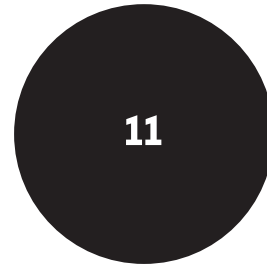




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Okrutny optymizm

autor:

Laurent Berlant

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 10 (2015)

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/346/669/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Lauren Berlant

Okrutny optymizm

przełożyła Katarzyna Bojarska

Optymizm i jego obiekty

Wszystkie formy przywiązania są optymistyczne. Kiedy myślimy o obiekcie pożądania, myślimy tak naprawdę o więzce obietnic, które ktoś lub coś miałoby nam złożyć albo spełnienie których miałoby umożliwić. Wiązka ta może być osadzona w osobie, rzeczy, instytucji, tekście, normie, zlepku komórek, zapachów czy w dobrym pomysle – w czymkolwiek. Nazwanie „obiekta pożądania” wiązką obietnic pozwala nam zmierzyć się z tym, co w naszych formach przywiązania niespójne lub zagadkowe. Nie chodzi tu o potwierdzenie naszej

irracjonalności, ale o objaśnienie, na czym polega poczucie trwania w obiekcie o tyle, o ile bliskość z obiektem oznacza bliskość ze zbiorem rzeczy, które on obiecuje – jedno z nich są dla nas zrozumiałe i z pewnością dobre, inne – raczej nie. Zatem nie wszystkie formy przywiązania odczuwają się jako optymistyczne: można na przykład obawiać się powrotu do sceny głodu lub tęsknoty czy też slapstickowego powtórzenia przewidywalnych pomyłek kochanka lub rodzica. Jednak chęć powrotu do sceny, w której obiekt znajduje się w zawieszeniu między różnymi możliwościami, to działanie podbudowane optymizmem jako formą afektywną. Optymizm sprawia, że podmiot skłania się ku obietnicom zawartym w teraźniejszym momencie spotkania z obiektem¹.

Opisałam wcześniej [we wstępie do książki – przyp. K.B.] „okrutny optymizm” jako związek między przywiązaniem a niepewnymi warunkami pewnej możliwości, której spełnienie okazuje się albo niemożliwe, jest czystą fantazją, albo też niezbyt możliwe, toksyczne. Okrucieństwo – a nie tylko niewygoda czy tragizm – tych form przywiązania polega na tym, że podmioty, które mają w życiu jakieś x mogą nie poradzić sobie z utratą obiektu/sceny pożądania, nawet jeśli ich obecność zagraża dobrostanowi podmiotu. Dzieje się tak, ponieważ bez względu na treść tych



przywiązań, ciągłość ich form gwarantuje w pewnej mierze ciągłość podmiotowego odczucia tego, co to znaczy żyć i z nadzieją myśleć o dalszym byciu w świecie. To opis innego stanu niż melancholia, która lokuje się w podmiotowym pragnieniu, by odłożyć w czasie doświadczenie utraty obiektu/sceny, w których osoba obsadziła ciągłość ego. Okrutny optymizm to stan, w którym podtrzymywane jest przywiązanie do znacząco problematycznego obiektu. I jeszcze jedna rzecz: czasami okrucieństwo tej optymistycznej relacji łatwiej dostrzec analitycznie, która obserwuje cenę przywiązania jakiegoś podmiotu czy grupy do x – osoby i zbiorowości często bowiem skupiają się jedynie na wybranych aspektach relacji z obiektem/światem, a całkowicie pomijają inne². Jeśli jednak podmioty te doświadczają okrucieństwa przywiązania, choćby w subtelnej formie, to w wyniku lęku, że utrata obiecującego obiektu/sceny zniweczy jednocześnie zdolność do odczuwania wszelkiej nadziei. Często ten lęk przed utratą optymizmu pozostaje niewypowiedziany i doświadczamy go jedynie w niespodziewanych momentach, gdy nie jesteśmy w stanie poradzić sobie z zaskakującymi nas sytuacjami.

Wydaje się, że wszystkie obiekty/sceny pożądania są problematyczne z tego względu, że to, co się w nie inwestuje i na nie projektuje, w mniejszym stopniu dotyczy ich samych, a w większym tego, jaką wiązkę pragnień i afektów możemy do nich podłączyć. Zastanawiałam się nawet nad tym, czy wszelkie formy optymizmu są okrutne, skoro doświadczenie utraty warunków ich reprodukcji może okazać się tak bardzo – aż do utraty tchu – złe; można je odczuć jako zagrożenie życia, podobnie jak stratę x w perspektywie popędów przywiązania. Niektóre formy optymizmu wydają się jednak bardziej okrutne od innych: tam, gdzie działają, ożywczy i życiodajny potencjał obiektu/sceny pożądania przyczynia się zarazem do zanikania naszego dobrostanu, za który miała odpowiadać właśnie praca przywiązania. Może to prowadzić do czegoś tak banalnego, jak toksyczny związek miłosny, ale także otworzyć się na obsesyjne apetyty, pracę na życie, patriotyzm, i tym podobne. Koszty związane z naszymi formułami przywiązania negocjujemy afektywnie zazwyczaj w sposób nieświadomy, trzymając się jak najbliżej sceny pożądania/ścierania się.

Oznacza to, że poetyka przywiązania zawsze wiąże się z pewnego rodzaju oderwaniem się o p o w i e ś c i o tym, że chcę być blisko x (jak gdyby x było autonomiczne), od d z i a ł a n i a emocjonalnego habitusu, który wytworzyłam jako funkcję posiadania x w moim życiu, aby móc wyprojektować poza siebie trwanie

w pobliżu tego, co – jak się zdaje – x mi proponuje i ofiaruje. Aby zatem zrozumieć okrutny optymizm, należy wdać się w zbadanie pośredniości, która pozwala uchwycić dziwną czasowość projekcji na obiekt, który mnie jednocześnie aktywuje i dezaktywuje. Nauczyłam się tego z lektury prac Barbary Johnson poświęconych apostrofie oraz mowie pozornie zależnej. W proponowanej przez badaczkę poetyce pośredniości oba te tryby retoryczne kształtują się pod wpływem tego, jak podmiotowość pisząca włącza inne podmioty tak, by – w tym performansie fantazmatycznej intersubiektywności – pisarz zyskiwał nadludzką wszechmoc obserwacji, która pozwala stworzyć performans bycia, możliwy dzięki bliskości obiektu. Ten proces estetyczny przypomina optymizm przywiązania, toteż pozwolę sobie napisać parę słów o istocie mojego przeniesienia z myśli Barbary Johnson.

W szczególnie tu dla mnie ważnym artykule *Apostrophe, Animation, and Abortion* autorka śledzi polityczne skutki apostrofy dla bytu nazywanego zwykle osobą ludzką w okresie płodowym: niemy, afektywnie obecny, ale fizycznie oddalony interlokutor (kochanek, płód) zostaje ożywiony w akcie mowy jako na tyle odległy, by wciąż możliwa była rozmowa, i na tyle bliski, by mówiąca, w której głowie rozgrywa się cała ta scena, mogła go sobie wyobrazić³. Warunek projektowanej możliwości, wysłuchania, które nie może się dokonać jako enuncjacja („ciebie” tu nie ma, „ty” nigdy nie przybędziesz na czas na tę rozmowę z tobą, którą sobie wyobrażam), stwarza jednak fałszywy moment teraźniejszy intersubiektywności – niemniej jeden podmiot zwraca się tu do drugiego. Ten obecny moment – w sytuacji twojej dogodnej nieobecności – staje się możliwy dzięki fantazji o tobie, wypełnionej cechami x, które mogę na ciebie projektować. Apostrofa jawi się zatem jako gest sięgania ku tobie, bezpośredni ruch z miejsca x do miejsca y, ale w istocie jest to gest odwrócenia się, ożywienia odbiorcy w imię pragnienia, by t e r a z dokonało się coś, co realizuje coś w m ó w i ą c e j, co sprawi, że stanie się ona możliwa bardziej lub inaczej, ponieważ w pewnym sensie potwierdza ona wagę mówienia za dwoje, jako dwoje i wobec dwojga – choć jedynie pod warunkiem i w iluzji, że ci dwoje są w istocie (w) jednym.

Apostrofa jest zatem pośrednim, chwiejnym, niemożliwym fizycznie, ale pobudzającym fenomenologicznie ruchem retorycznego ożywienia, które pozwala podmiotom na zawieszenie się w optymizmie możliwego zajmowania takiej samej przestrzeni psychicznej w innych, w obiektach pożądania, które umożliwiają

pojawienie się "ty" (dzięki swoim obiecującym cechom, ale także, dzięki nieobecności "ty")⁴. W późniejszych pracach, takich jak *Muteness Envy* Johnson rozwija opis nacechowanej płciowo polityki retorycznej tej projekcji rozgadanej intersubiektywności⁵. Paradoks polega jednak na tym, że upojenie zatapiające jedną świadomość w innej wymaga podwójnej negacji: granic osoby mówiącej, aby mogła rosnąć w retorycznej bliskości z obiektem pożądania, oraz negacji osoby, o której się mówi, będącej mniej lub bardziej potężnym, niemyym adresatem, stwarzającym warunki, by wyobraźnia mówiącej mogła roić o swoim dobrostanie.

W egzystencjalnym i psychoanalitycznym ujęciu, intersubiektywność jest oczywiście niemożliwa. To życzenie, pragnienie i żądanie trwałego poczucia bycia z x i w x , które wiąże się z wielkim węzłem splatającym niejasną relację między uczuciem rozpoznania i uznania a rozpoznaniem błędnym. Rozpoznanie to istocie rozpoznanie błędne, które jest do zniesienia. To transakcja, która cię potwierdza, choć – znów – niekoniecznie czujesz się dobrze czy odpowiednio (może to być idealizacja albo też afirmacja twojej potworności, może to być lustro twojego pragnienia, by nie rzucać się w oczy, może to po prostu robić ci dobrze itd.)⁶. Aby opisać tragikomiczny wymiar intersubiektywnego rozpoznania błędnego jako formę realizmu, Barbara Johnson zagłębia się w projekcyjne, znoszące ograniczenia przestrzenie przywiązania do obiektów apostrofy, które muszą pozostać nieobecne, aby pragnący podmiot intersubiektywności zyskał przyczepność, by ustabilizował swoją bliskość z obiektem/sceną obietnicy.

Kiedy Johnson zwraca się ku mowie pozornie zależnej z charakterystyczną dla tego trybu aktywnością scalonej i skrytej podmiotowości obserwarki, projekcja pragnienia intersubiektywności ma mniej zgubne skutki⁷. Gdy świadomość narratorki częściowo stapia się ze świadomością postaci, mowa pozornie zależna oddaje niemożność umiejscowienia umysłu obserwującej w jednym czy drugim ciele i tym samym zmusza czytających do wejścia w nową, bardziej otwartą relację stawania się wobec tego, co czytają, oceniają, czym są i co, jak sądzą, rozumieją. W pracach Johnson taka transformacyjna wymiana za sprawą czytania/mówienia pozwala podmiotom „stawać się” w dobry sposób, pomimo że mogą one nie chcieć znacząco się wyróżniać⁸. W tym względzie autorka przewidziała estetykę podmiotowej interpenetracji, do rozwoju której niedawno przyczynił się optymizm – levinasowski Tima Deana i psychoanalityczny Leo Bersaniego – dotyczący poznawczo-etycznej decyzji, by ulec przekształceniu w efekcie projektu

ograniczonej intersubiektywności, wpuszczenia do siebie bycia Innego/Innej, bez roszczeń do wiedzy, jaki jest ten bliski Inny/Inna⁹. Podobnie jak Johnson w pracach poświęconych projekcji, obaj filozofowie skupiają się na optymizmie przywiązania i optymistycznie podchodzą do kwestii negacji i ekstensji osoby, czego formy zawieszanej intersubiektywności domagają się od kochanki/czytelniczki.

