa UW, ukazała się antologia opowiadań brazylijskich zatytułowana *Intymność i inne sfery* (Klidzio, koord., 2007), w której zamieszczono opowiadanie *Ukryte szczęście* (*Felicidade clandestina*)[2] pochodzące ze zbioru o takim samym tytule (*Felicidade clandestina*, 1971). W opublikowanej w 2010 roku *Historii literatur iberoamerykańskich* znalazło się panoramiczne omówienie twórczości Clarice Lispector, w którym Ewa Łukaszyk (2010: 708) określa ją mianem „mistrzyni opowiadania" i prezentuje jako autorkę o szczególnej wrażliwości społecznej. Rok później, znów na łamach „Literatury na Świecie" (1/2, 2011), udostępniono nowe tłumaczenia tekstów pisarki. W numerze w całości poświęconym literaturze brazylijskiej zawarto tym razem trzynaście jej opowiadań pochodzących z tomów *Laços de família*, *Felicidade clandestina*, *Onde estivestes de noite* (1974, *Gdzie byliście w nocy*) oraz *A via crucis do corpo* (1974, *Droga krzyżowa ciała*)[3]. W tym samym numerze pojawiły się także

---

[1] Są to opowiadania *Byk* (*O búfalo*), *Naśladowanie róży* (*A imitação da rosa*) i *Tajemnicze wydarzenie w São Cristóvão* (*Mistério em São Cristóvão*) w przekładzie Krystyny Sabik.

[2] Przekład Barbary Angrockiej.

[3] Są to: *Kura* (*Uma galinha*), *Najmniejsza kobieta świata* (*A menor mulher do mundo*), *Obiad* (*O jantar*) i – na nowo przełożona – *Tajemnica São Cristóvão* z tomu *Laços de família*; *Jedz, synku* (*Come, meu filho*) i *Dwie historie po mojemu* (*Duas histórias a meu modo*) z *Felicidade clandestina*; *Gdzie byliście w nocy* (*Onde estivestes de noite*) i *Właśnie tam idę* (*É para lá que eu vou*) z *Onde estivestes de noite*; *Chyba będzie padać* (*Mas vai chover*), *Miss Algarve* (*Miss Algrave*), *Droga krzyżowa* (*Via crucis*), *Język pu* (*A língua do p*) i *Ciało* (*O corpo*) z tomu *A via crucis do corpo*; wszystkie teksty w tłumaczeniu Michała Lipszyca. W polskim przekładzie tytułu opowiadania *Miss Algrave* przestawiono litery.

fragmenty debiutanckiej powieści Lispector *W pobliżu dzikiego serca* (*Perto do coração selvagem*, 1943, WPDS) w przekładzie Agnieszki Dideńko, esej *Bestiariusz* (*Bestiário*, 2006) brazylijskiego krytyka Silviana Santiago (2011) traktujący o zagadnieniu zwierzęcości w pisarstwie Lispector rozpatrywanemu w powiązaniu z tematyką społecznej konstrukcji tożsamości płciowej i problematyką strachu przed śmiercią oraz wywiad z 1971 roku przeprowadzony przez pisarkę z wybitną postacią brazylijskiej muzyki popularnej, Tomem Jobimem. Rok później na łamach „Wysokich Obcasów" ukazał się tekst Aleksandry Lipczak (2012) przedstawiający Lispector nie tyle jako autorkę, ile raczej barwną postać, o burzliwej, a niejednokrotnie i dramatycznej biografii. Oto jak do niedawna wyglądała lista przejawów obecności Clarice Lispector w polskiej przestrzeni czytelniczej.

W tych okolicznościach publikacja *Opowiadań wszystkich* stanowi bez wątpienia przełom, przede wszystkim z uwagi na całościowy charakter tomu, w którym zawarto, zgodnie z tytułem, wszystkie krótkie formy prozatorskie pióra Lispector, umieszczone w zbiorach oryginalnych jako *contos*. I choć nie oznacza to, że polski czytelnik uzyskał dostęp do wszystkich najważniejszych dzieł pisarki – nieprzełożone pozostają jej dłuższe teksty, w wydawniczym uproszczeniu zwane powieściami (choć przynależność gatunkowa nie jest tu bynajmniej kwestią oczywistą) – nie ulega wątpliwości, że pojawienie się zbioru otwiera nowy etap recepcji dzieła Clarice Lispector w Polsce. Dowodem tego są chociażby recenzje i omówienia, które od tamtego czasu ukazały się w prasie oraz w mediach elektronicznych. Opisanie specyfiki tego etapu – zaledwie wszakże rozpoczętego, gdyż liczone w dziesięcioleciach zapóźnienia w recepcji dzieła pisarki będą dopiero stopniowo uzupełniane przez polskojęzyczną krytykę i badaczy – wykracza poza cele tej książki. Odnotujmy więc tutaj jedynie dwa teksty: esej Michała Lipszyca *Clarice nad Wisłą*, który wszedł do numeru „Dwutygodnika" z grudnia 2019 roku, oraz notę autorstwa Marcina Kołakowskiego opublikowaną w „Nowych Książkach" w styczniu 2020 roku. Jej tytuł – *Pani Bovary w tropikach* – wydaje się znamienny, gdyż w skrótowej formule stara się scharakteryzować pisarstwo Lispector, odnosząc je do modelu literackiego znanego z kontekstu europejskiego i dookreślając jego specyfikę

przez umieszczenie go w egzotyzującym kontekście geograficznym. Formuła o analogicznej strukturze pojawia się zresztą w ostatnich słowach wstępu do *Opowiadań wszystkich*[4]. Lispector została tam określona mianem „żeńskiego Czechowa na plażach Guanabary". Odniesienia te wydają się o tyle kłopotliwe, że niejednorodne, bezkompromisowe i nieraz skrajnie idiomatyczne pisarstwo Clarice Lispector, pomijając kilka wyjątków, nie przejawia szczególnych powinowactw estetycznych ani z realistycznym nurtem w pisarstwie Gustave'a Flauberta, ani też z opowiadaniami autora *Wujaszka Wani*. Przywoływane nazwiska europejskich twórców mają więc może uzmysłowić niezaznajomionemu z literaturą brazylijską czytelnikowi skalę wielkości, którą należałoby mierzyć ważkość tej autorki dla jej rodzimej kultury. Dokładniejsze przybliżenie polskiemu odbiorcy specyfiki pisarstwa Lispector, które unaoczniałoby jej odrębność i oryginalność, wykraczając poza eurocentryczne odniesienia, wciąż pozostaje zadaniem otwartym. Podjął się go po części Michał Lipszyc we wspomnianym eseju, uzupełniając lukę, za jaką można uznać brak w wydanych przez W.A.B. *Opowiadaniach wszystkich* wprowadzenia do polskiej edycji czy też noty lub posłowia tłumacza. Tę nieobecność polskich paratekstów można by zresztą odczytywać jako nawiązanie do *quasi*-apofatycznej decyzji o niekomentowaniu tekstu prezentowanego czytelnikowi, podjętej przez wydawcę skrajnie surowej polskiej edycji *Godziny Gwiazdy* z 1987 roku. Wziąwszy pod uwagę te okoliczności, przychodzi stwierdzić, że mimo publikacji przywoływanego tomu nic nie wskazuje na to, aby niepełna do tej pory recepcja dzieła Lispector w Polsce miała zostać szybko uzupełniona. Jak można zatem przypuszczać, jej pozycję w polskim polisystemie literackim (por. Even-Zohar 2009) jeszcze nieprędko będzie można porównać do tej, jaką cieszy się w kręgach kultury portugalsko-, francusko- i anglojęzycznej. O ile bowiem w Polsce Clarice Lispector zaledwie zaczyna stawać się autorką rozpoznawalną, o tyle czytelnikom w innych krajach Europy, a także

[4] Tekst ten, zatytułowany *Glamour i gramatyka* (OW: 7–19) jest przekładem eseju Benjamina Mosera, zamieszczonego pierwotnie jako wprowadzenie do wydania amerykańskiego (CS). Znaczenie skrótów pojawiających się w odniesieniach bibliograficznych objaśnimy na końcu w *Bibliografii*.

w Ameryce Północnej i Południowej, jej proza znana jest od kilku dekad. Większość jej najważniejszych dzieł była, już od lat 50., systematycznie przekładana na francuski, angielski, hiszpański i niemiecki, a wśród krytyków wywodzących się z tych obszarów językowych, zwłaszcza tych zajmujących się krytyką feministyczną, Lispector od dziesięcioleci cieszy się statusem klasyczki.

Do sukcesu jej pisarstwa przyczyniła się, jako jedna z pierwszych, Hélène Cixous, która poświęciła mu kilka bardzo osobistych, eksperymentalnych w formie esejów, przede wszystkim *Vivre l'orange* (1989) oraz *L'heure de Clarice Lispector* (1989). Pochodząca z Algierii myślicielka feministyczna uznała Lispector za ikonę „pisania kobiecego" (*écriture féminine*), a także zarysowała pewne ramy pozwalające łączyć jej twórczość z filozofią poststrukturalistyczną. Znaczna część krytyki akademickiej, zwłaszcza ta – szczególnie aktywna – która twórczość Lispector odczytuje w świetle myśli takich autorów, jak Gilles Deleuze (por. Teixeira Zorzanelli 2005; Goh 2012; Fernández Lamarque 2013), w pewnym sensie do dziś porusza się w ramach stylistyki wyznaczonej właśnie przez teksty Cixous. Zdaniem Anny Klobuckiej (1994) prace tego rodzaju cechuje nie tyle podejście analityczne, ile imitujący ton samej Lispector „dyskurs miłosny". Jest bowiem „trudnym i niewdzięcznym zadaniem traktować pasję w duchu zimnej analizy: o dyskursie miłosnym nie można mówić, »nie znosi on opisu, jedynie symulację«" – stwierdza badaczka, cytując Rolanda Barthes'a (Klobucka 1994: 41). Podejście pełne pasji przeradzającej się w imitację jest widoczne zwłaszcza w eseistyce poświęconej twórczości Lispector, czego dobrym przykładem jest książka kanadyjskiej autorki Claire Varin *Langues de feu* (1990).

Nie oznacza to wszakże, że „trudne i niewdzięczne" zadanie analitycznego spojrzenia na dzieło Lispector nie zostało do tej pory przez krytykę podjęte. Przeciwnie, istnieje bogaty zbiór prac naukowych na temat jej twórczości, a ich autorzy reprezentują szerokie spektrum perspektyw badawczych. Z uwagi na wspomnianą już, przenikającą teksty Lispector „pasję", a także zaznaczający się w nich wyraźnie wymiar introspekcji, prozą brazylijskiej pisarki interesowali się krytycy preferujący podejście psychoanalityczne (por. Rosenbaum 1999a, 1999b), widziano w niej też przedstawicielkę egzy-

stencjalizmu (por. Milewska 1989). Choć postrzeganie jej pisarstwa w kategoriach literackiej egzemplifikacji teorii takich autorów, jak Jean-Paul Sartre (por. Nunes 1989), wydaje się przy obecnym stanie badań nad jej twórczością wyraźnym uproszczeniem, warto przypomnieć, że szczególne powinowactwo z Lispector odczuwał na przykład Vergílio Ferreira, wybitny egzystencjalista portugalski. Świadczą o tym utrzymane w entuzjastycznym tonie notatki, jakie zamieszczał na marginesach egzemplarzy dzieł Lispector znajdujących się w jego bibliotece (por. Queirós 2016). Wyjątkowo istotne miejsce wśród prac krytycznych poświęconych dziełu Lispector zajmują studia pisane z perspektywy feministycznej, jak choćby *Passionate Fictions: Gender, Narrative and Violence in Clarice Lispector* Marty Peixoto (1994). Wielowymiarowość dzieła pisarki skłania również do podejścia eklektycznego, którego efektem są studia czerpiące jednocześnie ze wszystkich wspomnianych nurtów – feminizmu, psychoanalizy, egzystencjalizmu i poststrukturalizmu – jak na przykład monografia Earla E. Fitza (2001)[5] *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector* czy *Clarice Lispector: La náusea literaria* Caroliny Hernández Terrazas (2013).

Te spośród wymienionych prac, które powstały w drugiej dekadzie XXI wieku, nie wpisują się już w kontekst recepcyjny wyznaczony przez napisane pod koniec lat 80. teksty Hélène Cixous, które jako pierwsze przyniosły Lispector popularność poza granicami Brazylii, zwłaszcza w kręgach literaturoznawców i krytyków. W 2009 roku nastąpiło bowiem odnowienie światowego zainteresowania osobą i twórczością brazylijskiej pisarki. Stało się tak za sprawą publikacji *Why This World?* (2009), obszernej biografii Lispector opracowanej przez Benjamina Mosera[6]. Północnoamerykański autor mieszkający na stałe w Holandii ukazał fascynującą wielowymiarowość postaci pisarki, uwypuklając zarazem pewien szczególny element jej osobowości i twórczości. Przedstawił bowiem Lispector jako wielką mistyczkę żydowską. Mimo tego bardzo specyficznego rysu, jaki nadał

[5] Fitz jest również autorem pierwszego angielskiego przekładu noweli *Água viva* (1973, *Żywa woda*), wydanego w 1989 roku pod tytułem *The Stream of Life*.

[6] Biografia ta została przetłumaczona na język portugalski (Moser 2009). W pracy odwołujemy się do tego przekładu.

swojej bohaterce, Moser zdołał zainteresować jej postacią i twórczością szersze kręgi odbiorów. W ślad za opracowaną przez niego biografią ukazały się nowe anglojęzyczne przekłady jej najważniejszych dzieł, w tym tom po raz pierwszy prezentujący wszystkie napisane przez Lispector opowiadania, *Complete Stories* (2015, CS) w wielokrotnie później nagradzanym tłumaczeniu Katriny Dodson. Ów tom posłużył za edytorską podstawę wznowień w innych językach, a także nowych przekładów, w tym wspomnianego na początku polskiego wydania *Opowiadań wszystkich*. Pierwotne, amerykańskie wydanie zredagował Benjamin Moser, wyrastając tym samym na jednego z głównych architektów tego następnego etapu zainteresowania twórczością Lispector w Europie i Ameryce Północnej, o którym krytyczka „New York Timesa" Parul Sehgal (2018) pisała: „Odrodzenie się hipnotycznej Clarice Lispector jest jak dotąd jednym z prawdziwych literackich wydarzeń XXI wieku".

Odrodzenie, o którym tu mowa, dotyczy przede wszystkim recepcji dzieła pisarki wśród czytelników posługujących się angielskim, francuskim, hiszpańskim i niemieckim – biografia *Why This World?* została przetłumaczona na wszystkie te języki, a jej wydaniu w poszczególnych krajach niejednokrotnie towarzyszyły wznowienia przekładów najważniejszych dzieł Lispector. W Polsce, jak już wspomnieliśmy, zjawisko to znajduje się zaledwie w początkowej fazie i trudno przewidzieć, jaka będzie dynamika jego rozwoju. W Brazylii trudno natomiast mówić o odrodzeniu zainteresowania twórczością Lispector z powodów zgoła przeciwnych niż w Polsce. W swoim rodzimym kraju – pisarka nigdy nie uważała za taki żadnego innego, mimo że urodziła się na Ukrainie, a znaczną część dorosłego życia spędziła za granicą – Lispector zyskała status klasyczki już wkrótce po debiucie w 1943 roku. Od tamtej chwili uznawana była za jedną z najważniejszych postaci XX-wiecznej literatury brazylijskiej; do dziś o najwyższe laury krytyki może z nią konkurować chyba jedynie João Guimarães Rosa (1908–1967), autor kultowej powieści *Grande Sertão: Veredas* (1956, *Wielkie pustkowie*, 1972)[7].

[7] Nawiasem mówiąc, artystyczną doniosłość tej pozycji oraz rangę literacką jej autora trudno właściwie oszacować z perspektywy czytelnika polskiego,

Mimo to również w Brazylii z nastaniem XXI wieku nastąpiło pewne wzmożenie zainteresowania dziełem Clarice Lispector. Ten swoisty *boom* przejawia się nie tylko w wielkiej liczbie rozpraw magisterskich i doktorskich poświęconych jej twórczości, ale też – może nawet wyraźniej – w dowodach uznania, jakich czytelnicy nie szczędzą pisarce na rozlicznych internetowych forach. Negatywnymi konsekwencjami tego zjawiska, wpisującego się w kontekst współczesnej kultury konsumpcjonistycznej zdominowanej przez błyskawiczną komunikację internetową, są banalizacja i utowarowienie dzieła pisarki, stanowiące niejako rewers „odrodzenia się hipnotyzującej Clarice Lispector". „W dzisiejszej Brazylii jej uwodzicielska twarz ozdabia znaczki pocztowe" – pisze Moser (2009: 12), a

> [j]ej nazwisko dodaje szyku luksusowym osiedlom. Jej dzieła, które za jej życia często odrzucano jako hermetyczne i niezrozumiałe, sprzedawane są w automatach na stacjach metra. W Internecie kłębią się tysiące jej fanów, a do rzadkości należą miesiące, w których nie ukazałaby się książka biorąca pod lupę ten czy inny aspekt jej życia i dzieła (Moser 2009: 12–13).

Frenetyzm tych dowodów uznania, jak się zdaje, skrywa coś nieoczywistego, kontrastuje bowiem z trudnościami interpretacyjnymi, jakich nastręczają jej teksty. Jak zauważa dalej Moser, „niewielu wielkich artystów nowoczesnych jest, w gruncie rzeczy, tak nieprzystępnych jak ona. […] Sama napisała kiedyś: »Jestem tak tajemnicza, że sama siebie nie rozumiem«" (Moser 2009: 14–15). Starając się wyjaśnić paradoks ogromnej popularności autorki trudnej, nieskorej do kompromisów i częstokroć niezrozumiałej, warto być może sięgnąć do rozważań Susan Sontag dotyczących recepcji Simone Weil. W eseju z 1963 roku, poświęconym temu tematowi, pisała:

> Bohaterowie kulturowi naszej liberalnej cywilizacji mieszczańskiej są antyliberalni i antymieszczańscy; to pisarze skłonni do powtarzania

---

dysponującego jedynie przekładem Heleny Czajki, skupionym na oddaniu fabularnej warstwy tekstu, z pominięciem niezwykle złożonych gier językowo-znaczeniowych, wpisanych w strukturę tekstu oryginalnego.

> się, obsesyjni, nieuprzejmi, którzy oddziałują gwałtem – nie tyle tonem osobistego autorytetu i żarliwością intelektualną, ile wrażeniem osobistej i intelektualnej krańcowości. […] Prawdy, które szanujemy, rodzą się z udręki. Mierzymy prawdę według cierpień pisarza, nie według kryterium prawdy obiektywnej, z którą korespondują jego słowa (Sontag 2012: 72–73).

Rzeczywiście, wiele z tych cech wnikliwy czytelnik odnajdzie również u Lispector, autorki piszącej jak w obsesji, której teksty niejednokrotnie wydają się nośnikami intelektualnej – czy też duchowej – krańcowości. „Piszę, jak gdyby miało to uratować czyjeś życie. Prawdopodobnie moje własne" (Moser 2009: 103) – wyznawała. Właśnie tego typu postawa wzbudza, zdaniem Sontag, szczególnego rodzaju szacunek wśród czytelników. Dlatego też sposób odbioru takich autorów amerykańska eseistka postrzega nie jako przyjęcie przekonującego sposobu objaśniania życia i świata ani też jako obcowanie z dobrze opowiedzianą historią, przejmującą z tego czy innego powodu czytelnika, ale jako swoisty kult artystycznej osobowości. W dalszej części cytowanego eseju Sontag wyznaje:

> Nie wierzę, że spośród dziesiątek tysięcy czytelników, jakich Weil zdobyła sobie od pośmiertnego wydania jej książek i esejów, więcej niż garstka naprawdę podziela jej poglądy. […] Pisarzy o tak bezwzględnej oryginalności czytamy dla ich osobistego autorytetu, przykładu powagi, wyraźnej gotowości do poświęcenia siebie w imię własnych prawd, a jedynie wyrywkowo dla ich „poglądów". Zdeprawowany Alkibiades słuchał Sokratesa, niezdolny i nieskłonny do zmiany swojego życia, poruszony jednak, wewnętrznie wzbogacony i pełen miłości. Dzisiaj, podobnie, wrażliwy czytelnik okazuje szacunek rzeczywistości duchowej z poziomu, który nie jest i nie mógłby być jego własnym (Sontag 2012: 74).

Opinia ta w pierwszej chwili wydaje się przekonująca również w odniesieniu do dzieła Lispector – jej artystyczny sukces można po części tłumaczyć za pomocą podobnych argumentów. Wysoka ocena jej tekstów dokonywana przez krytykę i deklaracje „miłości" wobec autorki pojawiające się niejednokrotnie na blogach czytelników

nie muszą bowiem oznaczać uznania Lispectoriańskich rozpoznań za własne; co więcej, jak pisała Anna Klobucka, nie zawsze idą one w parze z analizą tych rozpoznań. Potwierdzają to uwagi poczynione przez Sontag, która sugeruje, że sposób odbioru dzieł tego szczególnego typu autorów powiązany jest z odczuwanym przez czytelnika zachwytem wobec rzeczywistości, która przekracza jego duchowe i intelektualne predyspozycje, nie polega zaś na dyskursywnym pojmowaniu i intelektualnej relacji z tekstem. Do takiego poza-racjonalnego sposobu odbioru swoich utworów zachęcała zresztą niejednokrotnie nawet Lispector, na przykład wtedy, kiedy zwracała się do publiczności Pierwszego Światowego Kongresu Czarownictwa zorganizowanego w Bogocie w 1975 roku[8]:

> Tak się składa, że wszystko, co mam wam do zaoferowania, to moja literatura. Ktoś za chwilę odczyta po hiszpańsku tekst, który napisałam, rodzaj opowiadania pod tytułem *Jajko i kura*, który jest tajemniczy nawet dla mnie i zawiera sekretną symbolikę. Proszę was, żebyście nie słuchali tylko rozsądkiem, bo jeśli będziecie próbowali jedynie rozumować, wszystko, co powiedziane, wymknie się pojmowaniu. Jeśli choć tuzin słuchaczy poczuje mój tekst, będę usatysfakcjonowana (Moser 2009: 509)[9].

Wyrażane przez Lispector pragnienie, by jej teksty odbierane były pozarozumowo, współgra z opisywanym przez Sontag modelem recepcyjnym, w którym pierwiastek zachwytu przeważa nad pierwiastkiem racjonalnym i procesem przyswajania idei. Należy jednak zauważyć, że taki sposób czytania tekstów Lispector przekształcił się

---

[8] Ze względu na udział pisarki w tym wydarzeniu przylgnął do niej – po części adekwatny, po części zaś egzotyzujący i banalizujący – przydomek „wielkiej czarownicy brazylijskiej literatury".

[9] „Acontece que tudo o que eu tenho a dar a vocês todos é apenas minha literatura. E alguém vai ler agora em espanhol um texto que eu escrevi, uma espécie de conto chamado »O ovo e a galinha«, que é misterioso mesmo para mim e tem uma simbologia secreta. Eu peço a vocês para não ouvirem só com o raciocínio porque, se vocês tentarem apenas raciocinar, tudo o que vai ser dito escapará ao entendimento. Se uma dúzia de ouvintes sentir o meu texto, já me darei por satisfeita".

z czasem w rodzaj recepcyjnej kliszy i usprawiedliwienia całkowitej dowolności w odczytywaniu jej tekstów. Skrajnym stadium takiej sytuacji wydaje się funkcjonowanie dzieła i postaci Clarice Lispector w przestrzeni internetowej. „Kult" pisarza, jaki Sontag charakteryzuje w eseju o Simone Weil, wynika nie tylko z wrażliwości, ale także z niemałej dozy pokory. Nie wydaje się tymczasem, aby szczególna wrażliwość i intelektualna pokora towarzyszyły takim formom „okazywania szacunku", jak internetowy obieg cytatów z dzieł Lispector – wyrwanych ze źródłowego kontekstu, a niejednokrotnie nawet fałszywie pisarce przypisywanych[10] – które umieszczane są na tle (czasami również nieprawdziwych) zdjęć autorki. Fragmentaryczny i całkowicie dowolny tryb wykorzystywania jej myśli w tym przypadku osiąga tak wielką skalę, że za jego sprawą nieoczywista osobowość i frapująca twórczość Lispector zostają sprowadzone do rangi marki czy też produktu przykrojonego na potrzeby szybkiej i łatwej kulturowej konsumpcji. Tymczasem w „dedykacji dla potencjalnych czytelników" zamieszczonej na początku noweli *A Paixão segundo G.H.* (1964, *Pasja według G.H.*) Lispector pisała:

> Ta książka jest jak jakakolwiek inna książka. Ale byłabym zadowolona, gdyby czytały ją jedynie osoby o duszy już ukształtowanej. Te, które wiedzą, że przybliżanie się, do czegokolwiek, dokonuje się stopniowo i żmudnie – oznacza przeprawę nawet przez przeciwieństwo tego, do czego zamierzamy się zbliżyć[11].

---

[10] I tak, na przykład, 8 marca 2018 roku, z okazji Dnia Kobiet, barcelońskie Centro Cultural do Brasil opublikowało na Facebooku planszę ze zdaniem podpisanym nazwiskiem pisarki: „Toda mulher leva um sorriso no rosto e mil segredos no coração" („Każda kobieta nosi jeden uśmiech na twarzy i tysiąc sekretów w sercu"). Tego typu zdania, fałszywie przypisywane Lispector, wpisujące się w sentymentalną estetykę popularnych poradników życiowych, zafałszowują publiczny wizerunek pisarki, czyniąc z niej postać porównywalną do takich autorów, jak Paulo Coelho, brazylijski autor światowych bestsellerów, cechujących się jednak według większości krytyki niską wartością artystyczną.

[11] „Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar" (PSGH: 7).

Rozbieżność między sposobem, w jaki autorka wyobrażała sobie odbiór własnej twórczości, a trybem konsumpcji „produktu", w jaki została zmieniona zarówno ona sama, jak i jej dzieło, można opisać innymi słowami Susan Sontag – odnoszącymi się tym razem do Virginii Woolf: „nie potrafiłaby sobie wyobrazić […], że pewnego dnia jej twarz stanie się obrazem powielanym na koszulkach, kubkach, torbach, magnesach na lodówkę, podkładkach pod myszkę" (Sontag 2010: 32). I nie oznacza to wcale, że Clarice Lispector postrzegała siebie jako osobę należącą do intelektualnej elity, która odczuwa niechęć wobec jakkolwiek rozumianej popularności czy też form kultury i sztuki uważanych czasem za „niższe". Nie poczytywała się bowiem za intelektualistkę czy nawet „literatkę" i częstokroć mówiła o swoim braku oczytania i niewielkim stopniu literackiego wykształcenia. W 1968 roku, w tekście *Intelectual? Não.* (1968, *Inteligentka? Nie.*), opublikowanym na łamach „Jornal do Brasil", pisała:

> Kolejną rzeczą, której inni, jak się zdaje, nie rozumieją, jest to, że nazywają mnie intelektualistką, a ja mówię, że nią nie jestem. Znów, nie chodzi o skromność, ale o rzeczywisty stan rzeczy, który bynajmniej mnie nie rani. Być intelektualistką to używać przede wszystkim inteligencji, czego ja nie robię: używam intuicji, instynktu. Być intelektualistką to także być oczytanym, a ja jestem tak złą czytelniczką, że, teraz już bez wstydu, mówię, że naprawdę nie jestem oczytana. Nie przeczytałam nawet najważniejszych dzieł stworzonych przez ludzkość[12].

Jakkolwiek przypisanie genezy całej własnej twórczości jedynie intuicji można uznać za właściwą autokreacji przesadę, nie należy wszakże lekceważyć sądu powtarzanego przez pisarkę z takim uporem. Żadnego dzieła literackiego nie sposób, rzecz jasna, całkowicie wyizolować z otaczającego je kontekstu historyczno-kulturowe-

[12] „Outra coisa que não parece ser entendida pelos outros é quando me chamam de intelectual e eu digo que não sou. De novo, não se trata de modéstia e sim de uma realidade que nem de longe me fere. Ser intelectual é usar sobretudo a inteligência, o que eu não faço: uso é a intuição, o instinto. Ser intelectual é também ter cultura, e eu sou tão má leitora que, agora já sem pudor, digo que não tenho mesmo cultura. Nem sequer li as obras importantes da humanidade" (ADM: 208).

go, jednak jego intertekstualne powiązania nie muszą wcale wynikać z przebiegu twórczego procesu, lecz mogą wiązać się z retroaktywnymi właściwościami samego dzieła, sprawiającymi, że to „pisarz TWORZY własnych prekursorów" (Borges 1999: 160), nie zaś odwrotnie. W tym właśnie sensie uznanie intuicyjnego i stosunkowo niezależnego od zewnętrznych wpływów charakteru dzieła Lispector nie musi wykluczać możliwości odczytywania go przez pryzmat relacji, w jakie tekst w nieunikniony sposób wchodzi z innymi tekstami kultury. Przyjęcie w tej książce takiej perspektywy pozwala odczytywać prozę Lispector z uwzględnieniem jej historyczno-kulturowego kontekstu, przy jednoczesnym zachowaniu szacunku dla akcentowanej przez autorkę swoistości jej dzieła. Pisarka, jak widzieliśmy, konsekwentnie podkreślała „antyliterackość" swojej twórczości, a w opowiadaniu *Dia após dia* (*Dzień za dniem*) z tomu *Droga krzyżowa ciała*, pisała wprost wyzywająco:

> Nie obchodzi mnie, czy ta książka doda cokolwiek do mojego dzieła. Do diabła z moim dziełem. Nie wiem, dlaczego ludzie przypisują taką wagę literaturze. A jeśli chodzi o moje nazwisko? Do diabła z nim, mam inne sprawy na głowie[13].

I nawet jeśli popularne felietony z poradami dotyczącymi kuchni, mody i makijażu, jakie pisywała na zamówienie, wolała sygnować pseudonimami – Helen Palmer, Teresa Quadros i Ilka Soares (por. Moser 2009: 353–357) – są powody, by sądzić, że również publikując pod własnym nazwiskiem, celowo postponowała troskę o wielkość własnego dzieła i nazwiska. W rzeczywistości nawet flirt z kiczem i estetyką tabloidu, na jaki zdecydowała się w swoich późnych zbiorach opowiadań *Gdzie byliście w nocy* oraz wspomnianej przed chwilą *Drodze krzyżowej ciała*, ma na celu – jak się wydaje – coś dokładnie przeciwnego do efektu „udomowienia", „oswojenia" – czy nawet „upupienia" – wywołanego wpisaniem jej skomplikowanego dzieła w schematy popularnej konsumpcji. Lispector wiele pisała o inten-

[13] „Sei lá se este livro vai acrescentar alguma coisa à minha obra. Minha obra que se dane. Não sei por que as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome? que se dane, tenho mais em que pensar" (VCC: 176).

sywnym wewnętrznym dążeniu do tego, by rozpłynąć się w świecie, stać się „nikim", maksymalnie rozluźnić własną podmiotowość. Zabiegi, jakie w swych tekstach stosuje po to, by własne dzieło i osobę przedstawić nie jako „wielkie", lecz – odwrotnie – jako „jakiekolwiek" (zgodnie z przytoczonym przed chwilą fragmentem *Pasji według G.H.*), nie mają nic wspólnego z kreowaniem wizerunku pisarki prostej i popularnej. Są to raczej sposoby poszukiwania dróg prowadzących do wyzwolenia z tego, co autorka postrzegała jako piętrowy, oddalający od autentycznego życia „montaż ludzki" (znaczenie tego sformułowania, użytego w *Pasji według G.H.*, przeanalizujemy w pierwszej części książki). Być może to właśnie jej radykalna krytyka człowieczeństwa – przynajmniej w kształcie znanym zachodniej cywilizacji – stanowi powód, dla którego Clarice Lispector musiała zostać „udomowiona" i na powrót „uczłowieczona" w znaczeniu, które, jak zobaczymy, stosuje sama pisarka. Brazylijską recepcję dzieła i postaci Lispector można więc uznać za symptomatyczną, gdyż świadczy o przemożnej potrzebie „oswojenia". Takie postępowanie stanowi jednak jaskrawe zaprzeczenie idei, którą pisarka artykułowała w wielu swoich tekstach, buntując się właśnie przeciwko konieczności „udomowienia" i eksplorując „nieludzkie" obszary egzystencji. W sposób szczególny o takiej postawie – niezgodzie na „oswojenie" i usilnym poszukiwaniu obszarów egzystencji wymykających się „ludzkiemu montażowi" – świadczy znaczenie, jakie w jej prozie zyskuje pojęcie bezosobowości. Przedmiotem prezentowanej monografii jest właśnie charakterystyka tego pojęcia oraz omówienie roli, jaką odgrywa ono w wyobrażeniowości, a także w systemie etycznym proponowanym przez Clarice Lispector. Podejmując tę problematykę, chcemy nie tylko przyczynić się do pogłębienia rozpoznania dzieła brazylijskiej pisarki w Polsce, ale także – w pewnym choćby stopniu – przywrócić jej dziełu cechującą je „nieludzkość", powiązaną – by powrócić do przytoczonych już słów Susan Sontag – z „wyraźną gotowością do poświęcenia siebie w imię własnych prawd". Aby tego dokonać, podążamy za metodologiczną i epistemologiczną wskazówką zawartą w zacytowanej już dedykacji z *Pasji według G.H.* – w naszych rozważaniach będziemy powoli, stopniowo i z mozołem przybliżać się do Lispectoriańskiej koncepcji bezosobowości.

Przedmiot badań: tematyka bezosobowości

Punktem wyjścia badań, których wyniki tu przedstawiamy, stało się dostrzeżenie istotnej roli, jaką w pisarstwie Clarice Lispector odgrywa właśnie tematyka bezosobowości. Na taki trop naprowadza nas wiele elementów obecnych w jej utworach, które będziemy omawiać w toku analizy. Spośród nich w tym miejscu przywołamy tylko jeden, najbardziej widoczny: są nim terminy, takie jak *pessoal*, *impessoal*, *persona*, *impersonalidade* („osobowy/osobisty", „bezosobowy", „persona"[14], „bezosobowość"), które odnajdujemy w utworach Lispector. Sposób, w jaki pojawiają się one w tekście, sugeruje, że ich użycie nie ma charakteru neutralnego i przygodnego. Wskazuje na to nietypowość zastosowanych przez pisarkę kolokacji wyrazowych – przywołane słowa nie określają zjawisk czy przedmiotów, z którymi wiązałby je uzus językowy – a także ich powtarzalność, która w niektórych przypadkach, jak się zdaje, nadaje im rangę terminu technicznego, mającego swoiste, specyficzne znaczenie, istotne dla wymowy danego tekstu. I tak na przykład w opowiadaniu *Amor* (*Miłość*) z tomu *Więzy rodzinne* Lispector pisze: „[I] widziała wokół siebie Ogród, z jego wyniosłą bezosobowością"[15]. Narratorka *Pasji według G.H.* wyznaje z kolei: „Aby uciec od tego, co neutralne, dawno już porzuciłam bycie na rzecz persony"[16]. W naszych rozważaniach kierujemy się hipotezą, w myśl której takie zastosowania wymienionych przed chwilą wyrażeń stanowią przejawy złożonego projektu filozoficznego, rozwijanego przez pisarkę, którego najważniejszym elementem jest, jak postaramy się dowieść, pojęcie bezosobowości.

Celem tej książki jest opis i analiza tego projektu – uwzględniająca jego wymiar ontologiczny i antropologiczny – oraz charaktery-

---

[14] Wyraz *persona*, po portugalsku stosowany jedynie jako określenie techniczne (w dziedzinie psychologii, teatru i marketingu), tłumaczymy jako „persona", ponieważ powszechny odpowiednik „osoby" stanowi w tym języku forma *pessoa*.

[15] „[E] via o Jardim em torno de si, com sua impersonalidade soberba" (LF: 26).

[16] „Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona" (PSGH: 73).

styka jego konsekwencji etycznych, przejawiających się w planie indywidualnym i w szeroko pojętym planie politycznym, odnoszącym się do sfery współistnienia ludzkiej zbiorowości. Tak zaprojektowaną analizę przeprowadzimy na korpusie tekstów, którego najistotniejszy element stanowi *Pasja według G.H.* (*A paixão segundo G.H.*, 1968) – dzieło, na którego wielkie znaczenie dla depersonalizacyjnego projektu literackiego autorki wskazuje dobitnie już motto otwierające powieść. Jest to zdanie autorstwa wywodzącego się z rodziny litewskich Żydów północnoamerykańskiego historyka sztuki Bernarda Berensona: „A complete life may be one ending in so full identification with the non-self that there is no self to die". Afirmacja ideału odpodmiotowienia, pojawiająca się w tym zdaniu, znajduje, jak będziemy starali się wykazać, bardzo wyraźne odbicie w treści utworu Lispector. W korpusie uwzględniamy ponadto inne teksty, w których szczególnie istotną rolę odgrywa omawiana przez nas tematyka. Są to, w kolejności przedstawianych analiz: *Persona* (*Persona*, 1968), *Mineirinho* (*Mineirinho*, 1962), *Rysując dziecko piórem* (*Menino a bico de pena*, 1971), *Drogocenność* (*Preciosidade* 1960), *Miłość* (*Amor*, 1960), *Naśladowanie róży* (*A imitação da rosa*, 1960) oraz *Bawół* (*O búfalo*, 1960). Wymienione utwory poddajemy szczegółowym analizom; w ich toku nawiązujemy także do wybranych aspektów innych utworów Lispector, które jednak nie stanowią przedmiotu osobnych omówień.

W realizacji określonych powyżej zadań posłużymy się aparatem pojęciowym zbudowanym na podstawie dwóch idei zaczerpniętych z dzieł dwóch włoskich filozofów: Roberta Esposita (2009, 2011, 2015) i Giorgia Agambena (2008a, 2008b, 2010a, 2010c). Po pierwsze, przyjmujemy za tymi autorami, że podstawowa dla wielu zachodnich dyskursów – od teologii, przez prawo i antropologię filozoficzną aż po literaturę – kategoria „osoby" ma charakter „dyspozytywu" (pojęcie to wyjaśnimy w pierwszym rozdziale). Po drugie, uznajemy za ważny formułowany przez nich postulat przemyślenia znaczeń, jakie może przyjmować kategoria przeciwstawna „osobie", określana jako „bezosobowość", i przebadania, w jakim stopniu mogłaby ona stać się podstawą nowej etyki. W opinii Esposita (2015: 178) ten filozoficzny projekt znajduje się zaledwie w początkowym

stadium, a chcąc go zrealizować, należałoby prześledzić między innymi rozmaite przejawy bezosobowości w literaturze, zwłaszcza tej powstałej w XX wieku. Mamy nadzieję, że zaprezentowane w tej monografii wyniki badań nad prozą Clarice Lispector wniosą wkład w opracowanie tak postawionego problemu.

Książka składa się z trzech zasadniczych części. W pierwszej przedstawiamy aparat pojęciowy, który posłuży do analizy problematyki bezosobowości w prozie Clarice Lispector. Należy przy tym zaznaczyć, że koncepcje, do których będziemy się odwoływać, jedynie po części mają charakter systematycznych teorii, a pojęcia, za pomocą których są rozwijane, bywają niekiedy nieostre. Dlatego też w rozdziale teoretycznym podejmujemy próbę uporządkowania i ustrukturyzowania przywołanych koncepcji oraz – tam, gdzie to niezbędne – ich uzupełnienia po to, by na ich podstawie wypracować możliwie spójny aparat pojęciowy, przydatny do planowanych analiz. W tym celu część pierwsza została podzielona na trzy rozdziały. W pierwszym z nich, odwołując się do prac Michela Foucaulta (1998, 2009) oraz ich odczytań przedstawianych przez Giorgia Agambena (2010a, 2010b), objaśniamy znaczenie pojęcia „dyspozytywu" oraz jego związki z pojęciami mu pokrewnymi, przede wszystkim z pojęciem „u*ja*rzmiania". Drugi rozdział poświęcony jest pojęciu „osoby", jego historycznym uwikłaniom i funkcjom pełnionym w rozmaitych dyskursach, zwłaszcza teologicznym, prawnym i filozoficznym. W trzecim rozdziale omawiamy z kolei główne założenia koncepcji krytycznych dotyczących „dyspozytywu osoby" oraz wyjaśniamy znaczenie postulatu zwrócenia się ku „bezosobowości", artykułowanego *explicite* w pracach Roberta Esposita (2015, 2016a), a sugerowanego w pracach Agambena (2002, 2008a, 2008b, 2010c).

Podkreśliwszy szczególną wagę literatury jako pola, na którym, zdaniem przywołanych filozofów, bezosobowość może przejawiać się w sposób szczególnie wyraźny, przechodzimy do drugiej części. Tutaj zajmujący nas problem osadzimy w kontekście historycznoliterackim, przedstawiając wybrane aspekty znaczeniowe, z jakimi pojęcie „bezosobowości" można łączyć w literaturze. Opiszemy również pozycję, jaką Clarice Lispector zajmuje w panoramie twórczości literackiej XX wieku w Brazylii. W trzeciej części książki do-

konamy analizy wybranych tekstów tej autorki. W pierwszej kolejności postaramy się wykazać, że „osobowość" także w kontekście jej twórczości można traktować jako „dyspozytyw", a następnie omówimy różnorodne obrazy i aspekty bezosobowości pojawiające się w jej dziełach. Na podstawie przeprowadzonej analizy scharakteryzujemy skonstruowaną przez Clarice Lispector wizję egzystencji człowieka w świecie, naznaczoną dialektyką personalizacji i depersonalizacji uwidaczniającą się na kolejnych etapach życia jednostki. W końcowej partii trzeciej części książki zastanowimy się, na ile przedstawiony w prozie Lispector projekt oparty na pojęciu bezosobowości może posłużyć jako źródło ogólnych założeń etycznych i politycznych (w przywołanym wcześniej ogólnym sensie). Wnioski z analizy zaprezentujemy w rozdziale końcowym.

***

Wszystkie analizy tekstów Clarice Lispector są oparte na oryginalnej, portugalskiej wersji jej dzieł. Niemniej w książce przytaczamy również polskie tłumaczenia cytowanych fragmentów. Tam, gdzie posługujemy się istniejącym przekładem, podajemy stosowny adres bibliograficzny, w pozostałych wypadkach zamieszczamy przekład własny. Fragmentom tłumaczonym na język polski towarzyszą znajdujące się w przypisach wersje źródłowe oznaczone skrótami tytułów, których wykaz znajduje się w pierwszej części listy bibliograficznej na końcu książki. Tytuły dzieł Clarice Lispector podajemy w polskiej wersji językowej. Tytuł oryginalny wraz z datą publikacji pojawia się przy pierwszej wzmiance o danym utworze. Dzieła innych autorów – zarówno prace krytyczne, jak i utwory literackie – cytujemy wyłącznie w języku polskim, z wyjątkiem sytuacji, w których filologiczna analiza oryginału bądź porównanie wersji językowych są istotne dla rozwijanej argumentacji. Jeśli adres bibliograficzny odsyła do wydania w języku innym niż język polski, podajemy tłumaczenie własne. Fragmenty tekstów służące za motta występują wyłącznie w polskiej wersji językowej.

CZĘŚĆ I

Bezosobowość jako istnienie poza dyspozytywem osoby

Człowieczeństwo przesiąknięte jest uczłowieczeniem, jakby to było potrzebne; i to fałszywe uczłowieczenie powstrzymuje człowieka i powstrzymuje jego człowieczeństwo. Istnieje coś, co jest obszerniejsze, bardziej głuche, głębsze, mniej dobre, mniej złe, mniej ładne. Chociaż także to coś narażone jest na to, że stanie się, w naszych nieporadnych rękach, „czystością", w naszych rękach, które są nieporadne i pełne słów.
Clarice Lispector, *Pasja według G.H.*

Punktem wyjścia tej części jest, zasadniczy dla analizowanej przez nas tematyki, postulat Roberta Esposita (2011) polegający na uznaniu osoby za dyspozytyw. Aby go zrozumieć i pokazać adekwatność tego ujęcia do analizy tekstów Clarice Lispector, w pierwszej kolejności nakreślimy historię i znaczenie obu członów tego sformułowania. Omówimy więc źródła terminu „dyspozytyw" i wyjaśnimy sens, jaki nadał mu Michel Foucault, uważany za jego twórcę. Uwzględnimy przy tym związek „dyspozytywu" z pojęciem „u*j*arzmiania" (*assujettissement*) i zestawimy koncepcje francuskiego filozofa ze wstępnymi rozpoznaniami analogicznej tematyki w dziele Clarice Lispector. Pozwoli nam to wykryć aspekty, w których odwołanie do kategorii Foucaulta i jego kontynuatorów okazuje się niewystarczające dla pełnego zrozumienia problematyki bezosobowości w pisarstwie brazylijskiej autorki. Koncepcję Foucaulta uzupełnimy zatem, przywołując wywiedzione z myśli Anthony'ego Giddensa i Mircei Eliadego pojęcia „bezpieczeństwa ontologicznego" oraz „ustanowienia świata". W dalszej części skupimy się na pojęciu „osoby" i omówimy koncepcje Roberta Esposita i Giorgia Agambena dotyczące jego źródeł, historycznego rozwoju i związków z procesami „u*j*arzmiania". Rozważania te pozwolą nam przedstawić drugą fazę projektów filozoficznych tych autorów, w której starają się oni położyć podwaliny pod filozofię „impersonalistyczną". Pokażemy jej główne założenia i cele, podkreślając związek koncepcji bezosobowości z literaturą.

ROZDZIAŁ 1

Dyspozytyw

Dyspozytyw w filozofii Michela Foucaulta

„Dyspozytyw" to jedno spośród możliwych spolszczeń francuskiego terminu *dispositif* odnoszącego się do jednego z najważniejszych pojęć operacyjnych w filozofii Michela Foucaulta. Termin ten był na język polski tłumaczony wielorako – między innymi jako „urządzenie", „zastosowanie" czy „układ" (Nowicka 2011). Za wyborem terminu „dyspozytyw" decydujący argument podaje Mateusz Burzyk, pisząc, że

> jedynie bezpośrednia inkorporacja tego terminu do polszczyzny pozwala z jednej strony odróżnić go od zbliżonego w znaczeniu, aczkolwiek etymologicznie zupełnie odmiennego *gouvernementalité*, a z drugiej na zachowanie semantycznej ciągłości między łacińskim odpowiednikiem greckiej *oikonomeia* i niemieckiego *Gestell*, czego w swoich archeologicznych badaniach dowodzili zarówno Agamben i Esposito (Burzyk 2015: 8).

Giorgio Agamben (2010a) stwierdza, że pojęcie dyspozytywu sytuuje się w centrum Foucaultowskiej krytycznej teorii władzy, stanowiąc najważniejsze pojęcie w całej filozofii tego autora. Rekonstruując rodowód tego terminu, zauważa, że we wczesnych pracach Foucaulta, powstałych w latach 60., pojawia się określenie „pozytywność" (*positivité*), prawdopodobnie zaczerpnięte z Heglowskiej filozofii historii. W opinii Agambena Foucault stosuje je pod wpływem lektury prac swojego nauczyciela, Jeana Hyppolite'a. W przedstawianej przez Georga Wilhelma Friedricha Hegla analizie religii służy ono do oznaczenia elementu historycznego, stojącego w opozycji do elementu naturalnego. Tym, co zdaniem Agambena łączy filozofie Hegla i Foucaulta, jest rozpoznanie zasadniczego napięcia, któ-

re, przenikając całe ludzkie doświadczenie, powstaje między tym, co naturalnie dane, a tym, co historycznie konstruowane, czyli „pozytywne". O ile jednak w ramach swojej koncepcji dialektycznej Hegel stara się harmonijnie pogodzić oba te elementy, Foucaultowi zależy raczej na „rozbudzeniu między nimi konfliktu" (Agamben 2010a: 86). Taki jest właśnie cel jego prac z zakresu archeologii wiedzy, wyrażony między innymi w pytaniu zawartym w późnym eseju *Czym jest Oświecenie?* (*Qu'est-ce que les Lumières*, 1984): „Jaką część tego, co dane jest nam jako uniwersalne, konieczne, obowiązujące, stanowi to, co pojedyncze, przygodne, arbitralnie ograniczone?" (Foucault 2000: 289). Poszukując odpowiedzi na to pytanie, francuski filozof demaskuje ukryte mechanizmy władzy, przenikające różne, na pozór apolityczne sfery życia zachodnich społeczeństw. Właśnie owo przenikanie i wszechobecność władzy sprawiają, że kategoria „pozytywności" domaga się doprecyzowania. Łaciński wyraz *positivus*, oznaczający „umowny, wynikający z umowy, nie z natury" (Plezia 1974: 211), pochodzi od słowa *positus*, imiesłowu biernego czasownika *ponere*, „kłaść". Foucault wskazuje jednak, że władza nie polega jedynie na jednorazowych aktach „układania" pewnych norm, które odtąd, jako takie, w swej pozytywności miałyby obowiązywać, ale na ciągłym, rozproszonym i dynamicznym procesie rozmieszczania, ustanawiania sieci zależności. Stąd też, przechodząc od kategorii „pozytywności" do pojęcia „dyspozytywu", Foucault za pomocą prefiksu *dis-* wyraża zmianę w myśleniu o władzy, która rozumiana jest już nie tyle jako „umieszczanie" (na które wskazuje czasownik *ponere*), ile jako „rozmieszczanie" (*disponere*) – mówiąc inaczej, nie jest ona postrzegana jako niezmienna, ustalona zależność, ale raczej jako sieć mechanizmów, nieustannie wchłaniająca i kolonizująca mechanizmy pomniejsze (Foucault 1998: 53). W takim rozumieniu dyspozytyw jest więc pojęciem określającym relacyjną – rozproszoną lub skoncentrowaną – technikę władzy, a zarazem wszystkie konkretne środki wykorzystywane do jej sprawowania.

Główna strategia działania dyspozytywu, jego *modus operandi*, polega zdaniem Foucaulta na dokonywaniu upodmiotowienia, które jest zarazem – i w sposób nieunikniony –podporządkowaniem. Francuski termin *assujettissement*, w podobnym znaczeniu stoso-

wany także przez Louisa Althussera[1], wykorzystuje dwuznaczność francuskiego wyrazu *sujet*, który w zależności od kontekstu może być rozumiany zarówno jako „podmiot", jak i jako „poddany". Tadeusz Komendant w swoim przekładzie *Nadzorować i karać* (*Surveiller et punir*, 1975) tłumaczy *assujettissement* jako „u*j*armianie"[2], wskazując, że określenie się jako „ja", a więc uzyskanie podmiotowości, odbywa się zawsze kosztem przyjęcia ograniczającego i podporządkowującego „jarzma" (Komendant 2009: 307–310). Zasadą działania dyspozytywu jest więc według Foucaulta jego paradoksalna dwustronność; opiera się ona na jednoczesnym upodmiotowieniu i poddaniu, emancypacji i podporządkowaniu. Szymon Wróbel (2014: 587) stwierdza zatem, że „człowiek w paradygmacie dyspozytywu staje się istotą urządzającą i urządzoną zarazem". Zauważmy przy tym, że w użytym przez Wróbla sformułowaniu źródłowy czasownik (*dis*)*ponere* został zastosowany – domyślnie – w obu stronach: biernej i czynnej. Użycie to sugeruje, że człowiek przez dyspozytyw „układa" i „jest układany", „rozporządza" i „jest rozporządzany"[3]. Można stąd wysnuć wniosek, że pochwycenie podmiotu przez dyspozytyw nie dokonuje się *a posteriori*, lecz równocześnie z ukonstytuowaniem się podmiotu. Dlatego właśnie Foucault wyjaśnia, że nie zamierza „pytać […] podmiotów, jak, dlaczego, w imię

---

[1] „W powszechnie akceptowanym znaczeniu przez podmiot rozumie się w istocie 1) wolną subiektywność: centrum inicjatywne, autora odpowiedzialnego za swoje czyny; 2) byt ujarzmiony, podporządkowany wyższemu autorytetowi, a zatem pozbawiony wolności, za wyjątkiem wolnego zaakceptowania swej podległości. Ta ostatnia uwaga oddaje sens tej dwuznaczności, która odbija tylko wytworzony przez siebie rezultat: jednostka jest interpelowana do zostania (wolnym) podmiotem po to, aby podporządkował[a] się dobrowolnie rozkazom Podmiotu, a zatem po to, aby (dobrowolnie) zaakceptowała swoje upodmiotowienie, a więc po to, aby »dokonała całkiem sama« gestów i aktów swego ujarzmienia. Podmioty istnieją tylko dla i poprzez swoje upodmiotowienie / podporządkowanie [*assujettisement*]" (Althusser 2017).

[2] W prezentowanej pracy będziemy stosować właśnie takie tłumaczenie terminu *assujettissement* wraz z proponowanym przez Komendanta zapisem wyróżniającym sylabę „ja" kursywą.

[3] Wszystkie te warianty znaczeniowe mieszczą się w zakresie semantycznym łacińskiego czasownika *disponere*, francuskiego *disposer*, portugalskiego *dispor* oraz ich odpowiedników w innych językach romańskich.

jakiego prawa mogą godzić się na poddaństwo, ale pokazać, w jaki sposób przez faktyczne relacje poddawania powstają podmioty" (Foucault 1998: 53).

Człowieczeństwo jako dyspozytyw według Clarice Lispector

Ten właśnie proces znajduje się w sferze zainteresowań Clarice Lispector. O stawaniu się człowiekiem rozumianym jako podmiot życia społecznego pisze ona niejednokrotnie jako o swego rodzaju koniecznym wyrzeczeniu. Stanie się „ludzkim" i uzyskanie możliwości zamieszkiwania i działania w świecie jest zawsze okupione pewnym kosztem. Chociaż sposób rozumienia ceny, jaką jednostka płaci za upodmiotowienie, jest u Lispector zdecydowanie szerszy, gdyż sytuuje się raczej na poziomie ontologii niż polityki, wydaje się, że pojęcie u*jar*zmiania dość trafnie wyraża wyobrażenia pisarki dotyczące trybu stawania się podmiotem. Można to dostrzec w przywołanym już częściowo cytacie z wydanej w 1964 roku *Pasji według G.H.*: „Aby uciec od tego, co neutralne, dawno już porzuciłam bycie na rzecz persony, na rzecz ludzkiej maski. Uczłowieczywszy się, uwolniłam się od pustyni. Uwolniłam się od pustyni, tak, ale także ją utraciłam!"[4]. Upodmiotowienie jest więc równoznaczne z utratą, choć zarazem tylko dzięki niej stanie się człowiekiem jest w ogóle możliwe.

W innym miejscu *Pasji według G.H.*, odnosząc się do upodmiotowienia (i fantazji o jego utracie lub zniesieniu), brazylijska pisarka stosuje termin *montagem*, „montaż". „Jednak wczoraj na długie godziny straciłam mój ludzki montaż"[5], stwierdza narratorka noweli. Użyte przez Lispector słowo nastręcza pewnych kłopotów transla-

---

[4] „Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana. Ao me ter humanizado, eu me havia livrado do deserto. Eu me havia livrado do deserto, sim, mas também o perdera!" (PSGH: 73).

[5] „Ontem, no entanto, perdi durante horas e horas a minha montagem humana" (PSGH: 10).

torskich, lecz warto mu się przyjrzeć, zwłaszcza że pisarka łączy je z przymiotnikiem odsyłającym do pojęcia człowieczeństwa, stosuje bowiem wyrażenie *montagem humana*. Według *Dicionário Universal da Língua Portuguesa* (1995: 1034) *montagem* to „operacja montowania; przygotowanie i rozmieszczenie [*disposição*] elementów mechanizmu po to, by mogły rozpocząć działanie". Zastosowany w przytoczonej definicji rzeczownik *disposição*, który jest portugalskim odpowiednikiem łacińskiego *dispositio* (utworzonego od czasownika *disponere*), zwraca nas ku pojęciu dyspozytywu. Użyte przez Lispector słowo *montagem* podkreśla jednak nie tylko eksponowany w słownikowej definicji aspekt procesualny (czynność montowania), ale także konkretnie istniejący efekt takiej czynności, czyli „to, co zostało zmontowane". Wskazuje na to zacytowane przed chwilą zdanie: „na długie godziny straciłam mój ludzki montaż". Przedmiotem utraty bywa wszak „coś, co zostało zrobione", nie zaś „robienie czegoś". Zaznaczmy przy tym, że w takim rozumieniu portugalski wyraz *montagem* może wiązać się także z inscenizacją teatralną (por. Dicio), a także z operacjami przeprowadzanymi na materiale fotograficznym i wizualnym. Z tego względu dość powszechne jest jego metaforyczne użycie w odniesieniu do wszelkiego rodzaju manipulacji i wprowadzającej w błąd iluzji.

Przez zastosowane przez brazylijską pisarkę wyrażenie *montagem humana* możemy więc rozumieć konstrukcję pozwalającą na funkcjonowanie jako człowiek, powstałą w wyniku odpowiedniego – być może fałszującego rzeczywistość – rozmieszczenia elementów składowych. Definicja ta obrazuje specyfikę Lispectoriańskiego rozumienia kategorii człowieczeństwa, będącej zresztą przedmiotem nieustannej indagacji w *Pasji według. G.H.* Nieprzypadkowo inicjały bohaterki można rozwinąć jako *Género Humano*, a więc „Rodzaj Ludzki". Rozumienie kategorii człowieczeństwa jako „montażu" znajduje odzwierciedlenie w padającym w noweli pytaniu: „Ach, czy może więc początkowo nie byliśmy ludzcy? I z praktycznej potrzeby ludzcy się staliśmy?"[6]. Jak widać, Lispector nie posługuje się przy-

[6] „Ah, será que nós originalmente não éramos humanos? e que, por necessidade prática, nos tornamos humanos?" (PSGH: 94).

miotnikiem „ludzki" na oznaczenie przynależności gatunkowej ani też w nawiązaniu do konkretnego, wynegocjowanego na przestrzeni wieków filozoficznego kryterium człowieczeństwa[7]: w przytoczonych formułach jego użycie jest umocowane jedynie w uzusie, nie zaś w żadnym esencjalnym desygnacie. W tekstach Lispector przymiotnik „ludzki" często wydaje się opatrzony niewidocznym cudzysłowem, jak gdyby w istocie miał wyrażać „to, co nazywamy człowieczeństwem". Człowieczeństwo w wizji Lispector nie jest bowiem kategorią przejrzystą i oczywistą, ale maską i montażem, które coś zasłaniają – takie rozumienie sugerują pojawiające się w zacytowanym wcześniej fragmencie z *Pasji według G.H.* wyrażenia „ludzka maska" i „ludzki montaż". Wydaje się przy tym, że Lispector nie wskazuje tutaj na jakiś szczególny – jeden spośród wielu możliwych – rodzaj maski czy montażu, które są ludzkie, a nie na przykład zwierzęce, ale że rozumie człowieczeństwo właśnie JAKO montaż i maskę, czyli – mówiąc językiem Michela Foucaulta – jako dyspozytyw.

Dyspozytyw jako gwarant bezpieczeństwa ontologicznego

Wydaje się jednak, że aby zrozumieć koncepcję istnienia człowieka w świecie rozwijaną przez Clarice Lispector, nie wystarczy odwołanie do Foucaultowskiego pojęcia dyspozytywu. W myśli Foucaulta upodmiotowienie, ujmowane z perspektywy politycznego zaangażowania na rzecz emancypacji jednostki, pojawia się przede wszystkim jako narzędzie władzy, którego krytyczny opis miałby (w idealnych warunkach) osłabić jego działanie. Tymczasem u Lispector, jak wskazuje na przykład cytowany już fragment dotyczący „utracenia pustyni", które jest równocześnie „uwolnieniem", upodmio-

[7] Élisabeth de Fontenay (2008: 48–49) podaje zwięzłą listę wyróżników człowieczeństwa, które w różnych momentach historycznych miały stanowić o „różnicy antropologicznej". Obok bycia stworzonym na podobieństwo Boga, posiadania języka i rozumu, odnajdujemy tu też takie wyróżniki, jak zręczność, postawa wyprostowana, pismo, rolnictwo, matematyka, filozofia, wolność, moralność, mimetyzm, świadomość śmierci, praca, neurozy, zdolność do kłamstwa, śmiech czy grzebanie zmarłych.

towienie jest zjawiskiem ambiwalentnym, pewną tragiczną okolicznością, w której – jak już zaznaczyliśmy – człowiek MUSI zostać czegoś pozbawiony, aby w ogóle żyć[8]. Według brazylijskiej pisarki człowiek, owszem, zostaje wpisany w „system"[9], jednak wpisanie to nie jest tożsame z „podporządkowaniem" pewnej instancji władzy. Mimo strukturalnego podobieństwa obu koncepcji Lispector nadaje więc u*jar*zmieniu wydźwięk bliższy ontologii niż polityce. Jej pisarstwo – inaczej niż krytyka Foucaultowska, starająca się pokazać, że upodmiotowienie w rzeczywistości jest podporządkowaniem – uwzględnia na równi z tą perspektywą jej swoiste lustrzane odbicie, jakim jest stwierdzenie, że podporządkowanie w rzeczywistości jest upodmiotowieniem. Dlatego warto w tym miejscu przywołać koncepcje takich myślicieli, jak Mircea Eliade i Anthony Giddens, którzy nie tyle stwierdzają, że to, co wydaje się naturalne, często jest w istocie historycznie ustanowione, ile podkreślają, że to, co postrzegamy jako czysto historyczną, arbitralną pozytywność (w wyjaśnionym wcześniej znaczeniu heglowskim), pełni w istocie funkcje ontologiczno-egzystencjalne. Mówiąc inaczej, przekonują, że życie ludzkie jest w ogóle możliwe jedynie przez społeczne formy, które nie tylko podporządkowują jednostki władzy, ale również zapewniają poczucie „ontologicznego bezpieczeństwa" (Giddens 2001: 7), dzięki któremu jednostki nie doświadczają na co dzień świata jako niepojętego i wrogiego „bezkształtnego przestworu" (Eliade 2008: 17). Oba te pojęcia, jak zobaczymy, okażą się przydatne w analizie tekstów Lispector.

Przypomnijmy zatem, że terminem „bezpieczeństwo ontologiczne" Anthony Giddens określa nabywane na wczesnym etapie so-

---

[8] „I kondycja nasza przyjęta zostaje jako jedyna możliwa, ponieważ to ona jest tym, co istnieje, nie inna. I ponieważ przeżywanie jej jest naszą męką. Kondycja ludzka jest męką Chrystusa". „E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo" (PSGH: 137).

[9] „[M]nie także żyło się dobrze, byłam kobietą, o której można by powiedzieć »życie i miłości G.H.«. Nie mogę wyrazić słowami, jaki to był system, ale żyłam w pewnym systemie". „[E]u também vivia bem, eu era uma mulher de quem se poderia dizer »vida e amores de G.H.«. Não posso pôr em palavras qual era o sistema, mas eu vivia num sistema" (PSGH: 126).

cjalizacji podstawowe zaufanie do świata, zyskiwane dzięki „wzięciu w nawias" nieustannego niebezpieczeństwa związanego z życiem. Pozwala ono zneutralizować potencjalny efekt dezintegracji podmiotowości, jaki mógłby wyniknąć z niestabilności kategorii stanowiących podstawy potocznego pojmowania świata. Jak pisze socjolog:

> Żeby żyć, przyjmujemy za oczywiste kwestie, które – w świetle wielowiekowych dociekań filozoficznych – rozsypują się w pył pod sceptycznym spojrzeniem. Należą do nich, trafnie tak określane, kwestie egzystencjalne, zarówno te stawiane na poziomie analizy filozoficznej, jak i te formułowane w sposób bardziej praktyczny przez jednostki przechodzące kryzys psychiczny[10]. Są to kwestie czasu, przestrzeni, ciągłości i tożsamości. W ramach nastawienia naturalnego działający przyjmują bez powątpiewania egzystencjalne parametry swojego działania, które są podtrzymywane – ale w żadnym razie nie „ugruntowane" – przez interakcyjne konwencje, których przestrzegają. Egzystencjalnie, oznacza to milczące przyjęcie kategorii trwania i rozciągłości, wraz z tożsamością rzeczy, innych osób i – co szczególnie istotne dla tego wywodu – własnego „ja" (Giddens 2001: 53).

Proponowane przez Giddensa pojęcie opisuje więc podstawową korzyść, jaką oferuje jednostce socjalizacja. Wartość, za jaką pochwytywana przez dyspozytyw jednostka płaci własnym u*ja*rzmieniem, jest natury egzystencjalnej. Na podobny element zwraca uwagę Eliade, opisując fundacyjny gest kulturotwórczy, jakim jest ustanowienie przestrzeni świętej, rozumianej jako świat. Jak pisze, „[a]by można było żyć w świecie, trzeba go najpierw ustanowić" (Eliade 2008:

[10] Przypadki przezwyciężenia kryzysu psychicznego w szczególnie wyraźny sposób pokazują, że bezpieczeństwo ontologiczne wytwarzane jest dzięki – w tym przypadku ponownemu – osadzeniu w poznawczych i społecznych konwencjach. Ktoś, kto nigdy nie doświadczył takiego kryzysu, sugeruje Giddens, niestabilne parametry egzystencji uważa nieprzerwanie za naturalne i oczywiste. Przezwyciężenie kryzysu psychicznego może natomiast stanowić model (ponownej) socjalizacji tym bardziej istotny, że do pewnego stopnia umożliwia on jednostce krytyczny wgląd w stan ontologicznego niebezpieczeństwa. Myśl ta pozwala, jak się wydaje, lepiej zrozumieć szczególne miejsce, jakie w pisarstwie Lispector zajmują narracje traktujące właśnie o przezwyciężeniu kryzysu psychicznego.

18–19). „Ustanowienie" – które nawiązując do pojęcia dyspozytywu, moglibyśmy określić jako *dispositio* – polega na oddzieleniu kosmosu od chaosu:

> Charakterystyczne dla tradycyjnych społeczeństw jest oczywiste dla nich przeciwieństwo między zamieszkiwanym przez nie obszarem a otaczającą je nieznaną i nieokreśloną przestrzenią. Ich obszar to „świat" (ściślej mówiąc: „nasz świat"), kosmos; reszta nie stanowi już kosmosu, lecz swego rodzaju „inny świat", obcą, bezładną przestrzeń zasiedloną przez upiory, demony i „obcych" (zrównanych z demonami i duchami zmarłych) (Eliade 2008: 27).

> Tę niejednorodność przestrzeni człowiek religijny przeżywa jako przeciwieństwo między świętą przestrzenią – tzn. jedyną RZECZYWISTĄ, RZECZYWIŚCIE istniejącą – a całą resztą, która otacza go jako „bezkształtny przestwór" (Eliade 2008: 17).

Omawiana przez Eliadego opozycja okaże się istotna dla przeprowadzonej w dalszej części książki analizy przestrzennych figur bezosobowości w pisarstwie Clarice Lispector. Konieczność ustanowienia świata zdatnego do zamieszkiwania stanowi szczególny aspekt problemu wspominanego przez Giddensa. Obaj autorzy zwracają uwagę na niebezpieczeństwo, przed którym jednostkę lub wspólnotę chroni kultura – upodmiotawiający dyspozytyw. U Giddensa, na poziomie jednostkowej świadomości, niebezpieczeństwo to przybiera formę niepokojącej dezintegracji tożsamości, u Eliadego, w doświadczaniu świata zewnętrznego, przejawia się natomiast w formie, którą badacz opisuje jako „[n]ieznany, obcy, niezajęty […] obszar [który] uczestniczy jeszcze w płynnym, larwalnym stanie »chaosu«" (Eliade 2008: 29). Obaj przywołani autorzy przedstawiają więc człowieka jako istotę, która potrzebuje punktu zaczepienia w świecie i wytwarza pewien sposób jego zamieszkiwania. Obaj też za największą zaletę społeczeństwa tradycyjnego – które Eliade przeciwstawia temu, co poprzedza jego ustanowienie (czyli chaosowi), Giddens zaś temu, co następuje po jego historycznej dezintegracji (czyli nowoczesnemu społeczeństwu posttradycyjnemu) – uznają zapewnienie jednostce ontologicznego bezpieczeństwa. Jak się przekonamy, rów-

nież Clarice Lispector docenia tę wartość ustanowionych norm. Jej proza przypisuje u*ja*rzmianiu symetryczną ambiwalencję, łączącą ze sobą dwa podejścia, które wydają się politycznie spolaryzowane: lewicową, emancypacyjną tendencję reprezentowaną przez Foucaulta i tendencję „konserwatywną", której mogliby patronować „obrońcy" instytucji i ustanowionych norm, Giddens i Eliade. Mówiąc o u*ja*rzmianiu w prozie Lispector, nie można tracić z oczu tej właśnie ambiwalencji.

Zarysowaną powyżej konceptualizację warto uzupełnić o jeszcze jeden aspekt dotyczący przestrzennych wyobrażeń stanu poprzedzającego u*ja*rzmienie. Eliade pisze w tym kontekście o obszarze „niezajętym", malując obraz terytoriów niewłączonych w strukturę zrozumiałego, zinstytucjonalizowanego kosmosu kultury. Obraz ten przywodzi na myśl pustynię, która w twórczości Lispector stanowi swoiste mitologiczne wyobrażenie pewnego wczesnego stadium ontologicznego pojawiającego się na drodze jednostki do uczłowieczenia. Topika ta nie jest bynajmniej przypadkowa i wpisuje się w rozległą tradycję wyobrażeniowości pustynnej, wyrażonej w paradygmatyczny sposób w opowieściach biblijnych. Agata Bielik-Robson swą koncepcję pustyni jako toposu kluczowego dla filozofii podmiotu opiera właśnie na źródłach starotestamentowych:

> Doświadczenie pustyni to główny temat czwartej księgi Biblii Hebrajskiej, której tytuł brzmi właśnie „Na pustyni", *Bemidbar* (przekład łaciński zmienia tę nazwę na *Numeri*, czyli Księgę Liczb). *Bemidbar* jest tu kryptonimem kryzysu, w którym wiara w potęgę Jahwe słabnie, ustępując miejsca chaosowi powrotu do „negatywności niezorganizowanej" (Bielik-Robson 2008: 14).

Ową chaotyczną, niezorganizowaną „negatywność", przeciwieństwo „pozytywności", można tutaj rozumieć – w zgodzie zarówno z myślą Eliadego, jak i z wizją Lispector – jako ontologiczny stan „nierozmieszczenia" poprzedzający upodmiotowienie. Rozwijając swą starotestamentalną wykładnię tego stanu, Bielik-Robson pisze dalej:

> *Bemidbar* zatem to kondycja, w której człowiek, wyrwany z harmonii naturalnej, wygnany w pustkę swej pierwotnej negatywności, tkwi zawieszony między różnymi, równie możliwymi opcjami: może brnąć dalej przez bezkresne piaski, wiedziony pragnieniem życia mesjańskiego; może zadomowić się na pustyni, w stanie permanentnego zawieszenia między życiem a śmiercią; i może też zawsze zawrócić, niczym marnotrawny syn natury, do jej „domu tłustej niewoli" (Bielik-Robson 2008: 14–15).

I choć Lispector nieco inaczej rozpisuje możliwe scenariusze upodmiotowienia – mapa pustyni, jaką szkicuje, nie uwzględnia takiej wielości dróg, wskazując raczej na nieuniknioną konieczność przeprawy przez to specyficzne, pozadyspozytywne terytorium – jednak cechą wspólną myśli Bielik-Robson i autorki *Pasji według G.H.* jest osadzone w topice pustyni wyobrażenie mitycznego momentu ustanowienia człowieczeństwa jako swoistej fuzji motywów Exodusu i Wygnania. Bielik-Robson, która źródła tego obrazu upatruje w zakończeniu *Raju utraconego* Johna Miltona, uznaje go nawet za „założycielskie dla zachodniej *modernitas* przemieszczenie" tych

> dwóch biblijnych motywów – Wygnania i Wyjścia – które tu, w genialnym skrócie, zostają po prostu utożsamione. „Niepewny krok" wygnańców z Raju nakłada się na błądzące kroki plemienia Izraela, które wyszło z Egiptu na pustynię. Wygnanie, wbrew dogmatycznej interpretacji, tchnie u Miltona nienormatywnym optymizmem – właśnie dlatego, że otwiera przed człowiekiem nieograniczoną „możliwość możliwości". *The whole world was before them* (…) (Bielik-Robson 2008: 163).

W prozie Lispector topika ta ma inną strukturę – dla brazylijskiej pisarki pustynia jest bowiem pierwotną przestrzenią, którą jednostka opuszcza, nie zaś tą, na którą wkracza, stając się podmiotem. Niemniej można w niej dostrzec analogiczną dwoistość stanowiącą o ambiwalencji upodmiotowienia: wyzwoleńczy Exodus otwierający egzystencjalne możliwości jest jednocześnie wygnaniem z raju; oddanie się w niewolę jest jednocześnie powrotem do domu. Te biblijne konotacje wywołane zastosowanymi przez Lispector formułami wskazują, że konstruowane przez nią obrazy u*jar*zmiania warto od-

czytywać nie tylko jako literackie reprezentacje wizji społeczno-politycznego uwikłania jednostki, zbieżnej z teorią Foucaultowską, ale także jako figury należące do określonego imaginarium mityczno-religijnego, zakorzenionego w tradycji judaistycznej. Do tego wymiaru pisarstwa Lispector będziemy nawiązywać w dalszych częściach książki.

ROZDZIAŁ 2

Pojęcie osoby i jego historia

„Montaż ludzki" jako synonim „dyspozytywu osoby"

Dotychczasowe rozważania o u*ja*rzmianiu i dokonujących go dyspozytywach stanowią ramy, w których możemy teraz umieścić pojęcia osoby i osobowości. Na wstępie wypada zaznaczyć, że terminem „osoba" posługujemy się tutaj na oznaczenie pojęcia, które w tradycji łacińskiej jest określane mianem *persona*. Nie zajmują nas natomiast historia, etymologia i specyficzne implikacje rzeczownika polskiego ani też ewentualne różnice znaczeniowe między nim a źródłowym wyrazem łacińskim.

W świetle ustaleń dokonanych w poprzednim rozdziale Lispectoriańską wizję istnienia ludzkiego w świecie można scharakteryzować jako wytwarzanie i zamieszkiwanie przestrzeni „ludzkiego montażu". Przymiotnik „ludzki" nie odsyła w niej – jak pisaliśmy – do esencji (jak w przypadku klasycznych filozoficznych użyć pojęcia człowieczeństwa), ale do sposobu funkcjonowania w świecie. Głównym zaś znanym zachodniej tradycji określeniem sposobu istnienia człowieka w świecie jest właśnie „osoba". Clarice Lispector przejawia dogłębną świadomość tego faktu, gdy pisząc (w przywołanym wcześniej fragmencie) o „porzuceniu bycia na rzecz persony, na rzecz ludzkiej maski", wybiera wyraz *persona* w źródłowym brzmieniu łacińskim zamiast portugalskiego słowa *pessoa*. W ten sposób podkreśla wagę tego pojęcia, a zarazem nawiązuje do jego etymologicznego znaczenia. Łaciński rzeczownik *persona* oznaczał bowiem również maskę. Dlatego właśnie u Lispector odnajdujemy obok niego pojęcie „ludzkiej maski", które, podobnie jak pojawiający się w innym miejscu „ludzki montaż", można odczytać jako literackie określenia „dyspozytywu osoby".

Taki właśnie tytuł nosi jeden z esejów Roberta Esposita (2011, 2016a). W przedstawianym w nim projekcie filozoficznym autor odnosi Foucaultowską koncepcję u*jar*zmiania do zachodniej historii ludzkości, by w efekcie wykryć i zdemaskować coś, co można nazwać pierwszym, źródłowym dyspozytywem. Jest nim, zdaniem Esposita, właśnie kategoria osoby. Rozważania filozofa dotyczące tej tematyki połączymy z pokrewnymi im wątkami w myśli Giorgia Agambena, który także stara się naświetlić skomplikowaną historię ewolucji powiązanych ze sobą pojęć kształtujących na przestrzeni wieków zachodnie paradygmaty myślenia o człowieku i jego pozycji w świecie. W szczególności jego etymologiczna wykładnia ujawnia związki kategorii „dyspozytywu" i „osoby" z takimi pojęciami, jak „ekonomia" i „podmiot" (por. Agamben 2010a). Z prac Esposita i Agambena można wysnuć wniosek, że ustanawianie dyspozytywu osoby dokonywało się dwutorowo, przez wpisanie łacińskiego wyrazu *persona*, oznaczającego, jak już wspomnieliśmy, maskę, w dwa dyskursy, które obaj filozofowie uważają za zasadnicze dla historycznej ewolucji zachodnich form u*jar*zmiania: prawny i teologiczny.

Rzymska kategoria osobowości prawnej jako dyspozytyw władzy

Zdaniem Esposita przynajmniej od II wieku n.e. i spisania *Instytucji* Gajusza *persona* jest pojęciem funkcjonującym w prawie rzymskim, gdzie odgrywa ważną rolę w systemie kategoryzacji ludzi. W eseju *Tożsamość bez osoby* (2010c: 56–57) Giorgio Agamben zwraca uwagę, że obranie „persony" (maski) za kategorię ugruntowującą podmiotowość prawną ma źródło w tym, że w Rzymie człowiek identyfikowany był przez przynależność do określonej *gens*, czyli rodu, którego swoisty totem stanowiła woskowa maska przodka wywodzącego się z patrycjatu, wystawiona na widok i pielęgnowana w atrium rodowej siedziby. Przynależność ta decydowała o statusie społecznym i była źródłem posiadania praw. Jak pisała Hannah Arendt w *O rewolucji* (1962),

> [b]ez swej *personae* Rzymianin stawał się pozbawioną praw i obowiązków jednostką, może i „naturalną", ale z pewnością nie posiadającą żadnego politycznego znaczenia. (Był „tylko" człowiekiem – *homo* – którym to słowem określano pierwotnie kogoś, kto stał poza sferą państwa i prawa obywateli, jak na przykład niewolnicy) (Arendt 2003: 131).

O różnicy między osobą (*persona*) a człowiekiem (*homo*) pisze również Esposito w pracy *Dyspozytyw osoby*, analizując funkcjonowanie osoby jako kategorii prawnej:

> *Persona* nie tylko nie oznacza w Rzymie tego samego co *homo* (termin stosowany przede wszystkim na określenie niewolnika), ale stanowi dyspozytyw zorientowany na podział rodzaju ludzkiego na jasno zróżnicowane kategorie, sztywno podporządkowane jedna drugiej (Esposito 2011: 19).

Esposito wyjaśnia dyspozytywny mechanizm działania kategorii osoby, pisząc, że z jednej strony służy ona do przyznania człowiekowi podmiotowości, jednak z drugiej strony tworzy podstawę do różnorakich, hierarchicznie ułożonych wykluczeń. *Persona* staje się bowiem matrycą, według której dokonuje się klasyfikacji ludzi. W zależności od ich sytuacji – bycia posiadaczem lub posiadanym, wierzycielem lub dłużnikiem, ojcem lub synem, kobietą lub mężczyzną – przysługuje im odpowiedni stopień osobowości: od statusu osobowości pełnej, należnego wolnym, niezadłużonym i od nikogo niezależnym obywatelom rzymskim, po stopień zerowy osobowości, zrównujący człowieka z rzeczą; ten przypada niewolnikom, uznawanym przez prawo za *res vocale*, „mówiące przedmioty". Między tymi biegunami – tłumaczy Esposito (2011: 20) – powstaje przestrzeń szczegółowej taksonomizacji ludzi, dzielonych na *servi*, *liberi ingenui*, *liberi liberti*, *patres*, *sui iuris* itd. Z tej perspektywy można dokładniej zrozumieć znaczenie istniejącej do dziś koncepcji osobowości prawnej. W Rzymie nie przysługiwała ona bynajmniej wszystkim ludziom, a część z nich posiadała wręcz status rzeczy[1]. Esposito

[1] Esposito pokazuje, że w wyniku dokonanego przez dyspozytyw osoby oddzielenia „człowieka jako takiego" od „człowieka jako podmiotu prawa" w dalszym

podkreśla przy tym, że mechanizm ten nie działa w trybie zero-jedynkowym, ale uruchamia całe spektrum możliwości: dyspozytyw prawny czyni człowieka podmiotem tylko w takim zakresie, jaki wynika z jego stosunku do pozostałych elementów systemu – innych osób i rzeczy. Rzymska osobowość prawna jest zatem operatorem Foucaultowskiego u*ja*rzmiania: przyznając podmiotowość, wpisuje w sztywne ramy władzy; mówiąc inaczej, przyznaje jednostce tylko tyle podmiotowości, ile jest potrzebne, aby podtrzymać działanie systemu opartego na hierarchii i dominacji.

Teologiczne źródła rozumienia osoby jako maski

Proces, w wyniku którego łaciński rzeczownik *persona* stał się określeniem sposobu istnienia człowieka w świecie, kształtował się jednak w powiązaniu nie tylko z dyskursem prawnym, lecz również z dyskursem teologicznym. Dla jego przebiegu szczególnie istotna okazuje się historia tłumaczeń na łacinę greckiego wyrazu *hypostasis*. Termin ten, wywodzący się z greckiej terminologii metafizycznej, szczególne znaczenie zyskał w kontekście wielkich dysput teologicznych okresu patrystycznego (II–V wiek n.e.). Orygenes (II–III wiek n.e.), a po nim inni ojcowie greccy, używają wyrazu *hypostasis* dla objaśnienia trojakiej struktury istnienia boskiego (por. Kijewska 2008). „Hipostaza" zostaje przeciwstawiona „bytowi", *ousia* – pojęciu oznaczającemu pierwotną, zasadniczą jedność. *Hypostasis* określa natomiast jej poszczególne przejawy, czyli ukonkretnienia pewnej wyjściowej całościowej jedności.

Agnieszka Kijewska (2008: 40) podaje, że początkowo jako dokładny łaciński odpowiednik tego terminu funkcjonowało słowo

---

rozwoju filozofii politycznej pojawiają się koncepcje jeszcze wyraźniej przeciwstawiające sobie „człowieka" i „osobę". Jak zauważa, Thomas Hobbes w *Lewiatanie* posuwa się do stwierdzenia, że status osoby może zostać nadany rzeczom nieożywionym, takim jak kościół, szpital czy most (Esposito 2009: 124). Do dziś zresztą osobowość prawna przysługuje organizacjom, instytucjom i przedsiębiorstwom, jej zakres nie pokrywa się więc z zakresem rozumienia osoby fizycznej.

substantia, o morfologii analogicznej do tej, jaką ma termin *hypostasis*. Wyrazy te, przez przedrostki *hypo-* i *sub-*, określały bowiem coś, co znajduje się „pod spodem". To dokładne tłumaczenie zostało jednak wyparte przez pewną – jak się okazało, szczególnie nośną – metaforę. Jak wskazuje Kijewska (2008: 8), w pismach Bazylego Wielkiego (IV wiek n.e.) pojawia się nowe określenie na objaśnienie pojęcia hipostazy. Jest nim bardziej obrazowy termin grecki *prosopon*, oznaczający twarz, a także maskę (por. LSJ). Trzy maski (*prosopa*) odpowiadające jednej i tej samej naturze (*physis*) miały wyraźniej unaocznić opisywaną przez ojców greckich zależność między *ousia* i *hypostasis*[2], czyli bytem, w tym przypadku boskim, i jego trzema indywidualnymi przejawami odznaczającymi się swoistymi właściwościami. Termin *prosopon* w znaczeniu maski był w tłumaczeniu stosunkowo łatwy do oddania za pomocą analogicznego terminu technicznego: *persona*. W ten sposób, tłumaczy Kijewska, pod wpływem wprowadzonej przez Bazylego metafory, zaczęto tłumaczyć *hypostasis* bezpośrednio jako *persona*. Teologiczny kontekst i retoryczny cel apologetyki sprawiły, że *persona* zastąpiła właściwszy z filologicznego punktu widzenia termin *substantia*. Tą drogą termin *persona* trafił do łacińskiego języka teologicznego, a tym samym do filozofii. W świetle tych ustaleń nie wydaje się dziwne, że właśnie ustanowienie dogmatu o Trójcy Świętej Giorgio Agamben (2010a: 89–90) przedstawia jako najważniejszy moment w kształtowaniu się dyspozytywu osoby. Dogmat ten, jego zdaniem, wprowadza do kultury zachodniej podstawowe „pęknięcie" oddzielające byt od działania i ontologię od praktyki.

---

[2] Należy zaznaczyć, że w okresie, o którym mowa, przywoływane pojęcia nie miały jeszcze ustalonych, powszechnie akceptowanych definicji. Ich znaczenie zmienia się w zależności od autora i celu, jaki sobie wyznaczył. W greckiej metafizyce *hypostasis* i *ousia* bywały więc ze sobą utożsamiane lub też, odwrotnie, przeciwstawiano je sobie. Historyczny rozwój doktryn neoplatońskich i chrześcijańskich wyznaczył dalszą ewolucję znaczenia tych pojęć. Szerokie encyklopedyczne ujęcie tej problematyki prezentuje między innymi José Ferrater Mora w *Diccionario de filosofía* pod hasłem *hipóstasis* (1971, t. 1: 845–846).

Persona jako określenie statusu ontologicznego człowieka

Jak podaje Esposito (2011: 23), pierwszą znaną szerzej definicję „persony" jako określenia człowieka sformułował Boecjusz na przełomie V i VI wieku, pisząc w *Liber de Persona et Duabus Naturis*, że pojęcie to odnosi się do *naturae rationalis individua substantia*, a więc „indywidualnej substancji natury racjonalnej". Taka definicja wynika, jak się wydaje, ze zbiegu dwóch omówionych wyżej źródeł: koncepcji „osobowości prawnej" oraz trynitarnej kategorii „osoby boskiej". W tym drugim przypadku przeniesienie terminu *persona* z Boga na człowieka odbywa się na zasadzie strukturalnej analogii. Tak jak każda z osób boskich jest konkretnym przejawem jedynego Boga, stanowiącego ich wspólny byt, tak osoba ludzka jest konkretnym, niepodzielnym i nieredukowalnym (*indvidua*) przejawem (*substantia*) wspólnej natury, która zostaje tutaj określona jako „rozumna" (*natura rationalis*).

A zatem specyfika rozumienia pojęcia osoby wynika z nałożenia się przynajmniej dwóch ważnych pól znaczeniowych. Są nimi z jednej strony matryca prawnej taksonomii ustalającej różnice między ludźmi, z drugiej zaś znaczenie greckiego terminu *hypostasis*, określającego konkretny przejaw jakiegoś podstawowego bytu metafizycznego (*ousia*, *physis*, *natura rationalis*). Tym, co je łączy, jest pojęcie maski, ustanawiające metaforyczne ramy ich rozumienia. Każda z osób boskich, jak chciał Bazyli, jest maską, pod którą boska jedność objawia się człowiekowi; osobowość prawna jest zaś maską, pod którą człowiek staje w obliczu prawa. Wydaje się oczywiste, że w jednym i drugim przypadku osoba nie należy do porządku bytu, ale do porządku przedstawienia, czy – jak chce Agamben (2010a) – nie sytuuje się w planie ontologicznym, lecz ekonomicznym[3]. Za-

[3] Agamben zauważa, że dokonując rozróżnienia między boskim bytem a działaniem, ojcowie greccy stosowali pojęcie *oikonomia*, odnoszące się do zarządzania domem. Bóg w swoim bycie jest jednością, lecz w swojej *oikonomia*, czyli w sposobie, w jaki zarządza sobą i stworzonym przez siebie światem, jest potrójny. Agamben podkreśla też, że rzeczownik *oikonomia* tłumaczono na łacinę jako *dispositio*, co jego zdaniem dowodzi pokrewieństwa między ekonomią

uważmy, że metafora maski rzeczywiście obejmuje wskazane wyżej właściwości dyspozytywu: maska określa rolę, jaką odgrywa aktor, a tym samym dokonuje jego „pochwycenia", umożliwia jednak interakcję między nim a publicznością, która właśnie za pośrednictwem maski dekoduje znaczenia generowane na scenie. Ten aspekt maski – umieszczenie przed twarzą technicznej instancji umożliwiającej interakcję – może sugerować jeszcze inną metaforę wykorzystującą semantykę twarzy. Czerpiąc nie z języka teatru, lecz z terminologii informatycznej, osobowość – rozumianą oczywiście nie jako ogół cech psychicznych, lecz jako „osobowy" status człowieka i to, co osobowe – można wyobrazić sobie jako „interfejs", a więc, w rzeczy samej, dyspozytyw, za pośrednictwem którego nawiązana zostaje komunikacja. W tym przypadku nie jest to komunikacja między człowiekiem a komputerem, lecz między istotami żywymi, wchodzącymi ze sobą w relacje zapośredniczone przez uprzednio zdefiniowane scenariusze i fikcyjne role, które, siłą rzeczy, nie pokrywają się z całością ich bytu (*ousia*).

---

a dyspozytywem. W ujęciu tego autora „plan ekonomiczny" okazuje się „planem dyspozytywnym".

ROZDZIAŁ 3

Poza dyspozytywem osoby

Przejście od krytyki dyspozytywu do poszukiwania rzeczywistości bezosobowej

Powyższe rozważania dotyczące dyspozytywu osoby są zgodne z poczynionymi wcześniej wstępnymi rozpoznaniami Lispectoriańskiej koncepcji ludzkiego istnienia w świecie. Jednak, jak już wskazywaliśmy, pisarstwo tej autorki nie sprowadza się do oskarżycielsko-emancypacyjnego opisu sposobów, na jakie osobowa podmiotowość wtłacza jednostkę w ramy ograniczające i fałszujące jej naturę. Jeden z podstawowych problemów, wokół których ogniskuje się twórczość Lispector, polega na poszukiwaniu odpowiedzi na następujące pytanie: skoro osobowa podmiotowość jest ustanowiona i czegoś nas pozbawia, to czym jest to, co istniało przed jej ukonstytuowaniem i zostało nam zabrane? Jest to – zasadnicze dla nas – pytanie o bezosobowość rozumianą jako istnienie poza dyspozytywem osoby. Jak pamiętamy, w przywołanych uprzednio koncepcjach Mircei Eliadego i Anthony'ego Giddensa, istnienie poza u*ja*rzmiającymi ramami dyspozytywu naznaczone jest chaosem i niebezpieczeństwem. To ujęcie, jak zobaczymy, znajduje odzwierciedlenie w pisarstwie Clarice Lispector. Jednak Lispectoriańska „pustynia", pojawiająca się w przywoływanym wcześniej fragmencie, jest nie tylko przestrzenią nieuporządkowania, z której podmiot ucieka, jest nie tylko stanem, który zostaje przezwyciężony; jako coś utraconego jest także obiektem tęsknoty. Teorie traktujące dyspozytywy jako środki zapewniające bezpieczeństwo ontologiczne wydają się zatem o tyle niewystarczające do opisu koncepcji Lispector, że nie ujmują pozytywnej strony bezosobowości.

W filozofii Michela Foucaulta rzeczywistość pozadyspozytywna nie stanowi z kolei osobnego tematu refleksji – w ramach Foucaultowskiego paradygmatu wydaje się ona bowiem czymś nie do pomyślenia. Mimo to w niektórych pracach tego autora przebija się, niewyrażona wprost, ale obecna jako etyczny horyzont jego dociekań, utopijna fantazja o stanie „niepochwycenia". Krytyka osadzenia jednostki w rozmaitych dyspozytywach sugeruje, że ostatecznym celem ich filozoficznego demontażu mogłoby być osiągnięcie pewnego rodzaju „uwolnienia". Sam Foucault jednak wzbrania się przed wyciąganiem takich wniosków z własnych prac. W jednym z wywiadów mówi:

> Zawsze byłem dość nieufny wobec ogólnie pojętego tematu wyzwolenia, w tej mierze, w jakiej jeśli nie podejdziemy do niego z pewną ostrożnością i wewnątrz pewnych ograniczeń, istnieje ryzyko odwołania się do idei istnienia jakiejś natury, czy jakiegoś sedna człowieczeństwa, które zostało zamaskowane, wyobcowane czy uwięzione w mechanizmach represji i przez te mechanizmy jako konsekwencja pewnych procesów historycznych, ekonomicznych i społecznych (Fornet-Betancourt et al. 1984).

