

ROLAND BARTHES



IMPERIUM ZNAKÓW

pusta strona

IMPERIUM ZNAKÓW

pusta strona

ROLAND BARTHES

IMPERIUM ZNAKÓW

PRZEŁOŻYŁ
ADAM DZIADEK

PRZEKŁAD PRZEJRZAŁ I POPRAWIŁ
WSTĘPEM OPATRYŁ
MICHAŁ PAWEŁ MARKOWSKI

WYDAWNICTWO KR
WARSZAWA 1999

Tytuł oryginału:
L'empire des signes

© 1970, by Editions d'Art Albert Skira, Genève

© Copyright for the Polish edition
by Wydawnictwo KR, Warszawa 1999

© Copyright for the Polish translation
by Adam Dziadek, 1999

Odręczne napisy wykonał
Stanisław Czajka

ISBN 83-86989-43-2

Michał Paweł Markowski

*Szczęśliwa mitologia,
czyli pragnienia semioklasty*

Dla nas, ludzi Zachodu, wielkie niebezpieczeństwo tkwi w tym, że jeśli nie będziemy brać znaków takich, jakimi są, a mianowicie jako znaków arbitralnych, popadniemy w konformizm, który otwiera drogę moralizatorstwu [...] i przymusom narzucanym przez większość [II 1023]¹

Roland Barthes po raz pierwszy pojechał do Japonii 2 maja 1966 roku, na zaproszenie ówczesnego dyrektora Instytutu Francuskiego w Tokio Maurice'a Pingueta. Spędził tam dwa miesiące. Wracił dwa razy: wiosną 1967 oraz na przełomie roku następnego. W tym samym czasie wydał *Système de la mode*, systematyczną analizę semiologiczną mody

¹ *W ten sposób odsyłam do R. Barthes, Oeuvres complètes, ed. établie et présentée par E. Marty, t. I-III, Paris 1993-1995. Liczba rzymska oznacza tom, arabska stronę.*

kobiecej prezentowanej w czasopismach, seminarium, którego owocem będzie *S/Z*. Jesienią 1968 po raz pierwszy opublikował — w „*Teł Quel*” — ślad swej podróży: *Leçon d'écriture*, która z niewielkimi zmianami wejdzie do *Imperium znaków*. Ta niewielka książka powstała w dużej części w Maroku, gdzie Barthes przez rok (1969-1970) wykładał na Uniwersytecie w Rabacie. Tam też powstało inne jego *opusculum*, *Incidents*, które światło dzienne ujrzy jednak dopiero po śmierci autora, w 1987 roku, a to ze względu na jawnie homoseksualny charakter zapisków².

Imperium znaków wydane zostało w roku 1970. W tym samym roku Barthes publikuje *S/Z* i króciutki artykuł zatytułowany *Ce qu'il advient au Signifiant (To, co przydarza się Signifiant)*, tekst ważny o tyle, że mowa jest w nim o „nowej mimesis”, której modelem „nie jest już przygoda bohatera, lecz przygoda samego sig-

² O związkach między tymi dwoma dziełkami zob. D. Knight, *Barthes and Orientalism*, „*New Literary History*”, vol. 24, nr 3 (Summer 1993). Knight pisze: „nikt, zdaje się, nie zauważył, iż aluzje homoseksualne swobodnie krążą po całym tekście [*Imperium znaków*]” (s. 633). I ja nie tropię ich w tym eseju, choć wiem, że powinny być one przedmiotem osobnej uwagi.

nifiant: to, co mu się przydarzy" [II 967]. Przygoda *signifiant*: trudno o lepszą charakterystykę *Imperium znaków*, choć nie tylko³. Okres, w którym książeczka ta powstawała, to okres przełomowy: Barthes ostatecznie porzuca wyrażaną wielokrotnie nadzieję na sformalizowanie języka opowieści i sam zaczyna przechodzić na stronę literatury, wyciągając ostateczne konsekwencje z destrukcji metajęzyka. Więcej nawet: zaczyna poddawać krytyce założenia swojej semiologii. Gdy w 1975 roku pisał swój autoportret (*Roland Barthes par lui-même*), po raz pierwszy chyba pokusił się o zrekonstruowanie swojego itinerarium, dzieląc je na fazy, z których każda wyróżniała się odmiennymi intertekstami. I tak, faza pierwsza, w której nie powstało jeszcze żadne dzieło, cechowała się „żądzą pisania” i za patrona miała Gide'a. Faza druga (interteksty: Sartre, Marks, Brecht), związana z *Le Degré zéro de l'écriture*, pismami o teatrze i *Mitologiami*, to faza „mitologii społecznej”. Faza trzecia, pod znakiem de Saussure'a, to okres semiologiczny. Wówczas powsta-

³ Taki właśnie tytuł — *L'aventure du signifiant: une lecture de Barthes* (Paris 1981) — nadał swej rozprawce Steffen Lund Nordhal.

ły *Elements de la sémiologie* oraz *System mody*. I wreszcie faza czwarta (na niej się zatrzymamy): „tekstualność”, niemożliwa bez Sollersa, Kristevej, Derridy i Lacana. W tej właśnie fazie powstały trzy dzieła: *S/Z*, *Sade*, *Fourier*, *Loyola* oraz — co interesuje nas najbardziej — *Imperium znaków*. Komentarz Barthes'a do własnej ewolucji: „najpierw interwencje (mitologiczne), następnie (semiologiczne) fikcje, potem zaś odłamki, fragmenty, zdania” [III 205-206]. *Imperium znaków* zostało napisane więc w fazie „tekstualnej”, choć bez wątpienia poczęte zostało znacznie wcześniej, w fazie „semiologicznej”, i dlatego można je odczytywać dwójako: jako krytykę koncepcji znaku, na której wspierały się dzieła wcześniejsze, i jako zapowiedź fragmentarycznych prac poświęconych — najogólniej mówiąc — przyjemności tekstu. O tym właśnie rozdwojeniu traktuje niniejsza opowieść, której głównym zadaniem nie jest parafraza tego, co powiedziane w książce, lecz prefiguracja, gdyż w perspektywie semiologicznej *Imperium znaków* nie powstało na marginesie dzieła Barthes'a, lecz w samym jego centrum. Tak więc, *au centre, quoi?* [III 165].

W swoim pierwszym wywiadzie, *HOMO SIGNIFICANS* udzielonym w 1962 roku, Roland Barthes wyznał: „Tym, co fascynowało mnie przez całe życie, był sposób, w jaki ludzie czynią swój świat rozumiałym [I 979]”. A czynią to, dodawał, nadając sens rzeczom. Człowiek produkuje znaki i dzięki temu rozjaśnia świat, który od momentu nałożenia nań siatki znaczeń przestaje być obcy i nieprzychylny, w wyniku czego lęk przed nieznanym czy niesamowitym, *das Unheimliche*, jak powiedzieliby freudyści, ustępuje miejsca swojskiemu sensowi. Wytwarzanie znaków jest więc przede wszystkim szansą ludzkiej wolności wobec nieznaczącej, a więc niepokojącej Natury. Istnieje jednak także druga strona znaków, *l'envers des signes*⁴, zdecydowanie mniej wzniosła: alienacja, w którą człowiek wpada, nie panując nad nadwyżką wyprodukowanych przez siebie znaków. Człowiek współczesny, powiada Barthes, otoczony przez znaki ma przed sobą dwa wyjścia⁵: albo im się poddać i zgodzić się

⁴ G. Genette, *L'Envers des signes*, w: *Figures*, Paris 1966. Cały ten akapit stanowi streszczenie rozważań Genette'a na temat etycznych źródeł Barthes'owskiej semiologii, które cytuję bezpośrednio w tekście.

⁵ „Sens jest dla człowieka tyleż fatalnością, co wolnością” [I 1159].

na panowanie mitu, albo też starać się nad nimi zapanować i zdobyć potrzebne do tego narzędzia. Bez wątpienia najdogodniejsze instrumentarium powstało dzięki Ferdynandowi de Saussure i dlatego walka ze znakami może przybrać naukową postać. Semiologia Barthes'owska, pisze Genette, nie mieści się w neutralnym porządku wiedzy i poznania, lecz zawiera w sobie ukrytą aksjologię, która „dla człowieka obłąkanego przez znaki jest jedynym możliwym ratunkiem, jedyną obroną” [2001. Analiza znaku, umiejętność rozłożenia go na (materię) *signifiant* i (ideologię) *signifié*, która dla de Saussure'a była li tylko „metodologiczną rutyną”, u Barthes'a przeistacza się w „narzędzie ascezy i pokusę zbawienia” [200]. Zbawienia przed czym? Przed zagłuszającym mowę samych rzeczy bełkotem alienującego mitu. Mitolog, a właściwie demityzator lub demistyfikator, którym Barthes był zawsze, odkąd zafascynowały go znaki, stara się „ochronić rzeczywistość” przed wyparowaniem, czyli całkowitą jej przemianą w *signifié*.

„Rzeczy, pisał Barthes w artykule o Robbe-Grillecie w roku 1962, zagrzebane są pod stosem różnorodnych zna-

czeń, jakimi ludzie [...] nasycili nazwę każdego przedmiotu”⁶. Dlatego „trud każdego powieściopisarza jest do pewnego stopnia katartyczny: oczyszcza rzeczy ze zbędnego sensu, którym ludzie wciąż je obdarzają” [MZ 212]. Podobnie i mitolog: pragnie „odsłonić rzeczywistość” [MZ 60], „wyzwolić przedmiot” [MZ 61] spod władzy ideologii, której narzędziem jest mit, „słowo skradzione”. W zakończeniu *Mitologii* czytamy:

Zapewne miarą obecnej alienacji jest to, że nie możemy uchwycić rzeczywistości inaczej niż chwiejnie, niepewnie. Żeglujemy nieustannie między przedmiotem a jego demistyfikacją [...]. Wydaje się więc, że na jakiś czas jeszcze skazani jesteśmy na to, by zawsze z przesadą mówić o rzeczywistości. [...] Szukać jednak trzeba pogodzenia rzeczywistości i człowieka, opisu i wyjaśnienia, przedmiotu i wiedzy [MZ 61].

Słowa te pisał Barthes w roku 1956 i wówczas jeszcze wierzył, że jedynym

⁶ R. Barthes, *Ostatnie słowo o Robbe-Grillecie?*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: *Mit i znak*, oprac. J. Błoński, Warszawa 1970, s. 212. Dalej jako MZ, z podaniem strony.

sposobem na demystyfikację znaku jest — na płaszczyźnie krytyki — staranna analiza jego wewnętrznej struktury, skrupulatne oddzielenie *signifiant* od *signifié*, zaś na płaszczyźnie literatury — „regresywny system semiologiczny”, który starałby się *znaleźć* „przedsemiologiczny stan języka” [MZ 53], w którym nie sens słów byłby istotny, ale sens samych rzeczy. Gdy jednak w 1971 roku Barthes po raz kolejny zastanawiał się nad funkcją mitologii i pytał, co się zmieniło, odpowiadał, iż zmieniły się nie warunki polityczne bądź społeczne, lecz warunki lektury. To pod jej nowym spojrzeniem mit stał się „innym przedmiotem” [II 1183]. Okazuje się bowiem, że „nowa mitologia nie może lub nie powinna już równie łatwo oddzielać *signifiant* od *signifié*, ideologii od zdania”. Nie w tym rzecz, dodaje Barthes, że proceder ten byłby fałszywy lub nieskuteczny, lecz w tym, że on sam nabrał mitycznego charakteru. Już nie mity należy demaskować, lecz sam znak! Barthes porzuca więc hermeneutyczną metodologię podejrzeń, gdyż nie chodzi już o to, by „wyławiać (ukryty) sens wypowiedzi, jakiejś cechy, opowieści, lecz naruszyć samo przedstawienie sensu”. Stawką nie jest już

znak lub symbol, oczyszczony z ideologicznego werniksu, lecz sama symboliczność, znakowość, czyli strategia wytwarzania sensu. Więcej nawet: system symboliczny panujący w kulturze Zachodu.

Miał więc rację Genette, pisząc o „etycznych źródłach” Barthes'owskiej semiotologii. On sam, po wydaniu *Imperium znaków*, przyznawał to otwarcie:

ZNAK I TEKST

Nie można pisać o sensie, o języku, nie wyznając pewnej etyki znaków, nie wchodząc ze znakami w osobisty zatarg. W *Mitologiach* mówiłem, dlaczego nie kocham znaków, w *Imperium znaków* mówię, dlaczego je kocham [II 1003].

Wiemy, dlaczego Barthes nie kochał znaków: bo obracały się przeciwko człowiekowi, który je stwarzał, bo łatwo stawały się łupem mowy stadnej, bo nie sposób się obronić przed ich ideologiczną konsumpcją. Przede wszystkim jednak Barthes nie kochał znaków za to, że w kulturze Zachodu tworzyły to, co sam nazywał „cywilizacją *signifié*”: „Na Zachodzie nie cierpię tego, że wytwarza się znaki i w tym samym czasie się je odrzuca” [II

1023]. Co to znaczy odrzucać znak wytworzony? Traktować go jako przebranie lub maskę tego, co naprawdę istotne. Znak odrzucamy wówczas, gdy traktujemy go nie jak to, czym jest (a jest jedynie arbitralnym związkiem *signifiant* i *signifié*), lecz jak to, czym chcielibyśmy, by był: naturalnym elementem naszego świata, odsyłającym do skrytego za nim Sensu. Dla Barthes'a cywilizacja znaku opiera się na przemożnej iluzji semiotycznej naturalności, która nie tyle jest „atrybutem Natury fizycznej, co alibi, w które stroi się społeczna większość” [III 195], (Barthes protestant, homoseksualista i profesor bez porządnego dyplomu dobrze wiedział, na czym polega alibi społecznej większości). Naturalność znaku to marzenie o powrocie do Początku, do Źródeł, do *Physis*, marzenie, które pragnie zapomnieć o swej znakowej (a więc sztucznej i historycznej) artykulacji. A tymczasem: *pas de Nature*, Natura dla człowieka nowoczesnego nie istnieje.

Wyobrażam się sobie dzisiaj — pisał Barthes w 1975 roku — trochę na sposób starożytnego Greka, o jakim pisał Hegel: namiętnie i bez ustanku przysłuchiwał się on, powiada, szme-

rom liści, źródeł, wiatru, krótko mówiąc — dreszczom Natury, by odnaleźć w nich ślad umysłu. Ja zaś badam dreszcz sensu, przysłuchując się szmerom języka — tego języka, który jest dla mnie moją Naturą [III 276].

Jeśli więc Naturą jest język, to jego szmery nie są neutralną masą dźwięków, poprzez którą — by pozostać przy Heglu — prześwieca idea, lecz „muzyką sensu”, „czystym ciągiem rozkoszy” [III 275], splotem *signifiants*, grą. I w końcu: Tekstem.

Najkrótszy opis podstawowych właściwości Tekstu znaleźć można w klasycznym już eseju *Od dzieła do tekstu*:

Dzieło zamyka się na *signifié*. Można owemu *signifié* przypisać dwa sposoby znaczenia: albo traktujemy je dosłownie i wówczas dzieło staje się przedmiotem nauki literalnej, czyli filologii, albo też owo *signifié* zostanie potraktowane jako sekret, który należy odnaleźć, dzieło zaś znajdzie się w orbicie hermeneutyki, interpretacji (marksistowskiej, psychoanalitycznej, tematycznej, etc). W sumie dzieło funkcjonuje jak ogólny znak i oczywiście jest, że odgrywa rolę zinstytucjonalizowanej kategorii cywilizacji Znak.

Tekst, przeciwnie: praktykuje nieskończone odraczenie *signifié* i gra na zwłokę. Jego pole to *signifiant*, którego nie należy traktować jako „pierwszej warstwy sensu”, jego materialnego przedśionka, lecz jako jego *odwleczenie*. Tak samo, *nieskończoność signifiant* nie odsyła do jakiejś niewyraźnej idei (nienazywalnego *signifié*), lecz do idei *gry*; rozrastanie się wiecznego *signifiant* (tak jak się mówi o wiecznym kalendarzu) w polu Tekstu (którego polem jest Tekst) nie przypomina organicznego dojrzewania lub hermeneutycznego pogłębiania, bliskie jest natomiast serialnemu ruchowi rozłączeń, nałożen i wariacji⁷.

Dzieło i tekst to dla Barthes'a dwie różne metafory krytyczne, za którymi stoją dwie skrajnie różne interpretacje znaku. Pierwsza powiada, iż znak definiuje się wyłącznie przez *signifié*, którego *signifiant* jest jedynie „materialnym przedśionkiem”. Wedle drugiej, *signifié* pozostaje na zawsze odsunięte, odwleczone poprzez nieskończoną grę *signifiants*. W pierwszym przypadku chodzi o to, by niestrudzenie dążyć do sensu, a więc do

⁷ R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 190.

prawdy, ignorując wszystkie napotkane po drodze przeszkody. W drugim o to, by znaleźć upodobanie w tym, co stawia opór interpretacji, co powstrzymuje pośąd wiedzy. Dzieło jest dziełem o tyle, o ile ignoruje swą materialność. Tekst jest tekstem o tyle, o ile jawnie swą materialność eksponuje. Dzieło jest — jakby to powiedział Ricoeur — hermeneutycznym wezwaniem, Tekst zaś to „figura negatywnej epifanii”⁸. Tekst jest polem — lub pracą — *signifiant*, pisze Barthes. Ale w *Imperium znaków* napisze też: „w polu *signifiant*, w którym króluje przyjemność”. Dla Barthes'a słowa: *signifiant*, tekst, przyjemność, pisanie, są synonimami, gdyż odpowiadają tej samej, nieprzechochodniej, interpretacji znaku. Przyjemność tekstu to nic innego, jak tylko nihilistyczny efekt semioklazmu. Uwolnienie *signifiant* to inna nazwa skonstatowanej przez Nietzschego „śmierci Boga”.

Inwentarz wszystkich rzeczy tego świata zatrzymuje się na Bogu, który jest zwornikiem, jako że Bóg może być

⁸ M.P. Markowski, *Ciało, które czyta, ciało, które pisze*, w: R. Barthes, *S/Z, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska*, Warszawa 1999, s. 27.

jedynie *signifié*, nigdy zaś *signifiant*:
czy można by się zgodzić, by oznaczał
cokolwiek innego, poza samym sobą?
[II 1024].

Oczywiście nie można i dlatego wyj-
ścia z cywilizacji Znak szukać można
tylko przez literaturę, do której Barthes
właśnie w czasie pisania *Imperium zna-
ków* się zwraca, nie tyle traktując ją jako
przedmiot badań (tak bowiem postępował
od zawsze), co naśladując jej gesty. Dla-
czego bowiem zajmować się literaturą
i „uprawiać” literaturę, to jest pisać, a nie
analizować kulturę masową? Dlatego, że
w przypadku literatury „*signifié* jest za-
wsze w pewnym oddaleniu w stosunku do
gry *signifiants*”, podczas gdy w przypadku
„przedmiotów społecznych” mamy do
czynienia z „istnieniem *signifié* pełnego,
oznaczalnego, nazywalnego” [II 454].
A pełnia *signifié* oznacza pragnienie wła-
dzy. Dlatego, przekonywał Barthes swo-
ich japońskich rozmówców w 1969 roku,

Zadanie literatury nie polega na bez-
pośrednim wyrażaniu świata lub walce
za tą lub tamtą opcją, jaką nam świat
narzuca, lecz na pracy, która krok po
kroku dokonałaby rozbiórki systemów

symbolicznych, w których żyjemy i które wiążą się z pewną alienacją polityczną [II 551].

Władza, powiada Barthes, rzadko przemawia wprost. Z reguły korzysta z licznych mediacji kulturowych, z licznych języków, które zasadnie można — za Arystotelesem — nazwać *doksą*: opinią publiczną, potocznym mniemaniem, które rządzi się nie tym, co prawdziwe, lecz tym, co prawdopodobne. Dyskurs *enkratyczny*, czyli oparty na władzy, „to dyskurs tożsamy z *doksą*, podporządkowany kodom, stanowiącym podstawę jego ideologii” [II 1606]. To dyskurs pełny, w którym „nie ma miejsca dla tego, co inne” [II 1606] i który manifestuje swoją „naturalność” (opartą na powszechności opinii, zdrowego rozsądku, jasności). Nasza *logosfera*, powiada Barthes, podzielona jest na dwie sfery dyskursu. Z jednej strony „trujący” dyskurs *enkratyczny* opinii publicznej, z drugiej — dyskurs *akratyczny* rozwijający się poza *doksą*, a więc dyskurs para-doksalny, „oparty na myśleniu, a nie na ideologii” [II 1611]. Dyskursy te toczą ze sobą nieustanną wojnę, prowokującą do wypowiedzenia się po którejś ze stron.

WOJNA JĘZYKÓW

„Skoro wojna języków jest powszechna — pyta Barthes w eseju *La guerre des langages* — to co powinniśmy robić? My, to znaczy intelektualiści, pisarze, użytkownicy dyskursu". Odpowiedź brzmi tak:

Z całą pewnością nie powinniśmy uciekać: dzięki wyborom politycznym, kulturze, musimy się zaangażować, stanąć po stronie jednego z języków, do którego zmusza nas nasz świat, nasza historia. A jednak nie powinniśmy wyrzec się rozkoszy, niechby i utopijnej, języka pozbawionego miejsca, niewyalienowanego [II 1612].

Odpowiedź jest więc rzeczywiście paradoksalna: nie sposób się nie zaangażować (bo do tego skłania nas świat), ale nie sposób też się zaangażować całkowicie, zapominając o nieposłuszeństwie wobec Prawa. Jedynym rozwiązaniem jest dla Barthes'a wybór trzeciej drogi: „pluralistycznej filozofii języków", albo inaczej — uznania demonicznej wielości w obrębie języka naszej kultury. To osobliwe miejsce (*cet ailleurs*, owo „gdzie indziej"), które pozostaje jednak *dedans*, „wewnątrz", to Tekst, wytwór pisania, które-

go funkcją podstawową jest neutralizacja niszczących skutków wojny języków. W jaki sposób? Otóż pisanie, praca *sigifiant*, odgrywa rolę potrójną [II 1612-1613], Po pierwsze, dokonuje fikcjonalizacji najpoważniejszych i najbardziej władczych języków, co oznacza, że niejako wystawia je na scenie tekstu, wykorzystując je w charakterze „literackiego” budulca, teatralizując je, tak jak czynili to trzej wielcy logoteci, Sade, Fourier, Loyola⁹. Po drugie, „tylko pisanie może mieszać języki (na przykład psychoanalityczny, marksistowski, strukturalistyczny), tworząc to, co nazywa się heterologią wiedzy, nadając językowi wymiar karnawałowy”. Po trzecie, „tylko pisanie może rozwijać się bez miejsca początkowego”, zamazując odwołania do źródeł i praw, umieszczając się w przestrzeni intertekstualnej, której początki, jak czytamy w *S/Z*, „giną w perspektywicznym ogromie tego, co już-napisane” [*S/Z* 55]. I wreszcie, po czwarte, pisanie odsuwa od dyskursu gładką przewidywalność, znak nieprzewycięzalnej nudy.

⁹ „Czym jest teatralizacja? Nie ozdabianiem tego, co przedstawione, lecz wyzwoleniem języka”. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. R. Lis, Warszawa 1996, s. 8.

Pisanie przeciwstawia więc władzy pragnienie (czyż pragnienie nie jest zawsze pragnieniem bycia gdzie indziej?) i tym samym stara się niejako uniknąć alienujących skutków podziału języków. Za pomocą Tekstu tworzy „przestrzeń *społeczna*, która nie tylko nie daje schronienia żadnemu językowi, ale też nikogo, żadnego podmiotu wypowiedzi, nie stawia w pozycji sędziego, mistrza, analityka, spowiednika, deszyfratora”¹⁰, a więc żadnemu językowi nie pozwala zapanować nad innym (a także Innym). Ujawnia tym samym swój utopijny charakter, „odwieczne marzenie o języku niewinnym, o *lingua adamica* pierwszych romantyków” [II 1609]. Tego właśnie niewinnego języka będzie Barthes szukał w Japonii, gdzie pisanie — w sensie szerokim: jako praca *signifiant* — nie odsyra do pełni sensu, lecz przeciwnie: ślizga się po powierzchni znaków. Jeśli więc w *Imperium znaków* (pierwszych bodaj fragmentach miłosnego dyskursu) Barthes tłumaczy, dlaczego kocha znaki, to może to tylko zrobić, głosząc pochwałę ich pustki.

Zachodnia semantyka, mówił Barthes tuż po powrocie z Japonii, związana jest niezwykle ściśle z monoteizmem naszej kultury, co oznacza, że nieuchronnie poza znakami umieszczamy „owo ostateczne *signifié*, którym jest Bóg. [...] Z poziomu na poziom, cały nasz system znaków zmierza do tego, by znak ostateczny wypełnić transcendencją, pełnią, środkiem, sensem" [II 531]. Japonia'tymczasem to kultura znaków pustych: starannie wyartykułowanych, lecz nie odsyłających ku skrytemu sensowi, ostentacyjnie odmawiających sobie transcendencji, to kraj asemii, która w przeciwieństwie do monosemii (chorobliwej utraty zdolności symbolizacji) i polisemii (nadmiaru sensu, który trzeba zinterpretować) polega nie na nadawaniu rzeczom sensu, lecz jego usuwaniu, neutralizowaniu czy też „pustoszeniu", co najlepiej widać w sytuacji, w której Mistrz Zen podsuwa uczniowi *koan*. Odpowiedź ucznia nie polega na tym, że ma on zrozumieć przesłanie Mistra (jak czyniłby mnich na Zachodzie, idealny uczeń kultury polisemicznej), lecz na tym, że absurdalnemu zdaniu Mistra odpowiada równie absurdalnym, pozbawionym sensu zdaniem lub gestem

[II 890-891]. Japonia jest więc krajem o podwójnej semantyce: nadmiarowi *signifiants* odpowiada nieobecność *signifiés*, kodyfikacji znaków — pustka sensu.

Pamiętajmy jednak, że pustka, o której Barthes pisze w kontekście japońskiej asemii, nie jest nicością, nie jest brakiem lub nieobecnością, w sensie utraty substancji. W dyskursie Barthes'owskim jest ona czymś, co przeniesione do współczesnej semiologii pozwala wymknąć się opresji pełni, będącej przede wszystkim „złą formą”. „Pełnia to z subiektywnego punktu widzenia wspomnienie (przeszłość, Ojciec), neurotycznego — powtórzenie, społecznego — stereotyp” [II 1284]. Wspomnienie, powtórzenie i stereotyp łączy semiotyczna zakrzepłość: pełnia *signifié* może prowadzić wyłącznie do martwoty *signifiants*, a więc — w konsekwencji — do obumarcia znaku jako takiego (lub zmistyfikowania go w postaci znaku naturalnego). Pełnia, powiada Barthes poza kontekstem japońskim, to imperializm [II 1290], mając na myśli władzę ideologii, która dowolnie manipuluje znakami pustymi skazanymi na powtarzalność. Pełnia to kres literatury, której

początek tkwi poza zasadą komunikacji,
a więc poza repetycją i stereotypem.

Stereotyp to słowo powtarzane bez
żadnej magii i żadnego entuzjazmu
— jak gdyby było naturalne, jak gdyby
to powracające słowo jakimś cudem za
każdym razem znajdowało się na swo-
im miejscu z innych powodów, jak
gdyby naśladowania nie brano już za
imitację — bezwstydnę słowo, preten-
dujące do trwałości i ignorujące włas-
ną natarczywość¹¹.

Iluzja naturalności znaku kłóci się z li-
teraturą dlatego, że język jako narzędzie
komunikacji z definicji jest skazany na
pożarcie przez opinię publiczną, żądającą
wyłącznie sprawnych narzędzi, które wre-
szcie przedstawią „prawdziwy” obraz rze-
czy. Literatura natomiast, nieprzechodnie
użycie języka, opiera się instrumentaliza-
cji, stając się tekstem, polem *signifiants*,
wciąż na nowo formułowanym paradok-
sem, ucieczką przed „mową stadną” [III
810], która przemienia język w dogmat,
a tekst w „złą formę”. Jedynym ratunkiem

¹¹ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska,
Warszawa 1997, s. 62-63. Dalej jako PT, z podaniem
strony.

przed pełnią (której odwrotną stroną jest ideologia prawdy przeciwstawiona fik-
jom literatury) jest pisanie, owa „połys-
kująca tkanina ulotnych źródeł”¹², gdyż
tylko rozsunięcie między dwoma członami
znaku, podkreślanie ich nieusuwalnej ar-
bitralności (a czym zajmuje się pisarz, jeśli
nie dowodzeniem nienaturalności języka?)
pozwala „wskazać palcem względność
norm ideologicznych i społecznych”¹³.
Jest tak dlatego, że tylko „pisanie zdolne
jest do usunięcia złej wiary, związanej
z każdym językiem, który siebie nie zna”
[II 432], a — jak wiadomo — przejawem
złej wiary może być tylko zła forma. Jeśli
więc Barthes czyni z pełni obiekt napaści,
to dlatego, że jest ona „źródłem władzy
i jej hipostaz: nauki, rozumu, religii”¹⁴.
I nie chodzi wcale o to, że należy się nauki
i rozumu, i religii pozbyć, ale o to, by je
prze-pisać, przenicować, przetworzyć
w obiekt wiedzy radosnej: „czyż nie jest
tak, że najlepszy sposób na obalenie ko-
dów polega na ich przekształceniu, a nie
zniszczeniu?” [II 1129]. Niszcząc kody,

¹² R. Barthes, *S/Z*, s. 77.

¹³ V. Jouve, *La littérature selon Roland Barthes*, Paris
1986, s. 88.

¹⁴ *Dz. cyt.*, s. 90.

niszczymy samych siebie. Przekształcając je — wkraczamy na teren literatury.

Subtelny obaleniem [*subversion subtile*] nazwałbym operację, która nie jest bezpośrednio zainteresowana niszczeniem, lecz wymyka się paradygmatowi i poszukuje *innego* członu: trzeciego członu, który byłby nie syntetyczny, lecz ekscentryczny, nadzwyczajny [II 1522].

Czym mógłby być ten niesłyszany trzeci człon, komplikujący heglowski paradygmat? Odpowiedź Barthes'a brzmi: *neutrum*¹⁵.

W rok po wyborze do Collège de France (kandydaturę zgłosił Michel Foucault), na specjalnie utworzoną dlań Katedrę Semiologii Literackiej (wybór nastąpił w marcu 1976), Barthes rozpoczął seminarium na temat *Neutrum*.