Dalej nie będzie już tak budująco: będę się tu zastanawiała nad spostrzeżeniem Freuda (i próbowała je upolitycznić), że „człowiek niechętnie opuszcza swe stanowisko libidinalne, nawet wówczas, gdy już dostrzega jakiś substytut”¹⁰. Zdaniem Eve Sedgwick depresyjna pozycja u Melanie Klein to inicjacja naprawienia zerwanej relacji ze światem¹¹. Pozycja p o l i t y c z n i e depresyjna wzmacnia się pozycji klasycznej, ponieważ podnosi kwestię relacji stylu przywiązania i konfliktu interesów. Osoba depresyjna politycznie może być opanowana, cyniczna, zamknięta w sobie, beznamiętnie racjonalna – albo przeciwnie – a mimo to, przyjąwszy postawę, którą można by nazwać dystansem, wcale nie musi być zdystansowana, lecz świadomie sterować tą ciągłą relacją do sceny i obiegu optymizmu oraz rozczarowania. (Pozorny dystans racjonalności, na przykład, wcale nie jest dystansem, lecz stylem emocjonalnym normatywnie skojarzonym z praktyką retoryczną.)

Pozostaje wówczas kwestia k i e r u n k u naprawy – ku ponownemu ustanowieniu relacji z politycznym obiektem/sceną, które ustrukturyzowały stosunek podmiotu do obcych, władzy i infrastruktury przynależności, czy też od tego ustanowienia. Pozostaje także pytanie o to, kto może znieść utratę świata („pozycji libidinalnej”), co się dzieje, kiedy utrata tego, co nie działa, okazuje się trudniejsza do zniesienia niż jego posiadanie, i na odwrót. W książce *Okrutny optymizm* skupiam się na praktykach samozakłócania, samozawieszania i samodystansowania się podmiotu, które wskazują, że toczy on walkę o to, by zmienić, choć nie w sposób traumatyzujący, warunki wartościowania, w których dokonuje się jego życiowórcza aktywność¹².

Okrutny optymizm jest zatem, podobnie jak wszystkie wyrażenia, wyrażeniem deiktycznym – wskazuje na bliskość położenia. Jako dźwięgnia analityczna zachęca do wniknięcia i prześledzenia afektywnego przywiązania do tego, co nazywamy „dobrym życiem”, będącego przecież dla tak wielu osób złym życiem, zużywającym podmioty, które mimo to znajdują w nim dla siebie warunki możliwości.

Nie jest to wyłącznie stan psychologiczny. Warunki zwykłego życia w świecie współczesnym, nawet we względnym dobrobycie, jak w Stanach Zjednoczonych, to warunki ścierania się czy zużywania podmiotu, a ironia kryjąca się w tym, że współcześnie reprodukcja życia to także działanie prowadzące do ścierania się podmiotu, ma szczególne konsekwencje dla myślenia o powszedniości cierpienia, przemocy normatywności oraz „technologiach cierpliwości”, w efekcie których pojęcie tego, co ma nadejść, zawiesza pytanie o okrucieństwo teraz¹³. Okrutny optymizm jest w tym sensie koncepcją wskazującą na tryb przeżywanej immanencji, który wyrasta z refleksji nad tym, dlaczego ludzie są jak Bartleby: nie chcą sięgać po różne formy unieszczęśliwiania, lecz wolą dać się ponieść fali systemu przywiązania, do którego są przyzwyczajeni, współbrzmieć z nim albo pozostawać w relacji wzajemności, pogodzenia czy rezygnacji, która nie oznacza jednak bycia przez niego pokonanym. Albo być może zmiernają ku formie normatywnej, by odrętwieć w obliczu konsensualnej obietnicy, i by błędnie rozpoznać tę obietnicę jako osiągnięcie. Analizując trzy utwory Johna Ashbery’ego, Charlesa Johnsona i Geoffa Rymana, proponuję trzy epizody, w których to, co ustanawia okrutne więzi okrutnego optymizmu, okazuje się zaskakujące i prowadzi do różnych dramatów dostosowania się do bycia postgatunkowym, postnormatywnym, a także do całkowitego braku wiedzy o tym, jak żyć. W samym środku tego wszystkiego odkrywamy w impasie rytm, w który ludzie mogą wejść, gdy są rozdarci i rozchwiani, gdy coś negocjują i testują lub w inny sposób są zużywani przez obietnice, do których się w tym świecie przywiązali.

Obietnica obiektu

Wiersz Johna Ashbery’ego *bez tytułu* (2004) przedstawia najbardziej pociągającą wersję tego rodzaju sceny obietnic. Wsuwa na plan pierwszy swoisty efekt Dopplera w obrębie wiedzy, wypowiadając w formie przestrzennego zawieszenia tę polityczną ekonomię dezawuowania, która ciągnie się za nami niczym cień, a jednocześnie oferując doświadczenie żywotności w obiekcie, który nie tylko jest do zniesienia, ale zarazem jest upraszczający i rewolucyjny – to wymarzony mieszczański kuplet:

Ostrzegano nas przed pająkami i przypadkami głodu.

Pojechaliśmy do śródmieścia odwiedzić sąsiadów. Nikogo z nich nie było

w domu.

Mościliśmy się w ogródkach, które wydzielił magistrat,
przypominając sobie różne inne miejsca –
czy tak inne? Czyż tego wszystkiego nie znaleźliśmy wcześniej?

W winnicach, gdzie pieśń pszczół zagłusza monotonię,
szukaliśmy spokoju we śnie, dołączając do wielkiego wyścigu.

Podszedł do mnie.

Wszystko było jak przedtem,
z wyjątkiem ciężaru terazniejszości,
niweczącego pakt, który zawarliśmy z niebiosami.

Prawdę mówiąc nie było powodów do radości,
ani potrzeby, by się odwrócić.

Zgubiło nas samo to stanie,
słuchanie szumu przewodów wysokiego napięcia¹⁴.

Utwór otwiera scena „amerykańskiego snu”, niezrealizowanego, choć niewiele brakowało – czy też, jak Ashbery napisze w innym wierszu, „kontrola złudzeń zamknęła granice / światłem i tą bezgraniczną nieśmiałością, wywołaną przez światło”¹⁵. Podobnie tu, dom (*home*) i pieśń (*hymn*) nie ma l się rymują. Jesteśmy jednak niespokojni, nikogo nie ma w domu, natura zagraża naszemu poczuciu pełni, a na dodatek działa jeszcze, jak nazywa to podmiot liryczny, „ciężar terazniejszości” sprawiający, że wybieramy politykę wycofania, szukamy snu, by zaznać spokoju, sprowadzamy to, co symboliczne, do tego, co somatyczne. Od jak dawna ludzie myślą o terazniejszości jako czymś, co ma swój ciężar, co oddziela nas od innych rzeczy, co stanowi przeszkodę dla życia? Wszystko w tym wierszu jest bardzo ogólne, a mimo to możemy wyczytać w nim pewne konteksty – wyobrazić sobie na przykład jego domyślną przestrzeń, która przywołuje atmosferę amerykańskiego snu, poetykę przedmieść. Ludzie, którzy dbają o wygląd tej wypielegnowanej przestrzeni, nie tworzą poetyckiego „my”: to aktorzy – a jednak wytwarzają hałas. Dźwięki, które prowokują, to odgłosy wypoczynku podmiejskiego, nie zaś robotniczego. Nic nie wiemy o tym, skąd dochodzą: ani odgłosy ich dnia po pracy, ani zabawy. Nic też nie wiemy o tym, jak wyglądają tu ciała. Oto podmiotowość praktyczna manifestująca się w osobie w działaniu i w retorycznym zakłóceniu. Możemy się jednak domyślać, że te nieokreślone podmioty mówiące to najprawdopodobniej biali Amerykanie, a ich służący najpewniej nie są biali, ale

idiom tego wiersza jest tak ogólny, a dane demograficzne tak ograniczone, że próba umieszczenia go w normatywnej ikoniczności tego, co nieoznaczone, sprawia, że realizm staje się spekulacją.

To przesunięcie jest elementem obecnej w wierszu pedagogiki pożądania. Materialistyczne wątpliwości nie wybijają się na pierwszy plan wydarzenia czy też sceny płodnej świadomości tego wiersza. Namysł nad warunkami wytwarzania w nim autonomii nie jest jednak pogwałceniem jego estetycznej osobności czy pojedynczości. Jeśli już, to bezpośrednia retoryka sąsiada dowodzi obecnej w wierszu świadomości, że amerykański sen nie daje zbyt wiele czasu na zaciekawienie ludźmi, ciekawość wobec których mogłaby okazać się niewygodna lub bezproduktywna. To przestrzeń, w której przyjemność dawana przez sąsiadów polega na ich bliskości, łatwości kontaktu: w amerykańskim śnie widzimy sąsiadów, kiedy chcemy, kiedy próżnujemy na zewnątrz lub może w restauracji. W każdym razie dostarczana przez nich przyjemność wynika z ich względnego oddalenia: z tego, że są obok, nie będąc na terenie „urzędowo” wydzielonej posiadłości narratora, gdzie zajmuje się on gromadzeniem rzeczy i rozkoszuje przyjemnością odpoczynku, niczym w winnicy na prowincji, i gdzie najście wścibskiego sąsiada (albo superego) zakłóciłoby projekcję szczęścia z tego imperium ogródka na tyłach domu¹⁶. Gwar pracy innych ludzi w winnicy to warunek przywileju bycia znudzonym życiem i oddalonym od świata, bycia zanurzonym w procesy cyrkulacji nieco pobocznie.

W skrócie, w tym pozbawionym tytułu wierszu „my” zdecydowaliśmy się być znieczulonymi obywatelami, zadowolonymi z tego, że jesteśmy właściwego koloru: „my” bylibyśmy nieco połączani, gdybyśmy to „my” byli tymi postaciami z opowiadania *I Bought a Little City* Donalda Barthelme’a, mieszkającymi w osiedlu domów jednorodzinnych, które widziane z góry jest reprodukcją *Mony Lisy* dla każdego, kto ma czas i pieniądze, by pozwolić sobie na taką perspektywę. „My” przeżywamy życie jako formalne piękno, a może nawet sztukę: „my” żyjemy z poczuciem pewnego podniecenia, cierpliwie komponując samych siebie, by spełnić obietnicę życia, które będzie niezbyt intensywnym dobrym życiem – Slavoj Žižek nazwałby to bezkofeinową wzniosłością¹⁷. W przedstawionej przez Ashbery’ego parodii podmiejskich przyjemności nie ma nic szczególnie oryginalnego ani głębokiego: uspokajający dźwięk i nudnawy rytm klisz ukazuje dokładnie, ile życia da się znieść w tym miejscu, i czym jest pragnienie swobodnego przemieszczania się po

dzielnicy, w wypiełgowanej przestrzeni tego, co było fantazją.

Marks traktuje polityczną ekonomię tego rodzaju orientacji podmiotowej – autoterapeutycznej i automediacyjnej – jako rezultat relacji z porządkiem własności prywatnej:

Własność prywatna zrobiła z nas ludzi tak głupich i jednostronnych, że przedmiot jest n a s z dopiero wówczas, gdy go mamy, a więc gdy istnieje dla nas jako kapitał, albo gdy go bezpośrednio posiadamy, jemy, pijemy, nosimy na sobie, mieszkamy w nim itd. – słowem, gdy go u ż y w a m y (...) Miejsce wszystkich zmysłów fizycznych i duchowych zajęła więc prosta alienacja wszystkich tych zmysłów – zmysł p o s i a d a n i a. Do takiego stanu bezwzględnej nędzy musiała być doprowadzona istota ludzka, żeby mogła zrodzić z siebie swe wewnętrzne bogactwo. (...) Toteż zniesienie własności prywatnej jest całkowitą e m a n c y p a c j ą wszystkich ludzkich zmysłów i właściwości; ale jest tą emancypacją właśnie dlatego, że owe zmysły i właściwości stały się ludzkie, zarówno subiektywnie, jak i obiektywnie. Oko stało się o k i e m l u d z k i m, a jego p r z e d m i o t stał się przedmiotem społecznym, ludzkim, pochodzącym od człowieka i dla człowieka przeznaczonym. Z m y s ł y stały się więc bezpośrednio w swej praktyce teoretykami. Ustosunkowują się do rzeczy ze względu na samą rzecz, ale sama rzecz jest p r z e d m i o t o w y m l u d z k i m ustosunkowaniem się do siebie samej oraz do człowieka, i na odwrót. Toteż potrzeba czy też używanie utraciły swoją e g o i s t y c z n ą naturę, a przyroda utraciła swą czystą u ż y t e c z n o ś ć, gdyż pożytek stał się pożytkiem l u d z k i m¹⁸.

