

Filip Szałasek

(Uniwersytet Gdański)

Najwidoczniej. Pod przymusem skopiecznym

Zawsze jest coś takiego, czego nie powinno się oglądać, ale zobaczenie tego jest warunkiem dorobienia.

(Don DeLillo, *Mao II*)

1

W ubiegłym wieku kwestie doświadczenia wizualnego funkcjonowały w wielu ujęciach [...], jednak dopiero od lat siedemdziesiątych można mówić o instytucjonalizacji nowego nurtu w badaniach nad kulturą. Jego centralnymi terminami byłyby: widzenie (*vision*), wizualność (*visuality*), doświadczenie wizualne (*visual experience*), obraz (*picture*) i wyobrażenie/wizerunek (*image*).²

Roma Sendyka rozważa tytułową kategorię swojego szkicu – *Poetyki wizualności* – wychodząc od rozpoznania amerykańskiego historyka sztuki Hala Fostera. We wstępie do książki, podsumowującej kolokwium w nowojorskiej Dia Art Foundation, pisze on, że wizualność odpowiada na pytania: „jak widzimy, w jaki sposób możemy, wolno nam lub jesteśmy zmuszani, by widzieć oraz w jaki sposób widzimy samo widzenie (i wpisane w nie niewidzenie)”³. Sendyka dodaje, że w tym ujęciu cechą szczególną wizualności jest „nierozzerwalne połączenie jej z podmiotem, który patrzy, oraz z warunkami owej akcji: możliwością, niemożliwością, udzieleniem zgody”⁴.

Najbardziej interesuje mnie to, co zdaje się stanowić o istocie relacji pomiędzy możliwością i niemożliwością patrzenia, a więc akt udzielenia przez sam podmiot zgody na patrzenie, niejako „użyczenie” przezeń swoich oczu konkretnym zdarzeniom. A jeszcze ciekawsze wydają mi się sytuacje, w których podmiotowi zostaje

¹ D. DeLillo, *Mao II*, tłum. K. Obłucki, Warszawa 2010, s. 214.

² R. Sendyka, *Poetyki wizualności*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. R. Nycz, T. Walas, Kraków 2012, s. 137.

³ Ibidem, s. 138.

⁴ Ibidem.

narzucona konkretna perspektywa i jest on zmuszony do patrzenia w odpowiedni sposób lub przymuszony do patrzenia w ogóle, ubezwłasnowolniony przez to, co widzi lub, bardziej precyzyjnie, przez to, co oczami wchłania i czym zostaje za ich sprawą wy- lub nawet prze-pełniony. Sendyka dostrzega w skopicznej uległości podmiotu „wyraźny aspekt postpsychoanalityczny: częścią wizualności jest bowiem to, co nie podlega kontroli świadomości patrzącego podmiotu”⁵.

Przychodzą na myśl metaforyczne ujęcia w rodzaju „oczy szeroko zamknięte” lub „oczy zgwalczone” jakimś widokiem, który zaczyna „władać ludzkim spojrzeniem” lub więcej nawet: „kierować poznaniem”⁶, jak to ujmuje Dariusz Czaja, posiłkując się przemyśleniami na temat idolatrii snutymi przez Jean-Luca Marion w książce *Bóg bez bycia*. Środowiskiem, w którym widzowi – „właścicielowi” spojrzenia – najłatwiej zasugerować uległość wobec wizualności, jest oczywiście kino. Wystarczy wspomnieć dobrze zakorzenione w kulturze popularnej epizody filmowe: powieki bohatera *Mechanicznej pomarańczy* przytrzymywane przez specjalny mechanizm tak, aby nie mógł zamknąć oczu na wmuszane mu obrazy przemocy, czy też nienaturalnie rozszerzone źrenice młodego protagonisty *American History X*, kiedy to struchlały chłonie detale bestialskiego morderstwa, nie tylko dokonującego się parę metrów od niego, ale jeszcze rżęsiście oświetlanego przez uliczną latarnię, jak gdyby inscenizowane było na jego wyłączny użytek.