NEUTRUM

Uzasadnienie tego kursu było następujące: jako *Neutrum* zdefiniowano wszelkie odchylenie, które omija lub unieważnia paradygmatyczną, opozy-

¹⁵ Por. B. Comment, *Roland Barthes, vers le neutre*, Paris 1991.

cyjonalną strukturę sensu i w konsekwencji zmierza do zawieszenia ścierających się elementów dyskursu [III 887].

Neutrum, pisze Barthes w swoim autoportrecie, nie jest ani czynne, ani bierne, „to raczej *va-et-vient*, amoralna oscylacja, słowem, jeśli można tak rzec, przeciwieństwo antynomii” [III 196], próba ominięcia pułapek dialektyki, ale też szansa uniknięcia opresywności sensu. Antyteza, dodawał, to „spektakl sensu”, z którego można wyjść tylko wówczas, gdy dwa człony zostaną — jak w Balzakovskim *Sarrasinie* — uzupełnione trzecim. W *Przyjemności tekstu*, gdzie kategoria *neutrum* pojawia się po raz pierwszy (nie licząc dwóch stroniczek *Le Degré zéro de l'écriture*), czytamy takie oto wyznanie:

Kocham tekst, ponieważ żadna logomachia, żadna „scena” (w sensie małżeńskim) w tej przestrzeni językowej mi nie grozi. Tekst nie jest nigdy „dialogiem”: żadnych w nim forteli, agresji, szantażu, żadnej rywalizacji idiolektów; w przepływie międzyludzkich — bieżących — relacji tekst stanowi swoistą wysepkę, objawia społeczną naturę przyjemności [PT 30, II 1502].

Otóż ta właśnie wysepka, pisze Barthes, gdzie przyjemność wzięłaby górę nad agresją, gdzie toczona nieustannie wojna języków zostałaby wyciszona, ta wolna od logomachii wysepka byłaby przestrzenią *neutrum*. Właściwie Barthes marzył o niej całe życie. O świecie, który „byłby zwolniony z sensu (tak jak jest się zwolnionym ze służby wojskowej)” [III 161]. Na tym właśnie polegał największy paradoks w dziele Rolanda Barthes'a: z jednej strony marzył on o „nieobecności wszelkiego znaku”, z drugiej dowodził konieczności semiotycznych mediacji. Raz poszukiwał „*l'écriture blanche*”, mowy przezroczystej, raz mnożył tekstualne zapośredniczenia. Nie wierząc w powstrzymanie sensu (jego jednowykładalność), musiał jednak bronić się przed popadnięciem w lęk przed nieokiełznaną inwazją sensu, który rządzi opinią publiczną, marzącą — jak on — o przezroczystości znaków. Wydawać by się mogło, że w obu wypadkach „świat zwolniony z sensu” wygląda tak samo. Nic bardziej błędnego. Kultura zachodnia w obliczu wielości sensów stara się za wszelką cenę ją zredukować, podporządkowując ją Pełni, Źródłu, Początkowi, który zwrótnie uprości mrowiące się

— a więc demoniczne — *signifiants*, tworząc z nich przedsiónek Sensu Ostatniego i Prawdziwego. Tej regresywnej strategii Barthes przeciwstawia utopię zniesionego sensu: nie chodzi o to, „by odnaleźć pre-sens, początek i źródło świata, życia, faktów, uprzedni wobec sensu, lecz o to, by raczej wyobrazić sobie pewien po-sens" [III 161], który mógłby stanowić pewien ideał kierujący badaniem języka. Utopia świata zwolnionego z sensu raz po raz powraca w pismach Barthes'a, najczęściej jednak pojawia się w *Roland Barthes par lui-même*, związana z kategorią *Neutrum*. Oto niektóre wymienione przezeń „figury Neutrum”: *pismo przezroczyste [l'écriture blanche]*, „wolne od wszelkiego literackiego teatru”, *język adamicki* (o którym tak pisał w kontekście języka Sade'a: „Dzięki surowości języka ustanawia się dyskurs poza-sensem, udaremniający każdą „interpretację”, a nawet każdy symbolizm, [...] rodzaj adamickiego języka, który uparcie nic nie znaczy”¹⁶), *gładkość, pustka, Proza* — „kategoria polityczna opisana przez Micheleta” (Michelet: „Francja to kraj prozy. [...] Kto mówi: proza, mówi: forma najmniej wyrazista

i najmniej konkretna, najbardziej abstrakcyjna, najczystsza, najbardziej przezroczysta"¹⁷), *brak osoby*, „jeśli nie wyeliminowanej, to przynajmniej nieuchwytniej”, *nieobecność imago*, *zawieszenie sądu*, *przemieszczenie*, *wybieg*, *rozkosz* [III 196]. Figury *Neutrum* (których pełny katalog znaleźć można w *Imperium znaków*, gdyż Japonia to także *Imperium Neutrum*) są jednocześnie figurami Utopii, w której przede wszystkim nie pojawia się teatr Ja, nie pojawia się histeria, nie pojawia się „władanie sensem”, o którym Barthes tak pisał w *S/Z*:

Władanie sensem, prawdziwa semiurgia jest boskim atrybutem, skoro ów sens jest określany jako przepływ, emanacja, duchowa fala, rozlewająca się od *signifié* ku *signifiant*; autor jest bogiem (pochodzącym z krainy *signifié*), krytyk zaś kapłanem pochyłym nad Pismem boga [*S/Z* 215].

Jak połączyć ze sobą zatrąę Ja, pustkę, rozkosz i odrzucenie atrybutów boskiej semiurgii? Na to właśnie pytanie Barthes szukał odpowiedzi w Japonii.

¹⁷ J. Michelet, *Introduction d l'Histoire universelle*, 1831. Cyt. za: R. Barthes, *Michelet*, I 267.

Japonia stała się dla Barthes'a mitologią szczęśliwą. Jeśli miałaby stać się odnalezioną i zrealizowaną utopią, to głównym problemem, przed jakim stanął autor *Imperium znaków*, musiała być kwestia reprezentacji. Jak przedstawić utopię, skoro z definicji jest ona nieprzedstawialna, bo nie związana z żadnym miejscem? Przedstawienie bowiem jest kwestią topologii: przedstawić coś to — dosłownie — przemieścić coś z jednego miejsca w drugie, zmienić jego status, wyznaczyć inny tryb istnienia. Oznacza to, że to, co nie zajmuje żadnego miejsca, z natury swej jest nieprzedstawialne i z topologicznego punktu widzenia dyskusja nad możliwością tego czegoś przedstawienia nie ma większego sensu. Utopia jest ostentacyjnie atopiczna i dlatego może być tylko warunkiem możliwości wszelkiego przedstawienia, wszelkiego z wyjątkiem niej samej. Mówiąc inaczej, utopia jest obiektem pragnienia, które znikając (w spełnieniu), pociąga za sobą w niebyt swój przedmiot. Utopia — jak pragnienie — może tylko istnieć w ciągłym niedopowiedzeniu, w ciągłym niespełnieniu, w stanie ciągłej nieprzedstawialności. Przykładem takiego właśnie rozumienia utopii jest Barthes'owski Tekst, ściślej

jeszcze: tekst pisalny, *le texte scriptible*. Jest on utopią, gdyż nigdzie on nie istnieje i nie można go znaleźć na półce w księgarni. Nie o to zresztą chodzi. „Znaczenie [tekstu] pisalnego polega na tym, że tworzy on pojęcie teoretyczne, które pozwala nabrać dystansu wobec tego, co nazywam tekstem czytelnym” [II 999]. Tekst jest więc utopią, bo — w przeciwieństwie do dzieła, które jest „fragmentem substancji — sam jest wyłącznie „polem metodologicznym”¹⁸. Ale jest utopią także dlatego, że „wstrząsa naszym użytkiem czynionym z lektury” [II 999]. Utopia jest nierealizowalna, gdyż wówczas pisanie przekształciłoby się w zwykłą komunikację, jest jednak także nieusuwalna, gdyż wówczas całkiem zapanowałyby nad nami ideologia. Dlatego utopia, podobnie jak *Neutrum*, jest nieustannym *va-et-vient*, krążeniem wokół świata, który czekając na wysłowienie, nie pozwala wysłowić się do końca. Gdyby Orfeusz nie obejrzał się za Eurydyką, wiedziałby, jak smakuje spełnienie, nie wiedziałby jednak, że tworzenie jest możliwe tylko za cenę odsunięcia *signifié*.

¹⁸ R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, s. 189.

Powiniennem w końcu powiedzieć — czytamy w wywiadzie, który ukazał się tuż po wydaniu *Imperium znaków* — że esej ten powstał w tym momencie mojego życia, kiedy to doświadczyłem konieczności całkowitego wejścia w *signifiant*, to znaczy odcięcia się od instancji ideologicznej w postaci *signifié*, od ryzyka powrotu *signifié*, teologii, monologizmu, prawa. Ta książka to poniekąd wejście nie tyle w powieść, co powieściowość [II 1015].

Imperium znaków jako wejście w powieściowość. Nie w powieść (*le roman*), lecz w powieściowość (*le romanesque*). Co to takiego? Kategoria dwuznaczna: krytyczno-negatywna, związana z typem uprawianego przez Barthes'a dyskursu, oraz pozytywna, odnosząca się do doświadczenia. Po pierwsze więc, powieściowość to „strategia udaremniania ciągłości”, taki typ wypowiedzi, który nie jest „ustrukturuwany wedle jakiejś historii” i niweczy narracyjne continuum, i który jest wynikiem „zainteresowania codzienną rzeczywistością, ludźmi, wszystkim tym, co zdarza się w życiu” [III 327], co stanowi powieściową powierzchnię życia. I dlatego, z drugiej strony, powieściowość — to akcydensy egzystencji, okruchy zda-

rzeń, fragmenty doświadczeń, słowem: *signifiants*, których obecność w naszym życiu nie składa się w spójną całość, ułożoną wedle wyrazistej fabuły. Jeśli Barthes używa tej kategorii w podwójnym znaczeniu, to dlatego, że i dyskurs, i „życie” mają charakter tekstualny, że — jak pisał w *S/Z*, cytując na swój sposób Derridę — „nic nie ma poza tekstem” [*S/Z* 40], gdyż praca *signifiant* i tu, i tam jest równie nieskończona, że nieciągłość naszego życia wymusza — „w pisaniu, w muzyce, w obrazach” — produkowanie nieciągłych wypowiedzi: „zdań, aforyzmów, stancji, „anamnez”, „epifanii”, jak powiedziałyby Joyce, krótkich opowiadań, jakie znaleźć można u myślicieli Wschodu, pozbawionych jednak *historii*” [III 763]. Życie nie jest powieścią, lecz jej parodią o postrzępionej fabule. *Le romanesque* to fragmenty życia napotkane przypadkiem, „w żywym piśmie ulicy”, w Japonii-jako-tekście.

Gdy w swoim autoportrecie Barthes wymienia projekty swoich książek, na ostatnim miejscu figurują *Incidents*, „Zdarzenia”, „mini-teksty, fałdki, haiku, zapisy, gry sensu, wszystko to, co spada jak liść” [III 209]. Zostaniemy przy tej ostatniej metaforze, której Barthes po raz pierwszy

chyba użył w 1971 roku, w eseju o Pierre Lotim:

Opowiada się tu nie o przygodzie, lecz o *zdarzeniach* [*incidents*]. Trzeba to słowo brać w tak niepozornym i tak wstydliwym znaczeniu, jak to tylko możliwe. Zdarzenie, dużo słabsze od wydarzenia (choć być może dużo bardziej niepokojące), to po prostu to, co jak liść łagodnie *upada* na kobierzec życia; to lekka, ulotna fałdka dołożona do tkaniny życia; to, co z *ledwością* można zauważyć: swego rodzaju zero-wy stopień zapisu, to tylko, co potrzebne jest, by *cokolwiek* napisać [II 1403].

„To, co jak liść łagodnie upada na kobierzec życia”: być może jest to najlepsze (bo metaforyczne) określenie *haiku*, formy, która odgrywa w *Imperium znaków* rolę kluczową. *Haiku* (podobnie jak *Bunraku*) to jednak nie tylko określona forma, to przede wszystkim emblemat „wizji bez komentarza”, percepcji świata, z której wyciekło pytanie o sens, to wydarzenie mowy, w tle której nie czai się hermeneutyczne pragnienie. Poszczególne ślady japońskiego tekstu nie składają się w narrację biegnącą w jednym kierunku, lecz tworzą wysepki olśnienia, które ni-

czego nie wyjaśniają, lecz wskazują. *Haiku* to czysta desygnacja („To!”), w cieniu której milknie głos komentarza. To także figura semiotyczna, unieważniająca dwie kluczowe reguły poznawcze myśli zachodniej, zarówno bowiem reguła przedstawienia, jak reguła ekspresji przestają obowiązywać w świecie pustych znaków i odpowiadających im pustych podmiotów.

Haiku, napotkane w Japonii, stały się podstawową formą Barthes'owskiej *écriture*, sztuki fragmentu¹⁹, która być może była tekstualnym spełnieniem marzenia o znalezieniu „formy trzeciej”, która podobnie do opisywanego wcześniej *Neutrum* osłabiałaby dialektyczną opozycję formy opartej na rozumowaniu (Esej) i formy opartej na opowiadaniu (Powieść). „Gdy wyobrażam sobie siebie piszącego różne rzeczy — mówił Barthes w 1975 roku — to wiele z nich miałyby w sobie coś z *haiku*” [III 319]. Korzyść z pisania *haiku* miałyby polegać na tym, że nie produkując sensu (to znaczy nie mówiąc nic ponad to, co mówią słowa, nie odsyłając do czegoś, co byłoby niepowiedziane, ograniczając się do czystej denota-

¹⁹ Zob. M.P. Markowski, *Między fragmentem a powieścią, czyli za co kocham Rolanda Barthes'a*, „Teksty Drugie” 1990, n. 2.

cji, czystego *signifiant*), fragmenty te nie byłyby jednocześnie owego sensu pozbawione (korzystając z formy całkowicie czytelnej, „gładkiej”, niemal „neutralnej”, przez którą przezierałoby *signifié*), w związku z czym dyskurs mógłby balansować na granicy sensu i non-sensu, tego, co można sobie przywłaszczyć, i tego, czego przywłaszczyć nie sposób. Jak wiemy, nic nie jest bardziej podatne na wciągnięcie w machinę ideologii od sensu znaku. Podać znak w wątpliwość to pokazać, że relacja między *signifiant* i *signifié* nie jest wcale jednoznaczna, lecz rozchwiana. I na tym, według Barthes'a, miało polegać pisanie: na symulowaniu wstrząsów tektonicznych w ociężałej masie języka. Haiku można więc traktować nie jako ekscentryczny wybryk pisarski, lecz jako kwintesencję *l'écriture*.

Po raz ostatni w dziele Barthes'a *haiku* pojawiło się na prowadzonym przez niego seminarium w Collège de France (w latach 1978-1979), którego prowizoryczny tytuł brzmiał: *Przygotowywanie powieści: od życia do dzieła*. Tytułowa powieść była jedynie wygodnym skrótem dla tego, co — z jednej strony — łączy się z literaturą, z drugiej zaś, z życiem. Być może najlepiej tę powieściową ideę seminarium oddaje

wyznanie samego Barthes'a, wplecione w pochodzący z tego samego czasu wykład o Prouście:

Czy oznacza to, że zamierzam napisać powieść? Skąd mogę wiedzieć? Nie wiem nawet, czy będzie można nadal mówić o „powieści” w przypadku upragnionego przeze mnie dzieła, które — bardzo bym tego chciał — zrywałoby (korzystając nawet z powieściowych narzędzi) z całą dotychczasową moją praktyką pisarską, podporządkowaną jednoznacznie intelektowi. Ta utopijna Powieść znaczy dla mnie o tyle, o ile powinienem postępować tak, jakbym musiał ją napisać. [...] Stawiam się ostatecznie w sytuacji kogoś, kto coś robi, a nie kogoś, kto o czymś mówi: nie badam wytworu, lecz zajmuję się jego wytwarzaniem; unieważniam wypowiedź o wypowiedzi; świat nie ukazuje mi się już jako przedmiot, lecz jako sposób prezentacji, *écriture*, to znaczy pewna praktyka; przechodzę (jako Amator) do innego typu wiedzy i w tym właśnie jestem metodyczny. [...] Zamierzam napisać powieść, dzięki czemu — jak przypuszczam — dowiedziałbym się o powieści znacznie więcej, niż traktując ją jako przedmiot wykonany przez innych. Być może właśnie w samym sercu tej subiektywności, tej inty-

mności, którą przed Wami odsłaniam, być może na samym „szczyście mej prywatności” jestem naukowcem nawet o tym nie wiedząc, wstydliwie zwrócony ku tej *Scienza Nuova*, o której mówił Vico: czy nie powinna ona wyrażać jednocześnie wspaniałości i cierpienia tego świata, tego, co mnie w nim uwodzi, i tego, co mnie od niego odpycha?²⁰

Pisanie powieści, jako wytwarzanie, a nie badanie wytworu, byłoby więc odkrywaniem nowego dyskursu, wykraczającego poza wymogi intelektu ku namiętnościom i intymnościom. Ale pisanie powieści to także odkrywanie ścisłych związków życia i dzieła, związków na poziomie zapisu: „Co zapisuje się z życia, mając na oku dzieło? W jaki sposób prowadzi się owe zapisy? Czym jest ów akt mowy, który nazywamy zapisem?” [III 1059]. W sprawozdaniu z seminarium Barthes pisze, że formą, która pozwala najbliżej zbliżyć się do zapisu, *la notation*, nie jest wcale powieść, lecz „egzemplaryczne spełnienie każdego zapisu”: *haiku*. I to właś-

²⁰ R. Barthes, „Przez długi czas kładłem się spać wcześniej”, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 1-2, s. 290.

nie haiku było przedmiotem seminarium poruszającego się między życiem a dziełem. A ściślej trzy „pola zapisu” japońskiego tekstu: pory roku i pory dnia, chwila i przygodności oraz delikatne uczucia (*l'affect léger*). Zwróćmy uwagę, że *haiku*, które w książce o Japonii spełniało funkcję krytyczną wobec symbolicznego systemu Zachodu, teraz stało się egzemplarycznym miejscem powrotu do patosu, do lektury świata, w której ujawnia się patos: smutek, lęk, cierpienie, miłość, litość²¹. Być może są to dwie strony tej samej wyrwy w systemie znaków, która sprawia, że tekst życia nie różni się niczym od tekstu powieści czy, szerzej: literatury.

Inny dyskurs: owego 6 czerwca, na wsi, piękny poranek: słońce, ciepło, kwiaty, milczenie, spokój, promienie słońca. Nic nie zagraża, ani pragnienie, ani agresja; tylko praca przede mną, niczym jakiś powszechnik: wszystko to pełnia [III 232].

Inny dyskurs:

²¹ Zob. M.P. Markowski, *Homo-logia. Proust w oczach Barthes'a*, „Literatura na Świecie” 1998, nr 1-2, s. 296.

Dzień taki szczęśliwy.
Mgła opadła wcześniej, pracowałem
w ogrodzie.
Kolibry przystawały nad kwiatem
kapry folium.
Nie było na ziemi rzeczy, którą
chciałbym mieć.
Nie znałem nikogo, komu warto
byłoby zazdrościć.
Co przydarzyło się złego, zapomniałem.
Nie wstydziałem się myśleć, że byłem,
kim jestem.
Nie czułem w ciele żadnego bólu.
Prostując się, widziałem niebieskie
morze i żagle.

Między tymi dwoma dyskursami krąży utopia bezpośredniości. Różnica polega na tym, że dyskurs pierwszy, którego nie przytoczyłem do końca, wieńczy pytajnik: „Czy byłaby to Natura? Nieobecność... reszty? Całość?”. Ten pytajnik to *haiku* przeżyte i prze-pisane, epifania, której genealogię stanowi lekcja pustych znaków, odrobiona przez Barthes'a w Japonii.

Imperium znaków

dla Maurice'a Pingreta

Tekst nie „komentuje” obrazów. Obrazy nie „ilustrują” tekstu: każdy z nich był dla mnie jedynie punktem wyjścia, swego rodzaju wizualnym rozmigotaniem, analogicznym do tej zatrąty sensu, którą Zen nazywa satori; splot tekstów i obrazów ma zapewnić obieg, wymianę takich signifiantów, jak ciało, twarz, pismo, i odczytywać w niej odwrót znaków.



Gdy chcę wyobrazić sobie fikcyjny lud, mogę nadać mu zmyśloną nazwę, traktować go otwarcie jak przedmiot powieści, założyć nową Garabagne*, po to tylko, by nie sprzeniewierzyć się w mojej wyobraźni żadnemu rzeczywistemu krajowi (wówczas jednak za pomocą znaków literackich sprzeniewierzam się samej wyobraźni). Mogę też, nie roszcząc sobie prawa do przedstawiania lub analizowania rzeczywistości (są to główne cechy zachodniego dyskursu), zaczerpnąć z któregośkolwiek miejsca świata *{stamtąd}* pewną liczbę rysów bądź rys (w zależności od tego, czy mówimy o grafice czy języku) i rozmyślnie stworzyć z nich system. System, który nazwę: Japonia.

TAM

Garabagne — aluzja do *Voyage en Grande Garabagne* Henri Michaux (przyp. tłum.).

Wschodu i Zachodu nie można tu zatem traktować jako „rzeczywistości”, które próbuje się zbliżyć i przeciwstawić historycznie, filozoficznie, kulturowo i politycznie. Na istotę Wschodu nie patrzę z uwielbieniem, Wschód jest mi obojętny, dostarcza mi po prostu pewnego zapasu rysów, których uporządkowanie, niby wymyślona gra, pozwala mi „czarować” ideą niezwyklego systemu symbolicznego, całkiem odrębnego od naszego. Celem rozważań o Wschodzie nie są inne symbole, inna metafizyka czy inna mądrość (choć ta wydaje się godna pożądania); pojawia się natomiast możliwość różnicy, mutacji, rewolucji w symbolicznym systemie własności. Trzeba by kiedyś stworzyć historię naszego własnego obskurantyzmu, wykazać spoistość naszego narcyzmu, spisać w porządku historycznym sygnały różnicy, które mogliśmy czasem usłyszeć, ideologiczne obciążenia, które przyjmujemy w sposób nieunikniony i które polegają na ciągłym oswajaniu naszej nieznanowości Azji dzięki znanym językom (Wschód Woltera, „Revue Asiatique”, powieści Lotiego czy przewodniki Air France). Bez wątplenia tysiące rzeczy dotyczących Wschodu trzeba się jeszcze

nauczyć; jest i będzie do wykonania ogromna praca *poznawcza* (jej opóźnienie może być wyłącznie rezultatem ideologicznej niechęci); ważne jest jednak także i to, by cienka strużka światła, zostawiając po obu stronach ogromne strefy cienia (kapitalistyczna Japonia, wpływy kultury amerykańskiej, rozwój techniczny), szukała nie tyle innych symboli, co pęknięcia w samej symboliczności. Pęknięcie to nie może się pojawić na poziomie wytworów kultury; to, co tu przedstawione, nie należy (w każdym razie tego sobie życzymy) do sztuki, do japońskiego urbanizmu, do japońskiej kuchni. Autor nigdy, w żadnym znaczeniu tego słowa, nie fotografował Japonii. Wręcz przeciwnie, to Japonia oświetliła go błyskiem wielu gwiazd; albo jeszcze inaczej mówiąc: to Japonia zmusiła go do pisania. Jest to sytuacja, w której zaczynamy chwiać się w posadach, gdy następuje przenicowanie dawnych lektur, wstrząs sensu, rozdartego, wyczerpanego aż do niezastępowalnej pustki, kiedy to przedmiot nigdy nie przestaje być znaczący i godny pożądania. Pisanie jest w sumie, na swój sposób, pewnego rodzaju *satori*: *satori* (zdarzenie Zen) jest jak słabszy lub silniejszy wstrząs sejsmiczny (cał-



MU, pustka

kiem zwyczajny), wywołujący rozchwianie wiedzy, podmiotu: wytwarza on *pustkę słowa*. Pustka słowa tworzy także pismo; to właśnie z tej pustki wyłaniają się rysy, za pomocą których wyzwolony z wszelkiego sensu Zen zapisuje ogrody, gesty, domy, pałeczki, twarze, przemoc.

Marzenie: poznać język obcy (dziwny), a jednak go nie rozumieć: dostrzegać w nim różnicę, tak aby różnica ta nie była nigdy zrównoważona przez powierzchowne rytuały mowy, komunikacji lub banalności; poznać dokładnie załamane w nowym języku niemożliwości naszego języka; nauczyć się systematyki niepojętego; zburzyć naszą „rzeczywistość” pod wpływem innych struktur, innych składni; odkryć nie spotykane dotąd usytuowanie podmiotu w wypowiedzi, przemieścić jego topologię; jednym słowem, zstąpić w nieprzetłumaczalne; doświadczyć niczym nie osłabionego wstrząsu, w którym cała tkwiąca w nas cywilizacja Zachodu zacznie drżeć i rozchwieją się także reguły języka ojczystego, języka naszych ojców, który czyni nas ojcami i właścicielami kultury przekształcanej przez historię w „naturę”. Wiemy, że elementarne pojęcia filozofii arystotelesowskiej zostały w pewien sposób *wymuszone* przez artykulacje typowe dla języka greckiego. Ileż korzyści wyniknie z przeniesienia się w wizję nieredukowalnych różnic, które może nam zasugerować poprzez błyski język bardzo odległy. Fragmenty prac Sapira albo Whorfa o językach chinook,

nootka, hopi, Graneta o chińskim, uwagi jednego z przyjaciół o japońskim otwierają cały obszar powieściowości, której ideę może dać jedynie kilka pojedynczych tekstów współczesnych (ale żadna powieść), pozwalając dostrzec pejzaż, którego żadne słowo (to, którego jesteśmy właścicielami) nie mogłoby za żadną cenę ani przepowiedzieć, ani odsłonić.

Podobnie w języku japońskim, zatręśnienie przyrostków funkcjonalnych i złożoność form enklitycznych wymaga, by podmiot wypowiedzi wyodrębnił się powoli poprzez ciąg ostrożnie stopniowanych powtórzeń, opóźnień i nacisków, których ostateczna trójwymiarowość (nie będzie więc można mówić dalej o prostym następstwie słów) tworzy z podmiotu wielką pustą powłokę słowa, a nie pełne jądro, które kieruje naszymi zdaniami z zewnątrz i z góry; w ten sposób to, co wydawało nam się zbyt podmiotowości (mówi się, że język japoński wypowiada wrażenia, a nie stwierdzenia), jest bardziej formą rozcieńczenia, wykrwawienia się podmiotu w mowie rozdrobnionej, pokawałkowanej, rozszczepionej aż po pustkę. Albo jeszcze inaczej: podobnie jak wiele innych języków japoński odróżnia



Desza, Nasienie, Rorsiwanie
Wątek, Tkanina, Tekst
Pismo.

pusta strona

ożywione (ludzkie i/lub zwierzęce) od nieożywionego, zwłaszcza na poziomie czasownika *być*; tak więc postaci fikcyjne, wprowadzane do narracji (typu: *pewnego razu był sobie król*), są naznaczone cechą nieożywienia; i kiedy cała nasza sztuka wysila się, by udowodnić „życie” i „rzeczywistość” istot powieściowych, sama struktura języka japońskiego sprowadza lub ogranicza owe istoty do statusu *wytworów*, do roli znaków pozbawionych najdoskonalszego alibi referencjalnego: statusu rzeczy ożywionej. Albo też, jeszcze bardziej radykalnie, gdyż chodzi o zrozumienie tego, czego nie rozumie nasz język: jak możemy *wyobrazić* sobie czasownik, który nie miałby ani podmiotu, ani dopełnienia, a byłby przy tym czasownikiem przechodnim, jak np. akt poznawczy bez podmiotu poznającego i bez podmiotu poznawanego? To właśnie tego typu wyobrażenie potrzebne jest nam w obliczu indyjskiego *dhyana*, będącego źródłem chińskiego *cz’an* czy japońskiego *zen*, których nie można oczywiście tłumaczyć przez *medytację*, nie sprowadzając ich tym samym do podmiotu i boga: spróbujcie się ich pozbyć, a powrócą na grzbiecie naszego języka. Te i inne fakty dowodzą,

jak śmieszna jest chęć spierania się z naszą cywilizacją bez uświadomienia sobie granic języka, z którego pomocą (stosunek instrumentalny) zamierzamy ją kwestionować: to tak, jakby chcieć zniszczyć wilka, sadowiąc się wygodnie w jego paszczy. Tego typu ćwiczenia z zakresu obłądnej gramatyki mają przynajmniej tę korzyść, że stawiają ideologię naszej mowy w stanie podejrzenia.

Ta szumiąca masa nieznanego języka tworzy rozkoszną osłonę, otacza obco-krajowca (o ile tylko kraj nie jest mu nieprzychylny) dźwiękową błonką, która nie dopuszcza do jego uszu wszystkich rodzajów alienacji, jakie niesie ze sobą język ojczysty: pochodzenia terytorialnego i społecznego osoby, która mówi tym językiem, stopnia jej kultury, inteligencji, gustu, obrazu, poprzez który kreuje się na osobę, za jaką chce być brana. Cóż za wytchnienie za granicą! Jestem tu wolny od głupoty, pospolitości, próżności, światowości, przynależności narodowej, normalności. Język nieznanany, którego oddech, powiew uczuciowy jednak złapałem, jednym słowem, czysty proces tworzenia znaczeń [*significance**], tworzy wokół mnie, w miarę jak się przemieszczam, delikatny zawrót głowy, upojenie, porywa mnie w swoją sztuczną pustkę, która otwiera się wyłącznie dla mnie: żyję w szczelinie, uwolniony od pełni sensu. *Jak pan sobie tam radził z językiem?* W domyśle: *Jak*

* Termin ten oznacza proces wytwarzania sensu, jak i rezultat tego procesu (w tym drugim wypadku znaczenie jest quasi-synonimem sensu). *Significance* obejmuje działania tylko w obrębie *signifiants*, które nigdy nie odnoszą się do *signifié* (przyp. tłum.).



pan sobie radził z żywotną potrzebą komunikacji? Albo w formie ideologicznego twierdzenia: komunikacja istnieje wyłącznie w mowie.