Istnienie „zamaskowanego", „wyobcowanego" czy też „uwięzionego" „sedna człowieczeństwa" jawi się zatem Michelowi Foucaultowi jako idea ryzykowna i niewiarygodna[1]. Antyesencjalizm (negacja, a przynajmniej zawieszenie sądów odnośnie do jakiegokolwiek ontologicznego sedna) i performatywizm (uznanie, że zarówno zniewolenie, jak i ewentualna wolność są na bieżąco wytwarzane przez określone praktyki, dyskursy i dyspozytywy), charakteryzujące myślenie Foucaultowskie, sprawiają, że pozostając w jego ramach, trudno poszukiwać jakiejkolwiek charakterystyki rzeczywistości bezosobowej. W przedmowie do *Narodzin kliniki* autor przyznawał: „Jest

[1] Filozof proponuje skupić się nie na „ideale wyzwolenia", ale raczej na możliwych „praktykach wolności", których wzór dostrzega w starożytnych praktykach „troski o siebie" (Foucault 2010b: 281 i nast.) i średniowiecznych strategiach „kontrprowadzenia", jakie rozpoznaje w niepastoralnych formach religijności, między innymi w ascetyzmie i mistycyzmie (Foucault 2010a: 210–229).

bardzo prawdopodobne, że należymy do epoki krytyki, o której panowaniu i nieuchronności przypomina nam w każdej chwili nieobecność filozofii pierwszej: należymy do epoki rozumu, która nieodwołalnie oddala nas od pierwotnego języka" (Foucault 1999: 13). Jest to swoisty syntetyczny manifest filozofii ponowoczesnej, której jedynym możliwym trybem zdaje się krytyka tego, co już zostało powiedziane, nieroszcząca sobie pretensji metafizycznych. Bezosobowość, jako kategoria zbliżona do „pierwotnego języka", której badaniem powinna raczej zająć się „filozofia pierwsza", pozostaje, siłą rzeczy, poza zasięgiem tak rozumianej krytyki.

Nie jest jednak pewne, czy „epoka krytyki", do której przynależność deklarował Foucault, wciąż trwa. Przywoływani przez nas myśliciele włoscy, zwłaszcza zaś Agamben, choć zadłużeni bez wątpienia w Foucaultowskim paradygmacie krytyki, jak się zdaje, jednocześnie go przekraczają, natrafiwszy w swoich poszukiwaniach na rejestry domagające się innego typu refleksji. Daje temu dowód Agamben, pisząc w *Otwartym*[2] (*L'aperto. L'uomo e l'animale*, 2002), że „relacja pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem", ściśle powiązana, jak pokażemy, z problematyką bezosobowości, „wyznacza granicę domeny esencjalnej, w której badanie historyczne musi stawić czoła temu pograniczu ultrahistorii [*that fringe of ultrahistory*], do którego nie sposób dotrzeć, nie odwołując się do filozofii pierwszej" (Agamben 2004: 21). Inną pracę Agambena, esej *Ogień i opowieść* (*Il fuoco e il racconto*, 2014) – choć dotyczy ona przede wszystkim prozy narracyjnej – można odczytywać jako swego rodzaju manifest takiego trybu filozofowania, w ramach którego to właśnie krytyce (a nawet krytyce krytyki oraz krytyce krytyki krytyki itd.) udaje się ocalić resztki metafizyki, pozornie już w ponowoczesności niemożliwej. Należy jednak od razu uściślić, że na podobne ocalenie może liczyć jedynie metafizyka „słaba", w rozumieniu nadanym temu terminowi przez Gianniego Vattimo[3]. Aby zrozumieć specyfikę projek-

[2] Przekład tytułu na podstawie jedynego opublikowanego do tej pory polskiego tłumaczenia fragmentu tej pracy (Agamben 2008c).

[3] Opozycję między myślą mocną a myślą słabą Andrzej Zawadzki ujmuje tymi słowami: „Myśl mocna przed-stawia rzeczy i byty, po to, by uczynić je w pełni przejrzystymi i poznawalnymi dla podmiotu, lub też re-prezentuje je, czyli

tu Agambena, przypomnijmy zasadniczą treść wspomnianego eseju. Agamben snuje w nim refleksję nad znaczeniem anegdoty chasydzkiej przywołanej przez Gershoma Scholema na końcu jego pracy o historii mistycyzmu żydowskiego:

> Kiedy Baal-Szem miał do spełnienia coś trudnego, na przykład jakieś tajemne dzieło gwoli pożytku wszelkich stworzeń, szedł do lasu, rozpalał w pewnym miejscu ogień i pogrążony w medytacjach mistycznych zmawiał modlitwy – no i wszystko odbywało się zgodnie z jego zamierzeniami (Scholem 2007: 384).

Jednak kolejni rabini zatracali z czasem umiejętności i wiedzę konieczne do należytego przeprowadzenia opisanej procedury. Nie potrafili już rozpalać świętego ognia, nie znali sposobów tajemnej medytacji, a nawet zapomnieli, gdzie znajduje się miejsce, w które udawał się Baal-Szem. Kilka pokoleń później rabbi Izrael z Rużyna stwierdza w końcu: „»Nie możemy już rozpalać ognia, nie możemy zmawiać modlitw, nie znamy już także owego miejsca – ale możemy o tym wszystkim opowiedzieć«. I to jego opowiadanie […] miało taką samą moc jak czyny spełnione przez tamtych trzech" (Scholem 2007: 384). Agamben interpretuje tę przypowieść w kontekście refleksji nad rolą, jaką w epoce sekularyzacji odgrywa literatura[4]. Równocześnie jednak sugeruje, że można ją odczytywać jako alegorię omawianego przed chwilą modelu krytyki, uprawianego przez Scholema, który w jednym z listów pisał: „Mistyczna całość prawdy, której istnienie pomniejsza się, kiedy rzutuje się ją na czas historyczny, może dziś okazać się widoczna dla ludzi w najczystszej formie jedynie w uprawnionej dyscyplinie komentarza i w osobliwym lustrze

---

dubluje, powtarza, zastępuje nieobecną rzecz jej substytutem. Myśl słaba zaś, która otwiera się na przekaz, przesianie, dziedzictwo, akceptując jego »słaby«, bo zawsze zapośredniczony w konkretnej tradycji i naznaczony ułomnością, przy-padłością i u-padłością, charakter – na-śladuje, kroczy po śladach, tropi je i odczytuje, odpowiada na nie własnym śladem" (Zawadzki 2003: 177).

[4] Warto zauważyć, że przedstawiana tutaj Agambenowska wizja literatury przechowującej pierwiastek świętości w formie rozproszonego śladu, „pamięci ognia", jest zbliżona do rozwijanej przez Agatę Bielik-Robson (2015: 5–14) koncepcji „kryptoteologii literatury", do której nawiążemy w dalszej części pracy.

krytyki filologicznej" (Agamben 2016: 14). Takiego właśnie trybu myślenia, który przez krytykę stara się zachować ślad poszukującej esencjalnych prawd „filozofii pierwszej", wymaga, jak się zdaje, kwestia bezosobowości podejmowana przez Agambena i Esposita. Ta mgliście zaledwie przeczuwana rzeczywistość – rzeczywistość bezosobowa – jest pewną utopią, którą filozofowie ci próbują sobie wyobrazić, tropiąc jej ulotne ślady. Taka postawa ma na celu próbę sformułowania postulatów pozytywnych – a więc wykraczających poza paradygmat krytyki – opartych na diagnozach postawionych w ramach pierwszej, krytycznej, fazy ich myśli. Diagnozy te omówiliśmy w rozdziale drugim – *Pojęcie osoby i jego historia*. W następnym podrozdziale przedstawimy drogi myślowe, którymi podążają obaj autorzy, przechodząc do kolejnej fazy, w której poszukują śladów rzeczywistości bezosobowej.

Giorgia Agambena projekt przekształcenia „nagiego życia" w „mesjaniczną resztkę"

Najważniejszym kontekstem, w jakim w pracach obu autorów pojawia się problematyka bezosobowości, jest analiza funkcjonowania biopolityki – nowoczesnego paradygmatu władzy polegającego, zdaniem Foucaulta, na zarządzaniu życiem biologicznym i populacją (por. między innymi Foucault 1998: 240 i nast.). Foucault analizuje mechanizmy władzy nakierowane na tak rozumiane życie, nie czyni go jednak przedmiotem osobnej refleksji. Dla Agambena tymczasem „nagie życie" (*vita nuda*) staje się jednym z głównych elementów teorii podmiotu. Przedstawiając w eseju *Czym jest urządzenie?* (*Che cos'è un dispositivo?*, 2006) swoistą formułę upodmiotowienia, filozof pisze:

> Podsumowując, mamy do czynienia z dwiema obszernymi klasami – istoty żywe (lub substancja) i urządzenia. Między jednym a drugim pojawia się coś trzeciego – podmioty. Podmiotem nazywamy coś, co powstaje w relacji – można by rzec, ciało w ciało – istoty żywej i urządzeń (Agamben 2010a: 93).

Na pytanie o to, co istnieje poza upodmiotowieniem, autor *Homo sacer* odpowiada więc jasno: jest to życie biologiczne i konkretne organizmy będące jego nosicielami. Tak rozumiane, pozadyspozytywne „nagie życie" ma jednak w myśli Agambena status ambiwalentny. Z jednej strony odnosi się do statusu jednostki wyrzuconej poza ramy dyspozytywu, a zatem takiej, która do nagiej biologiczności została siłą zredukowana – w tym znaczeniu jest to kategoria jednoznacznie złowroga; z drugiej strony natomiast pojęcie to określa dość enigmatyczną wizję nadziei na to, że przez szczególnego rodzaju odpodmiotowienie i przywrócenie życiu ludzkiemu statusu „nagości" można by odnaleźć to, co Esposito nazywa „takim sposobem bycia człowiekiem, który nie byłby już zagrożony osunięciem się w kierunku rzeczy, ale byłby wreszcie zgodny tylko z samym sobą" (Esposito 2015: 184).

Pierwsze rozumienie „nagiego życia" wiąże się u Agambena z figurą *homo sacer*, „człowieka poświęconego", której różne wcielenia i konfiguracje filozof przedstawia w wielotomowym dziele pod takim właśnie tytułem[5]. W pierwszej części, zatytułowanej *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie* (2008b; *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, 1995), autor dowodzi, że paradygmat władzy suwerennej[6] został oparty na wydzieleniu sfery „życia świętego", właściwego jednostce, którą można bezkarnie zabić, lecz nie można jej zło-

[5] Do tej pory ukazało się dziewięć tomów tej serii: I: *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, 1995; II, 1: *Stato di eccezione*, 2003; II, 2: *Stasis. La guerra civile come paradigma politico*, 2015; II, 3: *Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento*, 2008; II, 4: *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*, 2009; II, 5: *Opus Dei. Archeologia dell'ufficio*, 2012; III: *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, 1998; IV, 1: *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita*, 2011; IV, 2: *L'uso dei corpi*, 2014. Autorska numeracja tomów nie pokrywa się z chronologią publikacji.

[6] W ujęciu obu teoretyków włoskich władza suwerenna wydaje się wyraźniej powiązana z paradygmatem biopolitycznym, niż to przyjmował Foucault. Esposito twierdzi na przykład, że: „władza suwerenna, z jej zabójczym wymiarem militarnym, [tkwi] w obrębie obecnego reżimu biopolitycznego, który, jak się wydawało, w pewien sposób rozpuścił ją i zastąpił" (2016a: 73). W *Homo sacer* z kolei Agamben ujmuje biowładzę jako formę władzy suwerennej, inaczej niż w pracach poświęconych „teologii ekonomicznej" (Agamben 2010a), w których te dwa paradygmaty zostały sobie przeciwstawione.

żyć w ofierze. Podwójne wykluczenie – z prawa ludzkiego i boskiego, ze sfer *profanum* i *sacrum* – ustanawia strefę „nagiego życia". Strefa ta jest strukturalnym zaczątkiem obszaru działania władzy suwerennej. Podobnie jak u Foucaulta (2009: 183), gdzie władza dyscyplinarna musiała najpierw stworzyć „podatne ciało", na którym mogłaby operować, u Agambena władza suwerenna w pierwszej kolejności musi wydzielić „nagie życie", które następnie zdominuje. W scenariuszu zaczerpniętym – także tym razem – z prawa rzymskiego taka kondycja staje się udziałem człowieka przeznaczonego na ofiarę przebłagalną (*devotus*) składaną bogom, który wskutek niepowodzenia rytuału pozostał przy życiu. W takiej sytuacji należało w Rzymie dokonać rytuału zastępczego – pogrzebać „kolosa", czyli wizerunek człowieka, którego poświęcenie się nie powiodło, a w miejscu pochówku złożyć ofiarę ze zwierzęcia. Ten, którego nie udało się złożyć w ofierze, z jednej strony pozostawał więc „przy życiu" w dosłownym, fizycznym sensie; wskutek zastępczego rytuału tracił jednak status człowieka żywego. W tych okolicznościach jego ciało stawało się więc kłopotliwą „resztką" zawieszoną między życiem i śmiercią. Nie mógł też zostać ponownie złożony w ofierze, gdyż rytuału tego dokonano już, w zastępstwie, na jego awatarze. A jako że on sam został uznany za martwego, nie można było ukarać tego, kto zabiłby to pozostałe przy życiu ciało. Akt ten byłby bowiem semantycznie pusty, zarówno z religijnego, jak i prawnego punktu widzenia[7].

Widać więc tutaj, że „nagie życie", życie *homo sacer*, wyrzuconego poza dyspozytyw, nie jest bynajmniej stanem wyzwolenia. Przeciwnie – jest to szczególnie podatne na przemoc „życie, którego nie można złożyć w ofierze, a które jednak można zabić" (Agam-

[7] Agamben dowodzi, że podobny schemat myślowy pozwolił nazistom dokonać zagłady Żydów, Romów, niepełnosprawnych i homoseksualistów – w jego świetle nie zostali oni złożeni w ofierze ani zamordowani w całym znaczeniu tego słowa. System nazistowski przeprowadził raczej ich „likwidację", wprawiwszy w ruch dehumanizujący proces podwójnego wykluczenia, który wyjąwszy określone grupy ludzi poza upodmiotawiające dyspozytywy (prawne, dyskursywne itd.), nadał im status *homini sacri*. Skrajną figurą takiego statusu jest według Agambena „muzułman", więzień obozu zagłady, który został zredukowany do nagiej biologiczności (por. Agmaben 2008a i 2008b).

ben 2008c: 115) – dodajmy, że bezkarnie. Można zatem stwierdzić, że o ile dyspozytyw – z jednej strony – włączając istotę żywą w pole swego działania i przyznając jej podmiotowość, jednocześnie podporządkowuje ją pewnej strukturze i ogranicza jej wolność, o tyle – z drugiej strony – wyłączając tę istotę poza swój obręb, wystawia ją na działanie przemocy i śmierć. Stąd też z rozważań Agambena wyłania się obraz swoistego klinczu: na szkodę jednostki działa zarówno upodmiotowienie przez dyspozytyw, jak i dokonywane przez niego odpodmiotowienie. Dla Agambena nadzieją na wyjście z tego klinczu wydaje się poszukiwanie innego rodzaju odpodmiotowienia. Taki ogólny cel przyświeca licznym jego pracom, zwłaszcza tym wpisującym się w drugi obok biopolitycznego nurt jego filozoficznych dociekań, dotyczący kwestii estetycznych, krytycznoliterackich, a także teologicznych i metafizycznych. W jego ramach, poczynając od wczesnej książki eseistycznej *Stance. Słowo i duch w kulturze zachodniej* (*Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, 1977), przez *Wspólnotę, która nadchodzi* (2008; *La comunità che viene*, 1990), aż po *Otwarte* (*L'aperto. L'uomo e l'animale*, 2002) i *Nagość* (2010c; *Nudità*, 2009), włoski filozof tropi i interpretuje w sposób wyraźnie afirmatywny różnorodne momenty negatywności: bezczynności, melancholii, rozproszenia, bierności, nagości, niewiedzy…, a w końcu i bezosobowości, obecne w historii kultury Zachodu.

Pisząc o projekcie Agambena, Agata Bielik-Robson (2010: 145) stwierdza, że zakłada on „przekształcenie najbardziej zdegradowanego nagiego życia w mesjaniczną resztkę"[8]. W jego myśli „nagie życie" – usytuowanie poza dyspozytywem – zostaje przedstawione nie tylko jako stan zagrożenia i wystawienia na przemoc, ale także jako pewna utopia wolności. Tym samym dochodzimy do drugiego sposobu, w jaki Agamben rozumie pojęcie „nagiego życia", który zaznaczaliśmy na początku tego podrozdziału, pisząc o nadziei, jaką niesie odpodmiotowienie. Zanim jednak to drugie ujęcie pojawi się w myśli Agambena, musi się w niej dokonać przejście od paradygmatu

[8] W literaturze dotyczącej omawianej przez nas tematyki pojawiają się warianty „mesjańska" i „mesjaniczna" oraz „reszta" i „resztka". W pracy stosujemy je zamiennie.

krytycznego do metafizycznego, a konkretniej od filozofii biopolityki do myśli inspirowanej mesjanizmem żydowskim. Mówiąc o mesjanizmie żydowskim – który, jak zobaczymy, okaże się istotny dla naszej analizy pisarstwa Clarice Lispector – myślimy o jednej z duchowych tradycji judaizmu, przyswojonej przez XX-wieczną filozofię[9], skupionej na elemencie nadziei na zbawienie świata. Miałoby się ono dokonać na „arenie historii": parametry ontologiczne niedoskonałego świata i upadłego z natury człowieka miałyby ulec naprawie, co doprowadziłoby do powstania „lepszej ludzkości u Kresu Dni" (Scholem 1995: 5). Wizję takiej „lepszej ludzkości", nieuwikłanej w przemoc i dominację, jakie pociąga za sobą działanie dyspozytywów, Agamben wiąże właśnie z „nagim życiem" – to właśnie ono miałoby w tej koncepcji dostąpić zbawienia, będąc tym, co w tradycji mesjanizmu żydowskiego określane jest mianem „reszty". Jest to pojęcie enigmatyczne i wieloznaczne: u Agambena z jednej strony oznacza „to, co zostaje" z człowieka, kiedy już zostanie on sprowadzony do niczym niechronionej warstwy biologicznej; z drugiej zaś nawiązuje do zawartego między innymi w Księdze Izajasza proroctwa, które włoski autor wybrał na motto książki *Co zostaje z Auschwitz* (2008a; *Quel che resta di Auschwitz*, 1998), poświęconej, przede wszystkim, omówieniu figury obozowego „muzułmana":

> W owym dniu Reszta z Izraela i ocaleni z domu Jakuba nie będą więcej polegać na tym, który ich bije, ale prawdziwie oprą się na Panu, Świętym Izraela. Reszta powróci, Reszta z Jakuba do Boga Mocnego. Bo

[9] Mesjanizm jest, obok mistycyzmu, jedną z tendencji judaizmu zrehabilitowanych przez Gershoma Scholema. Jego studia, zdaniem Josepha Dana (1992), przywróciły rozumienie mesjanizmu jako autonomicznego, autentycznego i pełnoprawnego elementu religii judaistycznej, nieredukowalnego (w przeciwieństwie do tego, co uważali wcześniejsi badacze, także żydowscy) do przesądu (*superstition*) uwarunkowanego historycznymi okolicznościami niesprzyjającymi „normalnemu" rozwojowi ortodoksyjnego judaizmu (por. Dan 1992: 117–118). W dużej mierze właśnie za pośrednictwem Scholema wątki mesjanizmu żydowskiego zostały przyswojone przez XX-wiecznych filozofów niemieckich żydowskiego pochodzenia, takich jak Walter Benjamin, Martin Buber i Jacob Taubes, a także przez współczesnych autorów polskich, takich jak Agata Bielik-Robson i Adam Lipszyc.

> choćby lud twój, o Izraelu, był jak piasek morski, Reszta z niego powróci (Iz 10,20–22)[10].

Poszukując przykładów takiej właśnie godnej zbawienia „reszty", Agamben rozpatruje rozmaite figury wywiedzione z najróżniejszych źródeł kulturowych: od metafizyki Arystotelesa i Listu św. Pawła do Rzymian, przez średniowieczną ikonografię żydowską, po literaturę XX wieku. Zwrócimy tutaj uwagę na znaczenie jedynie dwóch spośród nich – niemowlęcia i zwierzęcia – gdyż pojawiają się one także w utworach Clarice Lispector. Niemowlę i zwierzę stanowią formy „nagiego życia" w tym sensie, że w ich przypadku istota żywa nie została (jeszcze) pochwycona przez żaden u*jar*zmiający dyspozytyw. Figura niemowlęcia znajduje się w *Co zostaje z Auschwitz*, gdzie analiza uczucia wstydu doświadczanego przez ocalałych z Zagłady przywodzi autora do rozważań nad charakterem podmiotowości ludzkiej. W tym kontekście pisze on:

> Co dzieje się z niemowlęciem, co się mu przydarza w chwili, w której po raz pierwszy mówi ono o sobie „ja", staje się istotą mówiącą? Ja, podmiotowość, do której uzyskuje dostęp, jest rzeczywistością czysto dyskursywną, nieodsyłającą ani do pojęcia, ani do realnej jednostki. Owo „ja", jako jedność przekraczająca mnogą i wieloraką całość przeżyć, gwarantująca trwałość tego, co zwiemy świadomością, oznacza wyłącznie wyłonienie się w jednostce pewnej właściwości czysto językowej. Jak pisze Benveniste, „to w konkretnym akcie mowy, w którym »ja« określa lokutora, wypowiada się on jako podmiot. Prawdą jest zatem, że fundamentem podmiotowości jest posługiwanie się językiem". Choć językoznawcy poddali analizie wpływ, jaki na strukturę języków wywiera przyswojenie przez podmiot mowy, nadal nieprzebadane pozostają konsekwencje upodmiotowienia dla istoty żywej. Właśnie za sprawą owej niebywałej samoobecności pod postacią ja, jako lokutora w konkretnym akcie mowy, w istocie żywej wyłania się coś na kształt scalającego centrum, któremu przypisać można zarówno przeżycia, jak i czyny, pewien stały punkt na ruchomym oceanie wrażeń i stanów psychicznych, do którego mogą one odsyłać jako do swej instancji upoważniającej (Agamben 2008a: 124–125).

[10] Wszystkie zawarte w pracy cytaty z Biblii pochodzą z *Biblii Tysiąclecia* (2003).

Sposób, na jaki istnieje niemowlę, przedstawia się tutaj jako idealny stan niepochwycenia – „ruchomy ocean wrażeń i stanów psychicznych" – z którego istota żywa zostaje wygnana przez dyspozytyw mowy, podstawowe narzędzie socjalizacji. Figura ta pojawia się w pracy, której jednym z domyślnych celów jest wypracowanie nowego rozumienia „nagiego życia", zdolnego przedzierzgnąć się w „mesjańską resztę", warto więc przywołać słowa Gershoma Scholema (1995: 3), w których stwierdza, że istotną rolę w mesjanizmie żydowskim odgrywa „czynnik restauracyjny […] związany z przywróceniem zerwanej początkowej harmonii wszystkich rzeczy". Niemowlę, figura początkowej jedności, stanu niezróżnicowania, falującego „oceanu wrażeń", staje się w tym świetle wyobrażeniem mesjańskiej „reszty".

Wydaje się, że podobny status Agamben przypisuje zwierzęciu, także postrzeganemu jako „istota żywa" (jeszcze) niepochwycona w język. Widać to w przywołanym wcześniej eseju *Czym jest urządzenie*, w którym, rozwijając swoją teorię u*jar*zmienia jako wyłonienia się podmiotu na styku istoty żywej i dyspozytywu, Agamben pisze:

> W największym uogólnieniu ta szeroka klasa Foucaultowskich urządzeń jest dosłownie narzędziem [*dispositivo*], które w pewien sposób ma zdolność pochwycenia, ukierunkowania, określania, przechwytywania, modelowania, kontrolowania i zabezpieczania gestów, sposobów postępowania, opinii i wypowiedzi istot żywych. Nie chodzi tutaj wyłącznie o więzienia i zakłady psychiatryczne, o panoptykon, szkołę, spowiedź, fabrykę, dyscyplinę oraz środki przymusu prawnego itp. – ich związki z władzą są w pewnym sensie oczywiste – ale również o pióro, pismo, literaturę, filozofię, rolnictwo, papierosy, nawigację, komputery, telefony komórkowe, i – czemu nie? – sam język, najstarsze z urządzeń. Przez tysiące lat panowało ono – zapewne bez wiedzy tych, którzy się z nim spotykali – nad pochwyconą przez siebie nieświadomością (Agamben 2010a: 92–93).

Czytając przytoczony fragment w przekładzie Jakuba Majmurka, należy zauważyć, że odbiega on dość znacznie od włoskiego oryginału. Agamben nie pisze bowiem w ostatnim zdaniu przytoczonego ustę-

pu o „pochwyconej nieświadomości”[11]. Szkicuje za to nieco dokładniejszą historię powstania języka jako: „il più antico dei dispositivi, in cui migliaia e migliaia di anni fa un primate – probabilmente senza rendersi conto delle conseguenze cui andava incontro – ebbe l’incoscienza di farsi catturare” (Agamben 2010b). W dokładniejszym przekładzie oznaczałoby to: „najstarszy z dyspozytywów, w który wiele tysięcy lat temu pewien naczelny – prawdopodobnie nie zdając sobie sprawy z konsekwencji, jakie miało to przynieść – nieświadomie dał się pochwycić”. Agamben opowiada zatem historię pewnego ssaka naczelnego, *primate*, który nieświadomie dał się schwytać w pierwszy dyspozytyw, język. Mówiąc o przed-podmiotowej istocie żywej, zwierzęciu-które-jeszcze-nie-mówi, włoski filozof sugeruje, że istnienie przed-dyspozytywne można rozumieć przez odniesienie do kategorii zwierzęcości: zanim człowiek stał się człowiekiem, był już ssakiem naczelnym, podobnym – jak można mniemać – do spokrewnionych z nim małp człekokształtnych. Agamben (2010a: 94) mówi to zresztą wprost, kiedy stwierdza, że „[u]rządzenia mają swoje korzenie w samych procesach »uczłowieczania«, które czynią ze zwierząt gatunku *homo sapiens* istoty »ludzkie«”.

Agambenowska historia uczłowieczenia przywodzi na myśl opowiadanie *Sprawozdanie dla Akademii* Franza Kafki. Jego bohater i narrator – Czerwony Piotruś – opowiada o tym, jak z małpy stał się człowiekiem, zdobywając „przeciętną kulturę Europejczyka” (Kafka 2016: 352). Przejście to ma wszelkie znamiona u*ja*rzmienia, a rozpoczyna się właśnie od „pochwycenia”: „Byłem złapany. Gdyby mnie przykuto, moja swoboda już by się przez to nie zmniejszyła” (Kafka 2016: 345). Odnajdujemy tu zatem ukonkretniony obraz zderzenia istoty żywej – małpy – z dyspozytywem – klatką – gdyż właśnie w klatce znajduje się narrator, uwięziony na statku kompanii

[11] Tę niedokładność tłumacza można by przewrotnie nazwać „pomyłką freudowską” – wydaje się bowiem, że zdradza skojarzenia z psychoanalizą Sigmunda Freuda, jakie teoria podmiotowości Agambena, potraktowana w całości, rzeczywiście może wywoływać. W takim ujęciu „nagie życie” przypominałoby *id*, dyspozytyw odpowiadałby *superego*, wytworzony na styku tych elementów podmiot można by zaś utożsamić z *ego*. W przywoływanym eseju nie pojawia się jednak żadne nawiązanie do tych Freudowskich kategorii.

łowieckiej. Gdy myśl o „wolności" okazuje się niedorzeczna, zaczyna myśleć o jakimkolwiek „wyjściu"[12]. Jest nim, jak wkrótce odkryje, upodobnienie się do swoich prześladowców, których stopniowo przestanie za takich uważać – do ludzi. Zaakceptowanie podległości – zgodnie ze schematem Foucaultowskim – staje się kluczem do zyskania pewnej swobody działania. Czerwony Piotruś w wymowny sposób odnosi się do głównej zasady, która pozwoliła mu się uczłowieczyć: „Pierwszym nakazem, jaki sobie postawiłem, było właśnie zaniechanie wszelkiego uporu; ja, wolna małpa, poddałem się temu jarzmu" (Kafka 2016: 342). Opisująca proces u*ja*rzmienia Kafkowska parabola uwzględnia aspekty obecne w myśli Agambena, dzięki którym wychodzi on poza schemat Foucaultowski, poddając namysłowi relację ustanowioną między podmiotem a niegdysiejszym stanem bezpodmiotowym. Filozof opisuje ją jako „cięcie" i „oddzielenie"[13] (Agamben 2010a: 88–90). Ten element uobecnia się również w Kafkowskim przedstawieniu u*ja*rzmienia, we fragmencie, w którym Czerwony Piotruś opisuje swój stosunek do „małpiej przeszłości":

> Na początku mogłem jeszcze powrócić, gdyby ludzie tego zechcieli, przez wielką bramę, którą niebo tworzy nad ziemią, lecz równocześnie z moimi przyśpieszanymi batem postępami, brama ta stawała się coraz niższa i węższa, w świecie ludzi czułem się coraz lepiej i coraz bardziej byłem z nim zespolony; burza, dmąca z mojej przeszłości, uspokajała się; dziś jest to już tylko przeciąg, który chłodzi mi pięty, i otwór w oddali, którym powietrze wieje i przez który ja sam niegdyś przybyłem (Kafka 2016: 342).

Fragment ten, z uwagi na swą literackość, pozwala na rozmaite interpretacje. Kafkowski obraz zamykającego się za jednostką, ciasnego otworu może odsyłać jednocześnie do tęsknoty za niemożliwym powrotem do matczynego łona, jak i do biblijnej metafory

---

[12] Kari Weil (2014: 24) zauważa, że użyte w oryginale niemieckie słowo *Ausgang* jest tym samym, które Immanuel Kant wykorzystuje w swej definicji oświecenia. W takim „kafkowskim" odczytaniu „wyjście z zawinionej przez człowieka niedojrzałości" (Kant 2005: 44) staje się echem wyjścia człowieka ze stanu zwierzęcego.

[13] Model tego gestu dostrzega w przywołanym wcześniej oddzieleniu bytu od działania dokonanym przez teologię trynitarną.

ucha igielnego. W obu przypadkach chodziłoby o niemożność doświadczenia przez ludzki podmiot stanu najwyższej szczęśliwości, która przedstawia się bądź jako przed-ludzka (stan prenatalny), bądź jako ponad-ludzka (Królestwo Niebieskie). Obie te wizje, jak zobaczymy, pojawiają się w tekstach Clarice Lispector[14]. Nie należy jednak zapominać, że utracony, niedostępny stan błogiej wolności został scharakteryzowany przez Kafkę przede wszystkim za pomocą figury zwierzęcia. Ukazany obraz już-nie-małpy odciętej od przeszłości pokazuje przed-podmiotową bezosobowość jako coś, do czego nie możemy powrócić, o czym już niemal zapomnieliśmy, ale co jednak pozostawia pewien nieuchwytny ślad pod postacią „przeciągu chłodzącego pięty" narratora. Nawiązując do naszych wcześniejszych rozważań, tę Kafkowską parabolę należałoby odczytać w świetle całościowo ujętego projektu filozoficznego Agambena – a więc biorąc pod uwagę zarówno jego teorię podstępnego uczłowieczenia ssaka naczelnego przez dyspozytyw języka, jak i poszukiwania możliwości przedzierzgnięcia „nagiego życia" w podstawę zbawienia. W tym świetle wspomniany przed chwilą nieuchwytny ślad pozostawiony przez zwierzęcą przeszłość w świecie Czerwonego Piotrusia można postrzegać właśnie jako „mesjańską resztę". Taka interpretacja, w myśl której godne zbawienia byłoby w człowieku właśnie to, co pozostaje w nim ze zwierzęcia, przystawałaby do komentarza, jaki Agamben umieszcza w *Otwartym*. Omawia tam rycinę znajdującą się na ostatniej stronie Biblii hebrajskiej przechowywanej w zbiorach Biblioteki Ambrozjańskiej w Mediolanie. Na rycinie tej przedstawiono mesjańską ucztę, w czasie której, u kresu historii, pozostali przy życiu sprawiedliwi spożywają mięso Lewiatana i Behemota. Sprawiedliwi, stanowiący w ścisłym sensie „resztę z Izraela", zostali wyobrażeni ze zwierzęcymi głowami. „Nie jest zatem niemożliwe – stwierdza Agamben – że przydając reszcie z Izraela zwierzęce głowy, artysta […] chciał zasugerować, że ostatniego dnia stosunki między zwierzętami a ludźmi przybiorą nową postać i że sam człowiek zostanie pogodzony ze swoją zwierzęcą naturą" (Agamben 2004: 3).

[14] Wizje te stanowią swoisty pozytywny rewers chaosu i braku poczucia ontologicznego bezpieczeństwa, z jakimi Eliade i Giddens wiążą odpowiednio przed- i posttradycyjne formacje społeczne.

Podsumowując omówione aspekty bezosobowego, „nagiego życia" w ujęciu Agambena – a więc negatywną stronę wyrzucenia poza zakres ochrony dyspozytywu, ale i utopię zbawienia, jakie miałoby się dokonać przez powrót do stanu bezosobowości – należy zauważyć, że szansę na odnalezienie pozytywnie wartościowanej bezosobowości upatruje on w okolicznościach analogicznych do tych, w których następuje złowrogie wykluczenie, a więc wszędzie tam, gdzie zniesione zostają pochwytujące życie dyspozytywy. Podobną dwoistość można zauważyć także u Clarice Lispector. W jej ujęciu, jak pokażemy, bezosobowość przedstawia się jako pierwotny chaos i brak ontologicznego bezpieczeństwa, ale również błogi stan nieskrępowania przez jakikolwiek dyspozytyw, zarazem pożądany i niemożliwy do pogodzenia z życiem ludzkim.

Roberta Esposita postulat etyki bezosobowościowej

Zarysowany powyżej Agambenowski sposób rozumienia bezosobowości warto uzupełnić o perspektywę Roberta Esposita z trzech powodów. Po pierwsze, ponieważ to właśnie ten autor wyraża wprost postulat uczynienia z bezosobowości tematu filozoficznej refleksji; po drugie, ponieważ akcentuje on etyczny aspekt tej problematyki, istotny również dla Clarice Lispector; oraz, po trzecie, ponieważ przedstawia szczególny związek łączący zagadnienie bezosobowości z literaturą. Punktem wyjścia projektu Esposita jest, podobnie jak w przypadku Agambena, krytyczna analiza dyspozytywów władzy. Esposito postuluje powołanie do życia „filozofii impersonalnej" (Esposito 2015: 169–184) w reakcji na stawianą przez siebie diagnozę wskazującą na etyczną niewydolność paradygmatu persony. Jak pokazaliśmy wcześniej, źródeł tego dyspozytywu Esposito dopatruje się w prawie rzymskim, ale negatywne skutki jego działania, przekładające się jego zdaniem na panoramę etyczną współczesnego świata, dostrzega przede wszystkim w ekstremalnych wydarzeniach historycznych XX wieku, zwłaszcza w Zagładzie. Podobnie jak Agamben, uważa, że źródeł tej tragedii należy poszukiwać nie tylko w zewnętrznych okolicznościach polityczno-historycznych,

ale także w XX-wiecznej *episteme*, ukształtowanej przez zadawnione działanie określonych pojęć o charakterze dyspozytywu. Zwraca tym samym uwagę na pojęciowy wymiar zasadniczego problemu etycznego, wobec którego stawia tragedia Zagłady. Wyraża się on w pytaniu o to, jakie pojęcia filozoficzno-polityczne byłyby w stanie skuteczniej chronić ludzi przed biopolitycznymi technikami odpodmiotowienia i eksterminacji.

Pytanie to, choć szczególnego znaczenia nabrało właśnie po drugiej wojnie światowej, postawili sobie wcześniej Jacques Maritain i Emmanuel Mounier, twórcy rozwijającego się już od lat 30. personalizmu chrześcijańskiego. Kierunek ten, inspirowany ideami Henriego Bergsona, rozwinął się początkowo we Francji, następnie jednak znalazł naśladowców w całej Europie, do których grona należeli między innymi Julián Marías w Hiszpanii czy Karol Wojtyła w Polsce. W *Stanford Encyclopedia of Philosophy* pod hasłem „personalizm" czytamy, że kierunek ten „postrzega osobowość [*personhood*] – zarówno ludzką, jak i (dla większości personalistów) boską, jako ostateczną rzeczywistość i wartość [*ultimate reality and value*]. Podkreśla znaczenie, wyjątkowość i nietykalność osoby, a także jej wymiar relacyjny i społeczny". Uznanie kategorii osoby za metafizyczną esencję i probierz etycznych osądów miało stanowić odpowiedź na kryzys moralny będący kulminacją procesów filozoficznych, społecznych i politycznych zapoczątkowanych w oświeceniu. W ocenie personalistów uruchomione wtedy tendencje modernizacyjne i dążenie do zorganizowania ludzkich wspólnot w zgodzie z wiedzą naukową doprowadziły do odejścia od tradycyjnej antropologii metafizycznej, której dotychczas przypisywano rolę etycznej zapory przed urzeczowieniem człowieka. W takich okolicznościach uaktywniły się dyspozytywy biopolityki, które sprowadzając ludzkie bytowanie w świecie do wymiaru czysto biologicznego, miały z czasem przerodzić się w „tanatopolitykę" (Agamben 2008a: 153––156, por. także: Bauman 2012). Personaliści twierdzili, że stało się tak właśnie na skutek zarzucenia koncepcji umocowujących istnienie ludzkie w metafizyce i sprowadzenia go do bytu czysto biologicznego. Na gruncie takiego rozpoznania wyrasta Powszechna Deklaracja Praw Człowieka z 1948 roku, w której, jak pisze Esposito,

„chodziło o reakcję przeciw wprowadzonej w praktykę przez reżim nazistowski próbie zredukowania człowieka do jego nagiego komponentu somatycznego, interpretowanego zresztą w brutalnym kluczu rasowym" (Esposito 2011: 13).

Personalizm postulowany przez Maritaina i Mouniera stawiał więc sobie za cel odnowienie metafizycznego postrzegania jednostki ludzkiej właśnie przez odwołanie do kategorii osoby. Przedstawiciele tego kierunku starali się przywrócić człowiekowi i jego życiu status metafizycznej wyjątkowości, który miałby chronić go przed polityczną i pospolitą przemocą. Była to próba wypełnienia pojęciowej luki, jaka zdaniem Agambena (2008c: 173) powstała po drugiej wojnie światowej między pojęciami „człowiek" a „obywatel". Ta ostatnia kategoria z uwagi na wpisany w nią partykularyzm okazała się bowiem szczególnie słabym zabezpieczeniem przed przemocą, gdyż status obywatela przysługiwał jedynie członkom określonej politycznej wspólnoty narodowej; nieskuteczność odwołania się „po prostu" do kategorii człowieczeństwa ujawniła się z kolei w okolicznościach sugestywnie opisanych przez Hannah Arendt:

> Koncepcja praw ludzkich oparta na założeniu, że istnieje istota ludzka jako taka, natychmiast załamała się, kiedy osoby głoszące, że w nią wierzą, po raz pierwszy zetknęły się z ludźmi, którzy naprawdę stracili wszystkie inne cechy i znaleźli się poza związkami łączącymi ludzi – z wyjątkiem tego, że byli ciągle ludźmi (Arendt 1993: 334).

„Osoba", zdaniem Esposita, miała więc stać się kategorią, która w pełni przystawałaby do zakresu denotacji pojęcia „człowiek", odznaczając się zarazem rangą moralną. W koncepcji „osoby" pokładano także nadzieje na odegranie historycznej roli, na którą zwraca uwagę Tadeusz Gadacz, mówiąc, że ambicją personalizmu „było doprowadzenie do zmiany, a przynajmniej wskazanie pewnej drogi do jej dokonania, w sytuacji historycznej, w której z jednej strony był marksizm, negujący osoby na korzyść kolektywu, a z drugiej – rodzący się kapitalistyczny indywidualizm. Personalizm miał być tą trzecią drogą" (Burzyk 2016: 76).

Jakkolwiek to właśnie personalizm uczynił z pojęcia „osoby" swój emblemat, jego przedstawiciele nie są – jak zauważa Esposito – jedynymi, którzy przyznają mu rangę najważniejszej kategorii etycznej. Stanowi ono bowiem

> punkt odniesienia dla wszystkich dyskursów (filozoficznego, politycznego, prawnego) ubiegających się o przyznanie wartości ludzkiemu życiu jako takiemu. Bez względu na zróżnicowanie na poziomie ideologicznym, jak i teoretycznym, nikt nie podaje w wątpliwość znaczenia kategorii osoby ludzkiej, przyjmując ją jako założenie niekwestionowane i bezsporne w obrębie każdej możliwej perspektywy (Esposito 2015: 169).

Wychodząc od tego stwierdzenia, Esposito, w pracach *Osoby i rzeczy* (*Le persone e le cose*, 2015) oraz *Dyspozytyw osoby* (2016a; *Il dispositivo della persona*, 2011), poddaje radykalnej krytyce to – wspólne dla tak różnych dyskursów – założenie ontologiczne, ukazuje bowiem dyspozytywny charakter kategorii osoby. Stwierdza, że nie tylko jest ona pojęciem historycznie ustanowionym, ale że u samego początku została, w sposób zamaskowany, „zainfekowana" tym, przeciwko czemu próbowano ją zastosować – zdolnością urzeczowienia drugiej istoty żywej. „Sama definicja tego, co osobowe, czy to w ramach ludzkości, czy to w pojedynczym człowieku, zakłada istnienie przestrzeni nieosobowej, czy też mniej niż osobowej, w odniesieniu do której to, co osobowe, nabiera znaczenia" – przypomina Esposito (2011: 17). Logika osobowości jest więc logiką hierarchii, dominacji nad tym, co „mniej osobowe", gdyż

> każde przyjęcie osobowości zawiera w sobie zawsze *implicite* działanie na rzecz urzeczowienia biologicznej warstwy impersonalnej, w stosunku do której nabiera się dystansu. Tylko jeśli niektóre byty ludzkie będzie można sprowadzić do stanu rzeczy, konieczne będzie określanie innych jako osoby. Aby móc się nazywać osobą, trzeba podkreślić cechę wyróżniającą w stosunku do tych, którzy już nie są, jeszcze nie są albo wcale nią nie będą. Dyspozytyw osoby jednocześnie zestawia ze sobą ludzi-ludzkich i ludzi-zwierzęta i przedkłada pierwszych nad drugich. Lub też rozróżnia jedną prawdziwie ludzką część człowieka od

drugiej o charakterze zwierzęcym, niewolniczo przywiązaną do pierwszej (Esposito 2015: 177).

Osobowe upodmiotowienie dokonuje się więc jednocześnie na planie zewnętrznym i wewnętrznym, wykluczając i poddając dominacji zarówno inne istoty żywe, jak i pewną sferę własnej istoty. To właśnie w tych podstawowych rozróżnieniach wpisanych w kategorię osoby Esposito upatruje źródła niepowodzenia personalistycznego projektu odnowy etyki. Porażka ta, zdaniem filozofa, staje się oczywista, kiedy dokona się etycznego bilansu stanu świata, zdominowanego wszakże – przynajmniej z pozoru – przez paradygmat uznający osobę ludzką za najwyższą wartość. Najwyraźniejszym bodaj przejawem tego, że kryzys pojęciowy zaistniały po drugiej wojnie światowej wciąż trwa i powszechność powoływania się na kategorię osoby nie zdołała go przezwyciężyć, są reakcje państw, instytucji i jednostek na spotkanie z wszelkiego rodzaju wykluczonymi. Ich sytuacja, jak się zdaje, pokazuje, że pozostaje w mocy przywołana wcześniej formuła Arendt, mówiąca o fiasku funkcjonujących obecnie kategorii etycznych. „Jak to możliwe i skąd bierze się ta tendencja do negowania życia dokładnie w chwili, w której normatywne odniesienie do wartości osoby potwierdzone jest we wszystkich językach i podnoszone na wszystkich flagach?" – pyta Esposito (2015: 171). Zdaniem włoskiego filozofa dzieje się tak nie dlatego, że współczesny świat jeszcze nie w pełni uznał „osobę" za metafizyczne sedno i probierz etycznych wyborów, lecz dlatego, że wciąż pozostaje pod wpływem działania „dyspozytywu osoby". „Problem, z którym musimy się zmierzyć – całkowita niefunkcjonalność praw człowieka – nie rodzi się z faktu, że nie weszliśmy jeszcze ostatecznie w reżim osoby, ale z tego, że jeszcze z niego nie wyszliśmy", stwierdza (Esposito 2015: 172).

W reakcji na tak zdiagnozowaną etyczną nieskuteczność paradygmatu osoby Esposito formułuje postulat przekroczenia go w kierunku jego przeciwieństwa. Bezosobowość, czy też, jak tłumaczą włoskie *impersonalità* Katarzyna i Mateusz Burzykowie, „impersonalność" (Esposito 2015: 169–189) miałaby stać się głównym pojęciem nowego rodzaju etyki, której powołanie do życia i zdefinio-

wanie Esposito uważa za jedno z najważniejszych zadań stojących przed nowoczesną filozofią. Pisze zatem: „Taka myśl o impersonalności jeszcze się dotąd całkowicie nie wyłoniła, mimo że właśnie dziś staje się ona zadaniem tak pilnym, że nie można go już odsuwać w czasie" (Esposito 2015: 178).

W myśli Roberta Esposita, podobnie jak u Giorgia Agambena, główną sferą ludzkiego życia, którą można określić jako bezosobową, jest życie biologiczne. To ono bowiem stanowi warstwę istnienia niezależną od u*ja*rzmiających dyspozytywów: istnieje, zanim dokonają one pochwycenia „istoty żywej", i utrzymuje się po tym, jak zostaną zdemontowane. Dlatego właśnie w myśli Esposita dążenie do wypracowania etyki bezosobowościowej przekłada się na poziom polityczności w postulacie wypracowania jej nowego modelu, którego głównym pojęciem byłoby właśnie życie biologiczne. Taka myśl mogłaby jednak oznaczać powrót do paradygmatu „biopolityki", którego krytyka stanowiła punkt wyjścia obu myślicieli. Dlatego model, którego wypracowanie postuluje Esposito, domaga się zasadniczej zmiany w definiowaniu statusu życia biologicznego. Jak mówi filozof w jednym z wywiadów,

> na przestrzeni XX wieku – ale także wcześniej – odwołanie do życia biologicznego jako horyzontu sensu polityki doprowadziło do efektów odwrotnych […]. W nacjonalizmach i rasizmach ten negatywny element uległ radykalizacji, doprowadzając do przemiany biopolityki w autentyczną tanatopolitykę. Od chwili, w której życie danego narodu zostaje określone jako wartość najwyższa i absolutna, można w jego imię poświęcić jakiekolwiek inne życie, które – jak się wydaje – infekuje je od wewnątrz albo od zewnątrz. Jak dobrze wiadomo, rezultatem tej obsesji bio-tanatopolitycznej było pięćdziesiąt milionów zabitych w drugiej wojnie światowej oraz w ludobójstwach, które ją poprzedziły i nastąpiły po niej. To powiedziawszy, myślę jednak, że dziś nie jest już możliwe wyjście poza symboliczny i materialny horyzont życia. Myślę, że życie jest, w każdym przypadku, kategorią transcendentalną naszych czasów – tą konstytutywną kategorią, z której wynikają wszystkie pozostałe. Oczywiście należy starać się zupełnie zmienić jej znaczenie. To właśnie mam na celu, proponując określenie „biopolityka afirmatywna" […]. Jaki mógłby być sens tego wyrażenia – tego nie sposób wyrazić w krótkich słowach.

> Trudno nawet sobie wyobrazić, by sens taki mógł się wyłonić z pracy jednego tylko autora. Chodzi tutaj o pewne zadanie, być może o filozoficzne zadanie naszego pokolenia (Valdecantos 2009: §20).

Zmianę statusu nagiego życia z negatywnego na pozytywny, która u Agambena przyjmuje formę mesjańskiej przemiany, Esposito rozumie zatem jako zadanie stojące przede wszystkim przed filozofią, która winna wypracować model „biopolityki afirmatywnej". Zadanie to wpisuje się we wspomniany wcześniej szerszy projekt powołania do życia myśli impersonalistycznej. Jak dotąd, sugeruje Esposito, zwiastunów takiej myśli można doszukiwać się w pewnych pojedynczych wątkach współczesnej filozofii. W tym kontekście przywołuje teksty Simone Weil, Maurice'a Blanchota i Gilles'a Deleuze'a, którzy, jego zdaniem, wpisują problematykę bezosobowości w trzy pola semantyczne: sprawiedliwości, pisania i właśnie życia[15]. Jednak szczególne szanse na odnalezienie śladów bezosobowości Esposito upatruje w literaturze. W pracy *Dyspozytyw osoby* twierdzi bowiem, że „o ile w kontekście rozważań nad sprawiedliwością pojęcie bezosobowości jest przywoływane wciąż jedynie jako rewers persony, o tyle od dłuższego czasu stanowi ono horyzont semantyczny wielkiej literatury, a także całej sztuki współczesnej […]" (Esposito 2011: 44–45). Koncepcję tę można zilustrować, przywołując słowa Waltera Benjamina dotyczące pisarstwa Kafki: „Czy jednak mamy doktrynę, której towarzyszą Kafkowskie przypowieści i którą objaśniają […]? Nie ma jej; możemy co najwyżej powiedzieć, że to czy owo stanowi do niej aluzję" (Benjamin 2011: 36). Według Jaimego Alazrakiego oznacza to, że parabole konstruowane przez autora *Procesu* „wykraczały poza współrzędne naszej logiki, a nasze racjonalne kody okazywały się niewystarczające, by odcyfrować jego metafory. Naturalnie – odpowiadały one wszakże niewypowiedzianej dotychczas wizji rzeczywistości" (Alazraki 1990: 28). Podobnie rzecz ma się w koncepcji bezosobowości Roberta Esposita: o ile pewne teksty literatury XX wieku dostarczają swego rodzaju metaforycz-

[15] Opis wkładu tych autorów w proces wyłaniania się myśli impersonalistycznej otwiera jednak wątki, które nie są istotne dla naszego rozumienia tematyki bezosobowości w pisarstwie Clarice Lispector.

nej translacji rzeczywistości bezosobowej – stanowią do niej aluzję – o tyle z konieczności nie istnieje skodyfikowana doktryna pozwalająca tę rzeczywistość w racjonalny sposób skonceptualizować. Użyta przez filozofa metafora „horyzontu semantycznego" sugeruje ponadto, że – podobnie jak w przypadku hermeneutycznych trudności, jakich nastręcza pisarstwo Kafki – treści, które miałyby złożyć się na zagadnienie bezosobowości, pozostają nieuchwytne, zaledwie zarysowane w polu widzenia obserwatora, a ten nie może być pewien ich natury. Można tu bowiem powtórzyć słowa Alazrakiego: rzeczywistość ta „wykracza poza współrzędne naszej logiki" i „racjonalne kody". Tymczasem funkcjonując jako osoby, nieustannie i nieuchronnie poruszamy się właśnie w ich obrębie. Obraz zastosowany przez Esposita odsyła więc do idei pewnej potencjalności, nie obiecując ujawnienia jasno wyartykułowanych znaczeń. Mimo to wydaje się, że intencją Esposita jest właśnie próba przybliżenia horyzontu, który – jak można przypuszczać, idąc tropem zaproponowanej metafory – wiecznie się oddala. Włoski filozof zamierza wyczytać z niego treści, które pozwoliłyby przeformułować zachodnie, nowoczesne myślenie o sprawiedliwości, naznaczone zadawnionym działaniem dyspozytywu osoby, i, koniec końców, uczynić z bezosobowości kategorię polityczną.

Dla omawianego przez nas tematu szczególnie istotne jest to, że w swej refleksji Esposito zwraca uwagę na uprzywilejowany status dyskursu artystycznego, zwłaszcza literackiego. To w nim bezosobowość może zaistnieć jako element pozytywny, nieograniczony do roli rewersu ani negacji innego pojęcia, lecz niosący własną, autonomiczną treść, choćby na niepewnych prawach trudno uchwytnego horyzontu. Zadaniem literatury staje się więc, w ujęciu Esposita, próba naświetlenia i przyswojenia sobie tej sfery istnienia, tego trudno dostępnego aspektu rzeczywistości. Również w *Dyspozytywie osoby* (2011: 45) włoski filozof pisze o „podziemnym ruchu, który przemieszcza XX-wieczne doświadczenie literackie ku bezkresnym ziemiom bezosobowości". Zastosowany przez niego obraz „bezkresnych ziem" też nie jest bez znaczenia. Na poziomie filozoficznej spekulacji wyobraża bezosobowość jako coś wykraczającego poza wszelkie ramy i wymykającego się syntetycznym ujęciom,

a w wymiarze historycznoliterackim sugeruje, że mamy do czynienia z rozległą i zapewne niejednorodną tendencją artystyczną. Dlatego też, kierując się myślą Esposita o ukrytej obecności elementu bezosobowości w literaturze XX wieku, w następnej części książki omówimy istotne dla nas aspekty twórczości tych pisarzy, którzy z perspektywy planowanej przez nas analizy wnieśli szczególny wkład w projekt zbliżania się do horyzontu semantycznego bezosobowości[16]. Przegląd, którego dokonamy, nie pretenduje do rangi całościowego i wyczerpującego omówienia, lecz ma na celu naświetlenie jednego z wymiarów kontekstu, w jakim należy umieścić dzieło Clarice Lispector. Przyjrzymy się więc pisarstwu Fernanda Pessoi, który dość szczegółowo opisuje stany depersonalizacji[17], uwydatniając pewne ich aspekty, pojawiające się również w twórczości Lispector. Zwrócimy też uwagę na ogólniejszy wymiar zjawiska depersonalizacji jako aspektu literatury modernistycznej. Następnie przyjrzymy się twórczości Hermanna Hessego, którego koncepcje stanowią jedno z istotnych źródeł inspiracji dla brazylijskiej pisarki. Na końcu przedstawimy zaś syntetyczne omówienie tendencji depersonalizacyjnych w modernizmie brazylijskim, gdyż z historycznoliterackiego punktu widzenia twórczość Clarice Lispector należy właśnie do tego kierunku.

---

[16] W *Dyspozytywie osoby* Esposito przywołuje również postaci dwóch XX-wiecznych pisarzy, których twórczość uznaje za szczególnie istotną dla opisywanej przez siebie tendencji: Roberta Musila i Franza Kafkę. Dowodząc roli, jaką ich twórczość odegrała w procesie ujawniania się horyzontu bezosobowości, powołuje się na językoznawcze teorie Émile'a Benveniste'a dotyczące trzeciej osoby gramatycznej i jej rozumienia jako nie-osoby. Refleksja ta ma jednak przede wszystkim charakter metajęzykowy, a dotyczy stylu i formy narracji. W naszych rozważaniach nie podążymy tym tropem, gdyż oddalałby nas od rozumienia bezosobowości jako zagadnienia ontologiczno-egzystencjalnego przejawiającego się w utworach Clarice Lispector przede wszystkim w wymiarze fabularnym.

[17] Posługujemy się pojęciem „depersonalizacja" w znaczeniu procesu zmierzającego do osiągnięcia bezosobowości. Choć w wielu przypadkach słowa „bezosobowość" i „depersonalizacja" można traktować jako synonimy, stosujemy termin „depersonalizacja" zwłaszcza tam, gdzie chcemy podkreślić dynamiczny i procesualny charakter omawianego zjawiska. W analogiczny sposób traktujemy pojęcie „personalizacji", które w naszym ujęciu opisuje proces stawania się osobowym, osiągania stanu osobowego.

CZĘŚĆ II

Tematyka bezosobowości w literaturze XX wieku

Początkowo uważałem go za równie niezwykłego jak feniks retorycznych pochwał; niedługo po tym, gdy się nim zainteresowałem, wydało mi się, że rozpoznaję jego głos czy jego zwyczaje w tekstach różnych literatur i różnych epok.
Jorge Luis Borges, *Kafka i jego prekursorzy*

ROZDZIAŁ 4

Depersonalizacja w prozie modernistycznej

Tendencje bezosobowościowe w prozie XX wieku, o jakich pisze Roberto Esposito, należy łączyć przede wszystkim z nastaniem modernizmu i przyniesioną przez ten kierunek artystyczny intensyfikacją procesów, które Henryk Markiewicz określa jako „redukcję, relatywizację, dezintegrację i degradację postaci powieściowej" (1981: 148). Chociaż procesy te można dostrzec już w XIX wieku w prozie takich autorów, jak Fiodor Dostojewski i Lew Tołstoj (Markiewicz 1984: 147–148), to właśnie w modernizmie odnajdują one swą kulminację. Wiążą się z przeobrażeniami szeroko rozumianej antropologii – wyrażanej już to w kategoriach filozoficznych, już to psychiatrycznych – które wraz z przemianami i wydarzeniami społeczno-politycznymi, takimi jak rozwój kapitalizmu, industrializacja i pierwsza wojna światowa[1], legły u podstaw estetyki modernizmu.

[1] Wpływ dynamicznych przemian świata społeczno-politycznego na estetykę modernizmu Erich Auerbach tłumaczy w ten sposób: „Poszerzenie horyzontów ludzkich i wzrost bogactwa doświadczeń, wiedzy, idei i możliwości życiowych, które rozpoczęły się w wieku XVI – w wieku XIX postępowały w coraz to szybszym tempie, od początku wieku XX osiągnęły zaś przyspieszenie tak gwałtowne, iż w każdej chwili wytwarzają i równocześnie odsyłają do lamusa różne próby interpretacji syntetycznej i obiektywnej. Potężne tempo przemian prowadziło do zamętu tym większego, iż trudno było przeniknąć je w całości; zmiany dokonywały się w wielu dziedzinach wiedzy, techniki oraz gospodarki, tak iż nikt – również i ci, którzy w każdej z tych dziedzin pełnili funkcje kierownicze – nie był w stanie przewidzieć ani ocenić wszystkich wynikających stąd sytuacji. […] Jeszcze w wieku XIX, a nawet u początku XX, panowała […] tak powszechnie uznawana i poddająca się tak łatwemu sformułowaniu wspólnota myśli i uczuć, że pisarz przedstawiający rzeczywistość miał pod ręką dogodne kryteria, dzięki którym rzeczywistość tę mógł uporządkować. […] W latach pierwszej wojny światowej i tuż po niej – w Europie, naznaczonej brakiem poczucia bezpieczeństwa, brzemiennej w nieszczęścia, cierpiącej na nadmiar niezrównoważonych idei i form życiowych, niektórzy pisarze, wyróżniający się

Jednym z najistotniejszych aspektów tych przemian było bez wątpienia pojawienie się psychoanalizy Freudowskiej. Odkrywszy rolę, jaką w jego życiu odgrywa podświadomość, człowiek spostrzega, że jego podmiotowość, a więc tożsamość i sprawczość, wymykają mu się z rąk. W obliczu zaproponowanej przez Sigmunda Freuda topiki aparatu psychicznego „ja" nie jawi się już – jak zakładał Kartezjusz – jako oczywistość: okazuje się, że nie jest samo sobie bezpośrednio dostępne ani też w pełni z samym sobą tożsame[2]. Jest raczej instancją niepewną, o ograniczonej autonomii, targaną potężnymi, przekraczającymi ją siłami (*id*, *superego*), których istnienia i działania nawet nie przeczuwa. W literaturze pierwszej połowy XX wieku takie rozpoznanie odnajduje wyraźne odbicie między innymi[3] za sprawą przywołanych przed chwilą zjawisk „redukcji, relatywizacji, dezintegracji i degradacji postaci powieściowej". Wyrażają się one przede wszystkim przez odejście od „XIX-wiecznej konsekracji postaci literackiej, traktowanej jako charakter, a więc zespół cech boga-

instynktem i przenikliwością, stali się odkrywcami metody polegającej na rozszczepieniu obrazu świata pomiędzy różne i wieloznaczne odbicia stanów świadomości. Nietrudno zrozumieć, że metoda ta zrodziła się właśnie w tej epoce" (Auerbach 2004: 522–524).

[2] Zdaniem Paula Ricœura Kartezjusz myli się, wysnuwając z przesłanki dotyczącej pewności istnienia podmiotu (*cogito ergo sum*) wniosek, że „ja" jest właśnie takie, jakim się jawi. Psychoanaliza zdaniem Ricœura ten błąd prostuje, gdyż „wbija klin między apodyktyczność absolutnego ustanowienia egzystencji i adekwatność sądu odnoszącego się do bycia-takim-oto. Ja jestem, ale jaki jestem – ja, który jestem? Tego już nie mogę wiedzieć" (Ricœur 1985: 250).

[3] Pomijamy tutaj drugie ważne dla modernizmu znaczenie koncepcji bezosobowości, na które wskazuje między innymi Ryszard Nycz (2001: 50), pisząc: „Nowoczesna literatura nie zachęca, jak wiadomo, do zajmowania się osobą pisarza. Niezależnie od tego, czy weźmiemy pod uwagę wypowiedzi twórców (jak Eliot czy Valéry), krytyków współczesnej (ówcześnie) kultury (jak Ortega y Gasset czy Simmel), historyków nowoczesnej literatury (jak Friedrich czy Culler); bez względu na to, czy zwrócimy się ku poezji, powieści czy dramatowi, czy też, jak skłonnych jest robić wielu, ku innym dziedzinom sztuki – wszędzie napotkamy tę samą generalną tendencję, streszczoną w dobrze znanej formule UCIECZKI OD OSOBOWOŚCI". W tym ujęciu bezosobowość nie stanowi „horyzontu semantycznego", a więc tematu, lecz aspekt swoistej fenomenologii dzieła literackiego, akcentującej jego autonomię względem spraw ludzkiego życia, zwłaszcza jego warstwy emocjonalnej.

ty, zindywidualizowany i wykazujący pewną stałość w zmienności" (Markiewicz 1984: 146). Pisarze modernistyczni nie przedstawiają zatem typów psychologicznych, lecz zjawiska i procesy psychiczne, ukazując je jako dynamiczne, złożone, nieoczywiste i nieuporządkowane. Służą temu takie strategie narracyjne, jak mowa pozornie zależna czy monolog wewnętrzny będący zapisem strumienia świadomości (por. Cuddon 1998: 866). Techniki te łączy się zwykle z takimi nazwiskami, jak Virginia Woolf i James Joyce, do których twórczości niejednokrotnie przyrównywano pisarstwo Clarice Lispector (Moser 2009: 127, 136, 254). Literatura zachodnia odchodzi zarazem od klasycznej figury narratora wszechwiedzącego jako instancji pretendującej do pełnej wiedzy o psychice wszystkich postaci (por. Auerbach 2004: 526). W nowym modelu narrator „sam przedstawia się jako ktoś wątpiący, poszukujący, zadający pytania; tak jak gdyby prawda o jego postaciach nie była znana mu lepiej aniżeli im samym bądź też czytelnikowi" (Auerbach 2004: 510). Nawet narrator pierwszoosobowy traci zdolność trafnego rozpoznawania własnych treści psychicznych, co widoczne jest w prozie takich autorów, jak William Faulkner[4]. Tym samym modernistyczne strategie konstrukcji narratora i postaci stają w opozycji zarówno do modelu postaci właściwego XIX-wiecznemu realizmowi (por. Balzac 1855: 22), jak i do modelu romantycznego, w którym podmiot staje wobec zadania wyrażenia i realizacji swej głębokiej natury, swych dążeń i pragnień (por. Nycz 2001: 33). Jak podsumowuje Markiewicz:

> Wszystko to rozmywało kontury postaci, a w wielu wypadkach uniemożliwiało w ogóle odbiór jej jako określonej osobowości. „Jeden z największych błędów w opiniach o człowieku polega na tym, że nazywamy go rozumnym, głupim, dobrym, złym, silnym, słabym, a człowiek – to jest wszystko: wszystkie możliwości, płynna materia" – zapisał Lew Tołstoj w swym dzienniku z roku 1898. Zapowiedzi takiej koncepcji człowieka znaleźć można i wcześniej, np. u francuskich moralistów, jak Montaigne czy Rousseau, ale zwłaszcza w ostatnim stuleciu pisarze

[4] Dobrym przykładem wydaje się powieść *Wściekłość i wrzask* (*The Sound and the Fury*, 1929), gdzie narracja prowadzona jest w dużej części z perspektywy opóźnionego umysłowo chłopca.

> i krytycy – oczywiście nie bez wpływu filozofii i psychologii – z niestrudzoną inwencją proponują coraz to nowe [*sic!*] formuły dla oznaczenia tego samego zjawiska – amorficznej zmienności jednostki, do której powinna się zbliżać postać literacka. Zauważmy, że literatura okazała się tu znacznie radykalniejsza od filozofii czy psychologii, które nie wyrzekły się przecież refleksji nad osobowością (Markiewicz 1984: 147–148).

Stwierdzenie to wydaje się potwierdzać diagnozę Esposito: literatura, odstępując od tworzenia światów zorganizowanych wokół osobowego „ja", wytwarza przestrzeń szczególnie sprzyjającą przybliżaniu „horyzontu semantycznego" bezosobowości i badaniom nad nim.

ROZDZIAŁ 5

Fernando Pessoa: odpodmiotowienie i abulia

Należy jednak zauważyć, że wspomniane wyżej modernistyczne formuły narracji, nawet jeśli wiążą się z koncepcjami jaźni osłabiającymi ludzką podmiotowość, mogą, lecz nie muszą, służyć do przedstawiania tematyki bezosobowości rozumianej jako stan istnienia poza dyspozytywami. To nie w tematyce tkwi bowiem zasadnicze nowatorstwo takich autorów, jak James Joyce i Virginia Woolf, lecz w technikach, którymi się posługują. Dlatego też, z naszej perspektywy, to nie mistrzowie monologu wewnętrznego i mowy pozornie zależnej stanowią na mapie literackiego modernizmu najistotniejszy punkt odniesienia dla analizy bezosobowości w prozie Clarice Lispector. Dostrzegamy go raczej w twórczości Fernanda Pessoi (1888–1935), uznawanego powszechnie za najważniejszego poetę portugalskiego od czasów Luísa de Camõesa. W prezentowanym przeglądzie poświęcimy mu miejsce szczególne, nie tylko ze względu na powinowactwo językowe łączące go z Clarice Lispector, ale przede wszystkim dlatego, że jego dzieło wnosi wyjątkowy wkład w rozwój tematyki bezosobowości. Pessoa, który karierę pisarską rozpoczął u progu XX wieku, znany jest jako twórca niecodziennego, złożonego projektu artystycznego, opartego na tworzeniu heteronimów, czyli fikcyjnych podmiotów poetyckich, których nazwiskami poeta podpisywał swe wiersze. Każda z tych postaci – Bernardo Soares, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro i Ricardo Reis to te najbardziej znane – ma odrębną biografię, osobowość, styl i porusza specyficzną tematykę. W tym kontekście nie sposób też nie wspomnieć, że rzeczownik *pessoa*, a zatem nazwisko pisarza, w języku portugalskim oznacza właśnie „osobę", a pochodzi od łacińskiego słowa *persona*. Okoliczność ta nabiera znaczenia, gdy zestawimy

ją z zabiegiem przybierania, na kształt masek (*personae*), innych tożsamości. Czyniąc to, Pessoa porzuca swoje nazwisko, a z nim wyrzeka się swojej osoby. Literacki projekt pisarza daje podstawy do tego, by zasugerowaną w ten sposób „depersonalizację" potraktować zupełnie poważnie. We wstępie do *Księgi niepokoju* Michał Lipszyc pisze bowiem tak:

> Mamy prawo przypuszczać, że konsekwentnie dezintegrując swoją osobowość poprzez mnożenie sztucznych „ja", w których imieniu pisał, dążył (między innymi) do uchwycenia prawdziwej istoty jaźni lub – jak kto woli – do zdemaskowania jej jako wielopiętrowej fikcji (Lipszyc 2007: 5).

Sam poeta w liście do Adolfo Casaisa Monteiro z 1935 roku starał się natomiast tłumaczyć swą skłonność do tworzenia heteronimów zaburzeniami psychiatrycznymi:

> Źródeł heteronimów należy szukać w mojej histerycznej naturze. Nie wiem, czy jestem tylko histerykiem, czy histerykiem i neurastenikiem jednocześnie. Skłaniam się ku drugiej tezie, ponieważ zdarza mi się popadać w apatię [abulię][1], co nie należy do symptomów typowych dla histerii. Tak czy inaczej powodem powstania moich heteronimów jest wręcz organiczna potrzeba depersonifikacji [depersonalizacji] i udawania. Zjawiska te – na szczęście dla mnie i moich bliźnich – realizują się w sferze psychicznej, nie przejawiając się w życiu codziennym bądź zewnętrznym ani w moich kontaktach z otoczeniem. Eksplodują do wewnątrz i przeżywam je w sobie (Pessoa 2013: 118).

Autodiagnoza, którą stawia Pessoa, jest warta namysłu. Doświadcza on, jak twierdzi, eksplodującego do wewnątrz, histerycznego w swej naturze, zjawiska depersonalizacji. Zważywszy na to, że efektem tego doznania jest tworzenie fikcyjnych osobowości, pojęcie to możemy tutaj rozumieć jako dążenie do zniesienia bądź zawieszenia podstawowej tożsamości osobowej, po to, by wcielić się w kogoś innego –

[1] W nawiasach kwadratowych podajemy polskie ekwiwalenty bliższe oryginalnym rzeczownikom *abulia* i *depersonalisação* zastosowanym przez portugalskiego pisarza.

na ten drugi element wskazuje wspomniana potrzeba „udawania" (*simulação*). Zauważmy jednak, że zastąpienie jednej tożsamości inną, fikcyjną tożsamością, oznacza następującą tuż po depersonalizacji nową personalizację. Utrudnia to odnalezienie u Pessoi pozytywnego elementu bezosobowości. Giorgio Agamben upatruje go w momentach przechodzenia od jednej tożsamości do drugiej, kiedy jedna maska została już odrzucona, a następna nie została jeszcze przybrana. I to przede wszystkim z uwagi na ten aspekt Agamben dostrzega w cytowanym powyżej liście „najbardziej poruszające świadectwo odpodmiotowienia, przeistoczenia się poety w czysty »poligon doświadczalny«, wraz z możliwymi implikacjami etycznymi" (Agamben 2008a: 120). Przywodzi to na myśl znany cytat z *Księgi niepokoju*, w którym narrator stwierdza, że jest „dziewiczą sceną, na której różni aktorzy odgrywają różne przedstawienia" (Pessoa 2007: 238).

Jednak analiza listu Pessoi, jaką przedstawia Agamben, okazuje się zaskakująco zdawkowa i w rzeczywistości nie podejmuje wzmiankowanego tematu „możliwych implikacji etycznych" projektu portugalskiego poety. Poszukując zatem horyzontu bezosobowości u Pessoi, zamiast zajmować się momentami przechodzenia od jednej tożsamości do drugiej, przyjrzyjmy się raczej stanom „abulii", o których wspomina pisarz. W cytowanym tekście Pessoa sytuuje zjawiska, których doświadcza, w sferze psychiatrycznej, dlatego autodiagnozowany przez niego stan możemy rozumieć jako odniesienie do jednostki chorobowej o takiej nazwie. *Farlex Partner Medical Dictionary* (2012) definiuje abulię w pierwszym znaczeniu jako „utratę lub upośledzenie zdolności do wykonywania czynności wolicjonalnych lub do podejmowania decyzji", a w drugim jako „ograniczenie mowy, ruchu, myśli i reakcji emocjonalnych". Wydaje się, że właśnie jeden z momentów abulii – w obu tych rozumieniach – starał się uchwycić Pessoa w umieszczonym w *Księdze niepokoju* fragmencie *W lesie wyobcowania*[2], w którym opisuje między innymi, jak „[w]iatr

[2] „Na floresta do alheamento"; w tłumaczeniu Michała Lipszyca: „W lesie oderwania" (Pessoa 2007: 424). Tutaj i w innych oznaczonych miejscach stosujemy przekład własny, chcąc zachować wierność oryginałowi w tych aspektach, w których ujawnia się tematyka bezosobowości. Proponowane przez nas

cieni przywiewa popioły martwych zamiarów, które osiadają na tym, co we mnie przebudzone" (Pessoa 2007: 424). Na treść utworu składają się niejasne przeżycia wewnętrzne, jakich narrator doświadcza między snem a jawą, przebywając w towarzystwie nieopisanej bardziej szczegółowo kobiety[3]. Obraz pokoju, w którym znajduje się bohater, rozmywa się i przechodzi w wizje krajobrazu wypełnionego niepokojącą roślinnością[4], należące do jakiejś nieokreślonej przeszłości:

> Zastygły ruch drzew; pełen niepokoju spokój źródeł; nieokreślony oddech wewnętrznego rytmu roślinnych soków; powolny zmierzch, który zdaje się nadchodzić z wnętrza rzeczy i podawać dłoń duchowej zgody dalekiemu – a bliskiemu duszy – smutkowi wysokiej ciszy nieba; miarowe i próżne spadanie liści, kropli wyobcowania, w którym cały pejzaż odwołuje się do naszego słuchu i smutnieje w nas jak wspomnienie

---

pojęcie „wyobcowania", „stania się obcym", opisuje wewnętrzną przemianę podmiotu, podczas gdy „oderwanie" może, w naszym rozumieniu, odsyłać do pewnego przeniesienia, zewnętrznej zmiany konfiguracji, z zachowaniem dotychczasowej konstytucji podmiotu. Warto zaznaczyć, że omawiany tutaj tekst jest jedynym fragmentem *Księgi Niepokoju* opublikowanym za życia pisarza. Ukazał się drukiem w 1913 roku pod nazwiskiem Fernanda Pessoi (a więc pod ortonimem) z adnotacją: „z *Księgi niepokoju*, w przygotowaniu". Całą *Księgę niepokoju* opublikowano dopiero w 1982 roku, a więc niemal pięćdziesiąt lat po śmierci artysty.

[3] Zakończenie utworu może jednak sugerować rozmaite interpretacje, począwszy od takiej, że żadnej kobiety w towarzystwie narratora nie było, aż po odczytanie, zgodnie z którym narrator spędził noc na czuwaniu przy zmarłej. Taka interpretacja jest możliwa, gdy przyjmiemy, że apostrofa „ó Velada" pojawiająca się w końcowej partii tekstu odnosi się do osoby, przy której ciele odbywa się czuwanie (od czasownika *velar*, „czuwać"). Michał Lipszyc proponuje wersję „o Przesłonięta" (Pessoa 2007: 429).

[4] Związek między tematyką bezosobowości a obrazami roślinności pojawia się również we fragmencie sześćdziesiątym siódmym *Księgi niepokoju* (Pessoa 2007: 66–67), w którym podmiot przeciwstawia dwa różne stany tożsamości, jakie stają się na przemian jego udziałem: ten, kiedy „czuje się człowiekiem", zaznając błędnego szczęścia zadomowienia w świecie społeczno-egzystencjalnych struktur, i ten, częstszy, kiedy świat napawa go poczuciem obcości. W tych momentach miejskie ogrody wydają mu się więzieniem pętającym przyrodę dążącą do nieskrępowanej, spontanicznej wolności.

> ojczyzny – wszystko to obejmowało nas niewyczuwalnie jak poluzowany pasek (Pessoa 2007: 425–426).

W miarę gęstnienia opisu pejzażu postępuje, wyrażana w czasie przeszłym, opowieść o narastającym znudzeniu, znieruchomieniu, „pustej niedoskonałości" (Pessoa 2007: 427), *imperfeição vazia* (Pessoa 1982). Pojawiające się w tym zwrocie słowo *imperfeição* można również rozumieć jako „niedokonaność" odnoszącą się do aspektu gramatycznego czasownika. Jeśli czasownik w aspekcie niedokonanym opisuje czynność nieukończoną, będącą w trakcie rozwoju, to obranie „imperfektywności" jako ideału egzystencjalnego wskazywałoby na pragnienie wyzbycia się wiążącej, esencjalnej treści na rzecz autotelicznej procesualności bycia. O sensach zawartych w użyciu czasu przeszłego niedokonanego Marcel Proust pisał:

> Wyznaję, że niekiedy użycie czasu przeszłego niedokonanego – owego okrutnego czasu, który ukazuje nam życie jako coś zarazem ulotnego i biernego, i który w tej samej chwili, gdy opisuje nasze działania, jednocześnie nadaje im iluzoryczny charakter, unicestwia je w przeszłości, nie zostawiając nam, w przeciwieństwie do czasu przeszłego dokonanego, pociechy z wykonywanej czynności – było dla mnie źródłem niewyczerpalnego i tajemniczego smutku (Proust 1998: 122).

Zdaje się, że w omawianym fragmencie *Księgi niepokoju* Pessoa sugeruje podobne rozumienie niedokonaności, jednak, inaczej niż Prousta, wizja ta nie napawa go smutkiem, lecz swoiście pojmowaną nadzieją. Świadczy o tym zdanie: „Tam spędziliśmy godziny pełne odmiennego ich odczuwania, godziny pustej niedoskonałości i przez to tak doskonałe"[5]. Paradoks zawarty w tym zdaniu okaże się pozorny, jeśli uznamy, że odnosi się ono do doskonałości cechującej istnienie „niedokonane", a więc otwarte, potencjalne. Takie odczytanie odsyła nas do postulatów Agambena, który zdaniem Agaty Bielik-

[5] Przekład własny. W oryginale: „Ali vivemos horas cheias de um outro sentirmo-las, horas de uma imperfeição vazia e tão perfeitas por isso […]" (Pessoa 1982). W tłumaczeniu Lipszyca: „Spędzaliśmy tam godziny odczuwane w sposób odmienny, godziny, które dzięki swej pustej niedoskonałości były tak doskonałe […]" (Pessoa 2007: 427).

-Robson (2010: 148) „pragnie zasugerować istnienie pewnej beztreściowej, granicznej, niemożliwej do określenia czystej potencjalności, w której upatruje ostatecznej – i pożądanej – charakterystyki ludzkiej istoty w epoce posthumanistycznej". Takimi właściwościami miałoby cechować się istnienie poza dyspozytywem, przekształcone w mesjański ideał, wiążący się ściśle – jak pokazaliśmy wcześniej – z obecnym *implicite* w myśli Agambena (*explicite* zaś u Esposita) postulatem dowartościowania bezosobowości.

Jednak w omawianym tekście Pessoi odnajdujemy jeszcze bardziej dosłowny przejaw horyzontu semantycznego bezosobowości. Przedstawiona oniryczna wizja znajduje podsumowanie w stwierdzeniu: „Byliśmy bezosobowi, opróżnieni z siebie, byliśmy czymkolwiek innym…"[6]. Wydaje się zatem, że w wizji Pessoi depersonalizacja oznacza właśnie utożsamienie się z „czymkolwiek innym". Takie sformułowanie sugeruje ideę zatarcia się granic tożsamości i jej ekspansję na całość istnienia, nie zaś jej proste przeniesienie (na przykład na inny heteronim). Zastosowane przez portugalskiego pisarza wyrażenie *outra coisa qualquer* nabiera dodatkowej wyrazistości w zestawieniu z zawartymi we *Wspólnocie, która nadchodzi* rozważaniami Agambena o łacińskim pojęciu *quodlibet* („jakikolwiek") i implikacjach jego wykorzystania w tomistycznej formule wyliczenia transcendentaliów *quodlibet ens est unum, verum, bonum*. Mesjańska wspólnota, o której we wzmiankowanej książce spekuluje Agamben (2008b: 7–9), miałaby być właśnie wspólnotą „bytów jakichkolwiek". „Quodlibetalność", podobnie jak wspomniana przed chwilą „potencjalność", należy do tych kategorii, które Agamben poddaje refleksji w ramach – omówionego przez nas w podrozdziale *Giorgia Agambena projekt przekształcenia „nagiego życia" w „mesjaniczną resztkę"* – drugiego etapu swojego projektu filozoficznego. Polega on, jak pamiętamy, na poszukiwaniu przejawów negatywności, afirmowalnych stanów odpodmiotowienia, które w naszym ujęciu stanowią różne aspekty istnienia bezosobowego.

---

[6] Przekład własny. W oryginale: „Éramos impessoais, ocos de nós, outra coisa qualquer…" (Pessoa 1982). W tłumaczeniu Lipszyca: „Byliśmy czymś bezosobowym, wypranym z treści, czymś nowym…" (Pessoa 2007: 428).

Zaobserwowana we fragmencie „W lesie wyobcowania" abulia, stan sennego odrętwienia, znieruchomienia, bierności, potencjalności i niedokonaności, jest więc następnym, obok nagłej potrzeby wcielenia się w kogoś innego, odcieniem bezosobowości u Pessoi[7]. Autor przedstawia ją jako stan bliski doskonałości, a także, w pewnym sensie, jako efekt mądrości czy też stan oświecenia:

> Porzućmy, miłości moja, złudzenia względem życia i jego trybów. Ucieknijmy od bycia sobą… […] Porzućmy złudzenia względem nadziei, bo zawodzi, względem miłości, bo męczy, względem życia, bo zbywa go, a nie starcza, nawet względem śmierci, bo przynosi więcej, niż się chce, i mniej, niż się oczekuje.
>
> Porzućmy […] złudzenia względem własnego znudzenia, bo samo z siebie się ono starzeje i nie waży się być całym lękiem, jakim jest. Nie płaczmy, nie gardźmy, nie pragnijmy… Zakryjmy, o Milcząca, całunem z cienkiego lnu martwy i sztywny profil naszej Niedoskonałości… (Pessoa 1982)[8].

---

[7] Warto nadmienić, że pojęcie abulii było istotne także dla współczesnych Pessoi przedstawicieli hiszpańskiego pokolenia 1898 (*Generación 98*), takich jak Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Pío Baroja czy, przede wszystkim, Ángel Ganivet. Inaczej niż Portugalczyk, myśliciele hiszpańscy przypisywali mu znaczenie negatywne, przedstawiając chorobę braku woli jako historyczną kondycję podmiotu po dopełnieniu się, w myśli Immanuela Kanta, destruktywnego cyklu filozofii krytycznej oraz po zwieńczeniu procesu Weberowskiego odczarowania świata. Kichotyzm jako projekt odbudowy podmiotowości miał pozwolić na przekroczenie tak rozumianej abulii, w której na początku wieku pogrążony był, zdaniem Ganiveta, zarówno indywidualny podmiot, jak i, przede wszystkim, hiszpańskie społczeństwo. Problematykę tę kompleksowo omawia Iwona Krupecka w pracy *Don Kichote w krainie filozofów. O kichotyzmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości* (2012: 182 i nast.).

[8] Przekład własny. W oryginale: „Desenganemo-nos, meu amor, da vida e dos seus modos. Fujamos a sermos nós… […] Desenganemo-nos da esperança, porque trai, do amor, porque cansa, da vida, porque farta, e não sacia, e até da morte, porque traz mais do que se quer e menos do que se espera. Desenganemo-nos […] do nosso próprio tédio, porque se envelhece de si próprio e não ousa ser toda a angústia que é. Não choremos, não odiemos, não desejemos… Cubramos, ó Silenciosa, com um lençol de linho fino o perfil hirto e morto da nossa Imperfeição…". W tłumaczeniu Lipszyca: „Rozczarowujmy się, ukochana, do życia i do jego form. Uciekajmy od bycia sobą… […] Porzućmy złudzenie

Obserwujemy tutaj pragnienie ucieczki od „ja" rozumianego jako jeden z głównych *modos da vida*, „trybów życia", a więc – w ujęciu, jakie stosujemy w naszej pracy – jako jeden z dyspozytywów. Jeśli przyjmiemy za Agambenem, że bezosobowości należy poszukiwać wszędzie tam, gdzie zniesione zostają pochwytujące życie dyspozytywy, to przywołany fragment z *Księgi niepokoju* zarysowuje, jak się zdaje, „horyzont semantyczny" takiego właśnie stanu. Widzimy więc, że bezosobowość ujawnia się u Pessoi nie tylko jako pewien krótki moment między dwoma różnymi upodmiotowieniami, stan zero zachodzący, jak chciał Agamben, w chwili przechodzenia od heteronimu do heteronimu, czy też jako przywołana już pusta scena, na której dopiero mają pojawić się aktorzy, ale jako pewien możliwy, pozytywny (choć wartościowany ambiwalentnie) stan wykazujący cechy abulii. Zbliżanie się do doskonałości – którą Pessoa przedstawia w kategoriach przywodzących na myśl buddyjską koncepcję nirwany, a my, trzymając się proponowanego przez Agambena idiomu mesjańskiego, możemy określić mianem zbawienia – wydaje się w tym stanie wprost powiązane z procesem dezaktywacji dyspozytywów. Wśród nich najistotniejszym jest osobowa podmiotowość.

Analizę horyzontu semantycznego bezosobowości w dziele Pessoi można oczywiście znacznie poszerzyć. *Księga niepokoju* daje do tego wiele okazji, a wskazane powyżej aspekty sugerują, że tematyka bezosobowości była dla tego autora niezwykle istotna. Jak pamiętamy, Esposito określa nurt bezosobowościowy w XX-wiecznej literaturze jako podziemny. Jak się wydaje, w przypadku Pessoi nie jest on taki ze względu na ukrycie pod powierzchnią innych, dominujących treści, ale z uwagi na dwie – różne w swej naturze – przesłanki. Po pierwsze dlatego, że znaczna część dzieła tego poety, włącznie z przywołanym przed chwilą *magnum opus*, *Księgą niepokoju*, pozostaje za jego życia nieopublikowana, a zatem Pessoańskie uję-

---

nadziei, bo przynosi zdradę; miłości, bo męczy; życia, bo nuży i nie zaspokaja głodu; nawet śmierci, bo przynosi więcej, niż się chce, i mniej, niż się oczekuje. Porzućmy […] złudzenie własnego znudzenia, bo postarza się same sobą i nie ośmiela się być całym lękiem, jaki istnieje. Nie płaczmy, nie nienawidźmy, nie pragnijmy… Zakryjmy, o Milcząca, całunem delikatnego lnu naprężony i martwy profil naszej Niedoskonałości…" (Pessoa 2007: 429).

cie tematyki bezosobowości, mimo że kształtowało się już w pierwszej dekadzie XX wieku, aż do lat 80. ubiegłego stulecia funkcjonuje w obiegu literackim i krytycznym jedynie fragmentarycznie. Po drugie – ze względu na nieuchwytną naturę tematyki bezosobowości, która, jak słusznie sugeruje Esposito za pośrednictwem metafory horyzontu, nigdy nie może zostać w pełni wyartykułowana. Jak każda afirmacja bezosobowości rozumianej jako stan dezaktywacji dyspozytywów, także odniesienia do niej czynione przez Pessoę implikują bowiem postulat zniesienia nośnika własnej ekspresji, jakim jest język. Dlatego, jak się wydaje, nurt bezosobowościowy z konieczności jest nurtem podziemnym, gdyż nie sposób wprost wyrazić pełnej bezosobowości.

ROZDZIAŁ 6

Hermann Hesse: przez wielość ku jedności

Przywołane powyżej przykłady – modernistyczne techniki narracji z jednej strony i wizje Pessoi z drugiej – pokazują dwa wymiary tematyki bezosobowości: estetyczny i psychologiczno-ontologiczny. Zbiegają się one w dziele Hermanna Hessego – jednego z nielicznych autorów, dla których Clarice Lispector uczyniła wyjątek od niepisanej reguły, zgodnie z którą nie przyznawała, by jakikolwiek inny pisarz wywarł wpływ na jej twórczość. O *Wilku stepowym* (*Der Steppenwolf*, 1927) Hessego Benjamin Moser pisze, że „łatwo zrozumieć, dlaczego książka ta była tak pociągająca dla Clarice, u której wywołała »prawdziwą gorączkę«. Tyle pojęć z tej powieści odbija się w jej doświadczeniu, że wydaje się ona napisana niemal specjalnie po to, by wpłynąć na Clarice Lispector" (Moser 2009: 126). Jednak odczytanie tej powieści jako dzieła traktującego o „chwale sztuki i cenie, jaką artysta za nią płaci", zaproponowane przez Mosera (2009: 126), nie tłumaczy w pełni roli, jaką odegrała ona w rozwoju twórczości Brazylijki. Chcąc dostrzec bezosobowościowy wymiar tego utworu, którego echa będą powracać częstokroć w tekstach Lispector, warto przywołać refleksje przedstawione w zawartym w powieści *Traktacie o wilku stepowym*:

> Jako ciało każdy człowiek jest jednością, jako dusza nigdy. Również w poezji, nawet najbardziej wyrafinowanej, operuje się stale, według przyjętego zwyczaju, na pozór pełnymi, jednolitymi osobowościami. W dotychczasowym pisarstwie fachowcy i znawcy najwyżej cenią dramat i słusznie, gdyż daje on (lub dałby) najciekawszą możliwość przedstawienia jaźni jako wielości – gdyby nie przeczył temu ordynarny pozór, który ukazuje nam złudnie każdą poszczególną osobę dramatu jako jedność – ponieważ tkwi ona w niezaprzeczalnie unikalnym, jednostkowym

> i zamkniętym ciele. […] Dopiero z daleka i stopniowo świta w niektórych jednostkach przypuszczenie, że to wszystko jest może tanią powierzchowną estetyką, że błądzimy, gdy do naszych wielkich dramaturgów stosujemy wspaniałe, ale wcale nam nie wrodzone, tylko wmówione kanony piękna antyku: one to, wychodząc zawsze z pozycji widzialnego ciała, właściwie wynalazły fikcję owego „ja", fikcję osoby. W poematach dawnych Indii pojęcie to jest zupełnie nieznane, bohaterowie hinduskich eposów nie są osobami, lecz kłębowiskiem osób, szeregiem inkarnacji. Także w naszym współczesnym świecie istnieją utwory, w których pod osłoną gry osób i charakterów autor – zapewne nie całkiem świadomie – usiłuje przedstawić złożoność duszy. Kto chce to zrozumieć, musi spojrzeć na postacie takiego utworu nie jak na istoty jednostkowe, lecz jak na części, na strony, jak na różne aspekty wyższej jedności (choćby nawet duszy pisarza). Kto w ten sposób rozważa Fausta, dla tego Faust, Mefisto, Wagner i wszyscy inni staną się jednością, jakąś nadosobą, i dopiero w tej wyższej jedności, a nie w poszczególnych postaciach, zaznacza się coś z prawdziwej istoty duszy. […] Także i nasz wilk stepowy wierzy, że ma w swym wnętrzu dwie dusze (wilka i człowieka), i uważa, że już z tego powodu bardzo mu ciężko na sercu. Jedno jest tylko serce i jedno ciało, ale mieszkają w nich nie dwie dusze, nie pięć, lecz niezliczona ich ilość; człowiek jest składającą się ze stu łusek cebulą, uplecioną z mnóstwa nitek tkaniną. Zrozumieli to i dokładnie o tym wiedzieli starożytni Azjaci, a w buddyjskiej jodze wynaleziono precyzyjną technikę demaskowania urojeń osobowości. Wesoła i różnoraka jest zabawa ludzkości: urojenie, które z takim trudem w ciągu tysiąca lat usiłowano w Indiach zdemaskować, jest tym samym urojeniem, które Zachód, z podobnym nakładem trudu, starał się wesprzeć i umocnić (Hesse 1984: 64–65).

Pozwalamy sobie na przytoczenie tego obszernego fragmentu, gdyż przedstawia istotne aspekty poruszanej tutaj problematyki. Po pierwsze, odnajdujemy w nim ciekawe uzupełnienie diagnoz Esposita i Agambena. Podobnie jak oni, Hesse twierdzi, że osobowość nie jest czymś naturalnym, lecz historycznie ustanowionym. Podczas gdy włoscy filozofowie źródeł tego dyspozytywu dopatrują się w dyskursie prawnym i teologicznym, niemiecki noblista sytuuje jego korzenie bezpośrednio w teatrze greckim. Jego zdaniem postrzeganie świata ludzkiego w kategoriach osoby i osobowości zostało nam wpojone za sprawą „kanonów piękna antyku". Tym samym temat

fikcyjności osoby i jej dezintegracji zostaje ukazany na dwóch płaszczyznach jednocześnie: estetycznej i psychiczno-ontologicznej[1]. Zdaniem Hessego w świecie zachodnim w obu tych dziedzinach – w sztuce i w życiu – obowiązuje paradygmat osoby. Czerpiąc inspirację z tradycji Wschodu, autor *Wilka stepowego* stara się przeciwstawić temu stanowi rzeczy: postuluje, by rozszczepienie tożsamości na wiele heterogenicznych części uznać zarazem za cechę właściwą głębokiemu funkcjonowaniu jaźni, jak i za estetyczny ideał. Dążenie do tego ideału oznaczałoby odejście od przedstawiania jednostek o stabilnych tożsamościach, w pełni tożsamych z samymi sobą. Forma literacka powinna bowiem, wedle myśli zawartej w *Traktacie*, dążyć do odzwierciedlenia zasadniczej wewnętrznej wielości człowieka.