Intuicje dotyczące przymusu skopicznego – a więc sytuacji, w której oko i sposób patrzenia zostają „zagarnięte”, „zawojowane” przez doświadczenie wizualne⁷ – potwierdza refleksja Martina Heideggera, sparafrazowana przez Martina Jaya w szkicu *Fotografia i wydarzenie*:

Używany przez niego [Heideggera – przyp. F.S.] na określenie „wydarzenia” termin to *Ereignis* [...]. Chociaż ściśle wiąże się on z *sich ereignen* („zdarzyć się” lub „zajść”), utrwalone w nim znaczenie implikujące własność – od przymiotnika *eigen* – pozwala czasem, by tłumaczyć go jako „przyswajanie”, „wydarzenie przyswojenia”⁸.

Kilka akapitów dalej Jay przywołuje jeszcze interesujące rozważanie Jacques’a Derridy:

Nadejście wydarzenia jest jak coś, co spada z wysoka, jak wertykalna wyrwa w horyzontalnym toku historii, coś, czego nie da się antycypować w normalnym horyzoncie oczekiwania; nie może być czymś prze-widywalnym lub prze-powiadającym. Mimo że wydarzenie miało miejsce, pozostaje rodzajem niemożliwości czy raczej wskazuje na splot możliwości i niemożliwości⁹.

⁵ Ibidem.

⁶ D. Czaja, *Imiona pustki*, [w:] idem, *Lekcje ciemności*, Wołowiec 2009, s. 220-221.

⁷ Zob. R. Sendyka, *Poetyki wizualności...*, s. 156.

⁸ M. Jay, *Fotografia i wydarzenie*, tłum. T. Bilczewski, M. Szczerba, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 168.

⁹ Ibidem, s. 170. Jay odwołuje się do eseju *A Certain Impossible Possibility of Saying the Event*, zamieszczonego w „Critical Inquiry” 2007, nr 33, z. 2, s. 446.

Pewien zakres słów – możliwość, niemożliwość, wydarzenie – nasuwa się ze szczególną mocą, kiedy przychodzi do relacji z doznani nagłych i przytłaczających percepcję, z trudem przez podmiot przyswajanych. Lepiej zdają się tu nawet pasować ryzykowne określenia w rodzaju „wchłanianych” lub nawet „przeżykanych”, a więc określenia kuszące siłą obrazowania, które uświadamia, że w sytuacjach wizualnego przymusu oczy nie tylko są prezentowane jako jamy, wloty, a nawet groteskowo rozdziawione usta, ale i tak działają – są wypychane i dławione, gwałcone doznaniem wzrokowym, które jedynie z trudem daje się zaliczyć do porządku możliwego. Wydaje się ono „splotem” właśnie, a więc gruzłem, porcją nadmierną, która musi wywołać krztuszenie się, repulsję, odruch wymiotny.

Sprawozdania z tego typu doświadczeń – wyniesionych z uczestnictwa w nowoczesnej kulturze – podjęła się między innymi grupa badaczy, intelektualistów i artystów skupionych w końcu lat dwudziestych XX wieku wokół czasopisma „Documents”, redagowanego przez Georges’a Bataille’a. W dobie Internetu i gier intertekstualnych, zakrojonych na niespotykaną wcześniej skalę, poczynania kolektywu – oparte na właściwych grotesce ruchach jukstapozycji i defamiliaryzacji – nie oddziałują tak silnie, jak mogły to robić w pierwszych dekadach ubiegłego stulecia. Warto jednak przyrzeć się im przez chwilę, choćby po to, by wyodrębnić interesujący wątek, który posłuży za podłoże dalszym etapom tego szkicu:

Podstawową metodą czasopisma jest zestawienie – przypadkowy bądź ironiczny collage. Naturalny porządek kulturowych symboli i artefaktów jest wciąż podawany w wątpliwość. Sztuka wysoka umieszczona jest obok przeraźliwie powiększonych fotografii palców u nóg, rzemiosła ludowego, okładek Fantomasa (popularnej serii grozy), dekoracji z Hollywood, afrykańskich, melanezyjskich, prekolumbijskich i francuskich masek karnawałowych, relacji z przedstawień w music-hallu, opisów paryskich rzeźni¹⁰.