Ta Marksowska analiza zmysłów wybrzmiewa w wierszu Ashbery'ego. Jak widziałby to autor *Kapitału*, „my” w wierszu wywodzi się z posiadania tego, co widzi, i widzenia tego, co posiada, i z odczuwania natury jako uderzenia w „nasz” autoreferencyjny świat. To „my” nawiedza też jednak poczucie, że wiedza, którą posiada, jest powtórzeniem czegoś, czego dokładnie nie pamięta, być może dlatego, że jako podmiot kapitału produkcji i konsumpcji „my” gotowe było poddać nasze wspomnienia przekształceniom w wyniku nieustannego majstrowania przy nich, czego wymaga podtrzymywanie maszynierii i pozorów stabilnego życia. „My” byliśmy potulni, ulegli, łatwo godziliśmy się z porażką. „My” żyjemy blisko pragnienia uwikłanego teraz w aktualną wersję dobrego życia i niemal pamiętamy, że byliśmy

żywi w nim, pogrążeni w poczuciu oczekiwania określanym – jak wiedzieliśmy – jedynie przez własność i stabilne życie, które mieliśmy z nim utożsamić. Nasze okrutne przedmioty nie wydają się przerażające, lecz po prostu męczące.

Nasze zmysły nie są jeszcze teoretykami, ponieważ ogranicza je reguła, mapa, odziedziczona fantazja, a także szum (*hum*) pszczoł-robotnic, użyźniających materialnie życie, przez które płyniemy. Z drugiej strony jednak może wcale nie chcieliśmy, żeby nasze zmysły stały się teoretykami? W efekcie zobaczylibyśmy przecież siebie jako efekt wymiany ze światem, dłużny coś temu światu, przydatny mu, nie zaś jako suwerenny podmiot. Czym bowiem, w końcu, zajmujemy się w życiu? „My” jesteśmy ludem czasu wolnego, niekończących się weekendów, samowyzysku poza ekranem, gdzie najważniejsze jest beztroskie pogrążenie się konsumentki w swojskości: „Czyż już tego wszystkiego nie znaleźliśmy wcześniej?”.

Wbrew pozorom jednak, choć wiersz ten brzmi, jakby wygłaszano go z wnętrza wspólnoty uniwersalnych autoreferencjalnych podmiotów bez twarzy, jego akcja nie jest całkowicie uwikłana w płynne przywiązanie do amerykańskiego snu, który w rzeczywistości przeżywa się jako serię przegapionych spotkań z katastrofą czy kontaktu z drugim człowiekiem, tak przyciętych, by stały się ledwie co doświadczanymi epizodami. Akcję tego wiersza wytycza niewielki ruch między Domem, Hymnem a Szumem (*home/hymn/hum*). Co najistotniejsze, pojawia się wydarzenie będące wyłomem w tym pozbawionym dramatyzmu, skupionym na sobie życiu zbiorowości, i nie są to wakacje w winnicy, które sugerowałyby chęć ukojenia podmiejskiej bezproduktywności.

Być może to myśl chrześcijańska u Ashbery’ego, gdzieś pomiędzy zadumą a podziwem: pszczoły zdają się echem słynnego fragmentu wiersza *Religio Medici* Sir Thomasa Browne’a, który opowiada o tym, że mądrość pszczoł daleko wykracza poza ludzką zdolność jej zrozumienia¹⁹. Podobnie wszelkie czynione w wierszu nawiązania do tropów Eliotowskich czy Miltonowskich można traktować jako refleksję Ashbery’ego nad własnym stosunkiem do liryki religijnej²⁰. Można by nawet pomyśleć, że chodzi tu o dowcipny kontrast między ironicznym i mgliście sakralnym namysłem a najważniejszym wydarzeniem, teraźniejszym i cielesnym: sceną życia gejowskiego w Ameryce ujętą w zdaniu: „Podszedł do mnie”. Moment ten przywodzi na myśl seksualny szok wywołany zdaniem Virginii Woolf: „Chloe lubiła Oliwię”²¹. Podszedł do mnie i sprawił, że zerwałem pakt z niebiosami o niebyciu gejem.

Queerowość i afekt religijny otwierają przestrzeń powiązań i podziwu: w najlepszym wypadku życie jest wyobrażeniem ciągu kryzysów. Życie zostało przerwane i, jak powiedziała by Badiou, pochwycone przez wydarzenie, które domaga się wierności²².

Wydarzenie to ma jednak znaczenie nie tylko autobiograficzne. Ashbery kończy ten wiersz refleksją nad tym, co stanie się, jeśli pozwolimy, by wydarzenie bycia z obiektem nieustannie nas zmieniało. Nie chodzi tu o na wpół anonimową projektowaną bliskość apostrofy czy też o wspólnotowość w duchu „zrobiliśmy to i tamto”, która pojawia się w pierwszej strofie, ani nie o dramaturgię wyautowanej tożsamości seksualnej. W ogóle nie chodzi tu o biografię. Estetyczny i seksualny scenariusz wprowadza tryb bezosobowy, który jest całkowicie odczuwalny i rozproszony – i w relacyjności, i w świecie. Przeskok sejsmiczny dokonuje się w efekcie poddania się kontekstowi relacji intymnej nieokreślonej przez mówienie, wytworzonej przez gest zbliżenia otwierający przestrzeń między dwiema osobami, które po prostu tam stoją, dopiero co połączone.

Ten przeskok w rejestrach, który przenosi podmiot mówiący w wierszu w miejsce zawieszenia, można by rozumieć po habermasowsku. W *Strukturalnych przeobrażeniach sfery publicznej* Habermas mówi o podziale normatywnego bytu na sferę publiczną i prywatną w kategoriach rozłamu w samym człowieku nowoczesnym, który jest jednocześnie człowiekiem domu i człowiekiem rynku²³. Filozof sugeruje, że problem życia mieszczanina i podmiotu emocjonalnego w kapitalistycznej nowoczesności polega na zarządzaniu relacjami między tymi sferami. Mieszczanin to ktoś, kto dokonuje instrumentalizacji swoich relacji społecznych podług zasad rządzących rynkiem. Do określonej sfery przyporządkowują go ludzie przypisujący wartość własności jako temu, co jest wartościowe w kontekście jego dóbr i jego samokontroli. Dla mieszczanina istnieje własność, istnieje dom, a w domu tym jest on małym władcą i każdy uznaje jego autorytet wszędzie tam, gdzie egzekwuje on swoją władzę nad własnością. Jednocześnie człowiek kultywuje obraz samego siebie jako zasadniczo ukształtowany w transakcjach emocjonalnych, nie finansowych. *Homme* w domu, znający swoją skuteczność w świecie i postrzegający siebie jako autorytet we wszystkich dziedzinach aktywności, zostaje wyróżniony i staje się wyjątkowy w wyniku uczestnictwa we wspólnocie miłości, pośród ludzi, którzy dokonują wyboru siebie nawzajem – którzy, by tak rzec, mogą do siebie podchodzić. Wiersz głosi: „Naprawdę nie było powodów do radości” – nie było powodu, by się radować

w prawdzie czy obiektywności. Istnieje raczej oczekiwanie bliskości. I poezji lirycznej.

Wydarzenie żywej intymności, o którym mówi utwór Ashbery'ego, dokonuje się jednak poza domem czy miastem, w miejscu akcji nieprzyporządkowanym do żadnej sfery. Wydarzenie w wierszu to rzecz, która dokonuje się, kiedy on podchodzi do mnie i przypomina mi, że nie jestem podmiotem pieśni, lecz szumu. To, co słyszę wokół siebie, to mogą być niebiosa, albo pszczoły, albo praca, albo pożądanie, albo przewody elektryczne. Czym by to jednak nie było, wiąże się z zagubieniem się w bliskości z kimś i z utratą siebie, na rozkoszny jednak sposób. On i ja doświadczamy wspólnie szumu nie tam, gdzie byliśmy „my”, ale wszędzie wokół, i ten szum jest formą grania na zwłokę, zawieszenia w czasie, które nie jest zsynchronizowane ze światem popędów i napędów; nie znajduje się on w przestrzeni na mapie, lecz w przestrzeni utraconej. Wszelka intersubiektywność, która się tam znajduje, nie ma żadnej treści, ale wytwarza się w jednoczesności słuchania, w scenie doświadczenia podmiotowego, którą można jedynie zobaczyć, a nie usłyszeć wraz z poetą i jego „nim”. Ich bliskość jest widzialna, radykalnie prywatna i najczęściej niekodowana. Życie pośród *les hommes*, między domem a pieśnią zostaje przerwane przez *hmm*, wtargnięcie prawdy, w którym znaczenie „my” przenosi się na ludzi zagubionych teraz, lecz żywych i niezwycięzonych w swoim zagubieniu.

Ekscytująca wydaje się myśl, że wiersz ten wskazuje środki produkcji kryzysu teraźniejszości, którego jeszcze nie przyswoiły sobie mieszczańskie zmysły, ale który przenosi człowieka do przestrzeni społecznej i do świata, gdzie spotkania angażują podmiot w doświadczenie niespodziewanej różnicy. Otwórz się na tego, kto do ciebie podchodzi. Pozwól, by to spotkanie cię odmieniło. Stań się poetą tego epizodu, elizji, elipsy...

Jednocześnie istotne jest, kto mówi w tym wierszu: osoba pewna siebie.

W momencie zawieszenia odkrywa szansę i nie potrzebuje logiki rynku do zagwarantowania swojej wartości, ani intymnego rozpoznania czegoś urzędowo normalnego czy domowego do upewnienia się, że ma granice. Może nie zajmować żadnego miejsca i nie mieć znaczenia. To mu nie zagraża. Ten przypadek optymizmu można lub nie uznać za okrutny optymizm: trudno powiedzieć. Obietnica kryje się wszędzie i rozpad istniejącej przed wydarzeniem formy bycia nie staje się przyczyną żałoby, ani radości: jest po prostu faktem. Czy epizodyczny charakter

tego zakłócenia pozwoli mu, po chwili, wrócić na przedmieścia na nowo? Czy wybiorą się do ekskluzywnej kawiarni i kupią aromatyczną kawę wzbogaconą cukrem i mlekiem? Czy będą szukali innego rodzaju pobudzenia? Czy wybiorą odmiennosc, na której zbudują swój świat? Czy bycie w parze ma zastąpić bycie w zbiorowości, która teraz może zostać obudzona do pokoju, a nie somnabuliczna? Czyż ten estetyczny moment innej autonomii, której doświadczają, wspólnie oddając się rozmarzeniu, stanie się warunkiem nie tyle o d e r w a n i a się od rynku, ile życia w nim, tak aby mogli myśleć, że tak n a p r a d ę s ą ludźmi, którzy mogą zatracić się w danym momencie? Habermas powiedziałby zapewne, że fantazja o światotwórczej mocy kochanków umożliwia mówiącemu pominięcie tego, że jest on przecież człowiekiem rynku i własności. John Ricco mógłby stwierdzić, że dystans i outsiderski rys mężczyzny ukazuje możliwe gejowskie źródło powołania queerowej antynormatywności, która nie zwraca się z nadzieją ku domowemu zaciszu. Nie sposób powiedzieć, jak głębokie jest to pęknięcie. Pod koniec wiersza podmiot liryczny myśli, że teraz, w chwili zawieszenia, n a p r a w d ę żyje. N a p r a w d ę jest kochankiem, bliskim przyjacielem, nie jest już użytkownikiem benzyny czy nawozu, ani tym, który deleguje pracę na innych. To było w innym życiu, jak się zdaje.

Albo – być może – moglibyśmy zanalizować skalę tego przesunięcia w kategoriach szumu ścieżki dźwiękowej. Słyszymy szum świata, powiada Ashbery'owski optymista, i chcemy być blisko niego. W melodramacie ścieżka dźwiękowa to najwyższa forma niewymowności czy też wymowności przekraczającej słowa: mówi ona, że najlepiej czujemy się ze sobą, kiedy pławimy się w rozpoznawalnych emocjach, i że żaden dysonans, który możemy odczuć, nie jest realny, jest jedynie wypadkiem, po którym należy posprzątać, co jest znacznie przyjemniejsze, jeśli się przy tym pogwizduje. Pomysł na „ścieżkę dźwiękową naszego życia” – by posłużyć się kliszą, która dała także ironiczną nazwę postpunkowemu neopsychodelicznemu zespołowi muzycznemu²⁴ oraz rozrastającej się kategorii niszowego marketingu – oddziałuje z dużą siłą, ponieważ towarzyszy nam jako przenośny skarbiec, będący wyrazem naszego prawdziwego smaku i wysokiej wartości. Zachowuje pozycję otwartą na optymistyczne odczytanie na nowo rytmów życia i potwierdza, że każdy jest gwiazdą. Twoja ścieżka dźwiękowa jest jedynym miejscem, w którym możesz rozkochać się w sobie i wyrażać wierność wobec własnej prawdy w sposób wzniośle konwencjonalny, nie uwzględniając samych dźwięków. Nasz wiersz odtwarza sytuację takiej właśnie potencjalnie utrzymującej się integracji wewnętrznej.