Wydaje się, że młoda Clarice Lispector potraktowała formalno-literackie wskazówki zawarte w cytowanym ustępie całkiem dosłownie. Jej debiutancka powieść *W pobliżu dzikiego serca* (*Perto do coração selvagem*, 1943) prezentuje wrażenia i sceny z życia Joany, dziewczynki, a następnie kobiety, porywczej, o mocnym poczuciu wewnętrznej siły i własnej wyjątkowości. Przyłapana przez ciotkę na kradzieży, mała Joana stwierdza: „Ja mogę"[2], argumentując, że robić nie można jedynie tego, przed czym odczuwa się strach. W dorosłym życiu Joany pojawia się jednak inna postać, Lídia, kochanka jej męża, łagodna, delikatna, czuła i cierpliwa. Jest w ciąży z Otáviem, mężem Joany. Zgodnie z klasycznym odczytaniem powieści te dwie przeciwstawione sobie postaci odzwierciedlają przeciwne bieguny duszy pisarki; również mąż Lispector pisze w liście po ich rozstaniu: „Intuicyjnie nigdy nie przestałem wierzyć, że w tobie, Clarice, współistnieją Joana i Lídia. Odrzuciłem Joanę, ponieważ jej świat mnie niepokoił, zamiast podać jej rękę" (Moser 2009: 253).

---

[1] Podobnie dzieje się w eseju Jorgego Luisa Borgesa (2017) *La nadería de la personalidad* (z nietłumaczonego na język polski tomu *Inquisiciones*, 1925). Z przesłanki o nieistnieniu jednego, esencjalnego „ja" Argentyńczyk wyciąga jednak zgoła odmienne wnioski. Postuluje bowiem budowanie estetyki odwołującej się do autonomii dzieła literackiego względem jednostkowej psychologii (zgodnie z tendencją do „ucieczki od osobowości", przejawianą przez wielu twórców modernistycznych, o której wspominaliśmy w trzecim przypisie do rozdziału czwartego).

[2] „Eu posso" (PCS: 49).

Ta odrobiona przez młodą Lispector lekcja była jednak zaledwie wstępem do pogłębienia, w dalszych tekstach, rozumienia tematyki depersonalizacji. Warto przyjrzeć się temu, jak zjawisko to opisuje Hesse w przywołanym wcześniej fragmencie. Głównymi kategoriami, jakimi operuje narrator jego powieści, proponując, by stały się one narzędziami do opisu jaźni, są wielość i heterogeniczność. Same w sobie nie implikują one automatycznie pojawienia się stanu bezosobowości: rozszczepienie jaźni nie oznacza jeszcze jej zniesienia ani rozlania się na ogół bytu. Inicjuje natomiast drogę – w rozumieniu inspirowanym tradycjami Wschodu, do których nawiązuje Hesse – zmierzającą do oświecenia, polegającego na pozbyciu się iluzji „ja". W tym procesie „wielość" nie jest celem, lecz swoistym momentem dialektycznym prowadzącym do „jedności" – całkowitej, ponadindywidualnej jedności świata. Hesse mówi to w innym ustępie tego samego *Traktatu*:

> Zamiast zacieśniać swój świat, zamiast upraszczać swą duszę, będziesz musiał do twej boleśnie rozszerzonej duszy przyjmować coraz więcej światła, w końcu cały świat, aby może kiedyś dojść do kresu, do spokoju. Tą drogą szedł Budda, tą drogą szedł każdy wielki człowiek […]. Każde narodziny oznaczają oddzielenie się od wszechświata, oznaczają odgraniczenie, odosobnienie się od Boga, oznaczają bolesne stawanie się na nowo. Powrót do wszechświata, zaniechanie bolesnej indywidualizacji, stawanie się Bogiem znaczy: tak rozszerzyć swą duszę, aby znów mogła ogarnąć wszechświat (Hesse 1984: 69).

Wydaje się, że przynajmniej pewne ścieżki rozwoju twórczości prozatorskiej Lispector świadczą o próbach przełożenia tej drogi na literackie środki wyrazu – postaramy się to wykazać w dalszych częściach tej monografii. Zauważmy tymczasem, że przywołana powyżej koncepcja Hessego wchodzi w ciekawy dialog z dziełem Fernanda Pessoi, u którego, jak pokazaliśmy wcześniej, ciągłe wewnętrzne mnożenie tożsamości, stała fragmentacja jaźni, również odnajduje swą kulminację w scenach opisujących stan całkowitego niemal zniesienia osobowości. U Pessoi, jak pamiętamy, taki stan przypomina abulię, choć także buddyjską nirwanę, u Hessego zaś stanowi spełnienie ideału mistycznej unii.

ROZDZIAŁ 7

Bezosobowość w modernizmie brazylijskim

Pewne przejawy nurtu bezosobowościowego można dostrzec również w XX-wiecznej literaturze brazylijskiej, zwłaszcza w ramach zjawiska zwanego modernizmem, choć należy od razu zaznaczyć, że w odniesieniu do literatury i sztuki w Brazylii termin „modernizm" (*modernismo*) ma zakres szerszy niż ten, który przypisywany jest modernizmowi zachodniemu w ogóle i modernizmowi anglosaskiemu w szczególności. Nie należy go także utożsamiać z kierunkiem w poezji tworzonej w języku hiszpańskim, również określanym tym mianem (*modernismo hispánico*). Zwrócimy teraz uwagę na interesujące nas wątki bezosobowościowe pojawiające się w modernizmie brazylijskim, wpisując je w krótką, ogólną charakterystykę tego kierunku, gdyż do jego dojrzałej fazy należy, z historycznoliterackiego punktu widzenia, Clarice Lispector.

Pierwsza faza modernizmu brazylijskiego: lata 1922–1930

Za początek modernizmu w Brazylii uznaje się powszechnie 11 lutego 1922 roku, dzień, w którym rozpoczął się w São Paulo Tydzień Sztuki Nowoczesnej (*Semana de Arte Moderna*). Wydarzenie to miało okazać się przełomowe dla kultury tego kraju (por. Candido 1999: 69), stanowiąc „śmiałe i obrazoburcze wezwanie ku przyszłości" (Łukaszyk 2010: 661) wyartykułowane w setną rocznicę uzyskania przez kraj niepodległości. Wśród literatów, którzy stali się głównymi postaciami zainicjowanego wtedy ruchu, należy wymienić przede wszystkim Oswalda de Andrade (1890–1954) oraz Mária de Andrade (1893–1945). Twórców tych łączyło nie tylko nazwisko (choć nie

byli ze sobą spokrewnieni), ale również przekonanie o konieczności odnowy kultury brazylijskiej przez powiązanie awangardowych tendencji artystycznych z poszukiwaniem tego, co dla Brazylii swoiste i odrębne. Jak twierdzi Eduardo Jardim,

> [m]iało to związek z pragnieniem, by artyści brazylijscy włączyli się w „koncert narodów o wysokim poziomie kultury" [*concerto das nações cultas*]. Na pierwszym etapie, od roku 1917 do 1924, udział ten miał stać się możliwy dzięki przyswojeniu języków artystycznych uznawanych za nowoczesne. Był to czas kontaktów z ruchami europejskimi, podróży do Paryża, lektur światowych pism i przeglądów. W 1924 nastąpiła zmiana sposobu definiowania tego akcesu do nowoczesnej uniwersalności. Od tego momentu cała grupa modernistów zaczęła uznawać, że wkroczenie kraju na scenę nowoczesności jest uzależnione od afirmacji cech narodowych kultury brazylijskiej (Maia 2017: 6).

Poszukiwanie nowoczesności miało zarazem oznaczać przedefiniowanie zależności łączącej kulturę Brazylii z wzorcami europejskimi. Artyści modernistyczni zamierzali odtąd odwoływać się do nich nie na zasadach wiernopoddańczego naśladownictwa, lecz kulturowego „ludożerstwa". Postulat ten nawiązywał do stereotypu, istniejącego od czasów kolonizacji, który właśnie w „ludożerstwie" upatrywał główną cechę ludów indiańskich. W słynnym *Manifesto Antropófago* (1928) Oswald de Andrade uznał tę praktykę za pożądany model dla nowoczesnej sztuki brazylijskiej, która uwolniwszy się od postaw akademickich i klasycyzujących, winna bez kompleksów „pożerać" to, co w innych kulturach uzna za „pożywne", a więc korzystne i pożądane dla rozwoju własnej kultury i tożsamości (por. Balderston, González 2004: 24). W ten sposób miałoby się urzeczywistnić „krytyczne pożarcie powszechnego dziedzictwa kulturowego, dokonane nie z właściwej »dobremu dzikusowi« perspektywy podporządkowanej i pogodzonej ze stanem rzeczy, lecz z zuchwałego punktu widzenia »złego dzikusa«, pożeracza białych, ludożercy" (de Campos 2016: 29). Wszędzie tam, gdzie to możliwe, kultura brazylijska powinna natomiast budować swą tożsamość i podmiotowość na podstawie zasobów własnych, a więc związanych między innymi z kulturami Indian. Źródła te traktowano jednak z pozba-

wioną kompleksów, młodzieńczą i karnawalizującą dezynwolturą (syntezę takiego podejścia do kultury stanowi słynna fraza ze wspomnianego manifestu: *tupi*[1] *or not tupi, that is the question*). Obok projektu kulturowego kanibalizmu trzeba wspomnieć także o innej istotnej koncepcji Oswalda de Andrade, charakteryzującej pierwszą fazę brazylijskiego modernizmu. Jest nią idea „poezji Pau-Brasil", przedstawiona w manifeście z 1924 roku. Nazwa postulowanej w nim estetyki nawiązuje do drzewa, którego wycinka i eksport stanowiły główną działalność gospodarczą kolonii w pierwszych latach podboju Brazylii przez Portugalczyków. Oswald de Andrade i podążający jego śladem moderniści domagali się w ten sposób zmiany myślenia o sztuce: zamiast traktować ją jako dobro „importowane" z zewnątrz, należało ich zdaniem tworzyć dzieła, które można by „eksportować"[2] (de Andrade 1928; Schwartz 1998: 60; Łukaszyk 2010: 664).

Pierwsza faza modernizmu jest zatem okresem burzliwego, podszytego zarazem dążeniami emancypacyjnymi, jak i wyraźną autoironią, redefiniowania estetyki dominującej w brazylijskim życiu kulturalnym. Najbardziej emblematycznym dla tego czasu dziełem, o którym właśnie z tego powodu wspominamy, jest z pewnością *Macunaíma* (1928) Mária de Andrade, czyli, zgodnie z określeniem autora, „rapsodia" o bohaterze ucieleśniającym wszystkie cechy archetypicznych Brazylijczyków. Macunaíma jest więc Czarnym, Białym i Indianinem, dzieckiem i dorosłym. Jest zarówno bohaterem kulturowym, ucieleśniającym pozytywne wartości społeczne wyznawane przez grupę, jak i tricksterem, zakorzenionym w mitach rdzennych ludów Amazonii[3], jest też *malandro*, miejskim łotrzykiem, drobnym

---

[1] Nazwa *tupi* odnosi się do największej etnicznej makrogrupy ludów indiańskich, zamieszkujących terytorium Brazylii w czasach kolonii, oraz do wspólnego języka, którym posługiwały się te ludy. Wyraz ten w języku portugalskim jest akcentowany na ostatnią sylabę, co czyni jeszcze czytelniejszym fonetyczne nawiązanie do słynnej frazy Hamleta: *to be or not to be*.

[2] Zważywszy na to, że niektóre, powszechnie znane elementy kultury brazylijskiej, jak na przykład *bossa nova*, wyrosły właśnie na gruncie przygotowanym przez pierwszych modernistów, należy uznać, że zamiar ten udało się spełnić.

[3] Chcąc zrozumieć dokładniej konstrukcję postaci Macunaímy, przypomnijmy, że „[z] perspektywy socjologicznej bohater kulturowy uosabia podstawowe

cwaniaczkiem włóczącym się po ulicach brazylijskich metropolii, jednym z tych, których życie opiewa samba. Właśnie z uwagi na ten amalgamat przypisywanych jej cech postać ta została określona w podtytule powieści mianem „bohatera bez żadnego charakteru" (*herói sem nenhum caráter*). Wypada jednak zaznaczyć, że wbrew możliwym skojarzeniom *Macunaíma* nie porusza tematyki bezosobowości. „Brak charakteru" nie wskazuje tutaj na żaden ontologiczny, egzystencjalny czy psychiczny stan, w którym zakwestionowana zostałaby jednostkowa tożsamość podmiotu. Podkreśla raczej swobodę kreacji artystycznej, pozwalającą na grę najrozmaitszymi elementami narodowej tożsamości w obrębie tej samej postaci.

Pierwszy modernizm brazylijski skupił się więc przede wszystkim właśnie na kwestiach nowatorsko pojmowanej tożsamości narodowej, a także na wypracowywaniu wolności artystycznej ekspresji. Ten pierwszy aspekt wyraża się przede wszystkim w nawiązującym do hasła „ludożerstwa" projekcie budowy odnowionej, karnawalizującej, autoironicznej i heterogenicznej koncepcji brazylijskości, opartej na twórczej wyobraźni. Drugi ze wspomnianych aspektów wiąże się natomiast z przyswojeniem sobie przez sztukę, zwłaszcza poezję, codziennego języka zwykłych Brazylijczyków, z całym bogactwem dostrzeganym w jego różnorodności, nienormatywności, skrótowo-

---

wartości społeczne grupy, którą reprezentuje. W mitach często dochodzi do »rozdwojenia« postaci bohatera kulturowego: jego »pozytywnej« wersji towarzyszy brat bliźniak, w istocie zagrażający mu przeciwnik, przejmując cechy i zachowania negatywne, które współtworzą kulturowy paradygmat. Owo alter ego to przechera, łotrzyk (ang. *Trickster*, niem. *göttlicher Schelm*), parodiujący poważne czyny bohatera kulturowego, błazeńska postać, która odznacza się zarazem głupotą i sprytem, jednocześnie komiczna i demoniczna, często o cechach zwierzęcych" (Encyklopedia PWN, hasło *bohater kulturowy*). O roli postaci trickstera w „społecznościach etnologicznych" tak pisze natomiast René Girard (1987: 123): „Trickster uchodzi albo za tak złośliwego – albo przeciwnie, za tak głupiego i niezręcznego w wypełnianiu swojej misji – że zdarzają się przypadki – zaplanowane lub nie – które uniemożliwiają wspólnocie osiągnięcie zamierzonego celu i jednocześnie zapewniają sukces dzięki odbudowaniu skierowanej przeciw temu niezgrabiaszowi jednomyślności, niezbędnej do właściwego funkcjonowania wspólnoty".

ści i prostocie[4]. Stawiając sobie te dwa zasadnicze cele, twórcy pierwszej fazy modernizmu brazylijskiego w mniejszym stopniu skupiali się na kwestiach psychologicznych, egzystencjalnych czy społecznych. Zarazem jednak należy zauważyć, że omawiany ruch artystyczny usankcjonował awangardowe postrzeganie sztuki jako pola pewnego eksperymentu, które następne pokolenia miały zagospodarować już na swoje potrzeby, wypełniając je własną treścią.

Druga faza modernizmu brazylijskiego: lata 1930–1945

Począwszy od lat 30. XX wieku – cezurę historyczną wyznacza tu przewrót z 1930 roku, który wynosi do władzy późniejszego dyktatora Getúlia Vargasa – treścią tą będą przede wszystkim realia społeczne i regionalne (por. Donizeti Pires 2008: 49–50; Bosi 1975: 431). Dzieła autorów, takich jak Érico Veríssimo (*Caminhos cruzados*, 1935), Graciliano Ramos (*Vidas secas*, 1938) czy José Lins do Rego (*Fogo morto*, 1943), wpisują się w okres zdominowany przez tematykę nierówności, biedy, wykluczenia i przemocy[5]. Autorzy, których dzieła są określane mianem *romance de trinta* („powieści lat trzydziestych"), podejmują te tematy właśnie w ramach estetyki modernistycznej. Korzystając z wolności twórczej zagwarantowanej przez ten kierunek, malują obraz życia w sertonie (*sertão*), czyli na nieurodzajnych terenach brazylijskiego interioru, w okresie, w którym stosunki społeczne wciąż definiuje podupadający system eko-

[4] Najbardziej znane odzwierciedlenie tej tendencji stanowi wiersz Oswalda de Andrade *Pronominais* z tomu *Pau-Brasil* (de Andrade 1974: 125).

[5] Skupiamy się tutaj na prozie narracyjnej, gdyż ten gatunek reprezentuje także Clarice Lispector. Na marginesie można odnotować, że przejście od pierwszego, karnawalizującego, etapu modernizmu brazylijskiego do etapu „poważniejszego" jest widoczne także w poezji, w obrębie której ważne utwory publikują w latach 30. tacy autorzy, jak Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes czy Mário Quintana. Twórcy ci, obok tematyki społecznej, obecnej również w prozie, podejmują, niejako „na powrót", tradycyjne wielkie tematy literackie, związane z kondycją człowieka w świecie, kwestiami psychologicznymi, uczuciowymi, moralnymi, estetycznymi itd.

nomiczny oparty na centralnej roli fazendy (wielkiego gospodarstwa rolnego), do niedawna jeszcze czerpiącej swą siłę z pracy niewolniczej (por. Bosi 1975: 445, 464).

W prozie lat 30. XX wieku narasta z czasem tendencja psychologizująca, w ramach której realia społeczno-regionalne coraz częściej obrazowane są przez pryzmat psychiki poszczególnych jednostek. To właśnie za jej sprawą nurt regionalistyczny odnajduje punkty wspólne z tak zwaną powieścią introspekcyjną bądź intymistyczną, która również pojawia się w obrębie cyklu lat 30. W tym przypadku aspekt regionalistyczny i społeczny ustępuje miejsca analizie indywidualnej psychiki postaci, ze szczególnym uwzględnieniem jej wewnętrznych konfliktów i egzystencjalnych dramatów. Odnosząc się do tego zjawiska, krytyk Alfredo Bosi pisze o pojawieniu się tak zwanej prozy subiektywizującej (*prosa subjetivizante*), w której

> [w] miarę, jak na plan pierwszy wysuwają się różne momenty świadomości – wspomnienie, fantazja, rozważanie – rozmywają się kontury miejsca akcji, ustępując pola raczej pewnym klimatom, a osią narracyjną nie jest już „obiektywny" czas chronologiczny, ale psychologiczne trwanie podmiotu. Zgodnie z inspiracją płynącą od Prousta, Faulknera, Katherine Mansfield, Mauriaca, Juliena Greena i Virginii Woolf, powieściopisarze i twórcy opowiadań, pracując na materii własnej psychologii, skłaniają się ku technice narracji pierwszoosobowej (Bosi 1975: 440).

To właśnie w tak pojętej „prozie subiektywistycznej" zacznie przejawiać swoją obecność w literaturze brazylijskiej interesujący nas podziemny nurt bezosobowości. Dokonane w literaturach zachodnich wraz z nastaniem XX wieku przejście od prozy obiektywistycznej (w rozumieniu tego terminu, jakie wiąże go z XIX-wiecznym realizmem) do subiektywistycznej (właściwej między innymi modernizmowi anglosaskiemu i kierunkom z niego czerpiącym) pozwala bowiem na zrobienie następnego kroku. Polega on na swoistym powrocie do obiektywności i przedmiotowości, z tą jednak różnicą, że tym razem w centrum uwagi znajduje się mikroprzedmiotowość zjawisk psychicznych, a nie panoramiczny obraz zjawisk społecznych, jaki interesował realistów. Skutkiem tego dogłębnego wglądu w in-

dywidualną psychikę okazuje się niejednokrotnie odkrycie pewnej przestrzeni niepodmiotowej. Ważnym pisarzem brazylijskim, który współtworzy tak rozumianą literacką dialektykę subiektywności i obiektywności, jest Lúcio Cardoso (1912–1968). Według biografów (Moser 2009: 157–160) był on – co odnotowujemy na marginesie – wielką nieodwzajemnioną (także z powodu swojego homoseksualizmu) miłością Clarice Lispector oraz jej długoletnim przyjacielem. Starszy od niej o dziesięć lat Cardoso w powieściach, takich jak najważniejsza w jego dorobku *A luz no subsolo* (1936, *Światło w podziemiu*), tworzy, zdaniem Alfreda Bosiego,

> atmosfery zastygłe i ciężkie, w których poruszają się postaci niezwykłe, dręczone niepokojami i fiksacjami. Na mocy przeznaczenia mają one w końcu znaleźć zaspokojenie w czynach na pierwszy rzut oka pozbawionych sensu, niezbędnych jednak z punktu widzenia „poetyckiej logiki" fabuły. Przy pierwszej lekturze czytelnik przyjmuje ze zdziwieniem pewne nieumotywowanie zachowania postaci. Rutynowe powiązania przyczynowo-skutkowe rzeczywiście zostają osłabione w tego typu narracji, która oddala się od typowej powieści psychologicznej. Lúcio Cardoso nie jest memorialistą, lecz wynalazcą egzystencjalnych totalności. Nie zestawia ze sobą odosobnionych postaw: postuluje globalne, religijne, stany łaski i grzechu (Bosi 1975: 465).

Ten ostatni, religijny, aspekt nie jest bez znaczenia, gdyż Lúcio Cardoso należy do grupy pisarzy skupionych wokół organizacji katolickiej Centro Dom Vital (Centrum Dar Życia), wydającej pismo „A Ordem"[6]. Pisarze ci, przepracowując literacko doświadczenia religijne, przecierają w Brazylii szlaki dla pisarstwa introspekcyjnego, które przekracza typologiczny i upraszczający psychologizm. Wy-

[6] Do tej grupy należą także Augusto Frederico Schmidt, Cornélio Pena, Otávio de Faria i Alceu Amoroso Lima (publikujący także pod pseudonimem Tristão de Ataíde), a początkowo również młody Vinícius de Moraes (w późniejszych latach zmieni on poglądy i zasłynie jako jeden z głównych twórców *bossa novy* i czołowa postać „eksportowej" kultury brazylijskiej (Schincariol 2006: 98; Moser 2009: 156)). Niektórzy członkowie tej grupy za sprawą swych konserwatywnych poglądów zbliżyli się do integralizmu, będącego brazylijskim wariantem faszyzmu (Moser 2009: 156). Część z nich przejawiała postawy antysemickie (por. Wiazovski 2008: 140).

korzystując artystyczne strategie właściwe modernizmowi światowemu, przedstawiają „postaci uwikłane w konflikty etyczne", które „nie są już pewne kryteriów, którymi powinny się kierować w swoim postępowaniu" (Łukaszyk 2010: 675). Dla części twórców ze wspomnianego kręgu – Otávia de Farii, Cornélia Peny i właśnie Lúcia Cardosa – impulsem do uprawiania tego typu pisarstwa był ich homoseksualizm, z perspektywy religijnej postrzegany jako problem, w świetle którego kwestie grzechu, łaski i zbawienia nabierały wymiaru osobistego. I to właśnie, między innymi, ta tematyka prowadzi omawianą grupę twórców do eksploracji rozmaitych stref cienia, nieoczywistości, paradoksu i nierozwiązywalnej tajemnicy, które okażą się tak istotne również w twórczości Clarice Lispector. Jak pisze Benjamin Moser, wielu członków tej formacji

> nie postrzegało sztuki jako sposobu podejmowania tematyki społecznej, kształtowania języka narodowego, czy też dowodzenia wyższości jakiegoś stronnictwa nad innym. Ich misja była dużo bardziej nagląca – pragnęli zostać zbawieni poprzez sztukę. Pisanie było dla nich działalnością bardziej duchową niż intelektualną (Moser 2009: 157).

W odniesieniu do panoramy literatury brazylijskiej lat 30. trzeba jeszcze odnotować, że przypadające na ten czas rządy Getúlia Vargasa, zwłaszcza zaś okres *Estado Novo* (Nowego Państwa, 1937–1945), nie pozostały bez wpływu na panujący w Brazylii klimat artystyczny. Znaczna część energii twórczej pierwszego modernizmu została w tamtym okresie zagospodarowana i skanalizowana przez organy państwa, starające się kontrolować i wykorzystać dla własnych ideologicznych celów zainicjowane w latach 20. tendencje zmierzające do przedefiniowania narodowej tożsamości (por. Pimenta Velloso 1997). Dlatego też następną cezurę w rozwoju modernizmu brazylijskiego wyznacza 1945 rok, przynoszący upadek dyktatury Getúlia Vargasa (Donizeti Pires 2008: 51) i w efekcie kres stworzonego przezeń centralistycznego, autorytarnego modelu zarządzania kulturą.

Trzecia faza modernizmu (1945–1964) i okres dyktatury (1964–1985)

Kres centralistycznego modelu Nowego Państwa jest zarazem momentem kulturalnego ożywienia. W latach 50. dynamicznie rozwija się przede wszystkim kultura masowa, upowszechniana przez radio, telewizję i kino (Donizeti Pires 2008: 51). W 1956 roku do władzy dochodzi otaczający się intelektualistami i artystami Juscelino Kubitschek. Za jego prezydentury Brazylia kwitnie, zarówno pod względem gospodarczym, jak i kulturalnym. Tryumfy święci wówczas *bossa nova*, a kraj zyskuje nową, spektakularną stolicę w Brasílii, zaprojektowaną w dużej mierze przez podziwianego na całym świecie Oscara Niemeyera. Swoboda artystyczna tego okresu i popularyzacja sztuki sprzyjają rozwojowi i konsolidacji karier przywołanych wcześniej autorów, ale czas ten przynosi także znaczące debiuty, między innymi Autrana Dourado, w którego powieściach – *A Barca dos Homens* (1961, *Statek ludzi*), *Ópera dos Mortos* (1967, *Opera umarłych*) – dokonuje się, zdaniem Bosiego, „sprowadzenie różnych »światów osobowych« do strumienia świadomości, który, za sprawą podobieństwa języka, w jakim podmioty prowadzą swoje monologi, zyskuje profil transindywidualny" (Bosi 1975: 474). Jednak najważniejszymi twórcami, którzy znajdują się wówczas na początku pisarskiej kariery, są bez wątpienia João Guimarães Rosa i właśnie Clarice Lispector. To oni są powszechnie uznawani za najwybitniejsze postaci brazylijskiej prozy XX wieku i często wymieniani jednym tchem jako główni przedstawiciele powieści dojrzałej fazy modernizmu brazylijskiego, choć krytycy do dziś toczą ożywioną dyskusję na temat rzeczywistych podobieństw i różnic między obojgiem autorów. Przyczynek do jednego z głównych jej wątków stanowi rozmowa obojga pisarzy, referowana przez Clarice Lispector w kronice[7] *Conversas* (*Roz-*

[7] Kronikami nazywamy teksty publikowane przez Lispector w prasie, określane po portugalsku jako *crônicas*. W brazylijskiej kulturze prasowej nazwa ta odnosi się zazwyczaj do tego, co po polsku nazywa się „kroniką tygodniową". Według definicji Janusza Sławińskiego (1976: 205) jest to „jedna z odmian felietonu, publikowana w tygodniku bądź w dzienniku (w odstępach tygodniowych), podejmująca aktualne problemy polityczne, społeczne, obyczajowe, ujmowane

mowy) z 14 września 1968 roku. Guimarães Rosa miał w niej stwierdzić, że czyta twórczość Lispector „nie dla literatury, ale dla życia" (ADM: 188), co pisarka odebrała zresztą jako wielki komplement. Stwierdzenie to ustanawia pewną domyślną granicę pojęciową między „literaturą literacką", wypracowującą swe znaczenia w odniesieniu do innych tekstów, tradycji i dyskursów, a pisaniem „o życiu" czy też pisaniem od samego życia nieodróżnialnym, opartym na bezpośrednich, cielesnych niemal, doznaniach autora i czytelnika, zapisanych w tekście, ale i przezeń wywoływanych. W klasycznym, nawiązującym do koncepcji Luciena Goldmanna, ujęciu Bosiego zarówno Lispector, jak i Guimarães Rosa reprezentują natomiast ten sam typ powieści, inscenizujący „mityczną" bądź „metafizyczną" „transfigurację napięcia pomiędzy bohaterem a otaczającym go światem" (Bosi 1975: 439).

Guimarães Rosa jest znany przede wszystkim jako autor powieści *Grande Sertão: Veredas* (1956; *Wielkie pustkowie*, 1972), uznawanej niejednokrotnie za najwybitniejsze dzieło XX-wiecznej literatury brazylijskiej. Jest to historia emerytowanego *jagunço*, brazylijskiego rozbójnika, przemierzającego konno półpustynne obszary interioru, dręczonego pytaniem o to, czy istnieje diabeł i czy pakt, który lata temu z nim zawarł, jest rzeczywiście wiążący. Na kanwie przygodowej z pozoru fabuły Guimarães Rosa skomponował dzieło wielowarstwowe i wieloznaczne, przesycone symboliką zaczerpniętą z najróżniejszych tradycji – istotną rolę odgrywają w nim na przykład elementy kabały oraz znaczenie liczb (dos Santos 2007) – a także treściami filozoficznymi, przebijającymi spod kolokwialnej, ale i precyzyjnie skonstruowanej mowy człowieka z pozoru nieokrzesanego. Ta dialektyka prostoty i głębi uwidacznia się w potocznym, a zarazem antyparmenidesowym, lapidarnym stwierdzeniu *É e não é* („Jest i nie jest" bądź „Tak, ale i nie"), które w utworze powraca na kształt leitmotivu. Oddaje ono dobrze pewien element nieoczywistości, ambiwalencji czy wewnętrznej sprzeczności (por. Nogueira Galvão

zazwyczaj w sposób satyryczny lub humorystyczny". Należy jednak zaznaczyć, że teksty Lispector mają różnorodny charakter – czasem refleksyjny, innym razem narracyjny, rzadko natomiast humorystyczny.

1972), który cechuje rzeczywistość opisywaną przez prozę brazylijską połowy XX wieku. W widocznej tutaj destabilizacji zasad tradycyjnej ontologii można dostrzegać drugą z dróg (obok wspomnianej wcześniej tendencji introspekcyjnej), którymi literatura tego okresu dociera do tematyki bezosobowości. I nawet jeśli w żadnej z tych tendencji nie dochodzi do krystalizacji tego zagadnienia, wydaje się, że można postrzegać je jako procesy współokreślające poznawcze parametry momentu historycznego, w jakim tematyka ta będzie się pojawiać – jak zobaczymy, stanie się tak w dużej mierze za sprawą pisarstwa Clarice Lispector.

Poczucie nieusuwalnego konfliktu, a nawet rozdarcia, na jakie może wskazywać hasło *É e não é* z *Wielkiego pustkowia* Guimarãesa Rosy, zyskuje nową odsłonę w kolejnej fazie rozwoju kultury Brazylii, a mianowicie po wojskowym zamachu stanu, do którego doszło w 1964 roku (por. Donizeti Pires 2008: 53). Zdaniem krytyków, takich jak Flávio Aguiar, w prozie tego okresu, zwłaszcza w latach 70., zwraca uwagę konstrukcja postaci narratora:

> Fragmentaryczny, podzielony, sprzeczny: sprawia wrażenie osobowości, która ulega implozji. Nie chodzi tylko o eksperymenty z budową zdania, z fokalizacją narracji, z kolejnością rozdziałów. Prawdziwe bądź fikcyjne ja, które powinno spajać różne części i punkty widzenia odzwierciedlane przez powieść, jest jak gdyby samo z sobą niespójne. […] To napięcie formalne pokazuje intensywność kryzysu etycznego, w jakim ogrom przemocy pogrążył naród jako całość. […] Powieści te opierają swą konstrukcję na procesie rozczłonkowania – „naród się rozpadł" – oto zdanie implikowane na każdej stronie omawianych tutaj utworów […]. Jesteśmy świadkami nie tylko fragmentaryzacji narracji, ale także dezintegracji świadomości narratora, która, w przypadku powieści, służy odzwierciedleniu całości społeczeństwa (Aguiar 1997: 182–183).

Jednak, podobnie jak w latach 30., także w okresie reżimu wojskowego konflikt stanowiący najważniejszy parametr omawianego momentu historycznego odzwierciedla się w utworach powieściowych przynajmniej na dwa sposoby, oscylując pomiędzy (mniej lub bardziej) bezpośrednim nawiązaniem do pozatekstualnych realiów spo-

łecznych a obrazem indywidualnego doświadczenia psychicznego. Proporcje między tymi elementami w literaturze lat 70. wydają się jednak znacznie trudniejsze do ustalenia niż w przypadku literatury lat 30. i w dużej mierze zależą od przyjętej perspektywy interpretacyjnej. Debata nad tym, na ile prawomocne jest mówienie o politycznym wymiarze prozy intymistycznej, toczy się w Brazylii dopiero od niedawna[8]. Z tego powodu przytoczona przed chwilą interpretacja, zgodnie z którą dezintegracja świadomości narratora powieściowego odzwierciedla stan społeczeństwa, powinna zostać zrelatywizowana. Zastosowanie technik literackich podobnych do tych, o których mówi Aguiar, należy, jak powiedzieliśmy we wcześniejszej części rozdziału, do stałych cech modernizmu światowego i wynika między innymi z przemian w postrzeganiu ludzkiej psychiki, tożsamości i podmiotowości. Właśnie w tych ogólnych tendencjach antropologicznych można upatrywać przyczyny ich pojawienia się w prozie brazylijskiej. Niezależnie jednak od genezy tych zjawisk z naszej perspektywy najistotniejsza pozostaje możliwość uznania tych elementów za części szerokiego kontekstu, w ramach którego w literaturze brazylijskiej pojawia się tematyka bezosobowości, rozwijana w sposób najbardziej wyrazisty w pisarstwie Clarice Lispector.

Kariera pisarska Clarice Lispector

Pierwsza powieść Clarice Lispector, *W pobliżu dzikiego serca*, ukazała się w 1943 roku, zwiastując trzecią fazę modernizmu (na dwa lata przed umownie przyjmowaną cezurą polityczną, jaką jest 1945 rok). Od tego momentu postać Lispector jest stale obecna w pejzażu literackim Brazylii, stanowiąc jeden z jego najbardziej wyrazistych elementów. W trzy lata po debiucie, czyli w 1946 roku, publikuje następną powieść, *O lustre* (*Żyrandol*), która jednak nie odniosła ta-

[8] Jako przykład można przywołać wykład Augusta Massiego (2014) poświęcony społecznej wymowie dwóch z pozoru oderwanych od kontekstu politycznego powieści: *O braço direito* (1963, *Prawa ręka*) Otto Lary Resende oraz *Pasji według G.H.* Clarice Lispector.

kiego sukcesu jak poprzednia i dziś nie jest raczej zaliczana do najważniejszych dzieł pisarki, podobnie zresztą jak jej kolejna powieść, *A cidade sitiada* (1949, *Oblężone miasto*). W roku 1960 ukazuje się pierwszy zbiór opowiadań Lispector, *Więzy rodzinne*, a rok później powieść *A maçã no escuro* (*Jabłko w ciemnościach*). Jest to ważny utwór w dorobku autorki – w przedstawionej w nim historii bohatera pragnącego zniszczyć swe człowieczeństwo po to, by na nowo je odbudować, zarysowują się wyraźniej niż w poprzednich tekstach elementy ascetyczno-mistyczne. Wątki te zostaną w pełni rozwinięte w kolejnym dziele – wspomnianej już kilkukrotnie noweli *Pasja według G.H.*, o której autorka powiedziała, że „najlepiej spełnia jej oczekiwania jako pisarki" (Moser 2009: 393). Data jej wydania, rok 1964 – ten sam, w którym wraz z wojskowym zamachem stanu rozpoczyna się w Brazylii dwudziestojednoletni okres dyktatury generałów – wyznacza z pewnością jeden z najważniejszych momentów w chronologii twórczości Lispector. Także wtedy ukazuje się ważny zbiór opowiadań, *A legião estrangeira* (*Legia cudzoziemska*), w którym znalazło się najsłynniejsze – ale i zapewne najbardziej tajemnicze i wymagające pogłębionej lektury – opowiadanie pisarki, *O ovo e a galinha* (*Jajko i kura*), o którym powiedziała, że sama go nie rozumie (Lerner 1977). W 1969 roku Lispector wydaje nową, mniej znaną dziś powieść, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (*Uczenie się albo księga przyjemności*), a dwa lata później jeszcze jeden zbiór opowiadań, *Felicidade clandestina* (*Potajemne szczęście*), z których niektóre opublikowała już wcześniej w prasie. W noweli *Água viva* (*Żywa woda*)[9] z 1973 roku jeszcze wyraźniej niż w poprzednich utworach odchodzi od narracyjnego wymiaru tekstu na rzecz trudnego do zaklasyfikowania projektu z pogranicza prozy poetyckiej i mistyki. Rok 1974 przynosi dwa kolejne zbiory opowiadań: tomy *Gdzie byliście w nocy* oraz *Droga krzyżowa ciała* wyróżniają się groteskowością, obrazoburczością i wyraźną obecnością tematyki seksualnej. Pierwszy z nich jest zbiorem mrocznym, eksplorującym między innymi wątki sataniczne, drugi natomiast obejmuje teksty swą poetyką zbliżające się do kultury masowej, komiksu czy prasy

[9] Tytuł ten jest dwuznaczny. Można tłumaczyć go także jako *Meduza*.

sensacyjnej i brukowej. Wreszcie, trzy lata później, na kilka miesięcy przed śmiercią pisarki ukazuje się jej ostatnie dzieło – powieść *Godzina gwiazdy*. Jest to opowiedziana przez męskiego narratora historia młodej kobiety z prowincji, mieszkającej samotnie w Rio de Janeiro i, wedle określenia autorki, „tak biednej, że jadła tylko hot-dogi" (Lerner 1977). W tym utworze obok niepokojów egzystencjalnych i filozoficznych po raz pierwszy w sposób tak wyraźny pojawia się tematyka społeczna. *Godzina gwiazdy* wieńczy karierę Lispector, jest jej ostatnim mocnym punktem i zarazem jednym z najjaśniejszych. Pośmiertnie ukazują się jeszcze *Um sopro de vida (Pulsações)* (1978, *Tchnienie życia (Pulsacje)*), powieść, której tekst został uporządkowany przez sekretarkę i towarzyszkę ostatnich lat życia pisarki, Olgę Borelli, oraz zbiór opowiadań *A Bela e a Fera* (1979, *Piękna i Bestia*).

Należy też pamiętać, że Lispector przez większą część swojej kariery pisarskiej współpracowała również z prasą. W czasach studenckich, a więc w latach 40., publikowała w czasopismach „A Noite"[10] oraz „Vamos Ler!"[11], wiele tekstów prezentowanych później w zbiorach opowiadań ukazywało się zaś pierwotnie na kartach ważnych periodyków krajowych, takich jak magazyn „Senhor"[12], z którym była związana w latach 1959–1964, czy „Jornal do Brasil"[13], gdzie w latach 1967–1973 zamieszczała, wedle określenia swojego syna Paulo Gurgela Valente, „teksty, które niełatwo zaszeregować jako kroniki, nowele, opowiadania, myśli czy notatki" (ADM: 7).

---

[10] Dziennik wieczorny wydawany w Rio de Janeiro w latach 1911–1957.

[11] Adresowany do szerokiej publiczności magazyn o tematyce literackiej, ukazywał się w Rio de Janeiro w latach 1936–1948.

[12] Wydawany w latach 1959–1964 i 1971–1972 magazyn polityczno-kulturalny. Na jego łamach w pierwszym okresie jego istnienia ukazywały się także teksty innych pisarzy brazylijskich, między innymi Guimarãesa Rosy, oraz uznanych autorów zagranicznych, między innymi George'a Orwella i Francisa Scotta Fitzgeralda.

[13] Dziennik powstały w Rio de Janeiro w 1891 roku i z przerwami wydawany do dziś. W okresie dyktatury wojskowej początkowo krytycznie nastawiony do władzy (14 grudnia 1968 roku, obok informacji o wprowadzeniu przez reżim Aktu Instytucjonalnego numer 5, wydawca umieścił sugestywną prognozę pogody mówiącą o ciemnych chmurach nad Brazylią i „powietrzu niezdatnym do oddychania"), od lat 70. natomiast sprzyjający rządowi (Freitas 2012).

Teksty prasowe Lispector zostały zebrane między innymi w tomach *A Descoberta do Mundo* (1984, *Odkrywanie świata*) oraz *Para não esquecer* (1978, *Ku pamięci*).

Przejawy tendencji bezosobowościowych, widoczne w wielu z wymienionych dzieł Lispector, wpisują się z perspektywy historycznoliterackiej w naszkicowane wcześniej zjawiska i procesy powiązane z pojawieniem się modernizmu. Niemniej należy uściślić, że takie osadzenie jest w pewnej mierze kwestią problematyczną, między innymi ze względu na postawę autorki, która konsekwentnie dystansowała się od prób wpisywania jej twórczości w kontekst historycznoliteracki, podkreślając jej indywidualny charakter. W odczycie wygłoszonym na konferencji pisarzy południowoamerykańskich na Uniwersytecie Teksańskim w 1963 roku powiedziała:

> [P]oza tym, że brak mi skłonności do erudycji, do cierpliwej i pracochłonnej analizy literackiej i do obserwacji szczegółów – tak się składa, że, z uwagi na okoliczności przede wszystkim wewnętrzne, nie mogę powiedzieć, abym śledziła z bliska ferment rodzących się ostatnio ruchów i eksperymentów podejmowanych bądź to w Brazylii, bądź to poza Brazylią; nigdy, krótko mówiąc, nie miałam tego, co nazywa się życiem intelektualnym. Gorzej: nawet pomimo braku życia intelektualnego mogłabym mieć przynajmniej zwyczaj albo upodobanie do namysłu nad zjawiskami literackimi, ale także i to nigdy nie było częścią mojej drogi. I choć od kiedy się znam, zawsze zajęta byłam pisaniem, zabrakło mi niestety spojrzenia na literaturę od zewnątrz, to znaczy spojrzenia na nią jak na pewną abstrakcję. Dla mnie literatura oznacza sposób, w jaki inni nazywają to, co my robimy[14].

[14] „[A]lém do fato de eu não ter tendência para a erudição e para o paciente trabalho da análise literária e da observação específica – acontece que, por circunstâncias sobretudo internas, não posso dizer que tenha acompanhado de perto a efervescência dos movimentos que surgiram e das experiências que se tentaram, quer no Brasil como fora do Brasil; nunca tive, enfim, o que se chama verdadeiramente de vida intelectual. Pior ainda: embora sem essa vida intelectual, eu pelo menos poderia ter tido o hábito ou gosto de pensar sobre o fenômeno literário, mas também isso não fez parte de meu caminho. Apesar de ocupada com escrever desde que me conheço, infelizmente faltou-me também encarar a literatura de fora para dentro, isto é, como uma abstração. Literatura para mim é o modo como os outros chamam o que nós fazemos" (ADM: 162).

Tym wyznaniem Clarice Lispector podkreśla głęboko osobisty charakter swego pisarstwa, roztaczając wokół niego swoistą aurę ahistoryczności polegającej na wyabstrahowaniu z bezpośredniego kontekstu kulturowego. Nawet jeśli przyjmiemy, że część z tych stwierdzeń można postrzegać jako elementy autokreacji, nie sposób nie przyznać, że biografia pisarki była istotnym czynnikiem kształtującym jej pisarstwo. Przedstawmy zatem najważniejsze fakty z jej życia, podkreślając w szczególności biograficzne źródła mistycyzmu, jaki przejawia się w jej działach.

Biograficzne źródła mesjańskiego mistycyzmu Clarice Lispector

Clarice Lispector urodziła się 10 grudnia 1920 roku jako Chaja Pinchasowna[15] Lispector w miejscowości Czeczelnik (dzisiejsza Ukraina) na Podolu, należącym wówczas do Imperium Rosyjskiego. Benjamin Moser (2009: 30–31) podkreśla, że z tego regionu pochodziło wielu słynnych mistyków żydowskich, między innymi Izrael Baal-Szem (1690–1760)[16], współtwórca chasydyzmu[17], oraz jego wnuk Nachman z Bracławia (1772–1810). Jest to ciekawa informacja, zważywszy na skłonności mistyczne pisarki, o których powiemy więcej później[18]. Rodzice Lispector byli rosyjskimi Żydami, którzy dwa lata przed jej urodzeniem opuścili rodzinny Tepłyk (położony nieca-

[15] Imiona hebrajskie, rosyjskie patronimiki oraz toponimy rosyjskie i ukraińskie podajemy w wersji zgodnej z tradycyjną transkrypcją polską.

[16] Nawiązanie do tej właśnie postaci pojawia się w omawianej przez nas w podrozdziale *Przejście od krytyki dyspozytywu do poszukiwania rzeczywistości bezosobowej* anegdocie chasydzkiej przytaczanej przez Giogria Agambena (2016: 13) za Gershomem Scholemem (2007: 384).

[17] Chodzi o chasydyzm nowożytny, rozwijany w XVIII i XIX wieku na należących wówczas do Polski ziemiach ukraińskich, w odróżnieniu od średniowiecznego chasydyzmu niemieckiego (por. Scholem 2007: 95 i nast., 357 i nast.).

[18] „Czy miejsce może pozostawić swoje ślady w kimś, kto opuścił je we wczesnym dzieciństwie? Wydawałoby się, że nie. Pozostaje jednak faktem, że wielka mistyczka urodziła się w miejscu słynącym z wielkich mistyków" (Moser 2009: 30).

łe osiemdziesiąt kilometrów od Bracławia), uciekając przed pogromami, jakie nasiliły się w następstwie chaosu wywołanego przez rewolucję październikową. W 1922 roku rodzina Lispector po długiej tułaczce dotarła do brazylijskiego portu Maceió, stolicy stanu Alagoas, położonego na północnym wschodzie Brazylii, skąd wkrótce przeprowadziła się do Recife, stolicy stanu Pernambuco. Zmieniwszy imię, jak i reszta rodziny, Clarice spędziła tam znaczną część dzieciństwa, pobierając nauki w Colégio Hébreu-Iídiche Brasileiro. Kiedy miała czternaście lat, rodzina przeniosła się, tym razem już na stałe, do Rio de Janeiro, gdzie Lispector podjęła studia prawnicze i wyszła za mąż za kolegę z uczelni, Maury'ego Gurgela Valente, który wkrótce rozpoczął karierę urzędnika w Ministerstwie Spraw Zagranicznych. W latach 1944–1959 Lispector towarzyszyła mężowi podczas zagranicznych misji dyplomatycznych we Włoszech, w Szwajcarii i w Stanach Zjednoczonych, a także przez krótki czas w Polsce, gdzie Maury pełnił funkcję ambasadora Brazylii. W tym czasie urodziła dwóch synów – Pedra, w 1948, i Paula, w 1953 roku. Kiedy rodzina mieszkała w Waszyngtonie, Clarice, nie mogąc odnaleźć się ani na obczyźnie, ani w roli żony dyplomaty, postanowiła zakończyć związek z Maurym i wróciła wraz z synami do Brazylii w 1959 roku. Do końca życia mieszkała w Rio de Janeiro i tam też powstała większość jej najwybitniejszych utworów. Zmarła w 1977 roku z powodu nowotworu jajnika.

Dziedzictwo judaizmu w pisarstwie Lispector

Z przywołanych przed chwilą okoliczności życia Clarice Lispector najistotniejsze dla omawianej przez nas problematyki wydaje się jej osadzenie w tradycji żydowskiej. Dziedzictwo mistyki Podola oraz wykształcenie w duchu judaistycznym nie stanowią jednak, w prostym sensie, tradycji, którą pisarka, utożsamiwszy się z nią, chciałaby kontynuować, podtrzymując w niezmienionej postaci tendencje kultywowane przez poprzednie pokolenia. Raczej przeciwnie: nieodłącznymi aspektami zakorzenienia Lispector w judaizmie są zerwanie i odnowa. Próbując zrozumieć sposób przeżywania i prze-

pracowania przez nią tej tradycji oraz pośredni wpływ, jaki wywarła ona na artystyczną wrażliwość pisarki, należy wziąć pod uwagę jeszcze kilka faktów z życia Lispector. W 1928 roku, kiedy miała osiem lat, jej matka zmarła na syfilis, zarażona tą chorobą prawdopodobnie w wyniku gwałtu, którego padła ofiarą na Ukrainie w okresie, gdy rodzina uciekała przed pogromami (Moser 2009: 48). Z chorobą i śmiercią matki wiąże się jedna z najbardziej traumatycznych historii z życia pisarki, a zarazem jedna z nielicznych, którymi podzieliła się z czytelnikami. W kronice zatytułowanej *Przynależeć* (*Pertencer*) z 1968 roku pisała, że od zawsze nosiła w sobie poczucie winy wobec swojej matki, której nie udało jej się uratować. Według rodzinnej historii Clarice miała bowiem zostać poczęta w przekonaniu, że urodzenie dziecka może uzdrowić matkę. Narodziny córki nie przyniosły jednak Mani Lispector spodziewanego wyleczenia. Clarice nigdy nie pogodziła się z tym, że „zawiodła pokładaną w niej nadzieję":

> I do dziś czuję ciężar tej winy: stworzono mnie do określonej misji, a ja zawiodłam. Jak gdyby liczyli na mnie w wojennych okopach, a ja bym zdezerterowała. Wiem, że rodzice mi wybaczyli, że urodziłam się na próżno i zawiodłam ich wielką nadzieję. Ale ja, ja sobie nie wybaczam. Chciałabym po prostu, by wydarzył się cud: żeby moje narodziny uzdrowiły moją matkę[19].

To paradoksalne poczucie niezawinionej winy, które kładzie się cieniem na całym życiu pisarki, w pewnej mierze może przywodzić na myśl historie ocalałych z Zagłady. Jak przypomina Giorgio Agamben (2008a: 91), wielu z nich doświadczało poczucia winy dlatego, że przeżyli, podczas gdy inni – rodzina, bliscy, towarzysze niedoli – nie zostali ocaleni. Choć z racjonalnego punktu widzenia trudno sobie wyobrazić, by ten, komu dane było przetrwać, mógł ocalić od zguby innych, źródłem emocjonalnego cierpienia staje się już to, że oto

[19] „E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdoo. Quereria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe" (ADM: 151–152).

„ja przeżyłem, on/ona/oni zaś nie". W tych historiach, podobnie jak w przytoczonym wyznaniu Lispector, wybrzmiewa, jak się zdaje, echo judaistycznej koncepcji grzechu pierworodnego, zwłaszcza w jej mistycznym rozumieniu. Jak podaje Joanna Tokarska-Bakir (2006), według nauki Magida z Międzyrzecza[20] (1704–1772) „bycie istotą z samej definicji jest stanem grzesznym bez winy. Jedyną drogą wyzwolenia się z grzechu jest porzucenie pretensji do własnego »ja«, zniesienie [oddzielności] człowieka i wszelkiego stworzenia w jedności Boga". W ten sposób nie tylko przetrwanie katastrofy, podczas gdy inni zginęli, ale sam fakt zaistnienia jako odrębna istota bywa w tradycji żydowskiej pojmowane jako źródło winy[21].

Takie wielowymiarowe doświadczenie poczucia niezawinionej winy – powiązane, jak się wydaje, zarówno z osobistą historią, jak i z sensami niesionymi przez tradycję judaistyczną – stanowi prawdopodobnie jeden z najsilniejszych impulsów leżących u źródeł twórczości Lispector. „Piszę, jak gdyby miało to ocalić czyjeś życie. Prawdopodobnie moje własne życie"[22], pisała. Pragnienie „ocalenia życia", rozumianego w znaczeniu odsyłającym do teologicznej kategorii zbawienia, zbliża jej pisarstwo do twórczości homoseksualnych pisarzy z kręgu „A Ordem", dla których, jak wspomnieliśmy, drogą wiodącą do odkupienia miała być literatura. Lispector „ocalenia" będzie poszukiwać w bezosobowości przypominającej wyzwolenie z własnego „ja", zniesienie odrębności i jednostkowości, o której mówił w przytoczonym wyżej fragmencie Magid z Międzyrzecza.

Na stopniowe zbliżanie się Clarice Lispector do koncepcji religijnych głoszących zbawienie przez depersonalizację wpływ miały dalsze okoliczności jej życia. W 1940 roku, wskutek błędu lekarskiego przy rutynowym zabiegu (Moser 2009: 146), zmarł jej ojciec. Wydarzenie to oraz docierające w tym samym czasie donie-

---

[20] W przekładzie *Mistycyzmu żydowskiego i jego głównych kierunków* Scholema Ireneusz Kania posługuje się tytułem „rabbi Ber z Międzyrzecza". Postać ta jest także znana jako Dow Ber bądź Wielki Magid.

[21] Literackiego odbicia takiej koncepcji religijno-filozoficznej Tokarska-Bakir (2006) dopatruje się na przykład w pisarstwie Franza Kafki.

[22] „Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida" (SV: 11).

sienia o tragicznym losie narodu żydowskiego to następne, po traumatycznej utracie matki, doświadczenia, które pogrążyły Lispector w kryzysie wiary, skłaniając ją ostatecznie do przewartościowania swojej postawy religijnej. W konsekwencji zrywa ona związki z instytucjonalnym judaizmem. Gestu tego nie należy jednak pochopnie utożsamiać z prostym wyrzeczeniem się wiary na rzecz ateizmu. Lispector zdecydowanie odrzuca uproszczone wyobrażenia o opatrznościowym Bogu osobowym interweniującym w świat i troszczącym się o losy „narodu wybranego", stara się jednak ocalić pierwiastek nadziei osadzony w żydowskiej tradycji. Tym samym zbliża się do takich sposobów myślenia teologicznego, które wychodzą od rozpoznania niedoskonałości, niewystarczalności i nienaprawialności świata, próbując właśnie na tym gruncie wypracować paradoksalną ideę przedzierzgnięcia upadku w jego przeciwieństwo, jakim miałoby być zbawienie:

> Koniec końców, pragnienie odkupienia, zrodzone z ciężkich prześladowań, przez wieki kształtowało żydowską mentalność. Kiedy Clarice Lispector zaczęła artykułować swoje własne spekulacje na temat boskości, wybrzmiewało w nich echo pism minionych pokoleń, które poszukiwały tego, co wieczne pośród kryzysu i wygnania (Moser 2009: 167).

Rzeczywiście, jak zauważa Scholem, wzrost tendencji mistycznych w łonie średniowiecznego judaizmu był odpowiedzią na pytania z zakresu teodycei, szczególnie aktualne w okresie prześladowań Żydów podczas hiszpańskiej rekonkwisty i przetaczających się przez Niemcy wypraw krzyżowych (Scholem 2007: 95). W przypadku Lispector stało się podobnie: głęboko przeżyte doświadczenie niesprawiedliwości i skrajnego okrucieństwa świata, przejawiającego się w Zagładzie, skłoniło ją do zmiany spojrzenia na kwestie religijne. W tym sensie Lispector wpisuje się w tendencję opisywaną przez Katarzynę Kornacką-Sareło (2015), która zauważa, że w konsekwencji Zagłady wielu teologów żydowskich zarzuciło wiarę w tradycyjnie pojmowanego Boga osobowego.

> Okazało się bowiem, że po Shoah, w obliczu śmierci niewinnych ludzi, idea osobowego Boga, Pana Historii Narodu, z którym zawarł On niegdyś przymierze, stała się mało wiarygodna. Fakt, że wielu wyznawców judaizmu utraciło wiarę, doświadczywszy tragedii Zagłady, a dla wielu z nich Bóg „umarł", nie dziwi chyba nikogo. Bóg żydowskiej tradycji biblijnej nie sprawił przecież cudu, nie ocalił bliskich ani przyjaciół, nie spowodował, że domy „żydowskich miasteczek" na nowo zaczęły tętnić życiem (Kornacka-Sareło 2015: 23).

W tych okolicznościach, pisze dalej Kornacka-Sareło, myśliciele żydowscy zaczęli kierować się ku nurtom judaizmu postrzeganym wcześniej jako poboczne, spośród których istotne miejsce zajmował właśnie mistycyzm żydowski, zwłaszcza zaś jego nurt kabalistyczny. W taki właśnie zwrot, świadomie bądź nie, wpisuje się Lispector, odwołując się do sposobów myślenia właściwych takim nurtom judaistycznej myśli religijnej, jak mistycyzm i mesjanizm[23].

Mistycyzm w pisarstwie Lispector

Ważkość elementów mistycznych w dziele Clarice Lispector jako pierwszy podkreślił brazylijski krytyk Benedito Nunes (1995). Autor ten odczytuje je jednak w ramach ogólnych kategorii transkulturowych, nie wpisując ich w tradycję judaizmu. Zwłaszcza w *Pasji według G.H.* Nunes dostrzegał obraz „pielgrzymki duszy, na wzór drogi duchowej przedstawianej w pismach konfesyjnych mistyków, częstszych w tradycji chrześcijańskiej niż żydowskiej, inspirowanych alegoryczną interpretacją świętych tekstów" (Nunes 1995). W tym samym tekście zapytuje:

> Czyżbyśmy mieli do czynienia z powieścią alegoryczną? Pytanie to wyda się bardziej uzasadnione, kiedy dostrzeżemy […] „kontekst mistyczny" rytuału poświęcenia odprawianego przez G.H. Jak bowiem

[23] Na temat wpływu okoliczności historycznych i biograficznych na religijność Clarice Lispector pisze obszerniej Benjamin Moser w cytowanej tu wielokrotnie biografii pisarki (Moser 2009: 151–167).

> nie skojarzyć powtarzających się oksymoronów – „przerażającej dolegliwości szczęścia", „piekielnej przyjemności" – z pierwotnym językiem mistycyzmu, o którym mówi Charles Morris? I jak nie pomyśleć o wstępowaniu Świętej Teresy z Ávili w spokój ciszy i o pustyni Mistrza Eckharta? (Nunes 1995)

Niezależnie od tego, jakie konkretne przejawy duchowych tradycji może przywodzić na myśl każdemu z czytelników lektura *Pasji według G.H.*, mistyczny charakter tego utworu wydaje się oczywisty. Oprócz charakterystycznych dla mistycznego dyskursu paradoksów[24], zauważonych przez Nunesa, w utworze tym odnajdujemy także sformułowania całkiem wprost wyrażające jego mistyczne ambicje:

> Chyba że potrafiłabym sprawić, by moja modlitwa była prawdziwa, i by innym i mnie samej wydała się kabałą czarnej magii, neutralnym pomrukiem. Ten pomruk, bez żadnego ludzkiego znaczenia, byłby moją tożsamością dotykającą tożsamości rzeczy. Wiem, że, w odniesieniu do tego, co ludzkie, ta neutralna modlitwa byłaby potwornością. Ale w odniesieniu do tego, czym jest Bóg, byłaby: byciem[25].

Mimo że opisywane wcześniej zjawiska zachodzące w łonie literatury brazylijskiej można by postrzegać jako procesy do pewnego stopnia przygotowujące grunt pod tematykę bezosobowości, dostrze-

---

[24] Zdaniem Scholema „akt przeżycia mistycznego, którego systematycznym opracowaniem i interpretacją zajmuje się mistyka spekulatywna, ma charakter ze wszech miar paradoksalny i wewnętrznie sprzeczny. Dotyczy to w każdym razie prób opisywania go, a może również samej jego istoty wymykającej się słowom. Bo i jakiż bezpośredni stosunek może łączyć Stwórcę ze stworzeniem, skończone z Nieskończonym; jak język mógłby wyrazić doświadczenie, dla którego ludzka mowa nie znajduje w świecie odpowiedniego porównania? Jest więc w samej naturze doświadczenia mistycznego głęboka sprzeczność, ale byłoby czymś pochopnym wnosić stąd o jego absurdalności. Właściwiej może będzie […] wspomnieć […], że religijną rzeczywistość mistyka da się racjonalnie wyrazić jedynie przez paradoksy" (Scholem 2007: 16–17).

[25] „A menos que eu pudesse fazer a prece verdadeira, e que aos outros e a mim mesma pareceria a cabala de uma magia negra, um murmúrio neutro. Esse murmúrio, sem nenhum sentido humano, seria a minha identidade tocando na identidade das coisas. Sei que, em relação ao humano, essa prece neutra seria uma monstruosidade. Mas em relação ao que é Deus, seria: ser" (PSGH: 105).

galny w przytoczonym fragmencie duchowy postulat zanegowania mowy i osiągnięcia ideału bezpośredniego bycia przynosi wyraźny przełom i radykalną odnowę. Wprowadza bowiem do literatury brazylijskiej dyskurs typowo mistyczny, i to na jego gruncie tematyka bezosobowości zyskuje, jak pokażemy, znaczenie niezwykle złożone, wykraczając poza rejestry, do których odsyłały omówione wcześniej procesy. W tekstach należących do pierwszego etapu twórczości Lispector – oraz w początkowej fazie jej recepcji – specyfika ta nie jest jeszcze wyraźnie dostrzegalna, o czym świadczy przytaczana przez Mosera reakcja na debiutancką powieść autorki, *W pobliżu dzikiego serca*. Owszem, została ona uznana za przełom, sytuowany wszelako w wymiarze estetycznym, w którym Lispector miałaby osiągnąć niespotykaną wcześniej biegłość. Sérgio Milliet pisał więc:

> Dzieło Clarice Lispector jawi się w naszym świecie literackim jako najpoważniejsza próba powieści introspekcyjnej. […] Po raz pierwszy pisarz brazylijski wykracza poza zwykłe zbliżenie się do tego gatunku, dotychczas niemal nieobecnego w naszej literaturze; po raz pierwszy pisarz schodzi do głębi psychologicznej złożoności duszy nowoczesnej (Moser 2009: 192–193).

Moser sugeruje jednak, że przełomowość pierwszej powieści Lispector wykracza poza aspekt estetyki literackiej, sytuując się na planie duchowości. Jego zdaniem „pokrewieństwo [Lispector] z innymi pisarzami »introspekcyjnymi«, nawet tak jej bliskimi jak Lúcio Cardoso, było powierzchowne" (Moser 2009: 193) – mimo że to właśnie Cardoso nie tylko podsunął przyjaciółce zaczerpnięty z *Portretu artysty z czasów młodości* tytuł powieści, ale i był dla niej swego rodzaju duchowym przewodnikiem (Moser 2009: 159). I chociaż również grupie skupionej wokół pisma „A Ordem" Moser przypisuje motywacje bardziej duchowe niż artystyczne, to jego zdaniem dopiero w dziele Clarice Lispector dokonuje się prawdziwa zmiana jakościowa, która od literatury jako formy artystycznej ekspresji prowadzi do mistycyzmu. Nawiązując do wyrażonego dwukrotnie na kartach *W pobliżu dzikiego serca* pragnienia, by odnaleźć „symbol rzeczy w samej rzeczy", amerykański biograf stwierdza:

> Możliwość zjednoczenia rzeczy z jej symbolem, ponownego połączenia języka z rzeczywistością i na odwrót, nie jest przedsięwzięciem intelektualnym ani artystycznym. Jest ona natomiast najgłębiej powiązana ze świętymi królestwami seksualności i tworzenia. Słowo, które nie opisuje uprzednio istniejącej rzeczy, ale które w rzeczywistości jest tą rzeczą, albo słowo, które stwarza rzecz, którą opisuje: poszukiwanie tego mistycznego słowa, „słowa, które świeci własnym światłem", jest poszukiwaniem całego życia. To poszukiwanie przez wieki zaprzątało bez reszty żydowskich mistyków (Moser 2009: 194).

Właśnie to poszukiwanie, zapisane w twórczości Clarice Lispector stanowi, jak się wydaje, odpowiedź na opisywane wcześniej poczucie nieusuwalnej niedoskonałości świata i niemożliwości zadomowienia się w nim na zasadach egzystencjalnego bezpieczeństwa. Poczucie to przynosi niegasnące pragnienie, tęsknotę, by niedoskonały świat przekroczyć, a niekiedy zarazem przemienić – naprawić nie w sensie politycznym, lecz metafizycznym. W dalszych partiach prezentowanych tutaj rozważań postaramy się pokazać, że obecną w tekstach Lispector tendencję zmierzającą w tę właśnie stronę można uznać za swoisty „mistycyzm bezosobowości", gdyż to właśnie w zniesieniu dyspozytywów konstytuujących człowieka jako osobowy podmiot autorka będzie upatrywać szanse na przemienienie świata.

Mesjanizm w pisarstwie Lispector

I właśnie w elemencie nadziei na przemienienie świata uwidacznia się drugi aspekt programu wytyczonego przez Lispector. Jest nim mesjanizm. O ile mistycyzm skupia się na przekroczeniu niedoskonałego świata przez indywidualne doświadczenie jednostki, o tyle mesjanizm akcentuje potrzebę przemiany świata wspólnego wszystkim ludziom. Bezosobowość wpisana w mesjańską wizję stanowi właściwość nowego, lepszego świata, który miałby nastać wskutek zbawienia rozumianego jako wydarzenie kosmogoniczne, zmieniające podstawowe parametry ontologiczne całego świata. Mistycyzm jako cecha pisarstwa Lispector jest zjawiskiem dość dobrze rozpoznanym i opisanym – głównie za sprawą przywoływanych wcześniej

prac Benedita Nunesa i Benajmina Mosera – mesjanizm w dziełach tej pisarki stanowi natomiast raczej pewien ukryty nurt, którego naturę można by przybliżyć, odwołując się do pojęcia „kryptoteologii" stosowanego przez Agatę Bielik-Robson. Badaczka ta odnosi je do treści religijnych, które przejawiają się w literaturze jako „cząstka świętości, która zawędrowała do świeckiego języka i pragnie poddać się jeszcze dalszej profanacji" (Bielik-Robson 2015: 6). Mówiąc o mesjańskiej kryptoteologii Lispector, chcemy zaznaczyć, że treści mesjańskie są w jej pisarstwie obecne w sposób mniej oczywisty niż treści mistyczne, lecz nie są przez to wcale mniej istotne, zwłaszcza z perspektywy podejmowanego w tej pracy problemu bezosobowości. W przedstawianych w dalszej części analizach postaramy się wydobyć ten aspekt myśli pisarki, aby pokazać, w jaki sposób łączy się on z interesującą nas tematyką.

Aby unaocznić ten mesjański wymiar myśli Lispector – przejawiający się, jak powiedzieliśmy, w formie „kryptoteologii" – zwrócimy w tym miejscu uwagę na jego obecność i związek z tematyką bezosobowości, odwołując się do jednego tylko tekstu – kroniki *Mineirinho*. To rozpoznanie posłuży nam za punkt odniesienia dla systematycznej analizy problematyki bezosobowości w jej pisarstwie, jaką zaprezentujemy w głównej części książki. Kronika *Mineirinho* ma z pozoru charakter publicystyczny i dopiero niedawno została wpisana w „kanon" dzieł Clarice Lispector[26]. Jest to jednak tekst o istotnym znaczeniu dla jej twórczości, o czym zaświadczyła sama pisarka, stwierdzając w rozmowie z Júlio Lernerem (1977), że obok opowiadania *O ovo e a galinha* (*Jajko i kura*) jest to najważniejszy utwór w jej dorobku. W dosłownym odczytaniu *Mineirinho* wyraża protest przeciwko egzekucji znanego bandyty o takim właśnie przy-

[26] Po raz pierwszy utwór ten został opublikowany w magazynie „Senhor" w lipcu 1962 roku; w wydaniu książkowym pojawił się z kolei dwa lata później, w suplemencie do drugiego wydania zbioru *Legia cudzoziemska*, zatytułowanym *Fundo da gaveta* (*Z głębi szuflady*). Jako że wiele następnych wydań nie uwzględnia tego suplementu, kronika *Mineirinho* przez długi czas była tekstem trudno dostępnym i mniej znanym. Należne miejsce w panoramie twórczości Lispector przywrócił jej dopiero Benjamin Moser, umieściwszy jej angielskie tłumaczenie w wydanych przez siebie *Complete Stories* (CS).

domku[27], dokonanej przez brazylijską policję trzynastoma strzałami. W początkowej partii tekstu Lispector przedstawia refleksję nawiązującą do związków przestępczości z nierównościami społecznymi, artykułując ją za pomocą swojego intymistycznego idiomu literackiego, a następnie płynnie przechodzi do diagnoz i postulatów, których nie sposób już zredukować do krytyki społeczno-politycznego „tu i teraz". Formułuje bowiem swoiste wyznanie zbiorowej winy:

> Odrzucam tę sprawiedliwość, która czuwa nad moim snem, upokarzając mnie tym, że jej potrzebuję. Dopóki tak jest, śpię i dostępuję fałszywego wybawienia. My, dzieci obłudy.
>
> Aby mój dom funkcjonował, wymagam od siebie jako pierwszej powinności, żebym była obłudna, żebym mojego buntu i mojej miłości, schowanych, nie wprowadzała w czyn. Jeśli nie będę obłudna, mój dom zadrży w posadach. Powinnam zapomnieć, że pod domem jest ziemia, teren, na którym można by wznieść nowy dom. Dopóki tak jest, śpimy i dostępujemy fałszywego wybawienia[28].

W przytoczonym fragmencie pojawia się sformułowanie *nós, os sonsos essenciais*, co w tłumaczeniu filologicznym oznacza „my, esencjalni obłudnicy", w przekładzie literackim można by je z kolei oddać jako „my, dzieci obłudy". Wydaje się, że w tych kilku słowach Lispector wyraża myśl głęboką i radykalną, domagającą się odczytania w świetle omówionej wcześniej problematyki winy. Jak pamiętamy, w poczuciu paradoksalnej winy, niewypływającej bezpośrednio z żadnego konkretnego czynu, lecz z pozaracjonalnego przeczucia, że własne powodzenie musiało zostać okupione pogrążeniem kogoś innego, można dostrzec jedną z metafizycznych intuicji znajdują-

---

[27] Jest to zdrobnienie od rzeczownika *mineiro* (dosłownie: „górnik"), oznaczającego osobę pochodzącą ze stanu Minas Gerais.

[28] „Essa justiça que vela meu sono, eu a repudio, humilhada por precisar dela. Enquanto isso durmo e falsamente me salvo. Nós, os sonsos essenciais. Para que minha casa funcione, exijo de mim como primeiro dever que eu seja sonsa, que eu não exerça a minha revolta e o meu amor, guardados. Se eu não for sonsa, minha casa estremece. Eu devo ter esquecido que embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida. Enquanto isso dormimos e falsamente nos salvamos" (M).

cych się u podstaw pisarstwa Lispector. W zacytowanym fragmencie poczucie to przyjmuje formę radykalną: obraz domu wzniesionego na terenie, na którym równie dobrze mógłby stanąć inny dom, który jednak nie powstał, gdyż miejsce było już zajęte, wyraża myśl, że oto własne przetrwanie zostało okupione zgubą kogoś innego. Z tej perspektywy „esencjalność", o jakiej mowa w przywołanym sformułowaniu, należałoby rozumieć w znaczeniu ontologicznym: przedstawione wyznanie winy nie tylko wskazuje, że „my", osoby należące do uprzywilejowanych warstw społecznych (taki bowiem był status czytelników prestiżowego magazynu „Senhor", w którym tekst ukazał się po raz pierwszy), stajemy się hipokrytami, roszcząc sobie prawo do osądzania ludzi, których uwarunkowania życiowe są radykalnie odmienne od naszych[29], ale także każe się domyślać, że hipokryzja należy do „naszej", ludzkiej[30], „esencji". W konsekwencji Lispector daje do zrozumienia, że tylko dzięki hipokryzji w ogóle możemy zaistnieć jako ludzie, że to ona nas ustanawia. Diagnozę tę – przypominającą tezę Magida z Międzyrzecza dotyczącą grzeszności wpisanej w bycie istotą – można odnieść do problemu współczucia, który w kronice *Mineirinho* pojawia się w formie nie w pełni wyartykułowanej sugestii. Stanowi on jednak jeden z przedmiotów wnikliwej refleksji w innych tekstach Lispector (między innymi w opowiadaniu *Miłość* oraz w *Pasji według G.H.* – co pokażemy w następnym rozdziale). Współczucie względem cierpienia musi mieć pewną granicę, o ile nie ma unicestwić współczującego podmiotu, i to właśnie na tej granicy opiera się egzystencjalna potrzeba hipokryzji człowieka. W ten sposób odnajdujemy u Lispector wyrażoną w kategoriach metafizycznych podstawową tezę (post)foucaultowskiej analizy

[29] Wskazuje na to chociażby zdanie pojawiające się w końcowej części tekstu: „jeśli człowiek dużo zabija, to dlatego, że bardzo się bał" („um homem que mata muito é porque teve muito medo").

[30] Równoważniki zdań rozpoczynające się od zaimka „my" niejednokrotnie służą Lispector do konstrukcji swoistych definicji antropologicznych. Można tutaj przywołać takie sformułowania, jak „my, małpy nas samych" („nós, macacos de nós mesmos", ADM: 176) z kroniki *Morte de uma baleia* (*Śmierć wieloryba*) czy „My, którzy nie potrafiliśmy posiąść jedynej kompletnej rzeczy, jaka dana jest nam przy narodzeniu: geniuszu życia" („Nós que não soubemos nos apossar da única coisa completa que nos é dada ao nascimento: o génio da vida", ADM: 105).

podmiotowości, którą przedstawiliśmy w pierwszej części książki – upodmiotowienie implikuje konieczność przemocy. „My, dzieci obłudy" możemy się jej wyrzec jedynie w takim stopniu, który nie unicestwi naszej podmiotowości. Stąd bierze się nieusuwalność hipokryzji w ontologicznej konstytucji jednostki. Przychodzi zatem stwierdzić, że w *Mineirinho* Lispector wskazuje nie tyle na jakiś łatwiej lub trudniej rozwiązywalny problem społeczny, ile na kondycję ontologiczną człowieka, uwikłaną w winę przez sam fakt zaistnienia, a także w przemoc i dominację w wyniku upodmiotowienia.

Jeśli zaistnienie wikła człowieka w winę, to rodzi się pytanie o to, wobec kogo lub czego zachodzi przewina. Pewną odpowiedź na to pytanie sugerują przywoływane wcześniej wyznania ocalałych z Zagłady – czuli się oni winni wobec tych, którzy nie przeżyli, nawiedzało ich bowiem poczucie, że przeżyli „zamiast" nich.

> „Żyję, więc jestem winien", [pisał Elie Wiesel,] spiesząc natychmiast dodać: „Jestem tu jeszcze, bo jakiś przyjaciel, jakiś towarzysz, jakiś nieznajomy zginął zamiast mnie". To samo wyjaśnienie podaje Ella Lingens, jak gdyby ocalały mógł pozostać przy życiu jedynie kosztem, w miejsce kogoś innego: „Czy niejeden z nas, którzy powróciliśmy do domu, nie żyje z poczuciem winy, jakie nasi kaci tak rzadko odczuwają, a które bierze się ze zwątpienia: »Czyż nie dlatego żyję, że zamiast mnie zginęli inni?«" (Agamben 2008a: 91).

Coś podobnego widać w traumatycznych wspomnieniach Lispector, zmagającej się z poczuciem, że przyszła na świat „na próżno", gdyż jej narodziny nie zdołały uzdrowić jej matki – i to właśnie względem niej czuje się winna. Matka jest bowiem tą, która dała jej życie, licząc na zachowanie własnego, tymczasem „ocalała" jedynie córka. W kronice *Mineirinho* Lispector nie pisze wprawdzie o matce, jednak zarysowywana w tym tekście struktura winy obarczającej samą esencję jednostkowej podmiotowości wydaje się analogiczna – chodzi o winę względem tego, ZAMIAST kogo podmiot może (za)istnieć. Odczytując tekst w planie politycznym, można dopatrzyć się sugestii, że oto „my", którzy cieszymy się stosunkowo wygodnym życiem (posiadamy bowiem domy, chroniące nas przed strachem), jesteśmy winni względem warstw mniej uprzywilejowanych (często domów

nieposiadających i wobec strachu bezbronnych), gdyż pozycję społeczną zyskaliśmy właśnie niejako ZAMIAST nich. Uważna lektura kroniki daje jednak podstawy, by tego typu winę rozumieć nie tylko na poziomie społeczno-politycznym, ale także metafizycznym. Widać to wyraźnie, gdy bierzemy pod uwagę charakter postulowanych przez Lispector środków „odkupienia" omawianej winy. W tym kontekście mowa jest o szczególnym rodzaju sprawiedliwości:

> Nie chcę tego domu. Chcę takiej sprawiedliwości, która dałaby szansę czemuś czystemu i pełnemu bezradności w Mineirinhu – temu czemuś, co przenosi góry i jest tym samym, co sprawiło, że zakochał się „jak wariat" w pewnej kobiecie, tym samym, co kazało mu przecisnąć się przez drzwi tak ciasne, że rozdzierają nagość; to coś w nas jest tak intensywne i przejrzyste, jak niebezpieczny gram radu, to coś to ziarno życia, które jeśli je nadepnąć, przekształca się w groźbę – w zdeptaną miłość; to coś, co w Mineirinhu obróciło się w sztylet, jest tym samym, co we mnie sprawia, że podaję wodę drugiemu człowiekowi, nie dlatego, że mam wodę, ale dlatego, że ja także wiem, czym jest pragnienie; ja także, choć się nie zagubiłam, doświadczyłam zgubienia[31].

Postulowana tutaj sprawiedliwość nie opiera się na rachunku przewin i zasług, lecz obiera za probierz coś tkwiącego zarówno w Mineirinhu, jak i w narratorce (i w każdym innym), czego konkretne przejawy zawierają się w spektrum wyznaczanym z jednej strony przez okrutną przemoc (obrazowaną przez sztylet), z drugiej zaś przez litość i solidarność (podanie wody). Okrucieństwo i litość stanowią – w sensie ontologicznym – przypadłości nadane pierwotnej esencji przez zewnętrzne okoliczności, podczas gdy pierwotna esencja ich obu (a także, jak można sądzić, całego spektrum emocji i po-

[31] „Eu não quero esta casa. Quero uma justiça que tivesse dado chance a uma coisa pura e cheia de desamparo em Mineirinho – essa coisa que move montanhas e é a mesma que o fez gostar »feito doido« de uma mulher, e a mesma que o levou a passar por porta tão estreita que dilacera a nudez; é uma coisa que em nós é tão intensa e límpida como uma grama perigosa de radium, essa coisa é um grão de vida que se for pisado se transforma em algo ameaçador – em amor pisado; essa coisa, que em Mineirinho se tornou punhal, é a mesma que em mim faz com que eu dê água a outro homem, não porque eu tenha água, mas porque, também eu, sei o que é sede; e também eu, que não me perdi, experimentei a perdição" (M).

staw zawierających się pomiędzy okrucieństwem a litością) pozostaje czymś bezjakościowym i przez to nieuchwytnym – czymś, co przypomina odarte z właściwości nagie, bezosobowe życie. Takie skojarzenie z nagim życiem znajduje zresztą na gruncie omawianego tekstu solidne uzasadnienie. Zwiastowana w nim zbawcza sprawiedliwość ma bowiem, wedle słów Lispector, nastać dopiero wtedy, kiedy „nasz błąd stanie się dla nas cenny" („enquanto nosso erro não nos for precioso", M). Błąd ten zostaje zdefiniowany za pośrednictwem obrazu, który, jak przekonamy się podczas analizy innych utworów, był dla Lispector szczególnie ważny: „Moim błędem jest sposób, w jaki zobaczyłam życie otwierające się w jego ciele, i przestraszyłam się, i zobaczyłam materię życia, łożysko i krew, żywe błoto" (M)[32]. Błędem narratorki okazuje się więc sposób patrzenia na „nagie życie", zdominowany przez strach (*me espantei*). Błąd ten, skutkujący odrzuceniem „nagiego życia", wynika, jak się wydaje, z innego błędu, mającego podstawowy, pierwotny charakter. Polega on na nieumiejętności dostrzeżenia głębokiej tożsamości istniejącej między mną a tym, co inne. Wskazuje na nią pojawiający się w przywołanym przed chwilą cytacie obraz lustra. I właśnie dostrzeżenie tej tożsamości staje się warunkiem i progiem zbawienia. To, co błędnie zostało odrzucone, musi stać się drogie; i to właśnie ta „reszta", jaką stanowi „nagie życie", „żywe błoto", będące zarazem „czymś czystym i pełnym bezradności", okazuje się fundamentem zbawienia.

W tym kontekście warto przypomnieć, że to właśnie w figurze bandyty Agamben (2008b) dostrzegał jedno z paradygmatycznych wcieleń *homo sacer*. Bandyta, którego można bezkarnie zabić, gdyż zgodnie ze słynną formułą westernową został ogłoszony *wanted dead or alive*, jest kimś wyjętym spod prawa, umieszczonym poza społeczno-prawnym dyspozytywem. To wyłączenie konstytuuje jego ciało jako „nagie życie". I to właśnie wobec tego życia narratorka Lispector poczuwa się do odpowiedzialności. Na pierwszy rzut oka zabicie złoczyńcy jawi się jako akt sprawiedliwości, dlate-

[32] „Meu erro é o meu espelho, onde vejo o que em silêncio eu fiz de um homem. Meu erro é o modo como vi a vida se abrir na sua carne e me espantei, e vi a matéria de vida, placenta e sangue, a lama viva" (M).

go odgłos pierwszych dwóch strzałów narratorka przyjmuje, jak wyznaje, z ulgą. Jednak odgłos każdego następnego strzału wzbudza w niej coraz większy niepokój, którego narastanie jest równoznaczne z przechodzeniem od społeczno-politycznej lektury tego aktu do próby odczytania go w innym wymiarze:

> Ale jest coś, co sprawia, że jeśli odgłosy pierwszego i drugiego strzału przynoszą mi ulgę rodzącą się z poczucia bezpieczeństwa, to trzeci wzmaga moją czujność, czwarty mnie niepokoi, piąty i szósty wzbudza we mnie wstyd, siódmego i ósmego słucham z sercem walącym z przerażenia, przy dziewiątym i dziesiątym drżą mi usta, przy jedenastym ze zgrozą wypowiadam imię Boga, przy dwunastym wzywam mego brata. Trzynasty strzał mnie zabija – bo ja jestem innym. Bo ja chcę być innym[33].

W efekcie przemiany perspektywy, wywołanej brutalnością policji, narratorka zaczyna poczuwać się do odpowiedzialności za „przemoc, która wybuchła w Mineirinhu":

> I wciąż mieszkam w wątłym domu. Ten dom, którego ochronne drzwi tak dobrze zamykam, ten dom nie wytrzyma pierwszego podmuchu, który porwie w powietrze zamknięte drzwi. Ale jednak stoi, a Mineirinho przeżył za mnie gniew, kiedy ja miałam spokój[34].

Mineirinho doświadcza więc zła – zarówno jako jego ofiara, jak i jako sprawca[35] – „zamiast" kogoś. To dzięki jego pogrążeniu „my" zosta-

---

[33] „Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro" (M).

[34] „E continuo a morar na casa fraca. Essa casa, cuja porta protetora eu tranco tão bem, essa casa não resistirá à primeira ventania que fará voar pelos ares uma porta trancada. Mas ela está de pé, e Mineirinho viveu por mim a raiva, enquanto eu tive calma" (M).

[35] Przywołane wcześniej sformułowanie *violência rebentada em Mineirinho* („przemoc, która wybuchła w Mineirinhu", M) w znaczący sposób rozmywa granicę między podmiotem a przedmiotem przemocy.

jemy ocaleni. Tym samym staje się on figurą mesjańską – tym, który wziął na siebie ciemność, strach i gniew, po to, by inni – właśnie owi „my", do których należy narratorka – mogli żyć w spokoju. Zarazem jednak ten rodzaj ocalenia jest w tekście Lispector bardzo silnie kontestowany – jest on naznaczony fałszem, jak pisała w cytowanym wcześniej fragmencie. Dlatego Lispector postuluje przekroczenie tego fałszywego zbawienia, opartego na logice u*ja*rzmiania, i upomina się o „inną sprawiedliwość"[36]:

> Przede wszystkim sprawiedliwość, która spojrzałaby sama na siebie i zobaczyła, że my wszyscy, żywe błoto, jesteśmy ciemni, i dlatego nawet niegodziwość człowieka nie może być powierzona niegodziwości innego człowieka: żeby ten nie mógł popełnić, za zgodą i aprobatą, zbrodni rozstrzelania[37].

Sprawiedliwość ta wiąże się ściśle z motywem zbawienia. W początkowej części kroniki Lispector opisuje reakcję swojej kucharki na rozstrzelanie Mineirinha:

> Spytałam moją kucharkę, co myśli o sprawie. Zobaczyłam na jej twarzy niewielki grymas wewnętrznego konfliktu, niepokój wynikający z tego, że się nie rozumie, co się czuje, albo że trzeba zdradzić uczucia sprzeczne, gdyż nie wiadomo, jak je pogodzić. Fakty nieumniejszalne, ale i równie nieumniejszalny bunt, gwałtowne współczucie buntu. Poczucie rozdarcia we własnym zmieszaniu wobec niemożliwości zapomnienia, że Mineirinho był niebezpieczny i dość już nazabijał; a jednak chcieliśmy, żeby żył. Kucharka trochę zamknęła się w sobie, widząc może we mnie sprawiedliwość, która się mści. Nieco zła na mnie,

---

[36] Przypomina to różnicę w postrzeganiu zbawienia indywidualnego i powszechnego, rozpatrywaną w chasydyzmie, o której tak pisze Gershom Scholem: „Pierwszy rodzaj odkupienia uważano za wyzwolenie albo nawet zbawienie duszy jednostkowej, drugie natomiast było odkupieniem prawdziwie mesjańskim, obejmującym naturalnie całą wspólnotę Izraela, a nie tylko pojedynczych jego członków" (Scholem 2007: 362–363).

[37] „Sobretudo uma justiça que se olhasse a si própria, e que visse que nós todos, lama viva, somos escuros, e por isso nem mesmo a maldade de um homem pode ser entregue à maldade de outro homem: para que este não possa cometer livre e aprovadamente um crime de fuzilamento" (M).

> grzebiącą jej w duszy, odpowiedziała zimno: „To, co czuję, nie nadaje się do powiedzenia. Każdy wie, że Mineirinho był bandytą. Ale jestem pewna, że został ocalony i już jest w niebie”[38].

W ten sposób w utworze pojawia się tematyka soteriologiczna. W świetle wypowiedzi kucharki – zawierającej z pozoru naiwną wizję zbawienia – dalsza refleksja nad problemem „ocalenia” czy też „uratowania” zostaje wpisana również w kontekst teologiczny. Wydaje się, że z tej właśnie perspektywy należy odczytywać zakończenie tekstu:

> Nie, nie chodzi mi o wzniosłości ani o rzeczy, które z wolna stały się słowami, co pozwalają mi spać spokojnie, mieszaniny wybaczenia, mglistej litości, my, którzy chronimy się w abstrakcjach. To, czego chcę, jest dużo bardziej szorstkie i dużo trudniejsze: chcę tego, co ziemskie[39].

Wyrażana tutaj tęsknota wskazuje na pragnienie odnowy świata i człowieka. Na czym jednak miałaby ona polegać? Wydaje się, że odpowiedź na to pytanie zawarta została w ostatnim słowie kroniki: *terreno*. Zdanie to można przetłumaczyć za pomocą formuły „chcę tego, co ziemskie”, przywodzącej na myśl ewangeliczne rozróżnienie między „tym światem” i tym, co „nie jest z tego świata”. Wynikałoby z tego, że Lispector upomina się o „inną sprawiedliwość” już tutaj, na ziemi. Zakończenie *Mineirinho* można jednak odczytać rów-

---

[38] „Perguntei a minha cozinheira o que pensava sobre o assunto. Vi no seu rosto a pequena convulsão de um conflito, o mal-estar de não entender o que se sente, o de precisar trair sensações contraditórias por não saber como harmonizá-las. Fatos irredutíveis, mas revolta irredutível também, a violenta compaixão da revolta. Sentir-se dividido na própria perplexidade diante de não poder esquecer que Mineirinho era perigoso e já matara demais; e no entanto nós o queríamos vivo. A cozinheira se fechou um pouco, vendo-me talvez como a justiça que se vinga. Com alguma raiva de mim, que estava mexendo na sua alma, respondeu fria: »O que eu sinto não serve para se dizer. Quem não sabe que Mineirinho era criminoso? Mas tenho certeza de que ele se salvou e já entrou no céu«” (M).

[39] „Não, não é que eu queira o sublime, nem as coisas que foram se tornando as palavras que me fazem dormir tranqüila, mistura de perdão, de caridade vaga, nós que nos refugiamos no abstrato. O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil: quero o terreno” (M).

nież w inny sposób, pamiętając, że *o terreno* oznacza nie tylko „to, co ziemskie", ale również „teren", „parcelę", „grunt". Odczytanie to nabiera sensu, gdy dostrzeżemy w nim kontynuację zapoczątkowanej we wcześniejszej partii tekstu metaforyki budowy domu. Jak pamiętamy, w cytowanym wcześniej fragmencie była mowa o „moim domu" zbudowanym na terenie (*o terreno*), na którym równie dobrze mógłby zostać wzniesiony inny dom. Skoro „mój dom" zajmuje miejsce, którego w konsekwencji brakuje dla jakiegoś innego domu, Lispector postanawia się go wyrzec: „Nie chcę tego domu"[40], pisze w innym miejscu. Odrzucenie hipokryzji okazuje się więc logicznie sprzężone z wyrzeczeniem się domu. Dążąc do sprawiedliwości, do zbawienia świata, należy bowiem upominać się nie o dom, lecz właśnie o teren – ziemię, która powinna pozostać niezabudowana. Wizja lepszej, bardziej sprawiedliwej wspólnoty opiera się zatem na „bezdomności". Jeśli uznamy, że dom wyobraża tutaj jednostkową podmiotowość, przyjdzie nam stwierdzić, że wizja „zbawienia" wspólnoty, jaką roztacza Lispector, opiera się na postulacie wyrzeczenia się podmiotowości, co prowadzi nas do idei bezosobowości. Relacja łącząca ze sobą w omawianym tekście obrazy domu i terenu dość dokładnie odzwierciedla tę, która zachodzi między dyspozytywem a bezosobowością, tak jak to opisaliśmy w poprzednich rozdziałach. Stwierdziwszy, na tym etapie rozważań, że kryptoteologiczny mesjanizm Lispector, podobnie jak jej wersja mistycyzmu, odsyłają właśnie do pojęcia bezosobowości, na dalszych etapach rozważań postaramy się doprecyzować rolę, jaką odgrywa ono w pisarstwie brazylijskiej autorki.

---

[40] „Eu não quero esta casa" (M).

CZĘŚĆ III

Bezosobowość według Clarice Lispector

Wszelkie nagłe pojmowanie okazuje się w końcu objawieniem ostrego niepojmowania. Każdy moment odnalezienia stanowi zagubienie samego siebie. Być może przytrafiło mi się pojęcie tak całkowite, jak niewiedza, i wyszłam z niego nietknięta i niewinna jak przedtem. Jakiekolwiek moje zrozumienie nigdy nie będzie na poziomie tamtego pojmowania, bo dotrzeć mogę jedynie do wysokości życia – mój jedyny poziom to życie. Tyle tylko, że teraz, teraz wiem o pewnym sekrecie. O którym już zapominam, ach, czuję, że już zapominam…

Clarice Lispector, *Pasja według G.H.*

ROZDZIAŁ 8

Cele analizy

Siatka pojęciowa i narzędzia krytyczne wypracowane w poprzednich rozdziałach posłużą nam do przeprowadzenia analizy tematu bezosobowości w wybranych tekstach Clarice Lispector. W pierwszej kolejności postaramy się wykazać, że pojawiają się w nich obrazy różnego rodzaju dyspozytywów, dokonujących u*jar*zmienia postaci. W omówieniu tych obrazów zwrócimy szczególną uwagę na sytuacje, w których działanie owych dyspozytywów zostaje z różnych powodów zakłócone lub przerwane albo też postaci znajdują się poza ich zasięgiem. To właśnie w tych stanach – jak pokażemy – bezosobowość ujawnia się ze szczególną intensywnością i w całej swej złożoności. Dokonując analizy, będziemy mieli na uwadze dwa poczynione wcześniej spostrzeżenia. Po pierwsze, pamiętamy, że bezosobowość pozostaje aspektem niedookreślonym, który w dyskursie teoretycznym i filozoficznym nie został jeszcze spójnie opisany, a odniesienia do niego są formułowane przede wszystkim w trybie negatywnym: bezosobowość rozumiana jest jako przeciwieństwo, brak lub zniesienie działania dyspozytywu osoby. Po drugie, nie zapominamy, że – według Roberta Esposita i Giorgia Agambena – to właśnie literatura stanowi uprzywilejowaną przestrzeń objawiania się bezosobowości. Czytając teksty Clarice Lispector, postaramy się opisać możliwie najpełniej jej wizję bezosobowości. Omówimy figury bezosobowości, jakie pojawiają się w pisarstwie Brazylijki, i zastanowimy się, w jaki sposób mogą one modyfikować rozumienie tego pojęcia, poszerzając je o nowe aspekty semantyczne i konotacje. Spróbujemy również odpowiedzieć na pytanie – szczególnie problematyczne w świetle przedstawionych wcześniej teorii – dotyczące istoty stosunku łączącego według Lispector podmiot z bezosobowością. Pozwoli nam to prześledzić pewne etyczne implikacje poglądu

opartego na dowartościowaniu ontologicznej i egzystencjalnej roli bezosobowości.