Tak więc zdarza się, że w tym kraju (w Japonii) imperium *signifiants* jest tak rozległe, przekracza na tyle mowę, że wymiana znaków cechuje się fascynującym bogactwem, ruchliwością, subtelnością wbrew nieprzejrzystości języka, czasami nawet dzięki niej. Przyczyna tkwi w tym, że tam ciało istnieje, rozpościera się, działa, oddaje się bez hysterii, bez narcyzmu, ale zgodnie z czystym zamysłem erotycznym — choć subtelnie dyskretnym. Nie głos (z którym kojarzymy „prawa” osoby) komunikuje (komunikować co? duszę — na pewno piękną — szczerą? autorytet?), ale całe ciało (oczy, uśmiech, kosmyk włosów, gest, ubranie), ustanawiając między wami coś w rodzaju paplaniny, z której mistrzowskie opanowanie kodów usuwa wszelki charakter regresywny, infantylny. Wyznaczenie spotkania (poprzez gesty, rysunki, nazwy własne) zabiera bez wątpienia godzinę, ale podczas tej godziny w miejsce komunikatu, anulowanego z chwilą, gdy tylko został sformułowany

(wszystko zarazem istotne i nieznaczące),
pojawia się całe ciało innego, które zo-
stało poznane, posmakowane, zaakcep-
towane i które rozwinęło (bez praw-
dziwego kresu i celu) własne opowia-
danie, własny tekst.

Tacka z posiłkiem przypomina finezyjny obraz: jest to ramka zawierająca na ciemnym tle różnorakie przedmioty (czarki, pudełka, podstawki, pałeczki, drobne porcje pokarmu, trochę szarego imbiru, kilka kawałków pomarańczowych jarzyn, odrobinę brązowego sosu). Jako że naczynia i kawałki pokarmu są małe i delikatne, choć w dużej ilości, można by powiedzieć, że tacka dopełnia definicję malarstwa, które zdaniem Piero della Francesca: „jest wyłącznie przedstawianiem powierzchni i ciał zawsze mniejszych lub większych w zależności od zajmowanego miejsca”. Jednak tego typu układ, zachwycający w chwili, gdy się pojawia, skazany jest na zburzenie i stworzenie na nowo, zgodnie z samym rytmem jedzenia; to, co było na początku nieruchomym obrazem, staje się warsztatem lub szachownicą, nie przestrzenią oglądu, ale działania lub gry; malowidło było w gruncie rzeczy jedynie paletą (powierzchnią pracy), którą będziecie się bawić w miarę jedzenia, nabierając tu szczyptę jarzyn, tu ryżu, tu przypraw, tu łyk zupy, w dowolnej kolejności, tak jak grafik (zwłaszcza japoński) usadowiony przed miseczkami z farbą, który zarazem wie i waha się; w ten sposób ani nie

odrzucone, ani nie pomniejszone (nie chodzi o lekceważenie jedzenia, co jest zawsze postawą *moralną*), odżywianie staje się śladem pewnego rodzaju pracy lub gry, która nie tyle przerabia pierwotny surowiec (czynność właściwa *kuchni*; żywność japońska nie wymaga jednak wielu kuchennych zabiegów, składniki docierają na stół w naturalnej postaci; jedyna operacja, jakiej są poddawane, to ćwiartowanie), co raczej tworzy ruchomy asamblaż jakby inspirowany przez elementy pobierane w kolejności nie określonej żadną etykietą (możecie brać na przemian łyk zupy, kęs ryżu, szczyptę jarzyn): styl kompozycji przyrządzanych przez was porcji zależy od was, sami komponujecie to, co jecie. Potrawa nie jest urzeczowionym produktem, którego przygotowanie jest u nas wstydliwie oddalone w czasie i w przestrzeni (posiłki przygotowane wcześniej za przepierzeniem kuchni, w miejscu tajemniczym, gdzie *wszystko jest dozwolone*, byle tylko produkt wyszedł przyrządzony, ozdobiony, przepojony wonią, upiękaszony na pokaz). Stąd żywy (co nie znaczy: *naturalny*) charakter tego pokarmu, który wydaje

się o każdej porze roku spełniać pragnienie poety: „*Stawić wiosnę wyśmienitą kuchnią...*”.

Pokarm japoński czerpie z malarstwa właściwość mniej bezpośrednio dostrzegalną, najgłębiej związaną z ciałem (związaną z ciężarem i pracą ręki kreślącej lub pokrywającej), która nie jest barwą, lecz *dotknięciem*. Gotowany ryż (którego absolutnie odrębna tożsamość jest poświadczona przez nazwę szczegółową, nie wskazującą na ryż surowy) można zdefiniować wyłącznie przez sprzeczność tkwiącą w samej materii; jest on jednocześnie spoisty i sypki; jego przeznaczenie substancjalne jest cząstką, lekkim skupieniem; jest on jedynym elementem równowagi japońskiego pożywienia (w odróżnieniu od pożywienia chińskiego); jest tym, co spada, w opozycji do tego, co pływa; rozprowadza po obrazie gęstą, ziarnistą biel (w przeciwieństwie do bieli chleba), a jednak jest sypki; to, co dociera na stół ściśnięte, posklejane, rozdziela się od jednego dotknięcia pałeczkami, nigdy jednak nie rozpraszając się, jakby podział dokonywał się tylko po to, aby wytwarzać jeszcze jedno niezbędne spojenie; jest to wymierne (niekompletne) odstępstwo, które dane jest

do spożycia po tamtej (lub po tej) stronie pożywienia. W ten sam sposób — ale na przeciwległym biegunie substancji — zupa japońska (słowo *zupa* [*soupe*] jest bardzo nieodpowiednie, a *potage* przywodzi na myśl tradycyjny posiłek rodzinny) wprowadza w grę odżywiania dotknięcie klarowności. U nas wodnista zupa jest zupą biedną; ale tu lekkość bulionu, płynnego jak woda, odrobina soi lub fasoli w nim zawartych, z rzadka dwa lub trzy większe kawałki (kawałek zieleniny, włókno warzywa, kawałeczek ryby), które dzieli tę małą ilość wody, pływając w niej — dają wyobrazenie przejrzystej gęstości, pożywienia bez tłuszczu, eliksiru tym bardziej krzepiącego, że czystego; coś wodnego (bardziej niż wodnistego), delikatnie morskiego nasuwa myśl o źródle, o głębokiej witalności. W ten sposób japońskie pożywienie samo ustanawia zredukowany system materii (od przejrzystego do podzielonego), wywołując drżenie *signifiant*: oto elementarne cechy pisma, ufundowanego na swego rodzaju migotaniu mowy. I takie właśnie jest japońskie pożywienie: pożywienie pisane, zależne od gestów podziału i pobierania, które zapisuje pokarm nie na tacy z posiłkiem (nie ma to nic wspólnego

z daniami sfotografowanymi, z kolorowymi kompozycjami naszych pism kobiecych), ale w głębi przestrzeni, układającej piętrowo człowieka, stół i świat. Bo pismo jest właśnie aktem, który łączy w tej samej pracy to, czego nie sposób uchwycić razem w jednej, płaskiej przestrzeni przedstawienia.

Spotkanie

Otwórcie przewodnik: znajdziecie tu zwykłe słowniczek, ale ten słowniczek w dziwny sposób dotyczy rzeczy mądrych i głupich: urząd celny, poeta, hotel, fryzjer, lekarz, ceny. A przecież co to znaczy podróżować? Spotykać się. Jedyнным ważnym słownikiem jest słownik Spotkań.

Na Pływającym Targu w Bangkoku każdy handlarz siedzi w małej, nieruchomej pirodze; sprzedaje niewielkie ilości pożywienia: ziarna, banany, orzechy kokosowe, mango, paprykę, kilka jaj (nie mówiąc o tym, czego nie da się nazwać). Sam handlarz, jego towar i łódka są małe. Pożywienie zachodnie, powiązane zawsze z prestiżowymi czynnościami, zmierza zwykle ku grubości, wielkości, obfitości, bujności; wschodnie podąża w przeciwnym kierunku, otwiera się w stronę nieskończenie małego: przyszłością ogórka nie jest jego nagromadzenie czy pewien rozmiar, ale jego podział, jego delikatne rozproszenie, jak o tym mówi to haiku:

*Pokrojony ogórek.
Jego sok cieknie
Rysując pajęczę odnóża.*

Istnieje więc zgodność pomiędzy bardzo małym a jadalnym: rzeczy są małe nie tylko po to, by je zjeść, ale także są jadalne, by mogła wypełnić się istota ich bytu, która jest małość. Harmonia pomiędzy wschodnim pokarmem a pałeczką nie może być jedynie funkcjonalna, instrumentalna; składniki są pokrojone, aby

mogły być uchwycone pałeczką, ale też pałeczka istnieje dlatego, że składniki są pokrojone na małe kawałki; ten sam ruch i ta sama forma wychodzi poza substancję i jej narzędzie: podział.

Pałeczka ma więcej funkcji niż samo przenoszenie pożywienia z naczynia do ust (jest ono mniej istotne, skoro tę samą czynność można wykonać palcami lub widelcem), i te dodatkowe funkcje są dla niej najistotniejsze. Pałeczka przede wszystkim — już forma mówi o niej wystarczająco dużo — pełni funkcję deiktyczną: wskazuje pokarm, określa fragment, powołuje do istnienia samym gestem wyboru, który jest indeksem; przez to zamiast machinalnego następstwa, które ogranicza jedzenie do stopniowego połykania potrawy, pałeczka określając swój wybór (a więc wybierając w danej chwili to, a nie tamto), wprowadza do obyczaju jedzenia nie tyle porządek, ile fantazję i jakby rozleniwienie: w każdym razie oddziaływanie inteligentne, a nie mechaniczne. Inna funkcja pałeczek — to chwytanie niby w szczypce kawałka potrawy (nie rwąc go, jak czynią to nasze widelce); *szczypanie* byłoby zresztą określeniem zbyt mocnym, zbyt agresywnym (słowo to można odnieść do złośliwych

*spotkanie
yakusoku*

*obydwa
hutaritama*

*gdzie?
doko ni?*

*Kiedy?
itsu?*

dziewczynek, chirurgów, krawców, ludzi o drażliwych charakterach), ponieważ pokarm nie podlega tu nigdy naciskowi większemu, niż jest to konieczne do jego uniesienia i przeniesienia; ruch pałeczki jest dodatkowo złagodzony przez materiał, z którego jest ona wykonana — drewno lub lakę; jest w nim coś macierzyńskiego, ten sam umiar, dokładne wyważenie, z jakim przenosi się dziecko; siła (w operacyjnym znaczeniu tego słowa), a nie pchnięcie; jest w tym cały sposób postępowania z pożywieniem; widać to dokładnie na przykładzie długich pałeczek kucharza, które służą nie do jedzenia, ale przygotowywania potraw: narzędzie nigdy nie przekłuwa, nie rozcina, nie rozrywa, nie rani, ale po prostu podnosi, odwraca, przenosi. Albowiem pałeczka (trzecia funkcja), chcąc podzielić, rozszczepia, rozsuwa, rozdrabnia zamiast kroić i nabijać, jak to robią nasze sztuce; pałeczka nigdy nie dokonuje gwałtu na potrawie; raczej stopniowo ją rozwarstwa (tak jest w przypadku zieleniny) lub rozdziela (w przypadku ryb, węgorzy), odnajdując w ten sposób naturalne miejsca podziału substancji (zbliżając się w ten sposób bardziej do prymitywnych palców niż do noża). W końcu, i jest to chyba

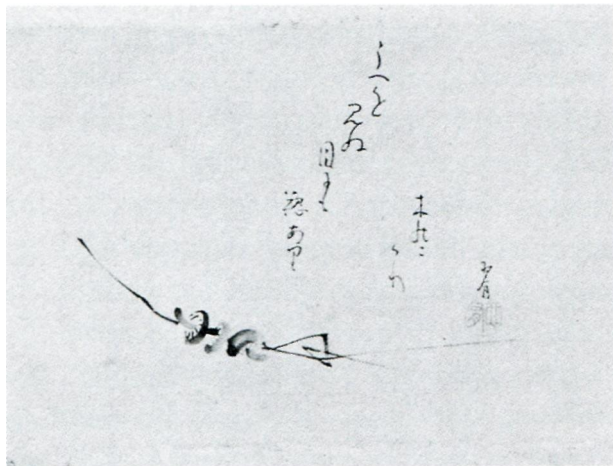
najpiękniejsza ich funkcja, pałeczki *przenoszą* potrawę zarówno wtedy, kiedy skrzyżowane jak ręce, niby podpora, a nie szczytce, wślizgują się pod płatki ryżu, podają go i przenoszą do ust jedzącego, jak i kiedy (tysiącletnim gestem Wschodu) spychają pokarmowy puch z czarki do ust w taki sposób, jakby to była łopatką. Wszystkie te ich funkcje, każdy gest, jaki z nich wynika, przeciwstawiają pałeczki naszemu nożowi (i jego drapieżnemu zastępcy — widelcowi); są narzędziem kuchennym odrzucającym krojenie, nabijanie, okaleczanie, przebijanie (gesty bardzo ograniczone, zaniechane w czasie czynności kucharskich: sprzedawca ryb, który przed nami obdziera ze skóry żywego węgorza, dokonuje egzorcyzmu, składając na wstępie ofiarę za zbrodnię popełnioną na pokarmie); pokarm brany pałeczką nie jest już ofiarą, na której dopuszczono się gwałtu (mięso, na które rzucamy się zapamiętale), ale harmonijnie przeniesioną substancją; pałeczka przekształca uprzednio podzieloną substancję w pokarm ptasi, a ryż w mleczny puch; niestrudzenie towarzyszy macierzyńskiemu gestowi wkładania do rozwartych dziobków, pozostawiając naszym zwyczajom jedzenia armie pik i noży związanych z drapieżnością.

Sukiyaki odpowiada naszej potrawce, której wszystkie składniki są znane i można je rozpoznać, bo przyrządza się ją na naszych oczach, na tym samym stole, w trakcie jedzenia. Produkty surowe (ale obrane, umyte, przyozdobione już estetyczną nagością, błyszczące, kolorowe, harmonijne jak wiosenny strój: „*Kolor, delikatność, dotyk, efekt, harmonia, potrawka, wszystko się tu znajduje*”, powiedziałyby Diderot) są zebrane i podane na jednej tacy; to sama esencja targu, który do was przychodzi, jego świeżość, naturalność, jego różnorodność aż po klasyfikację, która czyni z prostej substancji obietnicę zdarzenia: zaostrenie apetytu związane z tym pomieszczanym obiektem, który jest produktem targu — jednocześnie naturą i towarem, naturą handlową dostępną każdemu: jadalne liście, jarzyny, włosy anielskie, kostki gęstej pasty sojowej, surowe żółtko jajka, czerwone mięso i biały cukier (połączenie o wiele bardziej egzotyczne, bardziej fascynujące lub bardziej niesmaczne, bo wizualne, niż proste *slodzone-solone* chińskiego pożywienia, które bywa ugotowane i w którym nie widać cukru, z wyjątkiem błyszczących, karmelizowanych potraw „lakowanych”) — wszystkie te surowe produkty,

wcześniej połączone, skomponowane jak na holenderskim obrazie, na którym miałyby obrysowane kontury, elastyczną niezawodność pędzla i barwny werniks (o którym nie wiadomo, czy zależy od istoty rzeczy, światła sceny, od zawiesziny pokrywającej obraz czy od oświetlenia muzeum), są stopniowo przenoszone do dużego garnka, w którym gotują się na waszych oczach, tracą tu swoje kolory, kształty i swoją ciągłość, stają się miękkie, nienaturalne, rude, co jest charakterystyczną barwą sosu; w miarę jak wyciągacie końcami pałeczek kilka kawałków tej świeżutkiej potrawy, zastępują je kolejne surowe produkty. Tym przybywaniem i ubywaniem kieruje asystentka, która znajdując się nieco z tyłu za wami, uzbrojona w długie pałeczki, podgrzewa na przemian płytę i rozmowę; jest to mała odyseja pożywienia, którą przeżywacie spojrzeniem: asystujecie Zmierzchowi Surowości.

Ta Surowość, jak wiadomo, jest duchem opiekuńczym japońskiego pożywienia; wszystko jej się poświęca, i jeśli japońskie czynności kulinarne wykonuje się zawsze *na oczach* jedzącego (cecha podstawowa tej kuchni), dzieje się tak dlatego, że być może ważne jest uświęcenie poprzez spektakl śmierci tego, co się

czci. To, co się czci w surowości (termin, którego dziwnie często używamy w liczbie pojedynczej, by oznaczyć seksualność języka, będącą tabu w naszym menu), nie



Gdzie zaczyna się pismo?
Gdzie zaczyna się malarstwo?

jest, zdaje się, jak u nas, wewnętrzną istotą pokarmu, krwistym nadmiarem (krew jako symbol siły i śmierci), który osiągamy poprzez przemieszczenie energii życiowej (u nas surowość jest stanem mocy zawar-

Fr. *crudité* — surowość, pot. rubaszność (w l. poj.); *crudités* — surówki, surowości, rzeczy surowe przeznaczone do jedzenia (w l. mn.) (przyp. dum.).

tej w pożywieniu, co metonimicznie pokazuje ostre doprawianie tataru). Surowość japońska jest w swojej istocie wizualna; oznacza pewien stan zabarwienia mięsa lub rośliny (jak wiadomo, kolor nie jest nigdy wyczerpany przez katalog odcieni, ale odsyła do całej różnorodności dotykowej substancji; w ten sposób *sachimi* rozwija mniej barw niż faktury, różnicujących ułożone na tacy surowe mięso ryb, które przechodzi przez kolejne etapy — zwiotczałości, włóknistości, sprężystości, zwartości, szorstkości, śliskości). Całkowicie wizualny (pomyślany, zaplanowany, nakierowany na spojrzenie, nawet na oko malarza czy grafika) pokarm mówi przez to, że pozbawiony jest głębi: jadalna substancja nie ma cennego jądra, ukrytej siły, tajemnicy życia: żadne danie japońskie nie posiada *środku* (u nas środek ten wynika z rytuału polegającego na kolejności dań, serwowaniu przystawek, zmianie nakrycia); wszystko jest tu przybraniem innego przybrania: po pierwsze dlatego, że pokarm jest wyłącznie kolekcją fragmentów, w której żaden z nich nie jest uprzywilejowany przez kolejność spożywania: jeść — nie znaczy przestrzegać menu (planu dań), ale wyciągać delikatnym dotknięciem pałeczek raz jeden kolor, to znowu inny; po drugie dlatego, że

pokarm ten — to właśnie stanowi o jego oryginalności — wiąże w jedno czas przyrządzenia i czas spożycia; *sukiyaki* to danie będące bez końca w przygotowaniu, w spożyciu i, jeśli tak można powiedzieć, w „trakcie rozmowy”, nie z powodu trudności technicznych, lecz dlatego, że z natury swej wyczerpuje się w trakcie gotowania, i dlatego, że się powtarza; *sukiyaki* ma zaznaczony wyłącznie moment rozpoczęcia (przyniesiona, przyozdobiona składnikami taca); „napoczęte” nie ma więcej momentów czy też miejsc dystynktywnych; traci swój środek niczym nieprzerwany tekst.

Spotkanie

tu
Ko Ko ni

dziś wieczorem
Komban

dzisiaj
Kyo

o której?
nan ji ni?

jutro
ashata

o czwartej
yo ji

Kucharz (który niczego nie gotuje) bierze żywego węgorza, wpychając mu długi ostrze w głowę oskrobuje go i obdziera ze skóry. Ta szybka, raczej wilgotna (niż krwawa) scenka, drobne okrucieństwo, zakończy się *koronką*. Węgorz (albo kawałek jarzyny, jakiś skorupiak), skryztałizowany w smażeniu jak gałąź salzburska*, kurczy się do kawałeczka pustki, zbioru dziurek: pokarm łączy się tutaj z paradoksalnym marzeniem: przedmiotu całkowicie porowatego, tym bardziej przyciągającego uwagę, że pustka ta wytworzona jest po to, aby się nią żywiono (czasami pokarm jest skonstruowany w formie kulki jak powietrzny kłębuszek).

Tempura pozbawiona jest znaczenia, które my tradycyjnie wiążemy ze smażeniem, a które wskazuje na ciężkość. Mąka odnajduje tu swoją istotę rozpylonego kwiecica, rozprowadzonego wodą tak delikatnie, że tworzącego mleczko, a nie ciasto; to połączane mleczko, przychwycone przez olej, jest tak delikatne, że pokrywa niekompletnie kawałek pokar-

Aluzja do *O miłości* Stendhala, gdzie rozdział *Gałąź Salzburska* mówi o krystalizacji uczuć (w wydaniu *Dzieła wybrane*. Przet. T. Zeleński-Boy. Warszawa 1982, s. 82-83) (przyp. tłum.).

mu, odsłania róż krewetki, zieleń papryki, brąz oberżyny, tak że wyjęty ze smażenia racuszek jest osłonką, powłoką, gęstością. Olej (ale czy rzeczywiście chodzi tu o substancję czysto *oleiste*}) jest natychmiast ściągany papierową serwetką, na której kładzie się *tempura* w małym wiklinowym koszyczku; olej jest osuszony, bez żadnego związku z jakąkolwiek substancją natłuszczającą, którą w kulturze śródziemnomorskiej i na Wschodzie pokrywa się wyroby kuchni i wyroby cukiernicze; *tempura* usuwa sprzeczność cechującą nasze produkty przyrządzane na oleju lub tłuszczu, wynikającą z przypalenia bez odgrzewania; ta zimna spalenizna tłustej substancji jest tu zastąpiona przez jakość, która zdaje się eliminować wszystko, co smażone: świeżość. Świeżość, krążąca w *tempura* poprzez mączną koronkę, wzmacnia najbardziej odżywcze i najdelikatniejsze z produktów, ryby, zieleninę; świeżość ta, będąca jednocześnie świeżością tego, co nietknięte, orzeźwiający, dotyczy także oleju: restauracje *tempura* klasyfikowane są według stopnia zużycia oleju, który stosują: świeży olej, raz użyty, odsprzedaje się innej, skromniejszej restauracji itd.; nie decyduje o tym jakość produktu, który

kupujemy, ani nawet jego świeżość (jeszcze mniej zależy od komfortu lub obsługi), ale dziewiczość jego usmażenia.

Czasami kawałek *tempura* ma układ piętrowy: warstwa zapieczona obwodzi (brzmi to lepiej, niż otacza) kawałek papryki wypełniony wewnątrz małżami. Ważne jest to, by produkt został stworzony w kawałku (stan podstawowy japońskiej kuchni, gdzie pokrywanie — sosem, kremem, skórka — jest nieznanne), nie tylko w momencie przygotowywania, ale też w momencie zanurzenia w płynnej jak woda substancji, spajającej jak tłuszcz, skąd wychodzi już gotowy, oddzielny, nazwany, a przecież całkowicie przejrzysty; obwódka jest tak delikatna, że produkt staje się w niej abstrakcyjny: powłoką produktu jest wyłącznie czas (sam skądinąd bardzo krótki), powodujący jego krzepnięcie. Mówi się, że *tempura* jest daniem pochodzenia chrześcijańskiego (portugalskiego): jest to danie wielkopostne (*tempora*), które, udelikatnione przez japońskie techniki unieważniania i eliminacji, staje się pokarmem innego czasu: nie postu i ekspiacji, lecz swego rodzaju medytacji, tyleż widowiskowej, co o(d)żywczej (skoro *tempura* przygotowuje

się na naszych oczach), wokół czegoś, co z konieczności (być może z powodu naszych tematycznych przyzwyczajień) określamy według kategorii lekkości, ulotności, momentalności, delikatności, przezroczywości, świeżości, choć najlepszą nazwą byłaby tu szczelina o niewypełnionych brzegach albo jeszcze lepiej: znak pusty.

Wróćmy, na koniec, do młodego artysty, który robi koronkę z ryb i papryki. Jeśli przyrządza nasz posiłek *przed nami*, przenosząc węgorza gest za gestem, z miejsca w miejsce, z akwarium na biały papier, gdzie, na samym końcu, leży on całkiem przejrzysty, to czyni tak nie tylko po to, aby dostarczyć nam dowodów wysokiej precyzji i czystości swej kuchni, ale i dlatego, że jego działanie jest dosłownie graficzne: wpisuje ono potrawę w materię; jego lada jest urządzona jak stół kaligrafa; dotyka substancji jak grafik (japoński w szczególności), który zmienia kolejno czarki, pędzle, tusz, wodę, papier, wypełniając w ten sposób, w zgiełku restauracji i w splocie zamówień, stopniowanie nie czasu, ale czasów (należących do gramatyki *tempura*), uwidacznia skalę działań, opowiada produkt nie jako skończony towar, którego sama doskonałość

Szczelina



pusta strona

miałaby jakąś wartość (jak to jest w przypadku naszych dań), ale jako wyrób, którego sens nie jest ostateczny, ale postępujący, wyczerpany, by tak rzec, wówczas, gdy jego wytwarzanie jest zakończone: wprowadźcie to wy jecie, ale to on grał, pisał, wytwarzał.

Paczinko jest maszyną na pieniądze. Kupuje się mały zapas metalowych kulek, a potem, stojąc przed automatem (rodzaj pionowej tablicy), jedną ręką wkłada się kulki do otworu, a drugą, za pomocą dźwigni, wprawia się kulkę w ruch poprzez układ przegród. Jeśli moment uruchomienia jest właściwy (nie za mocno i nie za słabo), kulka uwalnia inne kulki i cały ich potok spada do ręki gracza. Teraz może rozpocząć grę od nowa albo wymienić wygraną na jakiś drobiazg (tabliczkę czekolady, pomarańczę, paczkę papierosów). Salonów Paczinko jest bardzo dużo i zawsze są one pełne przeróżnych ludzi (młodzi, kobiety, studenci w czarnych tunikach, mężczyźni w różnym wieku w biurowych garniturach). Mówi się, że obroty Paczinko dorównują obrotom we wszystkich wielkich sklepach Japonii (co bez wątplenia znaczy ogromne pieniądze), a nawet przewyższają je.

Paczinko jest jednocześnie grą zespołową i grą w pojedynkę. Automaty są ustawione w długich rzędach. Każdy stojąc przed swoją tablicą gra sam, nie oglądając się na sąsiada, którego jednak potraça. Słychać tylko hałas kulek wprawianych w ruch (okres ich przebiegu przez automat jest bardzo krótki). Sala przypo



Koryta i latryny

mina ul albo halę fabryczną; gracze przypominają robotników pracujących przy taśmie. Patrząc na salę gry, odnosi się nieodparte wrażenie, że gracze są całkowicie pochłonięci przez mozolną, trudną, staranną pracę. U żadnego z nich nie widać oznak rozleniwienia, swobody, kokieterii; nie mają nic z teatralnego próżniactwa zachodnich graczy otaczających małymi grupkami elektryczny bilard, którzy całkiem świadomie przyjmują przed klientami baru postawę zniechęconych bogów-fachowców w swojej dziedzinie. Sztuka tej gry różni się znacznie od sztuki gry na naszych automatach. Gracz

zachodni musi korygować opadanie wystrzelonej kulki za pomocą przycisków umieszczonych w automacie. Dla *gracza* japońskiego wszystko rozstrzyga się w momencie uruchomienia kulki, wszystko zależy od siły, z jaką uwolnił kciukiem dźwignię; dotyk jest jednorazowy i ostateczny, w nim zawiera się talent gracza, który może korygować przypadek tylko przez dotknięcie dźwigni i tylko jeden raz, a dokładniej, przed uruchomieniem kulki, ruchem delikatnie zwolnionym bądź przyspieszonym (nie ma to nic wspólnego z regulowaniem toru kulki); jedno jedyne dotknięcie uruchamia i kieruje kulkę. Ręka gracza jest ręką artysty (w stylu japońskim), dla którego linia (graficzna) jest „kontrolowanym poślizgiem”. W rezultacie Paczinko powtarza, w porządku mechanicznym, zasady malarstwa *alla prima*, według których kreska ma być wyznaczona jednym ruchem. Nigdy nie można jej poprawić, co wynika z rodzaju papieru i tuszu używanych w tego typu malarstwie. Tak samo nie można poprawić toru uruchomionej kulki (byłoby to niegodnym prostactwem, sponiewieraniem automatu, co czynią zachodni szulerzy); jej kierunek jest wyznaczony jednym błyskiem chwili uruchomienia.



Miasto jest ideogramem: tekst ciągły

pusta strona

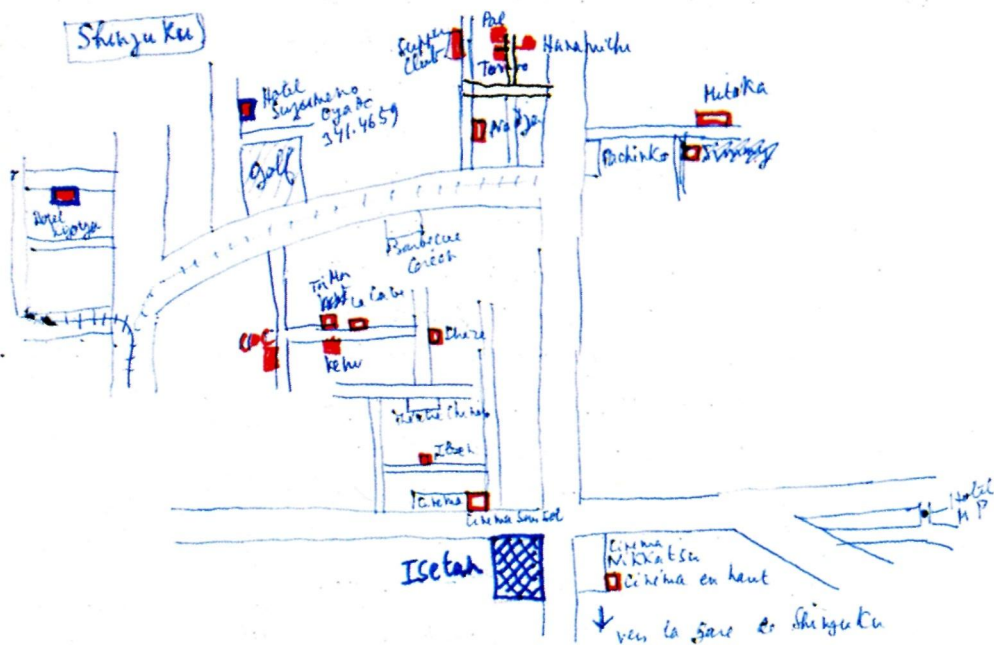
Czemu służy ta sztuka? Regulowaniu obiegu pokarmowego. Zachodni automat podtrzymuje symbolikę penetracji: chodzi o to, aby jednym poprawnym strzałem uzyskać *pin-up* (przyszpilenie), które całkowicie oświetlone na tablicy bilardowej drażni, prowokuje, podnieca i rozbudza oczekiwanie. W Paczinko nie ma żadnego seksu (w Japonii — w tym kraju, który nazywam Japonią — seksualność zawarta jest w seksie i nigdzie indziej; w Stanach Zjednoczonych, przeciwnie, seks jest obecny wszędzie z wyjątkiem seksualności). Automaty są ustawione w szeregi jak koryta; gracz szybkim ruchem, powtarzanym wielokrotnie tak szybko, że wydaje się trwać bez żadnej przerwy, karmi automat kulkami, wkłada je do niego tak, jakby karmił gęś; od czasu do czasu przepełniony automat upuszcza z siebie kulki wartości kilku jenów; gracz symbolicznie zostaje zasypany pieniędzmi. Łatwo zatem zrozumieć surowość i powagę gry, która zwartemu charakterowi kapitalistycznego bogactwa, zatwardziałej oszczędności, przeciwstawia rozkoszne uwolnienie spadających kulek-piędzy, które od jednego celnego uderzenia wypełniają dłoń gracza.

