

PATRYCJA CEMBRZYŃSKA

WIEŻA BABEL

NOWOCZESNY PROJEKT
PORZĄDKOWANIA ŚWIATA
I JEGO DEKONSTRUKCJA



UNIVERSITAS

WIEŻA BABEL



Komitety redakcyjne:

**Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (przewodniczący),
Małgorzata Sugiera**

Seria TAIWPN Universitas Horyzonty nowoczesności: teoria – literatura – kultura poświęcona jest prezentacji studiów nad tymi nurtami w literaturze, teorii, filozofii i historii kultury, których specyfikę określają horyzonty nowoczesności. W monografiach oraz zbiorach prac polskich i tłumaczonych, składających się na kolejne tomy tej serii, problematyka nowoczesności stanowi punkt dojścia, obszar centralny bądź przedmiot krytycznych odniesień i przewartościowań – pozostając niezmiennie w kręgu zasadniczych badawczych zainteresowań.

W przygotowaniu:

- Tom 88: Arthur C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*
- Tom 91: Tomasz Falkowski, *Myśl i zdarzenie. Pojęcie zdarzenia historycznego w historiografii francuskiej XX wieku*
- Tom 93: Barbara Tuchańska, *Dlaczego prawda? Prawda jako wartość w sztuce, nauce i codzienności*
- Tom 95: Paweł Dybel, *Oblicza hermeneutyki*
- Tom 96: Agata Bielik-Robson, *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*

PATRYCJA CEMBRZYŃSKA

WIEŻA BABEL

NOWOCZESNY PROJEKT
PORZĄDKOWANIA ŚWIATA
I JEGO DEKONSTRUKCJA

KRAKÓW

Publikacja dofinansowana przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

© Copyright by Patrycja Cembrzyńska and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2012

ISBN 97883-242-1568-3

TAiWPN UNIVERSITAS

Redaktor naukowy
Małgorzata Sugiera

Opracowanie redakcyjne
Jolanta Stal

Projekt okładki i stron tytułowych
Katarzyna Nalepa

Na okładce
Zdjęcie własne

www.universitas.com.pl

Wstęp

Wieża Eiffla, zbudowana w 1889 roku w Paryżu z okazji wystawy światowej, pamiątka stuletniej rocznicy rewolucji francuskiej, arcydzieło dziewiętnastowiecznej inżynierii, szybko obrosła znaczeniami, które doskonale obrazują ducha nowoczesności i jego aspiracje: być użytecznym i postępowym. Wystawiona na chwałę nowoczesnej nauki jako triumfalna „brama” francuskiego przemysłu stała się symbolem rozwoju i siły. Symbolem epoki, która żyje w rytmie maszyny. Ta latarnia postępu, kolej wiodąca do gwiazd, wznosi się dumnie w sercu Paryża jako żywy pomnik idei podboju przestrzeni¹. Roland Barthes pisał, że trzeba nie lađa wysiłku, by będąc w Paryżu, ukryć się przed spojrzeniem wieży, w jednym momencie łączącej wszystkich, którzy na nią patrzą. Barthes, sławny „łowca mitów”, jednym tchem wyliczał obrazy, jakie w konfrontacji z wieżą podpowiada wyobrażenia. Kilka z nich warto przywołać: rakieta, dźwig, fallus, piorunochron. Dla Barthes’a wieża Eiffla to właściwie „pusty znak”, ponieważ może znaczyć (i znaczy) właściwie wszystko. To opakowanie, które niczym worek można dowolnie wypełnić. Wieża zmusza nas, byśmy tworzyli jej legendę. To fenomen, którego istnienie trudno podważyć, o którego znaczenie pytać jednak

¹ W pewnym sensie jej siostrą jest *The Beacon of Progress*, zaprojektowana dla Chicago przez Désiré Despradelle’a, profesora MIT. Retoryka nowoczesności, szlachetnie podana w przypadku wieży Eiffla, uległa tu, jak można wnioskować z zachowanych rysunków, karykaturalnemu wyostreniu i sakralizacji: *The Beacon of Progress* (mająca być także apoteozą Ameryki) przybiera formę gigantycznego obelisku, który wieńczyć miała postać Minerwy, bogini mądrości i rozumu.

można w nieskończoność. Choć widoczna dla wszystkich, wieża pozostaje w ukryciu – w jakimś sensie się wymyka; jest zawsze sobą, a zarazem zawsze czymś innym. To przedmiot wystawiony na spojrzenie, a zarazem centrum systemu optycznego, które nie zna własnego spojrzenia, jakkolwiek samo nieustannie „patrzy z ukrycia”. Nade wszystko jednak wieża Eiffla to konstrukcja cierpiąca na „kompleks Babel”. Paryska budowla, jak wieża Babel, miała być użyteczna – Barthes podkreśla fakt, że inżynier Eiffel nieustannie wyliczał funkcje, które jego dzieło mogłoby spełniać („bezużyteczne coś” w samym sercu nowoczesnego miasta to skandal nie do pomyślenia). Wieża przede wszystkim miała służyć nauce: pomagać w obserwacjach meteorologicznych, w studiach nad wytrzymałością materiałów, w badaniach nad fizjologią amatorów wspinaczki itp. Nauka miała legitymizować jej narodziny – tymczasem wieża zaczęła ostentacyjnie manifestować swoją bezużyteczność, okazała się pustym miejscem, wypełniającym się tworam i wyobraźni².

Nowoczesny mit wieży uzupełnia Barthes o wątek strukturalistyczny. Każdy, kto odwiedza wieżę, okazuje się strukturalistą – uprawia strukturalizm, nawet o tym nie wiedząc. Barthes podkreśla, że wieża spełnia marzenie o panoramicznym widzeniu, widzeniu z lotu ptaka, które czyni świat tekstem do czytania. Wieża, po pierwsze, pozwala widzieć rzeczy w ich strukturze. Po drugie, pozwala z dostępnych fragmentów ułożyć całość; w tym wypadku Paryż, który zanim strukturalista przystąpi do pracy, pozostaje jakby nie-gotowy. Strukturalizm jest szukaniem punktów, a następnie ich łączeniem i grupowaniem. Jeśli jakiegoś elementu nie możemy znaleźć w panoramie, przeszukujemy ją wzrokiem do momentu, gdy odsłoni się on naszym oczom. Tutaj pamięć walczy z percepcją. Za wszelką cenę szukamy znaków, które są nam znajome i zdeterminowały kształt oglądanej przestrzeni. Tak podbijamy miasto, niczym nieujarzmioną naturę; już samo wejście na wierzchołek wieży, które stanowi inicjacyjny akt dotarcia na wyższy poziom świadomości, w rejon wyższych wartości, upoważnia

² R. Barthes, *The Eiffel Tower*, w: *Barthes: Selected Writings*, red. S. Sontag, London 1989, s. 237-240.

nas do tego. Patrząc z wysoka, spajamy strukturę miasta, pozwalamy, by się narodziło³. Scalamy, cementujemy, budujemy Paryż. Schemat tej operacji wygląda następująco: dostajemy do przeczytania i interpretacji miasto-tekst, więc pędzimy na szczyt wieży, który obiecuje wgląd w pełnię sensu.

„Dopóki wiem, gdzie jest »centrum«, dopóty nie mogę się zgubić” – pisze Tadeusz Sławek⁴. Jak wielokrotnie będziemy się mogli przekonać, historia wieży Babel staje się historią cywilizacji, która lęka się otwartej przestrzeni, historią miasta, gdzie „centrum” jest dysponentem prawa (wieża ratuszowa / kościół / *business center*), za którym się opowiadam, gdy idę do „centrum”, potwierdzając w ten sposób porządek świata⁵. Bo tylko utożsamiając się z centrum, mogę być u siebie. Skandal miasta bez centrum polega na tym, że nie może ono przemówić jednym językiem, że jego przestrzeń nie tyle u-miejscawia (pozwala odnaleźć swoje miejsce), co wy-miejscawia wszystko, co się w niej znajduje.

Po drugiej stronie globu Barthes odnajduje takie miasto. To Tokio. Jego opis zamieszcza w *Imperium znaków*, tekście napisanym pod koniec lat sześćdziesiątych, po raz pierwszy wydanym w 1970 roku. Tutaj Zachód – „cywilizacja *signifié*”, a więc pragnienia sensu i władzy, metafizyki (ostatnim *signifié* jest Bóg) – przeciwstawiony zostaje Japonii – systemowi, w którym *signifié* umyka, w którym przestaje istnieć centrum, a każdą rzecz rozumie się jako wydarzenie, nie zaś jako substancję. „Japonia” (jako metasytem, Japonia pisana w cudzysłowie) to królestwo *signifiants*, utworzone jako „sieć klejnotów, z których każdy odbija światło innego i tak dalej, w nieskończoność, nigdy nie docierając do centrum, jądra promieniowania”⁶.

Siecią klejnotów staje się dla Barthes’a właśnie Tokio – miasto, którego centrum wypełnia pustka. Barthes podkreśla, że nasze

³ *Ibidem*, s. 241-244.

⁴ T. Sławek, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 16-17.

⁵ *Ibidem*, s. 12, 16-17.

⁶ R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, wstęp M. P. Markowski, Warszawa 2004, s. 148.

zachodnie poczucie ciągłości doświadczenia miasta zostaje zakwestionowane, gdy przestrzeń nie ma stałego punktu odniesienia (jak chociażby wieża Eiffla), punktu, „do którego można iść i z którego można wrócić”. Naszym marzeniem jest miejsce-całość, „względem którego się kieruje, jednym słowem – odnajduje się” człowiek⁷. Krytyka zachodniego porządku przebiega następująco:

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 streszczają się wartości cywilizacji: duchowość (kościół), władza (urzędy), pieniądź (banki), handel (wielkie sklepy), słowo (agory: kawiarnie, promenady); iść do centrum to spotykać „prawdę” społeczną, to uczestniczyć we wspólnie pełni „rzeczywistości”.

Jak w Paryżu, gdy wkraczamy na szczyt wieży Eiffla. Tymczasem 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 (...); a więc samo centrum jest jedynie ulotną ideą, istniejącą tu nie po to, by promieniowała z niego władza, ale po to, aby naciskiem pustego centrum zmuszać cały ruch miejski do ciągłej zmiany kierunku⁸.