Cele te będziemy próbowali osiągnąć w kolejnych częściach książki. Na początku wyodrębnimy ogólny model działania dyspozytywu i wskażemy efekty jego dezaktywacji: posłuży nam do tego obraz telefonu, który, jak pokażemy, można rozumieć jako metonimię dyspozytywu. Tuż potem przejdziemy do analizy kroniki *Persona* i ustalimy, czy i w jakim zakresie zawarte w niej rozważania potwierdzają dyspozytywny charakter kategorii „osoby" i co mówią o bezosobowości. Z tak pomyślanej analizy wyprowadzimy wnioski, które w dużej mierze zdeterminują strukturę dalszej części wywodu. Ponieważ, jak udowodnimy, kronika *Persona* ujmuje życie ludzkie jako nieustanną dialektykę osobowości i bezosobowości, które na różnych etapach egzystencji jednostki wchodzą ze sobą w różne relacje, uporządkujemy dalsze rozważania, stosując chronologiczne kryterium rozwoju życia ludzkiego. I tak w następnych rozdziałach przeanalizujemy sposoby przedstawiania życia płodowego i niemowlęcego, nastoletniości i dojrzewania, a w końcu życia dorosłego. Szczególną uwagę poświęcimy temu ostatniemu etapowi rozwoju człowieka, w którym bezosobowość manifestuje się przede wszystkim w różnego rodzaju kryzysach psychicznych i egzystencjalnych. Szczególny przejaw takiego kryzysu stanowi doświadczenie mistyczne, opisane przede wszystkim w *Pasji według G.H.* W części końcowej zaprezentujemy analizę tego właśnie utworu: przyjrzymy się warunkom i trybom zachodzenia mistycznej depersonalizacji, konsekwencjom, jakie wywołuje w życiu bohaterki, oraz filozoficznym – ontologicznym i etycznym – implikacjom treści tego doświadczenia. Przeprowadzona analiza pozwoli nam zastanowić się nad pozycją, jaką Lispectoriańska wizja zajmuje względem omówionych w części teoretycznej postulatów dotyczących budowy „filozofii bezosobowości" i jej możliwych zastosowań na różnych poziomach – od życia duchowego po praktyki polityczne.

ROZDZIAŁ 9

Telefon jako metonimia dyspozytywu

Zgodnie z przedstawionym przed chwilą planem w tym rozdziale postaramy się wyodrębnić ogólny model działania dyspozytywu, analizując jego metonimiczne ujęcie kryjące się w obrazie telefonu. Obraz ten pojawia się w trzech różnych tekstach Clarice Lispector: opowiadaniu *Jajko i kura* z tomu *Legia cudzoziemska* (1964), noweli[1] *Pasja według G.H.* (1964) oraz opowiadaniu *Póki co*[2] (*Por enquanto*)

---

[1] Zaszeregowania gatunkowe w przypadku pisarstwa Clarice Lispector często bywają problematyczne. *Pasja według G.H.* jest najczęściej określana jako powieść, co stanowi w tym przypadku raczej kategorię wydawniczą odnoszącą się do obszerniejszych tekstów pisarki, które ukazały się jako odrębne książki, nie zaś w zbiorach opowiadań. Z literaturoznawczego punktu widzenia, ze względu na jedność bohatera, miejsca i akcji, w przypadku utworów takich jak *Pasja według G.H.* czy *Żywa woda*, należałoby mówić raczej o noweli. Jednocześnie silna obecność elementów prozy poetyckiej i wyraźna dominacja rozważań filozoficznych nad pierwiastkiem epickim każą z ostrożnością podchodzić także do tego zaszeregowania. Mając na uwadze powyższe zastrzeżenie, w prezentowanej pracy te dwa wymienione utwory będziemy, przez wzgląd na terminologiczną ścisłość, określać mianem nowel, nie przypisując jednak temu zaszeregowaniu znaczenia w interpretacji tekstów.

[2] Decydujemy się na taki przekład tytułu mimo świadomości, że wyrażenie „póki co" uznawane jest w polszczyźnie za niepoprawne. Wydaje nam się jednak, że jego wymowa i konotacje lepiej pasują do subtelnej wizji czasu mesjańskiego, jaką, zgodnie z przedstawianą dalej analizą, roztacza w tym utworze Lispector. Poprawne językowo ekwiwalenty, takie jak „chwilowo" i „na razie", nie wydają nam się w tym wypadku równie przekonujące. Przysłówek „chwilowo" konotuje sytuację krótkotrwałą, która powinna zostać rychło zakończona; wyrażenie „na razie" jest z kolei wieloznaczne i może stanowić także pożegnanie. Użyte przez autorkę oryginalne *por enquanto* wskazywać ma, w naszym odczytaniu, na pewną paradoksalnie trwałą prowizoryczność, jaką charakteryzuje się czasowość ludzkiego istnienia we „wciąż-jeszcze-niezbawionym" świecie. Dodatkowym uzasadnieniem wyboru wyrażenia niepoprawnego może być to, że w omawianym opowiadaniu Lispector nie stroni od języka kolokwialnego.

z tomu *Droga krzyżowa ciała* (1974). Pierwszy z nich stanowi zapis swoistej epifanii, będąc, wedle znanej formuły Affonsa Romana de Sant'Anny (1973: 187), „narracją o doświadczeniu, które z początku jawi się jako proste i rutynowe, w końcu jednak ujawnia całą moc niezwykłego objawienia". W tym przypadku chodzi o kontemplację jajka, w którym narratorka dostrzega niewysłowione sedno istnienia. Wybór obiektu tego doświadczenia – przedmiotu tak pospolitego jak jajko – a także zawarty w tekście element absurdu nadają utworowi pewien rys komiczny, mimo że utwór traktuje o podstawowych kwestiach ontologicznych. Cechujący go irracjonalizm wynika z artykułowanego w nim przekonania, że prawdy o bycie należy poszukiwać poza dyskursem racjonalnym.

W tym właśnie kontekście dwukrotnie pojawia się nawiązanie do telefonu. Po raz pierwszy występuje ono w miniaturowej scenie wtrąconej do rozważań o uniwersalności i nieprzedstawialności kury, w zdaniu: „Rozmawiając przez telefon, mój sąsiad w roztargnieniu poprawia ołówkiem rysunek kury"[3]. Ta enigmatyczna scena zyskuje nowy wymiar trzy akapity dalej. W sekwencji, w której figura kury staje się alegorią istnienia ludzkiego – zwłaszcza kobiecego – mowa jest o żywionych przez nią błędnych przekonaniach i fałszywych założeniach egzystencjalnych. Kura zostaje określona między innymi jako „[ta], która nie wiedziała, że »ja« to zaledwie jedno ze słów, jakie zarysowuje się, kiedy odbiera się telefon, nie więcej niż próba znalezienia odpowiedniejszej formy. Ta, która myślała, że »ja« oznacza mieć jakiegoś siebie-samego"[4]. Fragment ten sugeruje, po pierwsze, że osobowa tożsamość, do jakiej odsyła zaimek osobowy „ja", nie jest w rzeczywistości niczym więcej niż tylko konwencją zrodzoną z praktycznej potrzeby. Ponadto przedstawia paradygmatyczną sytuację, w której jednostka staje przed taką właśnie potrzebą – jest nią moment odbierania telefonu. Fragment ten jest naznaczony, rzecz jasna, ironią i parodystyczną przesadą, niemniej wydaje się, że

---

[3] „Enquanto meu vizinho atende ao telefone ele redesenha com lápis distraído a galinha" (LE: 49).

[4] „A que não sabia que »eu« é apenas uma das palavras que se desenha enquanto se atende ao telefone, mera tentativa de buscar forma mais adequada. A que pensou que »eu« é ter um si-mesmo" (LE: 50).

telefon zostaje tu ukazany jako model u*ja*rzmiającego dyspozytywu. Co ciekawe, telefon rozumiany jako dyspozytyw pojawia się również w rozważaniach Giorgia Agambena. Stawiając diagnozę, że „współczesny etap rozwoju społeczeństwa kapitalistycznego" jest „epoką bezprecedensowego w historii rozmnożenia urządzeń [*dispositivi*]", włoski filozof przywołuje przykład telefonu komórkowego:

> Żyję we Włoszech, kraju, w którym gesty i zachowania ludzi zostały całkowicie przekształcone przez wszechobecne telefony komórkowe […], urządzenia [*dispositivi*], do których zapałałem wielką nienawiścią i szczerą odrazą (Agamben 2010a: 94).

Skojarzenie pojęcia dyspozytywu z telefonem komórkowym znajduje osadzenie w znaczeniu słowa *dispositivo*, które, podobnie jak w portugalskim i hiszpańskim, także w języku włoskim stosuje się na określenie różnych urządzeń mobilnych (wł. *dispositivi mobili*). Agamben wzbogaca więc Foucaultowski termin o konotację, której język francuski i angielski nie wywołują[5]. Polisemia wyrażeń związanych z telefonami może nam dostarczyć jeszcze jednego argumentu, by urządzenie to uznać za model dyspozytywu. Odbieranie telefonu (*atender ao telefone*), o jakim mowa w opowiadaniu *Jajko i kura*, stanowi odpowiedź na pewne „wezwanie", o czym przypomina wieloznaczność czasowników używanych na oznaczenie czynności nawiązywania połączenia telefonicznego, zarówno w językach romańskich, jak i w języku angielskim. *Appeler*, *chamar*, *llamar*, *chiamare* oraz *to call*[6] oznaczają bowiem również „wołać", „wzywać", a także „nazywać", „nadawać nazwę/imię". Oba te znaczenia odgrywają istotną rolę w przywołanej wcześniej teorii Louisa Althussera, wedle której jednostka zostaje podmiotem wskutek interpelacji, czyli wezwania przez ideologię i otrzymania imienia:

> Sugerujemy przeto, że ideologia „działa" lub „funkcjonuje" w ten sposób, że „rekrutuje" podmioty spośród jednostek (rekrutuje je wszystkie),

---

[5] Mówi się w nich raczej o *appareils mobiles* i *mobile devices*.

[6] Wyjątek od tej reguły stanowi często używany w tym znaczeniu portugalski czasownik *ligar*, oznaczający „łączyć".

> albo „przekształca" jednostki w podmioty (przekształca wszystkie), poprzez tę ścisłą operację, którą nazwaliśmy INTERPELACJĄ, a którą można sobie wyobrazić na wzór najbanalniejszego wezwania policyjnego (albo nie) wszystkich czasów: „Hej, ty tam!" (Althusser 2017).

W świetle tych słów telefon, urządzenie (*dispositivo*) służące do dzwonienia (*appeler*), jest zarazem dyspozytywem mającym u*jar*zmić podmiot przez interpelację. Czynimy to spostrzeżenie, gdyż pozwoli nam ono lepiej zrozumieć inne teksty Lispector, w których również pojawia się obraz telefonu. W *Pasji według G.H.*, w kluczowym momencie mistycznego procesu odpodmiotowienia wywołanego spotkaniem z karaluchem (o którym powiemy więcej później), bohaterce przychodzi na myśl, że mógłby ją „uratować" dzwoniący telefon:

> Pomyślałam, że gdyby zadzwonił telefon, musiałabym odebrać i jeszcze bym się uratowała! Ale, na kształt wspomnienia o nieistniejącym już świecie, przypomniałam sobie, że wcześniej odłączyłam telefon. Gdyby nie to, zadzwoniłby, uciekłabym z pokoju, żeby odebrać, i nigdy więcej, och, nigdy więcej bym nie wróciła[7].

Odebranie telefonu ma być więc ratunkiem od całkowitego popadnięcia w bezosobowość, środkiem umożliwiającym powrót do ludzkiego świata. W *Pasji według G.H.* telefon, choć przedstawiony z odwrotnej perspektywy, spełnia tę samą funkcję, co w przywołanym wcześniej *Jajku i kurze*. W tym opowiadaniu obraz telefonu, wpisany w ramy abstrakcyjnej medytacji dotyczącej problematyki podmiotowości, służy w dużej mierze do ośmieszenia idei tożsamości osobowej. Zestawiając obraz telefonu i telefonującego sąsiada (którego można potraktować jako model hołdującego społecznym konwencjom mieszczanina), Lispector ukazuje tożsamość jako śmieszną w swej istocie formę, której zastosowanie wymusza technika komunikacji. W *Pasji według G.H.* ten sam u*jar*zmiający dyspozytyw sta-

---

[7] „Pensei que se o telefone tocasse, eu precisaria atender e ainda seria salva! Mas, como à lembrança de um mundo extinto, lembrei-me de que havia desligado o telefone. Se não fosse isso, ele soaria, eu fugiria do quarto para atender, e nunca mais oh nunca mais voltaria" (PSGH: 69–70).

nowi natomiast ostatnią deskę ratunku – bohaterka pragnie, by zadzwonił telefon i osadził ją na powrót w – małostkowym być może, ale zrozumiałym i ontologicznie bezpiecznym – świecie ludzkich form i konwencji.

Ta sama funkcja telefonu, polegająca na podtrzymywaniu przynależności do świata społecznego, jest także widoczna bardzo wyraźnie w opowiadaniu *Póki co*. Warto przytoczyć obszerniejszy fragment tego utworu, aby pokazać kontekst, w którym pojawia się interesujący nas element:

> Ponieważ nie miał nic do zrobienia, poszedł zrobić siusiu. I osiągnął wtedy całkowity stopień zero. Tak się zdarza w życiu: czasami osiągamy stopień zero. A wszystko to póki co. Póki się żyje. […]
>
> Pracowałam cały dzień, jest za dziesięć szósta. Telefon nie dzwoni. Jestem sama.
>
> Sama w świecie i w przestrzeni. A kiedy telefonuję, telefon dzwoni, ale nikt nie odbiera. Albo mówią: śpi. Grunt to umieć przeczekać. Bo tak to właśnie jest. Czasami nie ma się nic do zrobienia i wtedy robi się siusiu.
>
> Lecz jeśli Bóg takimi nas uczynił, to tacy bądźmy. Z opuszczonymi rękami. Bez żadnej sprawy. […]
>
> Co mam zrobić? Zadzwonić sama do siebie? Będzie smutny sygnał „zajęte", wiem, już kiedyś w roztargnieniu zadzwoniłam na własny numer. Jak obudzić tego, kto śpi? Jak zadzwonić do tego, do kogo chcę? Co robić? Nic: bo jest niedziela i nawet Bóg odpoczywa. Ale ja pracowałam sama cały dzień[8].

[8] „Como ele não tinha nada o que fazer, foi fazer pipi. E depois ficou a zero mesmo. Viver tem dessas coisas: de vez em quando se fica a zero. E tudo isso é por enquanto. Enquanto se vive. […] Trabalhei o dia inteiro, são dez para as seis. O telefone não toca. Estou sozinha. Sozinha no mundo e no espaço. E quando telefono, o telefone chama e ninguém atende. Ou dizem: está dormindo. A questão é saber agüentar. Pois a coisa é assim mesmo. Às vezes não se tem nada a fazer e então se faz pipi. Mas se Deus nos fez assim, que assim sejamos. De mãos abanando. Sem assunto. […] Que faço? telefono a mim mesma? Vai dar um triste sinal de ocupado, eu sei, uma vez já liguei distraída para o meu próprio número. Como acordo quem está dormindo? como chamo quem eu quero chamar? o que fazer? Nada: porque é domingo e até Deus descansou. Mas eu trabalhei sozinha o dia inteiro" (VCC: 172–173).

Opowiadanie, z którego pochodzą przytoczone fragmenty, mówi o stanie, w jaki popada narratorka właśnie wtedy, kiedy nie dzwoni telefon, a jej samej nie udaje się do nikogo dodzwonić. W świetle przedstawionych rozważań o dyspozytywnej funkcji telefonu stan ten możemy rozumieć jako „pozadyspozytywny". W opowiadaniu nie dzieje się niemal nic: narratorka zastanawia się właśnie nad tym, co zrobić, czym się zająć. Wykonuje jedynie czynności absolutnie banalne: korzysta z toalety, wykonuje kilka nieudanych prób nawiązania kontaktu telefonicznego ze znajomymi, je, próbuje oglądać telewizję. Aby zrozumieć sens tego pozornie banalnego tekstu, należy zestawić go ze słowami Lispector zawartymi we wstępie do zbioru, z którego pochodzi. Czytamy w nim: „Pewna osoba przeczytała moje opowiadania i powiedziała, że to nie jest literatura, to śmieci. Zgoda. Ale na wszystko przychodzi pora. Przychodzi też pora na śmieci"[9]. Lispector sugeruje więc, jak się zdaje, że odpad, śmieć, za jaki z punktu widzenia estetyki literackiej można uznać ten i inne teksty ze zbioru, jest jej potrzebny do realizacji pewnego zamierzenia. „Beztreściowość" jako temat utworu literackiego, który tym samym staje się w pewnym sensie „tekstem o niczym", nabiera istotnego znaczenia w ramach szerszego projektu[10] realizowanego przez pisarkę. Przywołane opowiadanie przedstawia całkowitą bezczynność narratorki, brak zajęcia pojmowany jako „stopień zero" istnienia, wyjściowy stan bycia takim, jakim zostało się stworzonym przez Boga. Stan ten – co więcej – godny jest afirmacji: „tacy bądźmy" (*que assim sejamos*), życzy sobie narratorka.

---

[9] „Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo" (Moser 2009: 503).

[10] Celowo unikamy sformułowań „projekt literacki" czy „projekt artystyczny", poszukiwana tutaj „zerowość" zakłada bowiem także wyzwolenie się z dyspozytywnych ram literatury i sztuki. Na tym właśnie polega głębszy sens stworzenia dzieła artystycznie bezwartościowego. Jak się wydaje, ten sam cel przyświecał Lispector, gdy w tomie *Droga krzyżowa ciała* umieszczała opowiadania niestroniące od kiczu, o niskich walorach estetycznych, graniczące z pornografią (por. Moser 2009: 499–506).

Warto zaznaczyć, że wyrażająca ten stan liczba zero[11] nie jest ani dodatnia, ani ujemna – stanowi więc swego rodzaju matematyczne ujęcie braku, pustki, nicości i neutralności. Wagę i symboliczną rangę tej matematycznej wartości dla pisarstwa Lispector można jednocześnie podkreślić, nawiązując do pojęcia „gry o sumie zerowej". Wydaje się, że trafnie opisuje ono strukturę podmiotowości dekonstruowaną przez Lispector w analizowanym przez nas wcześniej opowiadaniu *Mineirinho*. Jak pamiętamy, pojawia się tam idea, zgodnie z którą jednostkowa tożsamość konstytuuje się zawsze ZAMIAST innego, tak że wartość dodatnia po jednej stronie metafizycznego równania wiąże się z ujemną wartością po stronie przeciwnej. „Zero" może w tym kontekście wskazywać na etyczny ideał poniechania roszczeń do własnej podmiotowości. W zgodzie z tymi konotacjami także zapisana w opowiadaniu *Póki co* afirmacja omawianego stanu nie jest bynajmniej entuzjastycznie aktywna – stanowi raczej postawę całkowicie bierną, naznaczoną rezygnacją. W tym sensie może ona budzić skojarzenia ze starożytnym ideałem *apatheia*, która dla stoików i pierwszych chrześcijan była wyzwoleniem od namiętności. Postawa ta pozwala również dowartościować milczenie – w kronice *Persona* Lispector napisze o nim, że „o ile nic nie mówi, o tyle przynajmniej nie kłamie"[12]. Zarówno milczenie, jak i bierność są przejawem postulowanego stanu wyzerowania, najbardziej zbliżonego do pierwotnego bycia takimi, jakimi „Bóg nas uczynił", a więc niepochwyconymi jeszcze przez żaden dyspozytyw. W *Póki co* wyzerowanie to przejawia się w dwóch aspektach: fizjologicznym i technicznym. „Zrobienie siusiu" wyraża zaspokojenie potrzeb fizjologicznych, brak możliwości połączenia telefonicznego oznacza natomiast usytuowanie poza zasięgiem społecznej sieci, dezaktywację u*jar*zmiającego, uspołeczniającego dyspozytywu. W tym sensie omawiane opowiadanie przedstawia jedną z możliwych figur literackiego wyobrażenia bezosobowości: odpowiada na pytanie o to, co dzieje się z jednostką wyjętą poza dyspozytyw. Rów-

[11] Na marginesie można odnotować, że cyfra ta ma kształt jajka, które w pisarstwie Lispector jest jednym z najważniejszych symboli.

[12] „Se não diz nada, pelo menos não mente" (ADM: 105).

nocześnie jednak temu stanowi Lispector przypisuje, jak się zdaje, pewien wymiar religijny. Na możliwość takiego odczytania wskazuje przytoczone wcześniej zdanie: „Lecz jeśli Bóg takimi nas uczynił, takimi bądźmy". W jego świetle tytuł utworu, *Póki co* (*Por enquanto*), można zrozumieć jako określenie tego, co teologowie nazywają „czasem mesjańskim", pozostałym do przewidywanego rychłego nadejścia „kresu czasów", w którym dokona się zbawienie (por. Agamben 2010d). W tym szczególnym ujęciu przedstawiony w opowiadaniu stan bierności i zawieszenia należałoby rozumieć nie tyle jako odpowiednik ascetycznego ideału *apatheia* – któremu stoicyzm nadał znaczenie „dumnej dyscypliny" (Mendoza Álvarez 2016), pozwalającej na osiągnięcie doskonałości – ile jako zalecaną przez Pawła w Liście do Rzymian (Rz 15,4–5) „cierpliwość", określaną przez Mendozę Álvareza (2016) mianem „cierpliwości eschatologicznej". Z drugiej jednak strony wydaje się, że Lispector nadaje tej postawie pewne zabarwienie parodystyczne. Banalność rozmowy telefonicznej i motyw „robienia siusiu" kontrastuje z ewentualnymi aspiracjami mesjanicznymi. W zdaniu zalecającym „takimi bądźmy" można dostrzec element autoironii, jak gdyby narratorka mówiła: „oto jestem, zrobiłam siusiu i odłączyłam telefon – czekam na Mesjasza". Ten parodystyczny wymiar wpisuje się jednak w odczytanie proponowane przez Olgę de Sá, zgodnie z którym pisarstwo Lispector balansuje między dwoma biegunami: epifanicznym i parodystycznym. De Sá (1999: 15) mówi więc o „poważnej parodii", nieustannie rozbrajającej, a przez to odwlekającej w nieskończoność jakąkolwiek mesjańską konkluzję[13].

W prozie Lispector telefon pełni więc funkcję metonimicznego modelu dyspozytywu, który pozwala snuć refleksję na temat stanu „pozadyspozytywnego", w jakim może znaleźć się podmiot. W następnej

[13] Opinia ta zgadza się z odczytaniem dzieła Clarice Lispector dokonanym na podstawie założenia „kryptoteologii", wedle której „*deus absconditus* literatury chowa się w łonie samej świeckości jako jej dyskretny motor. Jego skrytość nie jest natury wzniosłej i niedotykalnej – wskazuje raczej na dyskrecję, z jaką wielkie narracje teologiczne działają w obszarze małych narracji życiowych. Gdyby literatura była nie krypto-, lecz jawno-teologiczna, nie mogłaby pozostać literaturą" (Bielik-Robson 2015: 7).

części pracy zbadamy, w jakiej mierze model ten przystaje do Lispectoriańskiej konceptualizacji „osoby". Porównanie konkretnego dyspozytywu – dyspozytywu osobowości – z wyodrębnionym powyżej ogólnym modelem pozwoli nam jednocześnie uzupełnić charakterystykę Lispectoriańskiego rozumienia stanu „pozadyspozytywnego" i wyciągnąć wnioski dotyczące stosunku łączącego u*ja*rzmiony podmiot z bezosobowością. W tym celu przeanalizujemy kronikę *Persona*, w której pisarka omawia te zagadnienia w sposób najbardziej dosłowny.

ROZDZIAŁ 10

Osoba jako dyspozytyw

Kronika pt. *Persona*, opublikowana w „Jornal do Brasil" 2 marca 1968 roku, choć mało obszerna, stanowi złożone dzieło zawierające refleksje istotne dla omawianej przez nas tematyki. Tekst można podzielić na cztery części. Pierwsza z nich traktuje o filmie Ingmara Bergmana *Persona* (1966); w drugiej Clarice Lispector przytacza anegdotę z własnego życia związaną ze specyficznym sposobem, w jaki słowa „osoba" używał jej ojciec. Przedmiotem trzeciej części jest refleksja nad funkcjami maski, najpierw w teatrze greckim, później zaś – już w sensie metaforycznym – w odniesieniu do społecznych ról wybieranych na całe życie w okresie nastoletnim. Ostatnia część podejmuje natomiast tematykę kryzysu osobowości przedstawionego za pomocą obrazu rozpadu maski.

Uczłowieczenie jako wygnanie z bytu

Pierwsza część kroniki *Persona*, nawiązująca do filmu Bergmana, jest opowiedziana w dość osobliwym trybie. Lispector wymienia bowiem tematy, których nie zamierza poruszać. Wyraża w ten sposób solidarność, a nawet w pewnym stopniu utożsamia się z bohaterką filmu, która wybiera milczenie – w środku sztuki teatralnej, w której występuje, milknie, by już więcej się nie odezwać. Lispector pisze: „Ja także oniemiałam, czując rozdzierające poczucie winy kobiety, która nienawidzi swojego syna, podczas gdy on bardzo ją kocha"[1]. Pisarka mówi tutaj o poczuciu winy matki względem syna, nie jest jednak jasne, na ile motyw ten odnosi się do filmu Berg-

[1] „Também emudeci ao sentir o dilaceramento de culpa de uma mulher que odeia seu filho, e por quem este sente um grande amor" (ADM: 105).

mana, a na ile odzwierciedla jej własne emocje, wyzwolone przez film. Do kwestii winy powrócimy później, zauważmy tymczasem, że w omawianej przez nas pierwszej części kroniki zawarte jest jeszcze inne wyznanie. Jest nim wyznanie słabości i niemocy, pojawiające się w momencie, w którym Lispector – nie przestając mówić o tym, „czego nie powie" – wyjaśnia powód, dla którego nie zamierza nazwać szwedzkiego reżysera „genialnym": „My, owszem, w rzeczy samej, nie jesteśmy genialni. My, którzy nie potrafiliśmy posiąść jedynej kompletnej rzeczy, jaka dana jest nam przy narodzeniu: geniuszu życia"[2]. Sens tego stwierdzenia wybrzmiewa wyraźniej, gdy zestawimy je ze zdaniem, które pojawia się nieco wcześniej: „Wiem, och, wiem, że człowieczeństwo rozlało się, gdy tylko pojawił się pierwszy człowiek"[3]. W świetle tego zestawienia „geniusz życia" może odsyłać do prostoty tożsamości – doskonałego, niezakłóconego bycia w pełni sobą, „po prostu życia". „Człowieczeństwo" według Lispector na taki geniusz nie pozwala, gdyż już u swego zarania uległo przemieszczeniu względem samego siebie: wskazuje na to użyty w oryginale czasownik *extravasar-se*, oznaczający przelanie się płynu przez brzegi naczynia[4]. Jest tutaj mowa o swoistej pierwotnej niepokrywalności czy też nieprzystawalności, przypominającej omawiany przez Giorgia Agambena i Hannah Arendt problem nieprzystawalności „osoby" do „człowieka". Jak pamiętamy, w ujęciu Arendt, Agambena i Roberta Esposita był to problem prawny, wyrażający się w pytaniu: „Jak sprawić, by prawa człowieka stały się skuteczniejsze?". Lispector natomiast wskazuje na ontologiczny i egzystencjalny wymiar problemu: jest nim niemożliwość człowieczeństwa wynikająca z jego pierwotnego rozszczepienia. Motyw ten pojawia się także w innych dziełach pisarki, a szczególną wyrazistość zyskuje w następującym zdaniu z *Pasji według G.H.*: „Człowieczeństwo przesiąknięte jest uczłowieczeniem, jakby to było konieczne; i to fałszywe

---

[2] „Nós, sim, é que não somos geniais. Nós que não soubemos nos apossar da única coisa completa que nos é dada ao nascimento: o gênio da vida" (ADM: 105).

[3] „Sei, oh sei que a humanidade se extravasou desde que apareceu o primeiro homem" (ADM: 105).

[4] Czasownik *extravasar-se* został utworzony przez połączenie przedrostka *extra* – „poza, na zewnątrz", z członem *vaso*, oznaczającym „naczynie".

uczłowieczenie powstrzymuje człowieka i powstrzymuje jego człowieczeństwo”[5]. W obu tych sformułowaniach Lispector sugeruje, że autentyczne „bycie człowiekiem”, zgodne z własnym ontologicznym sednem, jest czymś niemożliwym właśnie dlatego, że „być jako człowiek” można tylko na skutek u*ja*rzmiającego rozszczepienia przypominającego Agambenowskie oddzielenie bytu od działania. Mimo tej niemożliwości człowiek pragnie niedostępnej dla niego pełni istnienia. Dlatego w kronice *Morte de uma baleia* (1968, *Śmierć wieloryba*) Lispector notuje: „[M]y, małpy nas samych, my, małpy, które wymyśliły sobie stanie się ludzkimi, i to jest także nasza wielkość. Nigdy nie osiągniemy w sobie człowieka: poszukiwanie i trud nigdy nie ustaną”[6].

Widzimy tutaj, że „człowieczeństwo” (*humanidade*, co można też tłumaczyć jako „ludzkość”) przybiera u Lispector bardzo różne sensy: wyraża zarówno niemożliwe i utopijne „bycie bezpośrednie”, „genialnie” samo z sobą tożsame (to, które istniało przed momentem „rozlania się”), jak i bycie pochwycone przez nieunikniony dyspozytyw u*ja*rzmienia. To pierwsze nie jest stanem dostępnym ani możliwym, dlatego (albo: ponieważ) człowiek musi[7] zostać „uczłowieczony” niczym Kafkowski Czerwony Piotruś. Jednak to „uczłowieczenie” jest pewnym abstrakcyjnym stanem, gdyż naprawdę „ludzkimi” nie staliśmy się nigdy i nigdy się nie staniemy. Oto właśnie, według Clarice Lispector, dramat bycia człowiekiem, rozgry-

---

[5] „A humanidade está ensopada de humanização, como se fosse preciso; e essa falsa humanização impede o homem e impede a sua humanidade” (PSGH: 124).

[6] „[N]ós, os macacos de nós mesmos, nós, os macacos que idealizaram tornaremse homens, e esta é também a nossa grandeza. Nunca atingiremos em nós o ser humano: a busca e o esforço serão permanentes” (ADM: 176).

[7] Znaczenie Lispectoriańskiego „jakby to było konieczne” (*como se fosse preciso*) nie jest jasne; czytelnik nie ma pewności, czy chodzi o to, że „uczłowieczenie” nie jest w rzeczywistości konieczne, lecz mimo to wciąż do niego dochodzi, tak jakby konieczne było; czy też tryb przypuszczający (w portugalskim oryginale tryb łączny) ma tutaj zaznaczyć, że konieczność uczłowieczenia jest hipotezą, co do której trudno wszelako mieć pewność. W tym kształcie omawiane zdanie mogłoby być równoznaczne ze stwierdzeniem: „człowieczeństwo jest przesiąknięte uczłowieczeniem, a zatem WYDAJE SIĘ, że dla zaistnienia człowieczeństwa uczłowieczenie jest konieczne”.

wający się w sieci znaczeń, jakie przyjmuje w jej pisarstwie pojęcie „człowieczeństwa".

Tak diagnozowaną przez pisarkę sytuację egzystencjalno-ontologiczną można wpisać w kontekst religijnych koncepcji antropologicznych, zwłaszcza związanych z tradycją żydowską. Agata Bielik-Robson w pracy poświęconej obronie stanowiska teoretycznego opartego na dowartościowaniu „judaistycznego witalizmu mesjańskiego" wychodzi od rozpoznania, zgodnie z którym

> [a]ni przez chwilę istota ludzka nie przystaje całkiem do tego, co jest tu i teraz: ani w sensie przestrzennym, co oznacza, że nie jest nigdzie do końca umiejscowiona – ani w sensie temporalnym, co z kolei oznacza, że jej percepcja rzeczywistości nigdy nie wydarza się „w porę" […]. Człowiek jest oddzielony od świata, odseparowany, niedostrojony do jego rytmu, *out of joint*. Od momentu narodzin, które pozostawiają w ludzkiej psyche pierwszy traumatyczny ślad separacji, człowiek doświadcza kolejnych małych śmierci, kolejnych oddzieleń: jego indywiduacja to nic innego jak proces odrywania się od strumienia bytu, jego żywiołowej spontaniczności (Bielik-Robson 2008: 10–11).

W świetle takiej wizji ontologicznego statusu człowieczeństwa częste w twórczości Lispector nawiązania do wielokrotności śmierci mogą wydać się bardziej zrozumiałe. W *Śmierci wieloryba* pisała bowiem na przykład: „Umierałam już wieloma śmierciami i wszystkie je zachowam w sekrecie, dopóki śmierć ciała nie nadejdzie i ktoś nie powie, odgadując: ta oto żyła"[8]. Przede wszystkim jednak warto podkreślić zgodność tych dwu głosów – pisarki i filozofki – co do zasadniczych parametrów ontologicznych ludzkiego bytu: pozostaje on permanentnie nieprzystawalny do swojej bieżącej kondycji, doświadczając wciąż na nowo traumatycznej separacji od pierwotnej, żywiołowej, genialnie kompletnej i ponadindywidualnej *ousia* swego jestestwa. Owa nieprzystawalność czy też ontologiczna separacja zostały w tekście Lispector wyrażone za pośrednictwem szczególnie sugestywnego słownictwa. Zwróćmy uwagę na zacytowane

[8] „Morri de muitas mortes e mantê-las-ei em segredo até que a morte do corpo venha, e alguém, adivinhando, diga: esta, esta viveu" (ADM: 174).

wcześniej zdanie mówiące o „rozlaniu się" człowieczeństwa w chwili zaistnienia pierwszego człowieka. Pojawia się w nim czasownik *extravasar-se*, w którym można dostrzec nawiązanie do judaistycznego mitu o rozbiciu naczyń, szczególnie istotnego w systemie Izaaka Lurii (XVI wiek), mistyka uznawanego za twórcę nowożytnej kabały. Jak wskazuje Gershom Scholem (2007: 294), „rozbicie naczyń" (*szewirat ha-kelim*) stanowi jeden z trzech podstawowych elementów doktryny Lurii. Pierwszym z nich jest *cimcum* – „wycofanie się Boga w głąb Samego Siebie" (Scholem 2007: 290), akt samoograniczenia, „kontrakcji", w którym Bóg „kurczy się", aby zrobić miejsce dla powstania świata. Tak rozumiane stworzenie jest opisywane metaforycznie jako przelanie nieskończonej, świetlistej, boskiej esencji do kolejnych naczyń:

> boskie światło, napływając do praprzestrzeni, z której dopiero pod koniec procesu rozwinęła się przestrzeń trójwymiarowa, przechodziło przez rozmaite fazy i jawiło się w najrozmaitszy sposób. […] Ponieważ jednak w pierwotnym zamyśle stwórczym od samego początku przewidziano istnienie istot skończonych i skończonych form mających pojawić się kolejno, według określonego planu, to do pochwycenia tych poszczególnych świateł i ich przechowania utworzone zostały – albo lepiej, wyemanowane – specjalne naczynia. Otóż naczynia odpowiadające trzem najwyższym *sefirot* przyjęły w siebie ich światło, blask jednak przeznaczony dla sześciu dolnych wybuchnął jednocześnie, tak że okazał się zbyt silny dla każdego naczynia z osobna. Nie zdołały one utrzymać w sobie tego światła, popękały i rozpadły się (Scholem 2007: 294–295).

W ujęciu Lurii „rozbicie naczyń" jest więc

> w dziejach kosmosu czymś rozstrzygającym. Spowodowało, że wszystkie rzeczy poniekąd noszą w sobie takie pęknięcie i że póki nie zostanie ono naprawione, póty wszystko, co istnieje, będzie nosić w sobie jakiś wewnętrzny niedostatek (Scholem 2007: 297).

Główną cechą kosmosu jest więc przemieszczenie. W świecie nic nie jest na swoim miejscu, gdyż wszystko jest względem samego siebie

przesunięte. Odzyskanie przez rzeczy swego pierwotnego miejsca staje się w tym ujęciu możliwe do pomyślenia jedynie jako stawka „zbawienia" – mesjańskiej „naprawy", określanej hebrajskim terminem *tikkun* (to trzecie z pojęć, na których opiera się system Lurii). Wydaje się, że Lispector ukazuje człowieczeństwo w podobny sposób – jako skazane na „wygnanie" z samego siebie. Biorąc pod uwagę wątek mesjański, którego obecność w myśli Lispector pokazaliśmy wcześniej, można przypuszczać, że z jej perspektywy człowiek jest skazany na wygnanie z własnego esencjalnego człowieczeństwa i zmuszony do funkcjonowania w ramach sprzeniewierzającego się mu „uczłowieczenia" tak długo, jak tkwi w upadłym, niezbawionym świecie.

Jeśli przyjmiemy, że kronika *Persona* przywołuje – w kryptoteologicznych ramach – echa wspomnianej koncepcji kabalistycznej, dostrzeżemy w niej swego rodzaju ontologiczny klincz, w jakim tkwi człowiek, miotający się między z jednej strony autentycznym, bezpośrednim i „genialnym" bytem, z którego został wygnany, a z drugiej strony sposobem istnienia możliwym i skutecznym, lecz boleśnie nieautentycznym, przesuniętym względem swego utraconego sedna. Ta diagnoza ontologiczna znajduje potwierdzenie na poziomie wspominanej już problematyki winy. Omawiając kronikę *Mineirinho*, pokazaliśmy, że pojawia się w niej motyw winy względem kogoś, „zamiast" kogo jednostka zyskuje istnienie. Uwidacznia się on w szczególnym stosunku do bandyty, który „przeżył za mnie gniew, kiedy ja miałam spokój". Poczucie winy względem matki oraz – sięgając poza teksty Lispector – wyznania ocalałych z Zagłady stanowią różne konkretne realizacje tego motywu. W kronice poświęconej filmowi Bergmana mamy do czynienia z sytuacją odwrotną. Inaczej niż w autobiograficznej historii opowiedzianej w kronice *Przynależeć*, tutaj to matka poczuwa się do winy względem dziecka, wina ta wydaje się zaś paradoksalną konsekwencją pragnienia przezwyciężenia owej pierwotnej winy, jaka, zgodnie z rozumowaniem przedstawionym w kronice *Mineirinho*, jest wpisana w upodmiotowienie. W ten właśnie sposób można rozumieć opisywane w kronice *Persona* poczucie winy wywołane niemożnością okazania miłości bliskiej osobie. Niemożność ta – jak pokazują inne teksty Lispector,

do których za chwilę nawiążemy – wynika właśnie z depersonalizacji rozumianej jako gest etyczny mający na celu przezwyciężenie winy ontologicznej. Mowa tu więc o poczuciu winy kogoś, kto wycofuje się w rodzaj bezosobowej nieobecności, porzucając tych, którzy pozostają obecni. Tak właśnie czyni bohaterka filmu Bergmana, która, wedle słów diagnozującej jej stan lekarki, milknie, podążając za „beznadziejnym marzeniem, żeby być… Nie stwarzać pozoru, ale być" (Bergman 1966). Lekarka kontynuuje opis kierującego bohaterką pragnienia. Jej zdaniem marzy ona o tym, by być

> [ś]wiadoma każdej chwili, uważna… I ta przepaść między tym, kim jesteś dla innych i dla siebie. Zawrót głowy i stałe pragnienie, żeby nas zdemaskowano. Przejrzano na wylot. Zredukowano, a nawet unicestwiono. Każdy ton głosu jest kłamstwem, każdy gest fałszem. Każdy uśmiech grymasem. Odebrać sobie życie, o nie, to okropne, tego się nie robi. Ale można znieruchomieć, zamilknąć, przynajmniej się nie kłamie […]. Nie trzeba wtedy grać żadnych ról, pokazywać twarzy, robić fałszywych gestów (Bergman 1966).

Z perspektywy przyjętej w tej pracy marzenie o stanie, w którym nie trzeba odgrywać ról, pokazywać twarzy – maski – i robić fałszywych gestów, należy uznać za opis pragnienia bezosobowości. Opisywana postawa może jednak sprawiać ból bliskim osoby podążającej za takim pragnieniem. W swojej interpretacji Lispector w ten właśnie sposób odczytuje jedną z początkowych sekwencji filmu. Ukazuje ona chłopca gładzącego dłonią ekran, na którym wyświetlana jest rozmazana, nieruchoma twarz kobiety, być może jego matki. Jeśli w *Mineirinho* Lispector sugerowała, że najgłębsza metafizyczna solidarność wymaga zniesienia osobowej podmiotowości, to w kronice *Persona* poddaje z kolei myśl, że konsekwencją dążenia do takiego stanu musi stać się zerwanie „osobistych" więzi z innymi, którzy pozostają wciąż osobami i cierpią z powodu wycofania się bliskiej osoby w rejestry bezosobowości. Identyczne przekonanie zostało zawarte w opowiadaniach *Naśladowanie róży* (*A imitação da rosa*) i *Miłość*

(*Amor*) z tomu *Więzy rodzinne*[9]. Oba utwory opowiadają o kobietach przejawiających skłonności do popadania w stany bezosobowe. Obie bohaterki przed poddaniem się impulsowi depersonalizacji powstrzymuje jednak poczucie odpowiedzialności emocjonalnej za członków rodziny, którym nie chcą sprawić bólu. Bohaterka opowiadania *Miłość* reflektuje się na myśl o dzieciach czekających na nią w domu: „Ale kiedy przypomniała sobie o dzieciach, wobec których stała się winna, podniosła się z westchnieniem bólu" (LF: 25)[10]. Bohaterka *Naśladowania róży* także postrzega swoją skłonność do popadania w bezosobowy stan „szaleństwa" w kategoriach przewinienia wobec bliskich:

> Nagle spojrzała na zegarek i stwierdziła z niepokojem, że zapomniała wypić swoją szklankę mleka. Weszła do kuchni i jak gdyby w poczuciu winy, że przez to zaniedbanie zdradziła Armanda i wiernych przyjaciół, piła powoli i z przejęciem, stojąc przy lodówce. Koncentrowała się z wiarą na każdym łyku, przepraszając wszystkich i wymierzając sobie pokutę (NR: 220)[11].

W zakończeniu tego utworu odnajdujemy z kolei następujący fragment, w którym bohaterka wyobraża sobie, jakie odczucia wyzwoli w niej powrót męża z pracy:

> Armando otworzył drzwi. Zapalił światło. I nagle, w prostokącie drzwi obnaży się pełna oczekiwania twarz, której wyraz będzie bezskutecznie próbował zamaskować. Potem jego przyspieszony oddech zamieni się w uśmiech ogromnej ulgi. W zakłopotany uśmiech ulgi, który doskonale odczytywała, chociaż jemu się wydawało, że ją starannie ukrywał.

---

9 Do obu tekstów powrócimy w dalszej części książki, analizując szczegółowo zawarte w nich wizje stanów bezosobowościowych.

10 „Mas quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor" (LF: 25).

11 „Mas quando viu as horas lembrou-se, num sobressalto que a fez levar a mão ao peito, que se esquecera de tomar o copo de leite. Encaminhou-se para a cozinha e, como se tivesse culposamente traído com seu descuido Armando e os amigos devotados, ainda junto da geladeira bebeu os primeiros goles com um devagar ansioso, concentrando-se em cada gole com fé como se estivesse indenizando a todos e se penitenciando" (LF: 36).

> Prawdopodobnie tak poradzono jej biednemu mężowi, a radzie tej musiało towarzyszyć silne klepnięcie po plecach. Ale dla kobiety przepełnionej tak wielkim poczuciem winy ten uśmiech był codzienną nagrodą za to, że dała wreszcie temu mężczyźnie radość i pokój, uświęcone ręką surowego księdza, który zezwalał ludzkim istotom zaledwie cieszyć się w pokorze, nigdy zaś naśladować Chrystusa (NR: 235)[12].

W obu przywołanych opowiadaniach źródłem poczucia winy jest świadomość krzywdy, jaką można wyrządzić najbliższej osobie, wydostając się poza ramy dyspozytywu umożliwiającego relacje w „ludzkim" – osobowym i osobistym – kształcie. Depersonalizacja musi pociągać za sobą zerwanie „więzów rodzinnych" pojawiających się w tytule zbioru, z którego pochodzą te teksty. O podobnej sytuacji mowa jest na początku kroniki *Persona*, a motyw ten wpisuje się w przedstawianą przez Lispector wizję kondycji ludzkiej opisywanej jako klincz, który w świetle naszych analiz należy rozumieć jako klincz między osobowością a bezosobowością.

Bycie „osobą" jako przezwyciężenie bezosobowości

Pierwsza część kroniki *Persona* jest więc, jak powiedzieliśmy, opisem sytuacji, z której nie ma wyjścia, a zatem tragicznej – zarówno w wymiarze egzystencjalnym i ontologicznym, jak i emocjonalnym. Od tych refleksji, sugerujących ideę niemożliwości bycia w pełni człowiekiem, Lispector przechodzi do rozważań nad pojęciem osoby. W tej partii tekstu nie stosuje już zabiegu polegającego na wymie-

---

[12] „Armando abriria a porta. Apertaria o botão de luz. E de súbito no enquadramento da porta se desnudaria aquele rosto expectante que ele procurava disfarçar mas não podia conter. Depois sua respiração suspensa se transformaria enfim num sorriso de grande desopressão. Aquele sorriso embaraçado de alívio que ele nunca suspeitara que ela percebia. Aquele alívio que provavelmente, com uma palmada nas costas, tinham aconselhado seu pobre marido a ocultar. Mas que, para o coração tão cheio de culpa da mulher, tinha sido cada dia a recompensa por ter enfim dado de novo àquele homem a alegria possível e a paz, sagradas pela mão de um padre austero que permitia aos seres apenas a alegria humilde e não a imitação de Cristo" (LF: 51).

nianiu tematów, których nie poruszy. Sugeruje tym samym, że o ile o esencjonalnie pojmowanym człowieczeństwie nie sposób mówić bezpośrednio, lecz jedynie w trybie negatywności, o tyle można mówić wprost o człowieczeństwie jako zjawisku, a więc o „byciu osobą". Zamiast formuł „Nie, nie zamierzam mówić o…", „Nie chcę też mówić o…", „Nie nazwę też…", zastosowanych w pierwszej części, pojawia się stwierdzenie: „Będę mówić o słowie »osoba« [*pessoa*], które *persona* przypomina"[13]. Tuż po nim następuje krótka anegdota:

> Tego, o czym opowiem, nauczyłam się chyba od mojego ojca. Kiedy zbytnio kogoś chwalono, podsumowywał trzeźwo i spokojnie: o tak, on jest osobą. Do dziś mawiam, jakby to było najlepsze, co można powiedzieć o kimś, kto zwyciężył w walce, i mówię to z sercem przepełnionym dumą z przynależności do ludzkości: on, on jest człowiekiem. Dziękuję, że od najmłodszych lat nauczyłeś mnie rozróżniać tych, którzy naprawdę rodzą się, żyją i umierają, od tych, którzy, jako ludzie, nie są osobami[14].

O ile pierwsza część omawianego tekstu mierzyła się z tym, co nienazywalne, i z tematyką milczenia rozumianego jako odpowiedź na tragedię oddzielenia bytu i działania zawartą w ludzkiej egzystencji, o tyle w drugiej zarysowuje się postawa hołdująca heroicznej[15]

---

[13] „Vou falar da palavra pessoa, que *persona* lembra" (ADM: 105).

[14] „Acho que aprendi o que vou contar com meu pai. Quando elogiavam demais alguém, ele resumia sóbrio e calmo: é, ele é uma pessoa. Até hoje digo, como se fosse o máximo que se pode dizer de alguém que venceu numa luta, e digo com o coração orgulhoso de pertencer à humanidade: ele, ele é um homem. Obrigada por ter desde cedo me ensinado a distinguir entre os que realmente nascem, vivem e morrem, daqueles que, como gente, não são pessoas" (ADM: 105).

[15] Kategorię heroizmu rozumiemy tutaj nie jako skrajny altruizm i gotowość poświęcenia się dla dobra innych, lecz w sensie formalnym, w jakim odnosi się ona do figury „bohatera" właściwej poetyce epickiej. W *Dialektyce Oświecenia* czytamy: „bohater przygód okazuje się prototypem mieszczańskiego indywiduum, którego pojęcie rodzi się z owej jednolitej samowiedzy, jakiej pradawnym wzorem jest wędrowiec – Odyseusz" (Horkheimer, Adorno 1994: 60). Model silnej podmiotowości, na który wskazuje Lispector, odwołując się do poglądów swojego ojca, przypomina ten, który uwidacznia się w zacytowanym zdaniu: jest to podmiotowość realizowana przez walkę, zwycięstwo i, w końcowym rozrachunku, panowanie sprawowane dzięki samowiedzy.

wizji „przynależności do ludzkości", przynależności przedstawianej jako efekt „zwycięstwa w walce". Słabości i niemożliwości, dominującej w pierwszej części, przeciwstawiona zostaje zatem afirmacja siły i egzystencjalnej przemocy. Najważniejsze słowa opisujące ton tych części to, w pierwszym przypadku, „wina" i „milczenie", w drugim zaś – „zwycięstwo" i „duma". Wydaje się, że osiągnięcie statusu osoby oznacza przezwyciężenie tej pierwszej sytuacji. Napawające dumą zwycięstwo w walce, dzięki któremu ustanowiona zostaje heroiczna „osobowość", można zatem rozumieć jako przezwyciężenie słabego, niemożliwego, uwikłanego w winę, tragicznego człowieczeństwa, gdyż to ono stanowiło przeszkodę dla silnej, osobowej jednostki. „Osoba", postulowana jako model podmiotowości przez ojca Lispector, przezwycięża zatem etyczne skrupuły związane z ontologiczną winą obciążającą „nas, dzieci obłudy", o której Lispector pisała w kronice *Mineirinho*. Afirmuje bowiem przemoc wobec innych, zamiast których istnieje i zostaje ocalona. Wyłaniający się tutaj silny podmiot przestaje być obłudny, gdyż dominacji nad innym nie poczytuje sobie za winę, lecz za zasługę. Właśnie do tego rodzaju postawy odsyła padające w końcowej części tej partii tekstu, skierowane do ojca podziękowanie za to, „że od najmłodszych lat nauczyłeś mnie rozróżniać tych, którzy naprawdę rodzą się, żyją i umierają, od tych, którzy, jako ludzie, nie są osobami". Implikowany w tym zdaniu element dominacji („prawdziwych osób" nad pozostałymi ludźmi) przypomina opisywany przez Esposita sposób działania rzymskiego dyspozytywu osoby, który wytwarzał podmiotowość właśnie dzięki hierarchicznym rozróżnieniom dokonywanym w łonie ludzkości.

W kronice *Persona* „osoba" określa więc status kogoś, kto uzyskał spoistą i bezpieczną ontologicznie podmiotowość, a osiągnięcie to, któremu towarzyszy pamięć o dawnych zmaganiach, uważa za powód do dumy stanowiącej jeden z głównych parametrów jego obecnej, silnej, osobowej konstytucji. Z tej perspektywy można uznać, że Lispector przedstawia w omawianej kronice historię tryumfu dyspozytywu osoby, na mocy którego nazywalna, zrozumiała, dumna i zwycięska osobowość zostaje ustanowiona ponad słabym, uwikłanym w poczucie winy i niezdolność spełnienia człowieczeństwem.

Życie ludzkie jako dialektyka personalizacji i depersonalizacji

W trzeciej części kroniki ta historia o walce i tryumfie zyskuje nowy wymiar. Słowo *persona* skłania bowiem narratorkę do rozważań na temat masek, które – jak stwierdza – były stosowane przede wszystkim przez aktorów w starożytnym teatrze greckim, ale stanowią także stały element ludzkiego życia. Wiążą się bowiem z przyjmowanymi w młodości rolami społecznymi i egzystencjalnymi:

> Nawet nastolatkowie, ci, którzy są czystą twarzą, z biegiem życia wytwarzają własną maskę. I to w wielkim bólu. Bo dowiedzieć się, że od tej pory będzie się grało pewną rolę, to przerażająca niespodzianka. To okropna wolność niebycia. I moment wyboru[16].

W tym fragmencie zwraca uwagę wyrażenie *a liberdade horrível de não ser* („okropna wolność niebycia"). W przywołanym kontekście sugeruje ono, że młody człowiek, wybierając tożsamość na resztę życia, ma okazję „uwolnić się od bycia". Zgodnie z takim odczytaniem „bycie" (*ser*) określa stan sprzed przyjęcia maski, istnienie w masce należy zaś rozumieć jako „niebycie" (*não ser*). Przejście od „bycia" do „niebycia", postrzegane jako swego rodzaju wyzwolenie, mogłoby się wydawać zmianą całkiem pozytywną, gdyby nie to, że towarzyszy mu ból i przerażenie. Opisywany tutaj moment przypomina przywołany wcześniej fragment z *Pasji według G.H.*, w którym była mowa o porzuceniu „bycia na rzecz persony, na rzecz ludzkiej maski", o uwolnieniu się od pustyni i jej równoczesnej utracie. „Bycie" i „pustynia" zostają więc przeciwstawione „uczłowieczeniu", „personie" i „masce ludzkiej". Syntetyzując dane z obu tych fragmentów, przychodzi stwierdzić, że według Lispector uwolnienie, jakie umożliwia personalizacja, jest bolesnym i przerażającym zarazem porzuceniem bycia na rzecz niebycia. Spośród tych dwóch stanów ten pierwszy, „bycie",

[16] „Inclusive os adolescentes, estes que são puro rosto, à medida que vão vivendo fabricam a própria máscara. E com muita dor. Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel é uma surpresa amedrontadora. É a liberdade horrível de não ser. E a hora da escolha" (ADM: 106).

przeciwstawiony „personie" i „uczłowieczeniu", można określić jako bezosobowy. Tym samym bezosobowość staje się stanem autentycznego, niezamaskowanego „bycia", który wiąże się jednak z brakiem wolności, gdyż ze stanu tego jednostka się „wyzwala". Warto podkreślić, że nie mówi się tutaj o wyzwoleniu „od maski", ale to właśnie „maska" – mimo że przecież nieautentyczna i sytuująca się na planie „niebycia" – oferuje jednostce wolność. Moment, w którym jednostka przybiera maskę, jest równoznaczny z upodmiotowieniem. Przypomina to, rzecz jasna, przedstawiony wcześniej mechanizm u*jar*zmiania dokonywanego przez dyspozytyw. Jak pamiętamy, to właśnie dyspozytyw dokonuje upodmiotowienia, które tutaj należy rozumieć jako wyposażanie jednostki nie tylko w tożsamość, ale także sprawczość, możność działania, na jaką wskazuje przywołana w analizowanym tekście możliwość dokonania wyboru („Wybór własnej maski jest pierwszym wolnym czynem człowieka")[17] oraz przypisanie jednostce w masce zdolności do „walki". Wedle tej interpretacji podmiotowość – a więc tożsamość i sprawczość – stanowiąca atrybut stanu zamaskowania, należą do porządku „niebycia". Porządek ten opisuje sytuację, w której, paradoksalnie, „człowiek" nie jest tożsamy sam ze sobą, gdyż jego egzystencja odbywa się na poziomie przesuniętym względem własnej esencji. W tym sensie Lispector postuluje pewną ontologiczną płynność maski wynikającą z jej początkowej nieprzystawalności. Jak się jednak okazuje, ta ontologiczna niestabilność jest jedynie stanem przejściowym, gdyż „kiedy w końcu przypięta zostaje maska tego, co zostało wybrane, aby przedstawiać siebie i przedstawiać świat, ciało zyskuje nową trwałość, głowa wznosi się wyniośle, jak u kogoś, kto pokonał jakąś przeszkodę. Osoba jest"[18]. Ostatnie zdanie zacytowanego fragmentu wskazuje, że osoba w końcu zostaje usytuowana na planie „bycia". Nie dzieje się tak jednak od razu, ale dopiero wtedy, kiedy maska zostaje ostatecznie „przypięta" (*afivelada*), nadając „trwałość" (*firmeza*) tożsamości. Kształtowanie się osoby zostało tu więc ukazane jako proces prze-

[17] „Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano" (ADM: 106).

[18] „[Q]uando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é" (ADM: 106).

chodzenia od „bycia" (bezosobowego, autentycznego, lecz niemożliwego do utrzymania) do stanu „niebycia", rozumianego jako stan ontologicznej niewspółmierności (w którym, by posłużyć się pojęciami Agambena, byt zostaje odseparowany od działania), następnie zaś znów do „bycia", do nowej, skonstruowanej, a raczej „wywalczonej" esencji. Przypięta na trwałe do twarzy maska tworzy z nią jedno, staje się od niej nieodróżnialna[19].

Stan ten jednak nie zawsze okazuje się ostateczny. W ostatniej części kroniki czytamy bowiem:

> Choć może jednak stać się coś, czego opowiedzenie mnie upokarza. Otóż po latach prawdziwego sukcesu maski, nagle – ach, mniej niż nagle, z powodu przelotnego spojrzenia albo zasłyszanego słowa – nagle wojenna maska życia kruszy się na całej twarzy jak zaschnięta glina i nieregularne kawałki spadają z głuchym odgłosem na ziemię[20].

Spadająca maska obrazuje kryzys osobowości, scharakteryzowany w następujący sposób: „Oto naga, dojrzała twarz, wrażliwa, która przecież nie nadawała się już do bycia. Płacze w ciszy, żeby nie umrzeć"[21]. Użyty w tym fragmencie przymiotnik „dojrzały" określający odsłoniętą twarz wieńczy pewną podskórną chronologię przejawiającą

---

[19] Jak można przypuszczać, dzieje się tak na podobnej zasadzie, na jakiej kultura staje się w końcu naturą człowieka. Fundacyjny wybór własnej maski nabiera jeszcze większej doniosłości w chwili, w której Lispector przestrzega przed pokusą pozostania nagim, czy też pozostawienia twarzy bez maski. Rozwiązanie takie, nawet jeśli ma pozory wyboru autentycznego „bycia", może wywołać efekt odwrotny do zamierzonego: „naga twarz mogłaby, wskutek zranienia, samoczynnie zastygnąć w maskę niechcianą i straszną" („esse rosto que estava nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terível", ADM: 106). Skoro w życiu nie da się uniknąć maski – zdaje się mówić Lispector – to jedynym możliwym aktem wolności jest samodzielne dokonanie jej wyboru.

[20] „Se bem que pode acontecer uma coisa que me humilha contar. É que depois de anos de verdadeiro sucesso com a máscara, de repente – ah, menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou uma palavra ouvida – de repente a máscara de guerra de vida cresta-se toda no rosto como lama seca, e os pedaços irregulares caem com um ruído oco no chão" (ADM: 106).

[21] „Eis o rosto nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. E ele chora em silêncio para não morrer" (ADM: 106).

się w omawianym tekście. Każdej jego części patronuje dyskretnie inna postać. W pierwszej partii jest to figura matki, w drugiej – ojca, w trzeciej – nastolatka, w czwartej zaś – człowieka dojrzałego. Sekwencja ta wyznacza rozwój jednostki, najpierw związanej nierozerwalnie z matką, później poddanej prawodawczej instancji ojcowskiej, a następnie, w okresie dojrzewania, zmuszonej do tego, by na podstawie tego podwójnego dziedzictwa, matki i ojca, ukonstytuowała siebie jako autonomiczną „osobę", która jednak zawsze jest zagrożona kryzysem i zmuszona do nieustannej walki o bycie. Walkę tę przedstawiono tutaj jako nieprzerwaną sinusoidalną oscylację między słabością a siłą, byciem a niebyciem, niemożliwością a możliwością, upokorzeniem a dumą, porażką a zwycięstwem, dziedzictwem matki – związanym z tym, co organiczne i bezpośrednie, z melancholijną pamięcią o nieosiągalnym „geniuszu życia" – a wpływem ojca ustanawiającego sztywne, ale i skuteczne strategie radzenia sobie w świecie oparte na porządkowaniu siebie i podporządkowywaniu sobie otoczenia. Taka właśnie, niekończąca się sekwencja została zasugerowana również w zakończeniu omawianego tekstu. Przywołany wcześniej fragment, w którym ogołocona z maski naga twarz „płacze, żeby nie umrzeć", jest zaopatrzony w następujące objaśnienie: „Bo w tej pewności jestem nieustępliwa: to bycie umrze. Chyba że odrodzi się, aż będzie można o nim powiedzieć »to jest osoba«"[22]. Dynamika relacji między osobą a bezosobowością zostaje więc opisana jako cykl śmierci i odrodzenia[23].

Podsumowując przedstawione odczytanie kroniki *Persona*, wypada stwierdzić, że w tym tekście osobowość rzeczywiście została scharakteryzowana w sposób, który pozwala określić ją jako u*j*arzmiający dyspozytyw, w rozumieniu, jakie opisaliśmy w pierwszej

---

[22] „Pois nessa certeza sou implacável: este ser morrerá. A menos que renasça até que dele se possa dizer »esta é uma pessoa«" (ADM: 106).

[23] Śmierć i odrodzenie „osoby" zyskują dodatkowo konotację religijną w zamykającym utwór zdaniu: „Jako osoba [byt ten] musiał przebyć drogę Chrystusa" („Como pessoa teve que passar pelo caminho de Cristo", ADM: 106). Męka Chrystusa jest zresztą w pisarstwie Clarice Lispector stałym, istotnym motywem. Nawiązanie do niej pojawia się w dwóch tytułach jej książek: *Drodze krzyżowej ciała* i *Pasji według G.H.*

części książki. Oferuje ona jednostce podmiotowość – zarówno w wymiarze tożsamości, jak i sprawczości – równocześnie jednak wtłacza ją w strukturę ontologicznej niewspółmierności, relegując z esencjalnego poziomu bycia. W świetle omówionej kroniki ten właśnie poziom, kontrastywnie zestawiony ze stanem uosobienia, można utożsamić ze stanem bezosobowym. Pojawia się on w dwóch wariantach. Pierwszym z nich jest wyjściowy stan „genialnego" istnienia bezpośredniego, harmonijnego i współmiernego względem siebie, który jednak musi zostać utracony na rzecz istnienia osobowego – jedynego, jakiego człowiek może doświadczyć w niezbawionym, upadłym świecie. Drugim z wariantów są stany, które pojawiają się podczas kryzysu osobowej tożsamości. W takich chwilach maska opada – dyspozytyw przestaje działać, wpisując nieprzygotowaną na to jednostkę w bezpośrednie „bycie" bezosobowe, które jednak, nawiedzając jednostkę wcześniej „uczłowieczoną", nie może już być stanem czystej harmonii sprzed u*ja*rzmienia, lecz staje się stanem bolesnym, uwikłanym w winę nie mniej niż podmiotowość osobowa. W kronice *Persona* Lispector postrzega ludzkie życie przez pryzmat nieustannego napięcia, oscylacji, walki rozgrywającej się między tymi dwoma biegunami. W takim ujęciu bezosobowość okazuje się zarówno utopią, jak i koszmarem, czymś przezwyciężonym, ale zarazem utraconym, za czym można wprawdzie tęsknić, lecz czego powrotu należy się również obawiać.

ROZDZIAŁ 11

Życie płodowe i niemowlęce jako stan bezosobowy

Analizując kronikę *Persona*, zauważyliśmy, że zawarte w niej rozważania o osobowości i bezosobowości wpisane zostały w strukturę chronologiczną, odwołującą się do kolejnych faz życia człowieka. Postępując według podobnego modelu, w następnych podrozdziałach omówimy przedstawione w tekstach Clarice Lispector związki bezosobowości z poszczególnymi etapami rozwoju jednostki.

Embrion i stan prenatalny jako figury bezosobowości

Najwcześniejszymi etapami rozwoju ludzkiego zajmującymi istotne miejsce w Lispectoriańskiej koncepcji „uczłowieczania" są stan prenatalny i niemowlęctwo. Obraz embrionu pojawia się w zdaniu, jakie następuje po fragmencie *Pasji według G.H.* kilkukrotnie już cytowanym w tej pracy. Stwierdziwszy, że uwolnienie od pustyni oznaczało również jej utratę, narratorka dodaje: „i utraciłam też lasy, i utraciłam powietrze, i utraciłam embrion wewnątrz mnie"[1]. Sformułowanie dotyczące embrionu zawiera pewną dwuznaczność. Z jednej strony można je powiązać z doświadczeniem aborcji, o jakim mowa w dalszej części utworu:

> I rozpoznawałam w karaluchu mdłość z czasu, kiedy byłam w ciąży. – Przypomniałam sobie, jak chodziłam ulicami, wiedząc, że dokonam aborcji, panie doktorze, ja, która o dziecku wiedziałam tylko tyle i tyle tylko miałam się dowiedzieć, że dokonam aborcji. Ale przynajmniej

[1] „[E] perdera também as florestas, e perdera o ar, e perdera o embrião dentro de mim" (PSGH: 73).

> poznawałam, czym jest ciąża. Na ulicach czułam wewnątrz siebie dziecko, które jeszcze się nie ruszało, podczas gdy przystawałam, by popatrzeć na witryny z uśmiechniętymi woskowymi manekinami. A kiedy weszłam do restauracji i zjadłam, pory dziecka pochłaniały łapczywie jak oczekujące rybie usta. Kiedy chodziłam, kiedy chodziłam, nosiłam je. Podczas tych niekończących się godzin, kiedy chodziłam ulicami, podejmując decyzję o aborcji, która tymczasem została już podjęta u pana, panie doktorze, podczas tych godzin moje oczy także musiały być mdłe. Na ulicy ja także nie byłam niczym więcej niż tysiącami łopoczących rzęsek neutralnego pierwotniaka, znałam już w sobie samej błyszczące spojrzenie karalucha, który został przytrzaśnięty w pasie. Chodziłam ulicami z wyschniętymi wargami i życie, panie doktorze, było dla mnie odwrotną stroną zbrodni. Ciąża: zostałam wrzucona w radosny horror neutralnego życia, które żyje i porusza się[2].

Dosłowność tego opisu skłania Marię de Fátimę do Nascimento (2015) do uznania aborcji za właściwy temat utworu. Scena zabicia karalucha miałaby, według badaczki, stanowić metaforyczne przedstawienie tego doświadczenia. Taka interpretacja – oparta na wybranych fragmentach *Pasji według G.H.* – okazuje się jednak mało przekonująca[3], jeśli weźmiemy pod uwagę cały utwór oraz pewne stałe tendencje tematyczne obecne w dziele Lispector. Jedną z nich

---

[2] „E reconhecia na barata o insosso da vez em que eu estivera grávida. – Lembreime de mim mesma andando pelas ruas ao saber que faria o aborto, doutor, eu que de filho só conhecia e só conheceria que ia fazer um aborto. Mas eu pelo menos estava conhecendo a gravidez. Pelas ruas sentia dentro de mim o filho que ainda não se mexia, enquanto parava olhando nas vitrines os manequins de cera sorridentes. E quando entrara no restaurante e comera, os poros de um filho devoravam como uma boca de peixe à espera. Quando eu caminhava, quando eu caminhava eu o carregava. Durante as intermináveis horas em que andara pelas ruas resolvendo sobre o aborto, que no entanto já estava resolvido com o senhor, doutor, durante essas horas meus olhos também deviam estar insossos. Na rua eu também não passava de milhares de cílios de protozoário neutro batendo, eu já conhecia em mim mesma o olhar brilhante de uma barata que foi tomada pela cintura. Caminhara pelas ruas com meus lábios ressecados, e viver, doutor, me era o lado avesso de um crime. Gravidez: eu fora lançada no alegre horror da vida neutra que vive e se move" (PSGH: 72).

[3] Przedstawiając takie odczytanie, Nascimento zapomina między innymi, że karaluch w noweli Lispector nie zostaje zabity, a jedynie raniony.

jest, jak staramy się tutaj dowieść, tematyka bezosobowości, ukazana w różnych tekstach za pomocą różnorakich figur i ich zestawień. W takim właśnie całościowym ujęciu kwestię wzajemnej relacji kobiety i płodu, zawierającą również możliwość dokonania aborcji i związane z nią spektrum etycznych, ale i metafizycznych oraz egzystencjalnych problemów, należałoby rozumieć raczej jako jeden ze złożonych symboli – czy też sieci figur – za pośrednictwem których Lispector opracowuje temat bezosobowości rozumianej jako właściwość życia biologicznego. Zacytowany fragment odmalowuje wizję istnienia bezosobowego łączącą ze sobą obrazy płodu, karalucha i pierwotniaka. Do poziomu istnienia, do którego należą wszystkie te trzy byty, ciężarna kobieta zyskuje niejako dostęp przez zespolenie z płodem, ale i przez możliwość jego zabicia. Stan, jakiego doświadcza narratorka, został opisany przymiotnikiem *insosso*, stosowanym na określenie czegoś mdłego, pozbawionego smaku; w tym kontekście przywodzi on na myśl „stopień zero" istnienia – istnienie bezjakościowe, zredukowane do warstwy biologicznej, przedstawione w figurze karalucha i w obrazie organizmu jeszcze bardziej podstawowego, jeszcze mniej złożonego – pierwotniaka (*protozoário*). W opowieści narratorki ciąża jest więc stanem, w którym za sprawą szczególnej relacji z płodem kobieta doświadcza bezosobowego, nagiego życia.

Powróćmy na chwilę do fragmentu mówiącego o „utracie embrionu". Odczytując go, należy mieć w pamięci nie tylko wskazane przed chwilą aspekty, ale również układ zdania, w którym się pojawia. Odnajdujemy w nim wiele elementów – pustynię, las, powietrze i właśnie embrion. Szereg ten należy rozpatrywać jako logiczną całość – jego składniki wyrażają bowiem różne aspekty tej samej rzeczywistości, od której podmiot uwolnił się, a jednocześnie ją utracił. Narratorka *Pasji według G.H.* wyznaje, że przyjąwszy ludzką maskę, osobowy „ludzki montaż", utraciła łączność ze wszystkimi tymi elementami – w tym kontekście wydaje się, że „embrion wewnątrz siebie" przedstawia, obok innych obrazów, przede wszystkim pierwotne życie biologiczne. Podobne znaczenie ma obraz stanu prenatalnego, który odnajdujemy w *Żywej wodzie*. Na pierwszej stronie tej noweli pojawia się następująca deklaracja: „Nadal posiadam zdolność rozu-

mowania – studiowałam już matematykę, która jest szaleństwem rozumowania – ale teraz chcę plazmy – chcę żywić się bezpośrednio z łożyska”[4]. Przywołany wcześniej cytat z *Pasji według G.H.* mówi o utracie prenatalnej bezosobowości, ten natomiast wyraża fantazję o powrocie do tego stanu. Jest to stała dynamika pisarstwa Lispector, rozpiętego między melancholijną tęsknotą za utraconym bezosobowym życiem a wizjami jego ekstatycznego lub przerażającego powrotu. Jak zaraz zobaczymy, jest ona obecna również w obrazach niemowlęctwa, jakie odnajdujemy w tekstach brazylijskiej pisarki.

Doskonała teraźniejszość niemowlęcia

W świetle teorii Giorgia Agambena stan prenatalny i niemowlęctwo stanowią adekwatne przykłady stanów bezosobowych ze względu na to, że na tych etapach istnienia nie dokonało się jeszcze pochwycenie „istoty żywej” przez język, który, jak pamiętamy, zdaniem Włocha stanowi „pierwszy dyspozytyw”. Dlatego też Agamben w przywoływanym już wcześniej fragmencie zarysowuje wyraźną granicę między istnieniem niemowlęcia, czyli tego, które jeszcze nie mówi, a statusem uzyskiwanym z chwilą, w której człowiek po raz pierwszy wypowiada słowo „ja”. Agambenowskie rozumienie statusu „ja” jest podobne do tego, które zaobserwowaliśmy w opowiadaniu *Jajko i kura*: „ja” zostało tam określone jako „zaledwie jedno ze słów”, które nie odsyła do żadnej esencji, a jest stosowane ze względu na praktyczne wymogi (tele)komunikacji. Agamben, jak pamiętamy, stwierdza, że przyswojenie zdolności posługiwania się zaimkiem „ja”, mimo jego nieesencjalnego charakteru, ma zasadniczą wagę, dzięki niemu „istota żywa” zyskuje bowiem pewne (iluzoryczne) „scalające centrum”, czyli podmiotowość. Na zasadzie kontrastu włoski filozof charakteryzuje istnienie niemowlęcia, określając je jako „ruchomy ocean wrażeń i stanów psychicznych”. Wraz ze scaleniem tej rozpro-

[4] „Continuo com capacidade de raciocínio – já estudei matemática que é a loucura de raciocínio – mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta” (AV: 9).

szonej „oceanicznej" formy, dokonującym się w momencie ustanowienia podmiotu, zachodzi jeszcze jedna istotna zmiana w ontologicznej kondycji „istoty żywej":

> Benveniste pokazał także, że za sprawą owej obecności dla samego siebie i świata, którą umożliwia akt wypowiedzenia, generuje się ludzka czasowość, a także że jedynym sposobem na konkretyzację przeżywania „teraz", jakim dysponuje człowiek, jest wpisanie mowy w świat – powiedzenie JA, TERAZ. Z tego samego powodu wszakże, właśnie dlatego że owo „teraz" nie ma żadnej innej realności prócz dyskursywnej (czego dowodzi każda próba uchwycenia chwili obecnej), jest ono nacechowane nieuchronną negatywnością; właśnie dlatego, iż świadomość ma treść jedynie językową, wszystko to, co filozofia i [psychologia][5] rzekomo w niej odnajdują, okazuje się jedynie cieniem języka, „senną materią" (Agamben 2008a: 125).

Agamben przywołuje wykładnię Benveniste'a opartą na analizie tak zwanych *shifters*, czyli wyrażeń deiktycznych (których znaczenie zależy od tego, kto, kiedy, gdzie i do kogo je wypowiada), aby pokazać, że język wikła człowieka w dyskurs, który jest nieuchronnie samozwrotny. Stanowiący główne ludzkie narzędzie ekspresji język – przynajmniej taki, jakim posługują się tradycyjne dyscypliny badające ludzką naturę – okazuje się niezdolny do wyrażenia tego, co w rzeczywistości stanowi treść istnienia niemowlęcia. Na bardzo podobnej myśli oparte jest opowiadanie *Menino a bico de pena* (*Rysując dziecko piórem*)[6] z tomu *Ukryte szczęście*. Obserwując siedzące na podłodze niemowlę, narratorka próbuje wyobrazić sobie stan, w jakim się ono znajduje:

> Oto ono, punkt w nieskończoności. Nikt nie pozna jego „dzisiaj". Nawet ono samo. Co do mnie, patrzę i na nic się to zdaje: nie udaje mi się zrozumieć czegoś po prostu aktualnego, całkowicie aktualnego. Dziecko jest tym, któremu właśnie wyrosły pierwsze zęby, i tym samym, które będzie lekarzem albo stolarzem. Tymczasem – oto ono siedzące

[5] W polskim przekładzie w tym miejscu pojawia się wyraz „socjologia". Przekład zmodyfikowany na podstawie wydania brazylijskiego (Agamben 2008d: 126).

[6] W filologicznym przekładzie: „Chłopiec stalówką pióra".

na podłodze, o realności, którą muszę nazwać wegetatywną, by móc zrozumieć[7].

W świetle tych słów tym, co radykalnie odróżnia istnienie niemowlęcia od istnienia upodmiotowionego dorosłego, jest jego doskonałe osadzenie w teraźniejszości, poza kategoriami przeszłości i przyszłości. Z sieci utworzonej przez te kategorie nie potrafi z kolei wyrwać się obserwująca niemowlę matka, postrzegająca je bądź jako to, któremu wyrosły już zęby, bądź jako to, które kiedyś zdobędzie taki czy inny zawód. Niemowlę, w odróżnieniu od „osoby" matki, trwa w sposób bezpośredni jedynie w aktualności – wyraża ona, jak się wydaje, „geniusz życia", o którym mówiła kronika *Persona*. Przywołany fragment opisuje więc istnienie niemowlęcia jako niepochwycone w żaden różnicujący dyspozytyw: usytuowane poza językiem rozumianym jako sieć elementów nabierających znaczenia przez kontrast, znajduje się ono jednocześnie poza ludzkim czasem, opartym na przeciwstawieniu tego, co minione, temu, co nadejdzie[8]. W konsekwencji istnienie niemowlęcia zasadza się na jego nieodróżnialności od czasoprzestrzennego otoczenia: jego tożsamość nie została jeszcze oddzielona od całości otaczającego go świata, podobnie jak moment, w którym istnieje, nie odróżnia się z jego perspektywy od żadnego „wcześniej" ani „potem". Taki właśnie stan zostaje określony – w sposób niedoskonały, gdyż żadne ludzkie słowo nie może w pełni zdać z niego sprawy – jako wegetatywny. Lispector podkreśla w ten sposób biologiczny aspekt bezosobowości niemowlęcia, su-

---

[7] „Lá está ele, um ponto no infinito. Ninguém conhecerá o hoje dele. Nem ele próprio. Quanto a mim, olho, e é inútil: não consigo entender coisa apenas atual, totalmente atual. O que conheço dele é a sua situação: o menino é aquele em quem acabaram de nascer os primeiros dentes e é o mesmo que será médico ou carpinteiro. Enquanto isso – lá está ele sentado no chão, de um real que tenho de chamar de vegetativo para poder entender" (FC: 123).

[8] Wspominamy tutaj o mechanizmie różnicowania wpisanym w język i ludzkie postrzeganie czasu, gdyż w dalszej części tej książki odwołamy się do tradycji mistycyzmu żydowskiego przedstawiającej stworzenie świata jako moment ustalenia się systemu różnic; powiemy również o procesie mistycznym rozumianym jako powrót do stanu pierwotnego, boskiego niezróżnicowania.

gerując, podobnie jak Agamben, że tym, co istnieje poza dyspozytywem, jest samo nagie życie.

Omówiony związek doskonałej aktualności z bezosobowością widać również w przywoływanej już noweli *Żywa woda*. Jej narratorka stara się przyswoić sobie to, co nazywa „chwilą-już" (*instante-já*):

> [P]róbuję pochwycić czwarty wymiar chwili-już, która jest tak ulotna, że już jej nie ma, bo teraz stała się nową chwilą-już, która także już nie istnieje. […] Chcę posiąść atomy czasu. I chcę pochwycić teraźniejszość, która z samej swej natury jest mi wzbroniona: teraźniejszość mi ucieka, aktualność mi się wymyka, aktualnością jestem ja zawsze w „już". Jedynie w akcie miłosnym – przez czystą, gwiezdną abstrakcję tego, co się odczuwa – pochwytuje się niewiadomą chwili, która jest twardo kryształowa i wibruje w powietrzu, a życie jest tą niewypowiedzianą chwilą, większą niż wydarzenie samo w sobie: w miłości chwila bezosobowego klejnotu rozbłyskuje w powietrzu[9].

W tym opisie fantazji o chwilowym powrocie do doskonałej teraźniejszości, możliwym przez miłosne uniesienie, „chwila-już" zostaje określona właśnie przez odwołanie do kategorii bezosobowości, jest „bezosobowym klejnotem" rozbłyskującym w powietrzu. Niemowlę obserwowane przez narratorkę opowiadania *Rysując dziecko piórem* utraci natomiast stan doskonałej aktualności właśnie wtedy, kiedy przez uczłowieczenie przestanie być bezosobowe: „Pewnego dnia udomowimy je na człowieka"[10]. W obu tekstach „osobowość" – w wyjaśnionym wcześniej rozumieniu „montażu ludzkiego" – zostaje przeciwstawiona doskonałej teraźniejszości. Bezosobowe – zanurzone w teraźniejszości – istnienie niemowlęcia zniknie wskutek

---

[9] „[E]stou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. […] Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. Só no ato do amor – pela límpida abstração de estrela do que se sente – capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si: no amor o instante de impessoal jóia refulge no ar […]" (AV: 10).

[10] „Um dia o domesticaremos em humano" (FC: 123).

„uczłowieczenia" i pochwycenia w dyspozytyw osoby. Pochwycenie to, jak już powiedzieliśmy, zarówno według Lispector, jak i według Agambena, dokonuje się przede wszystkim za sprawą przyswojenia mowy. Wróćmy więc raz jeszcze do rozważań Agambena nad tym zagadnieniem. Kontynuując przytaczaną wcześniej refleksję, pisze on:

> Czysta teraźniejszość aktu mowy dokonuje nieodwołalnego rozszczepienia obecności wrażeń i przeżyć dla siebie samych w tym samym momencie, w którym odnosi je do scalającego centrum, któremu przypisać można przeżycia i czyny. Ktokolwiek zaznał owej szczególnej obecności, urzeczywistniającej się w najbardziej wewnętrznej świadomości wypowiedzianego słowa, traci nieodwołalnie ów niewinny, intymny kontakt z Otwartością, którą Rilke dostrzegał w oczach zwierzęcia […] (Agamben 2008a: 125).

Widać tutaj, że „doskonała aktualność" Lispector i „czysta teraźniejszość" Agambena, mimo że na pierwszy rzut oka mogłyby się wydawać wyrażeniami synonimicznymi, mają bardzo odmienne znaczenie. „Czysta teraźniejszość" aktu mowy odsyła do niemożliwości rzeczywistego dotknięcia istoty rzeczy przez język, podczas gdy „doskonała aktualność" oznacza właśnie stan bezpośredniego, pozadyskursywnego dostępu do niej, który Agamben nazywa „intymnym kontaktem z Otwartością". Na taki właśnie kontakt pozwala według Lispector brak języka, a w konsekwencji również świadomości pojęcia czasu, dzięki czemu niemowlę przebywa w stanie neutralnego niezróżnicowania, doświadcza jedynie trwania, nie zaś czasu zróżnicowanego na przeszły, teraźniejszy i przyszły, podsuwanego istocie żywej przez język. Operacja upodmiotowienia przez język i niesioną przezeń czasowość ma więc ambiwalentny charakter, gdyż przysposobienie niemowlęcia do jedynego możliwego sposobu życia oznacza „poświęcenie" istnienia prawdziwego i autentycznego:

> Samo niemowlę pomoże w swoim udomowieniu: stara się i współpracuje. Współpracuje, nie wiedząc, że ta pomoc, o którą je prosimy, służy jego samo-poświęceniu. Ostatnio nawet sporo trenowało. I w ten sposób będzie dalej robić postępy, aż krok po kroku […] przejdzie od czasu

> aktualnego do czasu codziennego, od medytacji do ekspresji, od egzystencji do życia. Dokonując wielkiego poświęcenia polegającego na niebyciu szalonym[11].

W opowiadaniu *Rysując dziecko piórem* narratorka nie poprzestaje jednak na wyrażeniu żalu z powodu nieuchronnej utraty przez istotę żywą jej „geniuszu" trwania w bezczasowej bezosobowości. Ujawnia także tęsknotę za tym stanem, który kiedyś był jej udziałem, i kreśli osobliwą wizję jego przywrócenia: „Trzydzieści tysięcy niemowląt siedzących na podłodze – czy one miałyby szansę zbudować inny świat, taki, który brałby pod uwagę pamięć o absolutnej aktualności, do której kiedyś już należeliśmy? Jedność stanowiłaby siłę"[12]. Przedstawiony tutaj pomysł wydaje się, istotnie, osobliwy. Narratorka nie wspomina o możliwości powrotu do stanu niemowlęcego, mówi natomiast o „budowaniu innego świata". Przywodzi to na myśl scharakteryzowany wcześniej projekt mesjański, roztaczający wizję zbawienia w bezosobowości odnawiającej utraconą harmonię. Opisując wizję odnowy wypracowaną w ramach mesjanizmu żydowskiego, Gershom Scholem (1995: 3–33) zaznacza, że przywrócona jedność nigdy nie jest wprost tożsama z pierwotną jednością, jej projekt powstaje bowiem pod wpływem działania czynnika utopijnego; mówiąc inaczej, odzyskana jedność musi zostać wyrażona „w nowych, eksperymentalnych sformułowaniach i symbolach". W opowiadaniu Lispector również nie ma mowy o powrocie do niemowlęctwa, ale o stworzeniu nowego świata, który przywróciłby pamięć o minionej aktualności. Miałoby się to dokonać nie za sprawą zmiany jakości i struktury świata istniejącego, ale przez nagromadzenie istot

---

[11] „O próprio menino ajudará sua domesticação: ele é esforçado e coopera. Coopera sem saber que essa ajuda que lhe pedimos é para o seu auto-sacrifício. Ultimamente ele até tem treinado muito. E assim continuará progredindo até que, pouco a pouco […] ele passará do tempo atual ao tempo cotidiano, da meditação à expressão, da existência à vida. Fazendo o grande sacrifício de não ser louco" (FC: 123–124).

[12] „Trinta mil desses meninos sentados no chão, teriam eles a chance de construir um mundo outro, um que levasse em conta a memória da atualidade absoluta a que um dia já pertencemos? A união faria a força" (FC: 123).

niebędących osobami[13]. Należy zauważyć, że wizja ta nie ma wymiaru jedynie ilościowego: między zgromadzonymi w jednym miejscu niemowlętami miałby równocześnie zostać ustanowiony jakiś rodzaj więzi (*união*), która zaowocowałoby nową „siłą". Połączenie ze sobą istot żywych to jedna z konfiguracji, w których Lispector, również w innych tekstach, dostrzega szansę na przełamanie sytuacji wygnania w osobowość. Jak widzieliśmy, narratorka *Żywej wody* upatruje moment przebłysku bezosobowej aktualności w miłosnym uniesieniu, w którym istoty żywe zostają ze sobą zespolone. Analogiczna sytuacja zachodzi w przypadku pojawiającej się zarówno w *Pasji według G.H.*, jak i w *Żywej wodzie* pary matka–płód, połączonej pępowiną i łożyskiem. W ten ciąg obrazów wpisuje się również dziwna z pozoru wizja dziesiątek tysięcy niemowląt zgrupowanych po to, by przezwyciężyć upadek istnienia ludzkiego w osobowość. Jeśli zatem zdaniem Agambena (2010a: 93) podmioty powstają tam, gdzie istoty żywe wchodzą w kontakt „ciało w ciało" z dyspozytywami, u Lispector odnajdujemy fantazję o ucieczce od tego schematu. Istoty żywe, zdaje się mówić pisarka, mogą istnieć w stanie nieu*ja*rzmienia wtedy, kiedy dzięki kontaktowi „ciało w ciało" są pochwytywane już nie przez dyspozytyw, lecz przez inną istotę żywą. Analogiczną strukturę można dostrzec w scenie, w której bohaterka *Pasji według G.H.* spożywa substancję wydobywającą się z karalucha. Również w tym przypadku zjednoczenie (*união*) dwóch istot żywych wiąże się ze zniesieniem osobowej podmiotowości. W miejsce pochwycenia przez dyspozytyw, który upodmiotawia, ale i podporządkowuje, pojawia się wizja scalenia z inną istotą żywą. Scalanie to zwiastuje odpodmiotowienie, które jednak w istocie ma wartość uwolnienia.

[13] Postulat takiej strategii w pierwszej chwili można uznać za przejaw absurdu, o który mesjanizm żydowski niejednokrotnie się ociera. Jak bowiem twierdzi Scholem (1995: 35), „[i]dea Mesjanizmu to nie tylko pocieszenie i nadzieja. Każda próba wprowadzenia jej w życie otwiera przepaści, które prowadzą każdy z jej przejawów do absurdu. Jest coś wzniosłego w życiu w nadziei, ale równocześnie jest w nim coś głęboko nierealnego". Omawiany obraz trzydziestu tysięcy połączonych niemowląt okaże się jednak mniej absurdalny, jeśli uznamy go za figurę literacką osadzoną w szerszym kontekście systemu myślowego Lispector.

W wymiarze zbiorowym – wspólnotowym czy też kosmicznym – uwolnienie to jest synonimem zbawienia.

Udomowienie jako proces pochwytywania dziecka, zwierzęcia i Boga

W przedstawionych uprzednio rozważaniach teoretycznych zwróciliśmy uwagę na rolę, jaką w myśli Giorgia Agambena odgrywają niemowlę i zwierzę. Wyrażają one stan istnienia (jeszcze) niepochwyconego przez dyspozytyw, a równocześnie przywołują ideę mesjańskiego zbawienia. Związek między tymi dwiema figurami odnajdujemy również w pisarstwie Clarice Lispector. W odniesieniu do obu pisarka stosuje termin „udomowienie" (*domesticação*), obu też przypisuje doskonałą aktualność istnienia. W opowiadaniu *Rysując dziecko piórem* czytamy:

> Nie wiem, jak narysować niemowlę. Wiem, że nie da się go narysować węglem, bo nawet stalówka pióra plami papier poza najcieńszą linię skrajnej aktualności, w jakiej ono żyje. Pewnego dnia udomowimy je na człowieka, i będziemy mogli je narysować. Gdyż to właśnie zrobiliśmy z nami i z Bogiem[14].

W przywołanym fragmencie idea „udomowienia" wyraża się przez możliwość narysowania – przedstawienia wizerunku – która jest głównym motywem omawianego opowiadania. Odwzorowanie obrazu na kartce papieru stanowi metaforę aktu rozumowego pojmowania, będącego zarazem warunkiem wszelkiego u*j*arzmienia, jak i jego szczególnym przypadkiem. Narratorka stwierdza, że stworzenie obrazu niemowlęcia nie jest możliwe. Sugeruje tym samym, że nie sposób oddać – nie tylko dyskursywnie, ale nawet obrazowo – stanu istnienia, w jakim się ono znajduje. Idea ta, która w pierwszej

[14] „Não sei como desenhar o menino. Sei que é impossível desenhá-lo a carvão, pois até o bico de pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive. Um dia o domesticaremos em humano, e poderemos desenhá-lo. Pois assim fizemos conosco e com Deus" (FC: 123).

chwili może wydać się zaskakująca, została zestawiona z podobną koncepcją, legitymizowaną przez długą i bogatą tradycję ikonoklastyczną, mówiącą o niemożliwości obrazowego wyobrażenia Boga. Z perspektywy bliskiej Lispector teologii panteistycznej, uznającej Boga za podstawowy, nieosobowy, wszechogarniający byt[15], nie zaś za istotę osobową (interweniującą na przykład w ludzkie sprawy), stworzenie Jego wizerunku oznacza błąd polegający na sprowadzeniu tego, co niewyrażalne, niepodzielne i nieskończone, do rangi jednego z wielu istniejących bytów. „Narysowanie" Boga jest równoznaczne z jego nieuchronnym „uczłowieczeniem" i „udomowieniem", a więc z jednej strony z antropomorfizacją, a z drugiej z przykrojeniem do kategorii poznawczych człowieka. Ta obrazowa nieprzedstawialność jest również, według Gershoma Scholema, jedną z cech, jakie tradycja judaistyczna przypisuje światowi mesjańskiemu. Według niektórych ma on być „światem bez obrazów, »w którym nie można już ustanowić związku między obrazem a jego przedmiotem« – co zdaje się oznaczać, że wyłoni się nowy sposób bycia, który nie może zostać obrazowo przedstawiony" (Scholem 1995: 35).