Miasta czworokątne, trójkątne (np. Los Angeles) wywołują w nas silny niepokój; ranią nasze poczucie całościowego doświadczenia miasta, zgodnie z którym cała przestrzeń miejska powinna mieć centrum, do którego można iść i z którego można wrócić, miejsce-całość, o którym się marzy i względem którego się kieruje, jednym słowem — odnajduje się. Z wielu (historycznych, ekonomicznych, religijnych, militarnych) powodów Zachód nie tylko nazbyt dobrze zrozumiał tę zasadę: wszystkie miasta są koncentryczne; ale też stosownie do ruchu metafizyki zachodniej, dla której każde centrum jest miejscem prawdy, centrum w naszych miastach jest zawsze pełne: miejsce naznaczone; to w nim zbierają i się streszczają wartości cywilizacji: duchowość (kościół), władza (urzędy), pieniądz (banki), handel (wielkie sklepy), słowo (agory: kawiarnie i promenady); iść do centrum — to spotkać „prawdę” społeczną, to uczestniczyć we wspaniałej pełni „rzeczywistości”.

Miasto, o którym mowa (Tokio), przedstawia niezwykle paradoks: posiada oczywiście centrum, ale jest ono puste. Całe miasto otacza miejsce jednocześnie

zakazane i obojętne, siedzibę zamaskowaną zielenią, ochranianą przez fosy wodne, zamieszkaną przez cesarza, którego nigdy nie widać, dosłownie — zamieszkaną przez nie wiadomo kogo. Każdego dnia taksówki, prowadzone szybko, energicznie i sprawnie, jak po linii strzału, omijają ów krąg, gdzie niskie korony dachów, widzialna forma niewidzialnego, ukrywają święte „nic”. Jedno z dwóch najpotężniejszych miast współczesności jest skonstruowane wokół pierścienia murów, wody, dachów i drzew; a więc samo centrum jest jedynie ulotną ideą, istniejącą tu nie po to, aby promieniowała z niego władza, ale po to, aby naciskiem pustego centrum zmuszać cały ruch miejski do ciągłej zmiany kierunku. Jak powiadają, w ten właśnie sposób wyobrażenie rozwija się kółkiem poprzez objazdy i nawroty wokół pustego podmiotu.

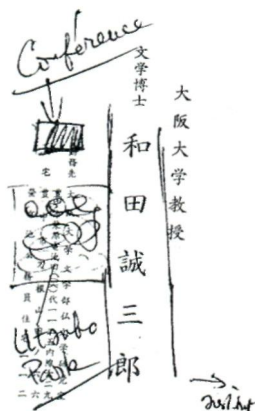
Ulice tego miasta nie mają nazw. Jest adres pisany, ale ma on tylko wartość pocztową, odwołuje się do urzędowego spisu nieruchomości (dzielnicami i blokami, zupełnie niegeometrycznie), który zna listonosz, ale nie zwiedzający: największe miasto świata jest praktycznie nieuporządkowane; przestrzenie, które je tworzą w szczegółach, są nienazwane. To domowe zatarcie wydaje się niewiarygodne dla tych (np. dla nas), którzy przywykli sądzić, że to, co najbardziej praktyczne, jest zawsze najbardziej racjonalne (zasada, według której najlepszą toponimią miejską są ulice-numery, jak w Stanach Zjednoczonych albo Kioto, mieście chińskim). Tokio potwierdza jednak, że to, co racjonalne, tworzy wyłącznie system wśród innych systemów. Aby opanować rzeczywistość (w tym przypadku rzeczywistość adresów), wystarczy mieć system; ten system pozornie nielogiczny, niepotrzebnie skomplikowany, dziwacznie sprzeczny: rzecz dobrze sklecona może, jak wiadomo, nie tylko wytrzymać długi czas, ale dodatkowo jeszcze usatysfakcjonować miliony mieszkańców, podporządkowanych skądinąd wszystkim zaletom cywilizacji technicznej.



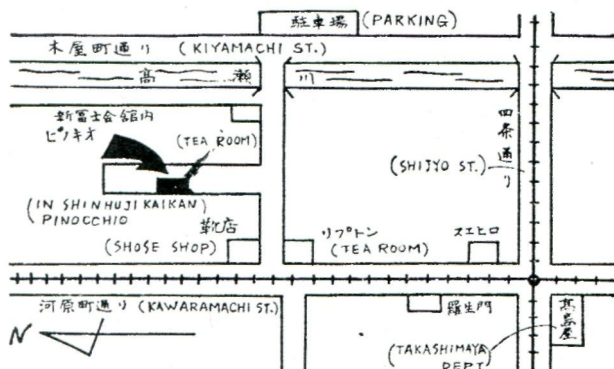
Notatniuk 2 adresami

pusta strona

Anonimowość uzupełnia pewną liczbę wybiegów (przynajmniej nam się tak wydaje), których kombinacja tworzy system. Można przedstawić adres za pomocą systemu orientacyjnego (narysowanego lub drukowanego), swego rodzaju wyciągu geograficznego, który sytuuje miejsce zamieszkania na podstawie znanego punktu orientacyjnego, np. dworca kolejowego (mieszkańcy celują w tych improwizowanych rysunkach na skrawkach papieru, na których powstają: ulica, budynek, kanał, tory, wskazówka, i które czynią z wymiany adresów delikatną komunikację, w której ma miejsce życie ciała, sztuka gestu graficznego; zawsze to przyjemność oglądać kogoś, kto pisze: tym bardziej kogoś, kto rysuje; za każdym razem, kiedy mi w taki sposób podawano adres, zatrzymałem w pamięci gest mojego rozmówcy odwracającego ołówek, aby lekko wymazać gumką umieszczoną na jego końcu przeciągniętą linię drogi, połączenie wiaduktu [mimo że gumka jest przedmiotem sprzecznym z graficzną tradycją Japonii, gest ten tchnął spokojem, łagodnością i pewnością, jakby nawet w tym błahym akcie ciało „pracowało z większą rezerwą niż umysł”, zgodnie z zaleceniem aktora



Zeami; wytwarzanie adresu było znacznie ważniejsze niż sam adres, i, zafascynowany, życzyłbym sobie, aby zapisywanie adresu trwało całymi godzinami]). Można też, znając już miejsce, do którego zmierzamy, samemu kierować taksówkarza



z ulicy na ulicę. Można w końcu poprosić szofera, aby sam dał się prowadzić przez turystę z daleka, po którego jedzie, przez jeden z tych wielkich czerwonych telefonów zainstalowanych przy prawie każdym straganie na ulicy. Wszystko to czyni doświadczenie wzrokowe decydującym elementem orientacji: banalne stwierdzenie, jeśli mówić o dżungli czy stepie, choć mniej banalne, gdy dotyczy to wielkiego nowoczesnego miasta, którego znajomość zwykle zapewnia plan, przewodnik, książka telefoniczna, jednym słowem, kultura

drukowana, a nie działanie wyrażające się gestami. Tu, przeciwnie, miejsca zamieszkania nie podtrzymuje żadna abstrakcja; poza spisem nieruchomości jest ono tylko czystą przyległością: znacznie bardziej faktyczne niż legalne, przestaje ono stwierdzać połączenie tożsamości i własności. To miasto można poznać tylko przez działanie typu etnograficznego: trzeba się w nim orientować nie z pomocą książki czy adresu, ale chodzenia, wzroku, przyzwyczajenia, doświadczenia; całe odkrycie jest tu intensywne i delikatne, i będzie można je powtórzyć tylko poprzez wspomnienie śladu, jaki w nas zostawiło; zwiedzać jakieś miejsce po raz pierwszy — to w jakiś sposób zacząć je pisać: adres nie zapisany musi sobie sam stworzyć własne pismo.

Spotkanie

być może
tabun

zmęceni
tsukareta

niemożliwe
de Ki nai

chcę spać
netai

W tym ogromnym mieście, prawdziwie wielkomięskiej przestrzeni, nazwa każdej dzielnicy jest wyraźna, znana, umieszczona na nieco pustym planie (skoro ulice nie mają nazw) niczym ogromny błysk; przybiera ona tę nader znaczącą tożsamość, którą na swój sposób Proust badał w *Nazwach Miejsc*. Jeśli dzielnica jest dobrze ograniczona, skupiona, zwarta, zakotwiczona pod swoją nazwą, to ma swoje centrum, ale to centrum jest duchowo puste: jest nim zwykle dworzec.

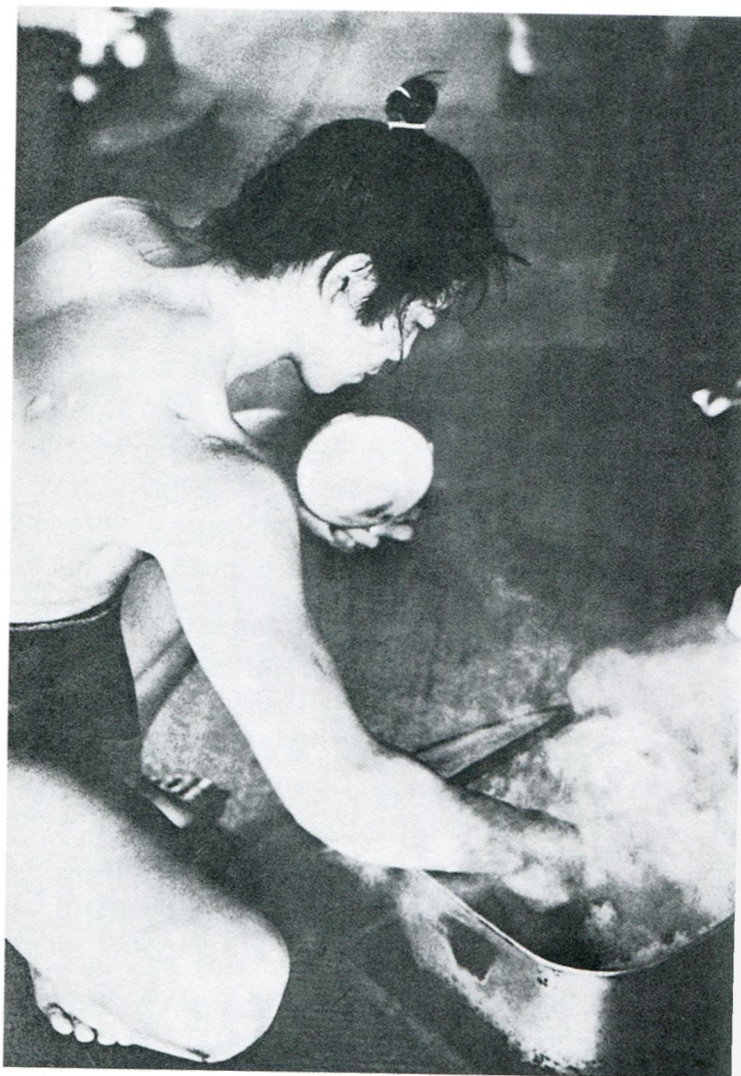
Dworzec to rozległy organizm, gdzie jednocześnie znajdują się pociągi dalekobieżne, pociągi podmiejskie, metro, wielki sklep i cały handel podziemny; jest on dla dzielnicy punktem orientacyjnym, który zdaniem pewnych urbanistów sprawia, że miasto znaczy i poddaje się lekturze. Dworzec japoński jest poprzecinany tysiącami dróg funkcjonalnych, od podróży do zakupów, od ubrania do pożywienia: z pociągu można wyjść wprost na dział obuwia. Przeznaczony do handlu, przejścia, odjazdu, a jednak umieszczony w niezwykłym budynku — dworzec (czy zresztą w ten sposób należy nazywać ten nowy kompleks?) jest oczyszczony z tej cechy świętości, która naznacza zwykle wielkie

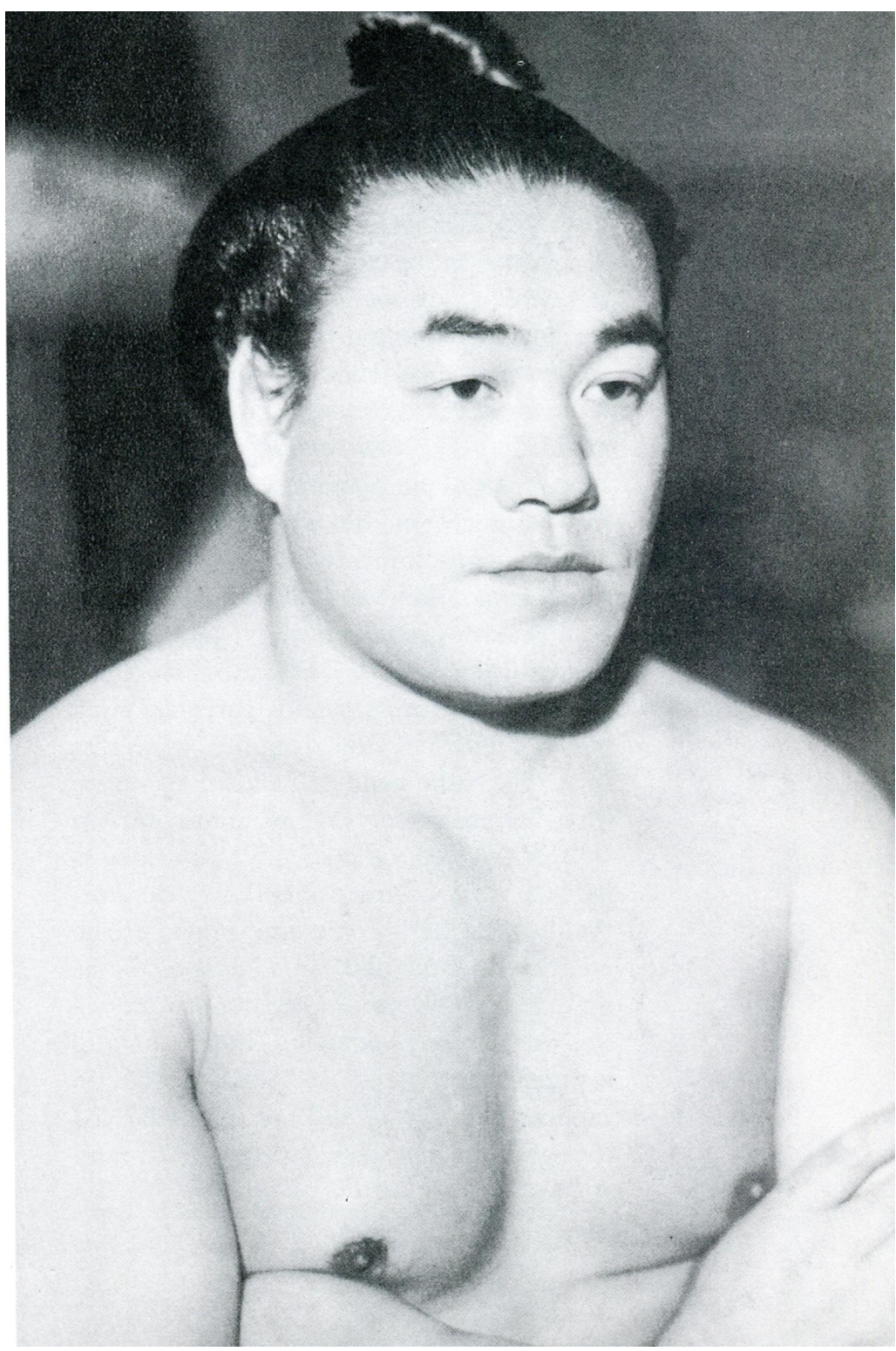
punkty orientacyjne naszych miast: katedry, kościoły, ratusze, zabytki historyczne. Tutaj punkt orientacyjny jest całkiem po-spolyty; bez wątpienia również targ bywa centralnym miejscem zachodniego miasta; w Tokio jednak handel jest utrudniony z powodu niestabilności dworca: bezustanne rozjazdy uniemożliwiające ześrodkowanie; można by powiedzieć, że towar jest tylko substancją przygotowawczą paczki, i że sama paczka jest przepustką, biletem, który pozwala odjechać.

Tak więc każda dzielnica zbiera się w jamie swego dworca, w pustym punkcie natłoku jej zatrudnień i przyjemności. Tego dnia decyduję się pójść na taki albo inny dworzec, a jedynym moim celem jest swego rodzaju wydłużona percepcja jego nazwy. Wiem, że na powierzchni dworca Ueno spotkam młodych narciarzy, wiem jednak także, że jego rozległe podziemia obramowane sklepikami, popularnymi barami, zatłoczone przez kloszardów, przez podróżnych śpiących, jedzących na samej ziemi niechlujnych korytarzy, są spełnieniem powieściowej istoty dna. Niedaleko stąd — kiedy indziej — będą to inni ludzie: na ulicach handlowych Asakusa (bez samochodów), ozdobionych łukami



*Zapaśnicy tworzą kastę;
żyją na uboczu, noszą
długie włosy i jedzą
rytualne posiłki. Walka
trwa jedną chwilę: czas
na powalenie innego
cielska. Nie ma tu
ładnego kryzysu, żadnego
dramatu, żadnego
wyczerpania, słowem,
żadnego sportu: znak
ciężkości, a nie
rozdrażnienie konfliktem.*





papierowych kwiatów wiśni, sprzedaje się nowiutkie ubrania, wygodne i tanie: kurtki z grubej skóry (żadnego związku z przestępczością), rękawiczki obszyte czarnym futrem, bardzo długie wełniane szale, które zarzuca się na jedno ramię, jak to robią wracające ze szkoły wiejskie dzieci, skórzane czapki, błyszczący ubiór robotnika, który potrzebuje się ciepło okryć, uprzednio wzmocniony obfitą zawartością dużych dymiących mis, w których gotuje się i dusi zupa z kluskami. A z drugiej strony cesarskiego pierścienia (jak pamiętamy, pustego) jest jeszcze inny lud: Ikebukuro, robotnik i chłop, szorstki i przyjazny jak wielki kundel. Każda dzielnica wytwarza inne rasy, inne ciała, a za każdym razem inną familiarność. Przejść przez miasto (lub drażyć jego głębie, gdyż pod ziemią istnieją sieci barów, sklepików, do których dochodzi się czasami przez proste wejście do budynku, w taki sposób, że przekroczywszy wąską bramę, odkrywa się imponujące, czarne Indie handlu i przyjemności) — to podróżować po Japonii z góry na dół, to nakładać na topografię pismo wielu twarzy. Tak brzmi

* Aluzja do *Les Indes Noires* Jules'a Verne'a (przyp. tłum.).

każda nazwa przywołująca ideę wioski, zaludnionej przez populację tak samo zróżnicowaną, jak populacja plemienia, dla którego ogromne miasto byłoby stepem. Ten dźwięk miejsca jest dźwiękiem historii, bo nazwa znacząca jest tu nie wspomnieniem, lecz anamnezą, jakby całe Ueno, całe Asakusa przychodziły do mnie z tego dawnego haiku napisanego przez Bashô w XVII wieku:

Obłok kwitnących wiśni

Dzwon. Ten z Ueno?

Ten z Asakusa?

Jeśli bukiety, przedmioty, drzewa, twarze, ogrody i teksty, jeśli rzeczy i zwyczaje japońskie wydają się nam małe (nasza mitologia sławi to, co duże, szerokie, rozległe, otwarte), to nie z powodu ich rozmiaru, ale dlatego, że każdy przedmiot, każdy gest, najswobodniejszy nawet, najbardziej ruchliwy, wydaje się *obramowany*. Miniatura nie wynika z rozmiaru, ale z pewnego rodzaju precyzji, którą rzecz wykorzystuje po to, aby się ograniczyć, zatrzymać, zakończyć. Precyzja ta nie jest ani wyrozumowana, ani moralnie uzasadniona: rzecz nie jest *czysta* na sposób purytański (dzięki poprawności, szczerości, obiektywności), ale raczej dzięki halucynacyjnemu dodatkowi (analogicznemu do wizji wywołanej haszyszem, mówiąc za Baudelaire'em) lub też cięciu, które zdejmuje z przedmiotu pióropusz sensu i odmawia jego obecności, jego usytuowaniu w świecie wszelką *niepewność*. Tymczasem rama ta jest niewidzialna: rzecz japońska nie jest obwiedziona, ozdobiona, nie jest ukształtowana za pomocą wyraźnego konturu, rysunku, który służy „dopełnieniu” koloru, cienia, linii; wokół niej roztacza się: *nic*, pusta

przestrzeń, która sprawia, że rzecz matowieje (i w naszych oczach staje się: ograniczona, pomniejszona, mała).

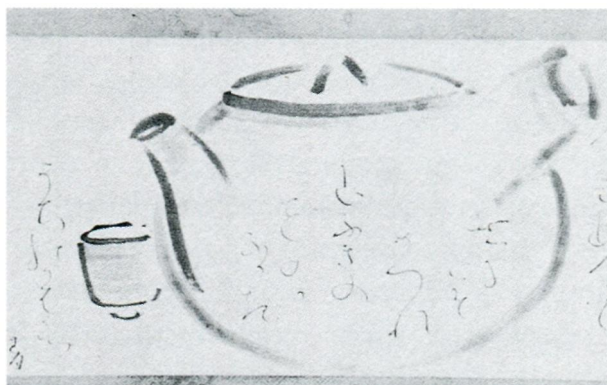
Można by rzec, że przedmiot jednocześnie nieoczekiwanie i rozważnie obraca wniwecz przestrzeń, w której jest usytu-



wany. Na przykład: pokój przestrzega granic pisanych, są to maty na podłodze, płaskie okna, ściany obite listewkami (czyste wyobrażenie powierzchni) tak, że nie widać rozsuwanych drzwi; wszystko jest tu *konturem*, jakby pokój został naszkicowany jednym ruchem pędzla. Jednakże poprzez układ wtórny ta dokładność jest na swój sposób udaremniona: ściany są delikatne, łatwo je przedziurawić, są też przesuwalne, meble się chowa, w ten sposób odnajdujemy w japońskim pomie-

szczeniu tę „fantazję” (w szczególności wystroju), dzięki której każdy Japończyk odrzuca — bez trudu i bez teatralnych gestów — dostosowanie do ramy. Albo mówiąc jeszcze inaczej: w japońskim bukietcie, „rygorystycznie skonstruowanym” (mówiąc językiem estetyki zachodniej) — jakiegokolwiek by były intencje symboliczne tej konstrukcji, omówione w każdym przewodniku po Japonii i w każdej książce o sztuce *Ikebana* — wytworem jest obieg powietrza, w którym kwiaty, liście, gałązki (słowa nazbyt botaniczne) są w sumie tylko ścianami, korytarzami, przegrodami, ostrożnie wyznaczonymi zgodnie z ideą wyodrębnienia, które oddzielamy jako naszą część natury, jakby sam nadmiar *dowodził* naturalności; bukiet japoński jest trójwymiarowy; to nieznanne arcydzieło, o jakim marzył Frenhofer, bohater Balzaka, który chciał, by można było przejść za namalowaną postać, wsunąć ciało w szczelinę jej ramion, w prześwit jej kształtu, arcydzieło, którego nie należy *odczytywać* (odczytywać jego symbolikę), lecz odtworzyć drogę ręki, która je nakreśliła: pismo prawdziwe, istniejące w przestrzeni, którego lektura, nie będąc prostym rozszyfrowaniem jakiegoś komu-

nikatu (niechby i wysoce symbolicznego), pozwala odtworzyć ślad wykonanej przez rękę pracy. Albo wreszcie (i przede wszystkim): nie odwołując się nawet do znanej



Herbaciarny pył, sieć pisma

zabawki japońskiej składającej się z coraz to mniejszych pudełek, z których ostatnie kryje w sobie pustkę, prawdziwą medytację semantyczną można zobaczyć już w najmniejszej paczce japońskiej. Geometrycznie, rygorystycznie wyrysowana, a jednak zawsze oznaczona w którymś miejscu fałdą, węzłem, asymetrycznie, starannie (sama technika sporządzania paczek jest grą opartą na połączeniu kartonu, drewna, papieru, wstążek), paczka nie

służy już tylko do transportowania przedmiotu, ale sama staje się przedmiotem; opakowanie samo w sobie jest uświęcone jako rzecz drogocenna, chociaż nic nie kosztuje; paczka jest myślą; tak więc w niemal pornograficznym piśmie znajdujemy zdjęcie młodego nagiego Japończyka dokładnie owiniętego sznurkiem jak kiełbasa: intencja sadystyczna (znacznie bardziej wystawiona na pokaz niż rzeczywistość) została naiwnie — lub też ironicznie — wchłonięta nie przez bierną praktykę seksualną, lecz skrajną postać sztuki robienia paczek, osznurowywania pakunku.

Jednakże, przez samą dokładność, opakowanie wielokrotnie powtarzane (nie sposób rozwiązać pakunku) opóźnia odsłonięcie przedmiotu, który jest pod nim ukryty — i który jest często nieistotny, bo na tym właśnie polega wyjątkowość japońskiej paczki, że błahość rzeczy jest nieproporcjonalna do luksusowego opakowania: słodczyce, trochę słodkiej pasty sojowej, zwyczajna „pamiątka” (jakie Japonia umie niestety produkować) są zapakowane z takim zbytkiem, jakby to była biżuteria. Można by powiedzieć, że to pudełko jest przedmiotem przeznaczonym

na prezent, a nie to, co ukrywa: uczniowie wracający z wycieczki szkolnej przywożą rodzicom piękne paczki zawierające nie wiadomo co, jakby wracali z bardzo daleka i jakby dawało im to możliwość zbiorowego radowania się paczką. Pudełko zatem gra rolę znaku; jak opakowanie, ekran, maska — jest tym, co ukrywa, chroni i jednocześnie oznacza: *wprowadza w błąd, fałszuje*, jeśli wziąć to wyrażenie w podwójnym, monetarnym i psychologicznym znaczeniu; ale sam fakt, że pudełko zawiera i znaczy, jest *odłożony na później*, jakby funkcją paczki nie było ochranianie w przestrzeni, ale odsyłanie w czasie; wydaje się, że to właśnie w opakowaniu zawiera się trud *wytwarzania* (robienia czegoś), tym samym przedmiot traci na istnieniu, staje się złudzeniem: od opakowania do opakowania, *signifié* umyka, a gdy w końcu się je złapie (zawsze w paczce jest coś małego), staje się ono nieistotne, śmieszne, bezwartościowe: pole *signifiant* (przyjemność) zostało zajęte: pudełko nie jest puste, ale opróżnione: znaleźć przedmiot, który jest w pudełku, lub *signifié*, które jest w znaku, znaczy odrzucić je; to, co Japończycy transportują z mrówczą energią, to w sumie znaki

puste. W Japonii bowiem istnieje ogromna liczba przedmiotów, które można by nazwać środkami transportu: wszelkich rodzajów, form, substancji: pudełka, kieszenie, torby, walizy, chusty (*fudžo*: chusta chłopska, w którą zawija się przedmiot), każdy człowiek na ulicy ma jakiś pakunek, znak pusty, energicznie ochraniający, szybko przenoszony, jakby skończoność, oprawa, ulotna obwódka, które stanowią podstawę japońskich przedmiotów, przeznaczały je do powszechnego przemieszczenia. Bogactwo rzeczy i głębia sensu są wyeliminowane tylko za cenę potrójnej jakości, narzucanej fabrykowanym przedmiotom: mają one być precyzyjne, przenośne i puste.