„Przeraźliwie powiększone fotografie palców u nóg” wydają się na pierwszy rzut oka tropem zupełnie przypadkowym, a jednak po chwili, z pełną oczywistością narzuca się skojarzenie z *Podróżami Guliwera*. Tytułowego bohatera powieści Jonathana Swifta na każdym niemal kroku spotykają zdarzenia, które – posługując się słowami Derridy – „miały miejsce, ale pozostały rodzajem niemożliwości czy raczej wskazywały na splot możliwości i niemożliwości”. Wiele z nich jest ściśle powiązanych z doznaniem stricte wizualnymi.

¹⁰ J. Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, London 1988, s. 132 – cyt. za: D. Czaja, *O sztuce zdziwienia i głupstwach pop-kultury*, [w:] *Mitologie popularne. Szkice z antropologii współczesności*, red. D. Czaja, Kraków 1994, s. 8.

2

Podczas drugiego ze swoich wojaży – znalazłszy się pośród gigantów Brobdingnagu – protagonista Swifta staje się ofiarą „wydarzeń, co spadają z wysoka, jak wertykalna wyrwa w horyzontalnym toku historii”, dosłownie. Olbrzymi są wyniośli niczym wieże, niebotyczni, wznoszą się ponad wszelką miarę. Z wysoka opadają ich stopy, grożąc podróżnikowi zdeptaniem, z wysoka sięgają po niego ich ręce, kiedy to – także z wysoka – zostaje wypatrzony i uznany za gryzonia lub inne drobne zwierzątko o kształtach ludzaco podobnych do ludzkich. Horyzontalny tok podróży Guliwera – dotąd wyznaczany przez poruszanie się statkiem po morzach lub przemierzanie pieszo lądów – zostaje przerwany. Opowieść rozpoczyna się, gdy bohater wędruje w górę, wyniesiony na dłoni gigantycznego żeńca niczym na pokładzie windy, a kończy porwaniem bohatera w chmury przez ogromnego orła. Z dołu do góry, z dołu do góry, aż schemat zostaje przełamany i Guliwer – upuszczony przez drapieżnego ptaka – w końcu leci w dół, w fale. Jeszcze raz wędruje z dołu – wyłowiony z morza, w górę – ale tym razem na pokład zbawczego okrętu, którego załogę stanowią ludzie o „normalnym” wzroście. Ratunek polega tu przede wszystkim na zwróceniu bohaterowi przyrodzonych mu proporcji widzenia.

Wzrok Guliwera został dosłownie porażony przez wyolbrzymione otoczenie, którego każdy detal został dlań obnażony i podkreślony przez swój niespotykany rozmiar. Mieszkańcy Brobdingnagu są od niego dwanaście razy więksi, a w podobnych proporcjach utrzymane jest całe otoczenie. Kiedy bohater mierzy i odważa ziarna gradu, którymi został pobity, okazuje się, że są one średnio tysiąc osiemset razy większe niż w Europie¹¹. Zwraca uwagę kontrast podszywający niektóre wypowiedzi podróżnika, subtelnie świadczący o rozchwiewaniu się jego psychiki pod wpływem wchłanianych widoków. Zaczyna się spokojnie:

Rozbierały się przy mnie, nawet koszule w mej przytomności z siebie zdejmowały, nic nie uważając za wstyd, a ja tuż przy nich stojąc na gotowalni musiałem patrzeć na nie całe nagie, mimo chęci mojej. Mówię: mimo chęci mojej, gdyż w rzeczy samej to widzenie żadnej mi pokusy nie czyniło, żadnego upodobania¹².

Ton pasuje tu jeszcze do relacji spisywanej z perspektywy odległego już czasu. „Musiałem” i „mimo chęci” wydają się wyrażać raczej zniecierpliwienie przedłużającą się niewygodą niż faktyczne cierpienia. Protagonista Swifta znajduje nawet czas i ochotę na skomentowanie własnych określeń, doprecyzowanie ich, co tym

¹¹ Zob. J. Kott, *Wstęp*, [w:] J. Swift, *Podróże Guliwera*, tłum. J. Kott, Warszawa 1956, s. 20-21. Kott podaje również inne proporcje geometryczne występujące w *Podróżach* i przytacza obliczenia osiemnastowiecznych matematyków cesarskich, pracujących nad powieścią Swifta.