Clarice Lispector nawiązuje do tej ikonoklastycznej tradycji, ale niemożliwość bycia zobrazowanym, właściwą Bogu i światu zbawionemu, przypisuje także niemowlęciu. Cechujące je biologiczne nagie życie, na które wskazuje wspomniane wcześniej odwołanie do stanu „wegetatywnego", ma podobne parametry metafizyczne, co sam Bóg, gdyż jest równie „nieludzkie" i „bezosobowe", równocześ-

[15] Istotny wpływ na Lispectoriańską koncepcję Boga bezosobowego miał Baruch Spinoza. Nawiązanie do teologicznej myśli tego filozofa pojawia się w obszernym fragmencie *W pobliżu dzikiego serca*: „Bóg obdarzony wolną wolą jest czymś mniejszym niż Bóg jednego tylko prawa. Tak samo jak pojęcie jest tym prawdziwsze, im bardziej jest jedno i nie potrzebuje przekształcać się zależnie od każdego pojedynczego przypadku. Doskonałości Boga lepiej dowodzi niemożliwość cudu niż jego możliwość. […] Ani rozumienie, ani wola nie należą do natury Boga, mówi Spinoza" („Um Deus dotado de livre-arbítrio é menos que um Deus de uma só lei. Do mesmo modo por que tanto mais verdadeiro é um conceito quanto ele é um só e não precisa transformar-se diante de cada caso particular. A perfeição de Deus prova-se mais na impossibilidade do milagre do que na sua possibilidade. […] Nem o entendimento nem a vontade pertencem à natureza de Deus, diz Spinoza", PCS: 122).

nie jest czymś równie doskonałym i nieosiągalnym, jak świat mesjański. Idąc dalej za tą myślą, należałoby stwierdzić, że według pisarki niemowlę ma się tak do uczłowieczonej, u*ja*rzmionej osoby, jak bezosobowy Bóg (czy to wywiedziony ze Spinozjańskiego panteizmu, czy z kabalistycznej koncepcji *En-Sof*, do której nawiążemy później) do Boga osobowego pojmowanego jako interweniująca w ludzki świat siła. W opowiadaniu Lispector drugie człony tych par zostały ukazane jako montaż, który „uzdatnia" do użytku w ludzkim, dyspozytywnym świecie autentyczny, pierwotny i niewyrażalny byt. Co ciekawe, to u*ja*rzmiające pochwycenie zostało opisane jako „udomowienie". Nie przez przypadek, jak się wydaje, Lispector stosuje tutaj określenie odnoszące się najczęściej do zwierzęcia. Jego zastosowanie sugeruje bowiem dodatkowe konotacje, jakie należałoby wiązać z bezosobowym sposobem istnienia niemowlęcia: są nimi dzikość i wolność. Właściwości te muszą cechować żywe stworzenie, aby konieczne było jego „udomowienie".

Figura zwierzęcia jest bez wątpienia bardzo istotna dla systemu pojęć ujawniającego się w dziele Clarice Lispector i – podobnie jak figury Boga – nie sposób jej zredukować do członu przygodnego porównania, mającego lepiej unaocznić cechy przypisywane niemowlęctwu. Z perspektywy dociekań prowadzonych w tej książce szczególnie ważne jest jej powiązanie z bezosobowym życiem. W jednej ze swoich najbardziej znanych kronik, zatytułowanej *Estado de graça – trecho* (1968, *Stan łaski – fragment*) Lispector notuje: „Ludzie zmagają się z przeszkodami, które nie utrudniają życia zwierzętom, jak rozumowanie, logika, pojmowanie. Zwierzęta natomiast posiadają wspaniałą właściwość tego, co jest bezpośrednie i podąża do celu bezpośrednio"[16]. W ten właśnie sposób Lispector uzasadnia swoje przekonanie, zgodnie z którym zwierzęta znajdują się bliżej tytułowego „stanu łaski" i mają do niego łatwiejszy dostęp niż ludzie. W tym samym tekście autorka stara się zdefiniować, co rozumie przez pojęcie „stanu łaski":

[16] „Os humanos têm obstáculos que não dificultam a vida dos animais, como raciocínio, lógica, compreensão. Enquanto os animais têm a esplendidez daquilo que é direto e se dirige direto" (ADM: 123).

> Stan łaski, o którym mówię, do niczego się nie przydaje. Przychodzi jak gdyby tylko po to, aby wiedziało się, że rzeczywiście się istnieje. W tym stanie, poza spokojnym szczęściem, jakie promieniuje z osób i rzeczy, ma się jasność umysłu, którą nazywam lekką, tylko dlatego, że w łasce wszystko jest tak bardzo, bardzo lekkie. To jasność umysłu tego, który już nie zgaduje: bez wysiłku, wie. Tylko tyle: wie. […] I ma się odczucie fizycznego błogostanu, którego z niczym nie sposób porównać. Ciało przekształca się w dar. I czuje się, że jest ono darem, bo doświadcza się, bezpośrednio ze źródła, niepowątpiewalnego obdarowania materialnym istnieniem[17].

O tęsknocie za tym stanem, do którego zwierzęta, zdaniem Lispector, mają dostęp, świadczy inny znany cytat, pochodzący z kroniki *Bichos (Conclusão)* (1971, *Zwierzęta (Konkluzja)*): „To, że nie urodziłam się zwierzęciem, wydaje się jedną z moich sekretnych tęsknot. Czasem wołają one z oddali wielu pokoleń, a ja nie mogę odpowiedzieć, jak tylko niepokojem. To jest wezwanie"[18]. Bliźniacze niemal sformułowanie, zawężające jedynie zakres poszukiwanej zwierzęcości do konkretnego gatunku, Lispector zawarła w opowiadaniu *Seco estudo de cavalos* (*Suche studium koni*) z tomu *Gdzie byliście w nocy*: „Próbując wyrazić w zdaniach moje najskrytsze i najsubtelniejsze odczucie – i sprzeniewierzając się mojej bezwzględnej potrzebie prawdomówności – powiedziałabym: gdyby dane mi było wybrać, chciałabym urodzić się koniem"[19]. W tym tekście – zgod-

---

[17] „O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existe. Nesse estado, além da tranquila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão, tão leve. É uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. […] E há uma bem-aventurança física que a nada se compara. O corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando, numa fonte directa, a dádiva indubitável de existir materialmente" (ADM: 122).

[18] „Não ter nascido bicho parece ser uma de minhas secretas nostalgias. Eles às vezes clamam do longe muitas gerações e eu não posso responder senão ficando desassossegada. É o chamado" (ADM: 479).

[19] „Tentando pôr em frases a minha mais oculta e subtil sensação – e desobedecendo à minha necessidade exigente de veracidade – eu diria: se pudesse ter escolhido queria ter nascido cavalo" (OEDN: 228).

nie z tytułem – motyw zwierzęcości, ucieleśniony w figurze konia, stał się przedmiotem szczegółowej, systematycznej niemal refleksji. Opowiadanie dzieli się na krótkie akapity opatrzone śródtytułami. W drugim z nich, zatytułowanym *Fałszywe udomowienie* (*A falsa domesticação*), czytamy:

> Czym jest koń? Jest wolnością tak nieokiełznaną, że uwięzienie go, by służył człowiekowi, okazuje się bezużyteczne: pozwala się udomowić, ale zwykłym buntowniczym targnięciem głową – wstrząsając grzywą jak rozpuszczoną czupryną – pokazuje, że jego najgłębsza natura jest zawsze nieokrzesana i czysta, i wolna[20].

Koń ma więc w prozie Lispector status szczególny – jest istotą, której nie można do końca udomowić. W ten sposób, jak się zdaje, sprzeciwia się logice „u*j*arzmiania", osłabiając jej działanie i wprowadzając pierwiastek nadziei na jej zniesienie. Skoro koń w głębi zachowuje dzikość – czyli „geniusz" życia bezpośredniego, pozarozumowego, pozadyskursywnego i pozaczasowego, o którym mówiliśmy przy okazji poprzednich analiz – być może także człowiek może utrzymać kontakt z bezosobowym nagim życiem, nie stracić „embrionu wewnątrz siebie".

Związek łączący zwierzę z niemowlęciem ma jeszcze jeden wymiar, istotny dla odczytania opowiadania *Rysując dziecko piórem*. Jednym z wyznaczników człowieczeństwa – postrzeganego jako „ludzki montaż" – jest stosunek do nieczystości. Jak pisze Georges Bataille:

> Wyciągamy nasze dzieci z brudu, potem zaś usiłujemy zatrzeć wszelkie ślady tego pochodzenia. Dokładamy starań, aby – gdy tylko osiągną wiek umożliwiający im coraz większe współuczestnictwo w naszym obrzydzeniu wobec nieczystości – wdrażać je do reagowania przerażeniem wobec wszystkiego, co emanuje z ciepłej, żywej cielesności. […] Musimy sprzeciwiać się naturalnym odruchom naszych dzieci, jeśli

[20] „O que é cavalo? É liberdade tão indomável que se torna inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem: deixa-se domesticar mas com um simples movimento de safanão rebelde de cabeça – sacudindo a crina como a uma solta cabeleira – mostra que sua íntima natureza é sempre bravia e límpida e livre" (OEDN: 227).

> chcemy, aby były do nas podobne. Musimy w sposób sztuczny deformować je na własne podobieństwo […], by zaczęły wraz z nami podzielać odrazę do życia czysto cielesnego, nagiego, nieosłoniętego; odrazę, bez której upodobnilibyśmy się do zwierząt (Bataille 2008: 76).

Jeśli stosunek do nieczystości jest wyznacznikiem różnicy antropologicznej, to wytworzenie mechanizmu wstrętu względem żywej, organicznej materii należy uznać za istotny element procesu u*j*arzmiania[21]. W zakończeniu omawianego opowiadania narratorka-matka zakłada niemowlęciu pieluszkę, którą w świetle powyższych rozważań można potraktować jako jeden z pierwszych dyspozytywów, w jakie pochwytywane jest niemowlę na drodze do jego „uczłowieczenia", jeszcze zanim zostanie pochwycone przez język. Jak zobaczymy, w *Pasji według G.H.*, stanowiącej kulminacyjny moment rozwoju pisarstwa Clarice Lispector, mistyczna droga do ponownego zjednoczenia z bezosobowym życiem wiedzie właśnie przez przezwyciężenie obrzydzenia, które ono wzbudza. W opowiadaniu *Rysując dziecko piórem* jesteśmy świadkami rozterek kobiety, która obserwuje nagie życie swojego syna, budzące w niej melancholijną fascynację i refleksje mistyczno-mesjańskie, jednak jako matka jednocześnie bierze udział w procesie jego „udomowienia", polegającym między innymi na stosownym zagospodarowaniu jego cielesności. „Ależ ty jesteś cały mokry!"[22] – wykrzyknienie, jakie w końcowej partii utworu kieruje do dziecka, wydaje się zrazu jedynie dobrotliwym westchnieniem troskliwej matki, ale odczytując opowiadanie jako element całości systemu pojęciowego wypracowanego przez Lispector, można w nim dosłyszeć nutę odrazy połączonej z fascynacją i zazdrością. Wybrzmi ona tym wyraźniej, jeśli weźmiemy pod uwagę, że dialektyczna opozycja suche/mokre ma duże znaczenie dla Lispectoriańskiego obrazowania nieoczywistej relacji łączącej osobowość z bezosobowością. Obrazowanie tej relacji nie jest konsekwentne, gdyż zmienia się w zależności od kontekstu, przywołajmy jednak w tym miejscu niezwykle znaczące zdanie z *Pasji*

---

[21] Jak wiadomo, wstręt i obrzydzenie jako podstawowe współrzędne ludzkiej podmiotowości rozpatruje także, choć w nieco innym ujęciu, Julia Kristeva (2007b).

[22] „Pois se você está todo molhado!" (FC: 125).

według G.H.: „Dotarłam do niczego, i »nic« było żywe i wilgotne”[23]. Organiczna wydzielina, wyrażająca ideę bezosobowości, może więc przyjmować u Lispector zarówno łagodną postać zawartości niemowlęcej pieluszki, jak i formę białej mazi sączącej się z rannego karalucha w głęboko niepokojącym obrazie, jaki odnajdujemy w *Pasji według G.H.* W opowiadaniu *Rysując dziecko piórem*, za sprawą dyspozytywu pieluszki, „żywe i wilgotne” zostaje – „póki co” – „udomowione”. Wydaje się jednak, że jak każde wyparcie, także i to zawiera w sobie zapowiedź zwielokrotnionego powrotu.

---

[23] „Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido” (PSGH: 48).

ROZDZIAŁ 12

Dojrzewanie jako wyłanianie się osoby z bezosobowego tła

Wypowiedzenie po raz pierwszy zaimka osobowego „ja" wyznacza koniec niemowlęctwa i wkroczenie w sferę podmiotowości. Nie jest to przeskok nagły i ostateczny, lecz raczej początek procesu stopniowego konstytuowania się jednostki. Począwszy od XVII wieku, w literaturze europejskiej proces ten czyniono częstokroć przedmiotem i osią konstrukcyjną utworów narracyjnych określanych mianem *Bildungsroman*. Niektóre utwory Clarice Lispector noszą znamiona tego typu historii formacyjnych. Stephen M. Hart za przykład Lispectoriańskiego *Bildungsroman* uznaje jej debiutancką powieść *W pobliżu dzikiego serca*,

> ponieważ śledzi główne doświadczenia formacyjne od dzieciństwa do dorosłości młodej jednostki, która w rezultacie osiąga pewien stopień wglądu w temat życia. […] Ostatni rozdział pokazuje Joanę, która osiągnęła pogłębioną wiedzę o życiu i kieruje spojrzenie ku przyszłości (Hart 1993: 28).

Jednak zdanie, które krytyk cytuje na poparcie swej tezy, odnoszące się do perspektyw na przyszłość, pokazuje, że tradycyjny schemat *Bildungsroman* w rzeczywistości zostaje u Lispector odwrócony. Zdanie to brzmi bowiem: „będę brutalna i źle zrobiona niczym kamień, będę lekka i rozmyta jak coś, co się czuje i czego się nie rozumie, przekroczę siebie falami"[1]. Dzięki osiągniętemu doświadczeniu bohater typowego *Bildungsroman* konstytuuje się jako stabilny, kompletny i autonomiczny podmiot; zacytowany fragment wskazu-

[1] „[S]erei brutal e mal feita como uma pedra, serei leve e vaga como o que sente e não se entende, me ultrapassarei em ondas" (PCS: 202).

je tymczasem na coś zgoła przeciwnego. Mówiąc o swojej przyszłości, narratorka opisuje siebie jako „źle zrobioną" i „rozmytą" i tym samym przedstawia się jako podmiot niestabilny. Bycie „czymś, czego się nie rozumie", stoi z kolei w ewidentnej sprzeczności z właściwym formie *Bildungsroman* ideałem rozumowego samopoznania osiągniętego na drodze wyzbycia się iluzji. Jeśli uznamy, że bohater typowej powieści formacyjnej dąży do stania się kimś, „kto zwyciężył w walce" i „z sercem przepełnionym dumą z przynależności do ludzkości" mówi o sobie: „jestem osobą" (por. ADM: 105), zauważymy, że zwieńczenie debiutanckiej powieści Lispector jest zaprzeczeniem tego modelu, gdyż otwiera perspektywę dążenia do bezosobowości. O ile więc w dziele Lispector, owszem, odnajdujemy tematykę formowania się podmiotu i strukturę narracyjną opartą na tym procesie, to ich wymowa najczęściej zostaje radykalnie odwrócona. Osiągnięcie „głębszego zrozumienia życia" nie sprzyja krystalizacji osobowego podmiotu, lecz przeciwnie – jest katalizatorem jego destabilizacji. Należy w tym kontekście pamiętać, że najważniejsze dzieło Lispector, *Pasja według G.H.*, jest oparte na procesie, który w samym tekście został określony jako „dehumanizacja", „depersonalizacja" i „deheroizacja". Proces ten – który opiszemy dokładniej w dalszej części pracy – wiąże się ściśle z Lispectoriańskim sposobem postrzegania osobowej tożsamości jako „montażu". Wydaje się, że to właśnie w odniesieniu do tego pojęcia winniśmy odczytywać zawarty w pisarstwie Lispector wymiar *Bildung*. Zgodnie z tym rozumieniem „formowanie", obecne w jej utworach, nie jest przedmiotem afirmacji, lecz wprost odwrotnie, jest nieustannie demaskowane. Z tej przyczyny w narracjach tworzonych przez tę autorkę wektorem o wiele istotniejszym jest proces przeciwny, czyli rozmontowywanie tożsamości. Nie znaczy to jednak, że proces budowania w ogóle się w nich nie pojawia. Odnajdujemy go, jak już wspomnieliśmy, w strukturze powieści *W pobliżu dzikiego serca*, ale również w innym wczesnym utworze powieściowym, *Jabłku w ciemnościach*, którego dwie pierwsze części noszą znamienne tytuły: *Como se faz um homem* (*Jak buduje się człowieka*) i *Nascimento do herói* (*Narodziny bohatera*). Proces budowania wyraźnie widać także w końcowych partiach *Pasji według G.H.*, które sugerują, co dla nas szcze-

gólnie istotne, że prawdziwym celem personalizacji i heroizacji jest umożliwienie procesów przeciwnych:

> Dawniej oczyszczenie się oznaczałoby okrucieństwo względem tego, co nazywałam pięknem, i względem tego, co nazywałam „mną", nie wiedząc, że „ja" było dodatkiem do mnie. Ale teraz, poprzez moje najtrudniejsze przerażenie – w końcu podążam drogą przeciwną. Drogą w kierunku zniszczenia tego, co zbudowałam, drogą do depersonalizacji. […] Stopniowa deheroizacja siebie samego jest prawdziwą pracą, którą wykonuje się pod przykryciem pracy pozornej, życie jest tajną misją. […] Deheroizacja mnie samej podminowuje podziemnie mój budynek […]. Deheroizacja jest wielką życiową porażką. Nie wszystkim udaje się ponieść porażkę, tak jest ona pracochłonna, trzeba najpierw mozolnie wspiąć się na górę, by osiągnąć wysokość, z której można spaść – mogę osiągnąć depersonalizację milczenia tylko wówczas, gdy najpierw wypracuję pełny głos. Moje ucywilizowanie się było potrzebne, abym weszła na poziom, z którego mogłabym zejść[2].

Elementy tematyki formacyjnej obecne w prozie Lispector nie służą więc afirmacji procesów tworzących osobowy podmiot, lecz raczej uwypukleniu problematycznej, czy nawet tragicznej natury upodmiotowienia. Dzieje się tak w tych utworach, które przedstawiają doświadczenie dorastania. Lispector ukazuje moment wchodzenia w dorosłość z perspektywy, w której ujawnia się zajmujące nas tutaj zagadnienie bezosobowości. I tak na przykład w opowiadaniu *Preciosidade* (*Drogocenność*) z *Więzów rodzinnych* dojrzewanie

[2] „Antigamente purificar-me significaria uma crueldade contra o que eu chamava de beleza e contra o que eu chamava de »eu«, sem saber que »eu« era um acréscimo de mim. Mas agora, através de meu mais difícil espanto – estou enfim caminhando em direção ao caminho inverso. Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para a despersonalização. […] A gradual deseroização de si mesmo é o verdadeiro trabalho que se labora sob o aparente trabalho, a vida é uma missão secreta. […] A deseroização de mim mesma está minando subterraneamente o meu edifício […]. A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair – só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz. Minhas civilizações eram necessárias para que eu subisse a ponto de ter de onde descer" (PSGH: 135–137).

zostało opisane jako proces wyłaniania się jednostkowego podmiotu z nieuporządkowanego, rozproszonego stadium świadomości właściwego okresowi dziecięcemu[3]. W początkowej partii utworu czytamy:

> Miała piętnaście lat i nie była ładna. Ale w środku chudości – przestwór, niemal majestatyczny, w którym poruszała się jak w medytacji. A pośród mglistości coś cennego. Coś, co się nie rozciągało, nie angażowało, nie poddawało skażeniu. Co było intensywne niczym klejnot. Ona[4].

Określenia „przestwór" (*vastidão*) i „mglistość" (*nebulosidade*), powracające w dalszej części opowiadania, przywodzą na myśl Agambenowski „ruchomy ocean wrażeń i stanów psychicznych", dopiero za pośrednictwem mowy uzyskujący „scalające centrum, któremu przypisać można zarówno przeżycia, jak i czyny". W wizji Lispector coś z tego przepastnego stanu zachowuje się jeszcze w sposobie istnienia nastolatki, która wprawdzie wykształciła już podmiotowe „ja", ale jeszcze w pełni się z nim nie utożsamiła. Obserwujemy tutaj swoistą dialektykę intensywności i rozprężenia. Pośród rozrzedzonego, mglistego przestworu bezosobowego bytu podmiot wyłania się niczym klejnot – bohaterka, jak się wydaje, nie postrzega go jako centrum, które scalałoby treści rozmyte we wspomnianym przestworze, lecz jako coś, co się od niego oddziela, coś osobnego, „niepoddającego się skażeniu". W dalszej części opowiadania wynurzanie się podmiotowości z przestworu jeszcze niezróżnicowanego bytu zostaje przedstawione jako proces wymuszony przez pewien dyspozytyw. Na tym etapie rozwoju nie jest nim już język, ale spojrzenie innych:

---

[3] Podobny proces został zobrazowany w opowiadaniu *Strapienia Zosi* (*Os desastres de Sofia*) z tomu *Ukryte szczęście*. Nie podejmujemy tutaj jego analizy, gdyż tematyka upodmiotowienia nastoletniej bohaterki splata się w nim z wieloma innymi tematami, których objaśnienie wykraczałoby poza cele tego rozdziału.

[4] „Tinha quinze anos e não era bonita. Mas por dentro da magreza, a vastidão quase majestosa em que se movia como dentro de uma meditação. E dentro da nebulosidade algo precioso. Que não se espreguiçava, não se comprometia, não se contaminava. Que era intenso como uma jóia. Ela" (LF: 82).

> Budziła się przed wszystkimi, bo żeby dotrzeć do szkoły, musiała jechać autobusem i tramwajem, co zajmowało jej godzinę. Godzinę marzenia ostrego jak zbrodnia. Poranny wiatr napierający na okno i twarz, dopóki wargi nie stawały się twarde, zmrożone. Wtedy uśmiechała się. Jak gdyby uśmiechanie się było celem samym w sobie. Wszystko to stałoby się, gdyby miała to szczęście, że „nikt by na nią nie patrzył"[5].

Mglisty przestwór wiąże się zatem ze specyficznym szczęściem istnienia rozproszonego i zarazem samozwrotnego. Bohaterka znajdująca się w tym stanie oddaje się „marzeniu ostremu jak zbrodnia", które owocuje „uśmiechem dla samego uśmiechu". Pojawiający się w tym fragmencie rzeczownik *devaneio* oznacza „marzenie" rozumiane nie jako wyobrażenie konkretnej rzeczy, stanu lub czynności, której się pożąda, lecz jako rodzaj melancholijnej, niesprecyzowanej fantazji, którą w języku francuskim określa się niekiedy terminem *rêverie*. Także w tym sensie stan bohaterki można określić jako rozproszenie. Zagraża mu, jak wskazuje ostatnie zdanie przytoczonego fragmentu, cudze spojrzenie. Tym, którego obawia się bohaterka – nastolatka jadąca do szkoły – jest przede wszystkim spojrzenie robotników i chłopców w autobusie, męskie spojrzenie, które czyni z niej przedmiot pożądania.

> Wsiadała więc, poważna jak misjonarka, z powodu robotników w autobusie, którzy „mogliby jej coś powiedzieć". Ci mężczyźni nie byli już chłopcami. Ale chłopców też się bała, bała się także małych chłopców. Bała się, że „coś jej powiedzą", że będą ciągle na nią patrzeć[6].

---

[5] „Acordava antes de todos, pois para ir à escola teria de pegar um ônibus e um bonde, o que lhe tomaria uma hora. De devaneio agudo com um crime. O vento da manhã violentando a janela e o rosto até que os lábios ficavam duros, gelados. Então ela sorria. Como se sorrir fosse em si um objetivo. Tudo isso aconteceria se tivesse a sorte de »ninguém olhar para ela«" (LF: 82).

[6] „Então subia, séria como uma missionária, por causa dos operários no ônibus que »poderiam dizer-lhe alguma coisa«. Aqueles homens que não eram mais rapazes. Mas também de rapazes tinha medo, medo também de meninos. Medo que lhe »dissessem alguma coisa«, que a olhassem muito" (LF: 83).

Bohaterka opowiadania wzdraga się jednak nie tylko przed natarczywością męskiego spojrzenia, ale także przed upodmiotowieniem rozumianym jako ukonstytuowanie się spoistej tożsamości, które tutaj dokonuje się pod wpływem kontaktu wzrokowego z mężczyzną. Kontakt ten działa jak dyspozytyw:

> Nie powinna była zobaczyć. Bo widząc, przez chwilę ryzykowała, że stanie się indywidualna, i oni także. To było to, przed czym zdawało się, że ją ostrzegano: dopóki będzie urzeczywistniać świat klasyczny, dopóki będzie bezosobowa, będzie córką bogów, wspieraną przez to, co musi być zrobione. Ale ujrzawszy to, co oczy, widząc, pomniejszają, zaryzykowała bycie jakąś sobą-samą, której tradycja nie chroni[7].

Fragment ten, jak i całe opowiadanie, domaga się przede wszystkim lektury feministycznej[8]: w jej ramach pojęcia „tradycji" i „świata klasycznego" nabierają wyrazistego sensu, odsyłając do patriarchalnego modelu społeczeństwa, w którym męskie spojrzenie konfiguruje status kobiety zgodnie z własnymi interesami, a więc między innymi czyniąc z niej obiekt pożądania. „W zamian" za to uprzedmiotowienie „świat klasyczny" oferuje kobiecie względną „ochronę", którą można tutaj rozumieć jako „ontologiczne bezpieczeństwo". W myśl przywołanej w cytowanym fragmencie przestrogi pozycja kobiety nie jest egzystencjalnie niepokojąca tak długo, jak długo jawi się jako „to, co musi być zrobione". Naturalizacja podporządkowanego statusu zostaje więc przedstawiona jako ontologiczne zabezpieczenie[9] i tym samym stanowi typowy przypadek u*ja*rzmienia. W opowiadaniu Lispector temu modelowi zostaje jednak przeciwstawio-

---

[7] „Não deveria ter visto. Porque, vendo, ela por um instante arriscava-se a tornar-se individual, e também eles. Era do que parecia ter sido avisada: enquanto executasse um mundo clássico, enquanto fosse impessoal, seria filha dos deuses, e assistida pelo que tem que ser feito. Mas, tendo visto o que olhos, ao verem, diminuem, arriscara-se a ser um ela-mesma que a tradição não amparava" (LF: 89).

[8] Takie odczytanie opowiadania prezentuje na przykład Nancy Rozenchan (2004: 112–119).

[9] Perspektywa ta pojawia się w opowiadaniu w wyrażonym w formie mowy pozornie zależnej toku myślowym bohaterki, która, jak się zdaje, uwewnętrzniła tę hegemoniczną narrację. Stosunek, jaki względem tej perspektywy przejawia sam tekst, można z kolei określić jako ironiczny.

ny inny, nie mniej tragiczny model: upodmiotowienie dążące do ukonstytuowania się silnego podmiotu kobiecego, „jakiejś siebie-samej". Takie upodmiotowienie byłoby jednak okupione utratą ontologicznego zabezpieczenia oferowanego przez „tradycję". W świetle takiej interpretacji bezosobowość, o jakiej mowa w przytoczonym fragmencie, opisywałaby, na zasadzie przeciwieństwa, stan wpisania w ontologicznie stabilizujące ramy systemu patriarchalnego[10]. To feministyczne odczytanie okazuje się jednak niespójne, gdyż opisywana w *Drogocenności* zmiana sposobu bycia, polegająca na przejściu od bycia „bezosobową" do bycia „jakąś sobą samą", zachodzi właśnie pod wpływem męskiego spojrzenia. Wydaje się, że dyspozytyw spojrzenia powinien raczej dokonywać u*ja*rzmienia skutkującego ustanowieniem tożsamości podporządkowanej, tymczasem w opowiadaniu to właśnie kontakt wzrokowy z obcymi mężczyznami indywidualizuje bohaterkę.

Zauważona niespójność może zostać przezwyciężona, jeśli ciężar odczytania przeniesiemy z poziomu społecznego na poziom egzystencjalno-ontologiczny. Pozwoli nam to dostrzec, że omawiane opowiadanie jest historią formacyjną opisującą proces oddzielania się podmiotowości nastolatki od bezosobowego tła, przepastnego, rozmytego i nieokreślonego stadium bycia, o jakim mowa w przytoczonym wcześniej fragmencie. Oddzielenie to, zwiastowane w obrazie klejnotu wyłaniającego się z mgły, odznacza się nieusuwalną ambiwalencją, ujawniając po raz kolejny zbieżność Lispectoriańskiego postrzegania egzystencji ludzkiej z Foucaultowską teorią u*ja*rzmiania. Z jednej strony słowo „drogocenność" użyte na określenie wyłaniającej się tożsamości sugeruje jej afirmację; z drugiej charakter wydarzenia katalizującego upodmiotowienie bohaterki i jego konsekwencje jasno pokazują, że proces ten dokonuje się pod wpływem przemocy. Pewnego dnia bohaterka opowiadania napotyka w drodze do szkoły dwóch mężczyzn zbliżających się do niej z przeciwka. Dziewczyna obawia się przede wszystkim ich zbyt natarczywego spojrzenia, w rzeczywistości spotyka ją jednak coś gorszego:

[10] Takie odczytanie odnajdywałoby potwierdzenie w opowiadaniach *Miłość* i *Naśladowanie róży*, które omówimy w następnej części pracy.

mężczyźni „dotykają jej" wbrew jej woli, po czym uciekają, pozostawiając oniemiałą i sparaliżowaną strachem. Kiedy bohaterka dociera spóźniona do szkoły, zamyka się w łazience i wykrzykuje swój ból: „Jestem sama na świecie! Nikt nigdy mi nie pomoże, nikt nigdy mnie nie pokocha! Jestem sama na świecie!"[11]. *Drogocenność* jest więc z jednej strony opowiadaniem o przemocy seksualnej i jej psychologicznych konsekwencjach, ale z drugiej jest też historią o konstytuowaniu się podmiotowości. Przemoc, jakiej doznaje bohaterka, jest aktem przemocy fundacyjnym dla jej podmiotowości, gdyż wyrywa ją ostatecznie ze stanu ontologicznego rozmycia stanowiącego pozostałość bezpieczeństwa gwarantowanego przez stan prenatalny i niemowlęcy[12]. O ile wcześniej bohaterka „bardziej rzucała cień, niż istniała"[13], o tyle w momencie, w którym obcy mężczyźni „dotknęli jej" na ulicy, została wyodrębniona jako indywidualny podmiot. Nastąpiło więc to, czego wcześniej się obawiała: ktoś „zwrócił na nią uwagę". I – tak jak też wcześniej przypuszczała – owo zwrócenie uwagi przyniosło przemoc. To, co przydarza się bohaterce opowiadania, stanowi więc szczególnie dotkliwy przypadek Althusserowskiego „wezwania", o którym pisaliśmy wcześniej. Z takiej, ontologicznej, perspektywy krzyk, który dobywa się z piersi bohaterki: „Jestem sama na świecie!", jest krzykiem rozpaczy wobec dokonanej indywidualizacji. Stanie się podmiotem polega wszakże na jasnym oddzieleniu „ja" od świata, co w konsekwencji niesie poczucie samotności. Na ten właśnie ontologiczny wymiar dramatu bohaterki wskazują melancholijne rozmyślania, jakim oddaje się już w klasie,

---

[11] „Estou sozinha no mundo! Nunca ninguém vai me ajudar, nunca ninguém vai me amar! Estou sozinha no mundo!" (LF: 92).

[12] Dostrzegamy więc tutaj innego rodzaju „bezpieczeństwo" niż to, które kobiecie oferuje patriarchat w zamian za jej podporządkowanie. Na społeczno-politycznym poziomie odczytania afirmację tego bezpieczeństwa należałoby traktować jako przejaw ironii; w wymiarze egzystencjalno-ontologicznym rzecz przedstawia się inaczej. Jeśli uznamy, że w opowiadaniu „bezosobowość" nie wyraża pokornego wpisania się w opresyjną strukturę społeczną, lecz pragnienie pozostania w niezróżnicowanym stanie istnienia, okaże się, że „bezpieczeństwo", o jakim tu mowa, jest atrybutem tego stanu, a wyrwać z niego może dopiero siłowe u*jar*zmienie.

[13] „Fazia mais sombra do que existia" (LF: 84).

w której odbywają się lekcje: „»Osoba jest niczym«. »Nie«, odparła sobie z łagodnym sprzeciwem, »nie mów tak«, pomyślała z dobrocią i melancholią. »Osoba jest czymś«, powiedziała z grzeczności”[14]. W tym wewnętrznym dialogu ujawnia się proces, który został przedstawiony w kronice *Persona*. W jego wyniku „osobowość”, opisana jako należąca początkowo do porządku „niebycia”, zyskuje w końcu realność. W refleksji bohaterki *Drogocenności* można dostrzec ten właśnie proces, z jedną wszelako, dramatyczną różnicą. W kronice wybór własnej maski został opisany jako pierwszy – i samotny – wybór człowieka. Bohaterka opowiadania nie otrzymuje natomiast szansy dokonania takiego wyboru. Spełnia się tu raczej drugi, gorszy scenariusz zawarty w *Personie*, zgodnie z którym twarz „wskutek zranienia [zastyga] samoczynnie w maskę niechcianą i straszną”[15]. Lispector ukazuje więc upodmiotowienie, jakie dokonuje się w okresie dorastania, jako źródło cierpienia i samotności. Podobny pogląd pisarka wyraziła także w wywiadzie telewizyjnym udzielonym Júlio Lernerowi w 1977 roku.

> JL: Czy dorosły zawsze jest samotny?
>
> CL: Dorosły jest smutny i samotny.
>
> JL: A dziecko?
>
> CL: Dziecko ma nieskrępowaną fantazję.
>
> JL: Począwszy od którego momentu, pani zdaniem, człowiek staje się smutny i samotny?
>
> CL: Ach, to jest tajemnicą. Przepraszam, nie odpowiem… W którymkolwiek momencie życia, wystarczy nieco bardziej niespodziewany wstrząs i to się dzieje[16].

---

[14] „»Uma pessoa não é nada«. »Não«, retrucou-se em mole protesto, »não diga isso«, pensou com bondade e melancolia. »Uma pessoa é alguma coisa«, disse por gentileza” (LF: 93).

[15] „[A]o ferir-se, [fecha-se] sozinho em súbita máscara involuntária e terrível” (ADM: 106).

[16] „JL: O adulto é sempre solitário? CL: O adulto é triste e solitário. JL: E a criança? CL: A criança tem a fantasia solta. JL: A partir de que momento, de acordo com a escritora, o ser humano vai se transformando em triste e solitário? CL: Ah, isso é segredo. Desculpe, não vou responder… A qualquer momento da vida, basta um choque um pouco inesperado e isso acontece” (Lerner 1977).

Samotność jest zatem zdaniem Lispector konstytutywną cechą dorosłości. W świetle opowiadania *Drogocenność* przejście od wspomnianej w wywiadzie „nieskrępowanej fantazji" dziecka do „smutku i samotności" dorosłego wiąże się ściśle z mechanizmami upodmiotowienia. Pierwszy z tych etapów życia został przedstawiony jako bezosobowy, drugi zaś – jako stan odrębności, indywidualności wymuszonej przez u*jar*zmiające i dokonujące wyraźnej przemocy dyspozytywy. Powstały w ten sposób podmiot jest zdaniem Lispector zawsze samotny. Tym samym przeciwstawiany mu stan bezosobowego niezróżnicowania, rozmycia i chaosu wydaje się byciem bezpiecznym i harmonijnym. Dramat jednostki polega na tym, że musi zostać z niego wyrwana.

ROZDZIAŁ 13

Bezosobowość jako treść kryzysu wieku dojrzałego

Omawiając kronikę *Persona*, pokazaliśmy, że Clarice Lispector postrzega proces rozwoju człowieka jako nieustanne zmagania podmiotowości z bezosobowością. Bezosobowość jest stanem, który zostaje przezwyciężony na wczesnych etapach życia – w dzieciństwie i nastoletniości – może jednak powrócić i pojawić się na nowo w życiu jednostki. W strukturze fabuły literackiej zjawisko to znajduje odzwierciedlenie w sekwencji etapów, którymi są: przezwyciężenie kryzysu osobowości, pozorna stabilizacja osobowej podmiotowości i ponowne popadnięcie w kryzys, w ramach którego na powrót ujawnia się bezosobowy wymiar życia. Taką strukturę odnajdujemy w opowiadaniach z tomu *Więzy rodzinne*, których bohaterkami są dojrzałe kobiety, z pozoru na trwałe już u*j*arzmione, przede wszystkim przez dyspozytyw rodziny. Przyjrzymy się teraz naturze doświadczanych przez nie kryzysów i sposobom ich przezwyciężania, wykazując ich związek z problematyką bezosobowości.

Dom jako dyspozytyw gwarantujący bezpieczeństwo ontologiczne

Główną postacią opowiadania *Miłość* (*Amor*) jest Ana, żona i matka należąca do klasy średniej Rio de Janeiro[1]. Pozycja społeczna boha-

[1] Podobny status społeczny i rodzinny charakteryzuje większość bohaterek prozy Clarice Lispector, z jednym istotnym wyjątkiem, jaki stanowi Macabea, bohaterka jej ostatniej powieści zatytułowanej *Godzina gwiazdy*. Także pisarka przez większą część swego dorosłego życia należała do mieszczaństwa Rio de Janeiro, będąc absolwentką prawa, żoną dyplomaty i matką dwóch synów, choć, jak

terki została przedstawiona jako źródło i obietnica bezpieczeństwa ontologicznego:

> W głębi Ana zawsze miała potrzebę poczucia trwałego korzenia rzeczy. I, w pewien nieporadny sposób, dało jej to właśnie domowe ognisko. Przemierzywszy kręte drogi, wpadła w końcu w kobiecy los, zaskoczona tym, że mieści się w nim, jak gdyby sama go wymyśliła. Mężczyzna, za którego wyszła, był prawdziwym mężczyzną, dzieci, które urodziła, były prawdziwymi dziećmi[2].

Członkowie założonej przez Anę rodziny – mąż i dzieci – zapewniają jej więc przede wszystkim poczucie rzeczywistości, zakotwiczając ją w „trwałym korzeniu rzeczy". Ich „prawdziwość" wydaje się poręką jej własnej prawdziwości. Taka właśnie funkcja pełniona przez pojmowaną jako dyspozytyw rodzinę – w szczególności dom, stanowiący jej metonimię – jest opisana w sposób bardziej szczegółowy w jednym z pierwszych akapitów opowiadania:

> Dzieci Any były dobre, były czymś prawdziwym i soczystym. Rosły, brały kąpiel, domagały się dla siebie – rozpieszczone – coraz pełniejszych chwil. Kuchnia była w końcu przestronna, źle wyregulowany palnik buchał niekiedy płomieniem. W mieszkaniu, które stopniowo spłacali, panował upał. Ale wiatr uderzający w zasłony, które sama wykroiła, przypominał jej, że jeśli chce, może zatrzymać się i otrzeć czoło, spoglądając na spokojny horyzont. Jak chłop w polu. Zasiała ziarna, które miała w ręku, nie inne, jedynie te. I drzewa rosły. Rosła jej szybka rozmowa z inkasentem z elektrowni, rosła woda wypełniająca zlew w pralni, rosły jej dzieci, rósł stół z obiadem, mąż wracający z gazetami i uśmiechający się z głodu, niewczesne podśpiewywanie sprzątaczek

---

pamiętamy, jej dzieciństwo nie zapowiadało dostatniej, bezpiecznej egzystencji ułożonej według modelu konserwatywno-mieszczańskiego.

[2] „No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros" (LF: 20).

> z bloku. Ana, ze spokojem, podawała wszystkiemu swoją małą i silną dłoń, swój strumień życia[3].

Nacisk, z jakim w opowiadaniu mówi się o „prawdziwości" męża i dzieci bohaterki, sugeruje, że status ten nie jest zgoła oczywisty. Opis życia Any skupia się więc na potwierdzeniu realności istnienia, której rękojmią ma być dom i rodzina. Konkretne, banalne w swej istocie przestrzenie, przedmioty i czynności: kuchnia i stojący w niej piecyk gazowy, zasłony w oknach, płacenie rachunków, gotowanie, pranie, zajmowanie się dziećmi, powroty męża do domu stanowią świat, o którym ma się prawo powiedzieć, że rzeczywiście istnieje. Posługując się przywołaną wcześniej terminologią Mircei Eliadego, stwierdzamy, że jest to świat „ustanowiony" i właśnie dlatego „zamieszkiwalny". Jednak prowadzona w formie mowy pozornie zależnej narracja wzbudza uczucie niepokoju, bohaterka nie ustaje bowiem w staraniach, by samą siebie przekonać o realności tego świata. Taka konfiguracja narracji wprowadza już na tym początkowym etapie rozwoju akcji element zagrożenia, który – przez odniesienie do koncepcji Anthony'ego Giddensa – można nazwać zagrożeniem ontologicznym. Początkowo jest ono jedynie wynikiem kontrastu, jaki zarysowuje się między obecnym poczuciem bezpieczeństwa a stanem przeciwnym, którego bohaterka doświadczała w przeszłości. Stan ten udało się jej przezwyciężyć właśnie dzięki założeniu rodziny i stworzeniu „domowego ogniska":

---

[3] „Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lemrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida" (LF: 19).

> Jej wcześniejsza młodość zdawała jej się dziwna, jak choroba życia. Stopniowo wydobyła się z niej, aby odkryć, że bez szczęścia także można żyć: umorzywszy je, znalazła legion osób, wcześniej niewidocznych, które żyły tak, jak się pracuje – wytrwale, bez przerwy i radośnie. To, co przydarzyło się Anie, zanim zyskała domowe ognisko, było na zawsze poza jej zasięgiem: niespokojne uniesienie, które tyle razy myliło się z nieznośnym szczęściem. W zamian wytworzyła coś wreszcie zrozumiałego, dorosłe życie. Tego chciała i tak wybrała[4].

Bezpieczeństwo ontologiczne „domowego ogniska" okazuje się jednak nietrwałe, gdyż kryzys egzystencjalny opisywany tutaj jako „choroba życia" (*doença da vida*) może powrócić: „Pewna popołudniowa godzina była najbardziej niebezpieczna. W pewną popołudniową godzinę drzewa, które zasadziła, śmiały się z niej"[5]. Zwiastowany kryzys rzeczywiście następuje. Wracając z zakupami do domu, bohaterka zauważa przez okno tramwaju scenę, która mimo swojej banalności zawiera, jak jej się wydaje, pewien ładunek niepokoju: „Działo się coś niespokojnego. Wtedy zobaczyła: niewidomy żuł gumę… Niewidomy człowiek żuł gumę"[6]. Ana zostaje wytrącona z równowagi przez swego rodzaju efekt niesamowitości przypominający Freudowskie *das Unheimliche*, wzmocniony jeszcze przez następujące po nim wydarzenia: tramwaj rusza ostro, zakupy Any rozsypują się po podłodze, a umieszczone w zawiniątku z gazety jaja zostają rozbite. W rezultacie „[n]awet rzeczy, które istniały przed

---

[4] „Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha – com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera" (LF: 20).

[5] „Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela" (LF: 19).

[6] „Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles… Um homem cego mascava chicles" (LF: 21). Lispector wielokrotnie modyfikuje utarte związki wyrazowe. Również w tym przypadku nie mówi o „czymś niepokojącym" (*alguma coisa inquietante*), ale właśnie o „czymś niespokojnym".

tym wydarzeniem, były teraz czujne, wyglądały na wrogie i nietrwałe. Świat na powrót stał się dolegliwością. Całe lata leciały w gruzy, żółtka jaj ściekały"[7]. Sytuacja ta żywo przypomina cytowany już obraz rozpadu maski z kroniki *Persona* – maski kruszącej się jak zeschnięta glina, której kawałki spadają na ziemię. W opowiadaniu *Miłość* metaforycznemu rozpadowi maski odpowiada obraz rozbicia jaj. Jego obecność w omawianym kontekście wydaje się znacząca, tym bardziej że jajko pojawia się wielokrotnie w utworach Lispector, między innymi we wspomnianym już słynnym opowiadaniu *Jajko i kura*. Nie trzeba przypominać, że w wielu kulturach jajo posiada rangę symbolu kosmogonicznego[8]. Obraz rozbitych jajek zestawiony ze stwierdzeniem, że „świat na powrót stał się dolegliwością" można więc odczytywać jako znak powrotu do stanu chaosu, do świata jeszcze „nieurządzonego", postrzeganego jako „bezkształtny przestwór" (Eliade 2008: 17). Użyte w zacytowanym zdaniu wyrażenie „na powrót", oprócz konotacji kosmogonicznych, ma też wymiar biograficzny, odsyłając do realizacji groźby przywrócenia stanu znanego bohaterce z przeszłości, o którego przezwyciężeniu mowa jest na początku opowiadania.

Zrozumiała, konwencjonalna forma życia, wybrana przez Anę zamiast młodzieńczej ekstazy, zostaje więc wystawiona na próbę. Stan, który, jak sądziła, minął bezpowrotnie, powraca, wywołany sceną z niewidomym. Jest to stan opisany jako „nieobecność prawa"[9], cechujący się rozluźnieniem zabezpieczających struktur egzystencji, zachwianiem ontologicznego bezpieczeństwa. Jego kulminacja następuje w dalszej części opowiadania: zdezorientowana bohaterka wysiada z tramwaju na niewłaściwym przystanku i kieruje się bezwiednie do Ogrodu Botanicznego[10]. Wypełniona buj-

---

[7] „Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível… O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam" (LF: 22).

[8] W starożytnych kulturach Fenicji, Egiptu, Indii i Japonii wierzono na przykład, że świat ma kształt jaja, które zostało złożone przez Stwórcę (por. Evans 1981).

[9] „Uma ausência de lei" (LF: 23).

[10] W opowiadaniu opisano Ogród Botaniczny w Rio de Janeiro (*Jardim Botânico do Rio de Janeiro*), na co wskazują pojawiające się w tekście nazwy przystanków

ną roślinnością przestrzeń potęguje poczucie wyobcowania bohaterki, której przeżycia wewnętrzne zostają opisane jako mieszanina fascynacji i obrzydzenia, bólu i rozkoszy. Ana wkracza w „iskrzący się, mroczny świat, gdzie wiktorie amazońskie unosiły się upiornie na wodzie”[11]. Jest to zarazem przestrzeń niejako wyjęta spod jurysdykcji ogólnie przyjętych form postrzegania i oceny rzeczywistości: „[m]oralność Ogrodu była inna. […] Ogród Botaniczny był tak ładny, że poczuła strach przed piekłem”[12]. W tym właśnie kontekście pojawia się nawiązanie do pojęcia bezosobowości: „widziała wokół siebie Ogród, z jego wyniosłą bezosobowością”[13]. Biorąc pod uwagę atrybuty pośrednio lub bezpośrednio przypisywane Ogrodowi w zacytowanych fragmentach, można stwierdzić, że pojęcie „bezosobowości”, użyte do opisania tej przestrzeni, jest tutaj rozumiane jako stan amoralny, piekielny i upiorny, choć zarazem zachwycający i ekstatyczny. Jeśli tego rodzaju doświadczenie – przypominające wyraźnie przezwyciężony za sprawą „domowego ogniska” dawny stan „niespokojnego uniesienia” mylącego się z „nieznośnym szczęściem” – zostaje określone jako bezosobowe, należy uznać, że przeciwstawiony mu zrozumiały, ustanowiony świat domu i rodziny należy do porządku osobowości. W ramach tej opozycji bezosobowość oznacza znalezienie się poza bezpiecznymi ramami ontologiczno-egzystencjalnymi świata ludzkiego, uzdatnionego do zamieszkiwania przez dyspozytywy domu i rodziny. Idąc krok dalej, przychodzi stwierdzić, że według Lispector bycie osobą jest równoznaczne z przynależnością do struktury społecznej: osoba ma w świecie własne, bezpieczne miejsce, jest podmiotem, którego istnienie wyznaczają pewne ontologiczne i społeczne scenariusze i formuły. Popaść w bezosobowość natomiast to z tych scenariuszy i for-

komunikacji miejskiej Voluntários da Pátria oraz Humaitá, znajdujących się na trasie prowadzącej właśnie w to miejsce. Do lat 60. rzeczywiście kursowały na niej tramwaje, zastąpione obecnie w większości dzielnic miasta przez autobusy.

[11] „[U]m mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas” (LF: 25).

[12] „A moral do Jardim era outra. […] O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno” (LF: 25).

[13] „[E] via o Jardim em torno de si, com sua impersonalidade soberba” (LF: 26).

muł – przynajmniej na chwilę – wypaść i, poddając się przemożnym, niejednorodnym wrażeniom, skonfrontować się ze światem niepochwyconym przez dyspozytyw.

Przestrzeń roślinna jako obraz stanu bezosobowości

W świetle poczynionych do tej pory spostrzeżeń obraz Ogrodu Botanicznego przedstawiony w opowiadaniu *Miłość* można rozumieć jako przestrzenną figurę bezosobowości. Roślinna wyobrażeniowość wyrażająca ten stan nawiązuje przede wszystkim do obrazu drzew, które w początkowej części opowiadania współtworzą symboliczną reprezentację dyspozytywu rodziny. Z zacytowanego wcześniej fragmentu wiemy, że bohaterka zasiała ziarna, z których wyrosły drzewa. Stwierdzenie to nawiązuje być może do biblijnego zalecenia: „Budujcie domy i mieszkajcie w nich; zakładajcie ogrody i spożywajcie ich owoce! Bierzcie sobie żony i rodźcie synów i córki!" (Jr 29,5–6). Jednak, jak czytamy w opowiadaniu, drzewa zasadzone przez bohaterkę czasem „śmiały się z niej". Te szydercze drzewa, wyśmiewające tę, której miały zapewnić bezpieczeństwo, materializują się w Ogrodzie Botanicznym przypominającym Pessoański „las wyobcowania" przywołany w części drugiej. W obu przypadkach stan kryzysu osobowej podmiotowości został opisany za pośrednictwem roślinnej metaforyki łączącej w sobie przeciwne aspekty: z jednej strony wszechogarniającą potęgę niepowstrzymanego życia, z drugiej zaś nieruchome, milczące trwanie.

Las, jak pamiętamy, pojawia się także w kilkukrotnie już przywoływanym fragmencie *Pasji według G.H.*, w którym bezosobowość została powiązana z obrazem pustyni. Zarówno las, jak i pustynia, choć stanowią przestrzenie zupełnie odmienne, sytuują się w tym samym porządku i stanowią według Lispector równoprawne przedstawienia bezosobowości. Sfera bujnej roślinności, przepełniona najrozmaitszymi formami życia, pojawia się tuż obok pozbawionej życia pustki. Z podobną sprzecznością mamy do czynienia w opowiadaniu *Miłość*. Rozległy i pełen przepychu Ogród budzi skojarzenia z Edenem, wyobrażającym mityczny Początek – echo tego

motywu można także wysłyszeć, jak zasugerowaliśmy wcześniej, we fragmencie, w którym mowa jest o powrocie świata do stanu pierwotnego, na jaki w symboliczny sposób może wskazywać obecny w opowiadaniu obraz jaja. Symbolika biblijna ulega jednak w omawianym tekście istotnemu przetworzeniu, przede wszystkim za sprawą wyraźnej dwoistości atrybutów przypisywanych Ogrodowi. Choć przypomina raj, łączy się również – jak widzieliśmy – z piekłem. Co ciekawe, ta dwoistość obrazowania przywodzi na myśl sposoby, na jakie w tradycji brazylijskiej przedstawiana była paradygmatyczna dla tej kultury, w dużym stopniu zmitologizowana, przestrzeń dzikiej przyrody – Amazonia[14]. Opisywano ją już to jako raj utracony, rozbudzający fantazje o odzyskaniu przez ludzkość niegdysiejszej niewinności i o zbawieniu na ziemi, już to jako miejsce szczególnie nieprzyjazne, wrogie i niebezpieczne dla człowieka: „zielone piekło". W tomie noszącym taki właśnie tytuł, *Inferno Verde* (1908), brazylijski poeta Alberto Rangel pisał: „Amazonia… ziemia zarazem dziewicza i gwałcona, która pochłania i ukazuje nowe horyzonty… zdolna rozbudzić nienawiść i szaloną miłość" (Siewierski 2006: 136). Upatrując korzenie tej dwoistej mitologizacji w piśmiennictwie renesansowym, Henryk Siewierski zauważa:

> Literatura i ikonografia epoki odrodzenia rejestrują zarówno wizje edeńskie nowego wspaniałego świata, jak i świadectwa panicznego lęku, jaki budziły jego potwory. Tak zrodził się mit zielonego piekła, który z zamiłowaniem stosowano i stosuje się do opisów Amazonii, jak też Brazylii w ogóle (Siewierski 2006: 136).

W *Pasji według G.H.* Lispector pisze z kolei: „Stopa stanęła na powietrzu i wstąpiłam do raju albo do piekła: do jądra"[15]. I choć brazylijska autorka nie odnosi się tutaj do dżungli amazońskiej, nawiązuje jednak do tej antytetycznej wyobrażeniowości, wykorzystując ją do własnych celów. W jej pisarstwie wspomniane dwie perspektywy zostają zintegrowane w nierozłączną całość, współtworząc ob-

[14] Do znaczenia przestrzeni Amazonii dla sposobu rozumienia i przedstawiania bezosobowości w prozie Lispector jeszcze powrócimy.

[15] „O pé pisou no ar, e entrei no paraíso ou no inferno: no núcleo" (PSGH: 64).

raz rzeczywistości, w której przeciwieństwa nie tyle współistnieją, ile zostają ze sobą wzajemnie utożsamione. Ambiwalentne wartościowanie przestrzeni Ogrodu stanowi radykalny wyraz stałej tendencji w myśli Lispector, zgodnie z którą przeciwieństwa, na pewnym najgłębszym, zakrytym na co dzień poziomie rzeczywistości pozostają ze sobą tożsame. Benedito Nunes pisze o *Pasji według G.H.*, że zawiera „przepastną wizję, która redukuje różnice i zmierza do ich zniesienia":

> […] miłość i nienawiść, aktywność i bierność, przemoc i uległość, okrucieństwo i litość, świętość i grzech, nadzieja i rozpacz, rozsądek i szaleństwo, zbawienie i potępienie, czystość i nieczystość, wolność i zniewolenie, piękno i groteska, ludzkość i boskość, stan naturalny i stan łaski, cierpienie i odkupienie, piekło i raj. Każdy z tych biegunów zlewa się ze swym przeciwieństwem (Nunes 1989: 59).

Dlatego właśnie raj i piekło, zarówno w *Miłości*, jak i w *Pasji według G.H.*, wydają się dwiema różnymi wizjami tej samej rzeczywistości, otrzymanymi w wyniku zastosowania dwóch różnych, ograniczonych ze swej natury, ludzkich perspektyw postrzegania świata. Dzięki temu zabiegowi rzeczywistość ujawnia pierwotne niezróżnicowanie, które stanowi podstawową cechę Boga postrzeganego w żydowskiej tradycji mistycznej jako *En-Sof*, czyli wszechogarniająca Nicość, w paradoksalny sposób będąca zarazem wszystkim[16]. Wydaje się, że przedstawienie bezosobowości jako zarazem pustyni i lasu (który z kolei jest równocześnie rajem i piekłem) nawiązuje do koncepcji głoszącej, że pierwotny, wszechogarniający byt jest

[16] Tę koncepcję teologiczną zwięźle referuje Jorge Luis Borges w eseju *Od Kogoś do Nikogo* (*De Alguien a Nadie*, 1952), w którym pisze o wspólnym wielu religiom zjawisku *magnificación hasta la nada*, „uświetnienia aż do nicości" (Borges 1999: 211): „Być jakąś rzeczą, to w nieunikniony sposób nie być wszystkimi innymi rzeczami; niejasne przeczucie tej prawdy skłoniło ludzi do wyobrażania sobie, że nie być to więcej niż być czymś, to w jakiś sposób być wszystkim" (Borges 1999: 213). Podobnie rozumuje Lispector, pisząc w *Pasji według G.H.* o zniesieniu indywidualnej podmiotowości: „Ponieważ mnie nie było – byłam. […] Jeśli nie będzie mnie, wszystko będzie we mnie" („Por não ser, eu era. […] Tudo estará em mim, se eu não for", PSGH: 140).

wszystkim właśnie dlatego, że jest nicością, w której nie zaszedł jeszcze (albo został zawrócony) proces różnicowania[17]. Na podobnej zasadzie Lispector nie tyle łączy, ile utożsamia ze sobą przeciwieństwa, poszukując w swoich tekstach nie jakiejś dialektycznej syntezy godzącej sprzeczności, ale poziomu rzeczywistości, na którym nie działają żadne dyspozytywy. Ich funkcjonowanie opiera się wszak również na dyferencjacji: na rozdzieleniu bytu od działania, przedmiotu od podmiotu, osoby od nie-osoby. Ogród Botaniczny z opowiadania *Miłość* jest więc zarazem piekłem i rajem, nie będąc w istocie żadnym z nich, podobnie jak bezosobowość wizji Lispector jest zarówno pustynią, jak i lasem.

Takie sprzeczności – ujęcia myśli, które Landeg White (2012) określa jako celowo niespójne (*deliberately incoherent*) – przenikają całą twórczość Lispector. Pisząc o wyzwaniach, jakie stanowią one dla czytelnika, oraz o intelektualnym (czy może raczej duchowym) procesie, który doprowadza Lispector do uznania tych sprzeczności za nieusuwalną cechę najgłębszego poziomu rzeczywistości, Olga de Sá (1999) stosuje termin *travessia do oposto* („przeprawa przez przeciwieństwo") zaczerpnięty z dedykacji otwierającej *Pasję według G.H.* Jak pisaliśmy we wstępie, w dedykacji tej autorka wyraża życzenie, by po książkę sięgnęły jedynie osoby, „które wiedzą, że zbliżanie się, do czegokolwiek, dokonuje się stopniowo i z mozołem – należy przeprawić się nawet przez przeciwieństwo tego, do czego chce się przybliżyć"[18]. Dzieło Lispector rzeczywiście charakteryzuje się swoistym migotaniem znaczeń, za sprawą którego pojęcia nieustannie obracają się w swoje przeciwieństwa. Także obrazy rzadko zachowują stałe znaczenie: w trakcie lektury okazuje się, że przedstawienie, które wyrażało pewną mniej lub bardziej określoną ideę, w innym utworze, albo nawet w innym miejscu tego samego tekstu, odsyła do czegoś zgoła przeciwnego.

---

[17] Wedle kabalistycznej kosmogonii Izaaka Lurii (por. *Uczłowieczenie jako wygnanie z bytu* w rozdziale dziesiątym) na takim właśnie procesie zasadza się stworzenie (por. Engel 2017: 71–73).

[18] „[Q]ue sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar" (PSGH: 7).

Dlatego właśnie w opowiadaniu *Miłość* bujna roślinność Ogrodu Botanicznego łączy się z ideą bezosobowości, a równocześnie inny „roślinny" obraz odnosi się do osobowego i u*ja*rzmionego życia bohaterki, wpisanego w ramy domu i rodziny: „Co do niej samej, przynależała niejasno do czarnych i łagodnych korzeni świata. I anonimowo żywiła życie. Tak było dobrze. Tego chciała i tak wybrała"[19]. Fragment ten może zaskakiwać, gdyż wydaje się, że pojawiający się w nim obraz wpisuje się w ten sam porządek co sceneria Ogrodu Botanicznego: „czarne i łagodne korzenie", rozrastające się pod ziemią i „anonimowo żywiące życie", różnią się wyraźnie od „trwałego korzenia rzeczy", który na początku opowiadania posłużył za wyobrażenie zakotwiczenia jednostki w sztywnych i bezpiecznych formach życia „uczłowieczonego". Opis tych drugich korzeni – „czarnych i łagodnych" – współgra raczej z obrazem rosnącego swobodnie, wybujałego ogrodu, łączącego ze sobą przeciwieństwa. Podziemna czerń kojarzy się z kolei ze skrywanymi namiętnościami, podobnymi do owego „niespokojnego uniesienia", „nieznośnego szczęścia" z poprzedniego etapu życia bohaterki, a nie ze scenerią przestronnej kuchni, w której toczy się ułożone i zrozumiałe „dorosłe życie". A jednak w przytoczonym fragmencie obraz ten zostaje podsumowany słowami: „Tego chciała i tak wybrała", które odnoszą się jasno do życia u*ja*rzmionego przez dyspozytyw rodziny. Słowa te stanowią zresztą dokładne powtórzenie podsumowania poprzedniego akapitu (cytowanego w poprzednim podrozdziale), w którym mowa jest właśnie o tym, w jaki sposób bohaterce udało się zbudować bezpieczne dorosłe bytowanie, przeciwstawione jej młodzieńczym doświadczeniom życia niepochwyconego, ekstatycznego i nieznośnego zarazem. Wydaje się zatem, że obraz „czarnych i łagodnych korzeni" wprowadza pęknięcie do z pozoru przejrzystej struktury znaczeniowej omawianego opowiadania. Przeciwstawione obrazy w pewnych momentach stapiają się ze sobą, utrudniając – czy nawet uniemożliwiając – ustalenie, co w tej wizji wiąże się z osobowością, a co z bez-

[19] „Quanto a ela mesma, fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo. E alimentava anonimamente a vida. Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera" (LF: 21).

osobowością. Zdaje się, że sens opowiadania wspiera się na opozycji między uporządkowaniem i przejrzystością przestrzeni domowej a przerażającą i fascynującą anarchią Ogrodu Botanicznego; jednak obrazy i sformułowania podobne do omawianego określenia kwestionują jednoznaczność takiej interpretacji. W prozie Lispector odnajdujemy również inne przykłady tej ambiwalentnej wyobrażeniowości. W *Żywej wodzie* czytamy:

> Ale jest też tajemnica bezosobowości, którą jest „it": mam wewnątrz siebie bezosobowość i nie jest ona zepsuta ani zagrożona przegniciem przez osobowość, którą czasem przesiąkam: ale suszę się na słońcu i jestem bezosobowością o skorupie suchej i zdolnej do kiełkowania. Moja osobowość to humus w ziemi i żyje ze zgnilizny. Moje „it" jest twarde jak kamień-otoczak[20].

Przedstawiony obraz stanowi odwrócenie tego, który pojawił się w kronice *Persona*, gdzie sucha skorupa (pękająca gliniana maska) wyobrażała ideę osobowości. Tutaj suchość skorupy jest atrybutem bezosobowości, podczas gdy osobowość opisano przez odwołanie do obrazu humusu i podziemnej zgnilizny, stanowiących źródło substancji, którymi przez korzenie odżywiają się rośliny. Także o nich można więc powiedzieć , że „anonimowo odżywiają życie". Tym samym humus i zgnilizna przywodzą na myśl przywołane przed chwilą „korzenie czarne i łagodne". W konsekwencji zmienia się sposób obrazowania momentów kryzysu: w *Personie* i w opowiadaniu *Miłość* maska pękała, a osoba, która jeszcze przed chwilą nosiła ją na twarzy, popadała w kryzys; w *Żywej wodzie* natomiast to skorupa bezosobowości jest sucha i twarda i może co najwyżej przesiąknąć niekiedy osobowością.

Sens tych sprzeczności, które raz po raz napotykamy podczas lektury prozy Lispector, można próbować przybliżyć przez odwo-

---

[20] „Mas há também o mistério do impessoal que é o »it«: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu »it« é duro como uma pedra-seixo" (AV: 35).

łanie do często przywoływanej przez nią kategorii neutralności. Jak pamiętamy, w *Pasji według G.H.* przyjęcie ludzkiej maski jest podyktowane pragnieniem ucieczki; bohaterka pragnie „uciec od tego, co neutralne" (*escapar do neutro*, PSGH: 73). W pojawiających się w tym samym utworze opisach stanu bezosobowości odnajdujemy też takie określenia, jak wcześniej już cytowane: „neutralny pomruk" (*o murmúrio neutro*, PSGH: 105), „neutralny pierwotniak" (*protozoário neutro*, PSGH: 72), „jądro neutralne i żywe" (*núcleo neutro e vivo*, PSGH: 99). Zgodnie z definicją Rolanda Barthes'a *le neutre* oznacza „to, co udaremnia działanie paradygmatu" (*ce qui déjoue le paradigme*). Paradygmat z kolei to „przeciwstawienie dwóch terminów wirtualnych, z których mówiąc, aktualizuję jeden" (Barthes 1978). Znaczenie, jak przypomina Barthes, zawsze jest bowiem wytwarzane na podstawie rozróżnienia – znaczące terminy mogą zostać zdekodowane jedynie dzięki temu, że są przeciwstawione innym pojęciom. Neutrum jest więc „ani jednym, ani drugim" albo „i jednym, i drugim", odsyła do stanu, w którym różnica przestaje obowiązywać. Podobne zjawisko zachodzi w wielu tekstach Lispector, zwłaszcza zaś tam, gdzie napotykamy wskazane sprzeczności. Neutralność w jej tekstach jest więc, jak się wydaje, zamierzonym efektem bez-sensowności i nierozróżnialności, który powinien wymykać się logice i rozumieniu. Odnosząc tę ideę do interesującej nas tematyki, można dojść do wniosku, że bezosobowość, której poszukuje Lispector, jest nie tyle prostym przeciwieństwem osobowości, „wyzwoleniem" z niej, ile zniesieniem działania dyspozytywu polegającego na nieustannym wytwarzaniu różnicy między osobami a nie-osobami. W takim ujęciu projekt Lispector, jak się zdaje, pokazuje, że ideał etyczny i polityczny, o którym pisał Roberto Esposito, polegający na rozmontowaniu dyspozytywu osoby, uniemożliwiłby – gdyby potraktować go z całą konsekwencją – ustanowienie jakiejkolwiek tożsamości i jakiegokolwiek człowieczeństwa. Dlatego też – i tak właśnie dzieje się u Lispector – wyznacza on raczej horyzont niezniszczalnej utopii, zarysowuje się tylko na chwilę i zaraz się rozwiewa,

przywracając osobowy podmiot do jedynego możliwego istnienia[21]. Jest nim istnienie ludzkie, które choć wygnane samo z siebie, umożliwia jednak jakiekolwiek działanie. O powrocie do stanu bezosobowości Lispector pisze bowiem: „Aby znów to wiedzieć, musiałabym teraz ponownie umrzeć. A wiedzieć będzie być może równoznaczne z zamordowaniem mojej ludzkiej duszy"[22].

Bezosobowość jako uwolnienie od społecznych ról i przejaw piękna

Podobnie jak *Miłość*, także opowiadanie *Naśladowanie róży* wychodzi od problematyki relacji między jednostką a strukturą społeczną mającą zapewnić bezpieczeństwo ontologiczne. Jednostka wpisuje się w nią i stara się utrzymać w jej ramach, ale w wyniku kryzysu wypada z nich, znów się w nie wpisuje i znów z nich wypada. Laura, bohaterka utworu, która podobnie jak Ana z opowiadania *Miłość* należy do wyższej warstwy klasy średniej, wraca do domu, przeżyw-

[21] Być może dotykamy tutaj głębszego wyjaśnienia zjawiska, do którego odnosił się Henryk Markiewicz (1984: 150), pisząc: „Uparte życie ma więc postać literacka ujmowana jako osobowość: zjawia się nawet tam, gdzie nie życzy sobie tego autor". Jednym z ciekawszych przejawów tego nieuniknienie osobowego charakteru życia jest cytowany przez Markiewicza komentarz Nathalie Sarraute dotyczący dzieła Marcela Prousta: „[M]imo uporczywych jego wysiłków mających na celu rozbicie na możliwie najdrobniejsze cząsteczki nienamacalnej materii, jaką wydobył z głębin psychicznych swych postaci, w nadziei, że odkryje w niej bliżej nie określoną, anonimową substancję, będącą wspólnym tworzywem całej ludzkości, wystarczy, ażeby czytelnik zamknął książkę, a po chwili rozproszone cząsteczki zaczynają zbliżać się do siebie jakby pod wpływem nieodpartej siły przyciągania, sklejają się ze sobą, tworząc nową składną całość o bardzo wyrazistych konturach" (Markiewicz 1984: 149). Eksperymentalne formy literackie potwierdzają więc, jak się zdaje, na planie estetycznym to, co Lispector pokazuje na planie egzystencjalnym: bezosobowość rozumiana jako neutralność może pojawić się tylko na chwilę, gdyż u*jar*zmiający dyspozytyw czytelniczego rozumu wciąż na nowo dokonuje aktów „uosobienia", podsycając dialektyczną dynamikę osobowości i bezosobowości.

[22] „Para sabê-lo de novo, precisaria agora re-morrer. E saber será talvez o assassinato de minha alma humana" (PSGH: 13).

szy swego rodzaju epizod szaleństwa. Postać ta została ukazana na ostatnim etapie terapii, kiedy już prawie zupełnie powróciła do normalności. Jednak szaleństwo i normalność (choć terminy te w opowiadaniu nie zostają użyte, a zamiast nich pojawiają się wyrażenia opisowe, takie jak „już było dobrze", „to wróciło") są tutaj rozumiane w sposób nieoczywisty. Zaburzenie, którego leczenie dobiega właśnie końca, zostało opisane jako „puste, trzeźwe i przerażająco nadnaturalne piętno, które w sobie nosiła", „straszna niezależność", „monstrualny brak potrzeby snu, przez który w oczach zmęczonego i zdezorientowanego męża nabrała nagle cech nadludzkich" (NR: 222)[23]. Dzięki terapii bohaterce udaje się przezwyciężyć ten stan i powrócić do normalności, której głównymi wyznacznikami są „przyjemne zmęczenie" (NR: 221)[24] i „bycie zajętą": „Była bardzo zajęta! Zawsze zazdrościła ludziom, którzy mówili »nie mam czasu«, a teraz ona też była zajęta" (NR: 224)[25]. Laura odczuwa zadowolenie i ulgę na myśl o powrocie do codziennej rutyny wypełnionej domowymi obowiązkami wynikającymi z tradycyjnego, wyraźnie patriarchalnego modelu rodziny. Prasowanie koszul męża i dokładne odkurzanie mieszkania zyskują funkcję terapeutyczną i służą jako swego rodzaju punkty zaczepienia w „zdrowej" rzeczywistości. Jednak wyjście z szaleństwa i powrót do normalności nie przebiega bez przeszkód. Laura nie potrafi do końca zastosować się do zaleceń lekarza, które w jej ocenie wzajemnie się wykluczają:

> Zastanawiało ją jedynie to, że lekarz jakby przeczył samemu sobie. Zalecając ścisłe przestrzeganie reguł, które przyjęła z zapałem neofitki,

---

[23] „Aquele ponto vazio e acordado e horrivelmente maravilhoso dentro de si", „aquela terrível independência", „aquela facilidade monstruosa e simples de não dormir – nem de dia nem de noite – que na sua discrição a fizera subitamente super-humana em relação a um marido cansado e perplexo" (LF: 38).

[24] „Cansaço bom" (LF: 37). W innym miejscu czytamy: „[W] uczuciu zmęczenia odkryła dobre miejsce, miejsce dyskretne, i cieniste, które tylko raz opuściła, ku swemu i innych zaskoczeniu" (NR: 223) („[N]o cansaço havia um lugar bom para ela, o lugar discreto e apagado de onde, com tanto constrangimento para si e para os outros, saíra uma vez", LF: 39).

[25] „[E]la era uma pessoa tão ocupada! sempre invejara as pessoas que diziam »não tive tempo« e agora ela era de novo uma pessoa tão ocupada" (LF: 40).

> powiedział: „Trzeba się rozluźnić, przede wszystkim spokój, nic na siłę – proszę zupełnie zapomnieć o tym, co się wydarzyło, a wszystko wróci do normy" (NR: 220)[26].

Aby w pełni powrócić do psychiczno-ontologicznej równowagi, nie wystarczy więc dokładne odgrywanie społecznych ról i podporządkowanie się strukturom. Wpisując się w nie, trzeba je zarazem całkowicie znaturalizować, tak by stały się niewidoczne. Tego właśnie nie potrafi uczynić Laura. *Naśladowanie róży* nie jest więc opowiadaniem o kobiecie, która buntuje się przeciw stanowiącym dyspozytyw strukturom społecznym, ale raczej historią jednostki, która chciałaby wpisać się w te struktury (mimo że odbierają jej one znaczną część sprawczości), ale nie potrafi tego osiągnąć ze względu na szczególne wyczulenie ontologiczne, niezdolność naturalizacji i Giddensowskiego „wzięcia w nawias" (por. podrozdział *Dyspozytyw jako gwarant bezpieczeństwa ontologicznego*) – czyli, mówiąc inaczej, z powodu cechującej ją nieumiejętności przejścia do porządku dziennego nad niepokojącą naturą świata. Bohaterka pragnie wpisać się w porządek społeczno-ontologiczny, ale, paradoksalnie, im gorliwiej do tego dąży, tym bardziej skazana jest na niepowodzenie[27]. W narracji wyczuwalne jest więc napięcie wywołane przeświadczeniem, że „szaleństwo" w końcu powróci. Tak właśnie się dzieje, a – zgodnie z przywołanym przed chwilą paradoksem – scenerią kryzysu staje się salon, pokój dzienny, tworzący iluzję bezpiecznej przystani,

---

[26] „O embaraçante é que o médico parecia contradizer-se quando, ao mesmo tempo que recomendava uma ordem precisa que ela queria seguir com o zelo de uma convertida, dissera também: »Abandone-se, tente tudo suavemente, não se esforce por conseguir – esqueça completamente o que aconteceu e tudo voltará com naturalidade«" (LF: 36).

[27] Mówiąc obrazowo, dzieje się tak, jak gdyby bohaterka starała się zapewnić sobie trwałą i pewną tożsamość, wpatrując się w lustro i powtarzając: „to ja". Poczucie własnego „ja" może jednak szczególnie łatwo „rozsypać się w pył" (jak pisał Anthony Giddens) właśnie wtedy, gdy stanie się przedmiotem wytężonej uwagi. Giddens tłumaczy, że w ramach „nastawienia naturalnego działający przyjmują bez powątpiewania egzystencjalne parametry swojego działania, które są podtrzymywane – ale w żadnym razie nie »ugruntowane« – przez interakcyjne konwencje, których przestrzegają" (Giddens 2001: 53). Na ten temat zob. także: Sawala 2016.

schronienia przed szaleństwem. I to właśnie w odniesieniu do salonu w opowiadaniu po raz pierwszy pojawia się określenie „bezosobowy":

> Usiadła na kanapie, jakby przyszła z wizytą do samej siebie. Jej dom, niedawno odzyskany, wysprzątany i zimny, miał w sobie obcy spokój. To właśnie napełniło ją zadowoleniem – w przeciwieństwie do Carloty, której mieszkanie przypominało ją samą, Laura starała się, żeby jej dom był czymś bezosobowym, w pewien sposób doskonałym przez swą bezosobowość (NR: 221)[28].

Podobnie jak w opowiadaniu *Miłość*, także tutaj bezosobowość została przypisana pewnej przestrzeni, choć tym razem użycie przymiotnika „bezosobowy" wydaje się bliższe jego potocznemu rozumieniu: dom bezosobowy to taki, który nie wyraża charakterystycznych cech jego mieszkańców i ich sposobu życia. Tym, co zwraca uwagę w przytoczonym fragmencie, jest więc nie tyle specyficzne rozumienie pojęcia bezosobowości, ile jego nieoczywiste konotacje – przede wszystkim jego wyraźnie pozytywne wartościowanie. Dla naszego odczytania istotne staje się pytanie, dlaczego bohaterka opowiadania ceni sobie to, co bezosobowe. Jedną z możliwych odpowiedzi nasuwa lektura początkowej partii opowiadania, w której Laura wyobraża sobie, jak będzie przebiegać planowane na wieczór spotkanie ze znajomymi:

> Dla mężczyzny spokój to chwila, gdy zapomniawszy o żonie, może porozmawiać z innym mężczyzną o tym, co piszą w gazetach. W tym czasie ona pogawędzi sobie z Carlotą o kobiecych sprawach, przytłoczona jej bezwzględną i praktyczną dobrocią. Znów dozna od swej nietaktownej przyjaciółki lekceważenia i zamaskowanej pogardy (NR: 217–218)[29].

---

[28] „Sentou-se no sofá como se fosse uma visita na sua própria casa que, tão recentemente recuperada, arrumada e fria, lembrava a tranquilidade de uma casa alheia. O que era tão satisfatório: ao contrário de Carlota, que fizera de seu lar algo parecido com ela própria, Laura tinha tal prazer em fazer de sua casa uma coisa impessoal; de certo modo perfeita por ser impessoal" (LF: 37).

[29] „A paz de um homem era, esquecido de sua mulher, conversar com outro homem sobre o que saía nos jornais. Enquanto isso ela falaria com Carlota sobre

Lispector nawiązuje do społecznych ról przypisanych płciom, które tutaj nie zostały jawnie i wprost przedstawione jako uciążliwe, jednak taką ich właściwość sugeruje sposób prowadzenia narracji, wyrażającej w formie mowy pozornie zależnej perspektywę samej bohaterki. Nawet jeśli „z zapałem neofitki" stara się ona przekonać samą siebie o własnym „zdrowiu", objawiającym się właśnie w harmonijnym osadzeniu w tychże rolach, spod wyartykułowanego dyskursu przebija poczucie, że choć ułatwiają i organizują one życie, nie przestają jednak być rolami. Aby dobrze je odegrać, należy przybrać maskę, z którą każdy z odtwórców spektaklu powinien się w pełni utożsamić, a to właśnie, jak powiedzieliśmy, nie udaje się bohaterce. Na takie rozumienie kategorii roli społecznej pozwalają również inne teksty Lispector, w których pisarka niejednokrotnie zwraca uwagę nie tylko na niemożliwość całkowitego utożsamienia się aktora z rolą, ale i na głębokie związki istniejące między rolą społeczną a tożsamością ontologiczną[30] (czy też ontologicznym bezpieczeństwem). Element ten widać najwyraźniej w *Godzinie gwiazdy*, ostatniej powieści autorki. Jej bohaterką jest prosta dziewczyna z prowincji, zagubiona nie tylko w wielkomiejskim Rio de Janeiro, ale także we własnym, niezrozumiałym istnieniu w świecie:

> A jak się budziła? Nie wiedząc, kim jest. Dopiero po chwili myślała zadowolona: jestem maszynistką i dziewicą, i lubię coca-colę. Tak uzbrojona przez cały dzień posłusznie grała swą rolę (GG: 40).

---

coisas de mulheres, submissa à bondade autoritária e prática de Carlota, recebendo enfim de novo a desatenção e o vago desprezo da amiga, a sua rudeza natural" (LF: 34).

[30] Warto tutaj przywołać pytania o związek ról genderowych z kategorią tożsamości i ontologicznym bezpieczeństwem stawiane przez Judith Butler: „[W] jakiej mierze regulatywne praktyki kształtujące kulturową płeć i decydujące o podziale na kulturowe płcie konstytuują tożsamość, wewnętrzną spójność podmiotu i właśnie tożsamy ze sobą status osoby? W jakiej mierze »tożsamość« stanowi ideał normatywny, a nie cechę opisową pewnego doświadczenia? I w jaki sposób regulatywne praktyki rządzące kulturową płcią rządzą również zrozumiałymi kulturowo pojęciami tożsamości?" (Butler 2008: 68–69). W odniesieniu do bohaterki omawianego opowiadania należałoby odpowiedzieć, że dzieje się tak w stopniu znacznym, choć w jej przypadku działanie tego mechanizmu zostaje zaburzone.

W dokładniejszym przekładzie fragment ten miałby postać:

> A kiedy się budziła? Kiedy się budziła, nie wiedziała już, kim jest. Dopiero później myślała z zadowoleniem: jestem maszynistką i dziewicą, i lubię coca-colę. Dopiero wtedy ubierała się w siebie samą i spędzała resztę dnia, odgrywając posłusznie rolę bycia[31].

Zgodnie ze stwierdzeniem Giddensa mówiącym, że kategorie i parametry egzystencjalne „rozsypują się w pył" pod naciskiem krytycznego namysłu lub psychicznego kryzysu, okazuje się, że „»spójność« oraz »ciągłość« »osoby« nie są logicznymi czy też analitycznymi cechami przysługującymi osobie, lecz raczej społecznie ustalonymi i utrzymywanymi normami zrozumiałości" (Butler 2008: 68–69). W świetle przytoczonego przed chwilą fragmentu bycie samym sobą, a więc konkretną osobą – zgodnie z etymologią słowa *persona*, pierwotnie odnoszącego się wszakże do maski – oznacza społeczno-ontologiczną rolę, której odgrywanie stanowi (uciążliwy) obowiązek. Dlatego bezosobowość może wskazywać na możliwość uwolnienia się od tej roli, dążenie do takiego stanu czy też fantazję o nim. W takim ujęciu bezosobowość jest definiowana jako zanegowanie niedoskonałych, nigdy do końca nieziszczalnych i zawsze niezadowalających rozpoznań własnej tożsamości.

Drugi argument przemawiający za pozytywnym wartościowaniem bezosobowości, tym razem wyrażony wprost, polega na skojarzeniu tego, co bezosobowe, z kategorią piękna. W *Naśladowaniu róży* czytamy:

> Otworzyła oczy. Pokój wydawał się odnowiony i odprężony, jak gdyby nie ona, lecz jej otoczenie pozwoliło sobie na krótką drzemkę. Wyczyszczone fotele. Okna z zasłonami krótszymi po ostatnim praniu wyglądały jak człowiek w przykrótkich spodniach patrzący z rozbawieniem na swoje gołe nogi. Ach, jak dobrze było widzieć znów wszystko uporządkowane, odkurzone, wyczyszczone jej pracowitymi rękami,

[31] „E quando acordava? Quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola. Só então vestia-se de si mesma, passava o resto do dia representando com obediência o papel de ser" (HE: 44).

> wszystko tak ciche jak w poczekalni, z wazonem kwiatów na stole. Lubiła atmosferę poczekalni, tak poważną, tak bezosobową (NR: 226)[32].

Związek bezosobowości z pięknem został tutaj zarysowany w kontekście specyficznej relacji jednostki z przestrzenią. Podobnie jak w przypadku opowiadania *Miłość*, również w *Naśladowaniu róży* to przez opis tej właśnie relacji wyrażony zostaje proces destabilizacji podmiotowości bohaterki. Wrażenie, jakoby to salon, a nie bohaterka, zapadł w chwilową drzemkę, kwestionuje utarty ogląd rzeczywistości pojmowanej jako stabilna struktura ontologiczna i zaciera kontury postaci i jej świadomości. Osobowa podmiotowość bohaterki rozmywa się w bezosobowym salonie, który zostaje w dodatku określony jako „piękny". Depersonalizujący charakter salonu wiąże się ściśle z jego walorami estetycznymi. Piękno przestrzeni bezosobowej opiera się na neutralności wystroju – to za jej sprawą salon upodabnia się wyglądem i atmosferą do poczekalni. Co więcej, w salonie znajduje się wazon z bukietem róż, „bezosobowych w swojej niedoścignionej piękności"[33]. To właśnie róże przeważą szalę i sprawią, że bohaterka przejdzie znów na stronę szaleństwa, to znaczy doświadczy stanu bezosobowości. Przyglądając się kwiatom, Laura wypadnie bowiem ponownie poza ramy społeczno-ontologicznej struktury: „Ale, sama nie wiedząc dlaczego, czuła się trochę skrępowana, trochę zawstydzona. Och, nic takiego, to tylko ta nadzwyczajna piękność była jakaś niepokojąca" (NR: 228)[34]. Bohaterka początkowo jest zachwycona widokiem róż – najpiękniejszego przedmiotu, jaki kiedykolwiek widziała – wkrótce jednak ich doskonałe piękno

---

[32] „Abriu os olhos, e como se fosse a sala que tivesse tirado um cochilo e não ela, a sala parecia renovada e repousada com suas poltronas escovadas e as cortinas que haviam encolhido na última lavagem, com calças curtas demais e a pessoa olhando cômica para as próprias pernas. Oh como era bom rever tudo arrumado e sem poeira, tudo limpo pelas suas próprias mãos destras, e tão silencioso, e com um jarro de flores, como uma sala de espera. Sempre achara lindo uma sala de espera, tão respeitoso, tão impessoal" (LF: 42).

[33] „Impessoais na sua extrema beleza" (LF: 48). W przekładzie Krystyny Sabik róże zostały określone jako „bezimienne" (NR: 233).

[34] „Mas, sem saber por quê, estava um pouco constrangida, um pouco perturbada. Oh, nada demais, apenas acontecia que a beleza extrema incomodava" (LF: 43).

okazuje się nieznośne. Jego ekstatyczna natura nie współgra, jak się zdaje, z ideałem „dobrego zmęczenia" wpisanego w ludzki i uspołeczniony świat, który oferuje jednostce uporządkowanie za cenę podporządkowania. Laura nie może znieść widoku róż, dlatego po długich rozważaniach postanawia posłać je znajomej. Ale gdy służąca wychodzi, by zanieść kwiaty Carlocie, ich nieobecność okazuje się równie, a nawet bardziej nieznośna niż ich obecność.

> Brakowało jej tych róż. Pozostawiły w jej środku jasne miejsce. Z czystego stołu zabiera się jakiś przedmiot, a czystszy ślad, jaki pozostał, wskazuje, że wokół był kurz. Róże pozostawiły w jej środku miejsce bez kurzu i snu. W jej sercu brakowało tamtej róży, którą mogłaby przynajmniej zerwać dla siebie, nie szkodząc nikomu na świecie. Jak jakiś większy brak. A właściwie jak Brak. Nieobecność, która wstępowała w nią jak jakaś jasność. Również wokół śladu po różach kurz stopniowo znikał. Środek zmęczenia otwierał się w rozszerzające się koło. Jak gdyby nie wyprasowała żadnej koszuli Armanda. I w jasności brakowało róż[35].

Usunięcie róż, zaburzających swoim ekstatycznym, bezosobowym pięknem stan „dobrego zmęczenia", nie przynosi więc pożądanego rezultatu – paradoksalnie, przez swą nieobecność, stają się one jeszcze bardziej widoczne, a ich oddziaływanie jeszcze bardziej intensywne. Jest to więc sytuacja bez wyjścia, gdyż nieobecność oddziałuje silniej niż obecność. Rozszerzające się jasne pole pozostawione przez usunięty ze stołu przedmiot stanowi obraz stopniowej ekspansji szaleństwa bezosobowości, które rozlewa się w świado-

---

[35] „E as rosas faziam-lhe falta. Haviam deixado um lugar claro dentro dela. Tirase de uma mesa limpa um objeto e pela marca mais limpa que ficou então se vê que ao redor havia poeira. As rosas haviam deixado um lugar sem poeira e sem sono dentro dela. No seu coração, aquela rosa, que ao menos poderia ter tirado para si sem prejudicar ninguém no mundo, faltava. Como uma falta maior. Na verdade, como a falta. Uma ausência que entrava nela como uma claridade. E também ao redor da marca das rosas a poeira ia desaparecendo. O centro da fadiga se abria em círculo que se alargava. Como se ela não tivesse passado nenhuma camisa de Armando. E na clareira as rosas faziam falta" (LF: 50). Podajemy przekład własny. Fragment ten został w całości pominięty w przekładzie Krystyny Sabik.

mości bohaterki, zataczając coraz szersze kręgi. Ekspansja ta osiąga kulminację w końcowym zdaniu opowiadania, w którym czytamy: „Przez otwarte drzwi widział swoją żonę siedzącą sztywno na kanapie, znów czujną i spokojną jak w pociągu. W pociągu, który właśnie ruszył" (NR: 237)[36]. Szaleństwo Laury przedstawiono tutaj jako rozpoczętą, długą drogę, z której nie sposób już zawrócić.

Zauważmy przy tym, że pojawiający się w tym obrazie pociąg odgrywa rolę analogiczną do tej, jaką w opowiadaniu *Miłość* odgrywał tramwaj wiozący bohaterkę do Ogrodu Botanicznego, z tą być może różnicą, że pociąg, środek transportu szybszy i dalszego zasięgu, może sugerować początek drogi, która doprowadzi bohaterkę jeszcze dalej. To właśnie koleją ucieka od zbyt kulturalnego, zbyt wykształconego kochanka bohaterka opowiadania *Odjazd pociągu* z tomu *Gdzie byliście w nocy*. Kieruje się w stronę puszczy: „zamierzała zagłębić się w gęstym i zieleniejącym lesie, ubrana w wysokie buty i wysmarowana maścią przeciw ugryzieniom komarów. Jak gdyby zbaczała z Trasy Transamazońskiej, odkrywczyni. Jakie zwierzęta napotka?"[37]. Opisywana w tym opowiadaniu wyprawa pociągiem w głąb amazońskiej dżungli przejawia znaczące podobieństwo do historii z opowiadania *Miłość*. W obu przypadkach zbłądzenie i zagłębienie się w przestrzeń bujnej tropikalnej roślinności jest równoznaczne z rozluźnieniem lub nawet zerwaniem „więzów rodzinnych" rozumianych jako dyspozytywy utrzymujące bohaterki w ramach osobowego życia. W obu też przypadkach odniesienia do typowej dla Amazonii roślinności współtworzą obraz ekstatycznego i wewnętrznie sprzecznego stanu, jakiego doświadcza bohaterka, znajdując się poza zasięgiem społeczno-ontologicznej normy. W *Odjeździe pociągu* odnajdujemy na przykład taki oto opis pierwszego pocałunku: „I było to coś dobrego graniczącego ze złym […]: uczucie cienistej wegetacji, obraźnice, paprocie, niekropienie, zielenieją-

[36] „Da porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranqüila como num trem. Que já partira" (LF: 53).

[37] „[P]retendia entrar em cheio na floresta espessa e verdejante, com botas altas e besuntada de remédio contra picada de mosquito. Como se saísse da estrada Transamazônica, a exploradora. Que bichos encontraria?" (OEDN: 215).

ca świeżość”[38]. Umieszczenie tego fragmentu właśnie w kontekście porzucenia nazbyt racjonalnego kochanka i ucieczki do amazońskiej puszczy pozwala rozumieć go w podobny sposób jak opisy bujnej roślinności Ogrodu Botanicznego z opowiadania *Miłość*. Zakończenie *Naśladowania róży*, mówiące o odjeździe pociągu, sugeruje z kolei, że bohaterka, która nie zdołała utrzymać się w bezpiecznych ontologicznie ramach życia rodzinnego, popadnie w ekscytujący i groźny, cudowny i przerażający zarazem stan bezosobowy. Jest to ten sam stan, którego właściwości inne teksty Clarice Lispector przybliżają za pośrednictwem obrazów tropikalnej roślinności.

Bezosobowość jako horror. Lispector w świetle *Jądra ciemności*

W poprzednim podrozdziale pokazaliśmy, że *Miłość* i *Naśladowanie róży* są utworami o zbliżonej strukturze, odnoszą się do podobnej problematyki i wyrażają ją za pomocą podobnych środków. Mimo to między wizjami bezosobowości konstruowanymi w obu przypadkach zachodzi istotna różnica, którą teraz postaramy się scharakteryzować. Jak zobaczymy, w opowiadaniu *Miłość* pojawiają się elementy swoiste, których opis pozwoli nam dostrzec związek zachodzący między motywem popadania w bezosobowość a przedstawioną wcześniej problematyką winy i odkupienia. Tym samym dokonamy następnego kroku w naszym odczytaniu Lispectoriańskiego rozumienia kategorii bezosobowości.