Puste centrum wymusza ruch – mobilność, płynność. Co charakterystyczne, Barthes kończy swoje rozważania o Japonii analizą domu japońskiego – domu bez mebli lub z małą ich liczbą, domu z przesuwanymi ścianami, domu bez miejsc, względem których ciało mogłoby się ustanowić jako podmiot czy właściciel. Pisząc o korytarzu Shikidai (zamek Nijo, Kioto), podkreśla,

⁷ *Ibidem*, s. 86.

⁸ *Ibidem*, s. 86-87.

że przestrzeń pozbawiona centrum jest 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 przecho-
dzi czy też siada wprost na podłodze (lub na suficie, jeśli odwrócić obraz), nie ma się czego *chwycić*”⁹.

Jedynie ulotna idea – oto centrum Tokio. Zamiast pełni sensu, zamiast *signifié*, monologizmu, prawa czy innymi słowy – podporządkowywania wszystkiego źródłu, początkowi – zamiast marzenia o tym, by znaki ujarzmić i wypełnić ostatecznym sensem, Barthes wybiera „kulturę znaków pustych”. Michał Paweł Mar-
kowski pisze: „Japonia [tymczasem] to kultura znaków pustych: starannie wyartykułowanych, lecz nie odsyłających ku skrytemu sensowi, ostentacyjnie odmawiających sobie transcendencji, to kraj asemii, która (...) polega nie na nadawaniu rzeczom sensu, lecz jego usuwaniu, neutralizowaniu czy też »pustoszeniu«”¹⁰.

Japonia (jako system) pozwala wymknąć się opresji pełni, imperializmowi, władzy ideologii¹¹. Labirynt *signifiants*, który czyni język nieprzejrzystym, „pył zdarzeń, których z powodu braku ciągłości znaczeniowej nic nie może ani nie musi łączyć, konstruować, kierować, kończyć”¹², „słownik, w którym słowa mogą być definiowane tylko przez inne słowa”¹³ – oto Japonia – system luster, gdzie „lustro chwyta jedynie inne lustra”, gdzie rozpoznajemy „powtórzenie bez źródła, pamięć bez osoby, słowo bez powiązań”¹⁴. Przypomina się Biblioteka Babel opisana przez Jorge Luisa Borgesa – przestrzeń pozbawiona centrum, gdzie w sieni umieszczono lustro, które wiernie podwaja pozory, obiecując nieskończoność¹⁵.

⁹ *Ibidem*, s. 191.

¹⁰ M. P. Markowski, *Szczęśliwa mitologia czyli pragnienia semioklasty*, w: R. Barthes, *Imperium znaków*, s. 23.

¹¹ *Ibidem*, s. 24.

¹² R. Barthes, *Imperium znaków*, s. 147-148.

¹³ *Ibidem*, s. 148.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ J. L. Borges, *Biblioteka Babel*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, w: *idem*, *Fikcje*, Warszawa 2003, s. 90-91.

Dzieło inżynierii (wieża Eiffla), trwale spoiwo przestrzeni u swych stóp, jak trwale spojone są stalowe elementy konstrukcji, przeciwstawione zostaje pyłowi, wszystkiemu temu, czemu brak ciągłości, końca, konstrukcji, koherencji, struktury. Sprawa jednak komplikuje się, gdy weźmiemy pod uwagę co następuje: Pusta przestrzeń ma to do siebie, że dąży do wypełnienia. Przypomnijmy, że Barthes określił wieżę Eiffla jako „pusty znak”; to pustka, która może ubrać dowolny kostium i jak aktor na scenie grać coraz to inną rolę, mówić innym językiem – to stąd między innymi bierze się u Barthes’a porównanie wieży Eiffla do wieży Babel. Nie zapominajmy jednak, że równocześnie czyni on szczyt paryskiej konstrukcji „tronem” strukturalisty, który wieżę podbija i zdobywa, a posiadłszy ją, staje się panem jej mocy.

W tekście *Po czym rozpoznać strukturalizm?* Gilles Deleuze, wymieniając kryteria strukturalizmu, w punkcie szóstym umieszcza „pustą przegródkę”. To coś, co właśnie zawiaduje całą strukturą. To „Przedmiot = x”, który należy odkryć, by odczytać komunikat; wobec niego wszystko się przesuwa i płynie: „Bez tego zerowego stopnia nie ma strukturalizmu”. W tym pustym miejscu na tronie zasiada król, który decyduje o sensie rzeczy. Berło i korona – oznaki władzy. „Przedmiot = x” to symboliczny fallus (także w sensie przedmiotu pożądania) i w odniesieniu do niego dokonuje się rozdział miejsc w królestwie¹⁶. Ale idźmy jeszcze dalej: Tadeusz Komendant w posłowie do *Nadzorować i karać* Michela Foucaulta pustą przegródką nazywa wieżę Panoptykonu. Bowiem rzecz w tym, że „pustą przegródkę można bezprawnie zaanektować i unieruchomić każdą demokratyczną strukturę. Tak rodzi się totalitaryzm”, który „sprowadza strukturę władzy do prostego podziału na »my” i »oni«”¹⁷. To jego widmo zagraża przepływowi *signifiants*. „Oni” to wykluczeni, pozbawieni praw na mocy wyższego Prawa. Wieżę Panoptykonu zamieszkuje

¹⁶ G. Deleuze, *Po czym rozpoznać strukturalizm?*, przeł. S. Cichowicz, w: *Drogi współczesnej filozofii*, wybrał i wstępem opatrzył M. J. Siemek, Warszawa 1978, s. 311-320.

¹⁷ T. Komendant, *Posłowie tłumacza*, w: M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 311.

nadzorca (nieważne, czy realny, czy będący tylko postulatem), który pilnuje, by wszyscy mówili jednym głosem.

Krytyka języka dominacji jest właśnie przedmiotem niniejszej książki. Babel pojawia się w niej jako figura translacji (część I), miasta (część II) oraz wspólnoty (część III). Trudno oddzielić te figury, bo splatają się one na każdym kroku. Podjęcie kwestii języka (pisma) prowadzi do refleksji na temat przestrzeni. Zrazem mówić o przestrzeni to pytać o język i o wspólnotę, która w niej przebywa i która przestrzeń buduje – buduje w mowie i w piśmie. Świat to palimpsest i równocześnie wielki plac budowy, zapisywany pismem architektonicznym.

Wyzwanie zostało rzucone; postanowili wznieść wieżę sięgającą nieba, ale rozniewany Bóg pomieszał im języki¹⁸. Ukarał budowniczych za grzech pychy i wywyższenia (Rdz 11, 1-9). Chaos pomieszanych języków to chaos wzajemnie wykluczających się ideałów, a zarazem koniec wspólnoty, jaka istniała wcześniej. Po Babel nic już nie było takie samo, ludzkość została skazana na próby odwrócenia okrutnego losu. Tak przynajmniej wygląda tradycyjne odczytanie przypowieści. Możliwe jednak, że pomieszanie języków wcale nie było karą, lecz zapobiegawczą interwencją, gestem ochrony, by nie stało się nic złego. Spośród wielu różnych interpretacji mitu wspomnieć należy tę, którą proponuje George Steiner. W swej znakomitej książce poświęconej wieży Babel pisze on, że być może wieża „nie oznacza końca błogosławionego monizmu, stanu językowego uniwersalizmu”, że wielość języków była stanem pierwotnym i to ona stała się przeszkodą – ona utrudniała realizację przedsięwzięcia¹⁹.

Na początku zapytajmy jednak: Kim byli starotestamentowi budowniczowie?

To potomkowie Noego, o czym mówi sama Biblia. „On to pierwszy panował w Babelu [Babilonie] (Rdz 10, 10)”²⁰ – chodzi o Nimroda [Nemroda], wywodzącego się z linii Chama, jednego

¹⁸ Etymologia ludowa słowa: *Babel* – *balal*, czyli pomieszał.

¹⁹ G. Steiner, *Po wieży Babel. Problem języka i przekładu*, przeł. O. i W. Kubiński, Kraków 2000, s. 392.

²⁰ Utożsamienie budowniczych wieży Babel z mieszkańcami Babilonu zapisało się w potocznej wyobraźni.

z trzech synów Noego. To z Nimrodem tradycja najczęściej łączy budowę wieży. Niemniej innym razem budowniczych identyfikuje z synami Sema [Shema]²¹ – a słowo to w hebrajskim oznacza „imię”. „Uczyśmy sobie znak [imię – P.C.], abyśmy się nie rozproszyli po całej ziemi” (Rdz 11, 3). Synowie Sema rzucają swoje imię przeciw imieniu Boga²². Czynią sobie imię, czy też nadają sobie imię, narzucając wszystkim jeden język: nie uniwersalny – podkreśla Michał Paweł Markowski – a „dominujący, rozciągający swe panowanie nad wszystkimi użytkownikami”²³.

Według Jacques’a Derridy Bóg interweniuje, rzucając swoje nieprzetłumaczalne imię²⁴. Folklorystyczna opowieść zapisana w Księdze Rodzaju, która stara się wyjaśnić początek różnorodności języków i narodów, mówi teraz o wojnie na imiona (języki) i zakończonej porażką próbie podporządkowania tego, co się zdarza, jednemu z nich. Budowniczowie skazani zostają na tłumaczenie imienia tego, który pomieszał języki. Czyniąc to – a każdorazowy akt tłumaczenia jest wpisaniem imienia w system różnic (innymi słowy, w tekst) – odbierają imieniu czystą jednostkowość – zacierają jego absolutną własność, chociaż równocześnie sprawiają, że można je powtarzać. Wymazanie imienia własnego poprzez zanieczyszczenie (uwikłanie w teksty) stanowi warunek jego powtarzalności, zaś powtarzalność jest warunkiem komunikacji²⁵.

Wieża Babel staje się dla Derridy architektoniczną figurą translacji i powtórzenia. Roztrząsając kwestię tłumaczenia filozofii za pomocą architektonicznej metafory, Derrida rzuca wyzwanie filozofii jako wiedzy o początku, fundamencie, zasadzie docierania do pełni sensu i prawdy rzeczywistości. Początek okazuje się

²¹ I oni są potomkami Noego: „Oto potomstwo synów Noego: Sema, Chama i Jafeta” (Rdz 10,1).