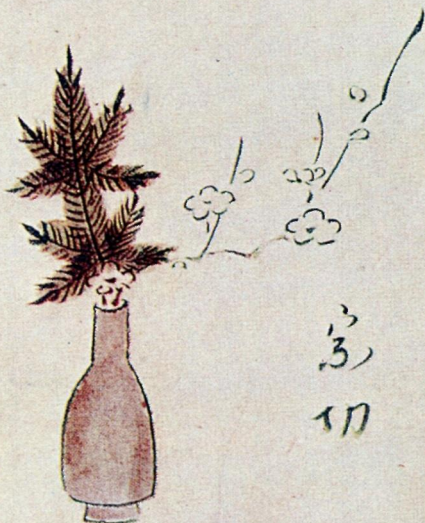
周五



石紅



空切



專好



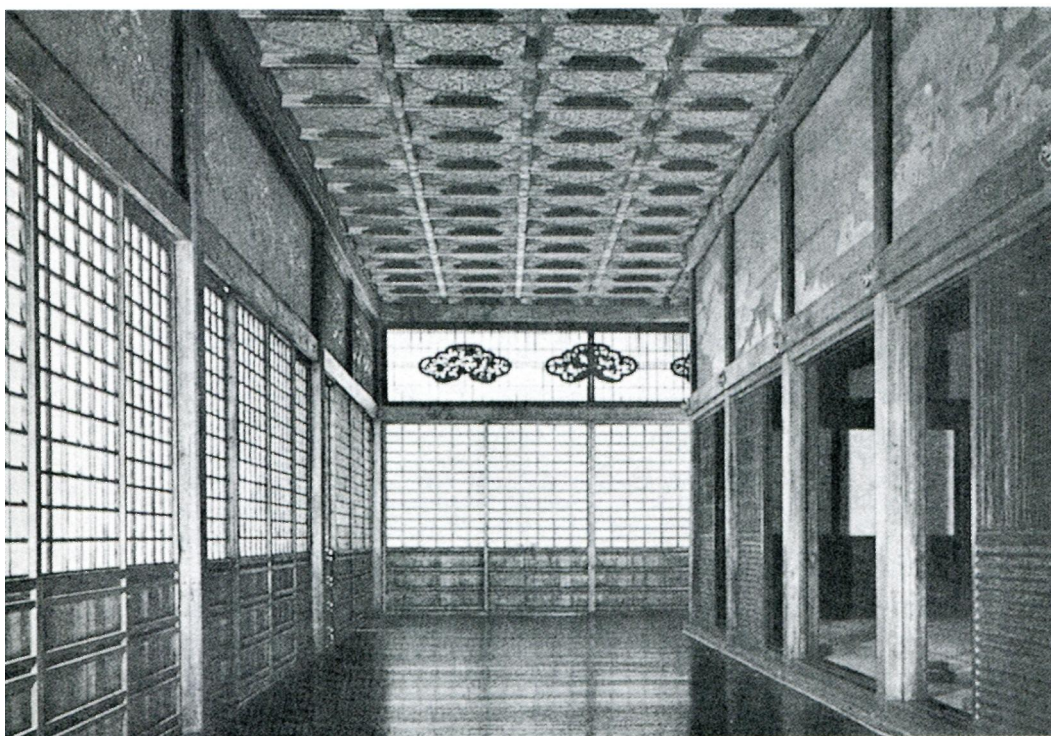
pusta strona

Znak jest szczeliną
otwierającą się na obliczu
innego znaku

Lalki *Bunraku* mają od jednego do dwóch metrów wysokości. Są to mali mężczyźni lub małe kobiety o ruchomych nogach, rękach i ustach: każda lalka jest poruszana przez trzech widocznych mężczyzn, którzy ją obracają, podtrzymują i towarzyszą jej: mistrz trzyma górną część lalki i jej prawe ramię; ma twarz odsłoniętą, gładką, jasną, niewzruszoną, zimną, jak „świeżo umyta biała cebula” (Bashó); dwaj pomocnicy ubrani są na czarno, twarze mają zasłonięte chustami; pierwszy z nich nosi rękawiczki z odsłoniętym kciukiem, trzyma krzyżak z nitkami, którymi porusza lewe ramię i dłoń lalki; drugi pełzając podtrzymuje korpus i porusza nogami. Mężczyźni posuwają się w niezbyt głębokim kanale, tak że ich ciała są widoczne. Dekoracja znajduje się za nimi, jak w teatrze. Z boku, na estradzie, znajdują się muzycy i recytatorzy, których zadaniem jest *wyrażanie** tekstu (tak jak wyciska się owoc); tekst jest na wpół mówiony, na wpół śpiewany; podzielony mocnymi uderzeniami w struny przez grających na shamisen, jest zarazem miarowy i szarpany, gwałtowny i sztucz-

ny. Spoceni, nieruchomi chórzyci siedzą za małymi pulpitami, gdzie znajduje się wielki tekst, który śpiewają i którego pionowe litery widać z daleka, w chwili gdy odwracają stronicę libretta; trójkąt sztywnego płótna, przywiązany do ramion jak latawiec, okala twarze wystawione na pastwę wszystkich niepewności głosu.

Bunraku praktykuje więc trzy odrębne pisma, które podsuwa do czytania jednocześnie, w trzech miejscach spektaklu: marionetka, animator, recytator: gest odgrywany, gest rzeczywisty, gest wokalny. Głos: faktyczna stawka nowoczesności, szczególna substancja mowy, której władzę próbuje się wszędzie zaprowadzić. W *Bunraku* jednak panuje *ograniczona* idea głosu; nie usuwa się go, lecz wyznacza dla niego ściśle określoną i w istocie trywialną funkcję. W głosie recytatora zaczynają się w rezultacie łączyć ze sobą: przesadna deklamacja, tremolo, zbyt wysoki ton żeński, łamane intonacje, łkania, paroksyzmy gniewu, lamentu, błagania, zdziwienia, niestosowny patos, cała kuchnia emocji, wypracowana na poziomie tego ciała wewnętrznego, bebechowego, którego pośrednikiem jest mięsień krtani. A może właśnie to wydobyć



*Odwróćcie obraz:
nic więcej, nic innego, nic*

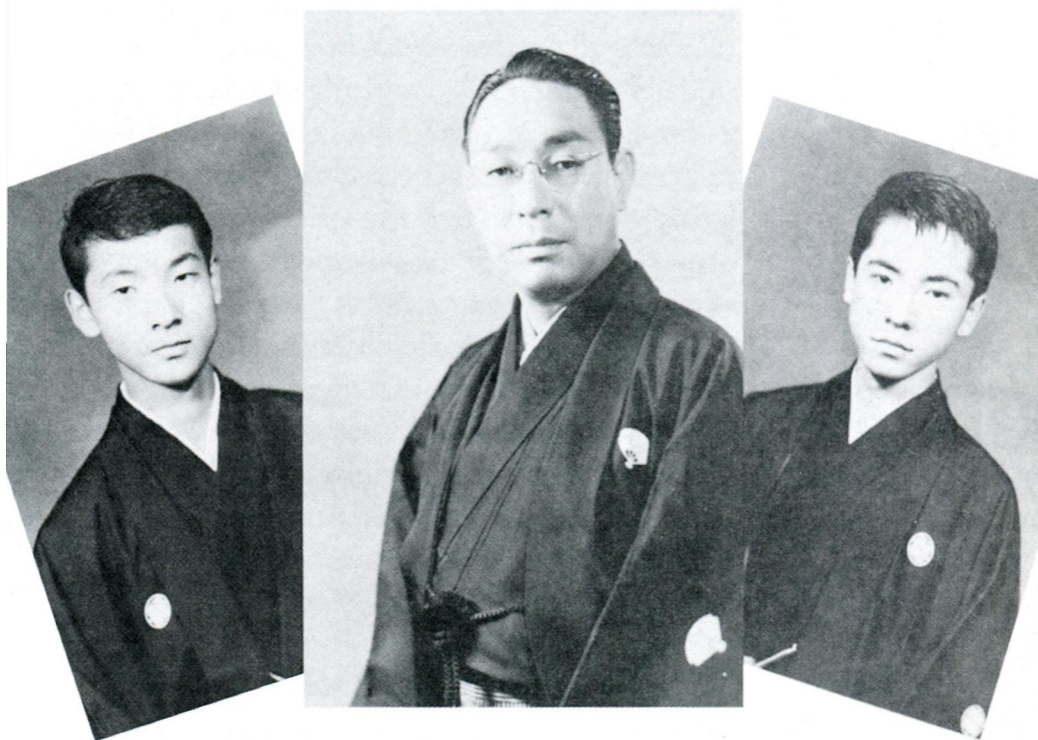


pusta strona

głosu możliwe jest tylko dzięki kodowi emisji: głos ten milknie dopiero po kilku nieciągłych znakach wzburzenia; wypchnięta z nieruchomego ciała, ściśnięta przez ubranie, przywiązana do książki, która kieruje nią od swego pulpitu, ostro obramowana lekko spóźnionymi (wypadającymi nie w porę) uderzeniami w struny shamisen, substancja wokalna trwa w postaci pisma, nieciągła, zakodowana, podporządkowana ironii (jeśli pozbawić to słowo złośliwego znaczenia); a zatem, głos, w ostatecznym rachunku, uzewnętrznia nie to, czego jest nośnikiem („uczucia”), ale sam siebie, swoją własną degradację; *signifiant* jedynie chytrze odwraca się jak rękawiczka.

Głos nie jest więc wyeliminowany (co byłoby rodzajem cenzury głosu, tzn. zaznaczenia jego ważności), lecz odłożony na bok (z punktu widzenia sceny recytatorzy zajmują boczną część estrady). *Bunraku* daje głosowi przeciwwagę lub, jeszcze inaczej mówiąc, przeciwny bieg: gest. Gest jest podwójny: gest emotywny na poziomie marionetki (ludzie płaczą z powodu samobójstwa lalki-kochanki), akt przechodni na poziomie animatorów. W naszej sztuce teatralnej aktor udaje





*Wschodni transwestyta nie kopiuje kobiety, lecz
znaczy ją: nie wślizguje się w jej model, lecz
odrywa się od jej signifié: Kobiecość jest dana do
czytania, a nie do oglądania: przeniesienie, a nie
przekroczenie; znak przechodzi z wielkiej roli ko-
biecej na pięćdziesięcioletniego ojca rodziny: to jest
ten sam mężczyzna, ale gdzie się zaczyna metafora?*

działanie, ale jego działania są zawsze tylko gestami: na scenie nic tylko teatr, a jednak teatr wstydlivy. *Bunraku* (oto jego definicja) oddziela działanie od gestu: pokazuje gest, pozwala zobaczyć działanie, eksponuje jednocześnie sztukę i pracę, rezerwuje dla każdej z nich własne pismo. Głos (i nie ponosi się żadnego ryzyka, pozwalając mu osiągnąć przesadne strefy jego gamy) jest podwojony przez rozległość ciszy, w którą z tym większą subtelnością wpisują się inne cechy, inne pisma. I tutaj wytwarza się niebywały efekt: pozbawione głosu i prawie bez mimiki, te ciche pisma, jedno przechodnie, drugie gestualne, wytwarzają podniecenie być może równie szczególne jak intelektualna nadwrażliwość, którą przypisuje się pewnym narkotykom. Gdy słowo pozostaje nie tyle oczyszczone (*Bunraku* nie dba o ascezę), co, by tak rzec, skupione w całości po stronie gry, wówczas substancje, przenikające teatr zachodni, ulegają rozpuszczeniu: emocja ani się nie przelewa, ani nie tonie, lecz daje się czytać, stereotypy znikają, zanim spektakl nie popadnie w oryginalność, w „pomysły”. Wszystko to wiąże się oczywiście z efektem dystansu zalecanym przez Brechta. Dystans ten, który uważa się u nas za niemożliwy, zbędny lub śmieszny i który

skwapliwie się odrzuca, chociaż Brecht umieścił go dokładnie w centrum dramaturgii rewolucyjnej (co z pewnością wszystko tłumaczy), tak więc dystans ten i jego funkcjonowanie pomaga nam zrozumieć właśnie *Bunraku*: poprzez nieciągłość kodów, poprzez cesurę nałożoną na różne cechy przedstawiania, w taki sposób, że kopia wypracowana na scenie nie byłaby całkiem zniszczona, ale jakby porozrywana, porysowana, ocalona przed zaraźliwą metonimią głosu i gestu, duszy i ciała, która łapie na lep naszego aktora.

Jako totalny, choć podzielony spektakl *Bunraku* wyklucza oczywiście improwizację: powrót do spontaniczności byłby powrotem do stereotypów, z których zbudowana jest nasza „głębia”. Jak zauważył Brecht, panuje tu *cytat*, odrobina pisma, fragment kodu, jako że żaden z uczestników gry nie może osobiście odpowiadać za to, że nigdy nie pisze sam. Jak w nowoczesnym tekście, splot kodów, odniesień, odczytanych stwierdzeń, antologijnych gestów pomnaża napisaną linijkę nie poprzez jakieś odwołanie metafizyczne, lecz poprzez grę kombinacji, która otwiera się na całą przestrzeń teatru: to, co jeden rozpocznie, drugi prowadzi dalej, bez wytchnienia.



Pismo wytryska więc z planu zapisu, gdyż bierze się ono z niezauważalnego cofnięcia i przesunięcia (nie twarzą w twarz; od samego początku pobudzając nie wzrok, lecz kreskę), które dzieli powierzchnię na korytarze, chcąc jakby przywołać mnogą pustkę, w której się spełnia — pismo rozkłada się wyłącznie na powierzchni, zaczyna tkać powierzchnię, wygnane z głębi, która nie jest głębią, ku powierzchni, która nie jest już powierzchnią, ałe włóknem zapisywanym od spodu pionowo ku jego wierzchowi (pędzel trzymany się w dłoni uniesiony) — ideogram przekształca się w ten sposób w kolumnę — rurę lub drabinę — i spiętrza się jak złożona linia zrodzona z monosylaby w przestrzeni głosu: tę kolumnę można określić jako „pustą garść”, gdzie zrazu pojawiła się „pojedyncza kreska”, jako tchnienie, przechodzące przez wydrażone ramię, doskonale działanie, które winno być działaniem „ukrytej puenty” lub „nieobecności śladów”.

Philippe Sollers: *Sur le matérialisme*, 1969.

Wychodząc od fundamentalnego przeciwstawienia *ożywione/nieożywione*, *Bunraku* komplikuje je, rozprasza, bez jakiegokolwiek korzyści dla każdego z obu członów. U nas marionetka (np. Pulcinella) podsuwa aktorowi zwierciadło jego przeciwieństwa; ożywia nieożywione po to, aby wyraźniej zmanifestować swoją degradację, nikczemność swojego bezwładu; jako karykatura „życia” afirmuje tym samym granice *moralne* i rości sobie prawo do wyznaczania granic piękna, prawdy, uczucia w żywym ciele aktora, który wszelako czyni z tego ciała kłamstwo. *Bunraku* nie świadczy na rzecz aktora, lecz nas od niego uwalnia. Jak? Dokładnie poprzez pewną myśl ludzkiego ciała, którą wprowadza tu materia nieożywiona z nieskończenie większym rygiorem i drżeniem niż ciało ożywione (obdarzone „duszą”). Aktor zachodni (naturalista) nigdy nie jest piękny; jego ciało pragnie być z istoty fizjologiczne, a nie plastyczne: stanowi kolekcję organów, muskulaturę namiętności, w której każda sprężyna (głos, miny, gesty) podporządkowana jest jakiemś ćwiczeniu gimnastycznemu; jednak poprzez odwrócenie typowo mieszczańskie, ciało aktora, mimo że jest skonstruowane

według jakiegoś podziału uczuciowych esencji, zapożycza z fizjologii alibi organicznej jedności, jedności „życia”: to aktor jest tutaj marionetką wbrew samej grze, w której modelem nie jest łagodność, lecz tylko bebeczowa „prawda”.

W rezultacie podstawą naszej sztuki teatralnej w znacznie mniejszym stopniu jest iluzja rzeczywistości niż iluzja całości: co jakiś czas, od greckiej *chorei* do opery mieszczańskiej, pojmujemy sztukę liryczną jako jednoczesność wielu sposobów wyrażania (gra, śpiew, mimika), których źródło jest jednolite, niepodzielne. Tym źródłem jest ciało, a postulowana całość bierze za wzór jedność organiczną: spektakl zachodni jest antropomorficzny; gest i słowo (nie mówiąc o śpiewie) formują w nim tylko jedną tkankę, zwartą i natłuszczoną jak jednolity mięsień, który uruchamia grę ekspresji, ale nigdy jej nie dzieli: jedność ruchu i głosu wytwarza *tego*, kto gra; inaczej mówiąc, to właśnie w tej jedności konstituuje się „osoba” osobowości, tzn. aktor. W końcu, pod „żywymi” i „naturalnymi” wyglądami zewnętrznymi, aktor zachodni zachowuje podział swojego ciała, pokarm dla naszych fantazmatów: tu głos, tam spojrzenie, gdzie indziej sylwet-

ka nabierają charakteru erotycznego, podobnie jak części ciała, jak fetysze. Także marionetka zachodnia (co wyraźnie widać w przypadku Pulcinelli) jest wtórnym produktem fantazmatycznym: podobnie jak redukcja, zgrzytliwe odbicie, którego przynależność do porządku ludzkiego jest bez przerwy przywoływana przez karykaturalne naśladowanie, marionetka jako ciało wstrząsane dreszczami nie istnieje w całości, lecz jako sztywna część należąca do aktora, którego jest emanacją; jako automat jest jeszcze cząstką ruchu, szarpnięciem, wstrząsem, esencją nieciągłości, zdekomponowaną projekcją gestów ciała; w końcu, jak lalka, przypomnienie kawałka szmatki, podpaski, jest „drobiazgiem” fallicznym („das Kleine”) odrzuconym od ciała, by stać się fetyszem.

Bardzo możliwe, że marionetka japońska zachowuje coś ze swego fantazmatycznego pochodzenia, jednak sztuka *Bunraku* odciska w niej inny sens; *Bunraku* nie stara się „ożywić” przedmiotu nieożywionego w taki sposób, w jaki ożywia się części ciała, skrawek człowieka, całkowicie zachowując jego powołanie jako „części”; *Bunraku* nie stara się naśladować ciała, lecz raczej, jeśli można tak powie-

dzieć, jego zmysłową abstrakcję. Wszystko to, co przypisujemy ciału ujętemu w całości i co pod pretekstem organicznej, „żywej” jedności jest niedostępne dla naszych aktorów, zbiera w sobie i wypowiada bez żadnego kłamstwa mały człowiek *Bunraku*: delikatność, powściągliwość, przepych, niebywały odcień, brak jakiegokolwiek trywialności, melodyjne frazowanie gestów, krótko mówiąc, te same jakości, które dawna teologia łączyła w marzeniach z ciałami świętych, czyli niewzruszoność, czystość, lekkość, subtelność, oto, co spełnia *Bunraku*, oto w jaki sposób przekształca ono ciało-fetysz w ciało godne miłości, oto w jaki sposób odrzuca antynomię *ożywione/nieożywione* i wyzwala ideę ukrytą za wszelkim *ożywianiem* materii, która po prostu jest „duszą”.

Weźmy teatr zachodni ostatnich wieków; jego funkcją jest przede wszystkim ujawnianie tego, co uchodzi za tajemnicę („uczucia”, „sytuacje”, „konflikty”), przy całkowitym ukryciu sztuczności samego ujawniania (maszyneria, malarstwo, szminka, źródła światła). Scena *à l'italienne* jest przestrzenią kłamstwa: wszystko dzieje się tu we wnętrzu podstępnie i z zaskoczenia otwartym, podpatrywanym przez ukrytego widza delektującego się w mroku. Przestrzeń ta ma charakter teologiczny i jest przestrzenią Winy: z jednej strony, w świetle (udaje się, że tego światła nie ma) aktor, tzn. gest i słowa, z drugiej, w ciemności, publiczność, tzn. sumienie.

Bunraku nie obala bezpośrednio związku pomiędzy widownią a sceną (tym bardziej że widownie japońskie bywają nieskończenie mniej ograniczone, mniej stłoczone, lżejsze niż nasze). *Bunraku* znacznie silniej przeobraża więź motoryczną idącą od aktora do postaci, która u nas zawsze pojmowana jest jako ekspresywny głos wnętrza. Trzeba sobie w tym miejscu przypomnieć, że działający na scenie w *Bunraku* są jednocześnie widzialni i neutralni; mężczyźni ubrani na czarno krzątają się przy lalce, lecz bez najmniej-

szej przesady w manifestowaniu zręczności lub dyskrecji, i, jeśli można tak powiedzieć, bez jakiegokolwiek reklamowej demagogii; milczący, szybcy, eleganccy, ich akty są wybitnie tranzytywne, operacyjne, ubarwione mieszaniną siły i subtelności, która cechuje gestykulację japońską i która jest jak estetyczna powłoka skuteczności; jeśli chodzi o mistrza ceremonii, to jego głowa jest odsłonięta; gładka, obnażona, pozbawiona makijażu, jego twarz, która traci przez to swój teatralny charakter, poddaje się lekturze widzów, aczkolwiek tym, co zostało dane do czytania, jest to, że nie ma tu nic do odczytania; odnajdujemy tu owo zwolnienie sensu, które z trudem możemy zrozumieć, ponieważ, u nas, atakować sens to ukrywać go lub odwracać, ale nigdy się go nie pozbywać. Wraz z *Bunraku* źródła teatru wystawione są w pustce. Ze sceny wygnano historię, tzn. sam teatr; a tym, co umieszczono zamiast niej, jest działanie niezbędne do wytworzenia spektaklu: praca zastępuje wewnątrz.

Na próżno stawia się więc pytanie, jak czynią to niektórzy Europejczycy, czy widz może zapomnieć o obecności animatorów. *Bunraku* ani nie ukrywa, ani prze-

sądnie nie manifestuje swego mechanizmu; w taki sposób pozbawia żywość aktora sakralnej stęchlizny i znosi metafizyczną więź pomiędzy duszą i ciałem, przyczyną i skutkiem, motorem i maszyną, podmiotem i aktorem, Przeznaczeniem i człowiekiem, Bogiem i stworzeniem, przed której ustalaniem Zachód nie może się powstrzymać: jeśli animator nie jest ukryty, to jak chcecie zeń zrobić Boga? W *Bunraku* marionetki nie podtrzymuje żadna nić. Nie ma nici, i dlatego nie ma już metafory, nie ma Przeznaczenia; marionetka nie małpuje już stworzenia, człowiek nie jest marionetką w rękach bóstwa, *wnętrze* nie kieruje już *zewnątrzem*.

Dlaczego na Zachodzie grzeczność traktowana jest podejrzliwie? Dlaczego kurtuazję wiąże się z zachowaniem dystansu (lub nawet z ucieczką) czy hipokryzją? Dlaczego układ „nieformalny” (jak się o nim mówi z pewnym upodobaniem) jest bardziej pożądany od relacji opartych na określonym kodzie?

Niegrzeczność Zachodu opiera się na pewnej mitologii „osoby”. Typologicznie przyjmuje się, że człowiek Zachodu ma podwójną naturę, złożoną ze społecznego, sztucznego, fałszywego „zewnątrza” i osobistego, autentycznego „wnętrza” (miejsca, gdzie komunikuje się z bogiem). Według tego schematu „osoba” ludzka jest miejscem wypełnionym przez naturę (lub boskość czy też poczucie winy), obwarowana, zamknięta w społecznej, niezbyt poważnej powłoce: uprzejmy gest (gdy tylko się go oczekuje) jest znakiem szacunku, wymienianym między jedną pełnią a drugą, przekazywanym poprzez linię graniczną światowości (tzn. na przekór i za pośrednictwem tej granicy). Skoro jednak „wnętrze” osoby ocenia się jako godne szacunku, to logiczne jest, że lepiej tę osobę można poznać tylko wówczas, gdy odrzuci się wszelkie zainteresowanie



jej światową powłoką: tak więc to rzekomo szczerzy, brutalny, obnażony, pozbawiony (jak się uważa) całego kodu informacyjno-symbolicznego stosunek, obojętny na wszelkie kody pośrednie, miałyby oddawać w pełni indywidualną wartość drugiej osoby: być niegrzecznym — to być prawdziwym, mówi logicznie moralność zachodnia. Bo jeśli istnieje „osoba” ludzka (zwarta, pełna, ześrodkowana, uświęcona), to w pierwszym rzędzie właśnie jej należy się „pozdrowienie” (głową, ustami, ciałem); lecz moja własna osoba, wchodząc w nieuchronny konflikt z pełnią innej osoby, może otworzyć się jedynie poprzez odrzucenie wszelkiej sztuczności, potwierdzając tym samym integralność (słowo całkowicie dwuznaczne: fizyczne i moralne) swojego „wnętrza”; i dopiero w drugiej fazie ograniczę moje pozdrowienie, będę udawać, że zmierzam do jego naturalności, spontaniczności, swobody, oczyszczenia z wszelkiego kodu: będę zaledwie tylko uprzejmy zgodnie z podszeptem fantazji, jak księżniczka Parmy (w powieści Prousta), która swój majątek i pozycję (tzn. sposób władania „pełnią” rzeczy i określania się jako osoby) ujawnia nie tylko poprzez sztywność daleką od naturalnego sposobu bycia, lecz poprzez

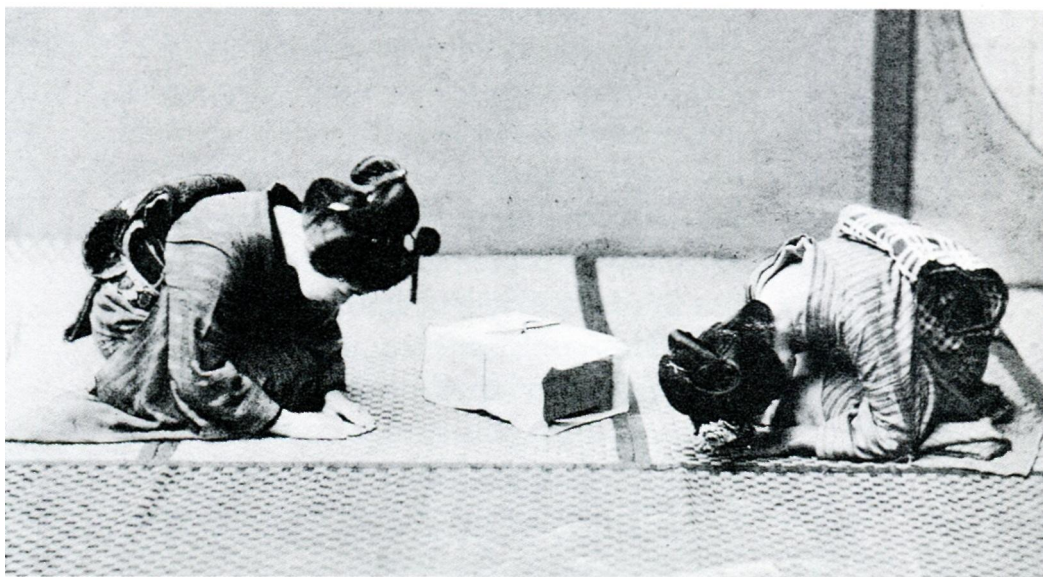
Kto kogo pozdrawia?

celową „prostotę” zachowań: jakież jestem prosty, jakież łaskawy, jakież szczerzy, jakże jestem *kims* — tak właśnie powiada niegrzeczność Zachodu.

Inna forma grzeczności, poprzez rozdrobnienie kodów, poprzez wyraźny rysunek gestów, nawet jeśli wydaje się nam przesadnie ugrzeczniona (tzn. w naszych oczach „poniżająca”), bo odczytujemy ją według naszych przyzwyczajęń, zgodnie z metafizyką osoby, otóż grzeczność ta jest pewnym ćwiczeniem pustki (czego można się było spodziewać po kodzie mocno rozbudowanym, lecz zasadniczo nie oznaczającym „niczego”). Dwa ciała skłaniają się bardzo nisko, jedno przed drugim (ramiona, kolana i głowa zajmują zawsze miejsce ściśle określone), zgodnie z subtelnie skodyfikowanymi stopniami głębokości ukłonu. Albo (jak na dawnym obrazku): wręczając podarek, zniżam się w ukłonie, z głową tuż ponad mozaiką podłogi, w odpowiedzi mój partner czyni podobnie: u dołu, przy samej ziemi — jedna linia łączy wręczającego, przyjmującego i przedmiot będący przyczyną tego rytuału, pudełko, które być może nie zawiera niczego lub tak niewiele; forma graficzna (wpisana w przestrzeń pomieszczenia) jest w ten sposób nadana aktowi

wymiany, z którego, dzięki tej formie, znika wszelka zachłanność (podarek pozostaje zawieszony pomiędzy dwiema skrywającymi się postaciami). Ukłon jest pozbawiony jakiegokolwiek unizoności oraz wszelkiej próżności, bo właściwie nikt nikomu się nie kłania; ukłon nie jest znakiem nadzorowa-

*Prezent jest sam jeden:
nie tknięty ani przez wspomnianyśność,
ani przez wdzięczność,
dusza go nie kłania*



nej, uległej i ostrożnej komunikacji między dwoma autarkiami, dwoma odrębnymi imperiami osobowymi (każde rządzące własnym Ja, małym dominium, do którego posiada „klucz”); jest tylko cechą siatki form, w której nic nie zostało powstrzymane, powiązane, pogłębione. *Kto kogo pozdrawia?* Już samo to pytanie uzasadnia pozdrowienie, każe się skłaniać nisko, płaszczyć się, sprawia, że w ukłonie tryumfuje nie sens, lecz strona graficzna, i nadaje pozycji, w której odczytujemy przesadę, powściągliwość gestu, w którym całe *signifié* jest w sposób niepojęty nieobecne. *Forma jest pusta*, mówi — wciąż od nowa — buddyjska maksyma. I to właśnie wyrażają, poprzez praktykę form (sens plastyczny i towarzyski tego słowa jest nierozzerwalny), uprzejmość ukłonu i zgięcie w ukłonie dwóch ciał, które rozpisują się, a nie płaszczą przed sobą. Nasze językowe nawyki stanowią źródło błędów, bo jeśli stwierdzam, że tam grzeczność ustanawia religię, to należy spodziewać się, że jest w niej coś świętego; to wyrażenie domaga się sprostowania w taki sposób, aby sugerowało, że religia nie jest tam niczym innym jak tylko formą grzeczności; albo jeszcze lepiej: że religia została zastąpiona przez grzeczność.

Haiku posiada nieco fantasmagoryczne właściwości, gdyż wyobrażamy sobie, że z łatwością możemy je sami stworzyć. Mówimy sobie: cóż prostszego niż spontaniczny zapis tego typu (Buson):

*Jest wieczór, jesień,
Myślę tylko
O moich rodzicach.*

Haiku wzbudza pragnienie: iluż czytelników zachodnich marzyło o tym, aby się przechadzać przez całe życie z notatnikiem w rękę, zapisując to tu, to tam „wrażenia”, których zwięzłość gwarantowałyby doskonałość, których prostota świadczyłaby o głębi (w imię podwójnego mitu, jednego - klasycznego, który czyni zwięzłość dowodem sztuki, i drugiego romantycznego, który improwizacji przypisuje wartość prawdy). Całkowicie zrozumiałe haiku nie ma nic do powiedzenia, i właśnie przez to podwójne uwarunkowanie zdaje się ulegać sensowi w sposób szczególnie swobodny, usłużny, na wzór uprzejmego gospodarza, który pozwala wam się u niego wygodnie rozgościć, bez względu na wasze dziwactwa, zalety, zasady; „nieobecność” haiku (jak mówi się również o nieprzytomnym

umyśle i właścicielu, który wyjechał) przywołuje uwiedzenie, włamanie, jednym słowem, największe pożądanie, jakim jest pożądanie sensu. Haiku oczyszczone z wymogów metrycznych (w dostępnych nam przekładach) wydaje się dostarczać nam obficie, za dobrą cenę, na zawołanie, tego właśnie witalnego sensu, pożądanego jak fortuna (hazard i pieniądze); można by powiedzieć, że w haiku symbol, metafora, morał nic nie kosztują; ledwie kilka słów, obraz, uczucie — tu, gdzie nasza literatura zwyczajnie domaga się wiersza, rozwinięcia lub (w lapidarnych gatunkach) myśli wygładzonej, jednym słowem: długiej pracy retorycznej. Haiku wydaje się też ofiarować Zachodowi prawa, jakich jego literatura mu odmawia. Macie prawo, mówi haiku, być powierzchowni, ograniczeni, zwyczajni; zamknijcie to, co widzicie, to, co czujecie, w wątlym labiryncie słów, a będzie to dla was pasjonujące; macie prawo sami (zaczynając od was samych) ustalić to, co warto zapisać; wasze zdanie, jakiegokolwiek by było, wypowie morał, wyzwoli symbol, będziecie głębocy; pozbawione chłodu wasze pisanie będzie *pełne*.