Najistotniejsza różnica dzieląca oba utwory polega na odmiennym wartościowaniu i emocjonalnym nacechowaniu stanu bezosobowości. W opowiadaniu *Naśladowanie róży* stan ten stanowi swoiste wytchnienie od męczących ról społeczno-egzystencjalnych, gdyż otwiera możliwość rozpłynięcia się w przestrzeni spokojnej, sennej i „pełnej szacunku”. Mimo że z perspektywy rozsądnego i stabilnego „dorosłego życia” stan ten jawi się jako szaleństwo, to jednak,

[38] „E fora uma coisa boa em limite com o ruim […]: uma sensação de vegetação em sombra, tinhorões, samambaias, avencas, frescor esverdeado” (OEDN: 217).

opisany niejako „od środka", odznacza się właściwościami niemalże kojącymi. Emocje z nim związane, przynajmniej w początkowej fazie procesu depersonalizacji, wydają się pozytywne. W opowiadaniu *Miłość* mamy natomiast do czynienia z bezosobowością radykalną, drapieżną i groźną, a nawet wyniszczającą, taką, która – odbierając świadomości łagodzące zapośredniczenie kulturowe – przywraca, jak się zdaje, pierwotne odczuwanie świata jako „bezładnego przestworu". Jak pamiętamy, zdaniem Mircei Eliadego (2008) to właśnie potrzeba ochrony przed światem postrzeganym jako chaos znajduje się u źródeł gestu ustanawiającego przestrzeń *sacrum*, rozumianą jako przestrzeń zamieszkiwalna. To ona stanowi podstawę konstrukcji kulturowych, które porządkują świat, w którym mieszka człowiek, i nadają mu sens.

Nieprzypadkowo więc w opowiadaniu *Miłość* scenerią popadnięcia w bezosobowość staje się Ogród Botaniczny: jego roślinność została co prawda uporządkowana ludzką ręką, ale jej nagromadzenie i przepych wydobywają z czeluści świadomości bohaterki najbardziej pierwotny egzystencjalny lęk – lęk człowieka wobec świata, który „znów", jak na początku, „stał się dolegliwością". To w jego obliczu bohaterka opowiadania wypowiada słowa: „Horror, horror" (LF: 28), które – co warto zauważyć – stanowią zastanawiające powtórzenie słynnych ostatnich słów pułkownika Kurtza z *Jądra ciemności* (1899) Josepha Conrada[39]. W klasycznym tłumaczeniu *Jądra ciemności*, przygotowanym przez Anielę Zagórską, wypowiedź ta została spolszczona jako „Ohyda! Ohyda!" (Conrad 1930: 132); Ireneusz Socha przełożył ją z kolei jako „Zgroza! Zgroza!" (Conrad 2006: 78). Ambiwalencja sugerowana przez dwojakie tłumaczenie wydaje się znacząca, zwłaszcza w odniesieniu do Lispectoriańskiego echa słów Kurtza. Jak widzieliśmy, w Ogrodzie Botanicznym Ana, bohaterka *Miłości*, doświadcza zarówno pewnego rodzaju wstrętu, jak i przerażenia – obie te emocje mieszają się zresztą i zlewają z całą gamą innych odczuć składających się na jej ekstremalne przeżycie.

[39] Podobieństwo jest tym bardziej uderzające, że zarówno po portugalsku, jak i w Conradowskiej angielszczyźnie wypowiedzi te mają niemal identyczną postać. Jedyna różnica polega na tym, że w wykrzyknieniu Kurtza pojawia się rodzajnik określony: „The horror! The horror!" (Conrad 2009).

Zestawiając ze sobą te dwie współbrzmiące wypowiedzi, nie sposób pominąć podobieństwa kontekstu przestrzennego, w jakim padają. Jak pamiętamy, Kurtz popada w obłęd przede wszystkim dlatego, że znalazł się w „dziczy". Zapowiadając swoją opowieść, narrator, Marlowe, zwraca się do słuchaczy:

> […] wyobraźcie sobie, że przyzwoity, młody obywatel w todze – może cokolwiek za gorliwie uprawiający grę w kości – zjawia się tutaj w świcie jakiegoś prefekta albo poborcy podatków, albo wreszcie kupca, by poprawić swój los. Ląduje na trzęsawisku, maszeruje przez lasy i osiadłszy na jakiejś placówce w głębi lądu, czuje, że dzicz, ostateczna dzicz zamknęła się wkoło niego – tajemnicze życie dziczy, które tętni w lesie, w dżungli, w sercach dzikich ludzi. Nie ma wtajemniczenia w takie misteria. Nasz obywatel musi żyć pośród niepojętego, które jest także czymś obrzydłym. A jednocześnie to niepojęte ma czar, który zaczyna na niego działać. Czar ohydy, rozumiecie? Wyobraźcie sobie rosnący w tym człowieku żal, pragnienie ucieczki, bezsilny wstręt, poddanie się, nienawiść (Conrad 1930: 8).

Bohaterce opowiadania *Miłość* towarzyszą, jak widzieliśmy, podobne odczucia. Przestrzeń Ogrodu Botanicznego w Rio de Janeiro i przestrzeń dżungli w dorzeczu Konga mają cechy wspólne: obie wywołują w postaciach skrajne przeżycia wewnętrzne. Równocześnie jednak mogłoby się wydawać, że charakter doznań bohaterów różni się zasadniczo, o ile bowiem u Conrada ekstatyczny i paniczny zarazem wstręt wiąże się z nienawiścią, o tyle u Lispector, już w tytule opowiadania, jest mowa o „miłości". Kontrast ten jest jednak pozorny. „Miłość", o której pisze Lispector, nie odnosi się do podstawowej „więzi rodzinnej", ale raczej do doświadczenia ambiwalentnego – miłości-nienawiści – związanego z intensywnym odczuciem świata „neutralnego" w rozumieniu, o jakim pisaliśmy wcześniej. Może na to wskazywać wyrażenie „zła miłość" (*amor ruim*, LF: 28) pojawiające się we fragmencie opisującym doznania, jakich doświadcza bohaterka, gdy po powrocie z Ogrodu Botanicznego stara się na powrót wpisać w stabilne schematy codziennego bytowania. Zdaje się, że bezpieczna przestrzeń mieszkania pęka pod naporem bezosobowego życia, którego Ana doświadczyła wcześniej z tak wielką inten-

sywnością. Kurz, pajęczyna, kwiat, mrówka na podłodze w kuchni – wszystkie te elementy zaburzają ład domu. Nadepnięcie mrówki – celowe czy też przypadkowe – wywołuje obłąkańcze odczucia wskazujące, że kryzys nie minął:

> Małe zabójstwo mrówki. Maleńkie ciało trzęsło się. Krople wody spadały do wody stojącej w zlewie. Chrabąszcze majowe. Zgroza chrabąszczy pozbawionych wyrazu. Wokół toczyło się ciche, powolne, uparte życie. Zgroza, zgroza. Chodziła tam i z powrotem po kuchni, krojąc wołowinę, mieszając krem. Wokół głowy, chmarą, wokół lampy, komary upalnej nocy. Nocy, w której litość była tak surowa jak zła miłość[40].

Tytułowa „miłość", opisana jako „zła" i „surowa", łączy się więc z uczuciem litości, jakiego Ana doświadczyła na widok niewidomego. Przypisanie niewidomemu funkcji katalizatora tak intensywnego przeżycia może wydać się decyzją (celowo) absurdalną, postać ta odgrywa jednak w opowiadaniu Lispector istotną rolę, gdyż to właśnie relacja między żującym gumę niewidomym a bohaterką staje się przyczyną kryzysu, który w pełni objawia się w przestrzeni Ogrodu Botanicznego. Aby zrozumieć jego naturę, należy podkreślić, że różnica między odczuciami Any a tymi, których doświadcza pułkownik Kurtz, nie wyraża się w kontraście między miłością a nienawiścią, lecz w przeciwstawieniu litości i okrucieństwa. W rzeczywistości to właśnie litość sprawia, że Ana popada w bezosobowość. Bohaterkę początkowo dziwi jej własna reakcja na widok ślepca żującego gumę, wkrótce jednak orientuje się, że kryzys został wywołany właśnie przez dławiące odczucie litości:

> Dlaczego? Czyżby zapomniała, że istnieją ślepcy? Dławiła ją litość, Ana ciężko oddychała. […] Tak dobrze uspokoiła życie, tak się starała, żeby nie wybuchło. Utrzymywała wszystko w spokojnym zrozumieniu,

---

[40] „O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d'água caíam na água parada do tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror. Andava de um lado para outro na cozinha, cortando os bifes, mexendo o creme. Em torno da cabeça, em ronda, em torno da luz, os mosquitos de uma noite cálida. Uma noite em que a piedade era tão crua como o amor ruim" (LF: 28).

> oddzielała każdą osobę od pozostałych, ubrania niewątpliwie zostały zrobione po to, by ich używać, a w gazecie można było wybrać film na wieczór – wszystko zrobione tak, by po każdym dniu następował kolejny. A ślepiec żujący gumę wszystko to rozsadzał na kawałki. I poprzez litość pojawiało się przed Aną życie pełne słodkiej mdłości, podchodzącej aż do ust[41].

Lektura tych fragmentów rodzi pytanie: dlaczego i jaką drogą litość prowadzi do bezosobowości? Na pytanie to możemy odpowiedzieć, przywołując przytoczone wcześniej wyrażenie z kroniki *Mineirinho*: „my, dzieci obłudy" (*nós, os sonsos essenciais*), za pomocą którego Lispector podkreśla, że hipokryzja, polegająca na niemożliwości autentycznej troski o cierpiącego innego, jest konieczna do osobowego istnienia, jest wprost konstytutywną cechą człowieka. Istniejąc jako osoby, „my", z konieczności jesteśmy skazani na obłudę, gdyż troska o innego pojęta w sposób radykalny groziłaby rozpadem naszej ontologicznej spoistości. I to właśnie perspektywa takiego rozpadu zarysowuje się w opowiadaniu *Miłość*: obrazuje ono „niebezpieczeństwo" wynikające z autentycznej i radykalnej troski, która wykracza poza wywołującą mdłości „litość". Autentyzm takiej postawy polega na wyzbyciu się obłudy, która nakazuje legitymizować nierówności (społeczne, egzystencjalne, ontologiczne) na podstawie fałszywych, interesownych racjonalizacji. Jej radykalność zasadza się zaś na tym, że obejmuje nie tylko istotę budzącą szczególną empatię, ale każdą istotę „jakąkolwiek". Takie odczytanie zgadza się z Agambenowską wizją mesjańskiej „wspólnoty, która nadchodzi", opartej na regule, zgodnie z którą „byt godny miłości" to byt „jakikolwiek" (*quodlibet*) (por. Agamben 2008b: 8). Pozwala również rzucić więcej światła na dalsze opisy związku miłości i litości z nienawiścią i okrucieństwem, pojawiające się w omawianym opowiadaniu:

---

[41] „Por quê? teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. […] Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite – tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca" (LF: 22–23).

> Nie wiedziała już, czy była po stronie ślepca, czy gęstej roślinności. Człowiek powoli się oddalił i pośród tortur zdawało się, że przeszła na stronę tych, którzy okaleczyli mu oczy. […] Ze zgrozą odkrywała, że przynależy do silnej części świata – a jak należałoby nazwać jej gwałtowne miłosierdzie? Byłaby zmuszona pocałować trędowatego, gdyż nigdy nie byłaby po prostu jego siostrą. Jeden ślepiec doprowadził mnie do najgorszego we mnie samej, pomyślała przestraszona. Czuła się wygnana, gdyż żaden biedak nie miał pić wody z jej rozpalonych dłoni. Ach! Łatwiej było być świętym niż osobą! Na Boga, czy ta litość, która wysondowała najgłębsze wody w jej sercu, nie była prawdziwa? Lecz była to litość lwa[42].

W opowiadaniu zarysowuje się proces, ascetyczna droga, którą bohaterka obawia się podążyć aż do samego końca. W pierwszym etapie, wyrażonym w obrazie rozbitych jaj, następuje powrót do bezosobowego, ontologicznie niebezpiecznego świata. Tuż potem bohaterka przechodzi „na drugą stronę" – na „silną stronę świata", dołączając do „tych, którzy okaleczyli oczy" człowieka żującego gumę. Porównanie doświadczenia litości do „przejścia na silną stronę świata" wiąże się ze specyficznym jego rozumieniem: litość jest tutaj postrzegana jako kategoria pozostająca w obrębie dyspozytywu osoby. Lispector, jak się zdaje, sugeruje, że w jego ramach odczucie to wyraża w istocie relację wertykalną łączącą podmiot z „przedmiotem litości". Należy zauważyć, że w opowiadaniu nie pojawia się rzeczownik *compaixão*, „współczucie", wskazujący na horyzontalną i egalitarną relację polegającą na czuciu „wespół" (*com-*) z innym. Jest natomiast mowa o „litości", która określa stosunek kogoś, kto pochylając się nad innym, korzysta z uprzywilejowanej pozycji i przybiera postawę nie-

---

[42] „Já não sabia se estava do lado do cego ou das espessas plantas. O homem pouco a pouco se distanciara e em tortura ela parecia ter passado para o lado dos que lhe haviam ferido os olhos. […] Com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo – e que nome se deveria dar à sua misericórdia violenta? Seria obrigada a beijar o leproso, pois nunca seria apenas sua irmã. Um cego me levou ao pior de mim mesma, pensou espantada. Sentia-se banida porque nenhum pobre beberia água nas suas mãos ardentes. Ah! era mais fácil ser um santo do que ser uma pessoa! Por Deus, pois não fora verdadeira a piedade que sondara no seu coração as águas mais profundas? Mas era uma piedade de leão" (LF: 27).

naruszającą hierarchicznego stosunku. Litując się nad kimś, występujemy z pozycji siły – pozycji kogoś, kto w akcie wolnej woli może innemu udzielić pomocy lub skazać go na zgubę. Bohaterka opowiadania jest tego świadoma: „ślepiec wolałby biedniejszą miłość”[43], stwierdza.

Z perspektywy Lispector zjawisko litości uwypukla podział świata na „silnych” i „słabych”, który w Brazylii jest szczególnie jaskrawy. Wspominamy o tym, gdyż mówiąc o tym podziale, pisarka nie traci z oczu jego najbardziej namacalnego, społecznego wymiaru, czego dowodem jest wspomniana wcześniej kronika *Mineirinho*. Równocześnie jednak podnosi go do rangi ontologicznej struktury świata, która w tej wizji opiera się na podziale na silnych i słabych, siłę i bezsilność. Stronę siły reprezentują zarówno kaci, jak i „litujący się”, gdyż jedni i drudzy aspirują do wspólnego, choć różnie interpretowanego ideału heroizmu: do stania się „w pełni osobą” i „zwycięstwa w walce”, jak pisze Lispector w przywołanej wcześniej kronice *Persona*, czy też do osiągnięcia „świętości”, która w przytoczonym przed chwilą cytacie także została umieszczona po stronie siły, prawdopodobnie właśnie jako przejaw swoistej „etyki bohaterstwa”. Etykę tę Lispector demaskuje i dekonstruuje w wielu tekstach. Ana, jak się zdaje, przeczuwa to, co wypowie wprost narratorka *Pasji według G.H.*, przekonana, że szczytowym osiągnięciem człowieka jest dokonane przez niego radykalne umniejszenie się oraz własna „deheroizacja”[44]. Tak skonstruowana perspektywa wyjaśnia osobliwe sąsiedztwo litości i okrucieństwa i stawia jednostkę w obliczu tragicznej alternatywy: może ona litować się nad ślepcem i trędowatym, sytuując się na tym samym poziomie metafizycznym co kaci, i zadając swym miłosierdziem swoisty rodzaj gwałtu, albo posunąć się do autentycznego współczucia, które jednak doprowadzi do depersonalizacji, a więc do zanegowania własnej podmiotowości i, w konsekwencji, również własnego człowieczeństwa.

Ten właśnie dylemat otwiera drogę do ostatniego etapu ascetycznego procesu uruchomionego przez doświadczenie z niewido-

---

[43] „[O] cego preferiria um amor mais pobre” (LF: 27).

[44] O deheroizacji w *Pasji według G.H.* pisaliśmy już w rozdziale dwunastym.

mym. Aby na ten etap wkroczyć, Ana „byłaby zmuszona pocałować trędowatego", wedle użytego przez pisarkę wyrażenia mogącego przywoływać skojarzenia z niezwykle sugestywną końcową sceną *Legendy o Świętym Julianie Szpitalniku* Gustave'a Flauberta. Jej tytułowy bohater w ramach swoistej mistycznej pokuty za swe grzechy (masakrę dzikich zwierząt oraz przypadkowe zabicie własnych rodziców) musi ogrzać własnym ciałem odstręczające ciało trędowatego. We francuskim oryginale wezwanie kierowane przez umierającego do ascety zyskuje szczególną wymowę dla naszego tematu: „– Ah ! je vais mourir !… Rapproche-toi, réchauffe-moi ! Pas avec les mains ! non ! toute ta personne" (Flaubert 1973: 80). *Toute sa personne*, a więc „całą swą osobę" – oto właśnie, co także Ana, bohaterka *Miłości* byłaby zmuszona poświęcić, aby wyzbyć się owej podstawowej obłudy, z racji której sytuuje się „po stronie katów". Jest to wszelako cena, na której zapłacenie nie jest gotowa, gdyż w obliczu najważniejszej decyzji górę nad impulsem współczucia bierze instynkt zachowania własnej podmiotowości:

> Nie było ucieczki. Skorupa wypracowanych przez nią dni pękła i wyciekała woda. […] Czego się wstydziła? To nie była już litość, to nie była tylko litość: jej serce przepełniała najgorsza wola życia[45].

Bohaterka odczuwa wstyd, ponieważ odkrywa, że nie jest w stanie zrezygnować z podstawowej, ontologicznej obłudy, jej serce przepełnia bowiem przemożna wola życia. Życie, którego pragnie, jest życiem osobowym, zdobywanym przemocą i w walce. W tym właśnie sensie wola życia jest określana jako „najgorsza", jest bowiem radykalna, nie cofa się przed koniecznością krzywdy bądź pogrążenia kogoś innego.

W wizji przedstawianej w *Miłości* nie ma więc miejsca na stany pośrednie: Ana, niegotowa na dokonanie „zbrodni przeciw własnemu życiu osobowemu" (wedle określenia padającego w *Pasji według G.H.*), automatycznie sytuuje się po stronie tych, którzy oka-

[45] „Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. […] De que tinha vergonha? É que já não era mais piedade, não era só piedade: seu coração se enchera com a pior vontade de viver" (LF: 27).

leczyli oczy niewidomego. W świetle opowiadania Lispector odmowa stanięcia „po stronie katów" oznaczałaby poświęcenie własnej jednostkowości na rzecz zjednoczenia z ogółem życia biologicznego. Do takiego bowiem stadium prowadzi wyzbycie się obrzydzenia będące konsekwencją radykalnie potraktowanego współczucia, które nie będzie już „litością lwa", lecz „miłością biedniejszą". Nie sytuuje ona jednostki ponad istotą cierpiącą, lecz „na równi" z „jakąkolwiek" istotą. Odczytując Conradowskie *Jądro ciemności* z tej perspektywy, można dojść do wniosku, że tej właśnie ceny nie był gotowy zapłacić pułkownik Kurtz. Znalazłszy się „w dziczy", poza zasięgiem kulturowych dyspozytywów nadających podmiotowość za cenę umiejętnie skrywanej i całkowicie znaturalizowanej przemocy, zostaje on skonfrontowany z tragicznym wyborem leżącym – zgodnie z Lispectoriańską antropologią – u samych podstaw jednostkowej podmiotowości. Wydaje się, że to właśnie w kontekście tej konfrontacji należy odczytywać powtarzające się u obojga autorów słowo *horror* – wyraża ono odczucie, jakie towarzyszy wglądowi w przerażającą naturę „sedna istnienia" czy też – „jądra ciemności".

W literackim uniwersum Lispector konfrontacja z tą przerażającą prawdą wywołuje, na poziomie psychologicznym, dwie różne reakcje. Pierwszą z nich jest wspomniane już poczucie winy i wstydu wynikające z niezdolności do konsekwentnego podążenia za ideałem solidarności i współczucia, związane zatem ze świadomością własnej nieuniknionej obłudy. Na drugą możliwą reakcję wskazuje zakończenie opowiadania *Miłość*. „Przeprawiwszy się przez miłość i jej piekło, teraz czesała się przed lustrem, przez chwilę nie mając w sercu żadnego świata"[46]. „Brak świata w sercu" wyraża, jak się zdaje, otępiające uczucie pustki, popadnięcie w apatię wynikającą z niemożliwości satysfakcjonującego rozwiązania egzystencjalnego konfliktu. Bardzo podobna sytuacja została przedstawiona w zakończeniu opowiadania *Piąta historia* (*A quinta história*) z tomu *Legia cudzoziemska*. Jego bohaterka, a zarazem narratorka, dokonawszy zagłady karaluchów żerujących nocą w jej kuchni, określa swój czyn jako

[46] „E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração" (LF: 29).

> [s]zorstki moment wyboru między dwiema drogami, o których sądziłam, że nieuchronnie się rozchodzą, przekonana, że jakikolwiek wybór będzie wyborem poświęcenia: albo mnie, albo mojej duszy. Wybrałam. I dziś na mym sercu noszę dumnie sekretną odznakę: „Ten dom został zdezynsekowany"[47].

Odznaka przypominająca o zasłudze (*placa de virtude*) budzi skojarzenia ze „zwycięstwem w walce", które, jak pisała Lispector w kronice *Persona*, leży u podstaw osobowej podmiotowości. Jej obrazem, podobnie jak w kronice *Mineirinho*, jest dom. Także tutaj stabilność i porządek domu wymagają wysiłku, należy bowiem wyeliminować tych, którzy chcieliby się do niego wprowadzić, zająć „nasze" miejsce. Emocjonalne skutki tego posępnego zwycięstwa przypominają te, o których mowa w cytowanym przed chwilą zakończeniu opowiadania *Miłość*. Dokonana przez bohaterkę *Piątej historii* dezynsekcja i osiągnięta dzięki niej sterylność współbrzmią z odczuwanym przez Anę brakiem jakiegokolwiek świata w sercu. W przypadku obu bohaterek zachowanie podmiotowości zostało okupione „poświęceniem duszy", wynikającym, jak można sądzić, ze sprzeniewierzenia się dyktowanemu przez nią imperatywowi współczucia. Odniesione przez nie ludzkie „zwycięstwo w walce" stanowi w istocie metafizyczną porażkę.

Na koniec warto powrócić na chwilę do omówionego już motywu przejścia „na stronę katów" i zastanowić się nad znaczeniem słowa „tortury", które pojawia się w opisującym to przejście zdaniu: „Człowiek stopniowo się oddalił i pośród tortur zdawało się, że przeszła na stronę tych, którzy okaleczyli mu oczy"[48]. Opowiadanie *Miłość* powstało w 1960 roku, słowa tego nie można więc, rzecz jasna, traktować jako nawiązania do zbrodni popełnionych przez reżim wojskowy po zamachu stanu dokonanym w 1964 roku. Jest to jed-

---

[47] „Áspero instante de escolha entre dois caminhos que, pensava eu, se dizem adeus, e certa de que qualquer escolha seria a do sacrifício: eu ou minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: »Esta casa foi dedetizada«" (LE: 76).

[48] „O homem pouco a pouco se distanciara e em tortura ela parecia ter passado para o lado dos que lhe haviam ferido os olhos" (LF: 27).

nak jeden z dwóch elementów, które wprowadzają do omawianego opowiadania tematykę przemocy, nazywając jej konkretne, fizyczne przejawy; drugim jest okaleczenie oczu niewidomego – dostrzeżony przez bohaterkę na przystanku tramwajowym człowiek został bowiem oślepiony. Te dwa akty przemocy nie są tożsame – tortury, o których mowa, nie polegają na okaleczeniu oczu, gdyż gramatyka omawianego zdania wskazuje, że ich przedmiotem jest raczej bohaterka. To do niej bowiem odnosi się zdanie „pośród tortur zdawało się, że przeszła na stronę" katów. Zdanie to można rozumieć na dwa sposoby. Pierwszy z nich wskazywałby, że wrażenie „przejścia na drugą stronę" zostało wywołane – niczym torturami – skrajnością opisywanego w poprzednim akapicie wyboru. Można jednak również uznać, że to wrażenie (*parecia*) przejścia na drugą stronę (które ostatecznie się nie dokonuje) stanowi swoistą moralną torturę, ukazując ontologiczne zakorzenienie jednostki w strukturze okrucieństwa świata. W obu interpretacjach „tortury" nie mają konkretnego sprawcy, ale należą do właściwości świata, postrzeganego już nie tylko jako dolegliwość (*malestar*) – zgodnie ze sformułowaniem padającym na początku opowiadania – ale wprost jako źródło cierpienia niemożliwego do zniesienia.

W świetle omówionych podobieństw łączących opowiadanie Lispector z *Jądrem ciemności* Conrada bardziej zrozumiałe wydaje się współbrzmienie tytułów dzieł tych dwojga urodzonych na Ukrainie autorów, którzy stali się klasykami dwóch odległych – także od siebie nawzajem – literatur świata. Tytuły dwóch powieści Lispector, *Perto do coração selvagem* – *W pobliżu dzikiego serca* – i *A maçã no escuro* – *Jabłko w ciemnościach* – wykazują zastanawiające podobieństwo do *Heart of Darkness* – *Jądra ciemności*[49]. *Coração* pojawiające się w pierwszym z tytułów odpowiada Conradowskiemu *heart* – przełożonemu zresztą właśnie jako „serce" w wydanym niedawno spol-

[49] Rozpatrywane przez pryzmat kategorii intencjonalności czy wpływu, podobieństwa te być może okazałyby się dziełem przypadku. Nie zamierzamy przeto przedstawiać Clarice Lispector jako kontynuatorki ani spadkobierczyni dzieła Conrada. Możliwość taką można by przyjąć wyłącznie w trybie postulowanej przez Jorgego Luisa Borgesa „genetyki retroaktywnej", przyjmującej, że „każdy pisarz TWORZY własnych prekursorów" (Borges 1999: 160).

szczeniu utworu autorstwa Jacka Dukaja (*Serce ciemności*, zob. Conrad 2017). Rzeczownik *escuro* wykorzystany w tytule powieści *Jabłko w ciemnościach* to z kolei odpowiednik *darkness* z tytułu dzieła Korzeniowskiego. „Dzikość", będąca atrybutem serca w debiutanckiej powieści Lispector, w imaginarium Conrada wiąże się ponadto organicznie z pojęciem ciemności i stanowi jeden z głównych atrybutów zmitologizowanej Afryki, będącej scenerią powieści o Kurtzu. Ciemna strona duszy ludzkiej dochodzi tutaj do głosu właśnie w warunkach zupełnej „dziczy", poza cywilizacyjnymi dyspozytywami. Wszystkie trzy tytuły opierają się zatem na zestawieniu elementów należących do dwóch porządków: pierwszy z nich tworzą jabłko, jądro i serce; drugi – ciemność i dzikość. W odniesieniu do twórczości Lispector tę pierwszą serię obrazów można uzupełnić o symbol jaja, który, jak wspomnieliśmy, ma szczególny status w jej wyobraźniowości. Jabłko, serce i jajko stanowią różne warianty tego, co w *Pasji według G.H.* zostało określone słowem „jądro", pojawiającym się w najbardziej rozpowszechnionym polskim przekładzie tytułu dzieła Conrada. W noweli Lispector słowo *núcleo*, „jądro", występuje aż trzynaście razy, odnosząc się do najgłębszych pokładów rzeczywistości, do jakich bohaterka dociera w trakcie mistycznego rytuału. Wszystkie wymienione przed chwilą obrazy, z przypisanymi im atrybutami „ciemności" i „dzikości", wyrażają motyw badania „sedna" istnienia i człowieczeństwa, badania prowadzącego do odkrycia treści przerażających i fascynujących zarazem, ekstatycznych, ale i wzbudzających zgrozę i obrzydzenie.

Pozwoliliśmy sobie na przedstawienie tych obserwacji, gdyż krytycy i badacze rzadko zwracają uwagę na wątki Conradowskie w pisarstwie Lispector. Dopatrują się w nim raczej związków z dziełami innego autora anglojęzycznego, Jamesa Joyce'a. To z jego *Portretu artysty z czasów młodości* (1916), jak już wspomnieliśmy, została zaczerpnięta fraza „w pobliżu dzikiego serca", która stała się tytułem pierwszej powieści Lispector i pojawia się także w jej motcie[50].

[50] Fragment, z którego zaczerpnięto motto, w polskim przekładzie Zygmunta Allana ma następującą formę: „Nie ma nikogo. Nikt go nie obserwuje, jest szczęśliwy, blisko nieokiełzanego serca życia" (Joyce 1977: 184). Przekład portugalski,

I choć Lispector odżegnywała się od tego związku[51], krytycy niejednokrotnie interpretowali jej twórczość pod kątem obecności literackich „epifanii" (o tym pojęciu pisaliśmy w rozdziale piątym) – motywu typowo Joyce'owskiego (zob. Penna 2010). W opozycji do tej tendencji odwołanie do Conrada pozwala dostrzec inne oblicze Lispector – nie piewczyni momentów świetlistej ekstazy pojawiających się w codziennym życiu, ale pisarki podejmującej bardzo poważnie temat zła[52] i badającej metafizyczne poziomy rzeczywistości, na których zło i dobro, miłość i nienawiść, współczucie i okrucieństwo wydają się ze sobą ściśle powiązane.

Omówione opowiadania wpisują się w problematykę, która stanowi dominantę tematyczną całego zbioru *Więzy rodzinne*. W znacznej części utworów z tego tomu[53] literacki opis stosunków i kryzysów rodzinnych dowodzi niemożności trwałego wpisania się w bezpieczne, spokojne i stabilne ramy życia przeciętnego i poprawnego. Teksty te tworzą obraz swoistego klinczu między opresyjnym i niezadowalającym charakterem społecznych instytucji a nieusuwalnym pragnieniem odnalezienia w ich ramach „ontologicznego bezpieczeństwa"; między obietnicą wyzwolenia przez wyobcowanie a przytłoczeniem przez nieredukowalną obcość człowieka w świecie; między pragnieniem porozumienia z innym a jego niemożliwością; między pragnieniem wykroczenia poza egzystencjalno-ontologiczne role, postrzegane jako sztuczne, a zgrozą i ohydą świata wszelkich norm i ról pozbawionego; między troską o innego a nie-

podawany przez Lispector w epigrafie, brzmi natomiast: „Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida" (PCS: 7).

[51] Według Benjamina Mosera (2009: 190) zaczerpnięte z Joyce'a motto „nie tylko zwróciło uwagę na okazjonalne użycie metody strumienia świadomości, ale też skłoniło niektórych krytyków do zakwalifikowania powieści jako joyce'owskiej". Porównanie to rozdrażniło pisarkę, która stwierdziła: „Odkryłam to zdanie, tytuł książki i samego Joyce'a, kiedy książka była już zupełnie gotowa. Napisałam ją w osiem czy dziewięć miesięcy, w czasie, gdy studiowałam, pracowałam i spotykałam się z narzeczonym – studia, narzeczeństwo, Joyce, praca nie wywarły na nią bezpośredniego wpływu" (Moser 2009: 191).

[52] Na temat problematyki zła u Lispector zob. także: Rosenbaum 1999a.

[53] Dzieje się tak na przykład w opowiadaniach *Feliz aniversário* (*Życzenia urodzinowe*) oraz tytułowych *Więzach rodzinnych*.

usuwalną przemocą wpisaną w istnienie jako człowiek. Wszystkie te napięcia składają się właśnie na opis skomplikowanej, paradoksalnej relacji między osobowością a bezosobowością, jaka ujawnia się w narracjach Lispector traktujących o egzystencjalno-ontologicznych kryzysach.

ROZDZIAŁ 14

Bezosobowość jako przedmiot doświadczenia ascetyczno-mistycznego

W poprzedniej części książki omówiliśmy sposób, w jaki kryzysy psychiczne i egzystencjalne przeżywane przez bohaterki utworów Lispector wiążą się z tematyką bezosobowości. W tej części skupimy się na szczególnym rodzaju takiego kryzysu, jakim jest doświadczenie ascetyczno-mistyczne, opisane w noweli *Pasja według G.H.* W rozdziale siódmym wskazaliśmy, że mistycyzm stanowi istotny wymiar dzieła Lispector i jeden ze sposobów, w jaki w jej utworach przejawia się tematyka bezosobowości. Przez mistycyzm rozumiemy praktykę duchową nakierowaną na głębokie, osobiste i bezpośrednie doświadczenie metafizycznego absolutu czy też, jak ujmują to północnoamerykańscy religioznawcy Denise L. i John T. Carmody (2011: 18), „bezpośrednie doświadczenie ostatecznej rzeczywistości". W tradycjach religii monoteistycznych ten poziom rzeczywistości jest zazwyczaj utożsamiany z Bogiem. Najistotniejszą cechą tego rodzaju obcowania z absolutem jest brak zapośredniczenia przez instancje kulturowe, społeczne i instytucjonalne. Z tego też powodu realizuje się ono najczęściej przez ascezę rozumianą – zgodnie z etymologią tego słowa odsyłającą do greckiej *askesis* – jako ćwiczenia duchowe. U Michela Foucaulta asceza – pojmowana w takim właśnie, etymologicznym sensie – stanowi jedną z form „kontrprowadzenia"[54], czyli aktywności ludzkiej wymykającej się mechanizmom u*jar*zmiania działającym w obrębie religijnych instytucji (zob. Rudnicki 2015: 138). W takim ujęciu asceza jest jedną z możliwych praktyk wolności, które wpisawszy w ramy aparatu pojęciowego stoso-

[54] Foucault wprowadza to pojęcie w ramach kursu „Bezpieczeństwo, terytorium, populacja" prowadzonego w Collège de France w roku akademickim 1977/1978 (por. Foucault 2010a: 201–232).

wanego w tej pracy, są dla nas sposobami wydostania się poza zasięg oddziaływania dyspozytywu. Pisząc o procesie ascetyczno-mistycznym, będziemy więc mieli na myśli indywidualną praktykę duchową, pojmowaną jako odpowiednie kierowanie własną świadomością w celu osiągnięcia doświadczenia absolutu jako metafizycznej rzeczywistości samej w sobie, istniejącej niezależnie od ontologicznych przygodności. Równocześnie proces ten będziemy postrzegać w kategoriach kryzysu egzystencjalnego. Narusza on fundamenty osobowego życia rozumianego, zgodnie z naszymi wcześniejszymi ustaleniami, jako istnienie u*jar*zmione, z jednej strony cechujące się ontologicznym bezpieczeństwem, z drugiej jednak niewspółmierne względem samego siebie i obarczone poczuciem egzystencjalnej winy.

Przejście od „ja" ku nicości w *Pasji według G.H.*

Właśnie w *Pasji według G.H.*, utworze nawiązującym do tradycji i praktyk mistycznych, problematyka bezosobowości została przedstawiona w sposób najwyraźniejszy. Nowela opowiada o wewnętrznych przeżyciach bohaterki wywołanych przez szczególne, choć z pozoru banalne, okoliczności zewnętrzne. Narratorka pierwszoosobowa, występująca pod inicjałami G.H., znajduje się sama w swoim mieszkaniu, opuszczonym niedawno przez czarnoskórą Janair, jedyną osobę, z którą w jakimś sensie je dzieliła. Janair pracowała jako *empregada*, czyli pomoc domowa, a zatem pod jej nieobecność bohaterka oddaje się czynności, która z nieznanych przyczyn zawsze ją pociągała – sprzątaniu. Zaledwie jednak rozpoczyna porządkowanie mieszkania, gdy jej uwagę przykuwa znajdujący się w pokoju Janair karaluch. Spotkanie z owadem, jego obserwacja i wywołana nią ewolucja stanów świadomości bohaterki stanowią oś konstrukcyjną utworu.

W noweli wielokrotnie pojawiają się nawiązania do bezosobowości, a depersonalizacja – nazwana tak wprost – stanowi jego główny temat. Zdaniem Benedita Nunesa (1989: 58–59), jednego z najbardziej znanych w Brazylii interpretatorów prozy Lispector, bohaterka *Pasji według G.H.* zostaje stopniowo „opróżniona ze swojego życia osobowego" i „ulega przyciąganiu rzeczywistości bezosobowej".

Proces ten ma charakter ascetyczno-mistyczny, o którym Nunes (1989: 63) pisze tak: „Zejście w kierunku istnienia bezosobowego dokonuje się jako prawdziwa asceza: postać oddziela się od świata i doświadcza – w miarę stopniowego zredukowania uczuć, przedstawień i woli – utraty *ja*". Wyznacznikiem takiego charakteru procesu obrazowanego w noweli Lispector jest właśnie, jak pisze krytyk, przejście od rzeczywistości zorganizowanej wokół „ja" do poziomu świadomości, na którym „ja" zostaje zniesione lub też rozpływa się w wyniku zespolenia z najgłębszym poziomem istnienia. Podstawową właściwością tego poziomu jest zaś zachodząca na nim jedność, zniesienie zjawiska różnicowania i generowanych przez nie pojedynczych tożsamości. Jak stwierdza Walter Terrence Stace,

> w introwertycznym doświadczeniu mistycznym nie ma wielości i rozróżnienia. Wynikać stąd powinno, że skoro nie ma w nim rozróżnienia pomiędzy jednym przedmiotem a innym, podobnie może też nie być rozróżnienia pomiędzy podmiotem a przedmiotem. A jeśli przedmiot doświadczenia postrzegany lub interpretowany jest jako Jedność, Wszechogarniająca Jaźń [*Universal Self*], Absolut albo Bóg, to powinno stąd wynikać, że doświadczająca tego pojedyncza jaźń musi utracić swoją jednostkowość, przestać być oddzielną jednostką i utracić swoją tożsamość, gdyż zostaje ona porzucona bądź stopiona z Jednością albo Absolutem, albo Bogiem (Stace 1961: 111).

O podobnym zaniku rozróżnienia między przedmiotem a podmiotem mówi G.H.: „Nie rozumiem tego, co zobaczyłam. A nawet nie wiem, czy zobaczyłam, gdyż moje oczy w końcu nie różniły się już od widzianej rzeczy"[55]. W miarę zatem jak zniesione zostają kolejne rozróżnienia – nawet to na podmiot i przedmiot – bohaterka zbliża się do stanu absolutnej jedni, tożsamej z nicością: „Być może wiedziałam już, że jak tylko przestąpię próg bramy, nie będzie już różnicy między mną a karaluchem. Ani w moich oczach, ani w oczach tego, co jest Bogiem. Tak oto postawiłam pierwsze kroki w kierunku

[55] „Não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista" (PSGH: 12).

nicości”[56]. Taki sposób rozumienia doświadczenia mistycznego jest szczególnie bliski tradycji kabalistycznej. Jak pisze Sanford L. Drob, należy pamiętać, że

> znaczna większość mistyków opisuje swoje doświadczenie nie w kategoriach wizji czy też percepcji (np. obecności Boga bądź innego absolutu), ale raczej w kategoriach pełnego opróżnienia świadomości, zupełnego braku wrażeń, postrzegania, myśli itd. Kabaliści mówią o swoim absolucie, *En-Sof*, jako o *Ayin*, nicości, a proces doświadczania, jaki oni, zwłaszcza Chasydzi, opisują, nie odnosi się do doświadczenia obecności Pana, ale raczej do *bitul ha-Yesh*, unicestwienia siebie [*nullification of the self*], przekształcenia *Yesh* (istnienia) w *Ayin* (nicość) (Drob 2004).

Podobnie rozumuje Nunes (1989: 63–64), twierdząc, że u Lispector asceza jest właściwie „metodą mającą na celu poświęcenie *ja*”. W tym sensie ascetyczno-mistyczny model konstruowany przez Lispector w *Pasji według G.H.* przeciwstawia się przywoływanemu w kronice *Persona* ojcowskiemu pouczeniu o najwyższej wartości przynależnej „osobie”, rozumianej jako spójna jednostka, która dzięki „zwycięstwu w walce” zdobyła maskę bohatera. *Pasja według G.H.* sytuuje się w całkowitej opozycji do tego ideału, gdyż postulowana jest w niej etyka „deheroizacji” i „porażki”, które urastają do rangi najwyższego osiągnięcia człowieka. Przypomnijmy mówiący o tym, cytowany wcześniej fragment:

> Stopniowa deheroizacja siebie samego jest prawdziwą pracą, jaka dokonuje się pod powierzchnią pracy pozornej, życie jest tajną misją. […] Deheroizacja mnie samej podminowuje podziemnie mój budynek […]. Deheroizacja jest wielką życiową porażką. Nie wszystkim udaje się ponieść porażkę, tak jest ona pracochłonna, trzeba najpierw mozolnie wejść na górę, aż osiągnie się wysokość, z której można spaść – mogę osiągnąć depersonalizację milczenia tylko wówczas, gdy najpierw wypracuję pełny głos[57].

---

[56] „Eu talvez já soubesse que, a partir dos portões, não haveria diferença entre mim e a barata. Nem aos meus próprios olhos nem aos olhos do que é Deus. Foi assim que fui dando os primeiros passos no nada” (PSGH: 64).

[57] „A gradual deseroização de si mesmo é o verdadeiro trabalho que se labora sob o aparente trabalho, a vida é uma missão secreta. […] A deseroização de mim

Przeprowadzenie procesu depersonalizacji, traktowane jako swoista życiowa misja, wymaga, jak podkreśla narratorka, długotrwałego wysiłku. Proces ten określa mianem „deheroizacji", dając do zrozumienia, że „ja", które mu się poddaje, nie otrzyma za trudy ascetycznego samoograniczenia jakiejkolwiek emocjonalnej rekompensaty, jaką dla „świętych" z opowiadania *Miłość* (stojących jednak, jak pamiętamy, „po stronie" katów) może stanowić satysfakcja z wykonanego zadania. Przytoczony fragment podkreśla jednak zarazem dialektyczną naturę tego procesu. Także do niej można odnieść przywołane już wcześniej sformułowanie zaczerpnięte z dedykacji otwierającej powieść, uznane przez Olgę de Sá (1999) za termin określający jedną z naczelnych zasad organizujących pisarstwo Lispector: *travessia do oposto* („przeprawa przez przeciwieństwo"). Zgodnie z tą zasadą depersonalizacja jest możliwa dopiero po osiągnięciu pełni osobowości[58], jako ostateczna „tryumfalna porażka", która pozwala spaść z wysokości okazałej osobowej konstrukcji w bezosobowe milczenie.

Obraz ten zawiera w sobie istotną dwoistość: z jednej strony pokazuje, że osiągnięcie stanu bezosobowości jest wymagającym wysiłku procesem, z drugiej zaś ukazuje efekt jako „upadek" czy też „popadnięcie" w bezosobowość. Depersonalizacja zostaje przedstawiona jako *askesis*, duchowe ćwiczenie, podejmowane przez podmiot w celu zniesienia samego siebie, a równocześnie jako pasywne poddanie się przemożnemu oddziaływaniu „bezosobowego życia".

---

mesma está minando subterraneamente o meu edifício […]. A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair – só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz" (PSGH: 135–137).

[58] Przywodzi to na myśl zastrzeżenie poczynione przez T. S. Eliota w eseju *Tradycja i talent indywidualny* stanowiącym manifest poezji bezosobowej. Eliot stwierdza najpierw, że życie artysty „jest ciągłym wyrzeczeniem się swojego aktualnego »ja«, na rzecz czegoś, co jest więcej warte. Rozwój artysty to bezustanne poświęcanie samego siebie i stała zagłada swojej osobowości" (Eliot 1981: 403). Nieco dalej dorzuca jednak: „Ale oczywiście jedynie ci, którzy posiadają osobowość i doświadczają wzruszeń, rozumieją, co to znaczy pragnąć dystansu od nich" (Eliot 1981: 407).

Te przeciwstawne aspekty depersonalizacji Lispector rozwija za pomocą dwojakiej metaforyki. Aktywną stronę omawianego procesu prezentuje, stosując przede wszystkim (choć nie tylko) obraz przedzierania się przez kolejne „warstwy" rzeczywistości. Bierne doświadczenie oddziaływania bezosobowości charakteryzuje z kolei, odwołując się do metafory uwodzenia. Elementy te postaramy się teraz omówić, wskazując na aspekty pozwalające pogłębić naszą charakterystykę Lispectoriańskiego rozumienia pojęcia bezosobowości.

Metaforyka warstwowości

Już struktura przestrzeni wykreowanej w *Pasji według G.H.* wskazuje, że warstwowość jest istotnym elementem wyobrażeniowości charakteryzującej tę nowelę. Jej bohaterka mieszka na najwyższym piętrze budynku, stanowiącym niejako jego wierzchnią warstwę: „Mieszkanie mnie odzwierciedla. Jest na ostatnim piętrze, co postrzegane jest jako przejaw pewnej elegancji"[59]. Podczas sprzątania mieszkania ujawnione zostają, skrywane pod elegancką powierzchnią, niższe kondygnacje budynku, a także jego wewnętrzne warstwy, będące – jak zobaczymy – obrazem głębszych warstw rzeczywistości:

> Zdecydowana, by rozpocząć sprzątanie od pokoju służącej, przeszłam przez kuchnię, która łączy się z częścią dla służby. W głębi tej części jest korytarz, z którego wchodzi się do pokoju. Wcześniej jednak oparłam się plecami o ścianę, aby dokończyć papierosa. Spojrzałam w dół: trzynaście pięter opadało z budynku. Nie wiedziałam, że wszystko to już było częścią tego, co miało się wydarzyć. Wcześniej ruch prawdopodobnie rozpoczął się już tysiąc razy, a później zatracił. Tym razem ruch miał dotrzeć do końca, a ja niczego nie przeczuwałam. Spojrzałam na środkową przestrzeń tworzoną przez budynek, tyły mieszkań, z których moje mieszkanie również było widziane jako tyły. Na zewnątrz mój budynek był biały, miał gładkość marmuru i gładkość powierzchni. Ale w środku wewnętrzna przestrzeń była poprzeczną gmatwaniną

[59] „O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância" (PSGH: 23).

kątów prostych, okien, sznurów i zacieków od deszczu, okien otwierających się na inne okna, wyjść otwierających się na inne wyjścia. Brzuszysko mojego budynku było jak fabryka[60].

Również mieszkanie bohaterki rozplanowano w ten sposób, że za jednym pomieszczeniem znajduje się następne: „Tak jak ja, mieszkanie ma półcienie, miejsca wilgotnego światła, nic tutaj nie jest nagłe: jedno pomieszczenie poprzedza i zapowiada następne. Z mojej jadalni widziałam mieszaninę cieni, które były preludium salonu"[61]. Tak opisane pomieszczenia i części budynku przypominają *moradas*, komnaty „zamku wewnętrznego", o jakim w swoim słynnym traktacie mistycznym noszącym taki właśnie tytuł (*Castillo Interior*, 1588) pisała św. Teresa od Jezusa (2009). Zewnętrzna część opisywanego przez G.H. budynku nosi zarazem znamiona dyspozytywu: została przedstawiona jako swoisty „montaż", pod powierzchnią którego kryją się zamaskowane przestrzenie głębsze, obszerniejsze, być może prawdziwsze, lecz, w przeciwieństwie do elegancko urządzonego mieszkania, „niezamieszkiwalne". Wpisana w tak rozumianą strukturę G.H. podejmuje wysiłek opuszczenia jasnej i przestronnej części swojego mieszkania i przechodzi do kolejnych, usytuowanych w ciągu, coraz głębiej ukrytych przestrzeni: kieruje się do pokoju służącej, w nim znajduje szafę, w szafie zaś – karalucha. Łańcuch ten ma jeszcze jedno ogniwo, gdyż to we wnętrzu karalucha znajduje

[60] „Decidida a começar a arrumar pelo quarto da empregada, atravessei a cozinha que dá para a área de serviço. No fim da área está o corredor onde se acha o quarto. Antes, porém, encostei-me à murada da área para acabar de fumar o cigarro. Olhei para baixo: treze andares caíam do edifício. Eu não sabia que tudo aquilo já fazia parte do que ia acontecer. Mil vezes antes o movimento provavelmente começara e depois se perdera. Dessa vez o movimento iria ao fim, e eu não pressentia. Olhei a área interna, o fundo dos apartamentos para os quais o meu apartamento também se via como fundos. Por fora meu prédio era branco, com lisura de mármore e lisura de superfície. Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas. O bojo de meu edifício era como uma usina" (PSGH: 27).

[61] „Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o living" (PSGH: 23).

się poszukiwana przez bohaterkę esencja. Co więcej, aby do niej dotrzeć, trzeba najpierw przedrzeć się przez liczne – wprost niezliczone – warstwy jego pancerza:

> I oto odkrywałam, że choć był zwarty, składał się z wielu brunatnych łupin, cienkich jak łupiny cebuli, każdą można by podważyć paznokciem, a mimo to wciąż ukazywałaby się kolejna łupina, i kolejna[62].

Wydaje się oczywiste, że obraz ten przedstawia proces dochodzenia do sedna rzeczy. Podobny odnajdujemy w *Zamku wewnętrznym* Teresy z Ávili, w jej opisie mistycznej drogi:

> A zatem powróćmy obecnie do naszego zamku o wielu mieszkaniach. Nie powinnyście rozumieć tych mieszkań [jako ułożonych] jedne za drugimi, jako coś uszeregowanego, ale utkwijcie oczy w jego centrum, którym jest to pomieszczenie lub pałac, gdzie przebywa król. Myślcie o [tym zamku] jako o [podobnym do] *palmito*[63], w którym dla dotarcia do tego, co jadalne, [trzeba odsłonić] wiele warstw otaczających całą tę smakowitą część. Podobnie i tutaj: dookoła tego [centralnego] pomieszczenia znajduje się wiele [innych], a także ponad [nim] (św. Teresa od Jezusa 2009: 33)[64].

W obu przypadkach jest mowa o stopniowym przedzieraniu się przez warstwy do centrum, w którym ma dojść do mistycznego do-

---

[62] „E eis que eu descobria que, apesar de compacta, ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma" (PSGH: 44).

[63] Jak tłumaczą w przypisie redaktorzy cytowanego wydania, „[m]ianem *palmito* określa się miąższ stożków wzrostu znajdujących się na czubku rośliny o wachlarzowatych liściach, należącej do rodziny palm. Zanim osiągnie ona dojrzałość zbiorczą i będzie mogła być ścięta, musi minąć 10–15 lat. Ważące do 2–3 kg »serce« otacza szereg niejadalnych, włóknistych osłon liści, które w celu dotarcia do jadalnego miąższu stożków wzrostu należy w całości usunąć. Roślina rośnie m.in. w Andaluzji, a Teresa mogła ją spotkać w Sewilli. Istniało również takie określenie, że osoba mająca na sobie wiele warstw odzieży jest ubrana na *palmito* (my mówimy na cebulkę)" (w: św. Teresa od Jezusa 2009: 33).

[64] Dopowiedzenia w nawiasach kwadratowych pochodzą od redakcji cytowanego tomu.

świadczenia. W *Pasji według G.H.* centrum to jest określane jako „jądro" (*núcleo*) – ten właśnie termin, jak już wspomnieliśmy, pojawia się w noweli aż trzynaście razy: jako *núcleo da vida* (PSGH: 47, „jądro życia"), *núcleo neutro e vivo* (PSGH: 99, „jądro neutralne i żywe") czy też po prostu *núcleo* (między innymi PSGH: 47 i 64). Tą żywą esencją jest biała maź wypływająca ze zranionego karalucha, którą bohaterka spożywa w akcie mistycznej komunii w kulminacyjnym momencie historii. Do znaczenia tego aktu powrócimy w dalszej części rozdziału. Zaznaczmy tymczasem, że metaforyka warstwowości ujawnia się także w innych momentach narracji – na przykład wtedy, gdy postępujący proces depersonalizacji zostaje opisany jako zapadanie się kolejnych „warstw archeologicznych":

> Jak ci to wytłumaczyć: oto nagle cały ten świat, którym byłam, marszczył się ze zmęczenia, nie mogłam już dłużej dźwigać na barkach – czego? – i ulegałam napięciu, o którym nie wiedziałam, że zawsze było moje. Już wtedy były we mnie, a ja jeszcze tego nie wiedziałam, pierwsze sygnały zapadania się podziemnych jaskiń wapiennych, które grzmiały pod ciężarem kolejnych warstw archeologicznych – a pod ciężarem pierwszego zapadnięcia opadały mi kąciki ust, opadały mi ręce[65].

Zauważmy, że przedstawiona metaforyka warstwowości wyraża oba aspekty procesu depersonalizacji: aktywny, wyrażony w czynności zdzierania kolejnych warstw pancerza karalucha, i bierny, zawarty w obrazie zapadania się kolejnych wewnętrznych jaskiń i warstw geologicznych. W obu przypadkach chodzi o stopniowe zbliżanie się do sedna, jądra, głębokiej rzeczywistości, która została przykryta przez kolejne warstwy ludzkich konstrukcji, czyli – ujmując rzecz w kategoriach przyjętej tutaj siatki pojęciowej – o stopniowe znosze-

---

[65] „Como te explicar: eis que de repente aquele mundo inteiro que eu era crispava-se de cansaço, eu não suportava mais carregar nos ombros – o quê? – e sucumbia a uma tensão que eu não sabia que sempre fora minha. Já estava havendo então, e eu ainda não sabia, os primeiros sinais em mim do desabamento de cavernas calcárias subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas – e o peso do primeiro desabamento abaixava os cantos de minha boca, me deixava de braços caídos" (PSGH: 34–35).

nie dyspozytywów w celu przedostania się do rzeczywistości bezdyspozytywnej, bezosobowej.

Metaforyka uwodzenia: spojrzenie nagiego życia

Jednak, jak powiedzieliśmy wcześniej, bierny aspekt procesu opisywanego w *Pasji według G.H.* – który na mocy typowego dla mistycyzmu paradoksu[66] współistnieje z własnym przeciwieństwem, jakim jest aktywna asceza – został zobrazowany przede wszystkim za pośrednictwem metaforyki uwodzenia. „Była to pustynia, która nawoływała mnie, jak nawołuje z oddali monotonna pieśń. Byłam uwodzona"[67] – czytamy w noweli. Nieco dalej narratorka tak charakteryzuje karalucha: „Karaluch jest czystym uwodzeniem. Rzęski, mrugające rzęski, które nawołują"[68]. Obrazy pojawiające się w przywołanych fragmentach odwołują się do dwóch zmysłów – słuchu i wzroku – za pośrednictwem których może dokonać się „wezwanie", w tym również jego szczególny rodzaj, jakim jest uwodzenie. Uwodzenie rozumiane jako „wezwanie" odbywa się przede wszystkim za sprawą głosu – dobiegająca z oddali pieśń (*cântico*) z pierwszego cytatu, mimo nasuwających się skojarzeń z Pieśnią nad Pieśniami (*O Cântico dos Cânticos*), przywodzi również na myśl śpiew syren z *Odysei*. Ale „wzywać", tak jak uwodzić, można także przez spojrzenie – użyty w drugim fragmencie rzeczownik *cílios* oznacza między innymi rzęsy, a czasownik *pestanejar* określa czynność mrugania. „Mruganie rzęsami" przywołuje zapisany w kanonach kultury obraz uwodzicielskiego spojrzenia[69].

---

[66] Przypomnijmy, że zdaniem Gershoma Scholema (2007: 17) „religijną rzeczywistość mistyka da się racjonalnie wyrazić jedynie przez paradoksy".

[67] „Era um deserto que me chamava como um cântico monótono e remoto chama. Eu estava sendo seduzida" (PSGH: 47).

[68] „A barata é pura sedução. Cílios, cílios pestanejando que chamam" (PSGH: 47).

[69] Ten temat pojawia się w jednym z felietonów Lispector, opublikowanym w *Diário da Noite* na cztery lata przed wydaniem *Pasji według G.H.*: „W kwestii oczu kobiety ze starożytnego Egiptu wyprzedziły współczesną kobietę o 2 tysiące lat. One również koncentrowały się na uwodzeniu poprzez spojrzenie, stosując czarną substancję nazywaną »kohl«, aby wydłużyć brwi i poczernić rzęsy.

Należy jednak od razu wyjaśnić, że w pisarstwie Lispector ten rodzaj spojrzenia nie pojawia się w kontekście tradycyjnie rozumianych „wątków miłosnych". Szczególnie intensywne spojrzenie jest przypisywane nie namiętnym kochankom, lecz przede wszystkim zwierzętom. Najlepszym tego przykładem jest opowiadanie *Bawół*[70] z tomu *Więzy rodzinne*. Omówimy je nieco dokładniej, gdyż jego analiza pozwoli nam lepiej zrozumieć elementy, które pojawiają się również w *Pasji według G.H.* W kulminacyjnym momencie opowiadania bohaterka zostaje wytrącona z egzystencjalnej równowagi właśnie za sprawą pełnego napięcia kontaktu wzrokowego z tytułowym zwierzęciem. Efekt ten stanowi zwieńczenie osobliwej fabuły: bohaterka cierpi z powodu miłosnego zawodu, który pragnie przezwyciężyć, rozbudzając w sobie nienawiść do niedoszłego kochanka. Ponieważ jednak okazuje się niezdolna do nienawiści, udaje się do Ogrodu Zoologicznego, by znaleźć istotę, na której mogłaby skupić swe odczucia. Odwołując się do psychoanalitycznego pojęcia „kateksji", oznaczającego „obsadzenie" popędu na konkretnym obiekcie (Freud 2012: 105–106), cel bohaterki opowiadania można określić jako przeniesienie energii popędowej z obiektu, na którym nie udało

W tamtym okresie także stosowano już cienie do powiek: i nie jest to nasz wymysł, zostało to potwierdzone" („As mulheres do antigo Egito anteciparam por 2 mil anos a mulher de hoje, em matéria de olhos. Também elas se concentravam na sedução do olhar, usando uma substância negra chamada »kohl«, para alongar as sobrancelhas e escurecer os cílios. Também naquela época já usavam sombra verde nas pálpebras: e isto não é invenção nossa, foi provado", Moser 2009: 357).

[70] W polskim przekładzie Krystyny Sabik opowiadanie nosi tytuł *Byk*. Wybór tłumaczki może sugerować, że chodzi o przedstawiciela bydła domowego (*Bos taurus taurus*), czyli po portugalsku *touro*. Tymczasem zdjęcie figurujące pod hasłem *búfalo* w katalogu Ogrodu Zoologicznego Rio de Janeiro (www.rio-zoo.com.br/animais/), który Lispector najprawdopodobniej odwiedziła, przygotowując się do napisania opowiadania, wskazuje, że można tam spotkać przedstawicieli jednej z odmian rodzaju *Bubalus*, czyli woły. Ponieważ jednak określenie „wół" może po polsku oznaczać także wykastrowanego samca bydła domowego, wybieramy określenie „bawół", które pojawia się w polskich tłumaczeniach niektórych nazw gatunkowych zwierząt należących do tego rodzaju (na przykad *Bubalus arnee* – bawół indyjski). Tak samo tytuł tego opowiadania przełożył Wojciech Charchalis (OW: 221).

się jej obsadzić, na inny, zastępczy obiekt. Podczas poszukiwań dostrzega między innymi „ostronosa, który patrzył na nią w ciszy indagującego ciała”[71]. W końcu staje „oko w oko” z bawołem, na którego spogląda przez pręty ogrodzenia.

> Stali teraz naprzeciw siebie, [bawół] i kobieta. Nie patrzyła na jego głowę, na pysk na rogi. Patrzyła mu w oczy. I oczy [bawołu] patrzyły prosto w jej oczy. Przeniknęła ją tak intensywna biel, że nagle poczuła senną słabość i stojąc zapadła w głęboki sen. Patrzyły na nią małe, czerwone oczy. Oczy [bawołu] (B: 253)[72].

W efekcie tego wzajemnego spojrzenia bohaterka traci przytomność – jej bezwładne ciało osuwa się po kratach, a w ostatniej chwili dostrzega jeszcze niebo:

> Z bezwładną głową patrzyła, przerażona nienawiścią, z jaką jej się przyglądał, niewzruszony w swej pogardzie. Niewinna, ciekawa, zagłębiała się coraz bardziej w tamte oczy wpatrujące się w nią ze spokojem. Nie chciała i nie mogła uciec, naiwna i senna, uwięziona we wzajemnym morderstwie. Uwięziona, jak gdyby jej ręka przyrosła do sztyletu, który wbiła sama, zsuwała się, zaczarowana, wzdłuż prętów ruchem tak łagodnym, że zanim uderzyła miękko o ziemię, zobaczyła całe niebo i [bawołu] (B: 253)[73].

---

[71] „[O] quati que no silêncio de um corpo indagante a olhava” (LF: 130). W tłumaczeniu Krystyny Sabik: „szopa, który całym sobą zdawał się stawiać jakieś pytanie” (B: 248).

[72] „Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos. E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo” (LF: 135).

[73] „Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranqüilo de ódio, a olhava. Quase inocentada, meneando uma cabeça incrédula, a boca entreaberta. Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo” (LF: 135).

Odnalezienie w oczach bawołu doskonałej nienawiści okazuje się równoznaczne ze swego rodzaju ekstazą – pełnym fascynacji omdleniem, w którym zawiera się zarazem spełnienie i anihilacja samej siebie. Elżbieta Milewska (1989: 257) utożsamia to samounicestwienie z fizycznym samobójstwem; niejednoznaczność tekstu pozwala jednak również na odczytanie przenośne, zgodnie z którym „zabójstwo", o którym tu mowa, odnosiłoby się raczej do zniesienia własnej osobowości. Warto zauważyć, że to samo słowo – *assassinato* – pojawia się w opowiadaniu *Miłość*, gdzie efekt depersonalizacji wywołany przez przestrzeń innego Ogrodu – nie Zoologicznego, a Botanicznego – został opisany w następujących słowach: „Surowość świata była spokojna. Zabójstwo było głębokie. A śmierć nie była tym, czym myśleliśmy"[74]. W obu przypadkach, jak się zdaje, jest mowa o tym, co w *Pasji według G.H.* zostało określone wyrażeniami „zabójstwo mojej ludzkiej duszy"[75] i „zbrodnia przeciw mojemu życiu osobowemu"[76]. Odnoszą się one do ceny, jaką bohaterka musi zapłacić za dostęp do sedna rzeczy, żywego absolutu wcielonego w karalucha. Daje to podstawę, by „śmierć", o jakiej mowa w tych utworach, rozumieć jako znaną z tradycji „śmierć mistyczną"[77].

Przymiotnik *mútuo* („wzajemny", „obustronny"), którym opisano „zabójstwo" wywołane kontaktem wzrokowym z bawołem, przypomina o neutralności stanu bezosobowego. Wskazuje, że wyzbyć się osobowości to tyle, co znieść lub zawiesić działanie osobowościowego dyspozytywu wraz z całą siecią ustanawianych przezeń relacji. Wyzbycie się własnej podmiotowości oznacza bowiem, zgodnie z Barthes'owską koncepcją *neutrum*, udaremnienie działania paradygmatu, rozciągnięcie stanu bezosobowości na cały system, który

---

[74] „A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos" (LF: 25).

[75] „[O] assassinato de minha alma humana" (PSGH: 13).

[76] „[C]rime contra a minha vida pessoal" (PSGH: 17).

[77] Jak podaje Daniel Merkur (2004: 225), „[k]onceptualizacja unii mistycznej jako śmierci duszy i jej zastąpienia przez świadomość Boga stanowi typowy trop w Kościele rzymskokatolickim od czasu św. Teresy z Ávili; motyw ten można także odnaleźć wcześniej, w XIII wieku, u Marguerite Porete oraz w koncepcji *fanaa*, czyli »anihilacji«, w sufizmie islamskim".

wcześniej mógł działać dzięki konstytuującym go różnicom. W efekcie depersonalizującego spojrzenia bawołu ustanowiony zostaje stan, w którym żaden pojedynczy byt nie może już mieć statusu ani podmiotu, ani przedmiotu. Ten właśnie efekt ontologiczny prowadzi do ekstatycznego omdlenia, w którym wraz z „ja" przestaje istnieć otaczający je, zróżnicowany przez dyspozytywy świat. Dyspozytywna konstrukcja świata ustępuje miejsca pojawiającej się w przebłysku wizji „całego nieba". Lispector w subtelny sposób sugeruje tym samym mistyczny charakter opisywanego doświadczenia: polega ono na dotarciu do bezosobowego, niezapośredniczonego sedna, w kontakcie z którym wraz z „ja" tracą moc wszelkie możliwe formy ekspresji i reprezentacji doświadczanego stanu. Dlatego ekstaza jest przeżywana w całkowitym milczeniu.

Aby lepiej zrozumieć naturę depersonalizacji wywołanej spojrzeniem i jej związek z kategorią uwodzenia, należy zastanowić się, dlaczego opisany wyżej efekt został wywołany akurat przez kontakt wzrokowy z bawołem. Trzeba zatem zapytać, jaka cecha bawolego spojrzenia czyni z tego zwierzęcia idealny obiekt nienawiści, a zarazem katalizator swoistej ekstazy. Cechą tą nie jest sama w sobie „zwierzęcość", gdyż kontakt wzrokowy z przedstawicielami innych gatunków nie przyniósł podobnych skutków. Inne zwierzęta napotykane przez bohaterkę, jak się okazuje, mają bowiem, w jej odczuciu, pewne cechy, które uniemożliwiają jej nienawiść:

> Żyrafa była dziewicą, której właśnie obcięto warkocze. Beznadziejnie niewinną, jak wszystko, co duże, lekkie i bezgrzeszne. Kobieta w brązowej kurtce odwróciła wzrok. Była chora, naprawdę chora. Stojąc tak przed zwiewną żyrafą, przed tym cichym ptakiem bez skrzydeł, nie mogła odnaleźć w sobie najgorszej, najboleśniejszej rany – źródła nienawiści. A przecież przyszła tutaj, żeby ją rozjątrzyć (B: 245)[78].

[78] „Mas a girafa era uma virgem de tranças recém-cortadas. Com a tola inocência do que é grande e leve e sem culpa. A mulher do casaco marrom desviou os olhos, doente, doente. Sem conseguir – diante da aérea girafa pousada, diante daquele silencioso pássaro sem asas – sem conseguir encontrar dentro de si o ponto pior de sua doença, o ponto mais doente, o ponto de ódio, ela que fora ao Jardim Zoológico para adoecer" (LF: 126).

Oczy wielbłąda wyrażają z kolei wielką cierpliwość, słonia – łagodność i rezygnację z użycia posiadanej siły, wzrok napotkanych małp budzi litość. Początkowo wydaje się więc, że to łagodność i niewinność są powodem, dla którego rozdrażniona bohaterka odrzuca możliwość znienawidzenia tych zwierząt. Tymczasem, przyglądając się uważniej spotkaniu z bawołem, zauważamy, że zwierzę to nie ma wcale cech przeciwnych: nie jest agresywne, nie jest też postrzegane jako budzące odrazę czy podłe. Bawół nie przejawia cech predestynujących go do roli obiektu nienawiści. Konfrontacja z nim różni się jednak od spotkań z pozostałymi zwierzętami ze względu na roztaczającą się wokół niego aurę obojętności:

> Obok lekko szumiał strumyk. Było jej to obojętne. Znów opuściła głowę i utkwiła wzrok w [bawole], stojącym w głębi zagrody. Beznamiętna, w brązowej kurtce, nikim nie zainteresowana i nie wzbudzająca niczyjego zainteresowania. Nareszcie coś w rodzaju spokoju. […] Patrzyła bez zainteresowania na wielką, suchą przestrzeń otoczoną wysokimi kratami stanowiącą zagrodę [bawołu]. Czarny [bawół] stał nieruchomo w jej przeciwnym końcu. Po chwili zaczął się przechadzać. […] Przechadzał się powoli, tak czarny, że z daleka jego głowa była czarną plamą (B: 250–251)[79].

Od gatunków tak „wyrazistych", jak żyrafy, hipopotamy i małpy, odróżnia bawołu jego nijakość, brak cech szczególnych. Bawół, jak się zdaje, nie ma „osobowości", którą odznaczały się inne zwierzęta, i ze względu na którą bohaterka nie potrafiła ich nienawidzić. W decydującym momencie konfrontacji staje ona na wprost zwierzęcia, a jej spojrzenie nie pada na głowę, pysk, czy rogi, lecz na same oczy. W polu widzenia nie pojawiają się żadne cechy charakterystycz-

---

[79] „Sem esperança, ouviu a leveza de um riacho. Abaixou de novo a cabeça e ficou olhando o búfalo ao longe. Dentro de um casaco marrom, respirando sem interesse, ninguém interessado nela, ela não interessada em ninguém. Certa paz enfim. […] Olhando com isenção aquele grande terreno seco rodeado de grades altas, o terreno do búfalo. O búfalo negro estava imóvel no fundo do terreno. Depois passeou ao longe […]. De longe ele passeava devagar com seu torso. Era um búfalo negro. Tão preto que a distância a cara não tinha traços" (LF: 132–133).

ne bawołu, dzięki czemu żadna przygodność nie zakłóca spotkania z esencją, którą bohaterka odnajduje w oczach zwierzęcia. W tej scenie oczy patrzą w oczy. Nie jest to zatem „spotkanie" w rozumieniu wzajemnego otwarcia się na siebie dwóch podmiotów (por. Tischner 2017), nie ma tutaj mowy o poszukiwaniu wzajemnego zrozumienia ani o współczuciu. I właśnie w tak skonstruowanej sytuacji bohaterka doświadcza wreszcie czystej, ekstatycznej nienawiści; w tej właśnie chwili osiąga pełnię przemożna „żądza zabijania" (B: 247)[80]. Należy przy tym zauważyć, że pierwotna intencja bohaterki – rozbudzenie w sobie wyzwalającej nienawiści – nie zostaje tutaj spełniona w sposób, jakiego można by się spodziewać i który opisaliśmy jako wtórną „kateksję" przepełniającej ją, negatywnej energii popędowej. W istocie bowiem bohaterka nie dokonuje klasycznie pojętego obsadzenia popędu na konkretnym zastępczym obiekcie, który nadawałby się na ofiarę za sprawą swych cech, czy też, by posłużyć się określeniem René Girarda (1987: 33), „stygmatów ofiarniczych". Katalizatorem, a zarazem swoistym nie-obiektem nienawiści staje się to, co całkowicie niemal bezjakościowe, i właśnie dlatego, jak można sądzić, nienawiść ta nabiera cech ekstazy prowadzącej do depersonalizacji. Powracając do terminologii Giorgia Agambena, przychodzi stwierdzić, że oczy bawołu w omawianym opowiadaniu nie wyrażają niczego innego niż nagie życie. To ono, w ostatecznym rozrachunku, wyziera ze spojrzenia domagającego się „obustronnej" śmierci. Nienawiść i żądza morderstwa wzbudzane przez bezosobowe życie stapiają się ostatecznie z dążeniem do samounicestwienia obserwującego „ja", które przestaje odróżniać się od oczu, w które spogląda.

Typ spojrzenia, który staramy się tutaj scharakteryzować, nie oznacza więc po prostu „spojrzenia zwierzęcia". W większości sytuacji opisanych w omawianym opowiadaniu spojrzenia zwierząt okazują się bowiem rozczarowująco „ludzkie", a ściślej mówiąc, „osobowe". Dyspozytywny charakter spotkania „twarzą w twarz"[81] sprawia, że wielbłąd, słoń i małpa funkcjonują w odczuciu bohaterki opowia-

[80] „[V]ontade de matar" (LF: 128, 131).

[81] Metafizyczny i etyczny status twarzy – tutaj zasadniczo przez Lispector dekonstruowany – jest oczywiście głównym zagadnieniem filozofii dialogu. Na ten temat zob. między innymi Lévinas 1982 i Tischner 2012.

dania jak osoby – ich wyrażające emocje „twarze" stanowią swego rodzaju maski umożliwiające osobowe w gruncie rzeczy porozumienie. Jednak w opowiadaniu Lispector osobowy charakter zwierząt pozaludzkich stanowi jedynie tło, na którym lepiej można dostrzec to, co dyspozytywowi osoby się wymyka. Czymś takim jest nagie życie odnalezione w spojrzeniu bawołu. W świetle tego ustalenia należy uznać, że pragnienie przezwyciężenia miłosnego zawodu, jakie odczuwa bohaterka, jest zaledwie punktem wyjścia przedsięwzięcia bardziej radykalnego, polegającego na uwolnieniu się od wywołujących ból ludzkich uczuć i zjednoczeniu z nagim życiem. W tym akcie zjednoczenia nienawiść, jaką pragnęła w sobie rozbudzić porzucona kobieta, miesza się z miłością: „Kocham cię – powiedziała wtedy z nienawiścią do mężczyzny, którego wielką, niekaralną zbrodnią było to, że jej nie kochał" (B: 253)[82]. Podobnie jak podczas kryzysu, jakiego w Ogrodzie Botanicznym doświadcza bohaterka opowiadania *Miłość*, także tutaj skrajne przeciwieństwa stapiają się w jedno, dając podstawę, by opisywane doświadczenie rozumieć jako rodzaj ekstazy przywołujący tradycje mistycyzmu żydowskiego (zob. również Salem Szklo 1989). „Bawół" nie przedstawia w istocie kontaktu z konkretnym stworzeniem, lecz – by posłużyć się określeniem użytym przez Lispector w kronice *Zwierzęta* – z wyrażaną przez jego oczy „nienazwaną rzeczą, jaką jest Życie". W innym miejscu, jak pamiętamy, autorka pisała o właściwości, jaką mają zwierzęta: „posiadają wspaniałą właściwość tego, co jest bezpośrednie i dąży do celu bezpośrednio"[83]. W omówionym opowiadaniu bawół znajduje się bliżej „Życia", mając do niego bardziej bezpośredni dostęp, tym samym jest istotą mniej osobową, w mniejszym stopniu spętaną przez ontologiczno-tożsamościowe dyspozytywy.

W opowiadaniu *Bawół* spojrzenie zwierzęcia ma więc charakter wezwania, o którym pisaliśmy wcześniej, łącząc ten element z tematyką uwodzenia. Rzeczywiście spojrzenie to „u-wodzi" bohaterkę, wiedzie ją, przeprowadza na stronę nagiego życia. Ten sam motyw

---

[82] „Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo" (LF: 134).

[83] „[T]êm a esplendidez daquilo que é direto e se dirige direto" (ADM: 123).

wezwania odnajdujemy także w innych tekstach autorki. We wspomnianej przed chwilą kronice *Zwierzęta*, opublikowanej 13 marca 1971 roku, Lispector pisze:

> Ale czasami przechodzi mnie dreszcz na widok zwierzęcia. Tak, czasami, kiedy jestem z nimi, czuję niemy krzyk przodków w moim wnętrzu: zdaje się, że nie wiem już, kto jest zwierzęciem, czy ja, czy one, i cała się plączę, zdaje się, że zdejmuje mnie strach przed konfrontacją z własnymi zduszonymi instynktami, które, wobec zwierzęcia, zmuszona jestem wziąć na siebie (ADM: 475)[84].

A w opublikowanej tydzień później kronice *Bichos (Conclusão)* (*Zwierzęta (Konkluzja)*) dodaje:

> To, że nie urodziłam się zwierzęciem, wydaje się jedną z moich sekretnych tęsknot. Czasem wołają one z oddali wielu pokoleń, a ja nie mogę odpowiedzieć, jak tylko niepokojem. To jest wezwanie[85].

Użyte tutaj określenie *chamado* odsyła właśnie do szczególnego rodzaju uwodzenia. W kronice *Zwierzęta* Lispector pisze, że słyszy wołanie zwierząt, „kiedy jest z nimi", można więc przypuszczać, że wezwanie to dokonuje się również przez spojrzenie. Rzeczownik *chamado* został zresztą utworzony na podstawie tego samego rdzenia co czasownik *chamar* użyty we fragmencie „[r]zęski, mrugające rzęski, które nawołują" (*cílios, cílios pestanejando que chamam*) z *Pasji według G.H.*, który skłonił nas do rozważań nad znaczeniem motywu „uwodzicielskiego spojrzenia". Ten sam czasownik pojawia się w jeszcze jednym istotnym fragmencie noweli, łącząc się ponownie z pojęciem zwierzęcości:

---

[84] „Mas às vezes me arrepio vendo um bicho. Sim, às vezes sinto o mudo grito ancestral dentro de mim quando estou com eles: parece que não sei mais quem é o animal, se eu ou o bicho, e me confundo toda, fico ao que parece com medo de encarar meus próprios instintos abafados que, diante do bicho, sou obrigada a assumir" (ADM: 475).

[85] „Não ter nascido bicho parece ser uma de minhas secretas nostalgias. Eles às vezes clamam do longe muitas gerações e eu não posso responder senão ficando desassossegada. É o chamado" (ADM: 479).

> Jak gdyby jakaś spokojna kobieta została po prostu wezwana i spokojnie odłożyłaby robótkę na krzesło, wstała i, bez słowa – porzucając swoje życie, wyrzekając się robótki, miłości i ukształtowanej już duszy – i bez słowa ta kobieta spokojnie położyłaby ręce na ziemi i zaczęła chodzić na czworakach, czołgać się z oczami błyszczącymi i spokojnymi: poprzednie życie wezwało ją, a ona poszła[86].

Z przywołanych fragmentów wyłania się zatem idea „uwodzicielskiego spojrzenia zwierzęcia", stanowiącego niepokojące, docierające do jednostki z „odległości minionych pokoleń", wezwanie do uznania drzemiących we własnym wnętrzu „zwierzęcych instynktów", a zarazem do swoistego „powrotu do stanu zwierzęcości". Powrót ten należy jednak rozumieć jako figurę wyrażającą kierunek, nie zaś ostateczny cel, jako trop prowadzący ku czemuś głębszemu i podstawowemu: ku bezosobowemu życiu. Tym, co w rzeczywistości wzywa przez zwierzęcość, jest sytuujące się jeszcze niżej na ontologicznej drabinie życie, „ta nienazwana rzecz" wymykająca się językowi i całkowicie pozbawiona wszelkich atrybutów poza własnym trwaniem, nieredukowalnym do niczego innego. Prawdziwie uwodzicielskie jest więc nie tyle spojrzenie zwierzęcia, ile spojrzenie nagiego życia, które czasem wyziera z niektórych zwierzęcych spojrzeń, tych najmniej „ludzkich", tych najbardziej „neutralnych" – zdaje się mówić Lispector. W jej wizji spojrzenie uwodzi tym bardziej, im bardziej jest „bez wyrazu" i właśnie za sprawą tego braku otwiera perspektywę depersonalizacji.

Zauważmy przy tym, że tak rozumiane uwodzicielskie spojrzenie oddziałuje silniej niż wezwanie za pośrednictwem głosu, właśnie dlatego że jest wezwaniem wolnym od słów, a przez to mniej „ludzkim". Agamben, jak pamiętamy, uznaje język za podstawowy, pierwszy dyspozytyw, oddzielający człowieka od pozostałych zwie-

---

[86] „Como se uma mulher tranqüila tivesse simplesmente sido chamada e tranqüilamente largasse o bordado na cadeira, se erguesse, e sem uma palavra – abandonando sua vida, renegando bordado, amor e alma já feita – sem uma palavra essa mulher se pusesse calma mente de quatro, começasse a engatinhar e a se arrastar com olhos brilhantes e tranqüilos: é que a vida anterior a reclamara e ela fora" (PSGH: 55).

rząt. Podobną myśl odnajdujemy u Lispector, która w cytowanym już fragmencie (zob. ADM: 123) twierdzi, że zwierzęta nie borykają się z takimi przeszkodami, jak rozumowanie, logika i interpretacja. W świetle tych słów u*jar*zmiający człowieka dyspozytyw można utożsamić z greckim logosem, językiem pełniącym funkcję ontologiczno-epistemologicznej ramy wyznaczającej ludzkie doświadczenie[87]. Jeśli więc zwierzę przez spojrzenie „wzywa" ku najgłębszej rzeczywistości, od której człowiek został oddzielony, to dzieje się tak dlatego, że będąc wolnym od ograniczeń logosu, ma ono do tej rzeczywistości bezpośredni dostęp. Ten właśnie rodzaj milcząco uwodzicielskiego spojrzenia cechuje pojawiające się w *Pasji według G.H.* „rzęski, mrugające rzęski, które wołają". Odpowiadając na to wołanie, bohaterka *Pasji według G.H.* dociera, jak zobaczymy, do poziomu rzeczywistości jeszcze bardziej „nieludzkiego" niż ten, który ujawnił się w opowiadaniu *Bawół* – do poziomu bezosobowego życia, postrzeganego jako metafizyczna esencja.

Omawiając obrazy zwierząt odnajdywane w różnych dziełach Lispector, należy zauważyć, że pisarka nie esencjalizuje różnicy między człowiekiem a zwierzęciem, lecz przedstawia zwierzęcość jako rodzaj ontologicznego spektrum. Figury, które się w nie wpisują, można uszeregować według kryterium postępującej „dehumanizacji", zbliżającej się coraz bardziej do życia ujmowanego w jego nagości, odartego z wszelkich dyspozytywów[88]. I tak duże, „charyzmatyczne"[89] zwierzę (żyrafa, hipopotam, pies, koń), wolne od dyspozytyw-

[87] Odwołujemy się tutaj do jednej z definicji zebranych pod hasłem „logos" przez José Ferratera Morę (1971, t. 2: 87–88), zgodnie z którą pojęcie to odnosi się do „inteligibilnej zasady mowy, »rozumu« jako »rozumu uniwersalnego«, który jest jednocześnie »prawem« wszystkich rzeczy. Za sprawą logosu powstaje przestrzeń inteligibilności, która czyni możliwym wypowiadanie się i mówienie o czymś, ale równocześnie przestrzeń ta może być rezultatem inteligibilności tego, co istnieje jako logos". Perspektywa Lispector jest bliższa pierwszemu z założeń przedstawionych w ostatnim zdaniu podanej definicji. Nie traktuje ona inteligibilności jako właściwości świata, lecz jako efekt działania logosu postrzeganego jako dyspozytyw „udostępniający" świat ludzkiemu użytkowaniu.

[88] Na ten temat zob. także: Sawala 2019.

[89] Używamy tego terminu w znaczeniu stosowanym w biologii konserwatorskiej, gdzie odnosi się głównie do dużych zwierząt, zwłaszcza ssaków, postrzeganych

nego działania języka, znajduje się wprawdzie bliżej tego, co Lispector określa mianem „stanu łaski" (por. podrozdział *Trzecia faza modernizmu (1945–1964) i okres dyktatury (1964–1985)*), wciąż jednak może mieć pewne atrybuty zbliżające je do człowieka. Należy do nich przede wszystkim zdolność mimiki, dzięki której między zwierzęciem a człowiekiem może dojść do nawiązania emocjonalnej, „osobowej" interakcji. Taką sytuację opisuje Lispector kilkakrotnie w odniesieniu do psów. W kronice *Zwierzęta* odnotowuje na przykład: „jestem pewna, że czasami pies śmieje się, uśmiech przekazywany jest oczami, które zaczynają błyszczeć i poprzez na wpół otwarty, dyszący pysk"[90]. O psie zaadoptowanym podczas pobytu w Neapolu pisze z kolei, że nadała mu imię Dilermando[91], ponieważ „miał twarz brazylijskiego mulata-łotrzyka, chociaż urodził się i żył w Neapolu"[92]. W opisie Lispector pies jest więc obdarzony twarzą. Tym sposobem życie, które tkwi w psie, zostaje w znacznym stopniu u*ja*rzmione, nie tylko w takim sensie, że zwierzę zaadoptowane przez człowieka zostaje wyrwane z natury, do której przynależało[93], ale również dlatego, że „twarz" – a taki termin stosuje Lispector – stanowi swoisty „interfejs" osobowej komunikacji ograniczający byt istoty żywej do jednostkowej tożsamości. Ta dyspozytywność widoczna w spotkaniu człowieka z psem, mimo że zwierzęcia tego nie wiąże mowa ani (ludzki) rozum, zostaje przez Lispector stopniowo „wygaszana" w innych zwierzęcych figurach, jak gdyby na coraz bardziej zaawan-

przez ludzkich obserwatorów jako atrakcyjne i wartościowe za sprawą odczuwanych na ich widok emocji, takich jak czułość, podziw, wrażenie podobieństwa. Zob. Ducarme, Luque, Courchamp 2012.

[90] „[O] cão, tenho certeza, ri, o sorriso se transmite pelos olhos tornados mais brilhantes, pela boca entreaberta arfando" (ADM: 474).

[91] Imię to stanowi być może nawiązanie do postaci wybitnego gitarzysty brazylijskiego Dilermanda Reisa.

[92] „[T]inha cara de mulato-malandro brasileiro, apesar de ter nascido e vivido em Nápoles" (ADM: 474).

[93] Warto w tym kontekście wspomnieć, że Lispector przetłumaczyła na język portugalski powieść Jacka Londona *Zew krwi* (*The call of the wild*, 1903), opowiadającą o psie, który powraca do życia w stanie „dzikości". W wersji Lispector powieść Londona nosi tytuł *Chamado selvagem*, szczególnie sugestywny w świetle przedstawionej powyżej analizy znaczenia Lispectoriańskigo pojęcia „wołania" (*chamado*).

sowanych etapach procesu zstępowania ku metafizycznemu sednu stopniowo zanikały kolejne kanały poznania zmysłowego. Po wyłączeniu mowy i, co za tym idzie, wykluczeniu słuchu pozostaje wzrok. Jednak i ten sposób postrzegania wydaje się jedynie stadium przejściowym. Lispector zapowiada jego odrzucenie w początkowej partii opowiadania *Jajko i kura*: „Spojrzenie jest koniecznym narzędziem, które po użyciu odrzucę”[94]. Omówione wcześniej neutralne spojrzenie bawołu jest w rzeczywistości etapem pośrednim na drodze do radykalniejszych jeszcze obrazów bezosobowego życia, w których, jak pokażemy, stopniowej dezaktywacji ulega także spojrzenie[95]. Najistotniejszym z takich obrazów – kluczowym dla całego dzieła Lispector – jest właśnie obraz karalucha z *Pasji według G.H.* Przyjrzyjmy się konstrukcji tej figury z tak właśnie zarysowanej perspektywy.

> Była to twarz bez konturów. Czułki, niczym wąsy, wystawały po obu stronach gęby. Brązowa gęba była wyraźnie zarysowana. Cienkie, długie i suche wąsy poruszały się powoli. Jego czarne, polerowane oczy patrzyły. Był to karaluch tak stary, jak skamielina ryby. Był to karaluch tak stary, jak salamandry i chimery, i gryfy, i lewiatany. Był on pradawny niczym legenda. Spojrzałam na gębę: oto była prawdziwa gęba. […] Karaluch nie ma nosa. Spojrzałam na niego. Spojrzałam na niego, z tą jego gębą i jego oczami: przypominał Mulatkę na skraju śmierci. Ale oczy były promienne i czarne. Oczy panny młodej[96].

---

[94] „Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora” (LE: 46).

[95] Zauważmy, że w tym świetle nowe znaczenie zyskuje omówiona wcześniej postać ślepca z opowiadania *Miłość*. Jak pamiętamy, spotkanie z nim wywołuje w bohaterce bardzo silne doznania. Być może dzieje się tak dlatego, że wobec niemożności nawiązania kontaktu przez spojrzenie między bohaterką a niewidomym pojawia się płaszczyzna głębszego powinowactwa. Tym, co „wzywa” bohaterkę w ślepcu, nie jest jego indywidualna, wyrażana przez głos czy spojrzenie jednostkowość (zasugerowaliśmy wcześniej, że figurę ślepca można rozumieć jako obraz bytu „jakiegokolwiek” w sensie nadanym temu terminowi przez Agambena), lecz właśnie samo zawarte w nim życie.

[96] „Era uma cara sem contorno. As antenas saíam em bigodes dos lados da boca. A boca marrom era bem delineada. Os finos e longos bigodes mexiam-se lentos e secos. Seus olhos pretos facetados olhavam. Era uma barata tão velha como um peixe fossilizado. Era uma barata tão velha como salamandras e quimeras e grifos e leviatãs. Ela era antiga como uma lenda. Olhei a boca: lá estava a boca real. […] A barata não tem nariz. Olhei-a, com aquela sua boca

W przytoczonym opisie zauważamy dwie przeciwstawne tendencje. Z jednej strony zachodzi w nim wyraźna antropomorfizacja karalucha: ma on twarz oraz oczy, które wzbudzają w obserwatorce skojarzenia z ludzkimi postaciami: Mulatką i panną młodą. Jest to „twarz" konkretnej, rzeczywistej istoty. Z drugiej strony już na początku okazuje się, że nie ma ona konturów; następnie okazuje się, że pozbawiona jest też nosa. Karaluch został ponadto ukazany jako istota „pradawna niczym legenda". Te elementy tworzą drugą oś opisu figury karalucha, opozycyjną względem antropomorfizacji i konkretnego, podmiotowego przedstawienia. Tendencja ta polega na dążeniu do rozmycia jego jednostkowości i uznania go za rodzaj wcielonego archetypu, bytu ponadindywidualnego. Szczególną wyrazistość osiąga ona w opisie anatomii oczu owada:

> Każde oko z osobna wydawało się karaluchem. Frędzlowane, ciemne, żywe i odkurzone oko. A drugie oko takie samo. Dwa karaluchy inkrustowane w karaluchu, a każde oko odtwarzało całego karalucha. […] Stałam tam z otwartymi ustami, urażona i wycofana – wobec zakurzonego bytu, który na mnie patrzył. Weź to, co widziałam: bo to, do czego oglądania byłam boleśnie, przerażająco i niewinnie przymuszona, to, co widziałam, było patrzącym na mnie życiem[97].

---

e seus olhos: parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva" (PSGH: 43–44). Jednym z wyzwań pojawiających się przy tłumaczeniu tego fragmentu jest przekład rzeczownika *boca*. W języku portugalskim może się on odnosić zarówno do ludzkich ust, jak i do analogicznych części anatomii innych zwierząt, które po polsku określane są między innymi jako „pysk", a w odniesieniu do owadów – „aparat gębowy". Zastosowany w oryginale termin *boca* nie ma ani wydźwięku nadmiernie antropomorfizującego, jaki mogłoby zasugerować słowo „usta", ani też specjalistycznego, wyczuwalnego w terminie „aparat gębowy". Stosujemy uproszczony termin „gęba", mając świadomość niedoskonałości tego wyboru oraz zastrzegając, że w tym kontekście nie wiąże się on w żaden sposób ze specyficznym znaczeniem nadanym mu przez Witolda Gombrowicza. Należy również zaznaczyć, że rzeczownik *barata*, oznaczający po portugalsku karalucha, jest rodzaju żeńskiego, co czyni bardziej zrozumiałym przedstawione skojarzenia z postaciami kobiecymi. Ten aspekt gramatyczny okaże się również istotny dla związku obrazu karalucha z postacią służącej Janair, który omówimy później.

97 „Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. E o outro olho igual. Duas baratas incrustadas na barata, e cada

A zatem to nie konkretne stworzenie spogląda na narratorkę, lecz właśnie samo życie. W końcowej partii tekstu pojawia się wyrażenie „karaluch wszystkich karaluchów" (*a barata de todas as baratas*, PSGH: 136) znoszące jednostkowość figury owada. W efekcie tego procesu „twarz" karalucha przestaje spełniać funkcję u*j*arzmiającego dyspozytywu. W przeciwieństwie do charakterystycznej dla danego osobnika i wzbudzającej ludzkie emocje „twarzy" psa, o jakiej Lispector pisała w cytowanych wcześniej kronikach, „twarz" karalucha nie daje podstaw, by postrzegać go jako *quasi*-osobowy podmiot; pozbawiona konturów, przestaje odsyłać do niepowtarzalnej, obdarzonej indywidualnymi cechami jednostki, a nabiera cech całkowitej abstrakcji. Nie wciela przejawiającej się „tu i teraz" wyjątkowości, lecz coś pradawnego, archetypicznego, stając się w efekcie jakby „nie-twarzą" i nabierając tych samych (anty)cech, które w opowiadaniu *Jajko i kura* zostały przypisane jajku: „Jajko nie ma »siebie-samego«. Indywidualnie – nie istnieje"[98]. „Karaluch wszystkich karaluchów" nie jest jednostkowym przejawem, lecz samą substancją w sensie ontologicznym. W nawiązaniu do terminologii stosowanej przez ojców greckich (por. podrozdział *Teologiczne źródła rozumienia osoby jako maski*) można stwierdzić, że patrząc na karalucha, narratorka *Pasji według G.H.* nie konfrontuje się z hipostazą, lecz z samą *ousia* życia.

O ile jednak tak pojmowany podstawowy poziom bytu – na gruncie starożytnej metafizyki w ogólności oraz na gruncie Boecjuszowskiej definicji osoby w szczególności – był pojmowany w kategoriach intelektu, myśli i rozumu (*natura rationalis*), o tyle Lispector dokonuje fundamentalnego przedefiniowania tego metafizycznego „jądra": jest nim z jej perspektywy materialne życie biologiczne. I właśnie tak pojmowane życie, jak się okazuje, (wciąż) nawołuje. Już nie tylko głos, ale nawet spojrzenie staje się niewystarczającym kanałem artykulacji tak rozumianego wezwania. Jedno i drugie po

olho reproduzia a barata inteira. […] Ali estava eu boquiaberta e ofendida e recuada – diante do ser empoeirado que me olhava. Toma o que eu vi: pois o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a vida me olhando" (PSGH: 44).