²² Tę wersję mitu wykorzystuje np. Jacques Derrida, o czym szerzej w pierwszej części niniejszej książki.

²³ M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 311.

²⁴ Za Michałem Pawłem Markowskim podaję tutaj, jak widział całą sprawę Wolter: „Ba oznacza w językach orientalnych ojca, a Bel oznacza Boga; Babel oznacza miasto Boga” – zob. *ibidem*, s. 312.

²⁵ *Ibidem*, s. 270 i nn.

niemożliwy, próba jego nakreślenia – naznaczona błędem, opowieść o początku (o imieniu własnym) – zawsze nieprawdziwa, ponieważ uwikłana w sieć metafor, w translatorski kontrakt, który musi go niejako poprzedzać. Jeśli początek, ojciec chrzestny sensu (jak nazywa go Tadeusz Sławek), jest „miejszem wyrazów właściwych”, „wiernie przylegających do swoich referentów”²⁶, i jeśli dla filozofii jako wiedzy o początku metafora stała się niedorzecznością, czymś, czego nie można tolerować²⁷, to dla Derridy język, a więc „armia metafor”²⁸, staje się nawet nie tyle sposobem opisu świata, co sposobem istnienia rzeczywistości. Bowiem metafora to nie ornament, rusztowanie, które można odstawić. Wszystko istnieje jako zwrot językowy; świat jest zbiorem sądów, musi więc – jak pisze Sławek – być od zawsze „zapoczątkowany”; tekst nie zakotwicza się w świecie, ale w innym tekście, a słowo już nie stoi na straży znaczeń, lecz uruchamia lawinę kolejnych słów²⁹.

Zamieszkiwanie w Bibliotece Babel to wędrówka pośród liter uwolnionych spod władzy Logosu. Świat stał się tekstem, którego „fundament” stanowi biel strony. Nie jest ona jednak *tabula rasa*, na której można by „budować od początku”. To przepaść, w którą może runąć każda prawda. Świat „po wieży Babel” pokrywa sięć poplątanych ścieżek, nie ma tu wejść i wyjść, pełno ruin, gdzie wędruje się od znaku do znaku, od słowa do słowa. Bóg rzucił swoje nieprzetłumaczalne imię. Powiedział „Babel”. Nieszczęście? George Steiner pisze: „Wydarzenia na wieży Babel były zarówno katastrofą (ang. *disaster*), jak i – a taka jest etymologia słowa *disaster* – spadającym na człowieka deszczem gwiazd”³⁰.

Steiner krytycznie odnosił się do ponowoczesnych „nowinek”, był sceptyczny wobec poststrukturalizmu i dekonstrukcji. Jeśli jednak zgodzimy się, że przez wieki przypowieść o wieży Babel przypominała o karze, a sama budowla w ruinie była symbolem przekleństwa, pogrążenia w zamęcie i sieci nieporozumienia, to

²⁶ T. Sławek, *Filozofia spójnika i poezja negatywności*, w: *idem, Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1989, s. 6.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Sformułowanie Fryderyka Nietzschego, które przywołuje Tadeusz Sławek.

²⁹ *Ibidem*, s. 6-17.

³⁰ G. Steiner, *Po wieży Babel*, s. 23.

właśnie ponowoczesność oswaja wieżę Babel i w ruinach widzi „deszcz gwiazd”. Czyni to, porzucając „cywilizację *signifié*” (mologizmu, Prawa, sensu) na rzecz „królestwa *signifiants*”, czyli wymykającej się ideologii przestrzeni dialogu i tłumaczenia, gdzie odnajduje swój „wędrowny dom”. Wraz z ponowoczesnością pomieszanie przestaje być postrzegane w kategoriach kary. Nie oznacza już nieporządku i niejasności, a staje się raczej uwolnieniem różnic, oswobodzeniem z więzów utopijnej unifikacji, ku której ciążyła moderna.

Jeśli bowiem rację ma Wolfgang Welsch, wówczas oświeceniowy projekt, z którego wyrasta nowoczesność, to w gruncie rzeczy ten sam projekt, który rozpoczęli budowniczo wieży Babel. Widziana w kategoriach wielkiego kolektywnego przedsięwzięcia i społecznej utopii budowa nowoczesnej wieży Babel staje się metaforą postępu i symbolem totalizacji. Przedsięwzięcie nadzorowane przez „trybunał rozumu”³¹ ma na celu homogenizację różnic tkwiących w rzeczywistości.

W swoich rozważaniach Welsch przypomina „miasto wieżowców” (*Hochhausstadt*) Ludwiga Hilberseimera z 1924 roku – jego zdaniem, najbardziej totalitarny projekt urbanistyczny moderny, w porównaniu z którym wielkie, betonowe osiedla lat sześćdziesiątych wydają się zaledwie niewinnymi „wprawkami” architektów³². A zatem: miasto-maszyna modernistów, *Pomnik III Międzynarodówki* zaprojektowany dla Piotrogradu przez Włodzimierza Tatlina, *Metropolis* Fritza Langa (il. 11, 12) – przez pryzmat historii wieży Babel przedstawiam nowoczesność, zrazu jako projekt emancypacyjny (nowoczesność żegna pełen zabobonów „Stary Świat”, stając się równocześnie epoką naukowego postępu, buduje wspólnotę równych sobie obywateli), następnie jako utopię, która zmienia się w dystopię. I jakkolwiek postrzeganie nowoczesności jedynie jako ewolucji technik władzy nie wydaje się uzasadnione, to właśnie nowoczesna koncepcja władzy domaga

³¹ Rozumu, który jest totalny – zob. P. Kosłowski, *The (De)Construction sites of the Postmodern*, w: *Zeitgeist in Babel. The Postmodernist Controversy*, red. I. Hoesterey, Bloomington and Indianapolis 1991, s. 142-152.

³² W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 139.

się krytycznej analizy. „Centralistyczny” model rozumu-prawodawcy jest bowiem z gruntu metafizyczny, a nowoczesność zachowuje schemat ośrodka kierowniczego jako źródła wiedzy, prawdy, przyswajając sobie koncepcję transcendentnego prawa (ale także sensu) o religijnych źródłach.

Lecz jak zawaliła się wieża Babel, tak i rozpada się – zdaniem Welscha – projekt oświeceniowy. Rumowisko, które pozostaje po upadku wieży Babel, formuje kłące (termin Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego) – pozbawioną hierarchii sieć, podatną na nieskończone modyfikacje i ciągłą metamorfozę, gdzie żadna tożsamość nie jest dana raz na zawsze. Stan „po wieży Babel” zaczyna być teraz pożądany. Chociaż przekonanie, że oswojona wieża Babel to Babel szczęśliwa, okazuje się w dużym stopniu przedwczesne. Nielatwo doświadczyć różnorodności w zglobalizowanym świecie spektaklu, gdzie granice wprawdzie znikają, a kultury się mieszają, lecz równocześnie pojawiają się kolejne formy unifikacji.

Za Tadeuszem Sławkiem przyjmuję, że „historia cywilizacji zurbanizowanej zaprezentowana jako wytwór ludzkiej *hubris* jest (...) do pewnego stopnia analogiczna do historii budowniczych wieży Babel, do pewnego stopnia wszelako, gdyż »dumie« będącej już złem na planie moralnym jednostki towarzyszy zło moralne na planie społecznym”³³. Staram się jednak odsłonić nie tylko ciemną stronę nowoczesnych maszyn do mieszkania, ale również zademonstrować, jak na przedmieściach współczesnych metropolii, których serce bije w rytmie kolejnych architektonicznych mód, powstają megalusmy – oswojona wieża Babel dostępna jest bowiem nie dla wszystkich. Gdzie jej szukać? Zaczyna się wraz z *Delirycznym Nowym Jorkiem* Rema Koolhaasa (il. 15). Odżywa następnie pod postacią *iconic buildings* wielkich miast. Staje się architekturą władzy pieniądza. Obnaża wszelako pospolitość spektaklu, którym uwodzi jako zwykła „wieża Babel” kultury supermarketu oraz pomnik nagrobny świata indeksów giełdowych, w jaki zmienia się w fotomontażu Kobasa Laksy warszawski wieżowiec Rondo 1 (il. 26).

³³ T. Sławek, *Wnętrze. Z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji*, Katowice 1984, s. 61.

Jeśli w niniejszej książce interesuje mnie opisywana przez Annę Burzyńską (czaso)przestrzeń, „pomiędzy Wieżą Babel a Biblioteką Babel”³⁴, to przede wszystkim ze względu na polityczny wymiar „tekstowego świata” oraz społeczne (poniekąd również geopolityczne) konsekwencje dekonstrukcji metafizyki jako filozofii początku, *arché*, centrum. Pragnę przy tym pokazać, że ponowoczesność, która powstaje na ruinach nowoczesnego projektu, nie zapomina o nowoczesnych marginesach oraz wykorzystuje krytyczne i emancypacyjne impulsy oświeceniowego projektu, które zdradzone zostały w momencie, gdy społeczną utopię wolności, równości i braterstwa zaczęto realizować za pomocą siły. Ponowoczesny świat wyrasta z nowoczesności, z dyskusji nad nowoczesnością. Polemika przybiera formę ostrej krytyki, ale rzadko prostej negacji. Welsch mówi nawet o transformacji moderny (nie zaś anty-modernie), przez co rozumie uradykalnienie nowoczesnego, jakby nie było, postulatu pluralizmu przy równoczesnym odrzuceniu snu o jedności³⁵. Snu, z którego, jak zobaczymy, bardzo trudno się obudzić. Bo i ponowoczesność ma swojego Wielkiego Brata, odpowiedzialnego za znikanie miejsc warunkujących debatę, kurczenie się przestrzeni publicznej, odtąd wyreżyserowanej jak telewizyjny serial o amerykańskim przedmieściu, gdzie różnorodność sprowadzona zostaje do „tego samego”, a punkty styczności między bogatymi i biednymi ograniczone są do minimum³⁶.

„Stary model systemu słonecznego – jedno słońce dla wszystkiego i ponad wszystkim – już nie obowiązuje, okazał się nietrafny”. Tymi słowami Welsch oznajmia koniec oświeceniowego projektu, dodając jednak, że ponowoczesny „nie-fundamentalizm” polegać powinien na zwalczaniu pokus nowych monopolii i nadużyć³⁷. Jedną z nich byłby źle rozumiany relatywizm, który prowadzi do całkowitej dowolności. Inną – fałszywie definiowana

³⁴ A. Burzyńska, *Postmoderna: między Wieżą Babel a Biblioteką Babel*, w: *Postmodernizm*, red. M. A. Potocka, Kraków 2003.