¹² J. Swift, *Podróże Guliwera*, tłum. J. Kott, Warszawa 1971, s. 135. Wszystkie cytaty z *Podróży* przywołuję za tą edycją; przytoczenia lokalizuję w tekście, podając jedynie numer strony.

wyraźniej zaświadcza o zdystansowanym charakterze jego zapisków i – co być może ważniejsze – o respektowaniu potencjalnych wymagań czytelnika co do klarowności wywodu. Z podobnym wyważeniem prezentuje Guliwer przygodę z gargantuicznymi muchami. Z ochotą roztrząsa obrzydliwe doświadczenie, zestawiając je z poglądami autorytetów:

Powodem do tego były nieznośne przykrości, które od much cierpieć musiałem. Brzydkie te owady, duże jak skowronki, ciągłym swoim brzęczeniem ani na chwilę spokoju mi nie dawały. [...] Czasem siadały mi na nos lub czoło i dręczyły mnie tym Nielitościwie, gdyż czuć je było okropnie. Mogłem też wyraźnie widzieć klejową materię, za pomocą której, jak naturaliści utrzymują, zwierzęta te mogą głową na dół po powale chodzić (s. 126).

Nastrój podlega jednak gwałtownym skokom. Po spokojnej obserwacji rozneglizowanych olbrzymek następuje rozległe wyliczenie defektów ich kompleksji. Enumeracja pełna gorzkiego zaangażowania, stanowiącego jakby złowrogi rewers wcześniejszej cierplivej uwagi. Skrupulatny dobór porównań wyraża obrzydzenie, ale także utajoną fascynację, pragnienie utrwalenia widoku w pamięci, chyba nie tylko z kronikarskiego obowiązku: „Skóra ich zdawała mi się podziurawiona, nierówna, różnych kolorów i gdzieniegdzie plamami wielkimi jak talerz popstrzona, zwisały z niej włosy jak najmocniejszy szpagat grube, że nie chcę już mówić o reszcie ich ciała” (s. 135). Jak odnotowuje Jan Kott w swoim wstępie do *Podróży*: „Miłość, jedzenie i wszystkie naturalia, kształty, zapachy i dźwięki ogromnieją jak w złym śnie, aby okazać całą szpetność króla stworzenia. Jest w tym jakiś racjonalistyczny nadrealizm, wobec którego błędna wizje Lautréamonta, jest w tym jakaś okrutna zemsta nad poetyką klasycyzmu”¹³.

Guliwer dostrzega wszystko, każdy najmniejszy szczegół anatomiczny, przynajmniej na poziomie naskórka¹⁴. Wydaje się, że za chwilę ziści się dla niego prorocstwo, stanowiące wstęp do horrorów Howarda Phillipa Lovecrafta:

największym dobrodziejstwem na tym świecie jest fakt, że umysł ludzki nie jest w stanie skorelować całej swej istoty. [...] pewnego dnia, gdy połączymy rozproszoną wiedzę, otworzą się przed nami tak przerażające perspektywy rzeczywistości, a równocześnie naszej strasznej sytuacji, że albo oszalejemy z powodu tego odkrycia, albo uciekniemy od jego śmiercionośności światła¹⁵.

¹³ J. Kott, *Wstęp...*, s. 25.

¹⁴ Nie tylko doznania wizualne zostają wyolbrzymione. Guliwer odczuwa dysproporcję także za sprawą wchu: „głaskały mnie i przyciskały do swoich piersi, co mi wielką nieprzyjemność sprawiało z powodu mocnego odoru ich ciała. Nie mówię o tym, aby uwłaczać tym damom, które bardzo szanuję, lecz mniemam, że proporcjonalna moja małość czyniła zapewne mój zmysł powonienia zanadto delikatnym i że te damy dla swych przyjaciół i wzajem dla siebie nie były mniej przyjemne od dam angielskich” (s. 134).

¹⁵ H.P. Lovecraft, *Zew Cthulhu*, tłum. R. Grzybowska, Warszawa 1983, s. 17.