[98] „O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe" (LE: 46).

zdemontowaniu dyspozytywów może funkcjonować już tylko jako metafora, środek ludzkiego języka zastosowany do oddania tego, co ludzkie nie jest. Jeśli wołanie dużego zwierzęcia oddziałuje tym silniej, że nie może ono mówić, to wołanie karalucha ma jeszcze większą moc, gdyż nie można „spojrzeć mu w twarz" jak „osobie". Dlatego też w przedstawianej wizji Lispector zastępuje oczy „rzęskami", grając dwuznacznością rzeczownika *cílio*, który może wprawdzie oznaczać rzęsy na powiekach człowieka i innych zwierząt, odnosi się jednak również do organelli umożliwiających poruszanie się niektórym pierwotniakom. Takie znaczenie rzeczownika *cílios* wybrzmiewa już bardzo wyraźnie w słowach: „Także ja, która stopniowo redukowałam się do tego, co we mnie nieredukowalne, także ja miałam tysiące mrugających rzęsek i dzięki moim rzęskom posuwam się naprzód, ja pierwotniak, ja czyste białko"[99]. Bohaterka utożsamia się stopniowo z coraz bardziej podstawowymi przejawami życia, z życiem „nieredukowalnym", z „czystym białkiem", które współczesna biologia uznaje za nieodzowną podstawę życia. Taki właśnie jest kierunek i cel procesu, który dokonuje się w twórczości Lispector i odnajdzie mistyczną kulminację w *Pasji według G.H.* Ogołocone z głosu, twarzy i spojrzenia życie tym mocniej nawołuje[100] i uwodzi.

---

[99] „Também eu, que aos poucos estava me reduzindo ao que em mim era irredutível, também eu tinha milhares de cílios pestanejando, e com meus cílios eu avanço, eu protozoária, proteína pura" (PSGH: 48).

[100] Należy zaznaczyć, że mimo podobieństwa terminów mówimy tutaj o swoistym przeciwieństwie „interpelacji", o jakiej wspominaliśmy, omawiając znaczenie obrazów telefonu w tekstach Lispector. Tam, zgodnie z myślą Louisa Althussera, interpelacja dokonywana za pośrednictwem dyspozytywu służyła u*j*arzmieniu istoty żywej. Tutaj jest zaś mowa o wezwaniu nawołującym do odpodmiotowienia.

ROZDZIAŁ 15

Etyka bezosobowości

Życie biologiczne jako przedmiot obrzydzenia

Dotychczasowe ustalenia nie podważają, rzecz jasna, słuszności ogólnego rozpoznania Benedita Nunesa, wedle którego przedstawiona w *Pasji według G.H.* depersonalizacja ma charakter ascetyczno-mistyczny. Ujawniają jednak pewną istotną rozbieżność między odczytaniem tego procesu proponowanym przez brazylijskiego krytyka a ujęciem, które prezentujemy w naszej pracy. Różnica ta polega na odmiennym sposobie rozumienia roli życia biologicznego. Jak wskazaliśmy w poprzednim rozdziale, w myśli Lispector stanowi ono metafizyczne sedno, którego jednostka doświadcza w momentach depersonalizacji. Z jednej strony Nunes dostrzega istotną rolę cielesno-materialnego wymiaru doświadczenia bohaterki *Pasji według G.H.*, które łączy z ideą „utożsamienia żywej materii z życiem boskim" i tym samym uznaje je za „wyraźnie immanentystyczne". Jednak z drugiej strony, interpretując cielesny wymiar mistycznego doświadczenia G.H., krytyk pomija znaczenie elementu *horroru* – ohydy i zgrozy – jaki cechuje życie doprowadzone do stanu nagości. Nunes postrzega życie przede wszystkim jako swego rodzaju figurę wyrażającą adekwatnie główny jego zdaniem postulat teologiczno-ontologiczny zawarty w noweli Lispector.

> W immanentystycznej wizji, jaką narratorka […] z trudem stara się przedłożyć ponad chrześcijańską logikę zbawienia [*salvacionismo cristão*], raczej [w jej wypowiedzi] zreinterpretowaną niż anulowaną, Bóg i człowiek sytuowaliby się na tym samym planie ontologicznym, choć przy zachowaniu braku [*carência*] właściwego temu ostatniemu. [Koncepcja ta zyskuje] wymiar tragiczny, gdyż działalność opatrznościowa i transcendencja Boga zostały w niej zastąpione odpowiednio

> przez czyste esencjalne istnienie [*existência substantiva pura*] i przez aktualność bytu. Wraz z elementem obietnicy znikałby zatem element projekcji nadziei, która przenika czasowość chrześcijanina. „Bóg bowiem nie obiecuje. Jest o wiele ponad to: On jest i nigdy nie przestaje być" [*Ele é muito maior que isso. Ele é e nunca para de ser*] (Nunes 1989: 69).

Właśnie z przedstawionego tutaj teologicznego założenia, zrównującego boski absolut z nieustającym, aktywnym istnieniem, wynika według Nunesa doniosła rola, jaką życie odgrywa w obrazowości *Pasji według G.H.* Mówiąc inaczej, życie biologiczne nabiera znaczenia o tyle, o ile stanowi wyrażenie boskości, trwając niezmiennie i bezpośrednio „tu i teraz". Ta teologiczno-ontologiczna wykładnia roli życia nie uwzględnia jednak elementu szczególnie istotnego z naszej perspektywy, mianowicie roli etycznej, jaką Lispector przypisuje życiu nagiemu, czyli – w Agambenowskim rozumieniu tego terminu – wyłączonemu poza zakres u*ja*rzmiających dyspozytywów. Aby tę rolę dostrzec, należy zwrócić uwagę na wspomniane już powiązanie życia biologicznego ze zgrozą. Nunes nie przypisuje temu odczuciu specyficznego znaczenia, sytuując je w swoistym amalgamacie „różnorakich skrajnych odczuć", jakich doświadcza mistyczka:

> Bohaterka przemierza, aż do powrotu do świata ludzkiego, który opuściła, spektrum skrajnych i sprzecznych odczuć stanowiących figury poszczególnych stadiów życia duchowego: „nieznośna błogość cierpienia" [*horrível mal-estar feliz*] zbliża ją do piekła; obrzydliwość żywej materii, neutralnej, przedludzkiej i boskiej, przysparza jej „radości zagubienia się", demonicznej i piekielnej; ból staje się jej obojętny i wywołuje efekt rajskiego jakoby pocieszenia [*efeito consolador de um paraíso*] (Nunes 1989: 68).

Tymczasem z proponowanej przez nas perspektywy „obrzydliwość żywej materii", o jakiej pisze Nunes, należałoby uznać za kluczowy element etycznego wymiaru rozwijanej przez Lispector problematyki bezosobowości. Postaramy się zatem wykazać istotną rolę, jaką element ten odgrywa w *Pasji według G.H.*, przedstawiając nasze rozważania w opozycji względem niektórych sądów brazylijskiego krytyka. Należy przy tym zaznaczyć, że nie jest naszym celem polemika

z całością zaproponowanego przez niego odczytania; prezentowane uwagi należałoby raczej rozumieć jako komplementarne niż konkurencyjne względem wypracowanej przez niego interpretacji.

Aby dostrzec rolę, jaką w projekcie Lispector odgrywa uczucie obrzydzenia względem nagiego życia, należy przyjrzeć się scenie, w której G.H. spożywa białą maź wydobywającą się przez pęknięty pancerz karalucha. To podstawowe dla sensu omawianego utworu wydarzenie właśnie wprowadza tematykę obrzydzenia, kontrastującą z poetyką ekstatycznej wzniosłości wpisaną w tradycję mistyki. Znaczenie tego elementu Nunes wyjaśnia w następujący sposób:

> [D]oświadczenie wywłaszczenia z jądra indywidualności zostaje w końcu wyczerpane [*ultimar-se-á*] – jak gdyby w bezsilnym powtórzeniu doświadczenia mistycznego, które byłoby zarazem jego groteskową parodią – w momencie, w którym G.H., chcąc potwierdzić swój stan zjednoczenia, próbuje poprzez spożycie białej mazi zduszonego karalucha dostąpić odkupienia w tym – i za sprawą tego – z czym się jednoczy. Jest to rodzaj czarnej komunii, świętokradczej i prymitywistycznej, która rytualizuje dopełnioną ofiarę. Jednak przez ów gest odrazy i skrajnej pogardy wobec osoby, relegowanej do [statusu] podłości [i] nieczystości, następuje, zamiast przeistoczenia, przypływ nieprzepartego obrzydzenia, tak jak na początku (Nunes 1989: 65).

Przywołane uwagi Nunesa są oparte przede wszystkim na odczytaniu sceny przedstawiającej organiczną reakcję bohaterki na nieznośny, odrzucający smak karaluszej wydzieliny, który sprawia, że zaczyna ona z furią pluć:

> Całe moje ciało krzyknęło w sobie samym. Wczepiłam się paznokciami w ścianę: czułam teraz obrzydlistwo w moich ustach i zaczęłam pluć, wypluwać z furią ten smak niczego, smak nicości, który wydawał mi się jednak słodkawy, jak smak płatków niektórych kwiatów, smak mnie samej – wypluwałam samą siebie, nie docierając wszakże nigdy do punktu, w którym poczułabym, że oto wreszcie wyplułam całą moją duszę[1].

[1] „[M]eu corpo gritou todo em si mesmo. Crispei minhas unhas na parede: eu sentia agora o nojento na minha boca, e então comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me

Ta reakcja bohaterki może sugerować, że jej ascetyczne przedsięwzięcie ponosi porażkę właśnie za sprawą przypływu obrzydzenia, które niweczy – jak się zdaje – mistyczną ekstazę. Być może jednak sens tej „porażki" należałoby potraktować z większą ostrożnością, niż czyni to Nunes. W dalszej części utworu bowiem, obok elementów swoistej autokrytyki – G.H. przyznaje, że podjęty przez nią ascetyczny wysiłek w istocie od początku chybiał celu – pojawiają się stwierdzenia sugerujące, że mistyczna ekstaza, choć nie okazała się tym, czego bohaterka się spodziewała, wciąż trwa, a jej głównym punktem pozostaje spożycie odrażającej mazi karalucha. Spostrzeżenia pierwszego typu odnajdujemy na przykład w następującym fragmencie:

> Powstrzymałam swoją furię dopiero wtedy, kiedy ku memu zaskoczeniu zrozumiałam, że unieważniam w ten sposób wszystko, co z takim wysiłkiem osiągnęłam, kiedy zrozumiałam, że wyrzekam się siebie. I że – cóż poczne – dorastam zaledwie do poziomu mojego własnego życia. […] Ja, która myślałam, że największym świadectwem przemiany mnie samej w siebie samą będzie wzięcie do ust białej mazi karalucha. I że w ten sposób zbliżę się do… boskości? Do tego, co realne? Dla mnie boskością jest to, co realne. […] Nie. Nie potrzebowałam zdobywać się na odwagę zjedzenia mazi karalucha. Brakowało mi bowiem pokory świętych: przypisywałam jej zjedzeniu sens „maksymalności". Ale życie podzielone jest według jakości i gatunków, a prawo głosi, iż karaluch będzie kochany i zjadany tylko przez innego karalucha; a kobieta, będąc kochaną przez mężczyznę, kobieta ta żyje życiem własnego gatunku. Zrozumiałam, że wcześniej już dokonałam aktu równoznacznego z przeżyciem mazi karalucha – gdyż prawo nakazuje, bym żyła poprzez materię osoby, a nie karalucha. Zrozumiałam, że biorąc do ust maź karalucha, nie dokonywałam ogołocenia siebie, jakiego dokonują święci, lecz znów pragnęłam dodatku. Dodatek łatwiej jest kochać[2].

---

parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma – eu cuspia a mim mesma, sem chegar jamais ao ponto de sentir que enfim tivesse cuspido minha alma toda" (PSGH: 131).

[2] „Só parei na minha fúria quando compreendi com surpresa que estava desfazendo tudo o que laboriosamente havia feito, quando compreendi que estava me renegando. E que, ai de mim, eu não estava à altura senão de minha própria vida. […] Eu que pensara que a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. E que assim me

W końcowej partii utworu odnajdujemy jednak fragmenty stojące w sprzeczności z artykułowaną tutaj autokrytyką ascetycznego projektu:

> To, co teraz odczuwam, jest rodzajem radości. Poprzez żywego karalucha zaczynam rozumieć, że także ja jestem tym, co żyje. Istota żywa jest bardzo wysokim stadium, jest czymś, co dopiero teraz osiągnęłam. Jest tak niestabilną równowagą, że wiem, że nie będę mogła na dłużej zachować wiedzy o tej równowadze – łaska pasji jest krótka[3].

Paradoksalny charakter przeżycia narratorki – jest ono zarazem zwycięstwem i porażką – zaskakuje. Równocześnie jednak wpisuje się w logikę doświadczenia mistycznego; jak pisze Nunes: „jedynie paradoksy mogą wyrazić tę rzeczywistość, najbardziej konkretną i najbardziej abstrakcyjną, widzialną i niewidzialną, która wszystko obejmuje, nie będąc niczym" (Nunes 1989: 67). Ta właśnie paradoksalna asymilacja przeciwieństw zostaje w końcowej części *Pasji według G.H.* bardzo wyraźnie zaznaczona, znajdując podsumowanie w antyracjonalnym i zdepersonalizowanym stwierdzeniu: „Życie mi się jest, a ja nie rozumiem, co mówię. A więc – wielbię"[4]. O ekstazie G.H. trudno zatem cokolwiek powiedzieć, wymyka się ona rozumowemu pojmowaniu – trudno nawet jednoznacznie stwierdzić, czy jest w ogóle ekstazą. W przywołanym zakończeniu w dobitny

aproximaria do… divino? do que é real? O divino para mim é o real. […] Não. Eu não precisava ter tido a coragem de comer a massa da barata. Pois me faltava a humildade dos santos: eu havia dado ao ato de comê-la um sentido de »máximo«. Mas a vida é dividida em qualidades e espécies, e a lei é que a barata só será amada e comida por outra barata; e que uma mulher, na hora do amor por um homem, essa mulher está vivendo a sua própria espécie. Entendi que eu já havia feito o equivalente de viver a massa da barata – pois a lei é que eu viva com a matéria de uma pessoa e não de uma barata. Entendi que, botando na minha boca a massa da barata, eu não estava me despojando como os santos se despojam, mas estava de novo querendo o acréscimo. O acréscimo é mais fácil de amar" (PSGH: 131–133).

[3] „O que estou sentindo agora é uma alegria. Através da barata viva estou entendendo que também eu sou o que é vivo. Ser vivo é um estágio muito alto, é alguma coisa que só agora alcancei. É um tal alto equilíbrio instável que sei que não vou poder ficar sabendo desse equilíbrio por muito tempo – a graça da paixão é curta" (PSGH: 134).

[4] „A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro" (PSGH: 141).

sposób potwierdzona została jednak główna rola, jaką w konstruowanym przez Lispector systemie odgrywa życie. W przedstawionej wizji przestaje ono być predykatem egzystującego podmiotu, przekształcając się w bezosobową siłę, która „mu się" przydarza. Bezosobowe życie jest tutaj rodzajem mistycznego „stanu łaski", zgodnie z określeniem użytym przez Lispector w kronice *Zwierzęta*.

Nunes, jak pamiętamy, sugerował tymczasem, że w noweli Lispector akt zjednoczenia z życiem przeistacza się we własną groteskową parodię. Krytyk skupia niemal całą swą uwagę na gwałtownej reakcji wywołanej odrażającym smakiem karaluszej mazi, która miała stanowić przedmiot komunii. Stwierdza zatem, że w scenie spożycia wnętrzności karalucha bohaterka przez rytuał podejmuje próbę swego rodzaju wtórnej legitymizacji przeżywanego przez nią stanu, a próba ta, jego zdaniem, od początku skazana była na popadnięcie w groteskę ze względu na samą naturę ekstazy, której nie sposób ująć w ramy rytuału. Zdaniem Nunesa bohaterka, pragnąc przypieczętować swe doświadczenie, niezamierzenie je parodiuje, okrywając śmiesznością własne pretensje do mistycznej ekstazy. Wedle tej interpretacji przypływ obrzydzenia miałby wyrażać „groteskowość" i „bezsilność" opisywanego doświadczenia mistycznego. Przypływ ten – sugeruje Nunes – jest równoznaczny z przerwaniem ascetyczno-mistycznego procesu, gdyż w groteskowy sposób kontrastuje z jego wzniosłym duchowym celem. Nasze wcześniejsze rozważania pokazują jednak, że przypływ obrzydzenia w decydującym momencie procesu nie niweczy go, lecz stanowi jego ostatni, najtrudniejszy etap: najważniejszą próbę o najwyższej etycznej randze[5]. Chcąc

[5] Zarazem można by rzec, że stanowi on sygnał ostrzegawczy, świadczący o osiągnięciu progu czy też granicy własnej podmiotowości. W tym sensie cytowany wcześniej fragment mówiący o „wypluwaniu samej siebie" można by odczytywać w świetle rozważań Julii Kristevej o znaczeniu obrzydzenia do określonych pokarmów dla konstytucji podmiotu. Podając przykład mdłości wzbudzanych przez cienką warstwę kożucha na powierzchni mleka, autorka pisze: „Ale skoro ten pokarm nie jest »innym« dla »mnie«, kiedy istnieję jedynie w ich [to jest rodziców] pragnieniu, odrzucam SIEBIE, wypluwam SIEBIE, czuję wstręt do SIEBIE – i to w tym samym ruchu, w którym »ja« utrzymuję, że SIEBIE ustanawiam" (Kristeva 2007b: 9). Psychoanalityczka rozważa tutaj sytuację dla podmiotu formacyjną. Lispector natomiast interesuje raczej przeciwległa granica

dostrzec, na czym ona polega, podkreślmy, że omawiana scena nie przedstawia „pożarcia" karalucha, lecz spożycie białej mazi wyciekającej z jego rany. Nie jest więc przejawem przemocy, ale aktem radykalnego przełamania odczucia obrzydzenia, który odnajduje swą zapowiedź w „pocałunku trędowatego" z opowiadania *Miłość*[6]. Nawiązując do wcześniejszych rozważań o Lispectoriańskiej koncepcji obłudy ontologicznej, rzec można, że jest to w istocie czyn skrajnie etyczny, gdyż „wreszcie-nie-obłudny": dokonując go, G.H. przezwycięża to, co w opowiadaniu *Miłość* zostało określone jako „litość lwa". W ten sposób, w odróżnieniu od bohaterki tego opowiadania, podąża ona aż do końca za imperatywem radykalnego współodczuwania z nagim życiem. Tuż przed tym kulminacyjnym momentem wyznaje:

> Nie opowiedziałam jeszcze, że siedząc tam nieruchomo, wciąż nie przestawałam patrzeć z wielkim obrzydzeniem, tak, wciąż z obrzydzeniem, na białą, żółtawą maź na brunatnym karaluchu. I wiedziałam, że dopóki będę się jej brzydzić, świat będzie mi się wymykać i ja będę się sobie wymykać. Wiedziałam, że podstawowy błąd życia polega na brzydzeniu się karaluchem. Brzydząc się pocałowania trędowatego, chybiałam pierwotnego życia we mnie – bo obrzydzenie mi zaprzecza, zaprzecza mojej materii[7].

---

osobowej konstytucji jednostki, a więc jej rozpad. Jednak w obu przypadkach obrzeża podmiotowości wydają się obwarowane właśnie przez wstęt. Więcej na temat możliwości odczytywania poszczególnych tekstów Lispector przez pryzat koncepcji Kristevej pisze między innymi Grady C. Wray (2003). Warto nadmienić na marginesie, że autorka *Potęgi obrzydzenia* na kartach innej swojej książki, *Czarne słońce. Depresja i melancholia* (Kristeva 2007a: 227–228), przywołuje powieść Lispector *Jabłko w ciemnościach* w kontekście rozważań nad doświadczeniem winy i wybaczenia. W polskim przekładzie tej pracy pojawia się wymieniany przez Kristevą francuski przekład tytułu powieści, *Le bâtisseur de ruines*, a więc dosłownie *Budowniczy ruin*.

6 Nie sposób nie wspomnieć, że *Pocałunek trędowatemu* (*Le Baiser au lépreux*, 1922) to także, rzecz jasna, tytuł powieści François Mauriaca. Lispector prawdopodobnie znała twórczość tego autora, gdyż, jak powiedzieliśmy wcześniej, pozostawała w kontakcie z grupą pisarzy skupionych wokół pisma „A Ordem", żywo zainteresowanych twórczością francuskiej inteligencji katolickiej, której Mauriac był jednym z najwybitniejszych przedstawicieli.

7 „Não contei que, ali sentada e imóvel, eu ainda não parara de olhar com grande nojo, sim, ainda com nojo, a massa branca amarelecida por cima do pardacento

Bohaterka przełamuje w końcu swój opór i w akcie samopoświęcenia dokonuje – jak pisze Nunes – „czarnej komunii" z nagim życiem. Jej pierwszą reakcją jest rzeczywiście organiczny bunt ciała i kompulsywne wyplucie mazi karalucha. Brazylijski krytyk sugeruje, że spożycie wnętrzności owada stanowi punkt maksymalnego napięcia, po czym sytuacja wraca niemalże do punktu wyjścia. Zgodnie z tym odczytaniem przemiana, która dokonuje się w G.H., polega jedynie na tym, że bohaterka jeszcze mocniej przekonuje się o słuszności ontologiczno-teologicznego założenia mówiącego o zrównaniu immanencji z transcendencją i utożsamiającego „żywą materię z życiem boskim".

Interpretacja Nunesa minimalizuje więc etyczny wymiar opisanego doświadczenia, który w świetle naszych dotychczasowych rozważań stanowi jego zasadniczy aspekt. Różnica ta wynika z innego rozumienia roli, jaką w opisanym doświadczeniu odgrywa obrzydzenie. Zdaniem brazylijskiego krytyka akt spożycia wnętrzności karalucha jest „gestem odrazy i skrajnej pogardy wobec osoby, relegowanej do [statusu] podłości [i] nieczystości" (Nunes 1989: 65). Sugeruje on zatem, że przedmiotem obrzydzenia jest własna osobowość, od której narratorka pragnie ostatecznie odciąć się przez „czarną komunię". Z naszych dotychczasowych ustaleń wynika tymczasem, że sednem obrzydliwości – tym, co wzbudza największy „horror", w podwójnym znaczeniu ohydy i zgrozy – jest bezosobowe jądro rzeczywistości, to, które w opowiadaniu *Miłość* odkrywało się przed bohaterką za sprawą przeżywanego przez nią „kryzysu", a w omawianej noweli ujawnia się w wyniku ascetyczno-mistycznego wysiłku. W świetle takich tekstów, jak *Mineirinho* i *Miłość*, „mdłości" i „obrzydzenie", jakich doświadcza narratorka *Pasji według G.H.*, wiążą się ściśle z podstawową zgrozą etyczną. Dojmującym poczuciem zgrozy napawa bowiem sytuacja, w której jednostka staje wobec nagiego życia w całej jego ohydzie, zmuszona wybierać między depersonalizującym, autodestrukcyjnym zjednoczeniem się

da barata. E eu sabia que enquanto eu tivesse nojo, o mundo me escaparia e eu me escaparia. Eu sabia que o erro básico de viver era ter nojo de uma barata. Ter nojo de beijar o leproso era eu errando a primeira vida em mim – pois ter nojo me contradiz, contradiz em mim a minha matéria" (PSGH: 128).

z nim a zachowaniem własnej osobowości przez dokonanie jego zagłady. Tę ostatnią możliwość odnajdujemy w przywołanym wcześniej opowiadaniu *Piąta historia*, które można traktować jako swego rodzaju apendyks do *Pasji według G.H.* Jak pamiętamy, jego bohaterka – swoiste *alter ego* G.H. – przeprowadza skuteczną dezynsekcję mieszkania, pozbywając się karaluchów. W systemie etycznym konstruowanym przez Lispector obrzydzenie nie określa więc postawy odrzucenia osobowego świata, w jakimś stopniu pokrewnej klasycznemu toposowi *contemptus mundi* – na co mogłoby wskazywać sformułowanie Nunesa – lecz raczej jeden z fundamentów, na których osobowy, dyspozytywny świat się opiera. Jest bowiem najmocniejszą barierą, jaka powstrzymuje świadomość przed wstąpieniem w rzeczywistość bezosobową.

Obrzydzenie jest więc u Lispector elementem zasadniczym, stanowiącym jedną z głównych sił napędowych zjawiska u*ja*rzmiania. „My, dzieci obłudy" stajemy się osobowymi podmiotami, wyniesionymi ponad nagie życie, gdyż obrzydzeniem napawa nas możliwość zjednoczenia się z nim, mówi brazylijska pisarka. I to właśnie z tego powodu, kiedy uformowany już podmiot staje wobec bezosobowego życia, zdaje mu się, że domaga się ono unicestwienia. W tym właśnie sensie bezosobowe życie, będąc w systemie Lispector metafizycznym sednem, staje się również podstawowym probierzem etyki. Obrzydzenie, jakie budzi w nas, osobach, wydobywa na jaw naszą ontologiczną niewspółmierność, a także zakodowaną w nas winę i, biorącą się z niezdolności do jej odkupienia, obłudę. Obrzydzenie, ostatnia, szczególnie trudna do sforsowania bariera powstrzymująca świadomość przed wstąpieniem w rzeczywistość bezosobową, jest, jak pisze Lispector, „podstawowym błędem życia" (*o erro básico de viver*) – fundamentalnym samozaprzeczeniem, umożliwiającym istnienie jako osoba. Jeśli jednak Georges Bataille w cytowanej wcześniej wypowiedzi (por. podrozdział *Udomowienie jako proces pochwytywania dziecka, zwierzęcia i Boga*) uważa obrzydzenie za konstytutywną cechę człowieka, to Lispector kreśli wizję jego przezwyciężenia otwierającego drogę do przekroczenia dyspozytywnych uwarunkowań kondycji ludzkiej i naprawy „podstawowego błędu". Obrzydzenie nie ujawnia się zatem „zamiast" eks-

tazy – jak może sugerować interpretacja Nunesa – ani też takiego doświadczenia nie powstrzymuje. W doświadczeniu G.H. horror obrzydzenia, a następnie jego przezwyciężenie są integralnymi, koniecznymi etapami drogi prowadzącej do mistycznej ekstazy wyrażonej w ostatnim słowie noweli: *adoro* („wielbię").

Polityczność nagiego życia w pisarstwie Clarice Lispector

Bezosobowość przejawia się zatem w *Pasji według G.H.* pod postacią nagiego życia biologicznego, a kontakt z tą jednocześnie metafizyczną i materialną rzeczywistością, jaki staje się udziałem bohaterki, ma istotny sens etyczny. Chcąc lepiej pojąć jego specyfikę, proces opisany w noweli Lispector umieścimy teraz w kontekście, który można określić jako polityczny w przywołanym na początku książki szerokim rozumieniu polityczności jako sfery zbiorowego współistnienia w ramach *polis*, obejmującym również bezpośrednie i pośrednie strategie negocjacji warunków takiego współistnienia. Wymiar polityczny noweli Lispector nie został omówiony w interpretacji Benedita Nunesa, który w swojej analizie skupia się przede wszystkim na indywidualnym doświadczeniu wewnętrznym bohaterki. Istnienie tego wymiaru sugeruje natomiast, niezależnie od siebie, dwoje badaczy argentyńskich, Gabriel Giorgi (2014) i Mariana Amato (2013). W swych pracach wpisują oni *Pasję według G.H.* w szerokie konteksty kulturowe, pokazując, że tekst Lispector można postrzegać jako swoiste literackie laboratorium, w którym przepracowywane są i poddawane resemantyzacji niektóre z głównych pojęć określających sferę polityczności w jej kształcie właściwym drugiej połowie XX wieku.

Według Giorgiego (2014: 11) takim pojęciem jest życie zwierzęce. W opinii badacza aż do lat 60. w systemie kulturowym Ameryki Łacińskiej opisywało ono swoistą tożsamościową skazę, wpisaną, jak uważano, w głęboką strukturę postkolonialnych społeczeństw. Życie zwierzęce, kojarzone z przeciwstawianymi „cywilizacji" „dzikością" i „barbarzyństwem", było postrzegane jako zagrożenie czające się w obrębie własnej, indywidualnej i zbiorowej tożsamości. Rugowa-

no je więc systematycznie z systemów symbolicznych. Z początkiem lat 60. rozpoczyna się jednak zdaniem Giorgiego proces przedefiniowywania stosunków łączących człowieczeństwo, cywilizację i społeczeństwo z tym, co zwierzęce i czysto biologiczne. Zmiana ta miałaby się dokonywać przede wszystkim za sprawą kultury i sztuki poszukujących nowego rozumienia bliskości i sąsiedztwa zwierzęcego życia, które na planie artystycznych figuracji coraz częściej wdziera się „do wnętrz domów, więzień, miast, przestrzeni polityki i polityczności" (Giorgi 2014: 11). Rozwojowi tego zjawiska sprzyja otwieranie się artystów na pytania o „ciało, jego pragnienia, choroby, namiętności, afekty", gdyż „tam, gdzie ciało staje się protagonistą, elementem napędowym poszukiwań estetycznych i horyzontem działań politycznych, ujawniać się będzie zwierzęcość, której nie sposób już precyzyjnie oddzielić od życia ludzkiego" (Giorgi 2014: 11–12).

Mariana Amato opiera z kolei swe odczytanie noweli Lispector na rozważaniach Roberta Esposita dotyczących osoby i bezosobowości. Badaczka stawia tezę, że utwór ten „wpisuje się historycznie" w pejzaż pojęciowy wyznaczony przez ewolucję znaczenia i zastosowań pojęcia osoby, zrekonstruowany w pracach włoskiego filozofa:

> Jeśli Esposito ma rację, dostrzegając w kontekście powojennym moment aporii pomiędzy z jednej strony wywołanym przez nurt biopolityczny miażdżącym przygwożdżeniem osoby do biologicznej materialności, a z drugiej strony spowodowanym przez współczesny personalizm ponownym otwarciem transcendentalnej wyrwy oddzielającej podmiot od istoty żywej, to powieść Lispector można odczytywać jako poszukiwanie wyjścia [z powstałego w ten sposób impasu]. *Pasja według G.H.* sonduje wspomnianą lukę [pojęciową] za pomocą pojęcia bezosobowości: w wyniku bezpośredniego spotkania z substancją żyjącą osoba G.H. zostaje zniszczona […] (Amato 2013: 53).

Polityczna interpretacja *Pasji według G.H.* oparta na przywołanych założeniach – które traktujemy jako punkt wyjścia własnej analizy – polegałaby, z naszej perspektywy, na odczytaniu noweli Lispector jako zapisu poszukiwania elementu wspólnego, łączącego istoty radykalnie odmienne: z jednej strony istotę jakoby z definicji wzbudzającą obrzydzenie i „domagającą się" własnego unicestwienia

i z drugiej człowieka – przedstawiciela „korony stworzenia". Zamierzamy zatem przekonać się, czy Lispector sugeruje istnienie takiego wspólnego mianownika, czyli, ujmując rzecz w kategoriach starożytnej metafizyki, wspólnej *ousia*. Chcemy również sprawdzić, czy zdaniem pisarki może ona stać się podstawą nowej – wydajniejszej etycznie niż kategoria „osoby" – matrycy pojęciowej, na której można by oprzeć nowy rodzaj polityki. Próba odpowiedzi na tak postawione pytanie stanowi przyczynek do osiągnięcia nadrzędnego celu, jaki przed projektem filozofii impersonalistycznej stawia Roberto Esposito: jak pamiętamy, jest nim właśnie przedefiniowanie i rekonfiguracja najważniejszych pojęć wyznaczających współczesne pole polityczności.

Stawiając sobie takie cele, należy rozpocząć od opisania kontekstu kulturowo-społecznego, w jaki wpisuje się opowiadana przez Lispector historia. Także z tej perspektywy bardzo istotna okazuje się przestrzeń, w której rozgrywa się zasadnicza część akcji. Jest nią pokój służącej, *quarto da empregada*. W Brazylii stanowi on jeden z materialnych elementów odwzorowujących strukturalne nierówności społeczne wywodzące się z systemu niewolniczego. W czasach, kiedy gospodarka Brazylii była oparta głównie na pracy czarnych niewolników na fazendach cukrowniczych i kawowych, przepaść oddzielająca panów od niewolników znajdowała odzwierciedlenie między innymi w rozwiązaniach architektonicznych, przede wszystkim w kontraście istniejącym między *casa grande*, wygodnym domem rodziny właściciela plantacji, a *senzala*, czyli oddzielnym budynkiem, najczęściej barakiem, w którym mieszkali niewolnicy. Tę właśnie architektoniczną opozycję obrał za symbol najsłynniejszy antropolog brazylijski, Gilberto Freyre, w swoim dziele zatytułowanym *Casa-grande & senzala* (1933; *Panowie i niewolnicy*, 1985). Logikę strukturalnej nierówności odzwierciedla także przestrzeń miejska, o czym świadczy inna, mniej znana praca tego autora, *Sobrados e Mucambos* (1936), której tematem jest społeczna struktura miast. W miarę, jak postępowały transformacja gospodarcza i urbanizacja kraju, biali posiadacze przenosili się do wystawnych willi miejskich zwanych *sobrados*; w tym samym czasie czarnoskórą ludność – formalnie wolną po ogłoszeniu w 1888 roku zniesienia niewolnictwa,

pozbawioną jednak jakichkolwiek zasobów pozwalających na rzeczywiste upodmiotowienie (por. Souza Patto 1999) – wypychano do nędznych *mucambos*, ruder w dzielnicach biedy.

Dotkliwość podziałów rasowych zwiększały nierówności związane z płcią kulturową. W miarę jak czarnoskórzy mężczyźni stawali się stopniowo robotnikami fabrycznymi, *de facto* pracującymi najczęściej w warunkach niewolniczych, kobietom przypadł w udziale status pomocy domowej, *empregada doméstica* (por. Féres da Silva Telles 2013). Warto zwrócić uwagę, że sama portugalska nazwa tej profesji w dyskretny sposób podkreśla jej historyczną ciągłość względem statusu niewolnicy, *escrava*. Rzeczownik *empregada* – w dosłownym tłumaczeniu: „zatrudniona" – nie zawiera w sobie bowiem informacji o charakterze wykonywanej pracy, a jedynie o stosunku – podległości – względem osoby, na rzecz której praca ta jest wykonywana. W obu przypadkach rodzaj pracy i jej warunki są dyktowane na bieżąco przez „pana" lub „panią" (*senhor*, *senhora*), którzy sprawują zwierzchnictwo nad podległą sobie pracownicą. Historyczną ciągłość między pracą wykonywaną przez *empregada* a systemem niewolnictwa podkreśla dodatkowo częste uściślenie tej funkcji za pomocą przymiotnika *doméstica*, który funkcjonował powszechnie w ramach rozróżnienia na *escravos domésticos* („niewolników domowych") i *escravos do campo* („pracujących w polu").

Takie zakorzenienie profesji pomocy domowej w systemie niewolnictwa wiąże się z jej podrzędną pozycją w hierarchii społecznej (por. da Silva et al. 2017). Kobiety zatrudnione jako pomoc domowa są niekiedy umieszczane w pozbawionych okien, niewielkich rozmiarów pokojach, często nieprzekraczających powierzchni czterech metrów kwadratowych (por. Vanini 2016). Pomieszczenia te są umiejscowione w tak zwanej *área de serviço*, czyli przestrzeni gospodarczej, pełniącej między innymi funkcję pralni. „Pokoje służących", które nadal stanowią charakterystyczny element budynków w brazylijskich miastach, znajdują się też niejednokrotnie w tych ich częściach, w których zimą panują temperatury niższe, a latem znacznie wyższe niż te w pomieszczeniach przeznaczonych dla pełnopraw-

nych mieszkańców[8]. Pokój służącej – narzędzie utrwalania podrzędnego statusu czarnej kobiety w społeczeństwie brazylijskim – stanowi więc symboliczną przestrzeń degradacji i odpodmiotowienia. Nie bez powodu narratorka *Pasji według G.H.* nazywa to pomieszczenie „*bas-fond* mojego domu"[9], posługując się francuskim terminem określającym morskie głębiny, ale w liczbie mnogiej oznaczającym „miejsce zamieszkiwane przez ludność biedną i znajdującą się na marginesie" (por. hasło *bas-fonds* w: *Dictionnaire de Français Larousse*)[10]. Przekroczenie progu tego pomieszczenia, do którego nigdy przedtem nie zajrzała, choć znajduje się w jej mieszkaniu, ma zatem złożone, przynajmniej dwojakie, znaczenie symboliczne: z jednej strony wpisuje się we wspomnianą wcześniej przestrzenną logikę warstwowości, wyznaczającą zmierzanie do mistycznego „jądra"; z drugiej zaś otwiera swoistą przestrzeń odpodmiotowienia, naznaczoną przez wielką nieobecną omawianej noweli, służącą Janair. Jako czarna kobieta, jedna z tych, które w brazylijskim społeczeństwie nadal doświadczają strukturalnego poniżenia, reprezentuje ona podporządkowaną inność.

Jak pamiętamy, zdaniem Mariany Amato przedstawiona w *Pasji według G.H.* sytuacja narracyjna jest swoistym literackim eksperymentem. W naszym rozumieniu ma on na celu poszukiwanie metafizycznego substratu rzeczywistości społecznej, który mógłby stać się podstawą pojęciową bezprzemocowego współistnienia wszystkich istot. Przyjmując takie odczytanie, należy uznać, że podstawa ta jest negocjowana między kobietą a karaluchem w chwili, w której dochodzi do ich spotkania. W tym momencie wykraczamy poza omówioną uprzednio perspektywę wpisującą nowelę Lispector w tradycję mistycyzmu i dostrzegając w *Pasji według G.H.* wymiar „spotkania", zwracamy uwagę na relacyjny charakter opisywanego w nim proce-

---

[8] Właśnie z tych powodów aktywistka społeczna i raperka Preta Rara głosi w swoich wystąpieniach, że „pokoik służącej jest współczesną *senzalą*" (zob. Preta Rara 2017).

[9] „[*B*]*as-fond* de minha casa" (PSGH: 29).

[10] Zauważmy przy tym, że termin *bas-fonds* jest używany również w znaczeniu przenośnym na określenie „ciemnej i podłej sfery ludzkiej osobowości" (por. hasło *bas-fond* w: CNRTL).

su – przyjmujemy więc, że dokonuje się on między dwoma nawiązującymi kontakt aktorami. Przyglądając się tak zdefiniowanej sytuacji narracyjnej i pamiętając o twierdzeniu Giorgia Agambena, zgodnie z którym podmiotowość powstaje na styku istoty żywej i dyspozytywu, można stwierdzić, że elementem umożliwiającym wspomnianą negocjację jest akt „wyjścia". W noweli pojawia się on trzy razy, w ściśle powiązanych ze sobą znaczeniach. Pierwszą osobą, która go dokonuje, jest Janair, która „wychodzi" z pokoju służącej. Pomieszczenie to stanowi, jak objaśniliśmy, materialne narzędzie ustanawiania podrzędnej roli czarnej kobiety w społeczeństwie, a więc dyspozytyw, w który została ona pochwycona. Opuszczenie pokoju można więc rozumieć jako wyjście poza ten właśnie dyspozytyw. W takim ujęciu wizytę G.H. w pokoju służącej można odczytywać jako konfrontację z tym, co pozostało z Janair po tym, jak wydostała się z obrębu działania dyspozytywu. Scena z karaluchem może więc – na sposób przenośny – przedstawiać spotkanie z nagim życiem Janair. Spotkanie to staje się możliwe – co należy podkreślić – dopiero w chwili, w której także G.H. opuszcza przestrzeń będącą metonimicznym obrazem jej dyspozytywnych uwarunkowań. Narratorka wyznaje:

> Pokój tak bardzo różnił się od reszty mieszkania, że aby do niego wejść, było tak, jakbym wychodziła najpierw z mojego domu i zatrzaskiwała za sobą drzwi. Pokój był przeciwieństwem tego, co stworzyłam w moim domu, przeciwieństwem łagodnego piękna, jakie wynikało z mojego talentu do układania, mojego talentu do życia[11].

Okazuje się zatem, że również G.H. dokonuje aktu „wyjścia" poza własny dyspozytyw. W tych okolicznościach dochodzi więc do spotkania istoty żywej z istotą żywą (nie zaś podmiotu z podmiotem). Obraz „wychodzenia" poza dyspozytywy odnajduje kontynuację w dalszym rozwoju akcji – karaluch wychodzący z szafy upostaciowuje pojawiający się znienacka niepożądany, odstręczający aspekt

[11] „O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como se eu antes tivesse saído de minha casa e batido a porta. O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver" (PSGH: 33).

życia. Jest to trzecie, ostatnie z „wyjść", o których wspomnieliśmy wcześniej. Jak pamiętamy, narratorka przygniata owada drzwiami szafy – gest ten możemy poczytać za próbę ponownego zamknięcia niepokojącego nagiego życia w ramach dyspozytywu. Wypłynięcie białej mazi z ciała karalucha jest kolejną fazą opisywanego „wychodzenia". Jeśli całość przestrzeni narracyjnej zarysowanej w początkowej partii noweli uznamy za wyobrażenie systemu, w którym istoty żywe są „przetrzymywane" – zgodnie z wyrażeniem Agambena – w utrzymujących porządek materialnych dyspozytywach, to omówione przed chwilą sceny można zrozumieć jako serię obrazów przedstawiających pewne przemieszczenia w ramach tego systemu. Za sprawą tych przemieszczeń istoty żywe wydostają się bądź wychylają poza własne dyspozytywy i wstępują na bezosobową arenę spotkania. Jak pisze Gabriel Giorgi:

> Pokoik służącej, który, jak wspomnieliśmy, stanowi scenerię domowości [*lo doméstico*], a także udomowienia [*domesticación*] – uzdatniania [*docilización*] ciał podporządkowanych, ciał, które winne są posłuszeństwo właścicielowi, ciała służącej, ciał zwierząt – staje się instancją dyslokacji, alternatywnej topologii: dom staje się pustką, pustynią pozbawioną jakiejkolwiek własnej cechy (Giorgi 2014: 92).

W tych okolicznościach w noweli Clarice Lispector „reszta z G.H." – czyli to, co pozostaje z białej kobiety klasy średniej po utracie „ludzkiego montażu" – spotyka się z karaluchem, który, w wymiarze przenośnym, może wyobrażać „resztę z Janair", niepokojące, nagie biologiczne życie czarnej kobiety. Spotkanie to uruchamia proces, dzięki któremu obie te resztki są postrzegane jako należące do jednej i tej samej substancji. Dostrzeżenie tej jedności nie stanowi jednak zwieńczenia obrazowanego w noweli procesu, ale raczej punkt wyjścia do dalszych przekształceń i rekonfiguracji wyjściowego systemu. Zarówno Giorgi, jak i Amato sugerują, że celem tych przekształceń jest ustalenie nowego horyzontu politycznego przez renegocjację wyznaczających go pojęć. Biorąc jednak pod uwagę nasze poprzednie rozważania dotyczące mistycznego i mesjańskiego wymiaru dzieła Lispector, skłaniamy się ku przekonaniu, że owa przemiana politycznego horyzontu, jeśli istotnie stanowi jeden z celów

wpisanych w jej utwór, przynosi nie tyle zestaw nowych pojęć i ich definicji, ile przedstawioną za pośrednictwem specyficznej obrazowości pewną wizję „zbawienia". Wskazują na to zastosowane w tekście takie terminy, jak *salvação* („zbawienie"), który pojawia się osiem razy, oraz *redenção* („odkupienie"), użyty pięciokrotnie, także w kluczowej scenie spożycia białej mazi karalucha: „Bo odkupienie powinno dokonać się w samej rzeczy. I odkupieniem w samej rzeczy byłoby, gdybym włożyła do ust białą maź karalucha"[12]. Wydaje się zatem, że celem dokonującego się w *Pasji według G.H.* procesu jest przedzierzgnięcie wspomnianej wspólnej reszty z G.H. i z karalucha w „resztę mesjańską", która, jak wiemy, w koncepcji Agambena miałaby stanowić podstawę zbawienia. W zarysowanym tutaj odczytaniu polityczno-mesjańskim można ją rozumieć także jako podstawę „zbawienia" społeczeństwa brazylijskiego, które na mocy założeń sformułowanych literacko przez Clarice Lispector miałoby szansę wypracować inną strategię egzystencjalną niż ta oparta na nieusuwalnej hipokryzji, obnażonej przez autorkę w kronice *Mineirinho* i w opowiadaniu *Miłość*. Jaką drogą miałoby się jednak dokonać owo „zbawienie"? Na mocy jakich procesów nagie życie mogłoby przedzierzgnąć się w „mesjańską resztę"? Poszukując odpowiedzi na te pytania, prześledźmy dokładnie przebieg spotkania przedstawionego w noweli.

Spotkanie z karaluchem: etapy procesu

Pospieszna lektura *Pasji według G.H.* może skłaniać do stwierdzenia, że opisane w noweli spotkanie bohaterki z karaluchem i spożycie wydobywającej się z niego białej substancji jest wydarzeniem, w którym skupia się cały sens utworu, jak gdyby akcja je poprzedzająca była jedynie swoistym preludium, odwlekającym bądź przygotowującym ekstatyczny klimaks. Takie odczytanie jest jednak pochopne, gdyż może sugerować, że wszystkie stany i emocje, jakie stają się

[12] „É que a redenção devia ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata" (PSGH: 128).

udziałem G.H., pojawiają się naraz w tym właśnie kulminacyjnym momencie, na kształt psychicznego amalgamatu. Tymczasem Lispector z wielką precyzją opisuje doświadczenie bohaterki jako proces rozłożony w czasie. Nie chodzi tu jedynie o stopniowość procesu utraty „ja", o którym pisaliśmy w poprzednim rozdziale. Opisaną przez nas wcześniej ekstazę narratorki, dokonującą się w momencie spożycia wnętrzności karalucha, poprzedza złożone doświadczenie, które można podzielić na różne jakościowo etapy. Jak pokażemy, są to kolejno: wyobcowanie i nieukierunkowana agresja; krystalizacja nienawiści i żądzy zabijania; akt przemocy i jego niepowodzenie; konfrontacja z bezosobowym życiem i – wreszcie – ekstatyczne z nim utożsamienie.

Pierwszy z tych etapów rozpoczyna się w chwili, w której G.H. przestępuje próg pokoiku Janair, a kończy wtedy, kiedy bohaterka zauważa wychodzącego z szafy karalucha. Zrazu dominującym odczuciem jest wrażenie obcości, na które wskazywaliśmy, charakteryzując pokój służącej, opisany jako przestrzeń radykalnie odmienna od pozostałej części mieszkania, dającej bohaterce poczucie bezpieczeństwa. W efekcie wyobcowania, jakiego tu doświadcza, G.H. zaczyna odczuwać irytację, która stopniowo przeradza się w uczucie nienawiści.

> Zdałam sobie sprawę, że jestem poirytowana. Pokój wprowadzał mnie w fizyczne zakłopotanie. […] Zastanawiałam się, czy Janair naprawdę mnie nienawidziła – czy może to ja, nawet na nią nie spojrzawszy, czułam do niej nienawiść. Tak jak teraz odkrywałam zirytowana, że pokój nie tylko mnie irytuje, ale że nie mogę go znieść […]. Patrzyłam z odrazą i zniechęceniem[13].

Nienawiści tej towarzyszą agresja i dziwna wściekłość, które ujawniają się w chwili, w której bohaterka postanawia posprzątać pokój służącej:

---

[13] „Percebi então que estava irritada. O quarto me incomodava fisicamente. […] Perguntei-me se na verdade Janair teria me odiado – ou se fora eu que, sem sequer a ter olhado, a odiara. Assim como agora estava descobrindo com irritação que o quarto não me irritava apenas, eu o detestava […]. Eu olhava com repulsa e desalento" (PSGH: 33–34).

> Aż wreszcie siłą wykrzesałam w sobie zapał i przemoc: jeszcze dziś wszystko to musiało ulec zmianie. Na początek wywlokę na korytarz tych kilka rzeczy, które znajdowały się w środku. Następnie chlusnę do środka jedno wiadro wody za drugim. […] Niewyjaśniona wściekłość, która jednakże przychodziła mi zupełnie naturalnie, opanowała mnie całą: chciałam tam coś zabić[14].

Kiedy w polu widzenia pojawia się karaluch („A wtedy karaluch zaczął wyłaniać się z głębi")[15], nienawiść ta, powiązana z kolei ze strachem, stopniowo staje się coraz czystsza, coraz pierwotniejsza i coraz bardziej dojmująca:

> Wielki strach przenikał mnie do głębi. Zwrócona ku własnemu wnętrzu, jak ślepiec osłuchujący własną uwagę, po raz pierwszy czułam się cała przesiąknięta instynktem. I wstrząsnęła mną skrajna rozkosz, jak gdybym w końcu podporządkowywała się potędze instynktu, który był zły, totalny i nieskończenie słodki – jak gdybym w końcu doświadczała, i to we mnie samej, potęgi większej niż ja. Upajałam się po raz pierwszy nienawiścią tak czystą jak ze źródła, upajałam się pragnieniem, usprawiedliwionym bądź nie, by zabić[16].

Narratorka nie doznaje więc jedynie poczucia niepokoju wywołanego sytuacją, której się nie spodziewała; wyzwalają się w niej głęboko skrywane, pierwotne instynkty. Można by rzec, że w scenie tej dochodzi do wybuchu pierwotnej, bezjakościowej energii *id* (por. Freud 1994: 100), którą Agata Bielik-Robson, analizując echa juda-

---

[14] „Até que me forcei a um ânimo e uma violência: hoje mesmo aquilo tudo teria que ser modificado. A primeira coisa que eu faria seria arrastar para o corredor as poucas coisas de dentro. E então jogaria no quarto vazio baldes e baldes de água […]. Uma cólera inexplicável, mas que me vinha toda natural, me tomara: eu queria matar alguma coisa ali" (PSGH: 34).

[15] „Foi então que a barata começou a emergir do fundo" (PSGH: 41).

[16] „O medo grande me aprofundava toda. Voltada para dentro de mim, como um cego ausculta a própria atenção, pela primeira vez eu me sentia toda incumbida por um instinto. E estremeci de extremo gozo como se enfim eu estivesse atentando à grandeza de um instinto que era ruim, total e infinitamente doce – como se enfim eu experimentasse, e em mim mesma, uma grandeza maior do que eu. Eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar" (PSGH: 41).

istycznych wątków myśli Sigmunda Freuda[17] w pisarstwie Brunona Schulza, opisuje jako

> wulkaniczn[ą] form[ę] libido, które jest źródłowo całkowicie pozbawione jakości i miary, a jako takie nie ma ani swojego celu, ani spełnienia i wydaje się czystym energetycznym życiem, wolnym od wszelkich przedmiotowych ograniczeń, wybuchającym w eksplozjach niekontrolowanej rozkoszy (Bielik-Robson 2015 212).

W noweli Lispector, w omawianym momencie akcji, owa wulkaniczna forma libido ujawnia swój niszczycielski aspekt, który Freud (1994: 102) nazywa „popędem śmierci". G.H. mówi o „źródle", z którego nienawiść bije w postaci najczystszej. Ten najwyższy stopień czystości wyraża właśnie, jak się zdaje, bezjakościowy i wszechogarniający charakter pierwotnego popędu, który na tym etapie nie został jeszcze ukierunkowany na żaden konkretny obiekt, nie został w żaden sposób sprecyzowany ani wysublimowany. Na taki charakter stanu G.H. wskazuje nieokreśloność odczuwanego przez nią dążenia do zniszczenia – pragnie ona zabić „coś" (*alguma coisa*). Stan ten zostaje wywołany kontaktem z przestrzenią pokoju służącej. Nie bez powodu narratorka podkreśla, że właśnie „tam" chciała „coś" zabić. To właśnie w pokoju służącej, o którym powiedzieliśmy, że stanowi metaforyczną przestrzeń odpodmiotowienia, wyzwolone zostają pierwotne instynkty, dochodzi do głosu czysta, bezjakościowa energia popędowa, nie tylko nieobudowana kulturowymi – czyli dyspozytywnymi – sankcjami (*superego*), ale także nieobsadzona na żadnym konkretnym obiekcie. Warto przy tym zauważyć, że Freudowska koncepcja wtórnego obsadzania (kateksji) pierwotnej energii popędowej, którą przywołaliśmy już przy okazji analizy opowiadania *Bawół*, odpowiada przestrzennej logice „rozmieszczania" (*dispositio*) zawartej w pojęciu „dyspozytywu". Wydaje się logiczne, że w przestrzeni bezosobowej, w której nie działają dyspozytywy, przejawia się właśnie energia popędowa w stanie nieobsadzonym, a więc „jeszcze-nie-rozmieszczona".

---

[17] Por. także: Freud 1994: 105–106.

Warto też zauważyć analogię zachodzącą między opisanym przez Lispector początkowym etapem spotkania z karaluchem a stanem abulii, o którym w tekście *W lesie wyobcowania* mówi Fernando Pessoa. Obydwoje próbują scharakteryzować stan emocjonalny towarzyszący odpodmiotowieniu i zniesieniu dyspozytywów. W obu przypadkach mamy do czynienia z literackim poszukiwaniem treści i właściwości tego, co istnieje przed lub poza u*j*arzmieniem. W podrozdziale *Przejście od krytyki dyspozytywu do poszukiwania rzeczywistości bezosobowej* pytaliśmy o to, co traci człowiek w momencie ukonstytuowania się jego osobowej podmiotowości. Pessoa i Lispector udzielają na to pytanie dwóch różnych odpowiedzi. Autor *Księgi niepokoju* roztacza wizję szczęśliwej, bezcelowej bierności, podczas gdy w *Pasji według G.H.* brazylijska pisarka sugeruje, że stan ujawniający się w takich okolicznościach jest przesycony przemocą i popędem śmierci. W taki właśnie sposób Lispector charakteryzuje atmosferę pokoju Janair, stanowiącego, jak pokazaliśmy, swoistą arenę odpodmiotowienia. W chwili, w której G.H. dostrzega karalucha, niszczycielski wymiar pierwotnego popędu, jak się zdaje, wydobywa się z samego „źródła", jak czytamy w noweli. Mogłoby się więc wydawać, że karaluch stanowi obiekt, na którym G.H. może obsadzić przepełniającą ją nienawiść. Tak się jednak w rzeczywistości nie dzieje, gdyż, jak pokazaliśmy wcześniej (por. podrozdział *Metaforyka uwodzenia: spojrzenie nagiego życia*), „karaluch wszystkich karaluchów" nie ma twarzy, jest więc pozbawiony indywidualności, jest bytem „jakimkolwiek". I właśnie z tego powodu okazuje się bytem doskonale nienawistnym – jego neutralność, brak jakiejkolwiek swoistej właściwości, powoduje, że nie sposób nawiązać z nim „ludzkiej" relacji. Czysta tanatyczna energia, która przepełnia G.H., przejawia się teraz w pragnieniu zabicia „czegoś". Tym samym przechodzimy do drugiego etapu spotkania z karaluchem.

Lispector opisuje sytuację, w której nieukonkretnione „coś", nagie życie bez właściwości, domaga się zniszczenia w akcie pierwotnego, ekstatycznego mordu, „wybuchającego w eksplozji niekontrolowanej rozkoszy", jak pisała Bielik-Robson w cytowanym już fragmencie. Tak przedstawiony karaluch stanowi mroczny rewers „rzeczy jakiejkolwiek" (*outra coisa qualquer*), z jaką utożsamia się

Pessoa w momencie abulicznej, przypominającej nirwanę, depersonalizacji (por. rozdział piąty; Pessoa 1982, 2007: 428), i „godnego miłości bytu jakiegokolwiek" (*quodlibet ens*), o którym pisze Giorgio Agamben (2008b: 7–9). Ta dwoistość nagiego życia, zasługującego z jednej strony na nienawiść i śmierć, a z drugiej na miłość i zbawienie, zostaje bardzo dokładnie zobrazowana w procesie, jakiego doświadcza G.H. Jak pamiętamy, Bielik Robson (2010: 145) twierdziła w odniesieniu do projektu filozoficznego Agambena, że zakłada on „przekształcenie najbardziej zdegradowanego nagiego życia w mesjaniczną resztkę". Coś podobnego dzieje się u Lispector, okazuje się bowiem, że domagający się unicestwienia „byt jakikolwiek" może przeistoczyć się w „byt godny miłości", a więc przekształcić się w „mesjańską resztę" – pod pewnymi wszelako warunkami. Może się to dokonać w wyniku Lispectoriańskiej „przeprawy przez przeciwieństwo" (*travessia do oposto*, de Sá 1999). Jej zasadniczym momentem – któremu Benedito Nunes nie przyznawał jednak szczególnej rangi w przywołanym wcześniej odczytaniu – staje się nieudana próba zabicia karalucha.

> Zawładnęła mną całkowicie kontrolowana drapieżność, a jako że była kontrolowana, cała była mocą. Nigdy wcześniej nie byłam panią moich mocy – mocy, których nie rozumiałam ani też nie chciałam rozumieć, ale życie we mnie zachowało je, abym w końcu, pewnego dnia, rozkiełznała tę nieznaną i szczęśliwą, i nieświadomą materię, którą byłam w końcu: ja! ja, cokolwiek by to było. Nie czując jakiegokolwiek wstydu, poruszona moim oddaniem się temu, co jest złem, nie czując jakiegokolwiek wstydu, poruszona, wdzięczna, por raz pierwszy byłam tą nieznajomą, którą jestem – tyle tylko, że nieznajomość mnie samej już nie miała mnie powstrzymywać, prawda już mnie przekroczyła: podniosłam rękę jak do przysięgi i jednym uderzeniem zamknęłam drzwi, przytrzaskując wychylone na wpół ciało karalucha. – – – – – – – – – –[18]

[18] „Uma rapacidade toda controlada me tomara, e por ser controlada ela era toda potência. Até então eu nunca fora dona de meus poderes – poderes que eu não entendia nem queria entender, mas a vida em mim os havia retido para que um dia enfim desabrochasse essa matéria desconhecida e feliz e inconsciente que era finalmente: eu! eu, o que quer que seja. Sem nenhum pudor, comovida com minha entrega ao que é o mal, sem nenhum pudor, comovida, grata, pela

Przytoczony fragment przywodzi na myśl kronikę *Zwierzęta*, w której Lispector pisała, jak pamiętamy, o „własnych zduszonych instynktach, które, wobec zwierzęcia, zmuszona jest wziąć na siebie". Przywołane powyżej słowa wyrażają właśnie afirmację własnej skrywanej drapieżności. Ta wewnętrzna przemiana popycha G.H. do aktu przemocy: próbuje zabić karalucha – jest to trzeci z wymienionych wcześniej etapów doświadczenia. Szybko okazuje się jednak, że – podobnie jak nieudane rytuały złożenia bogom ofiary z człowieka, opisywane przez Agambena (2008c; por. podrozdział *Giorgia Agambena projekt przekształcenia „nagiego życia" w „mesjaniczną resztkę"*) – egzekucja kończy się niepowodzeniem. Patrząc na karalucha, bohaterka początkowo nie rozumie, co się stało.

> Dopiero stopniowo dotarło do mnie, co się wydarzyło: nie pchnęłam drzwi wystarczająco mocno. Owszem, przytrzasnęłam karalucha, który nie mógł już iść dalej. Ale pozostawiłam go przy życiu.
>
> Żywego i wpatrzonego we mnie. Szybko, z gwałtowną odrazą, odwróciłam wzrok. A więc brakowało jeszcze ostatecznego ciosu. Jeszcze jednego ciosu? Nie patrzyłam na niego, ale powtarzałam sobie, że wciąż potrzebuję jeszcze jednego ciosu – powtarzałam to powoli, jak gdyby każde powtórzenie miało za cel wydać rozkaz uderzeniom mojego serca. […]
>
> Aż w końcu – odzyskawszy zdolność słyszenia samej siebie i wydawania sobie rozkazów – uniosłam wysoko rękę, jak gdyby całe moje ciało miało spaść na drzwi szafy wraz z ciosem zadanym przez ramię. Ale właśnie wtedy zobaczyłam twarz karalucha. Był na wprost mnie, na wysokości mojej głowy i moich oczu. Znieruchomiałam na chwilę z ręką uniesioną w górze. Potem stopniowo ją opuściłam.
>
> Być może chwilę wcześniej mogłabym jeszcze nie ujrzeć w obliczu karalucha jego twarzy. Ale oto w ułamku sekundy zrobiło się za późno: widziałam[19].

---

primeira vez eu estava sendo a desconhecida que eu era – só que desconhecer-me não me impediria mais, a verdade já me ultrapassara: levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata. – – – – – – – – – –" (PSGH: 42).

[19] „Foi aos poucos que percebi o que sucedera: eu não havia empurrado a porta com bastante força. Havia prendido, sim, a barata que já não poderia mais avançar. Mas deixara-a viva. Viva e olhando para mim. Desviei rapidamente os olhos, em repulsa violenta. Ainda faltava, então, um golpe final. Um golpe

Karaluch nie zostaje więc zabity, a jedynie raniony. G.H. postanawia go dobić, jednak w decydującym momencie coś ją powstrzymuje. Tym czymś, przynajmniej z początku, jest twarz karalucha. Jednak oddziaływanie karaluszej „twarzy" na bohaterkę stanowi tutaj jedynie pośrednie stadium dokonującej się przemiany prowadzącej do całkowitego przedefiniowania relacji zachodzącej między G.H. a owadem. Zgodnie z tym, co powiedzieliśmy wcześniej, „twarz" karalucha szybko zostaje zdemaskowana jako swego rodzaju „nie-twarz". Nie ma konturów, a umiejscowione w niej oczy, zamiast nawiązywać kontakt wzrokowy, sprawiają wrażenie dwóch małych karaluchów osadzonych w tym pierwszym, ujawniając niemającą końca i początku sekwencję życia, którego poszczególne przejawy są ze sobą tożsame. Narratorka odnosi więc wrażenie, że patrzy na nią samo życie. Jest to czwarty etap spotkania. Dokonuje się tutaj przejście od spotkania „twarzą w twarz", możliwego jedynie między oddzielnymi podmiotami, do relacji innego rodzaju, w ramach której zatarta zostaje granica między G.H. i karaluchem i obie te istoty zostają wpisane w jedno ontologiczne kontinuum. Jak pisze Gabriel Giorgi:

> Początkowo tekst omawia konfrontację kobiety z karaluchem, koncentrując się na aspekcie spojrzenia. Jest ono jedną z osi wyznaczających relację człowieczeństwa do zwierzęcości, jakie poddaje refleksji [współczesna filozofia]. Jednak chwilę później tekst Lispector – właśnie dlatego, że skłania się ku bezosobowości i odpodmiotowieniu – podważa konfigurację wyznaczaną przez oś spojrzenia, gdyż odkrywa inny wymiar tego, co żywe [*lo viviente*], [inny wymiar] *bios*, w którym [logika]

---

a mais? Eu não a olhava, mas me repetia que um golpe ainda me era necessário – repetia-o lentamente como se cada repetição tivesse por finalidade dar uma ordem de comando às batidas de meu coração […] Até que – enfim conseguindo me ouvir, enfim conseguindo me comandar – ergui a mão bem alto como se meu corpo todo, junto com o golpe do braço, também fosse cair em peso sobre a porta do guarda-roupa. Mas foi então que vi a cara da barata. Ela estava de frente, à altura de minha cabeça e de meus olhos. Por um instante fiquei com a mão parada no alto. Depois gradualmente abaixei-a. Um instante antes talvez eu ainda tivesse podido não ter visto na cara da barata o seu rosto. Mas eis que por um átimo de segundo ficara tarde demais: eu via" (PSGH: 43).

> zajmowania względem siebie nawzajem określonych pozycji i lokowania się względem drugiego w odpowiednio wymierzonych odległościach ustępuje miejsca [logice] wzajemnego przenikania, ocierania się o siebie i zarażania. W jej ramach kontury i granice między ciałami są określane za pośrednictwem dotyku i tarcia (Giorgi 2014: 98–99).

Kontakt wzrokowy stanowi zatem płaszczyznę, na której realizuje się jedynie początkowy etap spotkania G.H. z karaluchem – stąd też, w ostatecznym rozrachunku okazuje się, że to nie „twarz" wzywa bohaterkę do zaniechania przemocy, lecz życie. Wzrok okazuje się tutaj, podobnie jak w opowiadaniu *Jajko i kura*, narzędziem, które po użyciu zostaje odrzucone, a jego miejsce zajmuje dotyk, tarcie prowadzące do wzajemnego przenikania się. Chodzi tu więc o poziom doznań postrzeganych jako reakcja całego organizmu:

> To nie za pomocą żadnego z moich atrybutów dostępowałam kontaktu z tajemniczym łagodnym ogniem tego, co jest plazmą, lecz właśnie dzięki temu, że pozbawiałam się wszystkich atrybutów i pozostawałam jedynie z moimi żywymi trzewiami. Aby to osiągnąć, porzucałam moją ludzką organizację i wstępowałam w tę monstrualną rzecz, jaką jest moja żywa neutralność[20].

Opisywany proces zmierza więc ku coraz intymniejszemu, coraz bardziej esencjalnemu, a tym samym coraz bardziej „neutralnemu" sposobowi obcowania z karaluchem. Na tym – końcowym – etapie doświadczenia bezosobowe życie staje się rzeczywiście jej życiem, bezpośrednio przez nią „przeżywanym":

> To było to – a więc to było to. Oto spojrzałam na żywego karalucha i to w nim odkrywałam tożsamość mojego najgłębszego życia. Za sprawą żmudnego zapadania się otwierały się we mnie twarde i wąskie przejścia. Spojrzałam na niego, na karalucha: tak bardzo go nienawidziłam,

[20] „Não era usando como instrumento nenhum de meus atributos que eu estava atingindo o misterioso fogo manso daquilo que é um plasma – foi exatamente tirando de mim todos os atributos, e indo apenas com minhas entranhas vivas. Para ter chegado a isso, eu abandonava a minha organização humana – para entrar nessa coisa monstruosa que é a minha neutralidade viva" (PSGH: 78).

> że przechodziłam na jego stronę, solidarna z nim, bo nie wytrzymałabym, gdybym została sama z moją agresją. I nagle głośno jęknęłam, tym razem usłyszałam własny jęk. Oto niczym ropa wydobywała się na wierzch mnie moja najprawdziwsza konsystencja – i odczuwałam strach i wstręt, bo mój byt pochodził ze źródła o wiele dawniejszego niż ludzkie i, o zgrozo, o wiele większego niż ludzkie. Otwierała się we mnie powolność kamiennych drzwi, otwierało się we mnie szerokie życie ciszy, to samo, które było w stojącym słońcu, to samo, które było w znieruchomiałym karaluchu. I które we mnie miało być takie samo![21]

Warto być może zauważyć, że sytuacja ta żywo przypomina tę, której teoretyczne ujęcie przedstawia, posiłkując się cytatem z Georga Wilhelma Friedricha Hegla, Agata Bielik-Robson w swej pracy o witalizmie judaistycznym:

> Zbrodniarz – pisze Hegel, eksponując ideę jednego życia – sądzi, że ma do czynienia z cudzym życiem; ale zniszczył tylko swoje własne; albowiem ŻYCIE NIE JEST RÓŻNE OD ŻYCIA, gdyż istnieje w Bogu jako jedni; w swej bucie wprawdzie coś zniszczył, ale była to tylko przyjazność życia: odwrócił je w swego wroga […]. Naruszone życie dopiero teraz występuje, jako wroga moc, przeciwko zbrodniarzowi i gnębi go, tak jak on je gnębił (Bielik-Robson 2008: 36).

Włączenie przez Lispector życia karalucha w zakres boskiej jedni może zrazu wydawać się bluźnierstwem, jednak w istocie stanowi nieodzowną ostateczną konsekwencję przyjęcia teologii witalistycznej, kształtującej się pod patronatem Drzewa Życia, nie zaś logocen-

---

[21] „Era isso – era isso então. É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda. Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas. Olhei-a, à barata: eu a odiava tanto que passava para o seu lado, solidária com ela, pois não suportaria ficar sozinha com minha agressão. E de repente gemi alto, dessa vez ouvi meu gemido. É que como um pus subia à minha tona a minha mais verdadeira consistência – e eu sentia com susto e nojo que meu ser vinha de uma fonte muito anterior à humana e, com horror, muito maior que a humana. Abria-se em mim, com uma lentidão de portas de pedra, abria-se em mim a larga vida do silêncio, a mesma que estava no sol parado, a mesma que estava na barata imobilizada. E que seria a mesma em mim!" (PSGH: 45–46).

trycznej teologii spod znaku Drzewa Poznania. Musi tak być, o ile rzeczywiście, jak pisze Bielik-Robson,

> [ż]ycie jest jedno i płynie jednym, wszechobejmującym strumieniem, znosząc wszelką *principium individuationis* jako zasadę fałszywą; skończoność życia jest [bowiem] złudzeniem – życie nie jest wszak różne od życia, a to znaczy, że ma ono od zawsze formę pełną i nieskończoną. Celem objawienia, a także celem filozoficznej medytacji jest wówczas zniesienie iluzji separacji i powrót do witalnej pleromy, która była, jest i będzie, na wieki wieków (Bielik-Robson 2008: 36–37).

Jedna istotna różnica zaznacza się jednak między wizją Lispector a tą Heglowską, rekonstruowaną przez autorkę *Na pustyni*. O ile u Hegla „naruszone życie" występuje przeciwko zbrodniarzowi, aby go gnębić, o tyle w *Pasji według G.H.* ujawniające się w ledwie żywym, zranionym karaluchu resztkowe życie nie przeistacza się we wroga, lecz przeciwnie – jak pokażemy, staje się ono przedmiotem najgłębszej solidarności, osiąganej na drodze mistycznej ascezy.

Solidarność

Prześledziwszy etapy doświadczenia opisanego w *Pasji według G.H.*, powróćmy do sformułowanych wcześniej pytań dotyczących drogi, jaką miałoby się dokonać „zbawienie" (brazylijskiego) społeczeństwa i sposobu, w jaki nagie życie mogłoby stać się „mesjańską resztką". Analiza procesu przedstawionego w noweli dostarcza nam wskazówek pozwalających zbliżyć się do odpowiedzi na te pytania. Przede wszystkim zauważmy, że tym, co każe ocalić karalucha, jest samo nagie życie, z którym bohaterka w najgłębszy sposób się utożsamia. Wzbudzona przez nie czysta, „źródłowa" nienawiść przekształca się w odczucie zgoła odmienne. Podkreślmy mówiące o tym niezwykle istotne zdanie z zacytowanego przed chwilą fragmentu noweli: „tak bardzo go nienawidziłam, że przechodziłam na jego

stronę, solidarna z nim"[22]. Obserwujemy tutaj znaczące odwrócenie sytuacji przedstawionej w opowiadaniu *Miłość*, w którym, jak pamiętamy, doświadczenie litości względem ślepca prowadziło Anę do odkrycia we własnej konstytucji ontologicznej elementu przemocy, sytuującego ją „po stronie katów". W *Pasji według G.H.* dzieje się odwrotnie: bohaterka tak bardzo nienawidzi karalucha, że „przechodzi na jego stronę". Dochodzi do tego w chwili, w której przesileniu ulega przepełniające ją odczucie źródłowej nienawiści. To ono – na mocy po raz kolejny ujawniającej się „przeprawy przez przeciwieństwo" – prowadzi G.H. do tego, co w świetle całości analizowanego przez nas systemu etycznego Lispector, jak się wydaje, stanowi doskonałą formę wspomnianej w opowiadaniu *Miłość* „miłości biedniejszej", wolnej od obłudy. Jest nią „solidarność", przypominająca „inną sprawiedliwość", o której Lispector pisała w kronice *Mineirinho*.

Solidarność, której idea konkretyzuje się na ostatnim etapie mistycznego procesu doświadczanego przez G.H., jest solidarnością w bezosobowości. Jej warunkiem jest zanegowanie własnej osobowej podmiotowości i przyjęcie zdepersonalizowanego sposobu istnienia – tego, który w kronice *Mineirinho* został wyrażony za pośrednictwem metafory nagiej, niezabudowanej ziemi, a w *Pasji według G.H.* znalazł wyraz w obrazie jedności z białą mazią karalucha. Chodzi tu zatem o solidarność wynikającą z przekonania, że obrzydzenie wobec bezosobowej *vita nuda* jest „podstawowym błędem życia", przynoszącym, jak pisała Lispector w kronice *Mineirinho*, fałszywe zbawienie. Jak pamiętamy, autorka przeciwstawia mu inne zbawienie, prawdziwe, osiągalne tylko wówczas, gdy ten błąd uzna się za „cenny". Przywołując raz jeszcze koncepcję „przeprawy przez przeciwieństwo", można rzec, że wobec niemożliwości uniknięcia ani naprawienia tego podstawowego błędu, w którym zakorzeniony jest osobowy byt człowieka, Lispector postuluje konieczność „przeprawienia się" przez ów błąd, czyli wzięcia go na siebie i konsekwentne-

[22] „[E]u a odiava tanto que passava para o seu lado, solidária com ela" (PSGH: 45).

go podążenia za nim aż do momentu, w którym przedzierzgnie się on we własne przeciwieństwo[23].

Literackie badanie możliwości „biopolityki afirmatywnej"

Powracając do punktu wyjścia naszych rozważań, należy wreszcie zapytać, czy scharakteryzowana powyżej, oparta na solidarności etyka bezosobowości zawiera założenia, na których mogłaby się oprzeć „biopolityka afirmatywna" – jej sformułowanie postuluje, jak pamiętamy, Roberto Esposito. Aby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba powrócić do społeczno-politycznego wymiaru *Pasji według G.H.* O jego wadze świadczy wskazana na początku rozdziału rola, jaką w noweli odgrywa nieobecna Janair, reprezentująca grupę systematycznie w Brazylii poniżaną i odpodmiotowioną. Do tej samej grupy należy prawdopodobnie kucharka z kroniki *Mineirinho*. Postaci te mają podobny status: pozostają na drugim planie opowiadanej historii, lecz jednocześnie to ich (nie)obecność stanowi punkt wyjścia introspekcyjnych rozważań stanowiących główną treść tych utworów. Paradoksalnie tym, co nadaje tym postaciom znaczenie, jest właśnie ich zniknięcie, usunięcie się w cień. Janair, opuściwszy dom G.H., ani razu nie pojawia się w przestrzeni narracyjnej, kucharka z kolei zabiera głos jedynie w początkowej partii kroniki, kiedy, zagadnięta przez narratorkę o opinię w sprawie śmierci tytułowego bandyty, oświadcza, że „to, co czuje, nie nadaje się do powiedzenia". Status służącej i kucharki określają zatem figury braku, negatywności: w pierwszym przypadku jest to fizyczna nieobecność, w dru-

[23] Co ciekawe, podobna recepta została zapisana przez Hermanna Hessego w *Wilku stepowym*, który, jak powiedzieliśmy, wywarł na młodej Clarice Lispector wielkie wrażenie: „W ogóle żadna droga nie prowadzi z powrotem ani do wilka, ani do dziecka. Na początku rzeczy nie ma niewinności ani prostoty; wszystko, co stworzone, a nawet pozornie najprostsze, jest już pełne winy, jest już rozdwojone, jest wrzucone w brudny nurt stawania się i nigdy już nie może płynąć przeciw prądowi. Droga do niewinności, do stanu przedstworzenia, do Boga nie prowadzi wstecz, lecz naprzód, nie do wilka czy dziecka, lecz coraz dalej w głąb winy, coraz głębiej w stawanie się człowiekiem" (Hesse 1984: 68–69).

gim zaś zamilknięcie. To właśnie pozostawiona przez te postaci pusta przestrzeń staje się przyczynkiem do zdemaskowania – na dwa odmienne sposoby – ontologicznej obłudy umożliwiającej naturalizację hierarchicznych stosunków społecznych. Dzieje się tak zwłaszcza w *Pasji według G.H.* Efekt, jaki wywołuje zniknięcie Janair, przypomina zjawisko opisane w *Naśladowaniu róży*: jaśniejsze miejsce, jakie na zakurzonym stole pozostawił wazon, stopniowo się rozszerza, zatacza coraz szersze kręgi. W tym opowiadaniu obserwujemy więc proces stopniowego rozlewania się pustki[24]. Narratorka noweli mówi z kolei: „całą mnie przeszył dreszcz, gdy odkryłam, że aż dotąd nie zdawałam sobie sprawy, że kobieta ta była niewidzialna"[25]. Nagły brak tego, co – znaturalizowane w najwyższym stopniu – pozostawało niezauważalne (jak „niewidzialna" Janair), destabilizuje ontologiczny system oparty na różnicowaniu, który pozwala stać się podmiotem kosztem cudzego uprzedmiotowienia. Pod nieobecność jej negatywnego korelatu podmiotowość G.H. zaczyna się rozmywać. Konsekwencje nieobecności Janair pozwalają zatem dostrzec rzeczywistą, maskowaną funkcję, jaką do tej pory spełniała *empregada*. Reprezentowała ona właśnie to życie, które, zgodnie z przedstawioną przez Roberta Esposita logiką działania dyspozytywu osoby, musiało zostać uprzedmiotowione, aby G.H. uzyskała status osobowej podmiotowości. W tym właśnie sensie Janair stanowi zaprzeczenie G.H., będąc kimś, względem kogo niejako z zasady nie mogłaby ona odczuwać solidarności. Do tej samej grupy należą ślepiec oraz Mineirinho. Wszystkie te postaci są „drugoplanowe" w rozumieniu, jakie nadaje temu terminowi Tiphaine Samoyault (2008: §7), pisząc, że

> przestrzeń postaci drugoplanowej jest, przede wszystkim, w klasycznym ujęciu, przestrzenią wygnania. Miejsce banicji, przestrzeń zakazu – istnienie tej przestrzeni okazuje się konieczne, gdyż pozwala przestrzeni fikcji, światu innych bohaterów […] w pełni się rozwinąć.

---

[24] W świetle przedstawianej tutaj analogii wymowy nabiera to, że wspomniany proces rozpoczyna się w momencie, w którym dom bohaterki opuszcza, także tym razem, służąca. To ona bowiem zanosi róże znajomej.

[25] „[A]rrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível" (PSGH: 32).

> Podobnie jak wspólnoty społeczne i polityczne, aby się określić i aby się scalić, muszą niekiedy uciec się do wykluczenia, do ferowania wyroków banicji, do publicznego zadekretowania wyzucia z praw niektórych jednostek, wygnanych z kraju, tak samo światy fikcjonalne, aby się skonsolidować, wydają wyroki wydalenia.

Na mocy swoistego wygnania zarówno Janair, jak i Mineirinho sytuują się poza zakresem dyspozytywów czyniących ich życie godnym osobowej solidarności. Właśnie dlatego, aby poczuć z nimi solidarność, o jakiej pisze Lispector w *Pasji według G.H.*, trzeba przejść określony proces – przeprawę przez przeciwieństwo pozwalającą osiągnąć stan „innej sprawiedliwości".

Przeprawa ta ma kłopotliwą naturę. Jak pamiętamy z opisu etapów spotkania z karaluchem, polega ona na zaakceptowaniu istnienia i działania czystej, źródłowej nienawiści, ujawniającej się w warunkach, w których nie działają dyspozytywy. Odczytując to zjawisko w ujęciu politycznym, ową bezjakościową tanatyczną energię należy utożsamić z odrazą i nienawiścią do odpodmiotowionego życia, tkwiącą u pierwotnych podstaw (brazylijskiego) społeczeństwa. Jego dyspozytywna organizacja polegałaby na obudowaniu owej destrukcyjnej energii systemem urządzeń obłudnie ją maskujących i czyniących ją niewidzialną. Lispector wskazuje jasno na obłudę tego sytemu. W świetle kroniki *Mineirinho* polega ona na tym, że podmiot – zbiorowy, ale i indywidualny: „my" tak samo jak „ja" – oddala od siebie i sublimuje ową źródłową nienawiść, w rzeczywistości nigdy się jej nie wyrzekając[26]. W momencie, w którym wraz z dokonującym się w *Pasji według G.H.* demontażem dyspozytywów zniesiona zostaje również owa podstawowa społeczna hipokryzja, źródłowa nienawiść ujawnia się z całą mocą. Moment ten można opisać, odwołując się do zaproponowanego przez René Girarda (1987: 28) pojęcia „kryzysu odróżnorodnienia". Zdaniem francuskiego antropologa

> [g]runtowne zniszczenie instytucji zaciera albo całkowicie niweluje zróżnicowanie hierarchii i funkcji, nadając wszystkiemu wyraz równie

[26] Wydaje się, że opisane wcześniej przejście pojęciowe od „niewolnictwa" do „pomocy domowej" stanowi jeden z konkretnych wymiarów tak pojętej obłudy.

> monstrualny jak monotonny. W społeczności wolnej od kryzysu wrażenie zróżnicowania wynika z różnorodności realiów, a także z systemu wymiany, przyczyniającego się do powstania różnic i tym samym skrywającego element wzajemności, które musi dopuszczać, gdyż inaczej przestałby być systemem wymiany, czyli kulturą. Na przykład wymiany matrymonialne, a nawet wymiany dóbr konsumpcyjnych nie są absolutnie postrzegane jako wymiany. Natomiast kiedy w społeczeństwie coś się zaczyna psuć, terminy płatności ulegają skróceniu, a zasada wzajemności uwidacznia się nie tylko w wymianach pozytywnych, utrzymujących się jedynie w przypadkach absolutnej niezbędności, na przykład w postaci bezpośredniej zamiany, lecz także w wymianach wrogich lub „negatywnych", które wykazują tendencję wzrostową. Wzajemność w tych ostatnich wymianach, uwidaczniająca się w „skróconych" relacjach, nie jest wzajemnością zachowań dobrych, lecz złych, obopólnością zniewag, ciosów, aktów zemsty oraz neurotycznych symptomów. I właśnie dlatego kultury tradycyjne unikają nadto bezpośredniej wzajemności (Girard 1987: 23).

Wspomniane przez Girarda „instytucje", „różnorodność realiów" i „system wymiany, przyczyniający się do powstania różnic" są tym, co nazwaliśmy dyspozytywami. Ich zniesienie przynosi kryzys, podczas którego ujawnia się i dochodzi do głosu skrywana dotąd, maskowana i kanalizowana za ich pośrednictwem nienawiść, prowadząca według Girarda do kolektywnych mordów. Na ogólnym poziomie zarówno Girard, jak i Lispector przedstawiają więc nienawiść jako pierwotną siłę, która ujawnia się w sytuacji zniesienia kulturowych dyspozytywów. W tym kontekście należy zauważyć, że przywołane przez nas wcześniej opisy źródłowej, nieobsadzonej nienawiści, jaka wybija na powierzchnię w pokoiku służącej, współistnieją z ustępami mówiącymi o wzajemnej nienawiści istniejącej między G.H. a Janair, której narratorka wcześniej nie dostrzegała. „[N]agle przychodziło mi do głowy, że Janair mnie nienawidziła"[27] – czytamy w *Pasji według G.H.* Wkrótce potem narratorka wyznaje, że być może to ona nienawidziła służącej. Zgodnie z omówioną wcześniej logiką pozadyspozytywnej „nieobsadzoności" – a zarazem w zgodzie z Girar-

[27] „[D]e repente me ocorria que Janair me odiara" (PSGH: 31).

dowskim schematem „odróżnorodnienia" – nienawiść została tutaj ukazana jako uogólniona i obopólna, a jednocześnie niesprecyzowana. U Lispector, podobnie jak u Girarda, to właśnie owa destruktywna energia popędowa stanowi, jak się wydaje, „poziom zero" społecznych relacji.

Lispector, jak pamiętamy, przedstawia również konkretną strategię przezwyciężenia tej energii. Sugeruje mianowicie, że przyznanie się do niej i „przeprawienie się" przez nią może wyzwolić poczucie solidarności z nagim życiem, uciskanym wcześniej przez „naszą" podmiotowość w ramach obłudnego systemu, który nie rozbraja źródłowej nienawiści, a jedynie czyni ją niewidoczną[28]. Jeśli w tej wizji rzeczywiście kryje się jakiś postulat polityczny, głosi on, jak się wydaje, konieczność transformacji społeczeństwa, która miałaby dokonać się w dwóch etapach. Pierwszy z nich polegałby na demontażu wszystkich społecznych dyspozytywów – a więc na doprowadzeniu do swoistego kryzysu, w którym ujawniłaby się skrywana dotąd tanatyczna energia. W drugim etapie należałoby natomiast przepracować tę energię i dotrzeć do jej pożądanego przeciwieństwa, którym jest solidarność z tym, co w stanie kryzysu zostało wystawione na bezpośrednie działanie nienawiści i przemocy: z nagim życiem.

Jeśli zatem – jak chcą Mariana Amato i Gabriel Giorgi – *Pasja według G.H.* jest literackim poligonem, na którym Lispector testuje możliwość uczynienia z nagiego, bezosobowego życia podstawy wydajniejszego etycznie porządku społecznego, należy uznać, że wynik tego eksperymentu jest z jednej strony pozytywny, z drugiej jednak niezwykle problematyczny. Swoistego rodzaju „biopolityka afirmatywna" – by powrócić do określenia Roberta Esposita – rzeczywiście pojawia się w horyzoncie semantycznym noweli. Jej urzeczywistnienie zostało jednak obłożone szczególnymi, nader wymagającymi, wprost budzącymi grozę, warunkami. Realizacja ideału powszechnej solidarności z życiem wymagałaby bowiem, w świetle naszej analizy dzieła Lispector, uprzedniej przeprawy przez skrywa-

[28] Przytoczony fragment z rozważań René Girarda wskazuje, że nienawiść i przemoc stają się niewidoczne w efekcie swoistego „rozpuszczenia" ich w wielostopniowym, wielokrotnie zapośredniczonym „systemie wymiany".

ną u źródeł uspołecznienia nienawiść. Próba odpowiedzi na pytanie o to, co taka przeprawa mogłaby oznaczać w praktyce społeczno-historycznej, przynosi wizję bez mała katastroficzną. Przywołuje ona już nawet nie model tanatopolityki, który stara się rozbroić Roberto Esposito, lecz nieskrępowane wybuchy kolektywnej przemocy podobne do tych, o których pisze René Girard, sytuując je w momentach „kryzysów odróżnorodnienia". Czy Clarice Lispector – córka ukraińskich Żydów zbiegłych przed pogromami, jakie rozpętały się na Podolu w warunkach społecznego chaosu wywołanego rewolucją bolszewicką – mogła wierzyć, że konfrontacja prześladowców z bezbronnym życiem jest w stanie doprowadzić do ich głębokiej, mistycznej przemiany, w wyniku której nienawiść zostanie przedzierzgnięta w solidarność? Pośredniej, lecz wymownej odpowiedzi na to pytanie dostarcza opowiadanie *Piąta historia*, które przywołamy raz jeszcze. Chcąc chronić *nosso lar* („nasze domowe ognisko", LE: 74) przed plagą karaluchów nawiedzających nocą jej kuchnię, narratorka opowiadania dokonuje ich eksterminacji. Co więcej, podkreśla dwukrotnie (LE: 74, 75), że czyni to *em nosso nome* („w naszym imieniu"). Podążając tropem kroniki *Mineirinho*, można uznać, że obraz domu wyobraża tutaj podmiotowość; w tym przypadku jest to podmiotowość zbiorowa, gdyż narratorka podkreśla, że jest to dom wspólny. Podobnie jak „mój dom", o którym pisze Lispector w *Mineirinho*, służy on za bezpieczne schronienie; ale także w tym przypadku – jak się zdaje – potrzebna jest pewna doza obłudy, by nie „zatrząsł się w posadach". Obłuda ta polega, jak pamiętamy, na maskowaniu tego, że utrzymanie podmiotowości wymaga ofiar. W *Piątej historii* są nimi karaluchy, które nawiedzając dom, destabilizują i zagrażają od środka porządkowi i spoistości wspólnoty. Tragizm opowiadania, w którym Lispector pisze, że „jakikolwiek wybór byłby wyborem poświęcenia: albo ja, albo moja dusza", wynika właśnie ze świadomości, że zachowanie zbiorowej podmiotowości musi zostać okupione przemocą wobec nagiego, bezosobowego życia. Przywołane opowiadanie przenosi więc sytuację narracyjną wykreowaną w *Pasji według G.H.* na poziom zbiorowości. Na tym poziomie obrzydzenie i nienawiść nie przeradzają się w solidarność; zamiast do przemiany dochodzi do eksterminacji.

Coś podobnego uwidacznia się we wspomnianej już kronice *Śmierć wieloryba* z 1968 roku, w której Lispector opisuje reakcję tłumu na niecodzienne zjawisko, do jakiego doszło w Rio de Janeiro. Na miejskich plażach odnaleziono dwa wieloryby wyrzucone przez ocean. Jeden z nich umierał już od ośmiu godzin i mimo że próbowano go dobić, strzelając do niego, wciąż znajdował się w agonii. Wedle krążących po mieście pogłosek okoliczni mieszkańcy zaczęli ćwiartować ciało żywego jeszcze zwierzęcia i sprzedawać jego mięso. Narratorka nie kryje wstrząsu, jaki wywołała w niej ta wiadomość:

> Jak uwierzyć, że istota zjada inną istotę, nie czekając nawet na jej śmierć? Nie chcę wierzyć, żeby ktoś tak bardzo nie szanował życia i śmierci, naszego ludzkiego stworzenia, by pochłaniać żarłocznie to, co jeszcze kona, tylko dlatego, że stanowi to rarytas, tylko dlatego, że jest tańsze, tylko dlatego, że głód ludzki jest wielki, tylko dlatego, że w rzeczywistości jesteśmy tak samo drapieżni jak drapieżne zwierzę […]. I teraz miałam powiedzieć z przerażeniem: wolę umrzeć niż żyć w taki sposób. A to właśnie nie jest prawda. Jestem drapieżnikiem pośród drapieżnych istot ludzkich[29].

Wobec nagiego życia tłum ujawnia więc jedynie drapieżne instynkty. Narratorka pragnie początkowo odciąć się od takiej postawy, ostatecznie jednak uczciwość i, można by rzec, wyczulenie na ontologiczną obłudę każą jej przyznać, że drapieżne zachowanie zbiorowości znajduje podłoże w naturze, która jest także jej własną naturą. W geście podobnym do tego, który czyni G.H., przedstawionym jednak w omawianej kronice w sposób niezwykle skondensowany, stara się ona „wziąć na siebie" i w pewien sposób przepracować własny tanatyczny potencjał. Dokonuje tego w chwili, w której wyraża współczucie dla cierpiącego wieloryba. Zgodnie z opisanym wcześniej

[29] „Como acreditar que não se espera nem a morte para um ser comer outro ser? Não quero acreditar que alguém desrespeite tanto a vida e a morte, nossa criação humana, e que coma vorazmente, só por ser uma iguaria, aquilo que ainda agoniza, só porque é mais barato, só porque a fome humana é grande, só porque na verdade somos tão ferozes como um animal feroz […]. Eu ia dizer agora com horror: a viver desse modo, prefiro a morte. E exatamente não é verdade. Sou uma feroz entre os ferozes seres humanos" (ADM: 176).

schematem, chcąc osiągnąć solidarność z nagim życiem, podmiot musi na początku rozpoznać jej tanatyczne przeciwieństwo tkwiące głęboko w nim samym. Jednak taka przemiana – jak sugeruje Lispector – może stać się jedynie udziałem jednostki. W przypadku tłumu, zbiorowości, nic takiego nie następuje: pośród innych drapieżników także jednostka pozostaje drapieżna.

Czytając *Pasję według G.H.* na poziomie politycznym i wpisując ją jednocześnie w szerszy kontekst dzieła Lispector, przychodzi więc stwierdzić, że warunek zaistnienia bezosobowej solidarności z nagim życiem – warunek „przeprawy przez przeciwieństwo" – okazuje się niemożliwy do spełnienia w porządku zbiorowości. Przemiana leżącej u podstaw społeczeństwa nienawiści w solidarność nie może nastąpić nie tylko dlatego, że do głębokiego sceptycyzmu skłania historyczna wiedza o aktach zbiorowej przemocy – wybrzmiewająca w Lispectoriańskich obrazach eksterminacji karaluchów i ćwiartowania żywego wieloryba – ale również dlatego, że zjawisko depersonalizacji, nierozerwalnie związane z dążeniem do autentycznej solidarności, musiałoby doprowadzić do rozpadu samej *polis*. W warunkach wyrzeczenia się zbiorowej podmiotowości „nasze ognisko domowe", o którym pisze Lispector w *Piątej historii*, musiałoby, wedle wyrażenia użytego w *Mineirinho*, „zatrząść się w posadach".