³⁵ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, s. 10.

³⁶ Zob. M. Davis, *Planeta slumsów*, przeł. K. Bielińska, Warszawa 2009, s. 171.

³⁷ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, s. 8-9.

(a przez to trywializowana) różnorodność, utożsamiona z krainą obfitości znaną z telewizyjnych reklam, gdzie jednak nie można mówić o wolności wyboru, ponieważ w ofercie są tylko wartości zastępcze. W świecie „po wieży Babel” przeświadczenie, że wszystko stało się teraz równie dobre, jak cokolwiek inne, nie staje się na szczęście powszechne. Ci, którzy porzucili wielkie narracje, nie przestali niepokoić innych trudnymi pytaniami, wskazując, że pluralizm domaga się zaostrzonego widzenia problemów dotąd marginalizowanych, a także nowej etyki³⁸.

Ze sprzeciwu wobec wszelkich form fanatyzmu, hegemonii politycznej i kulturowej – w tym zjawiska makdołnaldyzacji społeczeństwa – w ramach Międzynarodowego Parlamentu Pisarzy rodzi się idea miast-azylów, gdzie „wojna na języki” – globalna debata – zastępuje globalną konsumpcję. Właśnie miasta-azyle, których „manifest” napisał Derrida, pojawiają się na horyzoncie dzisiejszej utopii. I podczas gdy czarnym snem Guy Deborda (i jego zdaniem spełnionym) był opanowany przez turystów, ujednolicony świat spektaklu, gdzie już nigdzie nie można udać się na wygnanie³⁹, to Derrida odpowiada koncepcją polityki przyjaźni, którą urzeczywistnia społeczność tłumaczy. W czasach nakręconej spirali konsumpcji i wszechobecnej pogoni za przyjemnościami (i nieważne, ile to będzie kosztować), które bynajmniej nie sprzyjają wzmocnieniu więzi międzyludzkich, pojawić się musi wszakże pytanie o warunki możliwości powstania wspólnoty w świecie „po wieży Babel”. Temu poświęcona została przede wszystkim ostatnia część mojej rozprawy, pomyślana jako historia Innego, odzyskującego w przestrzeni publicznej swoje pełnoprawne miejsce. Kolejnym rozdziałom, które w przeciwieństwie do dwóch poprzednich części książki mają charakter *case studies*, patronują tu: Zofia Kulik (*Strażnicy iglicy* (il. 29-33, 37-38)), Jarosław Kozłowski (*Nomadowie świata* (il. 39-48)), Krzysztof Wodiczko (*Duchy panoptikonu* (il. 49-51)). Jeśli

³⁸ *Ibidem*, s. 12.

³⁹ Zob. M. Kwaterko, *Guy Debord – teoretyk przeklęty*, w: G. Debord, *Społeczeństwo Spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. oraz wstępem i komentarzami opatrzył M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 28.

początek narracji wyznacza teraz upadek totalitaryzmu, który skompromitował idee międzynarodówki i w pusty slogan zmienił robotnicze hasło „Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się!”, to wyznacza go właśnie dlatego, że opadnięcie żelaznej kurtyny zbyt wcześnie uznano za początek odrodzenia międzynarodowego konsensusu i powrotu do ideałów oświeceniowych. W posttotalitarnym świecie nieskrępowanej wymiany kapitału pogłębiające się podziały ekonomiczne rozpoczynają bowiem epokę nowej bezdomności i konfliktów zbrojnych. Mapa wojen w imię neoliberalnego ładu oraz mapa etnicznych i rasowych antagonizmów okazują się pokrywać, podobnie zresztą jak mapa biedy i klęsk żywiołowych. To właśnie patrząc na taki atlas świata, Jacques Derrida apeluje do kosmopolitów wszystkich krajów, by tworzyli przestrzenie eksperymentu z demokracją, azyle wolności słowa, w których ofiary globalizacji i wszyscy inni wykluczeni odnajdą swoje miejsce. Słowami „nowej kosmopolityki”, której francuski filozof staje się orędownikiem, przemawia ponowoczesna wieża Babel. A każdy głos zaciera swoje własne imię, podłączając się do wielości głosów, każde „ja” oczekuje odpowiedzi Innego, by znaleźć w nim swoje potwierdzenie.

W polifonii głosów powraca projekt budowy opisanej w Księdze Rodzaju. Mając na względzie porażkę emancypacyjnego przedsięwzięcia nowoczesności, ponowoczesność znów wznosi wieżę, znów buduje utopię, lecz tym razem ta budowa pomyślana zostaje jako na zawsze niezrealizowany plan. Założone z góry niedokończenie projektu, jego ciągła rewizja (czy ktoś powie – permanentna dekonstrukcja), która polegałaby na podtrzymywaniu otwarcia na „obcy głos”, każdorazowe uruchamianie „armii metafor”, okazują się ratunkiem dla wspólnoty, pozostającej wspólnotą rozstajnych dróg, wciąż czekającą i gotową ugościć każdego wędrowca, świadomą tego, że dopiero jego przybycie ją ukonstytuuje.

Świat „po wieży Babel” stał się bowiem nomadyczny, i dlatego tak wiele miejsca poświęcam labiryntom; przestrzeniom bez centrum, bez początku i końca, starając się pokazać, że wieża Babel i labirynt to figury komplementarne. Piszę zatem o labiryntach architektonicznych (*New Babylon* Constanta (il. 16), seria wież

Babel Krzysztofa Skórczewskiego (il. 21-23)), książkach-labiryntach, słowach-labiryntach, ale przede wszystkim bibliotekach-labiryntach (Biblioteka Babel) – domach wolności słowa, których gospodarzami są pisarze i tłumacze; myślę tu zarówno o translatorach, jak i o interpretatorach tekstów. I jedni, i drudzy bezustannie mi towarzyszą, chociaż pierwsi w sposób o wiele bardziej oczywisty: Jorge Luis Borges, George Orwell, Ray Bradbury, przede wszystkim zaś Franz Kafka i Italo Calvino.

Kafka powraca kilkakrotnie. Nie tylko dlatego, że motyw wieży Babel (i labiryntu) często przewija się przez jego utwory, ale także dlatego, że ta „nieoswajalna” Kafkowska literatura sama przybiera postać pajęczej sieci (labiryntu), w której do konceptualizacji idei dochodzi (się) w toku niekończącego się zderzania form, obrazów, metafor itd. Dochodzi się, nigdy ostatecznie nie dochodząc do celu, bo to konstrukcja w procesie – przechodzenie z pokoju do pokoju, pisanie opowieści, które zmieniają się w inne opowieści. I co więcej, to pisanie, które zasysa do swego wnętrza politykę⁴⁰. Calvino powraca, ponieważ zabrawszy swoich czytelników w podróż po miastach-fatamorganach (miastach nie-obecnym, „niewidzialnym”), jak nikt inny wydobył poezję ukrytą pośród gruzów zawalonej „wieży”; pokazał, jak na ruinach rodzi się „wiedza radosna”.

⁴⁰ Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, przeł. D. Polan, Minneapolis 1986 (I wydanie: G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris 1975) – tamże zob. wstęp tłumaczki: D. Polan, *Translator's Introduction* oraz esej: R. Bensmaïa, *Foreword. The Kafka Effect* (przeł. T. Cochran).

Część I

Babel. Figura translacji

Tekst i świat

Biblioteki są zaklętą krainą.

Michel Foucault¹

(...) kim jest ten mnich podobny do zwierzęcia
i mówiący językiem z wieży Babel?

Umberto Eco²

W 2002 roku otwarto w Egipcie niezwykłą bibliotekę; bibliotekę wzniesiono po to, by upamiętnić starożytną Bibliotekę Aleksandryjską, która według legendy gromadziła całą wiedzę ówczesnego świata (il. 1). Rozrosła się ona głównie dzięki ambicjom Ptolemeuszów, zwłaszcza zaś Ptolemeusza III, który chciał, by jego kolekcja była „kompletna”, by znalazło się w niej „wszystko” – jeśli nie pod postacią oryginału, to przynajmniej kopii. W I w. p.n.e. bibliotekę dosięgły płomienie ognia podłożonego w mieście przez wojska Juliusza Cezara. Zbiory częściowo ocalały, lecz płonąć miały jeszcze dwukrotnie – w IV i VII w. n.e., za każdym razem w imię walki z „niewiernymi” księgami (a walczyli z nimi zarówno chrześcijanie, jak i Arabowie) i wypłenicia barbarzyństwa. Symbol cywilizacji, intelektualnej wolności i potencjału człowieka (tu pracował podobno Archimedes, tu Eratostenes z Cyreny obliczył obwód Ziemi, tu powstała *Septuaginta*, greckie tłumaczenie hebrajskich ksiąg Starego Testamentu), zarazem symbol wszystkich spalonych bibliotek, postanowiono

¹ M. Foucault, *Język bez końca*, przeł. M. P. Markowski, w: *idem, Powiezione, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 78-79.

² U. Eco, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1993, s. 76.

odbudować – legendzie dać nowe życie. Konkurs rozpisany z końcem lat osiemdziesiątych wygrali architekci z firmy Snøhetta. Ich biblioteka – biblioteka na miarę XXI wieku – zaprojektowana została na planie koła, figury najdoskonalszej, wszystko-obejmującej. Dach ma formę dysku, który z góry przypomina mikroczip. „Skóra” biblioteki, skóra *high-tech*, czyni zeń miejsce transferu informacji, wskazuje na rolę biblioteki w świecie opanowanym przez nowe technologie, przede wszystkim Internet. Dysk jest nachylony wzdłuż jednego ze swoich promieni. Zagłębia się w ziemię (lub dźwiga się z niej): w przeszłość i historię. Cylindryczna ściana, a dokładniej jej zewnątrz, przypomina zwój; wypisano tu symbole i litery języków całego świata. W skład bibliotecznego kompleksu wchodzi również, co istotne, budynek planetarium, którego bryła to sfera z miejscami dla ponad setki widzów. Bibliotheca Alexandrina urzeczywistniać ma ideę kosmicznego gmachu tekstów i języków³. Krainę, która sama jest Księgą.