Guliwer nie próbuje odwieść od obrzydliwych obrazów ciała swojej zniechęca „skorelowanej” percepcji – nie zamyka oczu, nie odwraca wzroku, a co najważniejsze: nie myśli o czymś innym, o – jak to się mówi – „czymś przyjemnym”, aby zmniejszyć dyskomfort lub podarować sobie chwilowe zapomnienie. Widok ohydnych szczegółów wyolbrzymionej ludzkiej fizyczności zaczyna – przypomnijmy określenia Mariona – „władać jego spojrzeniem” i „kierować jego poznaniem”. Bohater zauważa, że „delikatne ciała dam angielskich, tylko nam się takim wydaje, będąc w miarę naszego wzroku i wzrostu, lecz szkło, które je powiększa i różne części oczami naszymi niedojrzane odkrywa, najgładszą i najbielszą płeć niewypowiedzianie brzydką czyni” (s. 114). Zamiast szukać ulgi od przytłaczającego widoku olbrzymich ciał, Guliwer pozwala nowemu doświadczeniu wizualnemu skazić wszystkie poprzednie, które dostarczały mu estetycznej przyjemności. Wspomnienie ciała żony, często przywoływanej z czułością na kartach *Podróży*, ciała proporcjonalnego do ostrości wzroku Guliwera, dostaje się w grawitację gigantycznych cielsk i przeobraża się pod wpływem ich natarczywego ogromu.

Na tym etapie protagonista *Podróży* zdaje już sobie sprawę, że pod wpływem niebywale wyolbrzymionego otoczenia jego oczy, chcąc nie chcąc, działają na wzór lupy lub nawet mikroskopu. W Brobdingnagu nie tylko rewiduje swoje poglądy na uroki ludzkiego ciała, które wydawać się może piękne tylko z odpowiedniego dystansu, ale także gołym okiem obserwuje budowę owadów, z precyzją większą od tej, osiąganą w Europie z pomocą specjalistycznych akcesoriów. A jednak pragnie mieć przy sobie pozostawione na statku „instrumenty”, aby zająć jeszcze dalej i „rozbierać wszy anatomicznie”:

Członki tego robactwa mogłem gołym okiem doskonalej rozpoznać niżeli członki wszy europejskich za pomocą lupy i wyraźnie widziałem, że pysk mają podobny do ryja świni. Były to pierwsze wszy, które tu widziałem, i miałem wielką chęć anatomicznie je rozbierać, ale, nieszczęściem, zostawiłem był instrumenty na statku (s. 128).

Sytuacja, w jakiej znalazł się Guliwer podczas wizyty w krainie olbrzymów, uświadamia mu, że jego własne ciało wywołało identyczny szok wizualny u Lilliputów, poprzednich gospodarzy:

W Lillipucie płeć tych malutkich ludzi wydawała mi się najpiękniejsza na świecie, lecz kiedy rozmawiałem o tym z jednym z tamtejszych uczonych [...] powiedział mi, że twarz moja, piękna i delikatna, kiedy ją z ziemi ogląda, z bliska okropne na nim czyni wrażenie. W skórze mojej postrzega wielkie dziury, włosy na mej brodzie są dziesięć razy twardsze niż szczytina, a od twarzy mojej pstrego koloru nie ma nieprzyjemniejszego (s. 104).

Ładując na wyspie miniaturowych ludzików, Guliwer narzucił się ich oczom swoim ogromnym wzrostem, a tym samym „zawładnął spojrzeniem” Lilliputów i „pokierował ich poznaniem”. Widok detali naskórka – porów skóry zmienionych w przestronne leje, zarostu przeobrażonego w szczytynę lub nawet, jak u ol-

brzymich dam, w „najtwardszy szpagat”, odbarwienia cery prezentujące się jako pstrokate plamy – przy jednoczesnej niemożności ogarnięcia wzrokiem całości ciała przypomina doznania towarzyszące odbiorowi sztuki abstrakcyjnej. Wysiłki podejmowane przez niedoświadczonego widza w celu opanowania potencjalnych znaczeń – zdawałoby się, że z mocą sugerowanych przez abstrakcję – sprawiają, że doznanie wizualne zaczyna rościć sobie prawa do jego spojrzenia, a nie na odwrót, jak sobie pierwotnie odbiorca zamierzył. Tę przewagę zauważa Konstanty Jeleński, który w jednym ze swoich esejów pisze, że „jest inna dziedzina, w której fotografia i film wiodą bezsporny prym, i właśnie z tej dziedziny czerpią elementy plastyczne pewni malarze abstrakcyjni: jest to dziedzina świata mikroskopijnego, przezroczystego i subtelnego świata bakterii i innych żyjątek”¹⁶.