Zachód nasącza każdą rzecz sensem,
126 tak jak to czyni religia autorytarna, która

narzuca chrzest przez zbiorowość; przedmioty języka (wytworzone za pomocą mowy) odwracają prawo: pierwszy sens języka przywołuje metonimicznie drugi sens dyskursu, i przywołanie to ma wartość powszechnego zobowiązania. Mamy dwa środki służące do unikania w dyskursie niesławy nonsensu i systematycznie podporządkowujemy wypowiedź (w oszalałym zapełnianiu wszelkiej nicości, która pozwoliłaby dostrzec pustkę języka) jednemu lub drugiemu *znaczeniu* (lub aktywnemu wytwarzaniu znaków): symbolowi i rozumowaniu, metaforze i sylogizmowi. Haiku, w którym zdania są zawsze proste, potoczne, słowem, *akceptowalne* (jak mówi się w językoznawstwie), zmierza ku jednemu lub drugiemu z tych dwóch imperiów sensu. Skoro jest to „wiersz”, umieszczamy go w tej części ogólnego kodu uczuć, którą nazywamy „emocją poetycką” (Poezja jest dla nas zwykle *signifiant* „tego, co rozproszone”, „niewypowiadalne”, „zmysłowe”, jest to klasa wrażeń nie poddających się klasyfikacji); mówi się o „skoncentrowaniu emocji”, „rzetelnym zapisie wybranej chwili” i przede wszystkim o „ciszy” (cisza jest dla nas znakiem pełni języka). Kiedy jeden z twórców haiku (Jôco) pisze:

*Nikt nie przechodził
W jesiennym deszczu
Po moście Seta!*

Widzimy tu wyobrażenie uciekającego czasu. Kiedy inny (Bashô) pisze:

*Fiołki —
Jakże cenne
Na górskiej ścieżce* .*

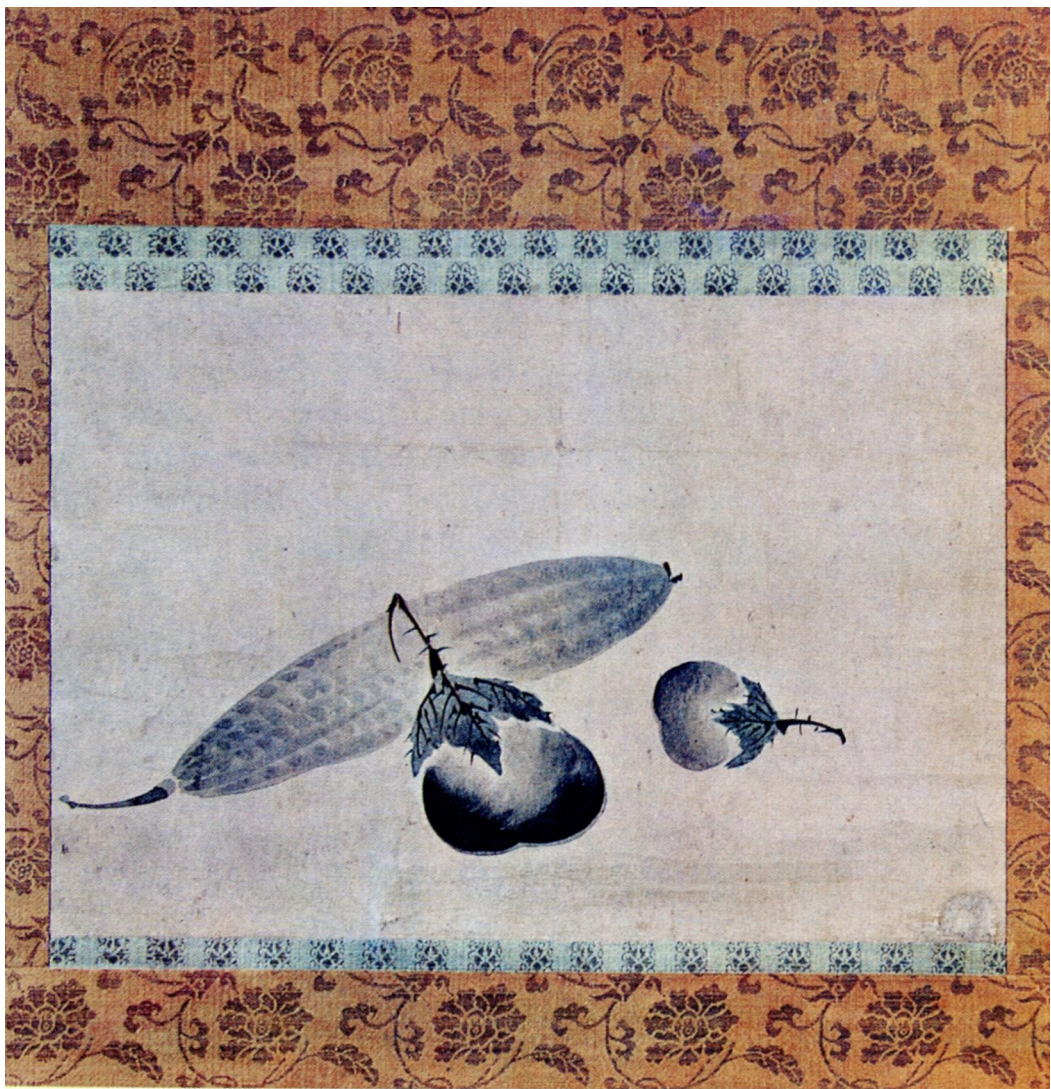
to znaczy, że spotkał buddyjskiego pustelnika, „kwiat cnót”; itd. Ani śladu symbolicznego obciążenia, które wprowadziłyby zachodni komentator. W tercynie haiku (jego trzech wersach kolejno pięcio-, siedmio- i pięciosylabowych) za wszelką cenę chcemy widzieć sylogistyczny szkic w trzech cyklach (wzrost napięcia, zawieszenie, konkluzja):

*Stara sadzawka,
Żaba — skok —
Plusk**.*

* Przeł. Czesław Miłosz: *Haiku*. Kraków 1992, s. 32.

** Przeł. Cz. Miłosz: dz. cyt., s. 44. To samo haiku w przekładzie Agnieszki Zuławskiej-Umeda (*Haiku*. Wrocław 1982, s. 38) brzmi tak:

*Tu staw wiekowy
skacze żaba — i oto
woda zagrała*



pusta strona

(w tym pojedynczym sylogizmie włączenie odbywa się siłą: by nastąpiła relacja zawierania, przesłanka mniejsza musi „wskoczyć” w większą). Z pewnością, jeśli zrezygnujemy z metafory czy sylogizmu, komentarz stanie się niemożliwy: mówienie o haiku będzie po prostu jego powtarzaniem. Oto co robi nieświadomie jeden z komentatorów Bashô:

*Już czwarta...
Wstawałem dziewięć razy,
By podziwiać księżyc.*

„Księżyc jest tak piękny — mówi — że poeta wstaje i kładzie się nieustannie, by podziwiać go z okna”. Deszyfrujące, formalizujące, tautologiczne metody interpretacji, przeznaczone u nas do *przebicia* sensu na wylot, tj. do wprowadzania go przez włamanie — a nie przez rozchwianie i doprowadzenie do wypadnięcia, jak może mieć to miejsce w przypadku zęba przeżuwacza absurdu, którym musi być praktykujący Zen w obliczu swego *koan* — muszą obywać się bez haiku, gdyż praca lektury, z nimi związana, polega na zawieszeniu języka, a nie na pobudzaniu go: jest to przedsięwzięcie, o którego

trudności i konieczności dobrze wiedział
mistrz haiku — Bashô:

*Godny podziwu
Ten kto nie pomyśli: „Zycie mija”
Widząc błyskawicę!”*

Cały Zen prowadzi wojnę ze sprzeniewierzeniem sensu. Wiadomo, że buddyzm odrzuca nieuchronny charakter każdej asercji (lub negacji), zalecając, by nie dać się pochwyć przez żadne z czterech następujących zdań: *to jest A — to nie jest A — to jest jednocześnie A i nie-A — to nie jest ani A, ani nie-A*. Zauważmy, że ta poczwórna możliwość odpowiada doskonałemu paradygmatowi, jaki stworzyła lingwistyka strukturalna [*A — nie-A — ani A, ani nie-A (poziom zero) — Ai nie-A (poziom złożony)*]; inaczej mówiąc, droga buddyjska to droga zatkanego sensu: sam sekret znaczenia — paradygmat — doprowadzony jest do *niemożliwości*. Kiedy Szósty Patriarcha daje instrukcje dotyczące *mondo*, ćwiczenia typu pytania-odpowiedzi, radzi, by w celu większego zaciemnienia funkcjonowania paradygmatu, gdy tylko zostanie wypowiedziany jakiś człon, przenieść uwagę ku członowi przeciwnemu („*Jeśli ktoś, kwestionując wasze zdanie, zapyta o byt, odpowiedź przez niebyt. Jeśli was zapyta o niebyt, odpowiedź przez byt. Jeśli zapyta was o zwykłego człowieka, odpowiedź mówiąc o mędrцу, itd*”), po to, by ujawnić śmieszność

funkcjonowania paradygmatu i mechaniczny charakter sensu. Celem jest tutaj (dzięki technice umysłowej, której precyzja, cierpliwość, wyrafinowanie, wiedza świadczą o tym, w jakim punkcie myśl wschodnia uznaje za trudne przedawnienie sensu), tak więc celem jest tutaj podstawa znaku, a mianowicie klasyfikacja (*maya*); haiku, ograniczone przez porządek języka, stara się w jak najmniej widoczny sposób uzyskać język płaski, który (co jest nieuniknione w naszej poezji) na nałożonych na siebie płaszczyznach sensu niczego nie osadza, co można by nazwać „warstwowością” symboli. Kiedy mówi nam się, że to plusk żaby otworzył Bashô na prawdę Zen, można się spodziewać (a jest to jeszcze ciągle nazbyt zachodni sposób mówienia), że Bashô odkrywa w tym plusku zapewne nie motyw „iluminacji”, symbolicznej nadwrażliwości, lecz raczej kres języka: istnieje moment, kiedy język milknie (moment uzyskany za cenę intensywnych ćwiczeń), i to jest właśnie cięcie bez echa, które ustala jednocześnie prawdę Zen i krótką, pustą formę haiku. Zaprzeczenie „rozwoju” jest tu radykalne, bo nie wystarczy zatrzymać język w ciężkiej, pełnej, głębokiej, mistycznej ciszy

albo nawet w pustce duszy, która otwierałaby się na boską komunikację (Zen jest bez Boga); to, co powiedziane, nie musi się wcale rozwinąć w dyskurs ani w jego zakończenie, to, co powiedziane, jest *matowe* i wszystko, co możemy zrobić, to poddać to rozważeniu; właśnie to zaleca się ćwiczącemu, który opracowuje *koan* (lub anegdotę, którą mu podsuwa mistrz): nie może go rozwiązać, jakby miał on jakiś sens, ani nawet postrzegać jego absurdalności (która jeszcze jest sensem), ale przeżuwać to, „póki nie wypadnie zęb”. Cały Zen, którego haiku jest jedynie częścią literacką, objawia się w ten sposób jako rozbudowana praktyka zmierzająca do *zatrzymania języka*, do przełamania pewnego rodzaju radiofonii wewnętrznej, która rozlega się w nas nieustannie, także podczas snu (być może z tego właśnie powodu nie pozwala się ćwiczącym zasypiać), do opróżnienia, do otępienia, do wyciszenia nieustępliwej paplaniny duszy; i być może to, co w Zen nazywa się *satori*, i co ludzie Zachodu mogą przetłumaczyć za pomocą słów niejasno związanych z kulturą chrześcijańską (*iluminacja, objawienie, intuicja*), jest tylko panicznym zawieszeniem języka, bielą,

która zaciera w nas panowanie Kodów, złamaniem tej wewnętrznej recytacji, która tworzy naszą osobę: i jeśli ten stan *nie-mowy* jest wyzwoleniem, to dla doświadczenia buddyjskiego natłok myśli wtórnych (myślenia o myśleniu) lub — jak kto woli — nieskończone uzupełnienie nadliczbowych *signifies* — krąg, którego sam język jest depozytariuszem i modelem — byłby pewnego rodzaju blokadą: rozerwanie zakłętego kręgu języka możliwe jest tylko dzięki zniesieniu myślenia o myśleniu. We wszystkich tych doświadczeniach, jak się wydaje, nie wystarczy przynieść język mistyczną ciszą niewysłowionego, ale trzeba narzucić mu pewną miarę, zatrzymać ten słowny bąk, który porywa w swój wir obsesyjną grę symbolicznych substytucji. Ostatecznie zaatakowany zostaje symbol jako operacja semantyczna.

W haiku ograniczenie języka jest przedmiotem troski, całkowicie dla nas niepojętej, gdyż nie wystarczy być związłym (to znaczy skrócić *signifiant*, nie ograniczając *signifié*), ale przeciwnie, trzeba działać na samo źródło sensu, by otrzymać to, czego sens nie łączy, czego nie uwewnętrznia i czego nie ukrywa w sobie, od czego się nie odcina i czego

nie porzuca na rzecz nieskończoności metafor i symboli. Zwięzłość haiku nie jest formalna; haiku nie jest bogatą myślą zredukowaną do krótkiej formy, lecz krótkim zdarzeniem, które błyskawicznie odnajduje właściwą sobie formę. Miara języka jest tym, czego człowiek Zachodu nie potrafi zrozumieć; nie znaczy to, iż tworzy on dzieła zbyt długie lub zbyt krótkie, ale to, że cała jego retoryka narzuca mu konieczność ustanawiania asymetrii między *signifiant* i *signifié*, albo przez „rozcieńczenie” *signifié* w rozpaplanych wiodach *signifiant*, albo przez pogłębianie formy w kierunku ukrytych obszarów treści. Trafność haiku (która nie jest dokładnym odmalowaniem rzeczywistości, ale całkowitą zgodnością *signifiant* i *signifié*, usunięciem marginesów, skaz i rys, które zwykle przekraczają lub dziurawią relację semantyczną), trafność ta ma oczywiście w sobie coś muzycznego (muzykę sensów, a niekoniecznie muzykę dźwięków): haiku ma czystość, sferyczność a nawet pustkę muzycznej nuty; być może dlatego powtarza się je dwa razy, jakby echem; wypowiedzieć te wyszukane słowa jeden raz to połączyć sens z niespodzianką, puentą, z nagłością doskonałości; po-

wiedzieć je więcej razy to sugerować, że sens pozostaje do odkrycia, to symulować głębię; w tym powtórzeniu, ani pojedyncze, ani głębokie, echo kreśli jedynie rysę pod nieobecnością sensu.

Sztuka zachodnia przekształca „wrażenie” w opis. Haiku nigdy nie opisuje; jego sztuka jest przeciwopisowa w takiej mierze, w jakiej każdy stan rzeczy jest bezpośrednio, z uporem, triumfalnie przekształcony w delikatną istotę zjawiska: jest to moment dosłownie „nieuchwytny”, kiedy rzecz, będąc już tylko językiem, ma stać się mową, ma przejść z jednego języka w drugi i ustanawia się jako pamięć o tej przyszłości, spychając ją przez to w przeszłość. W haiku bowiem dominuje nie tylko zdarzenie sensu stricto,

*(Widziałem pierwszy śnieg.
Tego ranka zapomniałem
Umyć Twarz.)*

ale nawet to, co zdawałoby się spełniać powołanie malarstwa, obrazka, których tyle w sztuce japońskiej — jak na przykład haiku Shiki:

*Z bykiem na pokładzie,
Łódka przepływa przez rzekę,
W wieczornym deszczu.*

które staje się, czy też jest, tylko sposobem absolutnego zaakcentowania (tak 137

jak odbiera się w Zen każdą rzecz, błahą lub ważną), lekkim przymarszczeniem chwytającym zniemacka stronicę z życia, jedwab języka. Opis jako gatunek zachodni ma swój odpowiednik duchowy w kontemplacji, metodycznym odkrywaniu atrybutywnych form boskości lub epizodów opowieści ewangelicznej (u Ignacego Loyoli ćwiczenie kontemplacji jest z istoty opisowe); haiku przeciwnie, artykułowane na gruncie metafizyki bez podmiotu i bez boga, odpowiada buddyjskiemu *Mu*, albo *satori* Zen, które nie jest nigdy iluminacyjnym zstąpieniem Boga, ale „przebudzeniem się w obliczu faktu”, uchwyceniem rzeczy jako wydarzenia, a nie jako substancji, dotknięciem owej krawędzi poprzedzającej język, graniczącej z nieprzejrzyistością (całkowicie retrospektywną, odtwarzaną) wydarzenia (które wydarza się częściej językowi niż podmiotowi).

Z jednej strony ilość i rozproszenie haiku, a z drugiej zwięzłość i zamknięcie każdego z nich wydaje się dzielić, porządkować świat w nieskończoność, wyznaczać przestrzeń czystych fragmentów, pył zdarzeń, których z powodu braku ciągłości znaczeniowej nic nie może ani nie musi

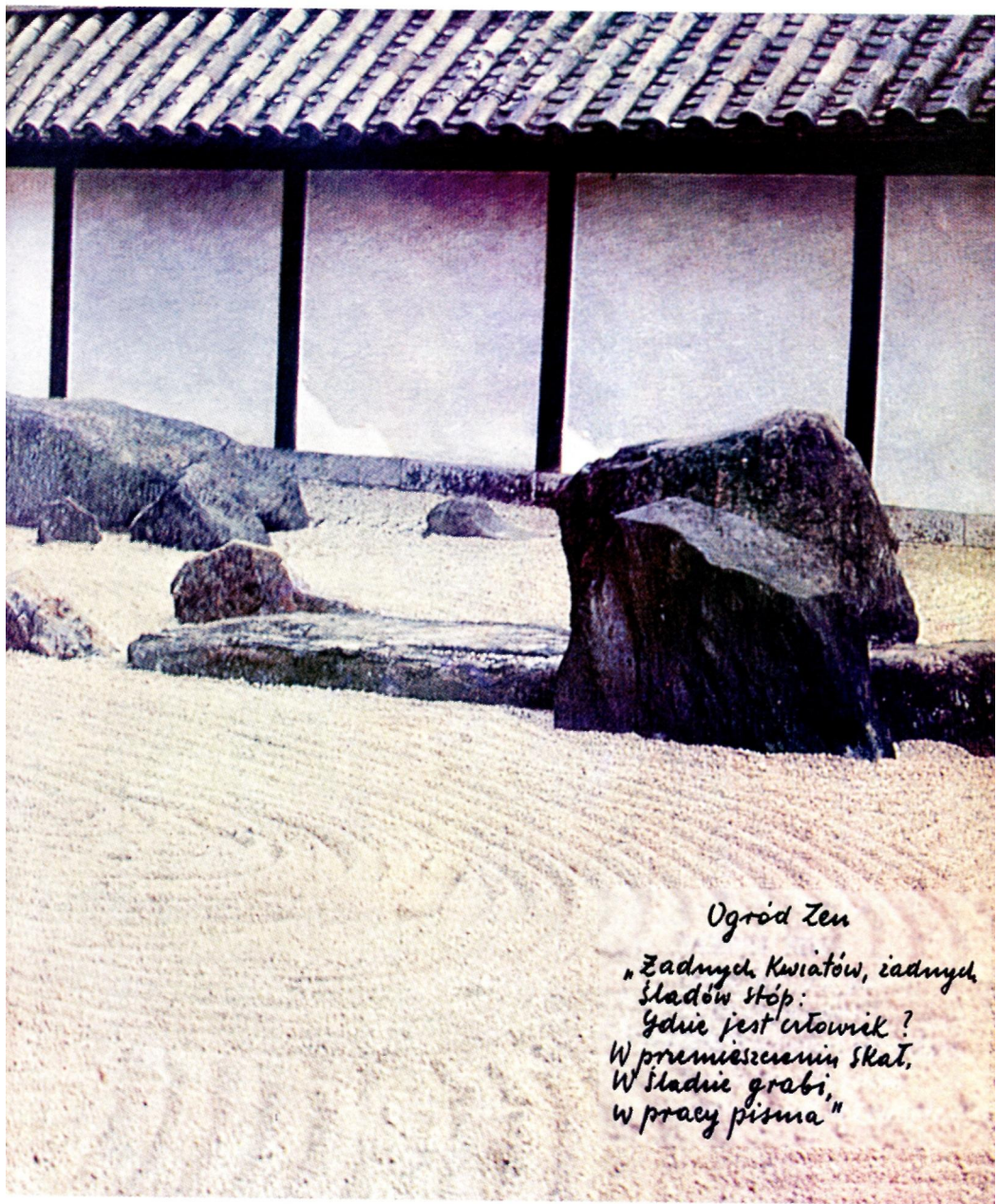
łączyć, konstruować, kierować, kończyć. I dlatego czas haiku jest bezpodmiotowy: lektura nie zna innego *ja* poza zbiorem wszystkich haiku, którego owo *ja*, podlegając nieskończonemu rozszczepieniu, jest zawsze miejscem lektury; zgodnie z obrazem zaproponowanym przez doktrynę Hua-Yen można by powiedzieć, że zbiorowy korpus haiku jest siecią klejnotów, z których każdy odbija światło innego i tak dalej, w nieskończoność, nigdy nie docierając do centrum, jądra promieniowania (najbardziej dla nas odpowiednim wyobrażeniem tego samoistnego i nieskończonego odbijania, tej gry refleksów pozbawionych źródła, byłby słownik, w którym słowa mogą być definiowane tylko przez inne słowa). Na Zachodzie lustro jest przedmiotem całkowicie narcystycznym: człowiek myśli o lustrze jako o przedmiocie, w którym się przegląda; na Wschodzie jednak, jak się wydaje, lustro jest puste; jest symbolem pustki symboli („*Duch człowieka doskonałego, mówi mistrz Tao, jest jak lustro. Niczego nie chwytą i niczego nie odrzuca. Przyjmuje, ale nie zachowuje*”). Lustro chwytą jedynie inne lustra, i to nieskończone odbicie samo jest pustką (która, jak

wiadomo, jest forma). W ten sposób haiku przypomina coś, co nigdy nam się nie przydarzyło; *rozpoznajemy* w nim powtórzenie bez źródła, zdarzenie bez przyczyny, pamięć bez osoby, słowo bez powiązań.

To, co powiedziałem tu o haiku, mógłbym powiedzieć o wszystkim, co się *przydarza*, kiedy podróżuje się po kraju, który tu nazywam Japonią. Ponieważ tam, na ulicy, w barze, w sklepie, w pociągu, zawsze coś się *przydarza*. To coś, co etymologicznie jest przygodą, należy do porządku rzeczy drobnych: jest jak niestosowny ubiór, anachronizm kulturowy, swoboda zachowania, wałęsanie się itp. Próba spisania tych zdarzeń byłaby pracą Syzyfa, gdyż rozbłyskują one tylko w chwili, gdy je *czytamy*, w żywym piśmie ulicy. Człowiek Zachodu nie mógłby spontanicznie ich wypowiedzieć, nie obciążając ich sensem swojego dystansu: należałoby zrobić z nich haiku, przekształcić w mowę, która jest dla nas niedostępna. Można dodać, że te drobne przypadki (ich nagromadzenie w ciągu całego dnia wywołuje stan erotycznego upojenia) nie mają nic wspólnego ani z malowniczością (japońska malowniczość jest dla nas obo-

pusta strona





Ogród Zen

„Zadnych Kwiatów, zadnych
Śladów stop:
Gdzie jest ciotnik ?
W przemieszczeniu skał,
W śladzie grabi,
w pracy pisma”

pusta strona

jętna, bo jest oderwana od tego, co tworzy specyfikę Japonii, co stanowi jej nowocześnieść), ani z powieściowością (nie poddają się gadaniu, która robiłaby z nich opowiadania czy opisy); tym, co dają one *do czytania* (jestem tam czytelnikiem, a nie turystą), jest prostota śladu bez wyźłobienia, bez marginesu, bez wibracji; owe drobne zachowania (od ubioru do uśmiechu), które u nas, w nieznośnym narcyzmie człowieka Zachodu, są jedynie znakami nadętej pewności siebie, u Japończyków są prostym sposobem poddawania się na ulicy temu, co niespodziewane, albowiem pewność i niezależność gestu nie odsyłają do utwierdzenia ja (do „zarozumiałości”), ale jedynie do graficznego sposobu istnienia; tak jak widowisko japońskiej ulicy (lub w ogóle miejsca publicznego), podniecające jako produkt estetyki świeckiej, tłumaczącej każdą popolitość, nie zależy nigdy od teatralności (histerii ciał), ale, raz jeszcze, od pisania *alla prima*, gdzie szkic i odrzucenie, zamysł i poprawka są niemożliwe, ponieważ kreska, uniezależniona od wyobrażenia poprzedzającego to, co pisarz chciał oddać, nie wyraża, ale po prostu powołuje do istnienia. „*Kiedy idziesz*, mówi mistrz

Zen, ciesz się z tego, że idziesz. Kiedy siedzisz, ciesz się z tego, że siedzisz. Ale przede wszystkim nie wahaj się! To właśnie zdaje się mówić młoda dziewczyna na rowerze, trzymająca na uniesionej dłoni tacę z glinianymi czarkami; albo dziewczyna pochylona w głębokim ukłonie, tak rytualnym, że pozbawionym wszelkiej służalczości wobec klientów szturmujących ruchome schody wielkiego sklepu; albo gracz Paczinko wrzucający, wprawiający w ruch i wyłapujący swoje kulki za pomocą trzech gestów, których sama koordynacja przypomina rysunek; albo dandys w kawiarni, który rytualnym ruchem (błyskawicznym i męskim) odrzuca plastikowe opakowanie ciepłego ręcznika, w który wytrze ręce przed wypiciem swojej coca-coli: wszystkie te zdarzenia tworzą materię haiku.

Praca haiku, polegająca na uwalnianiu od sensu, dokonuje się poprzez dyskurs doskonale czytelny (sprzeczności tej nie zna sztuka Zachodu, która potrafi negocjować sens wyłącznie za pomocą niezrozumiałego dyskursu). Dzięki temu haiku nie jest w naszych oczach ani ekscentryczne, ani trywialne: jego czytelność sprawia, że traktujemy je jako coś prostego, bliskiego, znanego, przyjemnego, „poetyckiego”, słowem — otwartego na całą grę określeń zabezpieczających, a mimo to opiera się nam ono, gubi w końcu przymiotniki, jakimi chwilę wcześniej się je określało, i każe nam uznać to zawieszenie sensu, które jest dla nas czymś najbardziej obcym, ponieważ uniemożliwia najpowszechniejszą praktykę naszej mowy, jaką jest komentarz. Cóż powiedzieć o tym:

Bryza wiosenna:

Przewoźnik trzyma w zębach fajeczkę.

albo o tym:

Pełnia księżycą

A na matach

Cień sosny.

czy też o tym:

*W domu rybaka
zapach suszonej ryby
I upał.*

lub jeszcze (ale nie ostatecznie, bo przykładów mogłoby być nieskończenie wiele) o tym:

*Wieje zimowy wiatr.
Migoczą
Oczy kota.*

Tego rodzaju *rysy* (to słowo odpowiednie dla haiku, przywołujące delikatną bliznę wrytą w czasie) tworzą to, co moglibyśmy nazwać „wizją bez komentarza”. Wizja ta (słowo to nazbyt jeszcze zachodnie) opiera się całkowicie na wyłączeniu; zniesiony jest nie sens, lecz sama idea celowości: haiku nie służy żadnej ze skądinąd bezpodstawnych funkcji (dzięki technice powstrzymania sensu) nadawanych literaturze: błahe i nieznaczące, jak mogłoby pouczać, wyrażać, bawić? Podobnie, gdy pewne szkoły Zen traktują siedzącą medytację jako praktykę, której celem jest wtajemniczenie w buddyzm,

inne odrzucają ten (zdawałoby się najważniejszy) cel, twierdząc, że trzeba siedzieć „*tylko po to, aby siedzieć*”. Czyi haiku (jak niezliczone gesty graficzne, które cechują najnowocześniejsze, najbardziej uspołecznione życie japońskie) nie jest rodzajem pisania „*tylko po to, aby pisać*”?

W haiku zanikają dwie podstawowe funkcje naszego klasycznego (tysiącletniego) pisania: z jednej strony opis (fajeczka przewoźnika, cień sosny, zapach ryby, zimowy wiatr nie są opisami, tzn. nie są przyozdobione znaczeniami, morałami, nie spełniają funkcji wskazówek przy odsłanianiu prawdy lub uczucia: rzeczywistość pozbawiona jest sensu; co więcej, rzeczywistość nie dysponuje już nawet sensem rzeczywistości), z drugiej strony definicja; jest ona nie tylko przeniesiona na gest (choćby graficzny), ale także zwrócona ku swego rodzaju nieistotnemu — ekscentrycznemu — rozkwitaniu przedmiotu, o czym mówi anegdota Zen, w której mistrz buduje pierwszą definicję (*co to jest wachlarz?*) nie tyle dzięki milczącej ilustracji funkcji (*rozwinąć wachlarz*), co przez wynalezienie łańcucha dziwnych działań (*zamknąć wachlarz, podrapać się w szyję, otworzyć go, umieść-*

cić na nim ciastko i zaproponować je mistrzowi). Nie opisując, ani nie definiując, haiku (nazywam tak ostatecznie każdy nieciągły rys, każde zdarzenie z japońskiego życia otwarte na moją lekturę) kurczy się do czystej i wyłącznej desyg-nacji. Otóż to, tak właśnie, mówi haiku, to jest to. Albo jeszcze lepiej: To! powiada jednym ruchem, tak błyskawicznym i tak krótkim (bez wibracji i powtórzeń), że łącznik wydawałby się tu dodatkiem jak oddalone na zawsze wyrzuty sumienia z powodu zakazanej definicji. Sens jest tylko błyskiem, draśnięciem: *When the light of sense goes out, but with a flash that has revealed the invisible world**, pisał Szekspir; a jednak błysk haiku niczego nie oświetla, niczego nie ujawnia; pochodzi z fotografii, którą zrobiono by bardzo starannie (po japońsku), nie włożywszy jednak filmu do aparatu. Albo jeszcze inaczej: haiku (*rys*) odtwarza gest desyg-nacji małego dziecka, które pokazuje pal-cem, co jest co (haiku nie liczy się z pod-miotem), mówiąc po prostu: to! ruchem tak szybkim (pozbawionym całego po-średnictwa: wiedzy, nazwy lub nawet po-

siadania), że to, co zostało wskazane, wymyka się wszelkiej klasyfikacji przedmiotów: *nic specjalnego* mówi haiku zgodnie z duchem Zen: zdarzenia nie da się nazwać według żadnego gatunku, jego wyjątkowość nagle wygasa; niczym kokarda haiku owija się wokół samego siebie, jak ślad znaku, który wydawał się istnieć, a uległ zatarciu: nic nie pozostało, kamień słowa wyrzucono na próżno: ani fał, ani przepływu sensu.