Również gmach Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego (1994-1998), autorstwa duetu Marek Budzyński & Zbigniew Badowski, jest budynkiem do czytania (il. 2). Jego fasadę zdobią monumentalne tablice z tekstami w różnych językach (miedzy innymi hebrajski, greka, staropolski, jest też zapis nutowy i matematyczny). Podobnie jak w przypadku nowej Biblioteki Aleksandryjskiej pomysł tego rozwiązania architektonicznego nawiązuje do dziewiętnastowiecznej Bibliothèque Sainte-Geneviève w Paryżu, zbudowanej według projektu Henriego Labrouste’a, gdzie na fasadzie wypisane zostały rzędami nazwiska sławnych autorów i uczonych, tak iż stała się ona czymś w rodzaju wycinka wielkiego katalogu.

HINC OMNIA („Stąd wszystko”) – napis na miedzianej księdze u wejścia do głównej części BUW sugeruje, że tu wszystko ma swoje źródło. Dalej znajduje się tak zwana kolumnada filozofów (na smukłych słupach stoją pomniki Kazimierza Twardowskiego,

³ Zob. Ch. Kapeller, *The Architecture of the New Library of Alexandria*, „Massachusetts Review”, Winter 2002, Vol. 42, Issue 4, s. 573-584 (autor artykułu, Christoph Kapeller, jest jednym z architektów nowej Biblioteki Aleksandryjskiej).

Jana Łukasiewicza, Alfreda Tarskiego, Stanisława Leśniewskiego). Budzyński i Badowski opowiadają o świecie, który stał się biblioteką. HINC OMNIA. „Na początku była biblioteka”, a jeśli tak, to „początek” miał od zawsze mnogi i poróżniony charakter, jak poróżnione są księgi, które pomieszczono w budynku. A ponieważ na dachu założono ogród, nie może być wątpliwości, że znów mamy do czynienia z „kosmicznym” gmachem, który niejako istnieje od zawsze i nigdy nie niszczy, a nawet jeśli, to się odrodzi. Podczas gdy fasada biblioteki zwraca się ku miastu – ku kulturze, dach reprezentuje naturę i jednocześnie kieruje się ku niebu. Tworzy rodzaj kopuły, przez którą można zaglądać do wnętrza budowli, założonej na trzech osiach – dwóch poziomych, tworzących krzyż i trzeciej – pionowej, w której widzieć należy *axis mundi*. Architekci nie chcieli, co ciekawe, ogrodu w typie francuskim, zgeometryzowanego, pełnego ozdobnych roślin i drogiego w utrzymaniu, a taki, choć nie *stricte* francuski, powstał – zupełnie wbrew idei autorów⁴. Zgodnie z projektem dach porastać miały rośliny synantropijne (w tym także ruderalne), rosnące spontanicznie i wymagające minimalnej pielęgnacji – gatunki wciąż niedowartościowane, chociaż bardzo atrakcyjne wizualnie, a przede wszystkim rosnące w symbiozie z architekturą; takie, które ukorzeniają się w naturalny sposób i nie zagrażają budynkowi. BUW miała być otwarta na żywioły – nawet wiatr, który rozsiewa nasiona, stawał się sprzymierzeńcem gmachu.

Dach przykrywa ziemia, wiosną bibliotekę porastają trawa, kwiaty, krzewy. Niemal chciałoby się widzieć BUW jako bibliotekę podziemną, której sale i korytarze, i woluminy w nich pomieszczone, tworzą jedność z systemem roślinnych korzeni i kłaczy. Czas biegnie, zmieniają się pory roku, a ona trwa. „Biblioteka istnieje *ab aeterno* – pisze Jorge Luis Borges. – W prawdę tę, której bezpośrednią konsekwencją jest wieczność świata, nie może wątpić żaden rozsądny umysł”⁵.

⁴ Projekt architektki krajobrazu Ireny Bajerskiej.

⁵ J. L. Borges, *Biblioteka Babel*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, w: *idem, Fikcje*, Warszawa 2003, s. 92.

Książki tworzą ogród kultury, ale także filar cywilizacji. Druga metafora znalazła sugestywną wykładnię niedaleko dworca St. Pancras w Londynie, gdzie wzniesiono nowy budynek British Library (il. 3). Pod względem architektonicznym najbardziej interesujące okazuje się wnętrze biblioteki, przede wszystkim wieża z książek, która spełnia funkcję kręgosłupa gmachu. Architekt Sir Colin St John Wilson (1922-2007) zaprojektował coś w rodzaju szklanego szybu, który biegnie przez sześć pięter budynku. W środku mieści się kolekcja woluminów króla Jerzego III (1760-1820). Kościec zbudowany z książek, z tekstów skazanych na wieczną klótnię, kręgosłup podzielony w sobie, chociaż zapewne nie na tym polegało zamierzenie architekta, który uczyniwszy królewskie zbiory kręgosłupem biblioteki narodowej, składał przede wszystkim hołd fundatorowi, robiąc głęboki ukłon w stronę spadkobierców jego berła i jego panowania. Niemniej tam, gdzie pojawia się książka, pojawić się musi prawda o retoryczności wszelkich operacji, za pomocą których próbuje się budować „gmach-na-cześć”. Pojawić się musi wieża, która się rozpada: wieża Babel, a wraz z nią historia o pomieszanych językach.

Wspomniany tu przed chwilą Jorge Luis Borges bodaj najbardziej przekonująco przedstawił życie we współczesnej wieży Babel (w 1941 roku)⁶. Świat, który maluje on przed czytelnikiem, jest wszakże już nie tylko wielojęzyczną wieżą Babel, ale właśnie wielotekstową Biblioteką Babel⁷. Czytamy o labiryncie, złożonym z nieokreślonej liczby sześciobocznych galerii o układzie niezmiennym:

Dwadzieścia szaf na książki, po pięć szerokich szaf na każdy bok, wypełnia wszystkie boki prócz dwóch; ich wysokość równa wysokości pięter, zaledwie przekracza wzrost przeciętnego bibliotekarza. Jeden z wolnych boków przylega do wąskiej sieni, która wychodzi na inną galerię, identyczną jak pierwsza i jak wszystkie. Po lewej i po prawej stronie sieni są dwa malutkie pomieszczenia. Jed-

⁶ To między innymi o Borgesie pisze Foucault w eseju *Język bez końca*. Borges też zainspiruje Umberta Eco, który akcją swej „detektywistycznej powieści” *Imię róży* osadzi w bibliotece klasztornej.

⁷ Zob. A. Burzyńska, *Postmoderna: między Wieżą Babel a Biblioteką Babel*, w: *Postmodernizm*, red. M. A. Potocka, Kraków 2003, s. 68.

no pozwala spać na stojąco; drugie zaspokajać potrzeby naturalne. Przechodzą tamtędy spiralne schody, które zapadają się i wznoszą ku odległym okolicom⁸.

Ta ciasna, przyprawiająca o klaustrofobię przestrzeń nasuwała wielu skojarzenia z architekturą *Carceri* Giambattisty Piranesiego. Michał Głowiński tak pisał o tej osobliwej, pryzmatycznej „strukturze”: „Może być odosobnionym miejscem, ową wyizolowaną przestrzenią negatywną, może jednak też – jak labiryntowe miasto i labiryntowe więzienie – stać się światem”⁹. Jest nim na pewno. Jest, jak czytamy na samym początku opowiadania, wszechświatem. I to, co jedni nazywają wszechświatem, inni nazywają biblioteką! To miejsce, po którym się „podróżuje”, czy może raczej wędruje bez końca. Podróżnik, skazany na włóczęgę, w jakimkolwiek kierunku wyruszy, stwierdzi, gdy miną już wieki, że „te same tomy powtarzają się w takim samym chaosie”¹⁰.

Biblioteka Babel mieści w sobie „wszystkie książki”, a więc jej opis znajduje się pewnie w którejś z nich – sam Borges, objaśniając, czym jest biblioteka, ucieka się do parafrazy znanej metafory¹¹ określającej Boga jako „okrąg (kulę), którego środek jest wszędzie i obwód nigdzie”. Czyż nie sugeruje tym samym, że Babel jest nieprzetłumaczalnym imieniem Boga? Powiadają, że „Biblioteka jest kulą, której dokładnym środkiem jest jakikolwiek sześciobok i której obwód jest nieosiągalny”. W końcowym przypisie Borges wprowadza również inne porównanie. Píše tam, że w sumie

ta ogromna biblioteka jest zbędna: w zasadzie wystarczy *jeden tylko tom*, o zwykłym formacie, wydrukowany *in nono* czy *in decimo*, który składałby się z nieskończonej ilości nieskończenie cienkich kartek. (...) każda pozorna kartka rozdzielałaby się na inne, analogiczne; niepojęta kartka środkowa nie posiadałaby strony odwrotnej¹².

⁸ J. L. Borges, *Biblioteka Babel*, s. 90.

⁹ M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, w: *idem, Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 185.

¹⁰ J. L. Borges, *Biblioteka Babel*, s. 102.

¹¹ Wszak wszystko już zostało opisane i z „labiryntu tekstów” uciec nie można, a książki mówią o innych książkach; Borges musi odwołać się do tego, co już zostało napisane.

¹² J. L. Borges, *Biblioteka Babel*, s. 91 i 102.

I biblioteka, i książka przypominają swoją budowę strukturę fraktali, w których część jest podobna do całości¹³. Porządek świata przedstawionego w opowiadaniu okazuje się „ładem” zgodnym z teorią chaosu. Tutaj „nieskończoność języka rozmnaża się w nieskończoność, bez końca powtarzając się w rozdwojonych figurach Tego Samego”¹⁴.

Biblioteka Borgesa jest wielką tajemnicą, ale przecież tajemnica ta powinna dać się wyrazić w słowach. Biblioteka „z pewnością wyprodukowała język, jaki jest do tego potrzebny”. Tylko że, po pierwsze, każda księga to też labirynt. Po drugie, nie ma dwóch identycznych książek. Po trzecie, jak znaleźć przysłowiową igłę w stogu siana? Jak znaleźć tę jedną jedyną Księgę, która pozwoli poznać tajemnice wśród tylu innych, skoro zarazem żadna z nich nie zawiera ani jednej absolutnej niedorzeczności? Borges daje do zrozumienia, że sens jest mnogi i rozproszony, a prawdy co najwyżej częściowe i trudno je pogodzić. Głowiński wysnuwa wniosek: „W tekście Borgesa biblioteka (...) zrównana z wieżą Babel, przekształciła się w swoistą przestrzeń nieporozumienia”¹⁵.