Za sprawą pozyskanej na Brobdingnagu „mikroskopowej wizji” Guliwer skazany jest na postrzeganie świata abstrakcyjnego, zatomizowanego, przedstawiającego mu się w postaci rozbitych szczegółów większego obrazu. Wizualny reżim, jaki stał się jego udziałem, nie pryska natychmiast po opuszczeniu kraju gigantów. Jego efekty nie mijają też podczas długiej podróży morskiej w stronę rodzinnego Londynu. Guliwer relacjonuje długofalowe skutki przebytych doświadczeń:

Gdy przybyłem do mego domu, który zaledwie poznałem, a jeden ze służących drzwi otworzył, schyliłem się z obawy, żebym nie uderzył głową. Żona moja wybiega dla ucałowania mnie, a ja schyliłem się niżej jej kolan, myśląc, że inaczej nie dosięgnie ust moich. Córka moja uklękła przede mną, prosząc mnie o błogosławieństwo, a ja nie mogłem jej dojrzeć, aż kiedy wstała, będąc od dawna przyzwyczajony mieć głowę i oczy obrócone do góry, a wtedy chciałem ją podnieść jedną ręką objawszy ją w pasie. Patrzałem z góry na moich służących i na jednego czy dwóch przyjaciół, jakby oni wszyscy byli karłami, a ja olbrzym (s. 171).

Doznania te można by postrzegać przez pryzmat zaburzeń psychicznych. Jak pisze Antoni Kępiński, bywa, że w schizofrenii „obraz ciała się zmienia, głowa olbrzymieje, wydłużają się ręce, całe ciało rośnie lub maleje. [...] Nie jest to już ciało, do jakiego jest się przyzwyczajonym, ale inne, nie własne, a tym samym nierealne”¹⁷. Ale przymus skopiczny, na którego działanie został wystawiony Guliwer, dysponuje podbudową jeszcze wielu innych sensów. Część z nich wskazuje Kott, nazywając *Podróże* „zemstą nad poetyką klasycyzmu”, część – wydobywa Pierre Klossowski, stosując termin „wizja guliwierańska” i wyjaśniając jego genezę w taki oto sposób:

Nie będąc się rozwodził nad wstrząsającym wpływem [...] na trwożliwe dziecko (przynajmniej w tamtej epoce) „dysproporcjonalnej” wizji Guliwera; wszelako [...] mogą powiedzieć, że sama „dysproporcjonalna” wizja nie tylko przetrwała, ale nawet rozwinęła się w sposób bardzo osobisty – mimo wszystkich przeciwności – w mych dziełach [...]. Nigdy nie wy-

¹⁶ K.A. Jeleński, *Abstrakcja i „nieprzedmiotowość”*, [w:] idem, *Chwile oderwane*, Gdańsk 2010, s. 172.

¹⁷ A. Kępiński, *Obraz własnego ciała*, [w:] idem, *Schizofrenia*, Warszawa 1981, s. 121.

leczyłem się z tej wizji, to ona wyleczyła mnie z szukania po omacku, ze wszystkich fałszywych starań i zawikłań¹⁸.

Krzysztof Matuszewski, badacz pism Klossowskiego, łączy jego pojęcie „wizji Guliwera” z „udzieleniem głosu instynktowi”, kiedy to artysta decyduje się w końcu, po długim tłumieniu go w sobie, „posłużyć się słowem odpowiednim do określającej go preferencji obrazowania”¹⁹. Według Matuszewskiego „bohaterowie Klossowskiego i on sam, przyznają się do preferencji dla perwersyjnego «oglądu Guliwera» (odchylonego od zwykłego widzenia, operującego inną, aberacyjną perspektywą)”²⁰. Oto przykład praktycznego zastosowania tej postawy wobec wizualności:

Dłonie – właśnie dlatego, że są detalem, wymagają skupionego „oglądu Guliwera”, deformującego standardową percepcję, pozwalającego oddalić się od codzienności i przydać sobie nowe oczy – stanowią część ciała wszędzie w dziele Klossowskiego obecną, obsesyjnie eksponowaną, kondensującą znaczenia²¹.