Nie zamyka to jednak kwestii okrutnego optymizmu, ponieważ znaczący jest w tym wierszu również kontekst polityczny: ma bowiem znaczenie, jakie są koszty sentymentalnej abstrakcji czy emocjonalnego nasycenia, jaka praca wykonywana jest na rzecz przejścia od konkretnego, co rzeczywiste, do taśmy ze ścieżką dźwiękową, kto sprawuje kontrolę nad sensem tego przejścia, jego tempem i konsekwencjami oderwania się – choćby na krótką chwilę – od zgodnie przyjmowanego mirażu. Niema obecność kontekstu politycznego także nie zaburza przyjemności i otwarcia: miarą tej sytuacji jest to, co nierozwiązywalne. Przechodząc od domu, przez pieśń, do szumu, Ashbery'ego wprowadza do wiersza zakłócający bezruch, który jest jednocześnie wymowny i niewymowny, znaczący i otwarty na nieukształtowane doświadczenie przejściowe. Ścieżka dźwiękowa, którą słyszy podmiot liryczny, jest niczym sama liryka. Po drodze jej z wyparciem realizmu materialnej reprodukcji życia, bólu intymności i odrętwienia do innego miejsca i czasu.

Przechodzenie od domu do szumu, do człowieka (*homme*), do *hmm*, zakłócenia: brzmi to niczym gra słówek – ta inspirowana Thoreau metoda sondowania przestrzeni momentu, by wymierzyć jego kontury, by zapytać o to, co wstrzymane, kto się do tego zabiera, co miałyby oznaczać bycie w tym momencie, a potem poza nim. Zawsze ryzykowne wydaje się wpuścić kogoś do środka, naleganie na tempo inne niż, powiedzmy, tempo produktywności według normy kapitalistycznej.

Oczywiście „on” nie był m o i m o b i e k t e m, moją więzką obietnic: „on” podszedł do m n i e. Nawet jeśli bycie obiektem wydaje się bezpieczniejsze niż posiadanie obiektu, obarczone ryzykiem rozczarowania, wiersz zatrzymuje się, zanim ktokolwiek zapędzi się zanadto w procesie projekcji i osadzenia. To utwór o otwarciu na spotkanie, które może okazać się transformacyjne, zanim nawet jeszcze zastygniemy w jedną z form: parę, przyjaźń, przelotny seks, cokolwiek. Skłania się ku zatraceniu czy zawieszeniu w procesie kompletnej niewiedzy o tym, jak scena wspólnego działania otworzy przestrzeń możliwego życia, która nie jest przestrzenią pozwalającą na zbudowanie czegokolwiek.

Coś wydarza się w tej przestrzeni bezczynności między nim a mną, i królewskie czy suwerenne „my” wiersza zostaje zwolnione. Spotkanie pozwala podmiotowi lirycznemu zatracić się w *hmm* pojedynczego współbycia, o którego ekonomię polityczną tu pytamy. Nigdy nie dowiemy się, czy znalezione w nim szczęście jest

okrutne, czy wymaga nakładów kogo innego lub jakiejś klasy: zastąpienie zwyczajowej obojętności przez rozlewającą się przyjemność może – lub nie – otworzyć drogę alternatywnej etyce życia. Potem następuje niedokończone zadanie tego wiersza: teraz zmysły, które w nim grają, są gotowe, by stać się teoretykami.

Poszukiwanie w tym wierszu znaczenia impasu, który ukazuje on w wydarzeniu dokonującym przemieszczenia i rozpuszczenia zwyczajnego życia, nie świadczy o tym, że wszelka liryka czy epizodyczne zakłócenia są choćby potencjalnym warunkiem możliwości wyobrażenia sobie radykalnie uzmysłowionego na nowo podmiotu post-neoliberalnego. Ujmując rzecz analitycznie, można jednak powiedzieć, że ten pojedynczy wiersz daje nam szansę nauczania się, by zwracać uwagę na momenty zawieszenia, by dokonywać z nimi wymiany. Chodzi o chwile, w których podmiot nie może już dłużej brać swojej ciągłości w świecie materialnym i we współczesnej historii za pewnik, ponieważ czuje, że przepełnia go coś niewymownie obiecującego, co jednocześnie ujawnia dojmujące nic na temat ogólnych warunków optymizmu i okrutnego optymizmu. Dzięki i odczucia, pojawiające się w heterosonicznych i heterotemporalnych przestrzeniach w obrębie kapitału, w których jakieś zdarzenie zawiesza zwyczajny czas mogą wpłynąć na zmianę tego, jak rozumiemy bycie historyczne. Ponieważ Ashbery'owski podmiot jest pewny siebie, ponieważ w nawyki ciała wpisany ma balast normatywnych identyfikacji i trybów przynależności społecznej, sądzę, że może on znieść oderwanie od obietnicy swego zwyczajowego życia i świetnie się rozwijać w pożądaniu tworzenia – jak upojny by ten stan nie był. Jeśli jednak miałoby to być czymś więcej niż jego historią, ta nowa intersubiektywna scena czucia musiałaby być zdolna rozciągnąć tę chwilę na działania, które doprowadziłyby do zniesienia prawomocności optymizmu osadzonego w przemieszczonym teraz świecie, wraz z jego obiecującymi sferami własności, scenami, widokami i instytucjami. W innym przypadku nie byłoby to wydarzenie, lecz epizod w środowisku, które z łatwością przyswoi, a nawet usankcjonuje małą spontaniczną przyjemność.

Obietnica wartości wymiennej

Podmiot liryczny Ashbery'ego ma wiele szczęścia, że udaje mu się rozpuścić i rozkwitać we wspólnym stanie nieświadomości zapoczątkowanym przez ten gest, to spotkanie, możliwe, że także przez to wydarzenie, które uwalnia to coś, co

pozwała „jemu/mi” spokojnie oddać się nasłuchiwanu. Sytuacja w opowiadaniu *Exchange Value* (*Wartość wymienna*, 1981) Charlesa Johnsona mogła rozwinąć się podobnie, a jednak się nie rozwija. Obserwujemy tu, co dzieje się, kiedy pewien typ postaci znajdującej się pomiędzy jednym, zwyczajowym już życiem, a innym, które dopiero ma zostać wymyślone, ponosi porażkę, ponieważ to, co dobre, okazuje się nie do zniesienia. Ten rozwój akcji mówi nam coś o tym, dlaczego sformułowanie „ekonomia polityczna” powinno powracać w naszej analizie okrutnego i zwyczajnego optymizmu. Dlaczego niektórzy ludzie mają dryg do improwizowania stanu pozostawania poza świadomością, podczas gdy inni do utraty tchu gromadzą – zamiast nucić?

Podobnie jak wiersz Ashbery’ego opowieść Johnsona zaczyna się od refleksji na temat sąsiadów i okolicy. Akcja *Exchange Value* rozgrywa się w latach 70. XX wieku w południowej części Chicago, w okolicach 49. ulicy²⁵. Bohater, osiemnastoletni Cooter, i jego starszy brat Loftis to biedni Afroamerykanie. Nie jeżdżą regularnie do śródmieścia, żeby spotkać się ze znajomymi, nieczęsto też bywają w innych dzielnicach miasta: nie mają samochodów. Dom i „dzielnia” to przestrzenie lokalnych, spersonalizowanych praktyk spotykania się, włączenia i żebrania. Tutaj jednak intymność bliskości nie ma nic wspólnego z czyjąkolwiek intersubiektywnością liryczną, nawet pomimo tego, że historia ta toczy się w medytacyjnym rytmie, w którym Cooter dokonuje analizy nowych dla niego zdarzeń. Podmioty są tu ekspresyjne i nieprzejrzyste, ale inaczej niż w wierszu Ashbery’ego.

Opowieść zaczyna się od intrygi: dwóch braci wpada na pomysł, żeby obrabować swoją prawdopodobnie martwą sąsiadkę, pannę Bailey. Kim jest panna Bailey? Nikt tego nie wie: jest sąsiadką, więc nie trzeba jej znać; jej zadanie polega na tym, by być w pobliżu i być „postacią”, jak nazywa się osoby, które wykonują wokół nas pewien oswojony zespół czynności, ale nie są nam bliskie. Panna Bailey ubiera się w znoszone męskie ciuchy; podobnie jak Cooter i Loftis je darmowe posiłki wyżebrane w lokalnej restauracji kreolskiej, a kiedy Cooter daje jej drobne, nie wydaje ich, lecz wkłada do ust i połyka. Tyle wie o niej Cooter, niczego więcej nie wnioskując z jej działań. Historia zaczyna się, ponieważ sąsiadka zawsze była w pobliżu, a teraz jej nie ma. Cooter i Loftis sądzą, że być może umarła, i postanawiają udać się po pierwsze łupy.

To zachowanie, to grzebanie w cudzych rzeczach, nie leży w naturze Cootera, ale nie

klóci się też z jego zasadniczą postawą wobec świata. W przeciwieństwie do brata zawsze uważano go za nieudacznika. „Mama mówiła, że to Loftis, nie ja, coś osiągnie... Loftis, skończył DuSable High School na piątym miejscu, miał dwie roboty i, jak Ojciec, zawsze chciał rzeczy, które mieli biali w Hyde Parku, gdzie Mama pracowała czasem na dzienną zmianę”. W czasie akcji opowiadania oboje rodzice już nie żyją: Ojciec zmarł z przepracowania, Mama – ponieważ była „wielka jak amerykańska lodówka”²⁶. Patrząc na to wszystko, Cooter odmawia pogoni za realizacją amerykańskiego snu. Pamięta, jak rodzice „zabijali się za nędzne drobnaki – żałośnie małą miseczkę owsianki”. Mówiąc: „myślę sobie, że nawet jeśli nie mam wszystkiego tego, co chciałem, to może dostałem już to wszystko, co w ogóle mogę dostać”, skupia się na pobocznych przyjemnościach czerpanych z fantazji. „Nie mogę nie mieć pracy i siedzieć w domu, oglądać telewizję albo czytać komiksy *World's Finest*, albo po prostu leżeć beczynnym, słuchając muzyki i wyobrażając sobie, że w zaciekach na tapecie rozpoznaję twarze i obce miejsca” (29).

W latach 70. XX wieku w serii komiksowej *World's Finest* Batman i Superman występowali wspólnie jako para bohaterów walczących z przestępczością. Jednak fantazje Cootera nie są mimetyczne – to losowe i bierne sposoby zamieszkiwania i stwarzania środowiska, w którym więzi nie kierują się optymistycznie ku więzce transcendentnych obietnic, ale ku czemuś innemu, czemuś możliwemu do zniesienia, co powstrzymuje nie tylko groźbę utraty, ale też utratę, co zawsze nieuchronne – już poniesioną. Dla Cootera fantazja nie jest planem. Nie podsuwa ona rozwiązań, jak żyć. Jest dla niego a k t e m życia, sposobem spędzania czasu, bez podejmowania prób, by stać się kimś w systemie wyzysku i wymiany. W ekonomii politycznej jego świata ten system nie wytwarza resztek ani odpadów, lecz powolną śmierć, zużywanie się podmiotów w sytuacji, w której to kapitał określa wartość. W tej opowieści, na tej scenie oddaje się ciało robotnika wyłącznie odroczonym przyjemnościom, z których raczej nie skorzysta, będąc na dnie struktury społecznej – dowodzi tego los rodziców bohaterów²⁷.