Zrównanie wieży Babel i labiryntu – zauważa Głowiński – właściwie narzuca się samo przez się. Każde na swój sposób tworzy przestrzeń, którą trudno opanować i kontrolować: „Obydwa kwestionują uporządkowaną budowę świata, nadając asymetryczności wymowę symboliczną”. Labirynt z zasady też nie sprzyja porozumiewaniu się. Kręty i pozbawiony środka utrudnia kontakty i dialog, dezorientuje. Dlatego przypomina wieżę Babel, ale taką, w której języki pomieszały się już nie tylko ludom, ale – jak będzie podkreślał historyk literatury – jednostkom¹⁶. Głowiński

¹³ Fraktale charakteryzują się własnością samopodobieństwa (są samopodobne w sensie przybliżonym), „regularnością w nieregularności”. Nie można ich opisać za pomocą geometrii euklidesowej. Agnieszka Czyżak odnosi też do fraktali pierwszy z opisów biblioteki, który pojawia się w opowiadaniu (ten o sześciobocznych galeriach) – zob. A. Czyżak, *Zamieszkać w Bibliotece Babel – o chaosie współczesnych tekstów kultury*, w: *Efekt motyla. Humanisci wobec teorii chaosu*, red. K. Bakula i D. Heck, Wrocław 2006, s. 167.

¹⁴ M. Foucault, *Język bez końca*, s. 78.

¹⁵ M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, s. 186.

¹⁶ *Ibidem*, s. 183-186.

odsyła tu czytelnika do obrazu *Wieża Babel* Pietera Bruegla (nie precyzuje jednak którego, znane są wszak dwa). Pisz:

Wieża Babel, ta w każdym razie, którą utrwalił w wyobraźni europejskiej Bruegel, składa się z niezliczonej liczby okien, czy raczej – bo tak chyba należałoby powiedzieć – otworów. „Okna” te mają bowiem różne kształty i różne rozmiary, rozmaicie są usytuowane, ich rozłożenie nie podlega regułom symetrii. Nie stanowią one z całą pewnością „okien na świat” umożliwiających poznanie tego, co znajduje się poza budowlą. Są raczej „kanałami komunikacyjnymi” w świecie, w którym komunikowanie się między ludźmi przestało być możliwe. Przez każdy z tych otworów mówi się inaczej (...) ¹⁷.

Język rozszczępiony zostaje na idiolekty, o różnym stopniu odosobnienia: „Jakby każdy z mówiących wysuwał samotnie głowę z przeznaczonego mu otworu w Wieży Babel i głosił coś niepojętego dla osoby wychylającej się z sąsiedniego otworu” ¹⁸. Zdaje się, że nikt tu nie słucha nikogo, a kanały komunikacyjne się nie przecinają. Tak jednak nie jest. „Osobność” języków, każda jednostkowość (idiom), każda „sygnatura” (mówiąc językiem Derridy), domaga się kontrasygnaty i tłumaczenia (stąd „potworność” babilońskiej konstrukcji; potwornej, bo właśnie „wielogłosowej”), chociaż równocześnie ucieka przed kontrasygnatą i tłumaczeniem.

Historia wieży Babel jest historią tłumaczenia nieprzetłumaczalnego. „Osobność” nie może się zasklepić w sobie, ale z konieczności musi się otworzyć; musi zostać rzucona na łup konwencji i reguł (kultury), przekroczyć teraźniejszość, zdarzeniowość, jednorazowość, musi stać się powtarzalna (tj. ulec kontaminacji z czymś powtarzalnym), a zatem stracić całą swoją „niepowtarzalność”. Tylko w ten sposób – paradoksalnie – przetrwa, tylko tak zachowa swą „osobność”. Idiolekty pozostają we wzajemnym splocie, w dialogu. Monolog, jak się za chwilę okaże, nie istnieje; inne zawsze woła i wzywa, oczekuje przyjsia drugiego innego ¹⁹.

¹⁷ *Ibidem*, s. 184-185.

¹⁸ *Ibidem*, s. 189.

¹⁹ Odsyłam tutaj do książki Michała Pawła Markowskiego *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997.

Opisywaną tutaj przestrzeń nie-porozumienia i translacji, czyli bablejskiego potwora, dowcipnie przedstawił Miron Białoszewski w minidramacie *Wiwisekcja*²⁰. Po raz pierwszy wystawiono go w Teatrze na Tarczyńskiej w 1955 roku. Monodram na drewnianą skrzynię i dwie ręce w czarnych rękawiczkach warto tutaj pokrótce przypomnieć. Na scenie pojawia się dziesięć palców ubranych „po rembrandtowsku”, czyli w czarne sutanny i białe kryzy. Mały, Serdeczny, Średni, Wskazujący, Kciuk. Po pięć z każdej ręki. Palce zebrały się, by kontemplować tajemnicę bytu, przetłumaczyć imię Boga, w którego roli występuje grzebień. „Nie da się wycześcić jego objawem ani jednego ziarnka z peruki jego idei”²¹. Jak wyrwać mu włos? Pewne jest tylko to, że On czesze. Grzebień, trzepaczka, solnica unoszą się nad ich głowami – a palce „czczą pismo przedmiotów”²².

Rozpoczęcie przedstawienia zapowiadają jarmarczne głosy dobiegające zza sceny. *Wiwisekcja* wyrosła z „kultury śmiechu” i karnawału, z tradycji ludowych Saturnaliów. Ożywia świętokradcze mity. Są tu szyderstwo i ironia. Miłościwie panujący Grzebień – król karnawału – pada ofiarą rytualnego mordu. Przeprowadza się jego sekcję zwłok – anatomię²³. Odwróceniu ulegają hierarchie. Wszystkie tabu zostają obalone²⁴. W karnawale dokonują się rozkład i, będąca jego konsekwencją, karykaturalizacja „ciała społecznego”, bo skoro król umarł, panuje anarchia. Dzieśięciu palców-doktorów, ubranych dostojnie, zaczyna prowadzić groteskową rozmowę na temat tajemnicy tego, co „jest”. Gubią się w filozoficznych paradoksach. Nad nimi, jak powiedziano, wisi On (Bóg-grzebień): „On – rytm tożsamości. On – wieloznaczność rzeczywistości. On – wszystkowiedność wszystkiego w byle czym.

²⁰ M. Białoszewski, *Wiwisekcja*, w: *idem, Teatr Osobny. Utwory zebrane*, t. 2, Warszawa 1988, s. 10-27; na temat *Wiwisekcji* zob. J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, s. 55-114.

²¹ M. Białoszewski, *Wiwisekcja*, s. 17.

²² *Ibidem*, s. 26.

²³ Totemiczny kanibalizm? Powtórzenie mordu na praojcu.

²⁴ Na temat karnawału zob. np. M. Porębski, *Sztuka a informacja*, w: *idem, Sztuka a informacja*, Kraków 1986, s. 42-54.

On – realium abstrakcji”²⁵. Zanim „On” pojawi się i „przeczesze” niesfornych dysputantów, Kciuk Prawy mówi: „Istnienie istnieje, doktorze Kciuku Lewy i wy, panowie Salo Dysput... Gdyby bowiem istnienie nie istniało, istniałoby nieistnienie. Cokolwiek zaś istnieje, istnieniem jest”²⁶. Debata doktorów, coraz bardziej nieuporządkowana, odwołuje się wreszcie wprost do toposu wiedzy Babel: „Pomieszały nam się języki!” – uświadamia w końcu swoim braciom Kciuk Prawy²⁷. Gdzieś się podział dobry smak. Rozwiąłości obyczaju towarzyszy rozwiąłość językowa, słowo wywołuje lawinę kolejnych słów, zresztą wypowiedianych w różnych językach. „Gut is fun a haser a hor!”²⁸

Niepodzielny byt jest dzielony w nieskończoność i w nieskończoność pomnażany. Niczego nie można jednoznacznie rozstrzygnąć i poznać²⁹. Zawile zdania, symbole, metafory zaciemniają wywód doktorów i wystawiają na śmieszność ich starania, by dotrzeć do sedna sprawy. Z labiryntu słów nie sposób uciec, język okazuje się skrajnie „nieprzezroczysty”, okazuje się nie przylegać do rzeczy, jak w „języku adamowym” (mimentycznym, „lustrzanym”) i jedyne wyjście to całkowite zamknięcie. A jeśli nie umiesz milczeć, musisz błędzić w słowach. Każdego z uczonych mężów wiedzie inna ścieżka, a skrzyżowania tych ścieżek to miejsca nieporozumień, a często – przyznać trzeba – komiczne jest to *qui pro quo*. Wypowiedzi dysputantów brzmią niedorzecznie, a przecież rozpoznajemy w nich echa wywodów zapisane w uczonych księgach. Za każdym, domyślamy się tego bez trudu, stoi właśnie Księga – jakiś autorytet. W rzeczy samej mamy tutaj do czynienia z kłótnią Ksiąg – te miały dawać odpowiedź, tymczasem kwestionują się wzajemnie. Lekcja anatomii w teatrze Białoszewskiego okazuje się w „istocie” sporem między przekonaniem, że istnieje poznanie obiektywne, a więc prawdziwe, takie, które odsłania

²⁵ M. Białoszewski, *Wiwisekcja*, s. 18.

²⁶ *Ibidem*, s. 15.

²⁷ *Ibidem*, s. 25.

²⁸ *Ibidem*, s. 27.

²⁹ „Jestem nie jestem/ białe niebieskie/ rozum czy maczek/ zwoje trzepaczek/ wracam do szpulki/ westchnienie ulgi/ złożoność akcji/ giętkość abstrakcji...” – *ibidem*, s. 27.

głęboki porządek bytu, a przeświadczeniem, że każde poznanie jest stronnicze, a zatem częściowe; kontyngentne i nieuniwersalne³⁰. Trudno zatem o lepszy przykład opisywanej przez Michała Bachtina heteroglosji.