To właśnie papeteria, miejsce i katalog rzeczy niezbędnych do pisania, wprowadza w przestrzeń znaków; to w papeterii ręka styka się z narzędziem i materiałą rysy; to właśnie w papeterii rozpoczyna się wymiana znaków, zanim jeszcze zostaną one nakreślone. Każdy naród ma swoją papeterię. Amerykańska jest bogata, precyzyjna, pomysłowa; jest to papeteria architektów, studentów, a zatem handel musi przewidzieć postawy swobodne; wedle niej piszący nie musi w ogóle zaangażować się w pisanie, gdyż znajdzie tu wszelkie udogodnienia, służące łatwemu rejestrowaniu wytworów pamięci, lektury, nauki, komunikacji; dominacja przyborów pozbawiona fantazmatu kreski, narzędzia; pisanie, zepchnięte do poziomu czystego użytku, nie przeistacza się nigdy w grę popędów. Papeteria francuska, często umiejscowiona w „*Domach zbudowanych w roku 18...*”, na płytach z marmuru inkrustowanych złotymi literami, pozostaje papeterią księgowych, kopistów, handlowców; jej typowym towarem jest starannie zapisany brulion, zgodnie z prawem w dwóch egzemplarzach, którego właścicielami są nieśmiertelni kopiści Bouvard i Pécuchet.

Uroczyście pisanie listu



pusta strona

Przedmiotem papeterii japońskiej jest pismo ideograficzne, które w naszych oczach wydaje się pochodną malarstwa, choć w rzeczywistości jest całkiem odwrotnie (chodzi o to, by sztuka wywodziła się z pisma, a nie z ekspresji). O ile papeteria japońska wynajduje formy i jakości dla dwóch głównych materii pisma, czyli powierzchni i kreślącego narzędzia, o tyle jednocześnie uwypukla marginesy zapisu, kształtujące fantazmatyczny zbytek papeterii amerykańskiej: kreska wyklucza tu skreślenie lub powtarzanie (skoro litera rzucona jest na papier *alla prima*), gumka lub jej substytuty nie wchodzi w ogóle w rachubę (gumka, emblematyczny przedmiot *signifié*, które chciałoby się usunąć lub co najmniej zmniejszyć, ograniczyć pełnię; w przeciwieństwie do nas Wschód nie potrzebuje gumki, gdyż lustro jest puste). Całe instrumentarium zmierza ku paradoksowi pisma nieodwracalnego i delikatnego, które jest jednocześnie, w sposób sprzeczny, nacięciem i ślizgiem: tysiące rodzajów papieru, z których wiele, na podstawie zawartych w nich źdźbeł, każe domyślać się ich roślinnego pochodzenia; zeszyty, których stronicy są złożone na pół, jak stronicy książki, która nigdy

nie została rozcięta, by pismo przemierzało nadmiar powierzchni i nie zaznało wyblakłości, metonimicznego przenikania lewej i prawej stronicy (pismo zostaje nakreślone „pod” pustką): palimpsest, ślad zatarty, który staje się przez to tajemnicą, jest niemożliwy. Jeśli chodzi o pędzel (lekko zwilżony w atramencie), to porusza się on, jakby był palcem; podczas gdy nasze dawne pióra potrafiły jedynie pogrubiać lub cieniować, a poza tym ograniczały się tylko do drapania papieru w tym samym kierunku, pędzel może się ślizgać, więc, podnosić się, a jego ślad, pozostawiony, by tak rzec, w przestrzeni, posiada cielesną, namaszczonegą gibkość ręki. Pochodzący z Japonii flamaster przejął cechy pędzla: nie jest to ulepszona naostrojona końcówka wywodząca się z (metalowego lub innego) pióra, lecz bezpośrednie dziedzictwo ideogramu. Tę myśl graficzną, do której odsyła cała japońska papeteria (w każdym wielkim sklepie pisarz publiczny umieszcza na długich kopertach z czerwoną otoczką pionowe adresy prezentów), odnajdujemy paradoksalnie (przynajmniej dla nas) nawet w maszynie do pisania; nasza śpieszy się z przekształcaniem pisma w produkt handlowy:

uprzedza ona edycję tekstu w chwili, kiedy go się pisze; ich maszyna, z powodu niezliczonej liczby czcionek, nie uszeregowanych w jednym rzędzie, ale nawiniętych na wałki, przywołuje rysunek, mozaikę fotograficzną rozrzuconą na kartce, jednym słowem przestrzeń; w ten sposób maszyna przedłuża, przynajmniej wirtualnie, prawdziwą sztukę graficzną, która nie byłaby już działaniem estetycznym pojedynczej litery, ale zniesieniem znaku rzuconego ukośnie, z całą siłą, na wszystkie strony kartki.

Twarz teatralna nie jest namalowana (uszminkowana), lecz napisana. Wytwarza się to nieprzewidziane przesunięcie: chociaż malarstwo i pismo mają wspólne narzędzie, pędzel, to jednak nie malarstwo przyciąga pismo swym ozdobnym stylem dekoracyjnym, swym zamaszystym, łagodnym pociągnięciem, swoją przedstawieniową przestrzenią (co z pewnością stałoby się u nas, gdzie kultura usankcjonowania jakiejś funkcji polega zawsze na jej nobilitacji estetycznej), lecz odwrotnie: to akt pisania podporządkowuje sobie gest malarski, jako że malowanie jest zawsze zapisywaniem. Twarz teatralna (zamaskowana w No, zarysowana w Kabuki, sztuczna w Bunraku) składa się z dwóch substancji: bieli papieru i czerni zapisu (zarezerwowanej dla oczu).



ロラン・バルト氏

遺文化使節として来日した。二十日まで滞在し、その間東京、大田、大塚など数カ所で講演を行なう予定である。

人文科学を駆使

バルトの名前は日本ではほとんど知られていない。(題名「文」は「文」の誤り、体「エクリチュール」の原語)が、森本和夫氏によって「筆度の文」

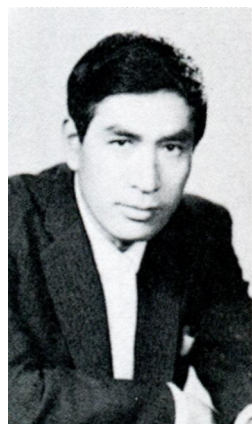
「問題の」批評するだろう。前シユレ論」一

「批評」と「文」の誤り、体「エクリチュール」の原語)が、森本和夫氏によって「筆度の文」

Ten zachodni prelegent, gdy został przez Shinbun, się wydłużone źrenice przez japońską.

Biel twarzy nie ma zmieniać jej naturalnej karnacji czy ją parodiować (jak to jest w przypadku naszych klaunów, dla których puder i gips są tylko zachętą do wypacykowania twarzy), jedynym jej celem jest wymazanie uprzedniego śladu kreski, sprowadzenie twarzy do pustej przestrzeni matowej tkaniny, której żadna naturalna substancja (mąka, ciasto, gips czy jedwab) nie ożywi metaforycznie ja-

kimś ziarnem, delikatnością lub odbiciem. Twarz to wyłącznie *rzecz do zapisania*; jednak przyszłość ta już jest napisana ręką, która musnęła biel brwi, wypukłość nosa, płaskość policzków i obwiodła stronicę ciała czarnym zarysem czupryny zwartej jak kamień. Biel twarzy, bynajmniej nie naiwna, lecz ciężka, gęsta aż do obrzydzenia, niczym cukier, oznacza jednocześnie dwie przeciwstawne emocje: zneruchomienie (które „moralnie” nazwiemy: obojętnością) i delikatność (którą nazwiemy na podobnej zasadzie, choć już z mniejszym powodzeniem: emocjonalnością). Starannie przedłużona linia oczu i ust jest wryta, odcisnięta, nie tyle *na* tej powierzchni, ile w niej. Oczy zamknięte, otoczone prostą, płaską linią powieki, nie podparte od spodu żadną obwódką (obwódka oczu: wartość typowo ekspresywna twarzy zachodniej: zmęczenie, delikatność, erotyzm), wychodzą wprost na twarz, jakby były czarną i pustą głębią pisma, „nocą kałamarnicza”; albo jeszcze inaczej: twarz jest ściągnięta jak obrus ku czarnej (ale nie „mroczej”) studni oczu. Twarz zredukowana do podstawowych *signifiants* pisma (pustka stronicy i bruzda nacięć), pozbywa się wszelkiego *signifié*, to znaczy całej

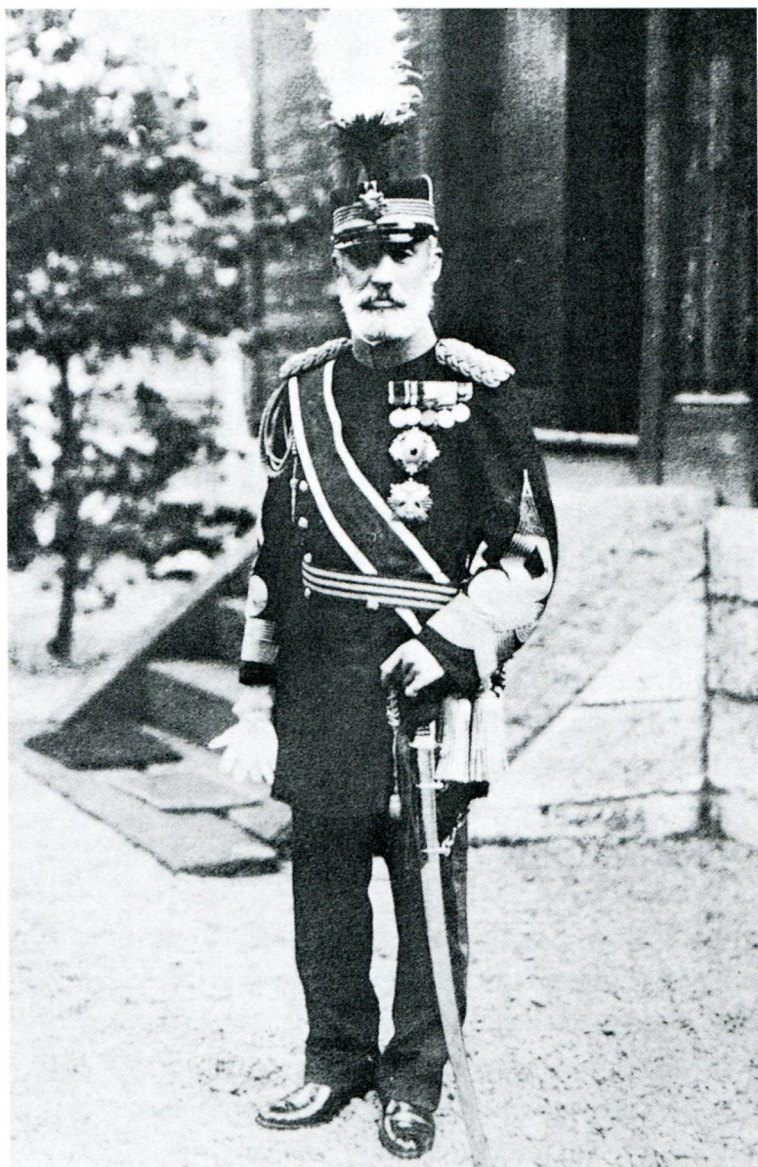


Z jego punktu
widzenia, młody
aktor Teturo Tanba,
cytując Anthony
Perkinsa, traci
azjatyckie oczy.
Czymże jest więc
nasza twarz, jeśli
nie cytatem?

ekspresywności: to pismo niczego nie pisze (lub pisze: nic); nie tylko nie „oddaje” się (słowo naiwnie policzalne) żadnej emocji, żadnemu sensowi (nawet gdyby miała to być obojętność, niewyraźność), ale też nie kopiuje żadnej cechy: transwestyta (role kobiet odgrywają bowiem mężczyźni) nie jest chłopcem umalowanym jak kobieta za pomocą dużej ilości odcieni, werystycznych pociągnięć, kosztownych przebieranek, ale czystym *signifiant*, w którym to, co *pod spodem* (prawda), nie jest ani potajemne (zazdrośnie zamaskowane), ani podstępnie zaznaczone (przez puszczenie oka zdradzające ukrytą męskość, jak to się zdarza transwestytom zachodnim, bujnym blondynkom, których prostacka ręka lub duża stopa niezawodnie ujawniają sztuczność hormonalnych piersi), lecz po prostu *unieobecnione*; aktor, jego twarz, nie gra kobiety ani jej nie kopiuje, ale tylko ją znaczy; jeśli, jak mówi Mallarmé, pismo składa się z „gestów idei”, to transwestyta jest tu gestem kobiecości, a nie jej plagiatem; wynika stąd, że widok pięćdziesięcioletniego aktora (bardzo znanego i szanowanego) odgrywającego rolę młodej, zakochanej i przestraszonej kobiety nie jest wcale

niezwykły, to znaczy nacechowany (rzecz niepojęta na Zachodzie, gdzie transwestytyzm, sam w sobie, źle się odbiera i źle znosi); młodość bowiem, zresztą podobnie jak kobiecość, nie jest tu naturalną esencją, prawdą, za którą wszyscy się uganiają; skutkiem — lub uzasadnieniem — wyrafinowania kodu, jego precyzji, obcej wszelkim kopiom organicznym (stworzyć rzeczywiste ciało, wygląd młodej kobiety), jest wchłonięcie i zanik całej kobiecej realności w subtelnym załamaniu *signifiant*: oznaczona, lecz nie przedstawiona, Kobieta jest pewną ideą (a nie naturą); jako taka jest sprowadzona do gry klasyfikacji i do prawdy jej czystej różnicy: transwestyta zachodni chce być *jakaś* kobietą, aktor wschodni szuka tylko kombinacji znaków kobiety.

W tej mierze jednak, w jakiej znaki te są skrajne, nie dlatego, że są emfatyczne (bo raczej nie są), ale dlatego, że są intelektualne — będąc, jak pismo, „gestami idei” — oczyszczają one ciało z całej ekspresywności: można powiedzieć, że z tego tylko powodu, że są znakami, wyczerpują one sens. W ten właśnie sposób tłumaczy się połączenie znaku i obojętności (słowo, jak się rzekło, niewłaś-



Oni umrą i wiedzą o tym,



a przecież tego nie widać.

ciwe, bo moralne, ekspresywne), cechujące teatr azjatycki. Wiąże się to z pewnym sposobem traktowania śmierci. Wyobrażać sobie i powoływać do istnienia twarz, ani niewrażliwą, ani obojętną (w czym jeszcze tkwi sens), lecz jakby wyłaniającą się z wody, wymytą z sensu, to w pewien sposób odpowiadać na śmierć. Spójrzcie na fotografię z 13 września 1912 roku: generał Nogi, zwycięzca Rosjan w Port Arthur, fotografuje się z żoną; umiera ich cesarz, a oni są zdecydowani popełnić nazajutrz samobójstwo; a zatem *wiedzą*; on, zasłonięty przez brodę, kepi, szamerunek, prawie nie ma twarzy; ona jednak dumnie obnosi swoją twarz: obojętną? głupią? chłopską? godną? Tak jak w przypadku aktora transwestyty, użycie jakiegokolwiek przymiotnika nie jest możliwe, predykat traci na wartości, nie przez patos przyszłej śmierci, ale wręcz przeciwnie, przez uwolnienie od sensu Śmierci, Śmierci jako sensu. Zona generała Nogi zdecydowała, że śmierć jest sensem, że jedno i drugie unieważniło się w tym samym czasie, i w związku z tym, co widać z twarzy, nie należy „o tym mówić”.

Francuz (o ile nie jest za granicą) nie potrafi sklasyfikować twarzy francuskich; postrzega bez wątpienia cechy wspólne, ale abstrakcja tych powtarzalnych twarzy (będąca klasą, do której należą) zawsze mu się wymyka. Ciało jego rodaków, niedostrzegalne na co dzień, jest *mową*, której nie potrafi powiązać z żadnym kodem; *déjà vu* twarzy nie ma dlań żadnej wartości intelektualnej; piękno — jeśli je spotyka — nie jest dla niego nigdy istotą, uwieńczeniem lub spełnieniem poszukiwania, owocem zrozumiałej dojrzałości gatunku, lecz tylko przypadkiem, wybrzuszeniem na powierzchni przeciętności, odstępstwem od powtarzalności. Ten sam Francuz, kiedy widzi Japończyka w Paryżu, postrzega go w świetle czystej abstrakcji jego rasy (zakładając, że nie widzi w nim po prostu Azjaty); pomiędzy tymi bardzo rzadkimi ciałami japońskimi nie może dostrzec żadnej różnicy; co więcej: po sprowadzeniu rasy japońskiej do jednego typu odnosi ów typ bezzasadnie do kulturowego wyobrażenia Japończyka, takiego, jakie skonstruował na podstawie nie filmów nawet, bo filmy przedstawiały wyłącznie istoty anachroniczne, chłó-

pów albo samurajów, którzy w mniejszym stopniu należą do Japonii niż do przedmiotu „film japoński”, ale kilku zdjęć prasowych, kilku migawek aktualności; ten wzorcowy Japończyk jest dość żałosny: istota drobna, w okularach, pozbawiona wieku, w ubraniu poprawnym i ponurym, mały urzędnik z kraju stałego.

W Japonii wszystko się zmienia: brak lub nadmiar kodu egzotycznego, na który skazany jest u siebie Francuz w obliczu *cudzoziemca* (który w związku z tym nie może budzić jego *zdziwienia*), pochłonięty jest przez nową dialektykę wypowiedzi i systemu języka, serii i indywidualności, ciała i rasy (można tu mówić dosłownie o dialektyce, ponieważ tym, co od razu, w całej pełni odsłania przed wami przyjazd do Japonii, jest przemiana ilości w jakość, przemiana drobnego urzędnika w bujną różnorodność). Odkrycie jest nadzwyczajne: ulice, sklepy, bary, kina, pociągi rozkładają wielki słownik twarzy i sylwetek, gdzie każde ciało (każde słowo) chce wypowiedzieć tylko samo siebie, a jednak odsyła do klasy; w ten sposób odczuwamy jednocześnie rozkosz spotkania (z kruchą jednostkowością) i olśnienie

pusta strona





pusta strona

typowością (gibki, chłopski, okrągły jak czerwone jabłko, prymitywny, lapoński, inteligentny, senny, roztargniony, olśniewający, zamyślony), źródło intelektualnej uciechy, gdyż można opanować to, co nieopanowywalne. Zanurzając się w tłumie stu milionów ciał (wolę liczyć ciała niż „dusze”), unika się podwójnej popolitości: absolutnego zróżnicowania, które jest w końcu tylko czystym powtórzeniem (jak w przypadku Francuza wydanego na pastwę rodaków), i wyjątkowej klasy, pozbawionej wszelkiej różnicy (przypadek drobnego urzędnika japońskiego, jakim go widzą w Europie). Jednakże tutaj, jak w innych zbiorach semantycznych, wartość tkwi wyłącznie w punktach zbiegu: jakiś typ narzuca się, chociaż jego jednostki nie znajdują się nigdy obok siebie; w każdej populacji, która się wam odkrywa w miejscu publicznym na podobieństwo zdania, wyłapujecie znaki pojedyncze, lecz znane, ciała nowe, lecz według wszelkiego prawdopodobieństwa powtarzalne; na takiej scenie nigdy nie występują obok siebie dwa ciała dowolne i dwa ruchliwe, a przecież obydwie typy łączą się w świadomości: stereotyp ginie, choć wszystko można zrozumieć.

Albo też — inny wybieg kodu — odsłaniają się nieoczekiwane kombinacje: zderzają się ze sobą typ prymitywny i kobiecy, spokojny i wzburzony, dandy i student, etc, wytwarzając w serii nowe początki, rozgałęzienia jednocześnie jasne i niewyczerpane. Można by powiedzieć, że Japonia narzuca tę samą dialektykę ciałom, co przedmiotom; spójrzcie na dział chusteczek w wielkim sklepie: chusteczki są niezliczone, całkowicie odmienne i jednocześnie w ogóle nie ograniczają prawa serii, nie burzą porządku. Albo też haiku: ileż ich jest w historii Japonii? Wszystkie mówią to samo: pora roku, morze, wioska, postać, a jednocześnie każde na swój sposób jest osobliwym zdarzeniem. Albo znaki ideograficzne: nie podlegają klasyfikacji logicznej, ponieważ wymykają się arbitralnemu, choć ograniczonemu porządkowi fonetycznemu; są więc pamięciowe (alfabet), a jednak sklasyfikowane w słownikach, w których to właśnie liczba i układ gestów niezbędnych do wykreślenia ideogramu — zachwycająca obecność ciała w piśmie i klasyfikacji — określają typologię znaków. Podobnie rzecz się ma z ciałami: wszystkie



ciała japońskie (a nie: azjatyckie) tworzą ciało ogólne (lecz nie globalne, jak się wydaje z daleka), a jednak stanowią liczne plemię różnych ciał, z których każde odsyła do jakiejś klasy, plemię, które nie wywołując zamętu zmierza ku porządkowi bez końca; jednym słowem: ciała otwarte, w ostatniej chwili, niczym system logiczny. Rezultat — lub stawka — tej dialektyki jest następujący: ciało japońskie zmierza aż do kresu indywidualności (jak mistrz Zen, w chwili, gdy *wynajduje* dziwaczną i zbijającą z tropu odpowiedź na poważne i banalne pytanie ucznia), ale tej indywidualności nie można rozumieć w sensie zachodnim: jest ona oczyszczona z wszelkiej hysterii, nie ma zamiaru czynić z jednostki ciała oryginalnego, odróżniającego się od innych ciał, ogarniętego gorączką sukcesu, która dotyka cały Zachód. Indywidualność

Japonia zaczyna linieć na wzór Zachodu: traci swe znaki, jak traci się włosy, zęby, skórę; przechodzi od (pustego) znaczenia do (masowej) komunikacji. Tu: dwa urocze „Tygrysy”, popularni piosenkarze (tygrysy pocztówek, kalendarzy i szaf grających).



nie jest tu ograniczeniem, teatrem, górowaniem, zwycięstwem; jest po prostu załamana, pozbawiona przywileju różnicą ciał. To dlatego piękno nie jest tu definiowane na sposób zachodni, w kategoriach niedostępnej wyjątkowości: pojawia się ono to tu, to tam, biegnie od różnicy do różnicy, umieszczone w wielkiej syntagmie ciał.

Linie tworzące ideogram nakreślone są w pewnym dowolnym, choć regularnym porządku; linia, napoczęta całym pędzlem, kończy się krótkim, zagiętym czubkiem, zawróconym w ostatniej chwili z właściwego kierunku. Jest to ten sam ślad nacisku, jaki odnajdujemy w japońskim oku. Można by powiedzieć, że kaligraf-anatom kładzie cały pędzel w wewnętrznym rogu oka i przekręcając go lekko, jedną kreską, jak trzeba to robić w malarstwie *alla prima*, otwiera twarz eliptyczną szczeliną, którą zamyka przy skroni jednym szybkim skrętem ręki; ruch jest doskonały, bo prosty, natychmiastowy, błyskawiczny i jednocześnie dojrzały jak owe kręgi, których wykonanie jednym niezawodnym gestem wymaga nauki całego życia. Oko zawiera się więc między równoległymi liniami jego brzegów i podwójną krzywą (odwróconą) jego krańców: można by powiedzieć, wycięty odciśnięty liść, pochylony ślad dużego, namalowanego przecinka. Oko jest płaskie (w tym zawiera się jego cudowność); ani nie wytrzeszczone, ani nie zagłębione, bez wypukłości, bez zagłębienia i, jeśli można tak powiedzieć, bez skóry, jest ono gładką szczeliną gładkiej powierzchni. Intensyw-

Pod porcelanową powieka,
duża iarna kropla:
Noc Katamana, o której
mówi Mallarmé.



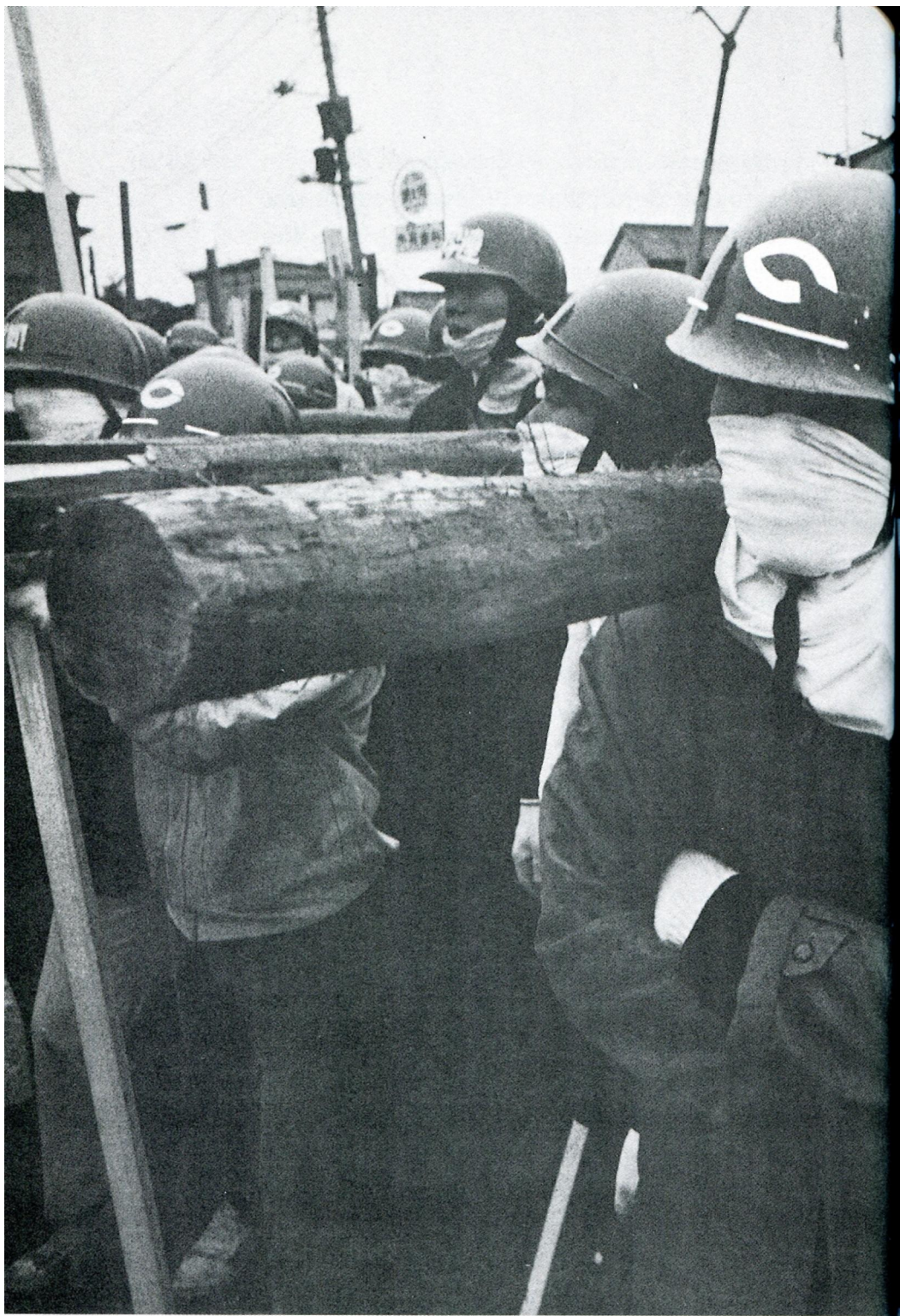


na, delikatna, ruchliwa, inteligentna źrenica (bo to zagrodzone oko, trzymane przez górny brzeg szczeliny, wydaje się ukrywać zawieszoną myśl, odłożoną nadwyżkę inteligencji, a umieszczoną nie *poza* spojrzeniem, ale *ponad* nim) nie jest w ogóle udramatyzowana przez oczodół, jak to się zdarza w morfologii zachodniej; oko swobodnie tkwi w swojej szczelinie (którą wypełnia niepodzielnie i delikatnie) i nieśluszenie (z powodu oczywistego etnocentryzmu) określamy je jako *skośne*; nic go nie powstrzymuje, gdyż jego przestrzeń, wpisana w skórę, a nie wyrzeźbiona w kośćcu, jest przestrzenią całej twarzy. Oko zachodnie jest podporządkowane mitologii duszy, tajemniczego ośrodka, którego ogień, skryty we wgłębieniu oczodołu, rozchodzi się ku zmysłowej, sensualnej, uczuciowej ze wnętrzości; twarz japońska pozbawiona jest jednak hierarchii moralnej; jest całkowicie żywa, żywotna nawet (wbrew legendzie o wschodnim hieratyzmie), bo jej morfologii nie można czytać „dogłębnie”, to znaczy na osi wnętrza; jej modelem nie jest rzeźba, lecz pismo: jest to tkanina miękka, delikatna, zwarta (oczywiście jedwab), w sposób niewyszukany i błyskawiczny wykaligrafo-

wana dwiema kreskami; „życie” nie tkwi w świetle oczu, lecz w pozbawionej tajemnicy relacji między płaszczyzną i szczelinami: w tym rozchyleniu, w tej różnicy, w tej synkopie, które, jak mówią, są pustą formą przyjemności. Z tak małą ilością elementów morfologicznych zapadnięcie w sen (co można zaobserwować na wielu twarzach w wieczornych pociągach i w metrze) jest bardzo łatwe: pozbawione skórnej fałdy oko nie może „stawać się” ociężałe; przebiega ono jedynie wymierne stopnie rozwijającej się jedności, odnajdywanej krok po kroku przez twarz: oczy opuszczone, oczy zamknięte, oczy „śpiące”, zamknięta linia raz jeszcze zamyka się w opuszczeniu powiek, które się nie kończy.