Inaczej Loftis – jego stosunek do fantazji jest realistyczny. Odziedziczył po rodzicach optymizm życiowy w postaci ambicji. Jego strategie są jednak czysto formalne. Chodzi na zajęcia do Black Nationalists (BN – Czarni Nacjonaliści) w Black People's Topographical Library, czyta pisma „Esquire” i „The Black Scholar”, a na swoje ciuchy przyszywa loga z ubrań klasy wyższej²⁸: dla niego liczy się tylko parcie do przodu, bez względu na środki – siłę, pracę czy przekręt (29). O Cooterze nie jest

najlepszego zdania, ponieważ młodszy brat buja w obłokach i nie ma ikry. Mimo to decydują się jednak na wspólną „robotę”.

W mieszkaniu panny Bailey jest zupełnie ciemno i cuchnie gównem: leżący wśród śmieci wycinek prasowy z „Chicago Defender” ujawnia, że dawny pracodawca kobiety, Henry Connors, zapisał jej w spadku cały majątek, a wszystkie te lata dziwactwa i żebraniiny służyły ukryciu posiadanej fortuny. Wszystko to ma sens po ciemku. Ale kiedy zapala się światło, Cooter zauważa: „wydobyło ono kształty i przez chwilę sądziłem, że straciłem grunt pod nogami” (30). Prowadzi to bohatera do impasu: jego umiejętność rozpoznawania obcych kształtów zostaje odniesiona do jego własnego życia, którego nie może już dłużej znieść.

W pokrytym warstwą kurzu salonie piętrzą się banknoty dolarowe wszystkich nominałów, sterty akcji General Motors, Gulf Oil i 3M leżą w starych pudełkach po cygarach White Owl, w zniszczonych portfelach albo po prostu spięte różowymi gumkami ... [W]szystko, niczym świat w świecie, uwierzcie mi na słowo, przypomina ilustracje obfitości z książek obrazkowych – można by się tu zamknąć i osiąść na zawsze. Obaj z Loftisem nabraliśmy powietrza. Były tam nigdy nie otwarte skrzynki Jacka Daniel'sa, trzy sejfy wmurowane w podłogę, setki pudełek zapalek, nigdy nie noszone ciuchy, piecyk na paliwo, dziesiątki obrączek ślubnych, śmieci, gazety z czasów drugiej wojny światowej, karton z setką puszek sardynek, etole z norek, stare dywany, klatka na ptaki, wiadro srebrnych dolarówek, tysiące książek, obrazy, ćwierćdolarówki w puszkach po tytoniu, dwa pianina, szklane słoje drobniaków, zestaw dud, pokryty rdzą Ford A, niemal w całości, i przysięgam, trzy przekroje martwego drzewa (30–31).

Jak rozumieć ten zbiór – nie tylko rzeczy, ale także szczegółów? Werbalna reakcja Cootera czyni z niego nie tyle historyka, ile moralistę: „To drzewo nie jest normalne” (31). Na moje oko, główne wydarzenie tej opowieści, scena możliwej zmiany, jest somatyczne. Zmiana dotyka ciała, zanim jeszcze cokolwiek zostanie tu zrozumiane, i jako taka jest jednocześnie znacząca i niewymowna; wywołuje atmosferę, do której bohaterowie będą dążyli przez resztę tej opowieści i swojego życia. To jak wygrana na loterii: trafia im się masa pieniędzy, których nie zarobili, nie posiadają się z posiadania tego wszystkiego, są w szoku prowadzącym do stuporu. To pęknięcie logiki konieczności narracyjnej przyprawia Cootera o zawrót głowy:

„Ugięły się pode mną nogi; a potem zemdlałem jak w Hollywood” (32); Loftis „lekkodyszał” i „po raz pierwszy w życiu (...) wyglądał, jakby nie wiedział, co robić” (31). Ich ciała znalazły się w zawieszeniu.

Jeśli jednak fortuna zmienia bieg opowieści, to sprawia także, że historia może być czymś innym niż przestrzenią słabo lub źle wyobrażonej możliwości. Loftis powraca do szaleństwa rozsądku i hamuje uderzenie adrenaliny. Skłania Cootera, by zrobili inwentarz. Ostatecznie,

cały zbiór tej starej wariatki to 879 543 dolarów w gotówce, 32 książeczki bankowe (niektóre depozyty to zaledwie 5 dolarów) – a ja, ja nie wiedziałem, czy nie śnię, ale nagle uderzyło mnie to uczucie, kiedy wyszliśmy z jej mieszkania, że wszystkie lęki o przyszłość, które miał Loftis i ja, zniknęły, ponieważ majątek panny Bailey to przeszłość – wola tego gościa, Henry’ego Connersa, zapuszkowana niczym dżin w butelce – z której mogliśmy żyć, a zatem to także przyszłość, czysta możliwość: mogę. Loftis nie przestawał mówić, że to pianino, które przytargaliśmy do domu warte jest tysiąc patyków, synek, co odpowiada, powiedzmy, słabemu magnetofonowi szpulowemu TEAC A-3340 albo zaliczce na buicka elektry 225. Jego wartość (mówił Loftis) to miara uniwersalna, relacyjna, nierealna jako liczba, toteż magnetofon może, magicznie, zmienić się w dwa garnitury ze złotej lamy, wycieczkę do Tijuany albo dwadzieścia pięć obciążnięć druta przez dziwkę – mieliśmy 879 543 na marzenia, jeśli można to sobie wyobrazić. Jak gdyby rzeczy panny Bailey były czystą energią, a Loftis i ja, niczym czarodzieje, mogliśmy je przekształcić we wszystko, co tylko chcemy. Trzeba było jedynie, jak mi się zdawało, zdecydować się, na co konkretnie chcemy je wymienić (34–35).

Zmysły Cootera, pobudzone więzką obietnic utworzoną przez rzeczy, naprawdę stały się teoretykami. Wartość wymienna to nie to samo co cena rzeczy, wskazuje ona na określenie tego, na co można wymienić rzecz, jak gdyby pieniądze nie odgrywały żadnej roli pośredniczącej. Płaszcz za pianino. Pieniądze za życie.

Ta scena szokującego bogactwa zmienia ramy znaczenia życia, jego reprodukcji i samej wymiany. Loftis cichnie. Cooter chwyta garść pieniędzy i idzie do miasta je wydać. Ale choć do centrum Chicago jest raptem kilka mil drogi, wydaje się ono bohaterowi obcym krajem: nie mówi on jego ekonomicznym

językiem. Teoria na bok – w praktyce Cooter nie ma najmniejszego pojęcia, co zrobić z pieniędzmi i, z narastającym poczuciem mdłości, zdaje sobie sprawę, że pieniądze nie dają poczucia przynależności, jeśli nie jest się już na tyle uprzywilejowanym, by to czuć. Kupuje paskudne, źle uszyte, drogie ubrania, których od razu się wstydzi. Je mięso, aż robi mu się niedobrze. Wszędzie jeździ taksówką. Kiedy wraca do domu, odkrywa, że jego brat popadł w psychozę. Loftis zbudował skomplikowaną pułapkę, skarbiec na pieniądze. Wrzeszczy na Cootera z powodu wydatków, ponieważ jedyną władzę daje gromadzenie. Mówi: „Kiedy coś kupujesz, traci się władzę kupowania” (36). Nie jest w stanie uciec od losu panny Bailey, „nękanej przez ten szczególny murzyński lęk przed wydaniem tego nic, które dostajemy w życiu” (37). Spadek „zmienił ją, zaczarował, opętała ją obietnica życia, panika przed wyczerpaniem zapasów, a potem zamknęła się w przeszłości, ponieważ każdy zakup, wiecie, musiał być zakupem nędznym: stratą życia” (37–38).

Zwróćmy uwagę, jak często Johnson posługuje się słowem „życie”. Czy osoba na dnie może przeżyć, żyjąc „życie” odarte z iluzji nieskończonej wytrwałości we wszelkich fantazmatycznych praktykach, które jest w stanie sklecić? Jak szybko można pozbyć się starych targów między powstrzymaniem się a pragnieniem i zaadaptować się do porządku, którego reguły nie gwarantują żadnej odczuwanej wygody? *Exchange Value* pokazuje bliskość dwóch form okrutnego optymizmu: z jednej strony, mając niewielki kapitał kulturowy lub ekonomiczny i dźwigając ciężar historii wywłaszczenia rasowego z norm dominującej władzy białych, zapracowujesz się na śmierć albo zmierzasz do nieistnienia; z drugiej – uginając się pod ciężarem kapitału, zajmujesz się gromadzeniem przeciwko śmierci, aż, ciągle zwlekając z życiem, umrzesz. Cooter jest realistą: widzi, że nie ma wyjścia, nie ma życia poza relacją wobec śmierci, której zapowiedź tkwi w każdej możliwej stracie poprzedzającej samą śmierć.

Opowieść tę cechuje wyjątkowa czułość wobec surrealizmu przetrwania w warunkach biedy tak skrajnej, że nagła fortuna jedynie wzmaga poczucie zagrożenia. Po obu stronach podziału ustanowionego przez kapitał ludzka kreatywność, energia i siła sprawcza uwikłane są w targi i strategie: zaczyna się już od stojącej nad zlewem matki, wyrokującej, który z synów odnajdzie się wśród rytmów wynagrodzenia w tym systemie; potem przychodzi przedwczesna śmierć rodziców szarpiących się o nędzne grosze, jak mówi zjadliwie Cooter; decyzja Cootera, by żyć, karmiąc bierność i skłonność do fantazji; i wreszcie dokonany przez

Loftisa wybór amoralnego życia wśród różnych form pięcia się do góry. Zanim zdarzy się ów fuks, wszyscy przejawiają improwizowany oportunizm ludzi na dnie, którzy mając niewiele do stracenia i żyjąc w ekonomii jałmużny, dzielenia się i ukrywania, zdecydują się na coś, gdy tylko nadarzy się okazja (29).

Spadek, który synowie sobie przywłaszczyli, wywołuje jednak sensoryczne pęknięcie w ich życiu. Wcześniejsze tryby optymizmu uwzględniały wspólnotę i jednoczesność, która oznaczała bycie gdzieś i znajomość z ludźmi bez względu na wybrany styl przetrwania, późniejsze niemal wymuszają prywatność, gromadzenie i stawianie się samemu czystą możliwością. Spadek staje się obietnicą obietnicy, technicznego optymizmu; przyszywa ich obu do życia przeżywanego bez ryzyka, w bliskości pełni – bez przyjemności. W przypadku Loftisa spadek niszczy przyjemność, jaką czerpał on z napięcia związanego z przeżywaniem każdego kolejnego dnia; skala możliwej straty jest teraz zbyt duża. Cooter pozostaje bardziej bierny. Zwinie się w sobie w krypcie brata, ponieważ tym właśnie jest: osobą, która nie tworzy przestrzeni, lecz nawiguje w już istniejących.

Jednocześnie wycofanie się braci z minimalnego nawet uczestnictwa w życiu polegającym na planowaniu naśladuje kolejny aspekt logiki kapitału. Widzieliśmy już, że zawsze podlegali oni oddziaływaniom okrutnego optymizmu i jego trybów powolnej śmierci. W spadku po rodzicach przejęli dyscyplinę przyzwoitego ciała i duszy – ku-przyszłości, życie-tworzącą, zrób-to-żeby-twoje-dzieci-nie-musiały. Teraz do tej relacji między tworzeniem życia a jego wydatkowaniem dorzucają pokoleniowy kurs na wyczerpanie. Od dryfowania po „przekręt” – wcielają oni style bycia, które wydają się jedynie prymitywne i pozalegalne albo przedsiębiorcze i ambitne w pozytywnym sensie. W tej ostatecznej logice jednak wrażliwość kapitalistyczna w *Exchange Value* przejawia się jako szalona, w tym sensie, w jakim szalony jest rozum – nie tylko szaleńczo-zacięta, szaleńczo-kompulsywna, szaleńczo-formalistyczna i szaleńczo-nawykowa, ale szalona od działania na rzecz utrzymania strukturalnych sprzeczności.