Wędrowki „korytarzami głosów”, zdialogizowanie punktów widzenia, przekonanie, że sens jest niewyczerpany i polifoniczny, i że „z końcem dialogu kończy się wszystko”, bo istnieć to „dialogowo z kimś obcować”³¹ – Bachtin fascynował wszystkich tych, którzy uważali, że odkąd istnieją słowa, bezpośrednio poznanie rzeczywistości stało się niemożliwe³². Są tylko rozszczipające się w nieskończoność kartki; wachlarz, w którym każde „pióro” jest zaczątkiem kolejnego wachlarza. Teksty zaszczipiają się jeden na drugim, co oznacza, że „wszystko zaczyna się w fałdce cytatu” (chętnie przywoływane dzisiaj sformułowanie Derridy). Żadna wypowiedź nie może zamknąć się w sobie. Razem tworzą jednak „potworną”, bablejską konstrukcję. Przez język nie „prześwituje” rzeczywistość; od początku okazuje się ona stekstualizowana. Są teksty – jedne obecne w drugich. Są ślady, z których jeden prowadzi do drugiego. Pojawia się sygnatura, której odpowiada kontrasygnata (stąd brak monologu). Lecz nie ma uniwersalnych sensów i prawd, które język miałby przekazywać. Są „teksty ekscentryczne” – teksty pozbawione centrum³³.

³⁰ Michał Paweł Markowski w książce *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura* pokazuje, że powyższy spór – kluczowy zresztą dla dekonstrukcji, która ukazuje właśnie mediacyjność wszelkiego ludzkiego doświadczenia – jest „trwałą opozycją dynamizującą dzieje europejskiej kultury” – zob. M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji*, s. 65-77; rozdział *Spór (Spur?/ spur?/ spore?)*.

³¹ Zob. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 381 – czytamy także: „Wszystko jest środkiem, dialog – celem. Jeden głos niczego nie spełnia i nie rozstrzyga”. Por. A. Warmiński, *Dialogowość u Michała Bachtina jako kategoria hermeneutyczna*, w: *Nauka o pięknie. Rozprawy z pogranicza estetyki, aksjologii ogólnej i antropologii filozoficznej*, red. M. Gołaszewska, Kraków–Lublin 1990, s. 65-76.

³² Por. np. zdanie „Odkąd istnieją słowa (...) bezpośrednia intuicja nie ma żadnych szans”, które wypowiada Derrida: cytuję za i w tłum. M. P. Markowskiego – zob. M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji*, s. 306

³³ O utopii języka jako „domu ze szkła” i „tekstach ekscentrycznych” (sformułowanie Ryszarda Nycza) pisze m.in. Z. Mitosek, *Mimesis krytyczna*, w: *eadem, Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 123-151 (zwłaszcza

W *Wiwisekcji*, „odprawianej” w duchu Saturnaliów, granej na jarmarku, „książkowe” teorie, spetryfikowane formuły wypowiedzi zostają ujęte w cudzysłów i przedrzeźniają się wzajemnie. „*Wiwisekcja* – pisze Jacek Kopciński – jest bowiem spletem mnóstwa »cudzych« głosów”, stąd w utworze pełno stylizacji; na mowę proroka, na pieśń religijną czy filozoficzny dialog, na dziecięcą wyliczankę, stąd ciągle zmiany rejestrów: od wysokiego, uroczystego, do niskiego, infantylnego. Ale Białoszewski „nie tyle stylizuje – kontynuuje Kopciński – co bada, z dziecięcym zapalem »sprawdza« rozmaite języki poznania”, za ich pomocą uruchamiając „maszynierię kulturowych tekstów i kontekstów”³⁴. Maszynierię w ciągłym ruchu, która nie przestaje przetwarzać danych, tworzyć ich permutacji – w nieskończoność, do obłędu. Borges raz jeszcze: „[Bezbożnicy] Mówią (wiem o tym) o majaczącej Bibliotece, której przypadkowe woluminy narażone są na nieustanne niebezpieczeństwo zamieniania się w inne, i o tym, że wszystko one twierdzą, wszystkiemu przeczą i wszystko ze sobą myślą, niczym jakieś bóstwo w delirium”³⁵.

Czy da się wykorzystać kontyngentność i ustrukturyzować (unieruchomić) grę znaczących? Czy też w tej grze rozplynie się byt (to, co „jest”)? Im dalej brną dysputanci, tym bardziej wydają się osuwać w jakąś niepojętą przepaść, gdzie nie ma nic poza bełkotem, miazgą, próchnem. Ich rozmowa, wzięta sama w sobie, wydaje się prowadzić na bezdroża, niemniej refleksja epistemologiczna, w którą Białoszewski angażuje czytelnika, chroni utwór przed bez-sensem. Skądinąd „w rzeczywistości Biblioteka zawiera wszystkie struktury słowne, wszystkie warianty, na jakie pozwala dwadzieścia pięć symboli graficznych, ale nie zawiera ani jednej absolutnej niedorzeczności”³⁶. *Wiwisekcja* spełnia

s. 141 i 150; tamże przypis 39); R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Warszawa 1984: teksty ekscentryczne wykorzystują technikę kolażu, posługują się parodią – na ten temat zob. także: R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993.

³⁴ J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka*, s. 57-58.

³⁵ J. L. Borges, *Biblioteka Babel*, s. 99-100.

³⁶ *Ibidem*.

marzenie o formie absolutnej, w której „usłyszeć by można muzykę możliwie największej ilości głosów”³⁷.

Wiwisekcję ukształtowała barokowa retoryka gruzów. Do stanu ruiny doprowadzony został język. Wyobraźnia barokowa „z upodobaniem kumulująca fragmenty, części”³⁸ wydała na świat „dramat alegoryczny”, który tak wnikliwie analizował Walter Benjamin. Coś przyciąga do baroku krytycznych obserwatorów nowoczesności (Benjamin, teraz Białoszewski). Coś każe im powrócić do czasów, kiedy retoryka ruin stawiała opór *Rozprawie o metodzie* Kartezjusza, pragnącego podłożyć niezniszczalny fundament pod gmach filozofii³⁹. Usiłują wydobyć konflikt, który towarzyszył narodzinom nowoczesnego projektu przebudowy świata. „Alegorie są tym dla myśli, czym ruiny są dla przedmiotów” – pisał Benjamin. I dodawał: „W alegoriach język, sprowadzony do stanu ruiny przestaje po prostu służyć komunikacji”. Marek Bieńczyk zaś dopowiada: „Kluczową figurą w barokowym dramacie melancholijnym⁴⁰ jest trup, czaszka: to do śmierci odnoszą się ostatecznie wszystkie jego alegorie, to ona jest jedynym »sensem« wytwarzającym wokół siebie znaki”⁴¹. W *Lekcji anatomii* Rembrandta, na obrazie, do którego Białoszewski odwołuje się w swoim minidramacie, leży ciało zmarłego mężczyzny. Obraca się w ruinę, co zapowiada odarta ze skóry ręka, ujawniająca swoje wnętrze⁴².

³⁷ M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji*, s. 367.

³⁸ Por. M. Bieńczyk, *O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, „Res Publica Nowa” 1994, nr 6 (69), s. 34.

³⁹ Por. *ibidem*, s. 35.

⁴⁰ Melancholia pojawia się u kresu utopii, dlatego trudno uniknąć tego tematu, mówiąc o wieży Babel. Utopia zarazem (próby uporządkowania świata i nadania mu matematycznej formy), jak zauważa Bieńczyk, bywa lekarstwem na melancholię.

⁴¹ M. Bieńczyk, *O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, s. 35; zob. W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt/M. 1993, s. 146-152.

⁴² Inscenizacja Białoszewskiego jest parodią słynnego obrazu Rembrandta *Lekcja anatomii*, skądinąd barokowego arcydzieła (retoryka ruin odmienia się na różne sposoby, pobrzmiewa w wykładzie na temat anatomii ciała, podczas którego ciało, zanim ulegnie naturalnemu rozpadowi, ulega rozczłonkowaniu).

Na prosektoryjnym stole „zaczyna się” kultura, okazując się – jak pisze Michał Paweł Markowski – „usenownianiem cielesnej miazgi, cielesnego bezkształtu przez tryby semiotycznej maszyny, zagadywaniem katastrofy, na brzeg której prowadzi nas nasze mięso”⁴³. Mięso – nie-ciało – nie-ciało, które patrzy wzrokiem nieobecnym – okazuje się możliwością znaczenia. „Początkiem” jest trup, podziemie, otchłań, której nie sposób zasklepić; „otwiera ona (cytuje Marka Bieńczyka) bezkresny łańcuch zastępowania znaku znakiem, pozbawiony pierwszego ogniwa; pierwszej obecności oryginału”⁴⁴. Nie ma odpowiedzi, bo nie ma centrum, które kierowałoby ruchem *signifiants*. W rozproszeniu, na prosektoryjnym stole, zaczyna się kultura, ale dokonuje się też równocześnie podważenie metafizyki obecności.

„Zwłoki stają się ponownie przedjęzykowym, poćwiartowanym ciałem, tracąc zarazem jedność narzuconą życiu w stadium lustra” – pisze Jean-Thierry Maertens, przypominając o zasłanianiu kirem zwierciadeł w domu zmarłego⁴⁵. Tłumaczy:

Obyczaje te łączą się w swej prostocie z centralnym doświadczeniem lustrzanego języka, oddzielającym podmiot od przedmiotu, ja od jaźni, i wyjaśniają, jak pozbawione swego odbicia zwłoki powracają do stanu jakby kazirodczego rozchwiania, w którym – nie będąc ani podmiotem, ani przedmiotem – nie mogą trafić pod nóż gilotyny *signifiants*⁴⁶.

Rozkład zwłok i rozkład języka idą w parze. Waler użytkowy *signifiants* znika, ale zyskują one wymiar wymienialności: stają się równorzędne wobec innych *signifiants* w „ramach obiegu czyistych znaków”⁴⁷. Aż do tego stopnia, że mowa traci spójność – zawieszony zostaje na przykład sposób łączenia wyrazów – i zastępuje ją perwersja językowa, która zresztą, w charakterze rytuału,

⁴³ M. P. Markowski, *Ekspozycja*, w: *idem*, *Nieobliczalne. Eseje*, Kraków 2007, s. 28.