Kiedy mówi się, że walki *Zengakuren* są zorganizowane, to nie dotyczy to zbioru chwytów taktycznych (już tu rodzi się myśl sprzeczna wobec mitu zamieszek), lecz pisma działań, które oczyszcza przemoc z jej zachodniej esencji: spontaniczności. W naszej mitologii przemoc traktuje się z takim samym uprzedzeniem jak literaturę czy sztukę: można założyć wyłącznie jedną jej funkcję, a mianowicie *wyrażanie* głębi, wnętrza, natury, których miałyby być językiem pierwotnym, dzikim, niesystemowym; bez wątpienia wiemy dobrze, że można skierować przemoc ku celom obmyślanym, zamienić ją w narzędzie rozumu, zawsze jednak chodzi tylko o to, aby oswajać siłę *już istniejącą*, w najwyższym stopniu pierwotną. Przemoc *Zengakuren* nie poprzedza własnych reguł, lecz rodzi się w tym samym czasie co one: staje się ona od razu znakiem: niczego nie wyrażając (ani nienawiści, ani buntu, ani jakiegóś idei moralnej), tym pewniej zostaje unieważniona w jakimś konkretnym celu (wziąć w natarciu urząd miejski, przełamać barierę zasieków); skuteczność jednak nie jest jedyną jej miarą; akcja czysto pragmatyczna bierze w nawias symbole, lecz nie reguluje ich rachunków; używa się

podmiotu, pozostawiając go nietkniętym (sytuacja żołnierza). Walka *Zengakuren*, całkowicie operacyjna, pozostaje wielkim scenariuszem znaków (są to akcje, które mają widownię), rysy tego pisma, nieco bardziej liczne, niż można by się spodziewać po flegmatycznym, anglosaskim przedstawieniu skuteczności, są nieciągłe, ułożone, uregulowane nie po to, aby coś znaczyły, ale jakby należało z ich pomocą skończyć (na naszych oczach) z mitem zamieszek improwizowanych, pełnią symboli „spontanicznych”: istnieje paradygmat kolorów — *haski niebiesko-czerwono-białe* — ale te kolory, przeciwnie do naszych, nie odsyłają do historii; istnieje składnia działań (*przewrócić, wyrwać, przeciągnąć, stłoczyć*), dopełniona jak prozaiczne zdanie, a nie jak natchniony wytrysk; istnieje znaczące powtórzenie chwil bezwładu (wycofać się w regularnym szyku na odpoczynek, zacieśnić szeregi). Wszystko to uczestniczy w wytwarzaniu pisma masowego, a nie pisma grupy (gesty dopełniają się, nikt nikomu nie pomaga); w końcu — i na tym polega skrajna śmiałość znaku — często przyjmuje się, że skandowane przez bojowników slogany wypowiadają nie Przyczynę czy podmiot



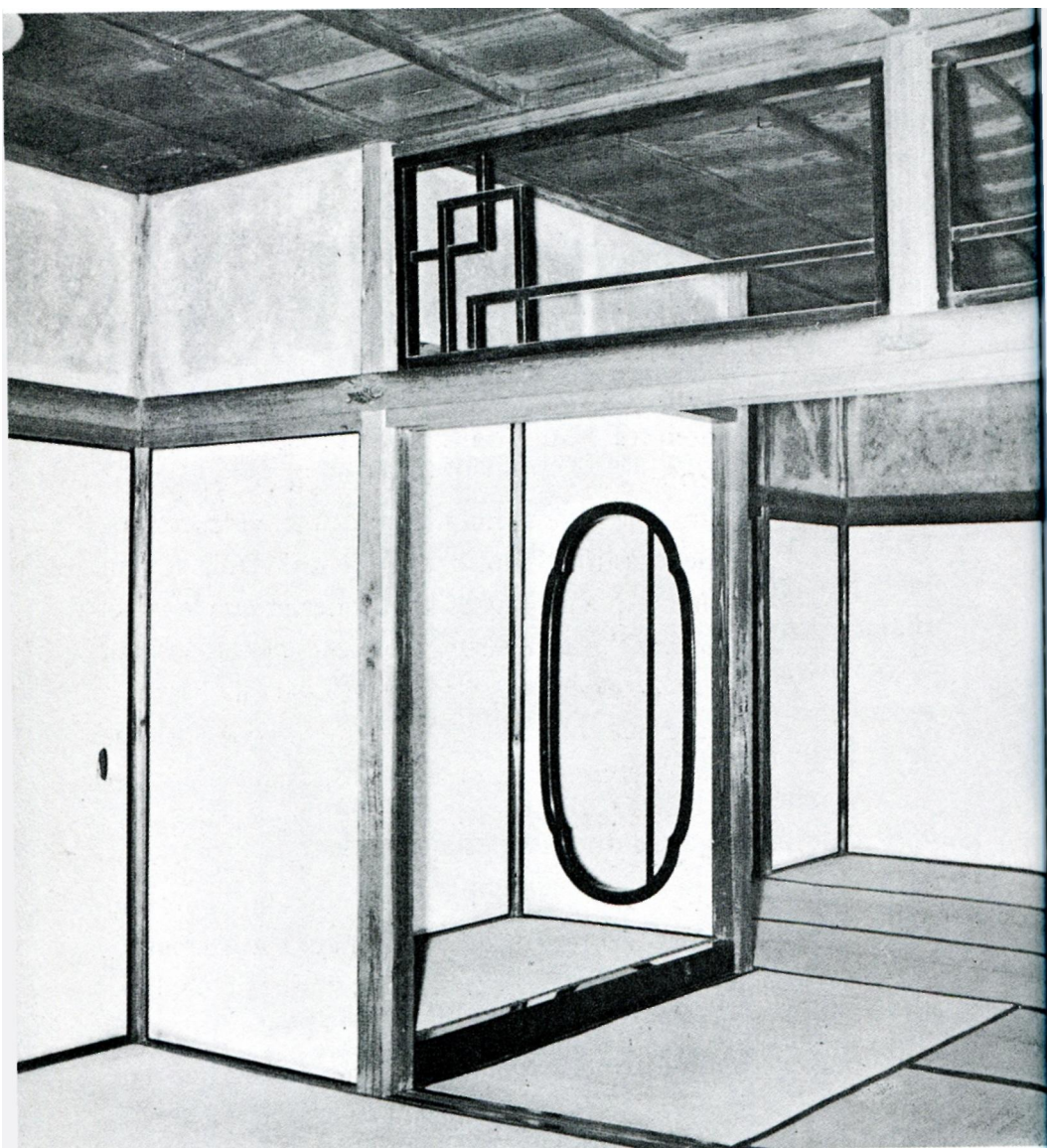


Studenti

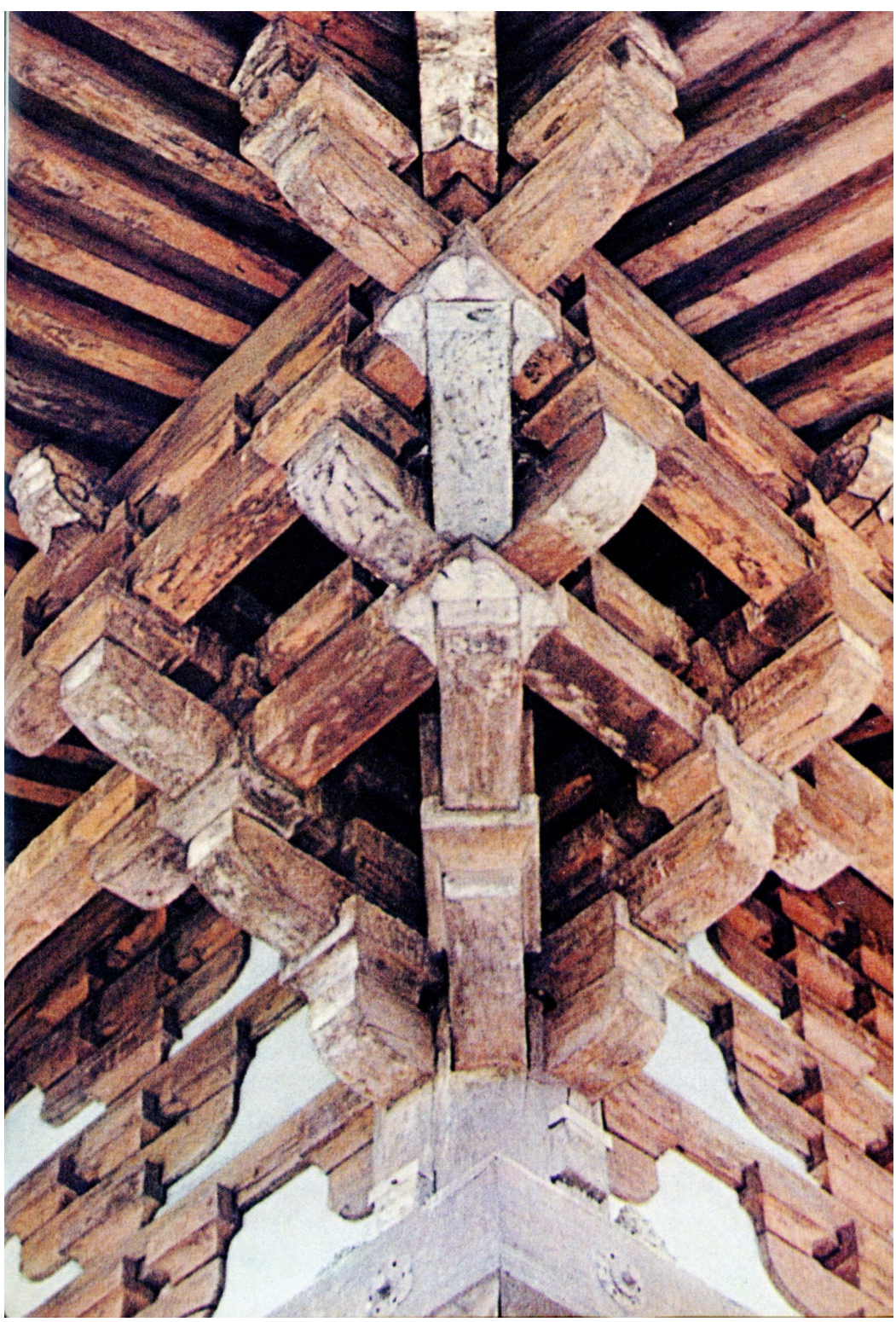
akcji (tego, za kogo lub przeciw komu się walczy) — byłaby to jeszcze jedna próba uczynienia słowa wyrazem przekonań, uzasadnienia własnych racji — ale samą akcję („*Zengakuren idą walczyć*”), która dzięki temu nie jest ułożona, ukierunkowana, uzasadniona, uniewinniona przez język — bóstwo pozostające z dala od walki niczym Marsylianka w czapce frygijskiej — ale zdublowana przez czystą praktykę głosu, która po prostu dorzuca do rozrastającej się przemocy gest, dodatkowy mięsień.

W każdym zakątku tego kraju tworzy się specjalna organizacja przestrzeni: podróżując (na ulicy, w podmiejskim pociągu, w górach), postrzegam połączenie dali i rozdrobnienia, zestawienie pól (w sensie rolniczym i wizualnym) jednocześnie nieciągłych i otwartych (parcele herbaciarzy, sosny, malwy, kompozycja czarnych dachów, szachownica uliczek, niesymetryczny układ niskich domów): żadnych ogrodzeń (a jeśli tak, to bardzo niskie), a jednak nie otacza mnie horyzont (ani też ślad marzenia o nim): żadnej chęci napełnienia płuc, wypięcia piersi dla upewnienia mojego ja, uznania siebie za centrum wchłaniające nieskończoność: wprowadzony w oczywistość pustej granicy, jestem nieograniczony bez idei wielkości, bez odwołań do metafizyki.

Od zbocza górskiego do zakątka jakiejś dzielnicy, każde miejsce nadaje się do zamieszkania, a ja zawsze jestem w najbardziej luksusowej części tego miejsca: ten luksus (który gdzie indziej jest luksusem altan, korytarzy, domów rozrywki, kolekcji malarstwa, prywatnych bibliotek) wynika z tego, że jedyną granicą miejsca jest szata jego żywych wrażeń, zachwycających znaków (kwiaty, okna, ornamenty,

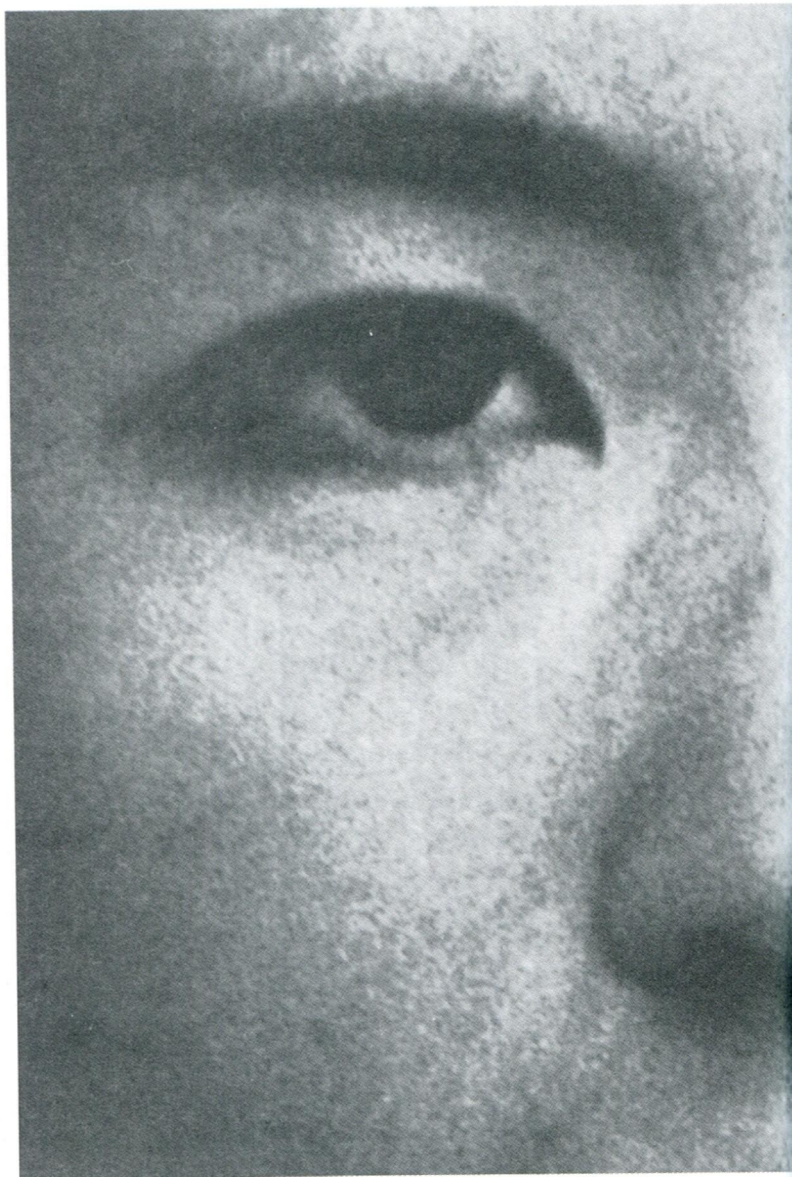


Żadnej chęci schwytania czegoś, a jednak żadnej opłaty

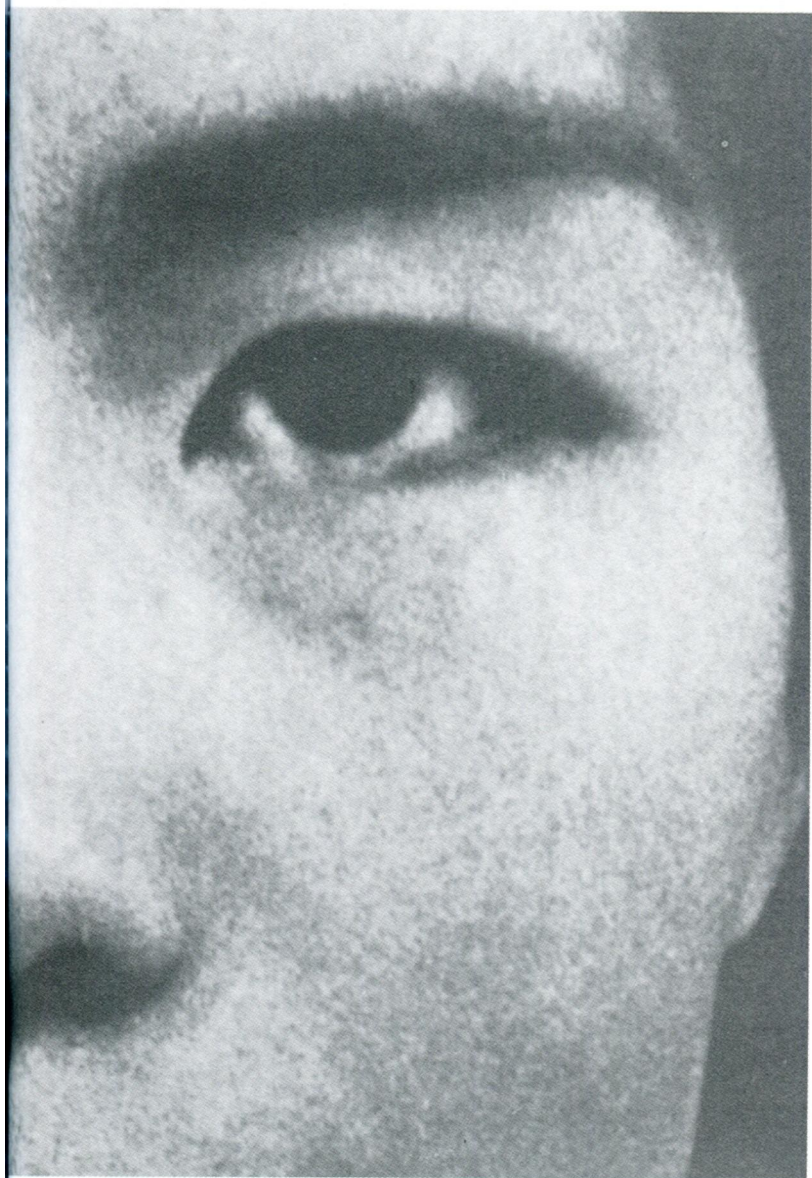


pusta strona

obrazy, książki); przestrzeni nie określa wielki, ciągły mur, mnie zaś otacza abstrakcja punktów widzenia („widoków”): napis burzy mur; ogród jest mineralnym trójwymiarowym kobiercem (kamienie, ślady grabi na piasku), miejsce publiczne jest następstwem przelotnych zdarzeń, które stają się godne zapisu tak błyskawicznie i tak delikatnie, że znak znosi sam siebie, zanim jeszcze jakiegokolwiek *signifié* będzie miało czas go „wchłonać”. Można by powiedzieć, że odwieczna technika umożliwia pejzażowi czy spektaklowi wytwarzanie się w czystym procesie tworzenia znaczeń, stromym, pustym, jak szczelina. Imperium Znaków? Tak, jeśli ma się świadomość tego, że znaki są puste i że rytuał pozbawiony jest boga. Spójrzcie na gabinet Znaków (który byłby Mallarmeńskim domostwem), to znaczy, by lepiej zrozumieć, jak tam jest zrobiony każdy widok miejski, domowy, wiejski, weźcie za przykład korytarz Shikidai: pokryty światłem, otoczony pustką i nie otaczający niczego, bez wątplenia ozdobiony, ale w taki sposób, że obrazy (kwiaty, drzewa, ptaki, zwierzęta) zostały podniesione i umieszczone z dala od linii wzroku, nie ma w nim miejsca na żaden



Oczy, a mi spojnermi,



sceulina, a mi dusza

mebel (słowo to jest paradoksalne, gdyż oznacza zwykle właściwość mało mobilną, od której domaga się przede wszystkim trwania: u nas przeznaczeniem mebla jest przede wszystkim nieruchomość, podczas gdy w Japonii dom, często rozbierany, jest zwykle elementem ruchomym); w korytarzu, jak w idealnym domu japońskim pozbawionym mebli (lub z ich niewielką ilością), nie ma żadnego miejsca, które wskazywałoby na najmniejszą własność; ani siedzenie, ani łóżko, ani stół, względem których ciało mogłoby ustanowić się jako podmiot (lub właściciel) przestrzeni: centrum przestało istnieć (dojmująca frustracja dla człowieka Zachodu, który zawsze zaopatruje się w fotel, łóżko, i który zawsze jest właścicielem domowej *przestrzeni*). Pozbawiona centrum przestrzeń jest także odwracalna: można odwrócić korytarz Shikidai i nic się nie stanie, poza bezbolesnym odwróceniem góry i dołu, strony prawej i lewej: zawartość została bezpowrotnie usunięta: bez względu na to, czy się przechodzi czy też siada wprost na podłodze (lub na suficie, jeśli odwrócić obraz), nie ma się czego *chwycić*.

... prawie *niszniech*



pusta strona

Aktor Kazuo Funaki (archiwum autora)	46	SPIS ILUSTRACJI
Znak MU, znaczący „nic”, „pustka”, nakreślony przez studentkę (fot. Nicolas Bouvier, Genewa)	50	
Kaligrafia. Fragment rękopisu Ise-shu, znanego pod nazwą Ishiyama-gire — atrament chiński i farby na kolorowym papierze klejonym — okres Heian, początek XII w. — (20,1 x 31,8 cm.). Tokio, kolekcja Giichi Umezawa (fot. Hans-D. Weber, Kolonia)	52/53	
Starodawna maska używana w tańcach ludowych. Własność kapłana wioski Kiou-Siou (fot. Pierre Rambach, Genewa)	56	
Yokoi Yayu (1702-1783) — Grzybobranie (Kinoko-Gari) — atrament na papierze — (31,4 x 49,1 cm.). Ziirich, kolekcja Heinza Brascha (fot. A. Grivel, Genewa)	70	
<i>Gdy Japończycy szukają grzybów, biorą ze sobą łodygę paproci lub, jak na tym obrazie, źdźbło słomy, na które nabijają grzyby. Malarstwo baiga, zawsze związane z haiku, krótkim trzywersowym wierszem:</i>		
<i>„Łapczywy staje się opuszczony wzrok szukającego grzybów”.</i>		
Zasłona sznurkowa (Nawa-noren) — atrament chiński i farby z dodatkiem płatków złota — pierwszy okres Edo, pierwsza poł. XVII wieku — (159,6 x 90,3 cm.). Tokio, kolekcja Taki Hara (fot. Hans-D. Weber, Kolonia)	76/77	
Gracze Paczinko (fot. Zauho Press, Tokio)	79	
Plan Tokio — koniec XVIII-początek XIX wieku. Genewa, archiwum Nicolasa Bouvier	80/81	
Plan dzielnicy Shinjuku, Tokio: bary, restauracje, kina, wielki sklep (Isetan)	84/85	
Schemat orientacyjny	85	
Schemat orientacyjny na odwrocie wizytówki (archiwum autora)	86	183

- Zapaśnicy Sumo (archiwum autora) 90, 91
- Baryłki sake (fot. Daniel Cordier, Paryż) 95
- Nonne Rengetsu (1791-1875) — Imbryk do herbaty (Chabin), tusz na papierze (29,5 x 56,2 cm). Zurich, kolekcja Heinza Brascha (fot. A. Grivel, Genewa) 97
- Obraz ten nie jest haiga w sensie ścisłym, gdyż towarzyszącym mu wierszem nie jest haiku, lecz tanka, utwór pięciowersowy. Jest to wszelako wiersz bardzo odpowiedni dla ducha tej sztuki. W swym poemacie Rengetsu sławi wodę i ogromną rolę, jaką spełnia ona w przyrządzaniu herbaty. Ouji, niedaleko Kioto, daje najlepszą herbatę w Japonii:*
- „Gdy zaczerpnąć wody
płynącej koło Ouji,
to roztoczy się wokół
jej wyjątkowy zapach
przypominający kwitnące głogi”.*
- Kompozycja kwiatowa Mistrzów Herbaty — Fragment Sansaiko Monjo (notatnik Sansaiko), rękopis Hosokawy Tadaoki Sansai (1563-1645). Kyoto, kolekcja Mirei Shigemori (fot. Bijutsu Shuppan-sha, Tokio) 100/101
- Korytarz Shikidai — zamek Nijo, Kioto, wzniesiony w 1603 r. 104
- Statua mnicha Hoshi, który żył w Chinach w początkach epoki Tang — końcu okresu Heian. Kioto, Muzeum Narodowe (fot. Zauho Press, Tokio) 104/105
- Aktor Kabuki, na scenie i w mieście, otoczony dwoma synami (archiwum autora) 106, 107
- Gest mistrza pisania (fot. Nicolas Bouvier, Genewa) 110
- Nabrzeże Yokohamy — zdjęcie z *Japon Illustre*' Féliçiena Challaye'a, Librairie Larous-

- se, Paryż 1915 (fot. Underwood, Londyn, Nowy Jork) 120
- Wręczenie prezentu — zdjęcie z *Japon Illustré* (dz. cyt.) 123
- Anonim (prawdopodobnie pol. XVI wieku)
— Oberżyny i ogórek (Nasu Uri) — obraz ze Szkoły Hokusō (Szkoła Północna)
— atrament na papierze — (28,7 x 42,5 cm.). Ziirich, kolekcja Heinza Brascha (fot. Maurice Babey, Bazylea) 128/129
- Ogród Świątyni Tofuku-ji, Kioto, założonej w 1236 r. (fot. Fukui Asahido, Kioto) 140/141
- Kobieta przygotowująca się do pisania listu. *Verso karty pocztowej, która mi przysłał japoński przyjaciel. Recto jest nieczytelne: nie wiem, kim jest ta kobieta, czy jest umalowana czy ucharakteryzowana, co chce napisać: na tym polega utrata źródeł, w czym rozpoznaję samo pismo, którego ten obrazek jest w moich oczach przepyszny, zachowanym emblematem* (R.B.). 148/149
- Wycinek z gazety „Kobe Shinbun” i portret aktora Teturo Tanba (archiwum autora) 152, 153
- Ostatnie zdjęcie generała Nogiego i jego żony, zrobione na dzień przed ich samobójstwem — wrzesień 1912 — pochodzące z *Japon Illustré* (dz. cyt.) 156, 157
- Procesja z relikwiami w Asakusa, Tokio, wychodząca ze Świątyni Sensoji (co rok 17 i 18 maja) 160, 161
- Portrety młodych piosenkarzy z kalendarza (archiwum autora) 162, 163
- Chłopcy i dziewczynki przed teatrem „papierowych marionetek”. *Jest to teatrzyk obrazkowy, ustawiany przez zawodowego gawędziarza na rogu ulicy razem ze stojami cukierków umieszczonymi na bagażniku roweru.* Tokio 1951 (fot. Werner Bischof) 166, 167

- Zamieszki studenckie w Tokio przeciwko wojnie w Wietnamie (fot. Bruno Barbey, Magnum, Paryż) 172, 173
- Alkowa zwana tokonoma, przystosowana do wystawiania dzieł sztuki — zwoju obrazu, kwiatów, kaligrafii — w której otwarciu rammy zagospodarowuje przestrzeń i światło (fot. Werner Blaser, Bazylea) 176
- Belkowanie. *Zdjęcie to, podobnie jak zdjęcie baryłek sake, pochodzi z prywatnej kolekcji Daniela Cordiera, któremu wyrażam głęboką wdzięczność* (R.B.). 176/177
- Twarz (fot. Nicolas Bouvier, Genewa) 178, 179
- Aktor Kazuo Funaki (archiwum autora) 181

Imperium znaków

Tam	47
Nieznany język	51
Bez słów	55
Woda i płatek	59
Pałeczki	64
Pokarm bez środka	68
Szczelina	73
Paczinko	78
Centrum miasta, centrum puste	82
Bez adresów	84
Dworzec	88
Paczki	94
Trzy pisma	102
Ożywione/nieożywione	112
Wnętrze/zewnątrz	116
Ukłony	119
Włamanie sensu	125
Uwolnienie od sensu	131
Zdarzenie	137
To	143
Papeteria	148
Twarz napisana	152
Miliony ciał	159
Powieka	165
Pismo przemocy	170
Gabinet znaków	175
Spis ilustracji	183

pusta strona

L I T E R A T U R A
na świecie

*jedyne polskie pismo literackie
poświęcone w całości
współczesnej literaturze obcej
zajmujące się profesjonalnie przekładem
wybitnej literatury
systematycznie wyprzedzające
nawet najambitniejszych wydawców
konkurencyjne nawet wobec
najwartościowszych książek*

*zaprenumeruj nas
zrobisz dobrze nam i sobie*

pusta strona

Księgarnia UNUS poleca książki w sprzedaży wysyłkowej:

Roland Barthes *S/Z*
Georges Bataille *Książ C*
Mircea Eliade *Mit wiecznego powrotu*
Michel Foucault *Trzeba bronić społeczeństwa*
Sigmund Freud *Pisma społeczne*
Carl Gustav Jung *Rozmowy, wywiady, spotkania*
Alexandre Kojève *Wstęp do wykładów o Heglu*
Jean-François Lyotard *Postmodernizm dla dzieci*
Robert Nozick *Anarchia, państwo, utopia*
Michael Oakeshott *Wieża Babel*
Walter Pater *Renesans*
Willard Van Orman Quine *Słowo i przedmiot*
Le.o Strauss *Sokratejskie pytania*
Paweł Śpiewak *W stronę wspólnego dobra*
Ludwig Wittgenstein *Dzienniki 1914-1916*

Nowości:

Antonin Artaud *Heliogabal*
John Berger *O patrzeniu*
Gilles Deleuze *Bergsonizm*
Jacques Derrida *Chora*
Martin Heidegger *Ku rzeczy myślenia*
Carl Gustav Jung *Psychologia a alchemia*
Hilary Putnam *Pragmatyzm*
Richard Rorty *Obiektywność, subiektywizm i prawda*
Nigel Warburton *Filozofia od podstaw*
Bernard Williams *Ile wolności powinna mieć wola?*
Ludwig Wittgenstein *Kartki*

Wkrótce:

Hannah Arendt *Kondycja ludzka*
Paul Feyerabend *Dialogi o wiedzy*
Michel Foucault *Choroba umysłowa a psychologia*
W.K.C. Guthrie *Sokrates*
Martin Heidegger *Wprowadzenie do metafizyki*
Soren Kierkegaard *O pojęciu ironii*
Thomas Kuhn *Struktura rewolucji naukowych*
Norman Malcolm *Wittgenstein. Wspomnienie*

Na życzenie wysyłamy bezpłatny katalog

Nasz adres:

UNUS, 00-987 Warszawa 4, skrytka pocztowa 217

www.aletheia.com.pl

e-mail: unus@aletheia.com.pl