W świecie tym konfrontacja podmiotu z pojedynczością jest czymś najbardziej przerażającym. Pojedynczość jest częścią suwerenności podmiotu, której nie można przenieść na ideę, obiekt czy własność. W kapitalizmie pieniądze to władza i jeśli tylko ktoś ma jakieś ich n a d w y ż k i, jego suwerenność jest nieskończona – a zarazem staje się ciężarem trudnym do zniesienia. Wartość wymienna miała

ułatwić podmiotowi przekazanie wartości innemu, który dałby w zamian coś w naturze. Przestrzeń wymiany tworzyłaby przestrzeń oddechu, a do niej właśnie dąży ze wszystkich swoich sił podmiot kapitalistyczny – do dobrego życia, jak w wierszu Ashbery'ego. Tym, co zazwyczaj dostaje się w tej wymianie pragnień osadzonych w rzeczach jest jednak zaledwie, rozczarowująco, krótki epizod, w którym rzecz jest często tylko przypomnieniem pamięci, a nie aktualizacją pragnienia. W *Exchange Value* szczególnie forma pieniądza ujawnia wzajemność w-naturze – rzeczową – jako miraż. Odkrycie to prowadzi zarówno braci, jak i wcześniej pannę Bailey do zniszczenia całej infrastruktury zafanią światu, w którym kredyt łączy się z ekonomią afektywną i przywiązuje ludzi do optymizmu szczególnego rodzaju.

Jeśli konsumpcja obiecuje satysfakcję z zastępstwa, a następnie jej odmawia, ponieważ wszystkie obiekty to jedynie przystanki w procesie nieusatisfakcjonowania, który w kapitalizmie oznacza bycie żywym, w impasie pragnienia, wówczas gromadzenie wydaje się jakimś rozwiązaniem. Gromadzenie chroni obietnicę wartości przed wydatkowaniem, ponieważ zapewnia czerpanie przyjemności z nieskończonej chwili terażniejszej zachowującej czystą możliwość. Zakończenie zatem to przedstawienie strukturalnej sprzeczności, która wstrząsa, ogłusza i paraliżuje bohaterów opowiadania. W kapitalizmie bycie w obiegu oznacza bycie przy życiu, podczas gdy niewyczerpywalny zasób oznacza bycie w fantazji, która sama w sobie jest stacją gromadzenia przeciwko zagrażającej rzeczywistości, a przez to wydaje się lepszym realizmem aspiracyjnym. W fantazji tkwi się jednak w niewyczerpywalnej nierelacyjności z własną pojedynczą suwerennością. Nieokreślony naddatek pieniędzy zatem – coś, czego zdaniem podmiotu kapitalistycznego chce każdy – zamienia obu braci w chodzącą sprzeczność, byt, który ma to, czego chcą wszyscy, a mimo to ujawnia, że potrzeba, która syciła fantazję całego wyobraźnego świata, jest brakiem, ponieważ suwerenność, nawet idealna, jest koszmarnym ciężarem, psychotyczną samotnością, zwykłą skazą.

Oznacza to, że obiekt okrutnego optymizmu w tym przypadku to rzecz w każdym obiekcie, na który kierujemy, na przechowanie, swoją fantazję suwerenności.

Okrutny optymizm polega na tym, że podmiot albo zbiorowość zamienia swoje cenne formy przywiązania w obiekty-sejfy, które sprawiają, że suwerenność jest do zniesienia dzięki jej dystrybucji, energii odczucia relacyjności, ogólności, wzajemności i akumulacyjności. Będąc w obiegu, podmiot staje się szczęśliwy w zwyczajny, często

przyjemny sposób, ponieważ ciężar bycia w świecie rozprasza się w przestrzeni, czasie, hałasie i w innych bytach. Natomiast kiedy suwerenność zostaje z powrotem wręczona podmiotowi, jej uprzednio rozproszony ciężar staje się widoczny, a podmiot nieruchomieje w perwersyjnym naśladownictwie jej ogromu. W relacji okrutnego optymizmu nasza działalność okazuje się wehikułem dochodzenia do pewnego rodzaju bierności, dowodem pragnienia, by znaleźć formy w relacji, z którymi możemy utrzymać dryfującą wrażliwość w reakcji na poczucie bycia na zbył żywym.

Obietnica edukacji

Nawet w rasowych mediacjach okopanych w kapitalistycznych nierównościach Stanów Zjednoczonych optymizm wiąże się z założeniem, że wymiana pozwala osiągnąć rozpoznanie i uznanie. Zawsze jednak trzeba zapytać: uznanie czego? Wyidealizowanego ja, stylu ambiwalencji, części intymnych czy tęsknoty za samym wydarzeniem uznania? U Ashbery'ego wartość wymienna uznania wydobywa podmiot z osobowości, tej wiązki swojskich powtórzeń. To czysta możliwość w pozytywnym sensie, która umożliwia przyjemne doświadczenie zdania sobie sprawy, że nawał aktywności, który uchodził za życie, był impasem, właśnie pokonanym i zamienionym na inny, znacznie powolniejszy, w którym doświadcza się szwendania, pozwala komuś lub czemuś pojawić się, tak jak pojawia się dźwięk, bez reakcji defensywnej. Dla mężczyzn, którzy nadal czują się jak chłopcy w zakończeniu *Exchange Value*, afekt przywiązany do optymizmu to albo panika, albo odrętwienie, ale nie przyjemny szum. Jako mechanizmy obronne te tryby wibrującego niemal-paraliżu bliskie są trybom życia z dnia na dzień, co poprzedziło śmierć panny Bailey, tymczasem wcześniejszy styl unoszenia się pod powierzchnią wartości przy jednoczesnej fantazji o nich wydawał się utopijny w porównaniu z kryptą zdruzgotanego bycia, którą z okrucieństwem tworzy monetarny optymizm.

Uderzające, że te momenty optymizmu, które wskazują na to, że może nie dojść do zreprodukowania nawyków historii, uwalniają przytłaczająco negatywną siłę. Spodziewamy się takich skutków w scenach traumatycznych, a rzadko myślimy, że podobne konsekwencje może mieć wydarzenie optymistyczne. Konwencjonalna fantazja głosząca, że rewolucyjne podniesienie bytu może wydarzyć się w bliskim

sąsiedztwie nowego obiektu/sceny obietnicy przewidywałaby coś innego niż to, że osoba czy grupa mogłaby ostatecznie zdecydować się na surfowanie od epizodu do epizodu, skłaniając się ku wiązce mętnie sformułowanych planów. A jednak – przy pewnym stopniu abstrahowania zarówno od traumy, jak i od optymizmu, zmysłowe doświadczenie rozpuszczenia się, radykalnie przekształcona świadomość, nowe aparaty zmysłowe i pęknięcie w narracji mogą wyglądać podobnie; chwytanie się przez podmiot stabilizującej formy w obliczu takiego rozpuszczenia także wygląda jak klasyczna kompensacja, w której wytwarzanie nawyków, oznaczających przewidywalność, chroni przed całkowitą utratą formy emocjonalnej.

Sugerowałam już, że te szczególne formy wyrażania oraz zmysłowego przeżywania tożsamości i pragnienia w kulturze kapitalistycznej prowadzą do nawarstwień sprzecznych z intuicją. Jednak odczytanie, zgodnie z którym miałyby to oznaczać, że każda podmiotowa transakcja z optymistyczną strukturą wartości w kapitale w y t w a r z a zawiłe skutki okrutnego optymizmu, byłoby redukujące. Ludzie są zużywani w toku aktywności życiowej, szczególnie ludzie biedni i nienormatywni. Poszczególne życia są jednak pojedyncze; ludzie popełniają błędy, są niestali, okrutni i dobrzy; a wypadki się zdarzają. Archiwum, na którym opiera się ten esej, obejmuje dzieła sztuki, które celowo przekształcają pojedynczość w przypadki nieuniwersalnej, ale ogólnej abstrakcji, tworząc scenariusze narracyjne o tym, jak ludzie uczą się rozpoznawać, kontrolować i utrzymywać tę mglistą jasność swoich przywiązań do bycia *x* i posiadania *x*, zakładając, że te ich więzi to były obietnice, a nie stan własności. Powieść historyczna Geoffa Rymana zatytułowana *Was* (1992) proponuje jeszcze inny scenariusz analizy trwałej charyzmy normatywności. Wplatając najbardziej subiektywne działania fantazjotwórcze w agrarny krajobraz Kansas i przemysł kultury masowej, autor *Was* czterokrotnie nawiązuje do *Czarnoksiężnika z krainy Oz* (1900) L. Franka Bauma²⁹, by opowiedzieć o procesach, w których ludzie gromadzą się ze strachu przed rozproszeniem, a jednocześnie usiłują rozproszyć swoją gromadę w transformacyjnych doświadczeniach przywiązania, którego skutki są przerażające i porywające – stanowią jedyną rzecz, która sprawia, że życie jest coś warte, a zarazem jest zagrożeniem dla samego istnienia. *Was* przedstawia coś w rodzaju granicznego przypadku okrutnego optymizmu, jako że ukazane tu dążenie do afektywnej ciągłości traumy i optymizmu w samonapędzającym się podnieceniu nie jest ani komiczne, ani tragiczne, ani melodramatyczne – lecz metaformalne. Ukazując

samozatrę w epizodach sięgających od pogoni za ładnymi rzeczami po szaleńcze urojenia, autor traktuje gatunek jako *m e c h a n i z m o b r o n n y*. *Was* uprawomocnia fantazję jako podtrzymującą życie ochronę przeciwko tarciom powszedniej brutalnej historii.

W powieści tej, podobnie jak w innych naszych przykładach, afektywne odczucie normatywności wyraża się w tym sensie, że świat powinien się z nami obchodzić delikatnie i powinniśmy żyć szczęśliwie z obcymi i bliskimi, bez rozdarcia i wyczerpania, jakie wywołuje praca rozczarowania i rozczarowanie pracą. Tutaj jednak dowód na możliwość trwania w ten sposób w obiekcie/scenie nie jest osadzony w postaci pary, w wątku miłosnym, rodzinie, sławie, pracy, bogactwie czy własności. To są miejsca okrutnego optymizmu, sceny konwencjonalnego pragnienia, które ostentacyjnie stają na drodze rozkwitania podmiotu. Zamiast tego powieść proponuje dwustopniowe wsiąkanie w masową fantazję i historię jako rozwiązanie problemu przeżycia brutalności traumy o r a z o p t y m i z m u w zwyczajnym świecie. Dochodzi tu do porzucenia tego, co pojedyncze, na rzecz tego, co ogólne, w efekcie objęcia zasięgiem obcej intymności jako najlepszego źródła własnego rozwoju. Co najmniej w jednym przypadku jednak nawet te spotkania zagrażają podmiotowi, który jest tak wyczerpany pracą przetrwania w złym życiu, że w pewnym sensie, wszystko, co jej zostaje, to mechanizmy obronne.

Was konstruuje posttraumatyczny dramat, który w końcu spaja nadrzędna świadomość Billa Davisona, pracownika opieki psychicznej, białego heteroseksualisty z Midwestu, którego jedyne wcześniejsze dotknięcie traumy wiązało się z ambiwalencją odczuwaną wobec narzeczonej. Jego profesjonalna umiejętność wejścia w impas wraz z pacjentami i dopuszczenia ich poczucia impasu do siebie czyni z niego optymistyczną pozostałość tej powieści, cennego świadka. Pierwsza traumatyczna historia dotyczy prawdziwej Dorothy Gale, tutaj pod nazwiskiem Gael – po części dlatego, jak podejrzewam, aby powiązać dziewczynkę, którą silny wiatr przenosi do krainy Oz z kimś, kto znajduje się w więzieniu, a po części także, by powiązać ją z gaelicką częścią Szkocji, ojczyzną powieści historycznej, gatunku, którego afektywna i polityczna konwencja wyraźnie ukształtowała refleksję Rymana nad doświadczeniami i wspomnieniami, jakich ślady znajdują się w archiwach, krajobrazie i ciałach rozsianych po Kansas, Kanadzie i Stanach Zjednoczonych. Podobnie jak Cooter także Dorothy Gael chwytą się każdej możliwej drobiny fantazji, aby przetrwać na swojej scenie beznadziejnego

osadzenia historycznego. Nie chce ona jednak płynąć z prądem łagodnie, lecz intensywnie, dzięki wielogatunkowym wymysłom: karmi się marzeniami sennymi, fantazjami, prywatnymi dramatami, psychotycznymi projekcjami, agresywną ciszą, łgarstwami, głośnymi awanturami i szczerością do bólu. Kreatywność Dorothy buduje mur posttraumatycznego zgiełku: dziewczynka została porzucona przez rodziców, była gwałcona i upokarzana przez wuja Henry'ego Gulcha i nielubiana przez dzieci jako duża, niewymowna grubaska. W drugiej części *Was* poznajemy historię Judy Garland jako dziecka imieniem Frances Gumm. Na planie ekranizacji *Czarnoksiężnika z krainy Oz* (reż. Victor Fleming, 1939) gra rolę Dorothy Gale – lekko tylko nacechowanej seksualnie dziewczynki; ściśle obwiązano jej piersi, aby pozostała dzieckiem, któremu następnie odbiera się dzieciństwo. Nie stało się to w wyniku gwałtu, ale za sprawą rodziców uwikłanych we własne fantazje życia życiem dzieci dzięki ich pieniądзом i sławie (matka Gumm) albo płci (ojciec Gumm, którego obiektem z wyboru byli młodzi chłopcy). Trzecia historia w *Was* dotyczy fikcyjnej postaci homoseksualisty Jonathana, drugoligowego aktora hollywoodzkiego, który sławę zawdzięcza roli potwora w cyklu filmów o seryjnym zabójcy, *The Child Minder*. Na początku książki otrzymuje on propozycję udziału w objazdowym spektaklu *Czarnoksiężnik z krainy Oz*; wchodzi już wówczas w fazę demencji wywołanej AIDS.