Przyjmując zatem, że „przeprawa przez przeciwieństwo" stanowi warunek niemożliwy do spełnienia, na poziomie politycznym przychodzi stwierdzić, że Lispector przedstawia wizję, w której zbiorowość ludzka staje wobec wyboru między obłudnym podtrzymywaniem przemocy, wysublimowanej i zamaskowanej przez działanie dyspozytywów, a nagim, źródłowym obrzydzeniem i nienawiścią, które jedynie w niemożliwej, nieziszczalnej perspektywie mogłyby przeobrazić się w solidarność. Ten tragiczny wybór, przed którym staje *polis*, przypomina w swej istocie klincz między osobowością a bezosobowością stanowiący, w świetle kroniki *Persona*, nieusuwalną właściwość egzystencjalnej sytuacji jednostki w świecie. W obu przypadkach mamy do czynienia z tragicznym usytuowaniem między dwoma rodzajami winy. Próba odkupienia winy wyjściowej wpycha nieuchronnie w inny jej rodzaj, przez co zarówno człowiek, jak i zbiorowość wiecznie oscylują między dwoma ontologicznymi

biegunami – dyspozytywnością i bezdyspozytywnością, osobowością i bezosobowością – spośród których żaden nie gwarantuje spełnienia etycznego ideału zaniechania przemocy.

Bezosobowość mesjańska?

Przeprowadzona analiza pokazuje, że relacja między wizją świata i kondycji człowieka konstruowaną w dziele Clarice Lispector a artykułowanymi przez Roberta Esposita i Giorgia Agambena założeniami i postulatami dotyczącymi bezosobowości, omówionymi w pierwszej części pracy, nie jest prosta. Te filozoficzne konstrukcje – bo za taką, w świetle przeprowadzonych badań, należy także uznać projekt zawarty w pisarstwie Lispector – znajdują wiele istotnych punktów wspólnych, jednocześnie jednak nie mniej wymowne wydają się różnice, które je dzielą.

Na początek trzeba stwierdzić, że Lispector w swoich tekstach potwierdza krytyczne diagnozy włoskich filozofów dotyczące natury upodmiotowienia, a w szczególności personalizacji. Podobnie jak Agamben, pokazuje bowiem, że osobowy sposób bycia w świecie zasadza się na niewspółmierności bytu ludzkiego względem siebie samego – na pewnym podstawowym pęknięciu rozgraniczającym ontologiczną esencję od praktyki życiowego działania. Jednocześnie, tak samo jak Esposito, Lispector postrzega zjawisko personalizacji jako oparte w nieunikniony sposób na przemocy i podporządkowaniu. W ujęciu przedstawionym w prozie brazylijskiej pisarki dyspozytyw osoby działa zgodnie z rozumieniem, jakie nadał temu pojęciu Michel Foucault, maskuje bowiem własną przemoc i dokonywane przez siebie wykluczenia. Między wizją Lispector a rozwijanymi przez przywołanych myślicieli teoriami u*ja*rzmienia istnieje jednak różnica, gdyż Agamben i Esposito ukazują dwoistość upodmiotowienia jako swego rodzaju strategię działania politycznych dyspozytywów, których korzenie sytuują w historycznej przygodności. Za ten stan rzeczy miałyby więc odpowiadać pewne mechanizmy wprawiane w ruch przez dyskurs prawny, teologiczny i polityczny. Co ciekawe, jak pokazaliśmy, podobną wizję sugeruje także literac-

ki autorytet brazylijskiej autorki, Hermann Hesse, gdy korzenie paradygmatu osoby upatruje w teatrze greckim. Lispector tymczasem nie postrzega ani diagnozowanego przez Agambena „pęknięcia", ani owej podstawowej, maskowanej i ukrytej przemocy, o której pisze Esposito, jako efektów działania historycznych dyspozytywów, lecz jako właściwość ontologicznej sytuacji człowieka. Na niewspółmierność i uwikłanie w przemoc, zdaniem Lispector, skazują go zatem nie okoliczności polityczne, lecz, w ostatecznym rozrachunku, metafizyczne. W tym sensie autorem, którego myśl bardziej zbliża się do wizji przedstawionej przez brazylijską pisarkę, jest Giorgio Agamben, gdyż nadaje on dyspozytywowi rangę podstawowej kategorii określającej jeden z dwóch – obok istot żywych – zasadniczych bytów zapełniających świat.

Rozpoznanie dyspozytywnego i naznaczonego przemocą sposobu działania kategorii osoby prowadzi Clarice Lispector do poszukiwania różnie rozumianych dróg jej demontażu. Pisarka ukazuje więc rozmaite sytuacje, w których jej bohaterki osiągają „stopień zerowy" personalizacji – wtedy, gdy zawieszone zostaje działanie dyspozytywów. Charakterystyczną cechą tych stanów jest ich wieloznaczność. Bezosobowość nawołuje, uwodzi i kusi wizją ekstatycznego uwolnienia z pęt osobowej egzystencji – rodziny, ról społecznych i tożsamościowych, uczuciowych zobowiązań i rozterek (jak w opowiadaniach *Naśladowanie róży* czy *Bawół*). Może się również wydawać, że stanowi ucieczkę przed wtłoczeniem w ontologiczną winę, polegającą na tym, że żyjąc jako osobowy podmiot, bohaterki są odpowiedzialne za podporządkowanie, urzeczowienie i zranienie rozmaitych innych, sprowadzonych do rangi nagiego życia (bandytów, kucharek, służących, ślepców, trędowatych…). Obietnica uwolnienia okazuje się jednak swego rodzaju pułapką, gdyż stan bezosobowości tam, gdzie przestaje być już tylko horyzontem nieziszczalnego marzenia, a zostaje rzeczywiście osiągnięty, odsłania swoje mroczne oblicze. Ów mrok, ciemna strona bezosobowości, przejawia się przede wszystkim w dwóch aspektach. Po pierwsze, wypadnięcie poza ramy u*ja*rzmiających dyspozytywów sytuuje jednostkę w stanie budzącego najwyższą zgrozę chaosu – traci ona poczucie bezpieczeństwa ontologicznego, o jakim pisał Anthony Giddens. W tym stanie zosta-

ją zdemontowane wszelkie kategorie osadzające człowieka w świecie i czyniące ten świat – jak mówi Mircea Eliade – zamieszkiwalnym. Po drugie, przerażający wymiar bezosobowości ujawnia się zarazem na poziomie etycznym, gdyż w okolicznościach demontażu dyspozytywów dochodzi do głosu tanatyczny wymiar pierwotnej energii: nieukierunkowana, wszechogarniająca nienawiść, obrzydzenie i pragnienie zabijania.

Właśnie uwaga, jaką Lispector poświęca temu mrocznemu aspektowi bezosobowości, odróżnia jej koncepcję od wizji roztaczanych przez innych, przywołanych w pracy XX-wiecznych pisarzy. U Fernanda Pessoi i Hermanna Hessego przeważa aspekt utopijny. Pierwszy z nich paradoksalną nadzieję na przynoszące szczęście uwolnienie upatruje, jak się zdaje, w stanach abulii, drugi opisuje drogę prowadzącą przez fragmentację i nieustanne rozszerzanie własnej jaźni do przypominającego nirwanę stanu, w którym dusza ogarnia cały wszechświat. Pisarze ci są oczywiście dalecy od idyllicznej wizji natury – zwłaszcza Hesse obnaża naiwność koncepcji „powrotu do stanu natury". Tak samo jak Lispector, nie spodziewają się, by zdemaskowanie „osobowego montażu" wystarczyło, by osiągnąć utraconą jakoby pierwotną szczęśliwość czy też jakieś „sedno człowieczeństwa", o którym, jak pamiętamy, Foucault wyrażał się z ironią. Mimo to wizje Pessoi i Hessego przynoszą wyraźną afirmację depersonalizacji – przedstawiają ją jako drogę trudną, ale na jej końcu umieszczają wizje swego rodzaju bezosobowego szczęścia. W pisarstwie Lispector aspekt afirmatywny również się pojawia – jej dzieła, jak się wydaje, nawiązują zresztą dialog z koncepcjami przywołanych autorów – jednak za sprawą znaczenia, jakie przypisuje ona ciemnej stronie bezosobowości, jej ontologiczny i duchowy światopogląd wykracza poza rozpoznania poczynione przez Pessoę i Hessego. Zbliża się ona do światopoglądu mistycyzmu żydowskiego, wedle którego człowiek, element stworzonego świata, jest obciążony nieusuwalną metafizyczną skazą, będącą konsekwencją kosmogonicznego „rozbicia naczyń".

Opisana wizja świata prowadzi Lispector do koncepcji swoistego klinczu osobowości i bezosobowości, ujawniającego się na dwóch przynajmniej poziomach: egzystencji jednostki oraz etyki

politycznej. Zarówno pojedynczy człowiek, jak i ludzka wspólnota są tutaj postrzegani jako skazani na niekończącą się oscylację między tymi dwoma biegunami, spośród których żaden nie oferuje pełnego wyzwolenia, jakie polegałoby na jednoczesnym osiągnięciu dwóch podstawowych ideałów: współmierności z samym sobą (a więc nałożenia się planu ontologicznego na plan działania) oraz zaniechania przemocy i odkupienia win. W tym sensie można stwierdzić, że w konstrukcji myślowej Lispector bezosobowość stanowi element dialektycznej dynamiki określającej istnienie człowieka, nieprowadzącej wszakże do żadnego przezwyciężenia. W immanentnych warunkach świata takiego, jaki rzeczywiście „póki co" tu i teraz istnieje, dynamika ta polega na nieustannym przechodzeniu od bezosobowości do osobowości, przy czym w żadnym z tych stanów nie sposób odnaleźć ontologicznego „spokoju" i etycznego spełnienia.

W projekcie Lispector jest jednak miejsce na poszukiwanie drogi wyjścia z tak zarysowanej sytuacji. To zamierzenie przywodzi na myśl nadrzędny cel, jaki stawia przed współczesną filozofią Roberto Esposito, postulując powołanie do życia myśli impersonalistycznej, a w jej ramach stworzenie dyskursywnych podstaw nowego porządku polityczności, jakim miałaby być „biopolityka afirmatywna". Jak powiedzieliśmy, część współczesnych krytyków jest skłonna upatrywać w dziele Lispector literacką realizację tego projektu. Nasza analiza pokazuje, że taka perspektywa jest do pewnego stopnia uzasadniona, równocześnie jednak uwidacznia, że – inaczej niż w przypadku koncepcji Esposita – opisana przez brazylijską autorkę sytuacja konfliktowa nie jest „klinczem pojęciowym" ujawniającym się w konkretnej sytuacji historycznej, lecz metafizycznym. Już natura tej sytuacji dyktuje ewentualną drogę wyjścia. W literackiej filozofii Lispector nie jest to wyjście o charakterze pojęciowo-politycznym, lecz wołanie o naprawę podstawowych parametrów ontologicznych człowieka.

W tak zarysowanych okolicznościach Lispector sytuuje jeden z głównych motywów swego pisarstwa: przeprawę przez przeciwieństwo. Proces ten miałby pozwolić na przezwyciężenie problematycznego charakteru bezosobowości – stanu, w którym ceną, jaką przychodzi zapłacić za osiągnięcie ontologicznej współmierności z samym sobą, jest z jednej strony utrata ontologicznego bezpieczeń-

stwa, a z drugiej przypływ wszechogarniającej nienawiści. Lispector snuje wizję przeprawy przez ten stan, na jego drugim brzegu sytuując ideał solidarności z nagim, bezosobowym życiem. Opisywana przez nią postawa solidarności stanowiłaby rozwiązanie obu wspomnianych problemów: na planie etycznym oznaczałaby zaniechanie wszelkiej przemocy, a na planie ontologicznym – utożsamienie z rzeczywistym bytem i zakorzenienie w nim. Perspektywę tak rozumianej przeprawy przez nienawiść, obrzydzenie i chaos świata „nieustanowionego" ku ich ekstatycznemu przeciwieństwu Lispector zarysowuje w różnych wymiarach w opowiadaniach *Miłość* i *Bawół*, w kronice *Mineirinho* i w noweli *Pasja według G.H.* We wszystkich tych tekstach dyspozytywy zostają zdemontowane lub zawieszone, a bohaterki kierują się ku „jądru ciemności". Przeprawa przez nie jest tak trudna i wymagająca, że kończy się powodzeniem jedynie w nielicznych przypadkach. Przeobrażenia nienawiści w miłość doświadcza po części bohaterka opowiadania *Bawół*, w pełni zaś doznaje go G.H., osiągając stan mistycznej ekstazy, której nie sposób wyrazić słowami, można ją jedynie przeżywać w uwielbieniu.

Trzeba jednak podkreślić, że w literackim projekcie Lispector można dostrzec także przesłanki podające w wątpliwość założenia proponowanej przez Roberta Esposita „biopolityki afirmatywnej". Wydaje się bowiem, że realizacja wpisanego w nią ideału solidarności z nagim życiem w świetle dzieła pisarki wymaga mistycznej ekstazy; ta zaś nie może stać się doświadczeniem zbiorowym ani trwale obowiązującą normą. Nie oznacza to jednak, by światopogląd polityczny wpisany w dzieło Lispector był w prostym sensie pesymistyczny. Stawiając diagnozę mówiącą o niemożliwości wprowadzenia w życie postulowanego ideału, pisarka równocześnie odmawia uznania tej niemożliwości za ostateczną i artykułuje wobec niej egzystencjalny bunt. W jej pisarstwie pojawia się – a w *Pasji według G.H.* zajmuje nawet miejsce centralne – element nadziei na przemianę świata społecznego. Jest to nadzieja paradoksalna, poszukiwana i podtrzymywana wbrew wszelkim przesłankom świadczącym o jej nieziszczalności. W tym sensie sytuuje się ona nie na planie polityki, lecz mesjanizmu i wyraża się w tęsknocie za ostatecznym przezwyciężeniem zła właściwego człowiekowi. Miałoby się ono dokonać

nie dzięki wymianie jednych pojęć politycznych na inne, lecz dzięki naprawie parametrów metafizycznych świata. Pisarstwo Lispector przypomina zatem filozoficzne posunięcie Giorgia Agambena, który, jak pamiętamy, przechodząc od krytycznej fazy myśli o biopolityce do poszukiwania postulatów pozytywnych, porzuca racjonalistyczny paradygmat foucaultowskiej krytyki właśnie na rzecz dyskursu mesjańskiego. Zarówno Agamben, jak i Lispector, w podobnych celach i wychodząc, jak się zdaje, od podobnych diagnoz – artykułowanych wszakże na odmienne sposoby – skłaniają się ku mesjanizmowi żydowskiemu. Nawiązując do tej tradycji – przejawiającej się w jej prozie pod postacią kryptoteologii – Lispector niestrudzenie dąży do celu, którego osiągnięcie nie jest możliwe w upadłym i zgodnie z przyjętą perspektywą wciąż niezbawionym świecie. Celem tym jest wyrzeczenie się przemocy i obłudy. Dlatego obecną w dziele autorki nadzieję na nastanie świata, którego naczelną zasadą etyczną stałaby się solidarność, można rozumieć w sposób podobny do tego, w jaki Benjamin Moser opisuje Lispectoriańskie poszukiwanie Boga. Jak twierdzi biograf, ze względu na głęboko zakorzenione kulturowo-religijne dziedzictwo ojczyzny swych przodków pisarka nie była w stanie – ani też nie chciała – wyrzec się Boga nawet wtedy, gdy takie rozwiązanie podsuwały jej racjonalna refleksja i świadomość społeczno-historycznych realiów.

> Wyłoniła się ona [bowiem] ze świata wschodnioeuropejskich Żydów, świata świętych mężów i cudów, który doznał już pierwszych oznak nadchodzącej zguby. Płomienne powołanie duchowe tej umierającej wspólnoty przeniosła do nowego świata, świata, w którym Bóg był martwy. Tak jak Kafka, [Lispector] zaznała rozpaczy; jednak, w odróżnieniu od Kafki, podjęła w końcu rozdzierające poszukiwanie Boga, który ją porzucił. Opowiadając o swoim poszukiwaniu, podobnie jak Kafka, posługiwała się kategoriami przynależnymi do świata, który pozostawiła za sobą. Opisała w ten sposób duszę żydowskiej mistyczki, która wie, że Bóg jest martwy, ale – na mocy przenikającego całe jej dzieło paradoksu – pozostaje zdeterminowana, by mimo to Go odnaleźć (Moser 2009: 17).

Transponując proponowane przez Mosera ujęcie religijności Lispector na interesujące nas zagadnienie, można powiedzieć, że autorka stara się wypracować koncepcję etyki opartą na pojęciu bezosobowości, mimo że zdaje sobie sprawę, że wcielenie w życie takiej etyki jest niemożliwe. Ideał ten nie może zostać zrealizowany z uwagi na podstawową skazę ontologiczną właściwą człowiekowi i światu. Proza Lispector staje się zatem środkiem, za pomocą którego dąży ona uparcie do naprawy świata i człowieka wbrew ich własnej naturze. Poszukuje więc zbawienia, które pozostaje ideałem niedosiężnym, zarysowującym się jedynie na horyzoncie utopijnej przyszłości. O tym właśnie, jak się zdaje, świadczą „prorocze" słowa, jakie znajdujemy w jednym z końcowych fragmentów *Pasji według G.H.*:

> Jeśli moje życie przekształci się w siebie-samo, to, co dziś nazywam wrażliwością, nie będzie istnieć – nazywać się będzie obojętnością. Jednak jeszcze nie mogę przyswoić sobie tego sposobu. To tak, jak gdybyśmy za setki milionów lat w końcu mieli nie być tym, co czujemy i myślimy, lecz mielibyśmy coś, co bardziej przypomina „postawę" niż ideę. Będziemy żywą materią, przejawiającą się bezpośrednio, nieznającą słowa, przekraczającą myśl, która jest zawsze groteskowa. I nie będę szła „od myśli do myśli", lecz od postawy do postawy. Będziemy nieludzcy – i będzie to najwyższa zdobycz człowieka[30].

[30] „Se minha vida se transformar em ela-mesma, o que hoje chamo de sensibilidade não existirá – será chamado de indiferença. Mas ainda não posso apreender esse modo. É como se daqui a centenas de milhares de anos finalmente nós não formos mais o que sentirmos e pensarmos: teremos o que mais se assemelha a uma »atitude« do que a uma idéia. Seremos a matéria viva se manifestando diretamente, desconhecendo palavra, ultrapassando o pensar que é sempre grotesco. E não caminharei »de pensamento a pensamento«, mas de atitude a atitude. Seremos inumanos – como a mais alta conquista do homem" (PSGH: 134).

Bibliografia

Dzieła Clarice Lispector w oryginalnej wersji portugalskojęzycznej

ADM – *A descoberta do mundo – Crónicas* (pierwsze wydanie: 1984)
Cyt. według wydania: Relógio d'Água, Lizbona 2013
Stosowany tytuł polski: *Odkrycie świata*

AV – *Água viva* (pierwsze wydanie: 1973)
Cyt. według wydania: Rocco, Rio de Janeiro 1998
Stosowany tytuł polski: *Żywa woda*

FC – *Felicidade clandestina* (pierwsze wydanie: 1971)
Cyt. według wydania: *Contos*, Relógio d'Água, Lizbona 2006
Stosowany tytuł polski: *Ukryte szczęście*

HE – *A hora da estrela* (pierwsze wydanie: 1977)
Cyt. według wydania: Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro 1984
Stosowany tytuł polski: *Godzina gwiazdy*

LE – *A legião estrangeira* (pierwsze wydanie: 1964)
Cyt. według wydania: *Contos*, Relógio d'Água, Lizbona 2006
Stosowany tytuł polski: *Legia cudzoziemska*

LF – *Laços de família* (pierwsze wydanie: 1960)
Cyt. według wydania: Rocco, Rio de Janeiro 2009
Stosowany tytuł polski: *Więzy rodzinne*

M – *Mineirinho* (pierwsze wydanie: 1962)
Cyt. według: https://www.geledes.org.br/mineirinho-por-clarice-lispector/ (dostęp: 20.09.2018) [bez numeracji stron]
Tekst ukazał się w: *A legião estrangeira*, Editora do Autor, Rio de Janeiro 1964 (*II. Fundo da gaveta*) oraz *Para não esquecer*, Ática, São Paulo 1979
Stosowany tytuł polski: *Mineirinho*

OEDN – *Onde estivestes de noite* (pierwsze wydanie: 1974)
Cyt. według wydania: *Contos*, Relógio d'Água, Lizbona 2006
Stosowany tytuł polski: *Gdzie byliście w nocy*

PCS – *Perto do coração selvagem* (pierwsze wydanie: 1943)
Cyt. według wydania: Relógio d'Água, Lizbona 2000
Stosowany tytuł polski: *W pobliżu dzikiego serca*
PSGH – *A paixão segundo G.H.* (pierwsze wydanie: 1964)
Cyt. według wydania: Relógio d'Água, Lizbona 2000
Stosowany tytuł polski: *Pasja według G.H.*
SV – *Um sopro de vida (Pulsações)* (pierwsze wydanie: 1978)
Cyt. według wydania: Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro 1978
Stosowany tytuł polski: *Tchnienie życia (Pulsacje)*
VCC – *A via crucis do corpo* (pierwsze wydanie: 1974)
Cyt. według wydania: *Contos*, Relógio d'Água, Lizbona 2006
Stosowany tytuł polski: *Droga krzyżowa ciała*

Przekłady dzieł Clarice Lispector wykorzystane i/lub wymienione w książce

B – *Byk* (1989, *O búfalo*, przeł. K. Sabik), „Literatura na Świecie", 11–12(221–222), s. 244–253.
CS – *Complete stories* (2016, przeł. K. Dodson), New York, New Directions, wydanie elektroniczne.
GG – *Godzina Gwiazdy* (1987, *A hora da estrela*, przeł. A. Hermanowicz-Pałka), Kraków, Wydawnictwo Literackie.
NR – *Naśladowanie róży* (*A imitação da rosa*, przeł. K. Sabik), „Literatura na Świecie", 11–12(221–222), s. 217–237.
WPDS – *W pobliżu dzikiego serca* (2011, fragmenty, przeł. A. Dideńko), „Literatura na Świecie", 1–2(474–475), s. 83–102.
OW – *Opowiadania wszystkie* (2019, przeł. W. Charchalis), Warszawa, W.A.B.

Krytyka, teoria, teksty literackie i pozostałe źródła

Agamben G. (2002), *L'Aperto. L'uomo e l'animale*, Torino: Bollati Boringhieri.
Agamben G. (2004), *The Open. Man and Animal* (transl. K. Attell), Stanford: Stanford University Press.
Agamben G. (2006), *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (trad. T. Segovia), Valencia: Pre-Textos (pierwodruk: 1977).

Agamben G. (2008a), *Co zostaje z Auschwitz* (przeł. S. Królak), Warszawa: Sic! (pierwodruk 1998).

Agamben G. (2008b), *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie* (przeł. M. Salwa), Warszawa, Prószyński i S-ka (pierwodruk 1995).

Agamben G. (2008c), *Otwarte* [fragmenty] (przeł. P. Mościcki), „Krytyka Polityczna", 15, s. 124–138.

Agamben G. (2008d), *O que resta de Auschwitz* (trad. S. J. Assmann), São Paulo: Boitempo (pierwodruk 1998).

Agamben G. (2008e), *Wspólnota, która nadchodzi* (przeł. S. Królak), Warszawa: Sic! (pierwodruk 1990).

Agamben G. (2010a), *Czym jest urządzenie?* (przeł. J. Majmurek), w: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, s. 82–100 (pierwodruk: 2006).

Agamben G. (2010b), *Che cos'è un dispositivo*, http://gabriellagiudici.it/ /giorgio-agamben-che-cose-un-dispositivo/ (dostęp: 1.05.2018).

Agamben G. (2010c), *Nagość* (przeł. K. Żaboklicki), Warszawa: W.A.B. (pierwodruk: 2009).

Agamben G. (2010d), *Czas, który zostaje. Komentarz do Listu do Rzymian* (przeł. S. Królak), Warszawa: Sic! (pierwodruk: 2000).

Agamben G. (2016), *El fuego y el relato*, w: idem, *El fuego y el relato* (trad. E. Kavi), Madrid: Sexto Piso, s. 5–21 (pierwodruk: 2014).

Aguiar F. (1997), *A palavra no purgatório: literatura e cultura nos anos 70*, São Paulo: Boitempo.

Alazraki J. (1990), *¿Qué es lo neofantástico?*, „Mester", 19/2, s. 21–33.

Althusser L. (2017), *Ideologie i Aparaty Ideologiczne Państwa* (przeł. A. Staroń), „Nowa Krytyka", 24/02, http://www.nowakrytyka.pl/pl/Ksiazki/ /Ksiazki_on-line/?id=888 (dostęp: 30.04.2018) (pierwodruk: 1970).

Amato M. (2013), *Una desnudez vacía. La poética de lo impersonal en "A paixão segundo G.H."*, „Revista Estudos Hum(e)anos", 7, s. 48–71.

Arendt H. (1993), *Korzenie totalitaryzmu* (przeł. M. Szawiel, D. Griberg), Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza (pierwodruk: 1951).

Arendt H. (2003), *O rewolucji* (przeł. M. Godyń), Warszawa: Czytelnik (pierwodruk: 1963).

Auerbach E. (2004), *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu* (przeł. Z. Żabicki), Warszawa: Prószyński i S-ka (pierwodruk: 1946).

Balderston D., González M. (2004), *Encyclopedia of Twentieth-Century Latin American and Caribbean Literature, 1900–2003*, London: Routledge.

Balzac H. (1885), *Avant-Propos de la Comédie Humaine*, https://fr.wikisource.org/wiki/Avant-Propos_de_La_Com%C3%A9die_humaine (dostęp: 10.01.2018).

Barthes R. (1978), *Le neutre* [wykłady w Collège de France; audio], http://ubu.com/sound/barthes.html (dostęp: 20.08.2017).

Bataille G. (2008), *Historia erotyzmu* (przeł. I. Kania), Warszawa: Aletheia (pierwodruk: 1976).

Bauman Z. (2012), *Nowoczesność i Zagłada* (przeł. T. Kunz), Warszawa: Wydawnictwo Literackie (pierwodruk: 1989).

Benjamin W. (2011), *Franz Kafka. Z okazji dziesiątej rocznicy jego śmierci* (przeł. A. Lipszyc), w: Ł. Musiał, A. Żychliński (red.), *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce*, Kraków: korporacja ha!art, s. 21–58 (pierwodruk: 1934).

Bergman I. (reż.) (1966), *Persona* [film; wyd. polskie, DVD, Gutek Film, 2007].

Biblia Tysiąclecia (2003), http://biblia.deon.pl/ (dostęp: 12.12.2018).

Bielik-Robson A. (2008), *„Na pustyni". Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków: Universitas.

Bielik-Robson A. (2010), *Rozbita konstelacja. Teologia Agambena między tragedią a mesjanizmem*, w: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, s. 141–195.

Bielik-Robson A. (2015), *Cienie pod czerwoną skałą*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Borges J. L. (1999), *Dalsze dociekania* (przeł. A. Sobol-Jurczykowski), Warszawa: Prószyński i S-ka (pierwodruk: 1952).

Borges J. L. (2017), *La nadería de la personalidad*, w: idem, *Inquisiciones. Otras Inquisiciones*, Barcelona: Debolsillo, s. 81–90 (pierwodruk: 1925).

Bosi A. (1975), *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo: Cultrix.

Burzyk M. (2015), *Wprowadzenie*, w: R. Esposito, *Pojęcia polityczne. Wspólnota, immunizacja, biopolityka* (przeł. K. Burzyk et al.), Kraków: Universitas, s. 5–16.

Burzyk M. (2016), *Pojęcie niedoskonałe* [wywiad z P. Augustyniakiem i T. Gadaczem], „Znak", 734–735, s. 76–81.

Butler J. (2008), *Tożsamość, „prawdziwa" płeć i metafizyka substancji*, w: eadem, *Uwikłani w płeć* (przeł. K. Krasuska), Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, s. 68–81 (pierwodruk: 1990).

Candido A. (1999), *Iniciação à Literatura Brasileira*, São Paulo: Humanitas.

Carmody D. L., Carmody J. T. (2011), *Mistycyzm w wielkich religiach świata* (przeł. E. Łukaszyk), Kraków: WAM (pierwodruk: 1996).

Cixous H. (1989), *L'heure de Clarice Lispector*, Paryż: Des femmes.

CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales), http://www.cnrtl.fr (dostęp: 10.07.2018).

Conrad J. (1930), *Jądro ciemności* (przeł. A. Zagórska), Warszawa: Dom Książki Polskiej, https://pl.wikisource.org/wiki/J%C4%85dro_ciemno%C5%9Bci (dostęp: 2.05.2018) (pierwodruk: 1902).

Conrad J. (2006), *Jądro ciemności* (przeł. I. Socha), Kraków: Zielona Sowa.

Conrad J. (2009), *Heart of Darkness*, Project Gutenberg, https://www.gutenberg.org/files/219/219-h/219-h.htm (dostęp: 2.05.2018).

Conrad J. (2017), *Serce ciemności* (spolszcz. J. Dukaj), Warszawa: Wydawnictwo Literackie.

Cuddon J. A. (1998), *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London: Penguin Books.

da Silva D. F. et al. (2017), *Ensaio da história do trabalho doméstico no Brasil: um trabalho invisível*, „Cadernos de Direito" (UNIMEP), 17(32), s. 409–438.

Dan J. (1992), *Scholem's View of Jewish Messianism*, „Modern Judaism", 12, 2 (May), s. 117–128.

de Andrade O. (1928), *Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil*, http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf (dostęp: 27.09.2018).

de Andrade O. (1974), *Poesias reunidas*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

de Campos H. (2016), *Tradycja, transkreacja, transkulturacja: eks-centryczny punkt widzenia*, „Przekładaniec", 33, s. 26–36 (pierwodruk: 2005).

de Sant'Anna A. R. (1973), *Análise estrutural de romances brasileiros*, Petrópolis: Vozes.

de Sá O. (1999), *Clarice Lispector. A travessia do oposto*, São Paulo: Annablume.

Dicio (Dicionário Online de Português), https://www.dicio.com.br/ (dostęp: 12.07.2018).

Dicionário Universal da Língua Portuguesa (1995), Lizbona: Texto Editores.

Dictionnaire de Français Larousse, https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ (dostęp: 27.09.2018).

Donizeti Pires A. (2008), *Trilhas do romance brasileiro da segunda metade do século XX*, „Itinerarios", 7, s. 47–64.

dos Santos J. F. (2007), *A linguagem oculta de Guimarães Rosa*, „Tiro de Letra", http://www.tirodeletra.com.br/ensaios/LinguagemocultadeGuimaraesRosa.htm (dostęp: 3.10.2018).

Drob S. L. (2004), *Tzimtzum and 'Differance': Derrida and the Lurianic Kabbalah*, http://www.newkabbalah.com/Derrida3.html (dostęp: 24.08.2018).

Ducarme F., Luque G. M., Courchamp F. (2012), *What are "Charismatic Species" for Conservation Biologists?*, „BioSciences Master Reviews", July, http://biologie.ens-lyon.fr/ressources/bibliographies/pdf/m1-11-12--biosci-reviews-ducarme-f-2c-m.pdf?lang=fr (dostęp: 12.09.2018).

Eliade M. (1998), *Mit wiecznego powrotu* (przeł. K. Kocjan), Warszawa: KR (pierwodruk: 1949).

Eliade M. (2008), *Sacrum a profanum* (przeł. B. Baran), Warszawa: Aletheia (pierwodruk: 1957).

Eliot T. S. (1981), *Tradycja i talent indywidualny* (przeł. H. Pręczkowska), w: S. Skwarczyńska (red.), *Teoria badań literackich za granicą. Antologia, wybór*, t. 2, cz. 2, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 399–408 (pierwodruk: 1919).

Encyklopedia PWN, https://encyklopedia.pwn.pl/ (dostęp: 20.10.2018).

Engel A. (2017), *Gershom Scholem. An Intellectual Biography*, Chicago: The University of Chicago Press.

Esposito R. (2009), *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal* (trad. C. R. Molinari), Buenos Aires: Amorrortu (pierwodruk: 2007).

Esposito R. (2011), *El dispositivo de la persona* (trad. H. Cardoso), Buenos Aires: Amorrortu (pierwodruk: 2008).

Esposito R. (2015), *Pojęcia polityczne. Wspólnota, immunizacja, biopolityka* (przeł. K. Burzyk et al.), Kraków: Universitas (pierwodruk: 2008).

Esposito R. (2016a), *Dyspozytyw osoby* (przeł. K. Burzyk), „Znak", 734––736 (lipiec–sierpień), s. 66–75.

Esposito R. (2016b), *Las personas y las cosas* (trad. F. Villegas), Buenos Aires: Katz (pierwodruk: 2014).

Evans I. (ed.) (1981), *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*, New York: Harper & Row.

Even-Zohar I. (2009), *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim* (przeł. M. Heydel), w: M. Heydel, P. Bukowski (red.), *Antologia teorii przekładu literackiego*, Kraków: Znak, s. 197–203 (pierwodruk: 1990).

Farlex Partner Medical Dictionary, medical-dictionary.thefreedictionary.com (dostęp: 21.04.2018).

Féres da Silva Telles L. (2013), *Libertas entre sobrados: mulheres negras e trabalho doméstico em São Paulo (1880–1920)*, São Paulo: Alameda.

Preta Rara [właśc. J. Fernandes] (2017), *Eu empregada doméstica*, TEDx São Paulo, https://www.youtube.com/watch?v=_d_n-z3s8Lo (dostęp: 11.09.2018).

Fernández Lamarque M. (2013), *Água viva de Clarice Lispector bajo el prisma de Deleuze*, „Espéculo: Revista de Estudios Literarios", 51, s. 130–141.

Ferrater Mora J. (1971), *Diccionario de filosofía*, t. I–II, Buenos Aires: Montecasino.

Fitz E. E. (2001), *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector. The Différance of Desire*, Austin: University of Texas Press.

Flaubert G. (1973), *Trois contes*, Paris: Larousse.

Fontenay É. de (2008), *Sans offenser le genre humain*, Paris: Albin Michel.

Fornet-Betancourt R. et al. (1984), *La ética del cuidado de uno mismo como práctica de la libertad* [wywiad z M. Foucaultem], „Revista Concordia", 6, s. 96–116, https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/viewFile/2276/1217 (dostęp: 1.05.2018).

Foucault M. (1998), *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976* (przeł. M. Kowalska), Warszawa: KR (pierwodruk: 1997).

Foucault M. (1999), *Narodziny kliniki* (przeł. P. Pieniążek), Warszawa: KR (pierwodruk: 1963).

Foucault M. (2000), *Czym jest Oświecenie?*, w: idem, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism* (przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński), Warszawa: PWN, s. 282–289 (pierwodruk: 1984).

Foucault M. (2009), *Nadzorować i karać* (przeł. T. Komendant), Warszawa: Aletheia (pierwodruk: 1975).

Foucault M. (2010a), *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja. Wykłady w Collège de France 1977, 1978* (przeł. M. Herer), Warszawa: PWN (pierwodruk: 2004).

Foucault M. (2010b), *Historia seksualności*, t. 1–3 (przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski), Gdańsk: słowo/obraz terytoria (pierwodruk t. 1: 1976; t. 2: 1984; t. 3: 1984).

Freitas J. (2012), *Imprensa e democracia*, „Folha de S. Paulo", 3.06, https://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/46597-imprensa-e-democracia.shtml#_=_ (dostęp: 8.10.2018).

Freud Z. (1994), *Poza zasadą przyjemności* (przeł. J. Prokopiuk), Warszawa: PWN (pierwodruk: 1920).

Freud Z. (2012), *Trzy rozprawy z teorii seksualnej* (przeł. R. Reszke), w: idem, *Życie seksualne*, Warszawa: KR, s. 29–129 (pierwodruk: 1905).

Freyre G. (1985), *Panowie i niewolnicy* (przeł. H. Czajka), Warszawa: PIW (pierwodruk: 1933).

Giddens A. (2001), *Nowoczesność i tożsamość* (przeł. A. Szulżycka), Warszawa: PWN (pierwodruk: 1991).

Giorgi G. (2014), *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Girard R. (1987), *Kozioł ofiarny* (przeł. M. Goszczyńska), Łódź: Wydawnictwo Łódzkie (pierwodruk: 1982).

Goh I. (2012), *Blindness and Animality, or Learning How to Live Finally in Clarice Lispector's "The Passion according to G. H."*, „Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies", 25/2, s. 113–135.

Hart S. M. (1993), *Clarice Lispector: "Perto do coração selvagem"*, w: idem, *White Ink. Essays on Twentieth Century Feminine Fiction in Spain and Latin America*, London: Tamesis, s. 28–35.

Hernández Terrazas C. (2013), *Clarice Lispector: La náusea literaria*, Madrid: Fórcola.

Hesse H. (1984), *Wilk stepowy* (przeł. G. Mycielska), Poznań: Wydawnictwo Poznańskie (pierwodruk: 1927).

Horkheimer M., Adorno T. (1994), *Dialektyka Oświecenia* (przeł. M. Łukasiewicz), Warszawa: IFiS PAN (pierwodruk: 1944).

Joyce J. (1977), *Portret artysty z czasów młodości* (przeł. Z. Allan), Warszawa: PIW (pierwodruk: 1916).

Kafka F. (2016), *Sprawozdanie dla Akademii* (przeł. J. Kydryński), w: idem, *Opowieści i przypowieści*, Warszawa: PIW, s. 342–352 (pierwodruk: 1917).

Kant I. (2005), *Czym jest Oświecenie*, w: idem, *Rozprawy z historii filozofii* (przeł. Translatorium Filozofii Niemieckiej UMK pod kierunkiem M. Żelaznego), Kęty: Marek Derewiecki, s. 44–49 (pierwodruk: 1784).

Kijewska A. (2008), *Boecjusz i patrystyczne źródła koncepcji osoby*, „Biblioteka Teologii Fundamentalnej", 3, s. 21–52.

Klidzio N. I. (koord.) (2007), *Intymność i inne sfery. Antologia opowiadań brazylijskich*, Warszawa: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego i Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego.

Klobucka A. (1994), *Hélène Cixous and the Hour of Clarice Lispector*, „SubStance", 73, s. 41–62.

Kołakowski M. (2020), *Pani Bovary w tropikach*, „Nowe Książki", 1, s. 36–37.

Komendant T. (2009), *Posłowie tłumacza*, w: M. Foucault, *Nadzorować i karać*, Warszawa: Aletheia, s. 305–311.

Kornacka-Sareło K. (2015), *„Religia kosmicznego uniesienia". Kabalistyczne źródła żydowskiej teodycei „po Auschwitz"*, „Studia Religiologica", 48(1), s. 21–33.

Kristeva J. (2007a), *Czarne słońce. Depresja i melancholia* (przeł. M. P. Markowski, R. Ryziński), Kraków: Universitas (pierwodruk: 1987).

Kristeva J. (2007b), *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie* (przeł. M. Falski), Kraków: Wydawnictwo UJ (pierwodruk: 1980).

Krupecka I. (2012), *Don Kichote w krainie filozofów. O kichotyzmie Pokolenia ‚98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*, Toruń: Wydawnictwo UMK.

Lerner J. (1977), TV Cultura [wywiad z C. Lispector], https://www.youtube.com/watch?v=nhnhthPmL7s (dostęp: 17.04.2018).

Lévinas E. (1982), *Etyka i Nieskończony. Rozmowy z Philippem Nemo* (przeł. B. Opolska-Kokoszka), Kraków: Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej (pierwodruk: 1961).

Lipczak A. (2012), *Trochę jeleń, trochę tygrys*, „Wysokie Obcasy", 34/689 (25 sierpnia), https://www.pressreader.com/poland/gazeta-wyborcza-wysokie-obcasy/20120825/281638187372096 (dostęp: 24.12.2018).

Lipszyc M. (2007), *Wstęp*, w: F. Pessoa, *Księga niepokoju* (przeł. M. Lipszyc), Warszawa: Czuły Barbarzyńca, s. 5–7.

Lipszyc M. (2019), *Clarice nad Wisłą*, „Dwutygodnik", 270, 12/2019, https://www.dwutygodnik.com/artykul/8593-clarice-nad-wisla.html (dostęp: 5.01.2020).

LSJ (The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon), http://stephanus.tlg.uci.edu/lsj/#eid=92993&context=lsj&action=from-search (dostęp: 12.04.2019).

Łukaszyk E. (2010), *Literatura brazylijska*, w: N. Pluta, E. Łukaszyk, *Historia literatur iberoamerykańskich*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 591–738.

Maia E. C. (2017), *A brasilidade modernista e sua dimensão filosófica. Entrevista com Eduardo Jardim*, „Revista Café Colombo", 1.02, s. 4–7, https://www.academia.edu/31883015/Entrevista_com_Eduardo_Jardim_sobre_A_brasilidade_modernista_sua_dimens%C3%A3o_filos%C3%B3fica_Revista_Caf%C3%A9_Colombo_ (dostęp: 27.09.2018).

Markiewicz H. (1981), *Postać literacka i jej badanie*, „Pamiętnik Literacki", 72/2, s. 147–162.

Markiewicz H. (1984), *Wymiary dzieła literackiego*, Warszawa: Wydawnictwo Literackie.

Markowska M. (2010), *Zwierzoczłekoobywatel? O biopolitycznych założeniach praw człowieka i obywatela*, „Zoon Politikon", 1, s. 118–134.

Massi A. (2014), *Golpe de vista – 1964 sob a perspectiva de Clarice e Otto* [wideo], Instituto Moreira Salles, https://blogdoims.com.br/golpe-de-vista-1964-sob-a-perspectiva-de-clarice-e-otto/ (dostęp: 5.10.2018).

Mendoza Álvarez C. (2016), *Deus ineffabilis. Una teología posmoderna de la revelación del fin de los tiempos*, Ciudad de México: Herder.

Merkur D. (2014), *The Formation of Hipie Spirituality: 1. Union with God*, w: J. H. Ellens (ed.), *Seeking the Sacred with Psychoactive Substances: Chemical Paths to God and Spirituality*, Santa Barbara: Praeger, s. 207––238.

Milewska E. (1989), *Clarice Lispector, czyli nieznośny ciężar istnienia*, „Literatura na Świecie", 11/12(221–222), s. 254–258.

Moser B. (2009), *Clarice*, São Paulo: Cosac Naify (pierwodruk: 2008).

Nascimento M. F. do (2015), *Re(leitura) do romance "A paixão segundo G.H.", de Clarice Lispector: o aborto voluntário de G.H. simbolizado na morte de uma barata*, „Revista Brasileira de Literatura Comparada", 7, s. 131–150.

Nogueira Galvão W. (1972), *As formas do falso: um ensaio sobre a ambigüidade no Grande Serão: Veredas*, São Paulo: Perspectiva.

Nowicka M. (2011), *„Urządzenie", „zastosowanie", „układ" – kategoria „dispositif" u Michela Foucaulta, jej tłumaczenia i ich implikacje dla postfoucaultowskich analiz władzy*, „Przegląd Socjologii Jakościowej", VII, 2, s. 94–110.

Nunes B. (1989), *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo: Ática.

Nunes B. (1995), *Clarice Lispector: "A Paixão segundo G.H."*, „Revista Expressão", jan.-jul., http://www.consciencia.org/clarice-lispector-a--paixao-segundo-g.h-benedito-nunes (dostęp: 4.09.2018).

Nycz R. (2001), *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: R. Nycz (red.), *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków: Universitas, s. 50–87.

Peixoto M. (1994), *Passionate Fictions. Gender, Narrative and Violence in Clarice Lispector*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Penna J. C. (2010), *O nu de Clarice Lispector*, „Alea", 12, 1(I–VI), s. 68–96.

Pessoa F. (1982), *Livro do Desassossego, por Bernardo Soares*, Lizbona: Ática, http://arquivopessoa.net/textos (dostęp: 1.05.2018).

Pessoa F. (2007), *Księga niepokoju* (przeł. M. Lipszyc), Warszawa: Czuły Barbarzyńca.

Pessoa F. (2013), *List do Adolfa Casaisa Monteiro* (przeł. Z. Stanisławska), „Literatura na Świecie", 3–4(500–501), s. 115–125 (pierwodruk: 1937).

Pimenta Velloso M. (1997), *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*, „Revista de Sociologia e Política", 9, s. 57–74.

Plezia M. (1974), *Słownik łacińsko*-polski, t. 4, Warszawa: PWN.

Proust M. (1998), *O czytaniu* (przeł. M. P. Markowski), „Literatura na Świecie", 1–2(318–319), s. 109–149 (pierwodruk: 1905).

Queirós L. M. (2016), *Vergílio Ferreira: um mestre sem discípulos*, „Público", 24.01, https://www.publico.pt/2016/01/24/culturaipsilon/noticia/vergilio-ferreira-um-mestre-sem-discipulos-1721196 (dostęp: 12.07.2017).

Ricœur P. (1985), *Wyzwanie semiologiczne: problem podmiotu*, w: idem, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie* (przeł. K. Tarnowski), Warszawa: Pax, s. 245–275 (pierwodruk: 1969).

Rosenbaum Y. (1999a), *As metamorfoses do mal. Uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo: Edusp.

Rosenbaum Y. (1999b), *O memorial de Sofia: leitura psicanalítica de um conto de Clarice Lispector*, „Psicologia USP", 10, 1, s. 259–280.

Rozenchan N. (2004), *Leitura paralela de Clarice Lispector e Amália Kahana-Carmon*, w: eadem, *Literatura hebraica. Vertentes do século XX*, São Paulo: Humanitas, s. 107–126.

Rudnicki C. (2015), *Zwrot ku Sobie w dobie Imperium, czyli czego Foucault szuka u klasyków*, w: C. Mielczarski (red.), *Antyk i współczesność. Recepcja filozofii starożytnej w myśli współczesnej. Od czasów Nietzschego do początków XXI wieku*, Warszawa: Sub Lupa, s. 137–156.

Salem Szklo G. (1989), *„O Búfalo". Clarice Lispector e a herança mística judaíca*, „Remate de Males", 9, s. 107–113.

Samoyault T. (2008), *La banlieue du roman: l'espace du personnage secondaire*, w: *Banlieues de la théorie*, http://www.fabula.org/atelier.php?E-space_du_personnage_secondaire (dostęp: 12.12.2018).

Santiago S. (2011), *Bestiariusz* (przeł. M. Machowska-Dias), „Literatura na Świecie", 1–2(474–475), s. 103–121 (pierwodruk: 2006).

Sawala W. (2016), *La mirada subversiva de los bichos raros: Cortázar, Lispector, Guimarães Rosa y la desnaturalización de la identidad*, w: K. Moszczyńska-Dürst et al. (red.), *Identidad, género y nuevas subjetividades en las literaturas hispánicas*, Warszawa: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW, s. 345–365.

Sawala W. (2019), *From Megafauna to Living Cell and Beyond. Biological Images in Clarice Lispector*, w: B. Łuczak, M. Loba (ed.), *Formes du vivant, formes de littérature*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Schincariol M. T. (2006), *Catolicismo, Romance Católico e Crítica Literária no Contexto da Revista "A Ordem"*, „Revista de Estudos da Religião", 4, s. 96–124.

Scholem G. (1995), *The Messianic Idea in Judaism*, New York: Schocken Books (pierwodruk: 1971).

Scholem G. (2007), *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki* (przeł. I. Kania), Warszawa: Aletheia (pierwodruk: 1941).

Schwartz J. (1998), *Um Brasil em Tom Menor: Pau-Brasil e Antropofagia*, „Revista de Crítica Literaria Latinoamericana", 47, s. 53–65.

Sehgal P. (2018), *'The Chandelier' Offers an Early Glimpse of Clarice Lispector's Power*, „The New York Times", 27.03, https://www.nytimes.com/2018/03/27/books/review-chandelier-clarice-lispector.html (dostęp: 13.10.2018).

Siewierski H. (2006), *Raj nie do utracenia. Amazońskie Silva Rerum*, Kraków: Universitas.

Sławiński J. (1976), *Słownik terminów literackich*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Słownik Języka Polskiego PWN, https://sjp.pwn.pl/ (dostęp: 23.05.2019).

Sontag S. (2010), *Widok cudzego cierpienia* (przeł. S. Magala), Kraków: Karakter (pierwodruk: 2003).

Sontag S. (2012), *Przeciw interpretacji i inne eseje* (przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski), Kraków: Karakter (pierwodruk: 1966).

Souza Patto M. H. (1999), *Estado, ciência e política na Primeira República: a desqualificação dos pobres*, „Estudos Avançados", 13(35), s. 167–198.

Stace W. T. (1961), *Mysticism and Philosophy*, London: Macmillan.

Stanford Encyclopedia of Philosophy, https://plato.stanford.edu/ (dostęp: 11.10.2019).

Św. Teresa od Jezusa (2009), *Zamek wewnętrzny* (przeł. D. Wandzioch, W. Ciak), Poznań: Flos Carmeli (pierwodruk: 1588).

Teixeira Zorzanelli R. (2005), *Esboços não acabados e vacilantes. Despersonalização e experiência subjetiva na obra de Clarice Lispector*, São Paulo: Annablume.

Tischner J. (2012), *Filozofia dramatu*, Kraków: Znak (pierwodruk: 1998).

Tischner J. (2017), *Inny. Eseje o spotkaniu*, Kraków: Znak.

Tokarska-Bakir J. (2006), *Pochowane światła*, „Tygodnik Powszechny", 20.06, https://www.tygodnikpowszechny.pl/pochowane-swiatla-128221 (dostęp: 9.10.2018).

Valdecantos (2009), *Una biopolítica afirmativa* [wywiad z R. Espositem], „Minerva, Revista del Círculo de Bellas Artes", http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=356 (dostęp: 22.09.2018).

Vanini E. (2016), *Quartos de empregada doméstica geram debate sobre segregação*, „O Globo", 14.08, http://oglobo.globo.com/sociedade/quartos-de-empregada-domestica-geram-debate-sobre-segregacao-19910411 (dostęp: 6.12.2016).

Varin C. (1990), *Langues de feu : essai sur Clarice Lispector*, Montreal: Trois.

Weil K. (2014), *Zwrot ku zwierzętom. Sprawozdanie* (przeł. P. Sadzik), w: A. Barcz, M. Dąbrowska (red.), *Zwierzęta, gender i kultura*, Lu-

blin: e-naukowiec, s. 15–36, http://e-naukowiec.eu/wp-content/uploads/2014/11/Zwierzeta_gender_kultura-red.-A.Barcz-M.Dabrowska.pdf (dostęp: 27.07.2018).

White L. (2012), *Unclassifiable Clarice Lispector*, „The Times Literary Suplement", 29.08, https://www.the-tls.co.uk/articles/public/unclassifiable-clarice-lispector/ (dostęp: 27.07.2018).

Wiazovski T. (2008), *O mito do complô judaico-comunista no Brasil. Gênese, difusão e desdobramentos (1907–1954)*, São Paulo: Humanitas & Fapesp.

Wray G. C. (2003), *Reading Clarice Lispector with Julia Kristeva: Four Short Stories from "Family Ties"*, „Genre. Forms of Discourse and Culture", 36(1–2), s. 151–162.

Wróbel Sz. (2014), *Lektury retroaktywne. Rodowody współczesnej myśli filozoficznej*, Kraków: Universitas.

Zawadzki A. (2003), *Noica, Vattimo: myśl słaba i jej konsekwencje*, „Teksty Drugie", 6, s. 167–178.

Summary

Ecstasy, horror, solidarity. Dimensions of impersonality in Clarice Lispector's fiction

This book is dedicated to the literary fiction of the Brazilian author Clarice Lispector (1920–1977) and more precisely to the role played in her writings by the concept of "impersonality". By stressing its importance and analyzing its meanings we intend to shed some light on certain aspects of her philosophical outlooks, especially on the complex, dark anthropology embedded in her literary work. As opposed to some reductionist approaches, especially visible in the presence of Lispector's image and quotes on the Internet, which tend to present her as a kind of sublime and delicate artistic diva, we subscribe the view of this part of the critique that sees in her a particularly difficult author, exploring the troubling territories of human existence – our main point is to show these territories as essentially impersonal.

The theoretical framework that guides our analysis is based on the reflections of two contemporary Italian thinkers: Giorgio Agamben and Roberto Esposito. We treat their conceptions as complementary parts of the same philosophical project, divided into two essential stages. The first one is the critical analysis of what Michel Foucault called "biopolitics" and the second one is the quest for new ways of being, thinking and acting, that would overcome the risk of drifting towards "thanatopolitics", permitting at the same time to maintain the central position of "bare life" as a transcendental category of the sought system. Both thinkers suggest that it is necessary to maintain the centrality of "life" in order to avoid particularisms and hierarchies that so far have always impeded the projects of universal emancipation of humankind. Esposito claims this is particularly the case of the post-war personalism and other ethical discourses that share the view of "person" as a transcendental category. The search for the "affirmative biopolitics" is, thus, strictly related to the project of affirmation of impersonality. Agamben's thinking goes in a similar direction, as he tries to imagine an existential model in which the naked biological "remnant" of man could be granted "salvation". This way, while for Esposito the task of seeking the impersonal is a basically terminological and conceptual

endeavour, Agamben invests it with an overtly messianic connotation. Both authors agree, however, on the essential role literature plays in this project.

One of the core terms used by Agamben and Esposito, which is also crucial for the purpose of our study, is the one of "apparatus" (*dispositif*), coined by Foucault. It refers, in short, to a complex, material or discursive, device that operates what the French philosopher calls "subjection" (*assujettissement*): the process of making the individual a subject (granting him or her identity and agency) while at the same time subduing him or her to the power and excluding others, the subalterns, from the status of subjectivity. Roberto Esposito follows these ideas in order to claim that personality itself, seen as a cultural-historical construct based on the Latin term *persona*, is precisely one of the crucial apparatus that define the Western subjectivity. The point of departure for our analysis is to notice that Lispector shares this view, by presenting personhood as an apparatus, which invests the human being with subjectivity but at the same time separates him or her from the ontological essence. In her fiction the Brazilian author seems to look for different figurative representations of the state of dismantlement of this apparatus. It is precisely these moments, when the apparatus of personality ceases to operate or the human being succeeds to escape its range, that we qualify as impersonal.

Such conception of impersonality found in Lispector's writings tallies with granting it the status of the ontological essence of the human being. We illustrate this statement by analyzing the chronicle *Persona*. In this text the author sketches a universal diachronic pattern of human life, based on the dialectical dynamics between personalization and depersonalization, which we take for a model for the following analysis. Reading other texts by Lispector, especially another chronicle, *Mineirinho*, we also stress the complex network of ethical problems related to this vision of human existence. Its major issue is the problem of guilt. Drawing from the Jewish tradition, Lispector presents the individual self as inherently guilty by its very ontological constitution, because, as she suggests, one always exists "instead of another". The irreducible ontological violence underlying the constitution of every individual self must be masked in order to maintain the subject's inner peace – this is why Lispector claims that every one of us is fundamentally hypocritical (*sonso*). On the other hand, the will to overcome one's hypocrisy by abandoning the personal existence and embracing impersonality becomes a new source of guilt. This time it is a guilt against one's loved ones, who suffer of his or her alienation. This situation sets up a vision of a double – ontological and ethical – deadlock between personality and impersonality.

We trace different manifestations of the relationship between personalization and depersonalization at subsequent stages of the human development: from the intrauterine stage, associated with the lost, and longed for, impersonality in some excerpts from *A paixão segundo G.H.* (1964) and *Água viva* (1973) and infancy, reflected on in *Menino a bico de pena* (1971); through adolescence, dealt with in *Preciosidade* (1960); to the adult life and its crises, depicted in *A imitação da rosa* (1960) and *Amor* (1960). This last short story becomes especially important for our analysis, as its study permits us to define more accurately Lispector's approach to some crucial ethical concepts, such as pity, compassion, love, hate, horror, and, once again, guilt and hypocrisy. It also lets us introduce the concept of "crossing the opposite" (*travessia do oposto*), which will prove to be a key element of Lispector's ethics developed most fully in *A paixão segundo G.H.*

We argue thereupon that this Lispector's *magnum opus* narrates a particular kind of crisis: the mystical experience, reached by means of an ascetic exercise and by submitting to the seductive appeal of bare life. Its depersonalizing power of attraction is first depicted through the image of the animal gaze. In order to explain better the way it works we insert an analysis of another short story, *O búfalo*, before pursuing the analysis of next stages of approaching the impersonal life, described in *A paixão segundo G.H.* We examine the ontological and ethical consequences of the novella's protagonist's encounter with a wounded cockroach. The act of ingesting the utterly repugnant white substance of its entrails becomes a crucial ethical gesture, embodying the idea of overcoming the horror and disgust over bare life, seen as the essential "error" of personal existence. This overcoming may be seen as a kind of ethical "crossing the opposite", which consists on turning hate into love and repulsion into solidarity.

Focusing our attention on the latter term guides us to undertake the attempt to apply Lispector's impersonal ethics to the domain of social coexistence by treating her fiction as a thought experiment able to test, in literary terms, the Esposito's idea of constructing "affirmative biopolitics". Our findings point out that such application is highly problematic, as its main condition is the transformation of the fundamental hate, repulsion and violence, embedded in the very human ontology, into their opposite: solidarity with bare life. Since such goal can only be reached through a mystical self-sacrifice, it seems impossible to achieve within the framework of *polis*. We argue that this pessimistic assessment of the possibility of renewal of the society can be read as a part of another deadlock between personality and impersonality, parallel to the one we find at the level of individual existence – this time related to the collective co-existence. The

will to overcome the inherent guilt of the community makes it guilty ones again, as by dismantling the apparatus of the political "self", *polis* becomes a violent mob, driven by its deep animal instincts of hate and destruction, and this time there is no hope for a "crossing the opposite" to occur. Illustrations of this impossibility can be found in some scenes that represent collective reactions to the manifestations of bare life found across Lispector's fiction: the extermination of cockroaches infesting "our home" in *A quinta história* (1964) and the violent mob devouring the flesh of an agonizing beached whale in *Morte de uma baleia* (1968). The impossibility of overcoming the community's deeply rooted violence and hypocrisy is, though, not to be taken for a prove of Lispector's general and ultimate pessimism. A key element of her literary philosophy is a radical and irreducible drive to seek hope. In the final conclusions we assess this search for hope as messianic, for, as the author suggests, overcoming the fundamental ontological and ethical problems of humankind requires a profound modification of the very constitution of the world itself. It requires a whole new cosmogonic event. In this sense Lispector's *oeuvre*, we argue, can be read as a desperate call for redemption.

Indeks osób *

A
Adorno Theodor W. 154
Agamben Giorgio 26–27, 31, 33–34, 46, 49–50, 55–69, 72–73, 85, 87–88, 90, 94, 112, 114, 124, 126, 133, 137, 142, 146–147, 158, 164–165, 167–168, 170–171, 182, 215, 240, 243, 246, 252, 265–267, 272–273, 287–288, 292, 309–310
Aguiar Flávio 107–108
Alazraki Jaime 73–74
Alkibiades 19
Allan Zygmunt 222
Althusser Louis 35, 137–138, 186, 249
Amato Mariana 260–261, 264, 266, 283
Amoroso Lima Alceu (pseudonim Tristão de Ataíde) 103
Andrade Mário de 97, 99
Andrade Oswald de 97–99, 101
Angrocka Barbara 12
Arendt Hannah 46–47, 69, 71, 146
Arystoteles 62
Ataíde Tristão de zob. Amoroso Lima Alceu
Auerbach Erich 79–81

B
Baal-Szem Izrael 56, 112
Balderston Daniel 98
Balzac Honoré de 81
Baroja Pío 89
Barthes Roland 15, 201, 237
Bataille Georges 175–176, 259
Bauman Zygmunt 68
Bazyli Wielki 49–50
Benjamin Walter 61, 73
Benveniste Émile 62, 75, 165
Ber z Międzyrzecza, rabbi zob. Magid z Międzyrzecza
Berenson Bernard 26
Bergman Ingmar 145, 150–151
Bergson Henry 68
Bielik-Robson Agata 42–43, 56, 60–61, 87–88, 121, 142, 148, 269–272, 276–277
Blanchot Maurice 73
Boecjusz 50, 248
Borelli Olga 110
Borges Jorge Luis 23, 77, 95, 197, 221
Bosi Alfredo 101–103, 105–106
Buber Martin 61
Burzyk Katarzyna 71
Burzyk Mateusz 33, 69, 71
Butler Judith 206–207

* Indeks nie uwzględnia nazwiska Clarice Lispector.

C
Caeiro Alberto (heteronim Fernanda Pessoi) 83
Camões Luís de 83
Campos Álvaro de (heteronim Fernanda Pessoi) 83
Campos Haroldo de 98
Candido Antonio 97
Cardoso Lúcio 103–104, 119
Carmody John T. 225
Carmody Denise L. 225
Charchalis Wojciech 11, 235
Cixous Hélène 15–16
Coelho Paulo 21
Conrad Joseph 212–213, 219, 221–223
Courchamp Franck 245
Cuddon John Anthony 81
Culler Jonathan 80
Czajka Helena 18

D
Dan Joseph 61
De Sá Olga 142, 198, 229, 272
Deleuze Gilles 15, 73
Descartes René zob. Kartezjusz
Dideńko Agnieszka 13
Dodson Katrina 17
Donizeti Pires Antônio 101, 104–105, 107
Dostojewski Fiodor 79
Dourado Autran 105
Dow Ber zob. Magid z Międzyrzecza
Drob Sanford L. 228
Drummond de Andrade Carlos 101
Ducarme Frédéric 245
Dukaj Jacek 222

E
Eckhart von Hochheim (Mistrz Eckhart) 118
Eliade Mircea 31, 39–42, 53, 66, 191, 193, 212, 289
Eliot Thomas Stearns 80, 229
Engel Amir 198
Esposito Roberto 26–27, 31, 33, 46–48, 50, 57–58, 67–75, 79, 82, 88, 90–91, 94, 133, 146, 155, 201, 261–262, 279–280, 283–284, 287–288, 290–291, 309–311
Evans Ivor H. 193
Even-Zohar Itamar 14

F
Faria Otávio de 103–104
Faulkner William 81, 102
Féres da Silva Telles Lorena 263
Fernández Lamarque María 15
Ferrater Mora José 49, 244
Ferreira Vergílio 16
Fitz Earl E. 16
Fitzgerald Francis Scott 110
Flaubert Gustave 14, 218
Fontenay Élisabeth de 38
Fornet-Betancourt Raúl 54
Foucault Michel 27, 31, 33–36, 38–39, 42, 44, 46, 48, 54–55, 57–59, 63, 65, 137, 185, 225, 287, 289, 309–310
Freitas Janio de 110
Freud Sigmund 64, 80, 192, 235, 269–270
Freyre Gilberto 262
Friedrich Hugo 80
Fernandes Joyce zob. Preta Rara

G
Gadacz Tadeusz 69
Ganivet Ángel 89
Giddens Anthony 31, 39–42, 53, 66, 191, 204, 207, 288
Giorgi Gabriel 260–261, 266, 274––275, 283
Girard René 100, 240, 281–284
Goh Irving 15
Goldmann Lucien 106
Gonzalez Mike 98
Green Julien 102
Guimarães Rosa João 17, 105–107, 110
Gurgel Valente Paulo, syn Clarice Lispector 110
Gurgel Valente Pedro, syn Clarice Lispector 113
Gurgel Valente Maury, mąż Clarice Lispector 113

H
Hart Stephen M. 179
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 33–34, 276–277
Hermanowicz-Pałka Anna 11
Hernández Terrazas Carolina 16
Hesse Hermann 75, 93–96, 279, 288–289
Hobbes Thomas 48
Horkheimer Max 154
Hyppolite Jean 33

I
Izajasz 61

J
Jardim Eduardo 98
Jobim Tom (Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim) 13
Joyce James 81, 83, 222–223

K
Kafka Franz 5, 64–66, 73–75, 77, 115, 147, 292
Kania Ireneusz 115
Kant Immanuel 65, 89
Kartezjusz (René Descartes) 80
Kijewska Agnieszka 48–49
Klidzio Natalia Inês 12
Klobucka Anna 15, 20
Kołakowski Marcin 13
Komendant Tadeusz 35
Kornacka-Sareło Katarzyna 116–117
Kristeva Julia 176, 256–257
Krupecka Iwona 89
Kubitschek Juscelino 105

L
Lara Resende Otto 108
Lerner Júlio 109–110, 121, 187
Lévinas Emmanuel 240
Lins do Rego José 101
Lipczak Aleksandra 13
Lipszyc Adam 61
Lipszyc Michał 12–14, 84–89
London Jack 245
Luque Gloria M. 245
Luria Izaak 149–150, 198

Ł
Łukaszyk Ewa 12, 97, 99, 104

M
Machado Antonio 89

Magid z Międzyrzecza (rabbi Ber z Międzyrzecza, Dow Ber, Wielki Magid) 115, 123
Maia Eduardo Cesar 98
Majmurek Jakub 63
Mania Lispector, matka Clarice Lispector 114
Mansfield Katherine 102
Marías Julián 68
Maritain Jacques 68–69
Markiewicz Henryk 79, 81–82, 202
Massi Augusto 108
Mauriac Jean-François 102, 257
Meireles Cecília 101
Mendoza Álvarez Carlos 142
Merkur Daniel 237
Milewska Elżbieta 12, 16, 237
Milliet Sérgio 119
Milton John 43
Montaigne Michael de 81
Monteiro Adolfo Casais 84
Moraes Vinícius de 101, 103
Morris Charles 118
Moser Benjamin 14, 16–20, 23, 81, 93, 95, 103–104, 109, 112, 114–117, 119–121, 140, 223, 235, 292–293
Mounier Emmanuel 68–69
Musil Robert 75

N
Nachman z Bracławia 112
Nascimento Maria de Fátima do 162, 180
Niemeyer Oscar 105
Nogueira Galvão Walnice 106
Nowicka Magdalena 33
Nunes Benedito 16, 117–118, 121, 197, 226–228, 251–256, 258––260, 272
Nycz Ryszard 80–81

O
Ortega y Gasset José 80
Orwell George 110
Orygenes 48

P
Palmer Helen (pseudonim Clarice Lispector) 23
Paweł św. 62, 142
Peixoto Marta 16
Pena Cornélio 103–104
Penna João Camillo 223
Pessoa Fernando (Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis) 75, 83–91, 93, 96, 195, 271–272, 289
Pimenta Velloso Mônica 104
Plezia Marian 34
Porete Marguerite 237
Preta Rara (pseudonim Joyce Fernandes) 264
Proust Marcel 87, 102, 202

Q
Quadros Teresa (pseudonim Clarice Lispector) 23
Queirós Luís Miguel 16
Quintana Mário 101

R
Ramos Graciliano 101
Rangel Alberto 196
Reis Dilermando 245
Reis Ricardo (heteronim Fernanda Pessoi) 83

Ricœur Paul 80
Rilke Rainer Maria 168
Rosenbaum Yudith 15, 223
Rousseau Jean-Jacques 81
Rozenchan Nancy 184
Rudnicki Cezary 225

S
Sabik Krystyna 12, 208–209, 235––236
Salem Szklo Gilda 241
Samoyault Tiphaine 280
Sant'Anna Affonso Romano de 136
Santiago Silviano 13
Santos Jorge Fernando dos 106
Sarraute Nathalie 202
Sartre Jean-Paul 16
Sawala Wojciech 204, 244
Schincariol Marcelo Tadeu 103
Schmidt Augusto Frederico 103
Scholem Gershom 56, 61, 63, 112, 115–116, 118, 128, 149, 169––170, 172, 234
Schulz Bruno 270
Schwartz Jorge 99
Sehgal Parul 17
Siewierski Henryk 196
Silva Deide Fátima da 263
Simmel Georg 80
Sławiński Janusz 105
Soares Bernardo (heteronim Fernanda Pessoi) 83
Soares Ilka (pseudonim Clarice Lispector) 23
Socha Ireneusz 212
Sokrates 19
Sontag Susan 18–22, 24
Souza Patto Maria Helena 263
Spinoza Baruch 172–173
Stace Walter Terrence 227

T
Taubes Jacob 61
Teixeira Zorzanelli Rafaela 15
Teresa od Jezusa św. (Teresa z Ávili św.) 118, 231–232, 237
Teresa z Ávili św. zob. Teresa od Jezusa św.
Tischner Józef 240
Tokarska-Bakir Joanna 115
Tołstoj Lew 79, 81

U
Unamuno Miguel de 89

V
Valdecantos Antonio 73
Valéry Paul 80
Vanini Eduardo 263
Vargas Getúlio 101, 104
Varin Claire 15
Veríssimo Érico 101

W
Wagner Richard 94
Weber Max 89
Weil Kari 65
Weil Simone 18–19, 21, 73
White Landeg 198
Wiazovski Taciana 103
Wielki Magid zob. Magid z Międzyrzecza
Wiesel Elie 124
Wojtyła Karol 68
Woolf Virginia 22, 81, 83, 102
Wray Grady C. 257
Wróbel Szymon 35

Z
Zagórska Aniela 212
Zawadzki Andrzej 55–56

PROGRAM
MONOGRAFIE FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

W 1994 roku Fundacja na rzecz Nauki Polskiej zainaugurowała publikację serii „Monografie FNP", obejmującej swoim zakresem nauki humanistyczne i społeczne.
W serii są wydawane niepublikowane wcześniej prace polskich naukowców, wyłaniane w drodze konkursu.

Nadsyłane na konkurs prace powinny charakteryzować się:
- wysokim poziomem naukowym,
- odkrywczością założeń i wagą wyników,
- oryginalnością ujęcia,
- integralnością tematyki i formy,
- interesującym przedstawieniem tematu, dostępnym dla szerszego grona czytelników.

Fundacja zapewnia Laureatom pokrycie kosztów wydania książki w serii „Monografie FNP" oraz honorarium. Konkurs odbywa się w trybie ciągłym. Prace należy składać w Fundacji w dwóch egzemplarzach, wraz z wypełnionym wnioskiem. Wniosek wypełniany jest w bazie https://wnioski.fnp.org/, tam też należy załączyć wersję elektroniczną tekstu.

Od 2011 roku wydawcą serii Monografie FNP jest Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Oprócz wersji papierowych książki będą dostępne również w formie e-book. Ponadto tytuły wydane w poprzednich latach będą zamieszczane na stronie internetowej www.fnp.org.pl/monografie w formule Open Access.

Dodatkowe informacje znajdą Państwo na stronach
www.fnp.org.pl
www.fnp.org.pl/monografie
http://monografie.fnp.org.pl/

FNP

DOTYCHCZAS W SERII

MONOGRAFIE FNP

UKAZAŁY SIĘ NASTĘPUJĄCE TYTUŁY

1995

Jerzy Michalski, *Sarmacki republikanizm w oczach Francuza. Mably i konfederaci barscy*

Magdalena Micińska, *Między Królem Duchem a mieszczaninem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX wieku (1890–1914)*

Dariusz Słapek, *Gladiatorzy i polityka. Igrzyska w okresie późnej Republiki Rzymskiej*

Maciej Soin, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*

Wojciech Wrzosek, *Historia – Kultura – Metafora. Powstanie nieklasycznej historiografii*

1996

Jerzy Bobryk, *Akty świadomości i procesy poznawcze*

Teresa Kostkiewiczowa, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*

Józef Maciuszek, *Obraz człowieka w dziele Kępińskiego*

Janusz Ruszkowski, *Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata. Studium romantycznego millenaryzmu*

Teresa Rysiewska, *Struktura rodowa w społecznościach pradziejowych*

Katarzyna Stemplewska-Żakowicz, *Osobiste doświadczenie a przekaz społeczny. O dwóch czynnikach rozwoju poznawczego*

Andrzej Szahaj, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*

1997

Zbigniew Bokszański, *Stereotypy a kultura*

Andrzej Dziubiński, *Na szlakach Orientu. Handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI–XVIII wieku*

Jan Hartman, *Heurystyka filozoficzna*

Jacek Leociak, *Tekst wobec Zagłady (O relacjach z getta warszawskiego)*

Sławomir Mazurek, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917–1950*

Jacek Migasiński, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*

Tomasz Mikocki, *Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna... Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej*

Ryszard Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*

Łucja Okulicz-Kozaryn, *Dzieje Prusów*

Józef Piórczyński, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*

Lucylla Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*

Joanna Tokarska-Bakir, *Wyzwolenie przez zmysły. Tybetańskie koncepcje soteriologiczne*

Szymon Wróbel, *Odkrycie nieświadomości. Czy destrukcja kartezjańskiego pojęcia podmiotu poznającego?*

1998

Jacek Banaszkiewicz, *Polskie dzieje bajeczne Mistrza Wincentego Kadłubka*

Jan Doktór, *Śladami Mesjasza-Apostaty*

Alina Motycka, *Nauka a nieświadomość. Filozofia nauki wobec kontekstu tworzenia*

FNP

Cezary Wodziński, *Światłocienie zła*

Ryszard Zajączkowski, *„Głos prawdy i sumienie". Kościół w pismach Cypriana Norwida*

Piotr Żbikowski, *„...bólem śmiertelnym ściśnione mam serce..." Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej w latach 1793–1805*

1999

Łukasz Chimiak, *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim 1863–1915. Szkic do portretu zbiorowego*

Henryk Domański, *Prestiż*

Marcin Kula, *Anatomia rewolucji narodowej (Boliwia w XX wieku)*

Wojciech Tomasik, *„Inżynieria dusz". Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej"*

Michał Tymowski, *Państwa Afryki przedkolonialnej*

Andrzej Wierzbicki, *Historiografia polska doby romantyzmu*

Grzegorz Wołowiec, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*

2000

Hanna Bojar, *Mniejszości społeczne w państwie i społeczeństwie III Rzeczypospolitej Polskiej*

Bogusława Budrowska, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny w życiu kobiety*

Katarzyna Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*

Anna Engelking, *Klątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*

Agnieszka Fulińska, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*

Grzegorz Grochowski, *Tekstowe hybrydy*

Andrzej Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*

Gerard Labuda, *Święty Wojciech. Biskup-męczennik, patron Polski, Czech i Węgier*

Lech Leciejewicz, *Nowa postać świata. Narodziny średniowiecznej cywilizacji europejskiej*

Paweł Rodak, *Wizje kultury pokolenia wojennego*

Wojciech Sady, *Spór o racjonalność naukową. Od Poincarégo do Laudana*

Danuta Sosnowska, *Seweryn Goszczyński: biografia duchowa*

Tomasz Stryjek, *Ukraińska idea narodowa okresu międzywojennego*

Przemysław Urbańczyk, *Władza i polityka we wczesnym średniowieczu*

Magdalena Zowczak, *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*

2001

Andrzej Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu*

Iwona Massaka, *Eurazjatyzm. Z dziejów rosyjskiego misjonizmu*

Maciej Soin, *Gramatyka i metafizyka. Problem Wittgensteina*

Wojciech Szczerba, *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli wczesnochrześcijańskiej*

2002

Henryk Domański, *Polska klasa średnia*

Magdalena Heydel, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*

Kazimierz Kondrat, *Racjonalność i konflikt wierzeń religijnych*

Teresa Kostkiewiczowa, *Polski wiek świateł. Obszary swoistości*

Krzysztof Lewalski, *Kościoły chrześcijańskie w Królestwie Polskim wobec Żydów w latach 1855–1915*

Stanisław Łojek, *Hegel i Nietzsche wobec problemu polityczności*

Tomasz Małyszek, *Romans Freuda i Gradivy. Rozważania o psychoanalizie*

Marek Nalepa, *„Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje..." Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej*

Zbigniew Nerczuk, *Sztuka a prawda. Problem sztuki w dyskusji między Gorgiaszem a Platonem*

Ewa Nowak-Juchacz, *Autonomia jako zasada etyczności. Kant, Fichte, Hegel*

Wawrzyniec Rymkiewicz, *Ktoś i Nikt. Wprowadzenie do lektury Heideggera*

Barbara Szmigielska, *Marzenia senne dzieci*

2003

Wojciech Brojer, *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej. Trzynastowieczne exempla kaznodziejskie*

Małgorzata Czarnocka, *Podmiot poznania a nauka*

Adam Fitas, *Głos z labiryntu. O pismach Karola Ludwika Konińskiego*

Maciej Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*

Jan Krasicki, *Bóg, człowiek i zło. Studium filozofii Włodzimierza Sołowjowa*

Antoni Mączak, *Nierówna przyjaźń. Układy klientalne w perspektywie historycznej*

2004

Jan Doktór, *Początki chasydyzmu polskiego*

Przemysław Gut, *Leibniz. Myśl filozoficzna w XVII wieku*

Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*

Agnieszka Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyrażalność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*

Katarzyna Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*

Franciszek Longchamps de Bérier, *Nadużycie prawa w świetle rzymskiego prawa prywatnego*

Maciej Mycielski, *„Miasto ma mieszkańców, wieś obywateli". Kajetana Koźmiana koncepcje wspólnoty politycznej*

Krzysztof Nawotka, *Aleksander Wielki*

Dorota Pietrzyk-Reeves, *Idea społeczeństwa obywatelskiego. Współczesna debata i jej źródła*

Jan Pisuliński, *Nie tylko Petlura. Kwestia ukraińska w polskiej polityce zagranicznej w latach 1918–1923*

Radosław Sojak, *Paradoks antropologiczny. Socjologia wiedzy jako perspektywa ogólnej teorii społeczeństwa*

Tomasz Szlendak, *Supermarketyzacja. Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej*

Przemysław Urbańczyk, *Zdobywcy północnego Atlantyku*

2005

Andrzej Dziubiński, *Stosunki dyplomatyczne polsko-tureckie w latach 1500–1572 w kontekście międzynarodowym*

Magdalena Górska, *Polonia – Respublica – Patria. Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku*

FNP

Roman Michałowski, *Zjazd gnieźnieński. Religijne przesłanki powstania arcybiskupstwa gnieźnieńskiego*

Jerzy Rohoziński, *Święci, biczownicy i czerwoni chanowie. Przemiany religijności muzułmańskiej w radzieckim i poradzieckim Azerbejdżanie*

Krzysztof Skwierczyński, *Recepcja idei gregoriańskich w Polsce do początku XIII wieku*

2006

Nikodem Bończa Tomaszewski, *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*

Sławomir Buryła, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*

Zbigniew Kloch, *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 roku*

Sebastian Tomasz Kołodziejczyk, *Granice pojęciowe metafizyki*

Rafał Koschany, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*

Józef Piórczyński, *Pierwszy egzystencjalista. Filozofia absolutnej skończoności Fryderyka Jacobiego*

Maciej Płaza, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*

Małgorzata Puchalska-Wasyl, *Nasze wewnętrzne dialogi. O dialogowości jako sposobie funkcjonowania człowieka*

Justyna Straczuk, *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*

Stanisław Zapaśnik, *„Walczący islam" w Azji Centralnej. Problem społecznej genezy zjawiska*

FNP

2007

Katarzyna Filutowska, *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F. W. J. Schellinga w latach 1800–1811*

Jakub Kloc-Konkołowicz, *Rozum praktyczny w filozofii Kanta i Fichtego. Prymat praktyczności w klasycznej myśli niemieckiej*

Barbara Krawcowicz, *William James. Pragmatyzm i religia*

Paweł Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*

Teresa Michałowska, *Średniowieczna teoria literatury w Polsce. Rekonesans*

Małgorzata Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*

Aneta Pieniądz, *Tradycja i władza. Królestwo Włoch pod panowaniem Karolingów, 774–875*

Wojciech Tomasik, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*

Piotr Żbikowski, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego Oświecenia i zwiastuny romantyzmu*

2008

Grażyna Jurkowlaniec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*

Halina Manikowska, *Jerozolima – Rzym – Compostela. Wielkie pielgrzymowanie u schyłku średniowiecza*

Maciej Potz, *Granice wolności religijnej w państwie demokratycznym. Kwestie wolności sumienia i wyznania oraz stosunek państwa do religii w Stanach Zjednoczonych Ameryki w latach 90. XX wieku*

Beata Śniecikowska, *„Nuż w uhu"? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*

Przemysław Urbańczyk, *Trudne początki Polski*

FNP

2009

Weronika Chańska, *Nieszczęsny dar życia. Filozofia i etyka jakości życia w medycynie współczesnej*

Jacek Gądecki, *Za murami. Krytyczna analiza dyskursu na temat osiedli grodzonych w Polsce*

Maciej Gorczyński, *Prace u podstaw. Polska teoria literatury w latach 1913–1939*

Krzysztof Jaskułowski, *Nacjonalizm bez narodów. Nacjonalizm w koncepcjach anglosaskich nauk społecznych*

Justyna Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*

Stanisław Łojek, *Megalopsychokracja. O cnocie w polityce i polityce cnoty (Od Homera do Arendt i Straussa)*

Grzegorz Myśliwski, *Wrocław w przestrzeni gospodarczej Europy (XIII–XV wiek). Centrum czy peryferie?*

Robert Poczobut, *Między redukcją a emergencją. Spór o miejsce umysłu w świecie fizycznym*

Artur Przybysławski, *Buddyjska filozofia pustki*

Tadeusz Szubka, *Filozofia analityczna. Koncepcje, metody, ograniczenia*

Tomasz Tiuryn, *Boecjusz i problem uniwersaliów*

Marcin Trzęsiok, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*

Adam Workowski, *Ontologiczne podstawy posiadania*

Paweł Żmudzki, *Władca i wojownicy. Narracje o wodzach, drużynie i wojnach w najdawniejszej historiografii Polski i Rusi*

2010

Piotr Celiński, *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*

Anna Dziedzic, *Antropologia filozoficzna Edwarda Abramowskiego*

Piotr Filipkowski, *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie obozu koncentracyjnego w perspektywie narracji biograficznych*

Krzysztof Hubaczek, *Bóg a zło. Problematyka teodycealna w filozofii analitycznej*

Monika Małek, *Liberalizm etyczny Johna Stuarta Milla. Współczesne ujęcia u Johna Graya i Petera Singera*

Ireneusz Piekarski, *Z ciemności. O twórczości Juliana Stryjkowskiego*

Marek Słoń, *Miasta podwójne i wielokrotne w średniowiecznej Europie*

Jan Wasiewicz, *Oblicza nicości. Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku*

2011

Wojciech Bałus, *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*

Natalia Bloch, *Urodzeni uchodźcy. Tożsamość diasporyczna pokolenia młodych Tybetańczyków w Indiach*

Mirosława Buchholtz, *Henry James i sztuka auto/biografii*

Paweł Gancarczyk, *Muzyka wobec rewolucji druku. Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku*

Bartosz Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism. Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy*

Monika Murawska, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami. Fenomenologia ciała Michela Henry'ego*

Roman Murawski, *Filozofia matematyki i logiki w Polsce międzywojennej*

Andrzej Wypustek, *Bogowie, herosi i wybrańcy: studia nad wizerunkiem zmarłych w greckich epigramatach nagrobnych w epoce hellenistycznej i grecko-rzymskiej*

Radosław Zenderowski, *Religia a tożsamość narodowa i nacjonalizm w Europie Środkowo-Wschodniej. Między etnicyzacją religii a sakralizacją etnosu (narodu)*

Dorota Zygmuntowicz, *Praktyka polityczna. Od „Państwa" do „Praw" Platona*

2012

Łukasz Afeltowicz, *Modele, artefakty, kolektywy. Praktyka badawcza w perspektywie współczesnych studiów nad nauką*

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, *Ewolucje teorii. Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*

Anna Engelking, *Kołchoźnicy. Antropologiczne studium tożsamości wsi białoruskiej przełomu XX i XXI wieku*

Janusz Grygieńć, *Wola powszechna w filozofii politycznej*

Iwona Krupecka, *Don Kichote w krainie filozofów. O kichotyzmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*

Michał Łuczewski, *Odwieczny naród. Polak i katolik w Żmiącej*

Anna Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*

Łukasz Niesiołowski-Spanò, *Dziedzictwo Goliata. Filistyni i Hebrajczycy w czasach biblijnych*

Magdalena Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*

Tadeusz Szubka, *Neopragmatyzm*

FNP

Krzysztof Wójtowicz, *O pojęciu dowodu w matematyce*

Paweł Załęski, *Neoliberalizm i społeczeństwo obywatelskie*

2013

Edward Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*

Kamila Baraniecka-Olszewska, *Ukrzyżowani. Współczesne misteria męki Pańskiej w Polsce*

Agata Dziuban, *Gry z tożsamością. Tatuowanie ciała w indywidualizującym się społeczeństwie polskim*

Filip Lipiński, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*

Marcin Moskalewicz, *Totalitaryzm – Narracja – Tożsamość. Filozofia historii Hannah Arendt*

Wojciech Musiał, *Modernizacja Polski. Polityki rządowe w latach 1918–2004*

Przemysław Urbańczyk, *Mieszko Pierwszy Tajemniczy*

Grzegorz Pac, *Kobiety w dynastii Piastów. Rola społeczna piastowskich żon i córek do połowy XII wieku. Studium porównawcze*

Gabriela Świtek, *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*

Łukasz Wróbel, *„Hylé" i „noesis". Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*

Renata Ziemińska, *Historia sceptycyzmu. W poszukiwaniu spójności*

2014

Piotr Feliga, *Czas i ortodoksja. Hermeneutyka teologii w świetle „Prawdy i metody" Hansa-Georga Gadamera*

FNP

Marcin Juś, *Spór o redukcjonizm w medycynie. Studium filozoficzne i metodologiczne*

Agnieszka Kluba, *Poemat prozą w Polsce*

Paulina Małochleb, *Przepisywanie historii. Powstanie styczniowe w powieści polskiej w perspektywie pamięci kulturowej*

Magdalena Śniedziewska, *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*

Anna Wylegała, *Przesiedlenia a pamięć. Studium społecznej (nie)pamięci na przykładzie Polski i Ukrainy*

2015

Paweł Gładziejewski, *Wyjaśnianie za pomocą reprezentacji mentalnych. Perspektywa mechanistyczna*

Piotr Majdanik, *Tora dla narodów świata. Prawa noachickie w ujęciu Majmonidesa*

Paweł Majewski, *Tekstualizacja doświadczenia. Studia o piśmiennictwie greckim*

Jakub Muchowski, *Polityka pisarstwa historycznego. Refleksja teoretyczna Haydena White'a*

Sylwia Urbańska, *Matka Polka na odległość. Z doświadczeń migracyjnych robotnic 1989–2010*

Filip Schmidt, *Para, mieszkanie, małżeństwo. Dynamika związków intymnych na tle przemian historycznych i współczesnych dyskusji o procesach indywidualizacji*

Andrzej Słowikowski, *Wiara w egzystencji. Teoretyczny wymiar chrześcijańskiego ideału w pismach pseudonimowych Sørena Kierkegaarda*

Jan Swianiewicz, *Możliwość makrohistorii. Braudel, Wallerstein, Deleuze*

Krzysztof Rzepkowski, *Złoty kciuk. Młyn i młynarz w kulturze Zachodu*

FNP

2016

Filip Doroszewski, *Orgie słów. Terminologia misteriów w parafrazie Ewangelii wg św. Jana Nonnosa z Panopolis*

Anna Kordasiewicz, *U/sługi domowe. Przemiany relacji społecznych w płatnej pracy domowej*

Anna Mach, *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*

Karol Myśliwiec, *W cieniu Dżesera. Badania polskich archeologów w Sakkarze*

Małgorzata Pawłowska, *Muzyczne narracje o kochankach z Werony*

Józef Piórczyński, *Spór o panteizm. Droga Spinozy do filozofii i kultury niemieckiej*

Wojciech Ryczek, *Antystrofa dialektyki*

Ewa Skwara, *Komedia według Terencjusza*

Beata Śniecikowska, *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*

2017

Karol Kłodziński, *„Officium a rationibus". Studium z dziejów administracji rzymskiej w okresie pryncypatu*

Jacek Kubera, *Francuzi, Algierczycy? Relacje między identyfikacjami Francuzów algierskiego pochodzenia*

Urszula Lisowska, *Wyobraźnia, sztuka, sprawiedliwość. Marthy Nussbaum koncepcja zdolności jako podstawa egalitarnego liberalizmu*

Agata Lubowicka, *W sercu „Ultima Thule". Reprezentacje Grenlandii Północnej w relacjach z ekspedycji Knuda Rasmussena*

Agnieszka Rejniak-Majewska, *Polityka doświadczenia. Clement Greenberg i tradycja formalistycznej krytyki sztuki*

Anna Markwart, *Bogactwo uczuć moralnych. Jednostka i społeczeństwo we wzajemnych oddziaływaniach w perspektywie filozofii Adama Smitha*

Nicole Dołowy-Rybińska, *„Nikt za nas tego nie zrobi..." Praktyki językowe i kulturowe młodych aktywistów mniejszości językowych Europy*

Joanna Szewczyk, *Historiografia i mitologia kobiecości. Powieściopisarstwo Teodora Parnickiego*

Michał Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie. Wzajemne odkrycia i pierwsze kontakty*

Przemysław Urbańczyk, *Bolesław Chrobry – lew ryczący*

Przemysław Wewiór, *Wstępując w ślady Salomona. Religia i nauka w myśli Francisa Bacona*

Tymoteusz Zych, *W poszukiwaniu pewności prawa. Precedens a przewidywalność orzeczeń sądowych w tradycji prawa anglosaskiego*

2018

Radosław Bugowski, *Miasto w ruchu. Studium z dziejów przemieszczania na przykładzie społeczeństwa Torunia 1891–1939*

Waldemar Bulira, *Teoria krytyczna szkoły budapeszteńskiej. Od totalitaryzmu do postmodernizmu*

Anna Grześkowiak-Krwawicz, *Dyskurs polityczny Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Pojęcia i idee*

Katarzyna Kalinowska-Sinkowska, *Praktyki flirtu i podrywu. Studium z mikrosocjologii emocji*

Marek Węcowski, *Dylemat więźnia. Ostracyzm ateński i jego pierwotne cele*

Przemysław Wiatr, *W cieniu posthistorii. Wprowadzenie do filozofii Viléma Flussera*

2019

Michał Kaczmarczyk, *Aporia wolności. Krytyka teorii społecznej*

Maciej Kassner, *Pragmatyzm i radykalny liberalizm. Studium filozofii politycznej Johna Deweya*

Michał Mokrzan, *Klasa, kapitał i coaching w dobie późnego kapitalizmu. Perswazja neoliberalnego urządzania*

Maciej Mycielski, *W „naszym pogrobowym położeniu". Kajetan Koźmian po powstaniu listopadowym*

Kamil Pietrowiak, *Świat po omacku. Etnograficzne studium (nie)widzenia i (nie)sprawności*

Rafał Rutkowski, *Norweska kronika Mnicha Teodoryka. Północna tradycja historyczna wprowadzona w nurt dziejów powszechnych (koniec XII wieku)*

Agata Stasik, *Współwytwarzanie wiedzy o technologii. Gaz łupkowy jako wyzwanie dla zbiorowości*

Magdalena Wnuk, *Kierunek Zachód, przystanek emigracja. Adaptacja polskich emigrantów w Austrii, Szwecji i we Włoszech od lat 80. XX w. do współczesności*

2020

Ewa Brzeska, *Recepcja twórczości Samuela Becketta w Polsce*

Aleksandra Grzemska, *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*

Jacek Jarocki, *Świadomość, wolna wola, jaźń. Metafizyka Galena Strawsona*

Wojciech Sawala, *Ekstaza, horror, solidarność. Wymiary bezosobowości w prozie Clarice Lispector*

Katarzyna Setkowicz, *Romans rycerski a początki zawodu pisarza w Hiszpanii*

Miłosz Stelmach, *Przeczucie końca. Modernizm, późność i polskie kino*

W PRZYGOTOWANIU

Jaśmina Korczak-Siedlecka, *Przemoc i honor w życiu społecznym wsi na Mierzei Wiślanej w XVI–XVII w.*

Sabina Macioszek, *Opera, ciała, technologie. Strategie współdziałania w XXI wieku*

Damian Winczewski, *Filozofia społeczna Róży Luksemburg*