„Detal” wymaga „nowych oczu”, oczu wyposażonych w zdolność nabytą przez Guliwera w Brobdingnagu. Patrząc z perspektywy „oglądu”, z którego wpływu czerpał Klossowski na niwie swojej twórczości, łatwo wyobrazić sobie opisaną przez Swifta podróż jako misję od początku zmierzającą ku wzbogaceniu społeczności patrzących o nowy pryzmat postrzegania. Mikroskopowe spojrzenie, wydobywając abstrakcyjną podszewkę rzeczywistości – oddzielając dłonie od reszty ciała bez uśmiercania go, czy też objawiając w przykrej, turpistycznej epifanii poczwarne detale ludzkiej fizjonomii – „oddala od codzienności”, pozwala odkrywać nowe pokłady rzeczywistości, widzialne dopiero po postpsychoanalitycznym „wyrwaniu patrzenia spod kontroli podmiotu”.

3

Dysproporcjonalne widzenie, wymuszające przyswajanie zdeformowanego oglądu świata, w zamian za trzeźwość spojrzenia otwiera oko na ukryte dotąd aspekty rzeczywistości. Przystosowanie wzroku do zaskakującego otoczenia odbywa się bardzo szybko, jak w przypadku Guliwera, lub z wolna ewoluuje, aż od dzieciństwa, jak u Klossowskiego. Niezależnie jednak od wymogów nowej akomodacji, oko nieprzerwanie „władza spojrzeniem człowieka” i „kieruje jego poznaniem”, rejestrując obrazy rzeczy i ich ciągłe, nieuchwytnie dla świadomości, przeobrażanie się. Wychwycenie tych metamorfoz i wiążące się z tym widzenie oraz absorbowanie „wszystkiego” – każdego stanu każdego fenomenu w odręb-

¹⁸ P. Klossowski, *Protase et apodose*, „L'Arc” 1970, nr 43, s. 19 – cyt. za: K. Matuszewski, *Wśród demonów i pozorów. Monomania Pierre'a Klossowskiego*, Warszawa 1995, s. 111.

¹⁹ K. Matuszewski, *Wśród demonów...*, s. 61.

²⁰ K. Matuszewski, *Pierre Klossowski. Rapsod teurgiczny*, <http://nowakrytyka.pl/spip.php?article25> [dostęp: 17.06.2012].

²¹ K. Matuszewski, *Wśród demonów...*, s. 216.

nym kadrze, dokumentującym niezauważalne dla „normalnego” oka procesy niszczenia i wzrostu – gwarantowałyby percepcję absolutną. Być może wyniszczającą dla psychiki, przeciążoną obowiązkiem katalogowania i interpretacji niewyobrażalnego (jeszcze?) zalewu bodźców, ale mimo to dysponującą czarem doskonałego zespolenia z otoczeniem i poczuciem własnej pełni. Obdarzony taką kompletnością tytułowy bohater opowiadania *Pamiętliwy Funes* Jorge Luisa Borgesa gaś w oczach, przytłoczony swoją wyjątkową pamięcią, więcej niż ejdetyczną. Ale pozostaje dziwne wrażenie, że ów przymus oznaczał dlań, poza cierpieniem, także wyrwanie się spod nadopiekuńczej kurateli odruchów obronnych umysłu, choćby chwilową samodzielność – dorosłość? – widzenia.

Apparently. Under the Scopic Regime

The essay is an attempt to understand what happened to Gulliver during his stay in Brobdingnag, the land of giants described by Jonathan Swift in his famous work. The author puts emphasis on the scopic experience that leads to an extremely meaningful deformation of sight. What Pierre Klossowski is calling a „Gulliverian vision”, the perversive movement of an artist’s primal instinct, was depicted also by Borges in the story of *Funes And His Memory*. „Scopic duress” means that there is no other way of looking – one has to embrace and comprehend delusional sight in the means of survival. The question remains: if one will be able to come back to that which is named by common sense as a „normal vision”.