Wszystkie te historie opowiadają o okrucieństwie optymizmu, które objawia się ludziom pozbawionym kontroli nad materialnymi warunkami ich życia albo których stosunek do fantazji polega na tym, że perwersyjne kursowanie między fantazją a realizmem niszczy, zdaniem Rymana, ludzi i naród. Trudno mi oddać sprawiedliwość poszczególnym przypadkom tego, co optymizm umożliwia, a co uniemożliwia w tej książce. Zamiast tego chciałabym się skupić na scenie, dzięki której wyłania się ta opowieść. W scenie tej Dorothy Gael poznaje w swojej wiejskiej szkole podstawowej w Kansas zatrudnionego na zastępstwo nauczyciela, Franka Bauma.

„Dzieciaki”, pisze Ryman, „wiedziały, że ten na zastępstwie nie był prawdziwym nauczycielem, ponieważ był zbyt miękki”³⁰. „Zastępstwo” (*substitute*) pochodzi od słowa „następować po, za” (*succeed*) i to wrażenie możliwości związanej ze zmianą (niczym w sztafecie) głęboko tkwi w tym słowie. *Z a s t ę p s t w o* wprowadza optymizm, o ile nie został on jeszcze całkowicie pokonany – przez życie albo przez uczniów. Nauczyciel na zastępstwie wchodzi w ich doświadczenie jako nowa szansa

na przywiązanie, oddramatyzowana możliwość. Jest on z definicji kimś, kto jedynie zajmuje cudze miejsce, uosabia stan zawieszenia, wydarzenia losowego. Jego pojawienie się nie ma wymiaru osobistego – nie przychodzi dla nikogo konkretnego. Siła afektu, która się wokół niego uwalnia, wiele mówi o intensywności dostępnego dzieciom pragnienia, by być mniej martwymi, odrętwiałymi, zneutralizowanymi albo oszalałymi z przyzwyczajenia; natomiast nie mówi o tym, jak by to było znaleźć się w stanie przejściowym pomiędzy zastałym życiem a wszystkim, co od niego odmienne, albo o tym, czy uczucie to doprowadziłoby do czegoś dobrego.

Oczywiście uczniowie potrafią być okrutni wobec nauczycieli na zastępstwie, z podniecenia tym, co nieprzewidywalne, i z braku lęku czy przeniesienia, które uczyniłoby ich potulnymi lub choćby oczekiwało od nich uznania, które w krótkim czasie nie może się przecież wytworzyć. Baum jest jednak dla Dorothy kimś wyjątkowym: jest aktorem, jak jej rodzice; uczy ich tureckiego i opowiada alternatywne historie o życiu dziś i w przeszłości (171). Dorothy fantazjuje na jego temat nie w formie narracji, ale łącząc ze sobą czystą przyjemność i mechanizmy obronne: „Frank, Frank, jak wujek dotykał jej” (169); następnie wymyśla sobie, że jest „nic nie warta” (169), mówiąc: „jesteś piękny i wiem, jak brzydka jestem ja i że nigdy do niczego między nimi nie dojdzie” (174). Bezustannie powtarza jego imię, Frank: „Wydawało się, że podsumowuje ono wszystko, czego brakowało jej w życiu” (169). Kiedy jednak staje z nim twarzą w twarz nie może znieść uczucia ulgi od własnego życia, którą wywołuje w niej bliskość nauczyciela na zastępstwie. Na zmianę jeży się i rozpląta w obliczu szacunku, jaki jej okazuje, jego niezobowiązującej dobroci. Przedrzeźnia go i przeszkadza na lekcjach, by zagłuszyć swoją wrażliwość, ale jest posłuszna, kiedy prosi, by wyszła z sali i napisała coś, cokolwiek.

Wraca z kłamstwem, z życzeniem. Jej psa, Toto, zabili wujek i ciotka, którzy go nienawidzili i nie dawali mu jeść. Jednak opowieść, którą wręcza nauczycielowi na zastępstwie jest zastępcza: mówi o tym, jak bardzo jest szczęśliwa z Toto. Opowiada, jak bawią się razem i jak żywiołowy jest, biegając wokół i skamląc, „jakby z każdym się witał” (174). Wyobrażony Toto siada jej na kolanach, liże ją po ręce, ma zimny wilgotny nos, śpi jej na kolanach i je to, co ciotka Em dla niego przygotowuje. Wypracowanie tworzy obraz szczęśliwego życia: życia, w którym miłość krąży i obejmuje coraz więcej podmiotów, a nie życia, które w rzeczywistości przeżywa, w którym „wszyscy stoją jakby plecami do siebie i wykrzykują z całej siły »kocham«, ale w niewłaściwym kierunku, daleko od siebie nawzajem” (221). W tekście znajdują

się ślady wszystkich dobrych doświadczeń, jakich Dorothy kiedykolwiek doznała. Kończy się on następująco: „Nie wołałam na niego Toto. To imię dała mu mama, kiedy jeszcze żyła. Jest takie samo, jak moje” (175).

Toto, Dodo, Dorothy: nauczyciel zauważa, że dziecko otworzyło coś w sobie, opuściło tarczę obronną, i jest poruszony odwagą, z którą przyznało się do swojej tożsamości i przywiązania. Popołnia jednak błąd reakcji mimetycznej i zachowuje się wobec niej delikatnie, wyobrażając sobie, że to postawa, do której ona sama dąży: „»Bardzo się cieszę«, wymamrotał, »że masz to małe zwierzę, które możesz obdarzyć miłością«” (175). Dorothy wybuchła złością i obraża Bauma, a następnie wyrzuca z siebie całą prawdę o swoim życiu, publicznie, przed całą klasą. Nie przestaje mówić o tym, że została zgwałcona, że cały czas chodziła głodna, o zamordowaniu psa i o swojej niewymowności: „Nic nie mogę powiedzieć”, kończy (176). To ostatnie zdanie znaczy, że nic nie może zrobić, żeby cokolwiek zmienić. Stąd cofa się, regresywnie przechodzi do skomlenia, próbuje wykopać dziurę w podłodze i stać się tak mała, jak się czuje – w pewnym sensie stać się wcieleniem ostatniej rzeczy, którą kochała. Potem Dorothy wariuje. Zaczyna żyć w świecie własnej fantazji, włóczy się bezdomna i wyzwolona, zwłaszcza ze zdolności do namysłu nad stratą w trybach realizmu, tragedii lub melodramatu. Aby ocalić ostatnią krztynę optymizmu, musi zwariować.

W *Was* Baum pisze *Czarnoksiężnika z krainy Oz* jako dar alternatywności dla osoby, która nie jest w stanie powiedzieć ani zrobić nic, by zmienić swoje życie w sposób istotny i która doświadczyła tak wiele, że jeden ledwie moment ulgi od samej siebie wywołuje trwałe pęknięcie w dostępnych jej gatunkach przeżycia. W artykule *What is a Minor Literature?* Gilles Deleuze i Félix Guattari wzywają ludzi do stania się mniejszymi dokładnie w ten sposób: do wyłączenia się z tego, co normalne, poprzez wykopanie dziury niczym pies albo kret³¹. Doprowadzenie do kryzysu, stworzenie przestrzeni wewnętrznego przemieszczenia, w tym ujęciu, znosi normalne hierarchie, oczywistości, tyranie i konfuzje zgodności z autonomiczną indywidualnością. Ta strategia wydaje się obiecująca w wierszu Ashbery’ego. W *Exchange Value* jednak moment ulgi wywołuje psychotyczną obronę przed ryzykiem utraty optymizmu. Dla Dorothy Gael w *Was* optymizm przywiązania do innej żyjącej istoty sam w sobie jest najokrutniejszym policzkiem.

Ta więzka uczuć pozwala nam zrozumieć nieco więcej na temat magnetycznego przyciągania okrutnego optymizmu. Każdy obiekt optymizmu obiecuje

gwarancję trwałości czegoś, przetrwania czegoś, rozkwitnięcia czegoś, a przede wszystkim ochrony pragnienia, które nadało temu obiektowi albo scenie moc pozwalającą na przyciągnięcie przywiązania. Kiedy zachodzą te relacje bliskości i przybliżonej wymiany, należy mieć nadzieję, że to, co zawodzi i rozczarowuje, nie będzie zagrożeniem dla dokonującej się reprodukcji życia, ale pozwoli jakoś przetrwać obszarom optymizmu. Jest nadzieja, że praca podtrzymywania optymizmu nie zostanie zanegowana przez pracę podtrzymywania samego świata i pozwoli na trwanie pewnego flirtu ze słodczą dobrego życia. Tak wiele jednak dostępnych w świecie normatywnych i osobliwych obiektów zagraża zarówno energii, jak fantazji trwania – na przykład ludzie/zbiorowości stają na co dzień twarzą w twarz z okrucieństwem nie tylko możliwego wyrzeczenia się swoich obiektów lub zmiany życia, ale utraty samej więzi, na którą pozwala fantazja, wobec tego, co może znajdować się w niebezpiecznych przestrzeniach jeszcze nieprzetestowanego i nieprzeżytego życia. Teksty, którym się tutaj przyglądaliśmy, ukazują momenty, kiedy życie mogłoby potoczyć się inaczej, lepiej. Istotna zmiana postaw, przesunięcie sensoryczne, intersubiektywność albo przeniesienie związane z nowym, obiecującym obiektem nie wytwarzają jednak same z siebie lepszego dobrego życia i nigdy nie są wolne od równie przerażającego doświadczenia utraty – nie wytworzy go też żaden pojedynczy akt współpracy czy to pary, czy braci, czy w nauczaniu. Fantazja to otwarcie i obrona. Niejasne nadzieje normatywnego optymizmu generują drobne samozakłócenia jako heterotopie suwerenności wśród strukturalnych nierówności, zawirowań politycznych i innych intymnych rozczarowań. Ukazując kryzys, w którym załamaniem dokonuje zawieszenia zasad i norm świata, utwory te pokazują nam, jak zwracać uwagę na skonstruowaną i afektywną infrastrukturę codzienności i w jaki sposób mierzyć się z infrastrukturalnym stresem i wywoływanymi przez niego dramatycznymi scenami. W scenariuszach okrutnego optymizmu zmuszeni jesteśmy zawiesić powszednie idee naprawy i rozwoju, aby zapytać o to, czy scenariusze przetrwania, które związaliśmy z tymi afektami, same nie są podstawowym problemem. Wiedza o tym, jak oceniać to, co się tam ujawnia, jest jednym ze sposobów określania rozmiarów impasu życia w przytłaczająco terażniejszym momencie.

Przekład tytułowego rozdziału z książki Lauren Berlant *Cruel Optimism*, Duke University Press, Durham, 2011. Dziękujemy autorce i wydawnictwu Duke University Press za zgodę na publikację przekładu. © Duke University Press 2011

Przypisy

- 1 Emmanuel Ghent zasugerował, abym w zdaniu tym posłużyła się słowem ulegać, poddawać się (*surrender*), które, jak dowodził, w istotny sposób różni się od słowa posłuszeństwo, uległość (*submission*), co ma ogromne znaczenie dla sposobu, w jaki przedstawiam w tym eseju różnicę między byciem pochłoniętym przez coś a byciem zdominowanym. Wyrażenie zaproponowane przez Daniela Sterna „teraźniejszy moment” (*the present moment*) wprowadza tu koncepcję teraźniejszości jako obecności – trwania, które nie zawsze jest już po prostu stracone i ulotne, ale które ludzie spowalniają, umieszczając je lub projektując w przestrzeni. Emmanuel Ghent, *Masochism, Submission, Surrender: Masochism as a Perversion of Surrender*, „Contemporary Psychoanalysis” 1990, nr 1, s. 108–136; oraz Daniel Stern, *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*, W.W. Norton, New York 2004.
- 2 Przykłady studiów przypadku okrutnego optymizmu, zob. Thomas Frank, *What’s the Matter with Kansas? How Conservatives Won the Heart of America*, Metropolitan, New York 2004; oraz Michael Warner, *The Trouble with Normal. Sex, Politics, and the Ethics of a Queer Life*, Free Press, New York 1999.
- 3 Barbara Johnson, *Apostrophe, Animation, and Abortion*, „Diacritics” 1986, nr 1, s. 26–47.
- 4 Wyczuwa się, że Barbara Johnson przywołuje w tej scenie nieobecną obecność lacanowskiego *objet petit a*, jednak z wielu względów jej pracy poświęconej retorycznej intersubiektywności bliżej do konstrukcji projekcji w obrębie przywiązania mimetycznego zaproponowanej przez Mikkel Borch-Jacobsena. Por. Mikkel Borch-Jacobsen, *The Freudian Subject*, przeł. C. Potter, Stanford University Press, Stanford 1988.
- 5 Barbara Johnson, *Muteness Envy*, w: idem, *The Feminist Difference. Literature, Psychoanalysis, Race and Gender*, Harvard University Press, Cambridge 1998.
- 6 Więcej o trwałości tej relacji przeniesienia z obiektem pisze Jessica Benjamin w: „What Angel Would Hear Me?”. *The Erotics of Transference*, „Psychoanalytic Inquiry” 1994, t. 14, s. 535–557. Badając sposób, w jaki analizant nalega na to, aby

ktoś go znalazł i rozpoznał, Benjamin w swoim wspaniałym eseju także uprzywilejowuje formalny optymizm przywiązania oraz afekty związane z pragnieniem samozachowania.

7 Barbara Johnson, *Metaphor, Metonym, Voice in Their Eyes Were Watching God* oraz *Thresholds of Difference. Structures of Address in Zora Neale Hurston*, w: idem, *A World of Difference*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1987.

8 Barbara Johnson, *Bringing Out D.A. Miller*, „Narrative” 2002, nr 1, s. 3–8.

9 Zob. Leo Bersani, Adam Phillips, *Intimacies*, University of Chicago Press, Chicago 2008; oraz Tim Dean, *Unlimited Intimacy. Reflections on the Subculture of Barebacking*, University of Chicago Press, Chicago 2009.

10 Sigmund Freud, *Żałoba i melancholia*, przeł. R. Reszke, w: idem, *Psychologia nieświadomości*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 148. Dziękuję Tomowi Stillingerowi za zapoznanie mnie wiele lat temu z tym tekstem.

11 Wyrażenie „depresja polityczna” pojawiło się w rozmowach grupy badawczej pracującej nad *Public Feelings*; szczególne podziękowania należą się Ann Cvetkovich, Katie Stewart, Debbie Gould, Rebecce Zorach oraz Mary Patten.

12 Eve Kosofsky Sedgwick, *Teaching/Depression*, „The Scholar and the Feminist Online” 2006, nr 2, http://sfonline.barnard.edu/heilbrun/sedgwick_01.htm, dostęp 23 marca 2016.

13 Lauren Berlant, *The Queen of America Goes to Washington City. Essays on Sex and Citizenship*, Duke University Press, Durham 1997, s. 222.

14 John Ashbery, *Bez tytułu*. Ten wiersz w nieco zmienionej wersji występuje jako *Ignorance of the Law Is No Excuse* (*Nieznajomość prawa nie jest usprawiedliwieniem*). Cyt. za: „New York Review of Books” 2004, nr 5 <http://www.nybooks.com/articles/2004/03/25/ignorance-of-the-law-is-no-excuse/>, dostęp 20 marca 2016. Przełożyła K. Bojarska.

15 John Ashbery, *Filigrane*, „The New Yorker”, 7 listopada 2005, s. 89.

16 Sąsiad wyłania się powoli jako postać, która ma rozstrzygnąć złożoną naturę intymności, rozpoznania i błędnego rozpoznania w sytuacjach nierównego balansu

władzy. Zob. np. analizę relacji przeniesienia wśród kolonizujących/skolonizowanych sąsiadów w: Joan Copjec, *Read My Desire. Lacan against the Historicists*, MIT Press, Cambridge 1994, s. 65–116; Slavoy Žižek, *Love Thy Neighbor? No Thanks!*, w: *The Psychoanalysis of Race*, red. C. Lane, Columbia University Press, New York 1998; oraz opowiadanie Amy Hempel, *Beach Town (The Collected Stories of Amy Hempel)*, Scribner, New York 2006), w którym narratorka, aby uniknąć doświadczania atrofii własnego życia siedzi w ogródku i nasłuchuje rozmowy sąsiadki zwierzającej się innej kobiecie, że została zdradzona i porzucona przez męża.

17 Slavoy Žižek, *Passion – Regular or Decaf ?*, „These Times” z 27 lutego 2004.

18 Karol Marks, [*Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 roku*], w: idem, *Dzieła*, t. 1, przeł. K. Jażdżewski, Książka i Wiedza, Warszawa 1960, s. 581–582.

19 „Indeed what Reason may not go to School to the Wisdom of Bees, Ants, and Spiders? What wise hand teacheth them to do what Reason cannot teach us? Ruder heads stand amazed at those prodigious pieces of Nature, Whales, Elephants, Dromedaries and Camels; these, I confess, are the Colossus and majestick pieces of her hand: but in these narrow Engines there is more curious Mathematicks; and the civility of these little Citizens more neatly sets forth Wisdom of their Maker” / W istocie po co Rozum miałby chodzić do szkoły, skoro nie doścignie mądrością Pszczół, Mrówek czy Pająków? Jakaż mądra dłoń uczy ich tego, czego Rozum nas nie może nauczyć? Proste głowy dziwią się tym cudom Natury, Wielorybom, Słoniom, Dromaderom i Wielbłądom; są one, przysięgam, Kolosami i majstersztykami jej dłoni: ale w tych maszynach działa niesamowita Matematyka; zaś obycie tych małych Obywateli znacznie lepiej oddaje Mądrość ich Stwórcy”. Sir Thomas Browne, *Selected Writings*, red. C. Preston, Routledge, New York 2003, s. 15. Warto pamiętać tu o innych słynnych pszczołach, na przykład u Wergiliusza. (przeł. K. Bojarska)

20 Bradin Cormack zasugerował mi, że zrywając z niebiosami, Ashbery zrywa także z Miltonem. Zob. utwór *On His Blindness*, kończący się słowami: „They also serve who only stand and wait” (Służą także ci, którzy tylko stoją i czekają). Ashbery odrzuca to, co Milton pisze o staniu: na straży nie stoi już Bóg, ale ten, który się do niego zbliża. Oczekiwanie ma tutaj wymiar zmysłowy i ponętny, otwarty i nieskryty, nie ma nic wspólnego ze służebnością. Inaczej niż Milton, Ashbery nie uprzywilejowuje wzroku, lecz słuch, który ulega wyczeniu, kiedy się nieustannie nie

szuka i nie dąży. Jeśli chodzi o Eliota, pobrzmiewają tu słynne wersy *Środy popielcowej*: „Skoro nie mam nadziei, bym jeszcze powrócił/Skoro nie mam nadziei/Skoro nie mam nadziei, bym wrócił/Do pożądania zalet innych ludzi/Nie usiłuję walczyć o te sprawy/(Po cóż ma stary orzeł rozpościerać skrzydła?)/Po co bym opłakiwał/Minioną chwałę zwykłego królestwa?” (Thomas Stearns Eliot, *Wybór poezji*, przeł. W. Dulęba, Zakład Narodowy im Ossolińskich, Wrocław 1990, s. 171). Można tu dostrzec pewne nawiązania do wiersza *I Knew a Woman* Theodore’a Roethkego: „How well her wishes went! She stroked my chin/She taught me Turn, and Counter-turn, and stand;/She taught me Touch, that undulant white skin:/I nibbled meekly from her proffered hand;/She was the sickle; I, poor I, the rake./Coming behind her for her pretty sake/(But what prodigious mowing did we make.)” [Ależ jej się powodziło! Pogładziła mnie po brodzie / Nauczyła Zwrotów i Przeciwwzrotów i stania / Nauczyła Dotykać tę pofałdowaną białą skórę: / Potulnie skubałem jej z ręki; / Była sierpem; a ja, biedny ja, grabiami / które sunęły za nią ku jej chwale / (Ależ ogromny zebraliśmy plon] – Theodor Roethke, *I Knew a Woman w: Words for the Wind. The Collected Verse of Theodore Roethke*, Indiana University Press, Bloomington 1961, s. 151, przeł. K. Bojarska). Wszelkie korekty wprowadzone przez Ashbery’ego zmierzają do radykalnej rewizji tego, co może oznaczać chwalebna obojętność nie jako opozycja działania, lecz przeciwnie – jego stosowna realizacja.

21 Warto przytoczyć cały fragment: „«Chloe lubiła Oliwię...» Nie zrywajcie się z miejsc. Nie czerwicie się. We własnym gronie możemy chyba pozwolić sobie na to, by przyznawać, że takie rzeczy czasem się zdarzają. Tak, czasem kobieta lubi drugą kobietę”. Virginia Woolf, *Własny pokój*, przeł. A. Graff, Wydawnictwo Sic!, Warszawa, 1997, s. 102.

22 Być pochwyconym przez wydarzenie oznacza stać się podmiotem zorganizowanym podług zasady wierności wobec tego, co nieznanne, a co ujawnia się w polu możliwości za sprawą procedur prawdy tego wydarzenia. Alain Badiou łączy potencjał prawdy w spotkaniu miłosnym ze znacznie mniej osobistymi wzlotami afektu, w tym działalnością rewolucyjną. Alain Badiou, *Etyka*, przeł. P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s. 58, 60, 117.

23 Jürgen Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 27–48.

- 24 Szwedzka grupa The Soundtrack of Our Lives (T.S.O.O.L.) zakończyła działalność w 2012 roku (przyp. red.).
- 25 Cooter zauważa, że jego brat śmieje się jak Geoffrey Holder, co pozwala umieścić opowiadanie w połowie lat 70. XX wieku, kiedy Holder zasłynął rolą w *Live and Let Die* (*Żyj i pozwól umrzeć*) oraz funkcją rzecznika 7UP, tej „nie-coli”.
- 26 Charles Johnson, *Exchange Value*, w: idem, *The Sorcerer's Apprentice. Tales and Conjurations*, Plume, New York 1994, s. 28–29. Lokowania cytatów za tym wydaniem podawane są dalej w tekście.
- 27 Więcej o związku między kompetencjami robotnika a złym stanem jego zdrowia piszę w trzecim rozdziale książki zatytułowanym *Slow Death (Obesity, Sovereignty, Lateral Agency)*.
- 28 O znaczeniu działalności Black People's Topographical Research Centers w projektach nacjonalistycznej edukacji politycznej realizowanych w miejskich społecznościach czarnych w Stanach Zjednoczonych w latach 80. XX wieku, zob. Yusuf Nuruddin, *The Promises and Pitfalls of Reparations*, na stronie poświęconej National Coalition of Blacks for Reparations in America (NCOBRA – <http://ncobra.org>).
- 29 Po polsku powieść ukazała się po raz pierwszy jako *Czarnoksiężnik ze Szmaragdowego Grodu*, przeł. S. Wortman, „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1962 (przyp. red.).
- 30 Geoff Ryman, *Was*, Penguin, New York 1992. Dalsze odwołania lokowane są bezpośrednio w tekście.
- 31 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *What Is a Minor Literature?*, w: idem, *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*, przeł. D. Polan, red. R. Ferguson et. al. , MIT Press, Cambridge 1990, s. 59–69.