⁴⁴ M. Bieńczyk, *O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, s. 35.

⁴⁵ J.-T. Maertens, *Nad otwartym grobem. Semiotyka zmarłego*, przeł. M. L. Kalinowski, w: *Wymiary śmierci*, wybór S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 267.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 268.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 269.

czasem towarzyszyła czuwaniu przy zmarłym. W domu zmarłego odwraca się lub zasłania lustra; ten, którego już nie ma, nie posiada zwierciadlanego odbicia⁴⁸. Ten, którego już nie ma, nie odbija się też w słowach; *signifiants* odbijają inne *signifiants*; „lustro chwyta jedynie inne lustro”⁴⁹, tworzy połyskliwy labirynt odbłasków, powieleń i zniekształceń. I tak, zamiast żałobnej elegii, otrzymujemy utwór parodystyczny.

Mianem anatomii kanadyjski teoretyk literatury Northrop Frye określił gatunek skądinąd wywodzący się z satyry menippejskiej, która zawdzięcza swą nazwę greckiemu cynikowi Menipposowi z Gadary (IV/III w. p.n.e.). Jej osią są dialog i konflikt poglądów. Dlatego jedną z form menippejskiej satyry stanowi na przykład zainscenizowane sympozjum, w którym pełne erudycji wywody wygłaszają jego uczestnicy (jak chociażby w *Wiwisekcji*). Bohaterem negatywnym anatomii jest zaś *philosophus gloriosus* – pedantyczny filozof, przekonany, że wiedza, którą dysponuje, pozwoli mu „wszystko doprowadzić do końca” – wyjaśnić istotę rzeczy⁵⁰.

Philosophus gloriosus chce znaleźć fundament, by na nim zbudować gmach, w którym można zamieszkać, bezpieczny dom pewnego poznania. Gmach budowany przez skłóconych dysputantów rozpada się w miarę tego, im więcej cegiełek dokładają. Im trwalszy fundament starają się podłożyć pod swoją „budowlę”, tym bardziej babrą się w degrengoladzie materii, świecie przedmiotów podłych i banalnych, których żadna mowa nie zdoła uwznioślić. Nie udaje im się pokryć rozkładającego się ciała krystaliczną strukturą filozoficznego wywodu, oszlifowaną ze wszystkich stron i doskonałą. „Gmach”, który wznoszą, zmienia się we własną ruinę. W wieżę Babel: dziwadło, kuriozum, groteskę, ciało niekształtne, pokraczne – w ciało bestii.

Zdeformowaną bestią, w której ciele uzewnętrzniało się wewnętrzne wielojęzyczne skołtunienie, był mnich Salwator z po-

⁴⁸ *Ibidem*, s. 272 i 269.

⁴⁹ Por. R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, wstęp M. P. Markowski, Warszawa 2004, s. 148.

⁵⁰ N. Frye, *Rhetorical Criticism: A Theory of Genres*, w: *idem, Anatomy of Criticism*, Princeton 2000, s. 309-312; por. M. P. Markowski, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 8-10.

wieści Umberta Eco *Imię róży*, kolejnego utworu, gdzie pojawia się motyw Biblioteki Babel. Postać bez formy – odmieniec, cudak, kaleka, którego fizjonomia odpycha, ale żartobliwy humor intryguje i wabi; wagabunda, który nigdzie nie zagraża dłużej miejsca, zarazem jeden z tych, których wybierano na króla karnawału (po raz kolejny przypomina się Bachtin, a wraz z nim „świat na opak”). Ten, który mówił językiem z wieży Babel, miał babilońską powierzchowność. Był trochę jak twór Frankensteina, w którym kumulowały się nie tylko różne głosy, ale i fragmenty ciał tych, których napotkał podczas swej wędrówki. Trochę jak żywy relikwiarz, który powstał „ze szczątków różnych świętych przedmiotów”; asamblaż, w którym przechowuje się szczątki ludzkie, różne fragmenty ciał.

Kiedy później dowiedziałem się o bogatym w przygody życiu Salwatora i o rozmaitych miejscach w jakich bywał, nigdzie na zapuszczając korzeni, zrozumiałem, że mówił wszystkimi językami i żadnym. (...) i pomyślałem raz, że jego język nie był językiem adamowym, jakim mówiła szczęśliwa ludzkość, gdy wszystkich łączyła ta sama mowa, od początku świata aż do wieży Babel, ani też jednym z języków, które wyszły po nieszczęsnym ich rozdzieleniu, lecz właśnie językiem bablejskim z pierwszego dnia po Boskiej karze, językiem pierwotnego pomieszania⁵¹.

Mówił wszystkimi językami naraz: słowa czerpał to z tego, to z innego. Używał fragmentów zdań kiedyś usłyszanych. Mieszał to wszystko i mieszał w jakąś amorficzną masę. Podobnie czyni ciało naukowe, które tworzą palce-doktorzy z *Wiwisekcji*. Ciało pedagogiczne, samo pozostające odciętym fragmentem ciała, tańczącymi po scenie dłońmi, oddzielonymi od właściciela, które bełtają w bebeczach świata, niezdolne zlepić je w porządkny kształt. Ich dzieło to pokraczny stwór wymykający się porządkowi dyskursywnemu.

Wydaje się, że żaden system (filozoficzny, architektoniczny) nie jest w stanie ogarnąć rzeczywistości i wydobyć jej z chaosu. Zawsze rozpada się w konfrontacji z innymi systemami. Późno

⁵¹ U. Eco, *Imię róży*, s. 56-57.

szukać uniwersalnej „metody”; architektoniczna spójność aktów poznania wydaje się nieosiągalna. Budując sensory, powołując do życia systemy, tworzymy wzory, zawsze jednak są to wzory nie w pełni opanowane, trwają tylko moment, i ulegają modyfikacji, zawsze rozsadzane od wewnątrz przez parykularyzmy, które wyłamują się nakładanemu nań „prawu ogólnemu”⁵².

⁵² Por. Z. Mitosek, *Mimesis krytyczna*, s. 126.

Tekst i płomienie

(...) albo wszystkie książki zawierają się już w Słowie i dlatego należy je spalić, albo są mu przeciwnie i należy je spalić tym bardziej.

Michel Foucault¹

Na fasadzie Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego znalazły się monumentalne tablice z tekstami w różnych językach (il. 2). Na tablicy „greckiej” zacytowano urywek z *Fajdrosa* Platona, a dokładniej fragment rozmowy między królem Teb Egipskich Tamuzem a bogiem Teutem – wynalazcą liczb, geometrii, ale co najważniejsze – twórcą liter. Dyskusja dotyczy pisma – dwuznaczności wynalazku, który Teut pragnie rozpowszechnić wśród Egipcjan. Uważa on, że pismo stanowi lekarstwo na pamięć. Ale król nie podziela jego zdania. Postrzega pismo jako truciznę, osłabiającą pamięć tych, którzy mu pośpiesznie zaufają. Tamuz mówi do Teuta:

Teucie, mistrzu najdoskonalszy; jeden potrafi płodzić to, co do sztuki należy, a drugi potrafi ocenić, na co się to może przydać i w czym zaszkodzić tym, którzy się zechcą daną sztuką posługiwać. Tak też i teraz: Ty jesteś ojcem liter; zatem przez dobre serce dla nich przypisałeś im wartość wprost przeciwną tej, którą one posiadają naprawdę. Ten wynalazek niepamięć w duszach ludzkich posieje, bo człowiek, który się tego wyuczy, przestanie ćwiczyć pamięć; zaufa pismu i będzie sobie przypominał wszystko z zewnątrz, ze znaków obcych jego

¹ M. Foucault, *Język bez końca*, przeł. M. P. Markowski, w: *idem, Powiezdiane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 79.

istocie, a nie z własnego wnętrza, z siebie samego. Więc to nie jest lekarstwo na pamięć, tylko środek na przypominanie sobie².

Dar czy przekleństwo? Pożytek czy szkoda? Równie istotna wydaje się dalsza część historii, gdzie Tamuz określa pismo jako pozór mądrości, nie zaś mądrość prawdziwą. Z perspektywy króla wynalazek Teuta stanowi narzędzie może i przydatne, ale zwodnicze. Analizując tekst Platona, Jacques Derrida podkreślał ów nierozstrzygalny dylemat – pismo to *farmakon*, który może stać się zarówno lekarstwem, jak i trucizną³. Zdaniem króla pismo hipnotyzuje pamięć. Jako obce pamięci żywej naśladuje ją tylko, i to dość nieudolnie; stoi więc w opozycji do prawdziwej wiedzy i bliżej mu do mniemania. Derrida ze szczególną uwagą tropi momenty, w których – jak sądzi – Platon pragnie zniszczyć dwuznaczność *farmakonu*. Po pierwsze, głos króla (tego, który reprezentował samego Boga Ammona) wydaje się ważniejszy. Po drugie, pismu przeciwstawiona zostaje mowa. Pismo stanowi do niej dodatek; to zjawia, coś „zewnętrznego” wobec istoty, której pismo nie posiada. Wreszcie – pismo to coś martwego. Anna Burzyńska pisze: „»Żywa pamięć« jest dla Platona czymś wewnętrznym, będącym w bezpośrednim kontakcie z umysłem, z kolei przypomnienie, które dokonuje się za pośrednictwem znaków, jest czymś zewnętrznym i jednocześnie martwym. Opozycja ta więc automatycznie uruchamia następną: życie – śmierć”⁴. *Farmakon* posiada jak gdyby władzę nad śmiercią, ponieważ zastrękuje tego, który stał się nieobecny. Powiedzieć można, że to, co martwe, służy podtrzymywaniu życia.

Derrida zastanawia się tylko, dlaczego Platon nie zauważył sprzeczności, pisząc, że pismo fałszuje pamięć, że narusza wewnętrzność (integralność) pamięci. Jako coś zewnętrznego (obcego) nie powinno bowiem mieć takiej mocy. Jednak skoro Platon przypisał pamięci życie, to uznał ją tym samym za skończoną,

² Platon, *Fajdros* [274e7-275a6], przeł. W. Witwicki, w: *idem*, *Dialogi*, Warszawa 1993, s. 64.

³ J. Derrida, *Farmakon*, przeł. K. Matuszewski, w: *idem*, *Pismo filozofii*, wybrał i przedmową opatrzył B. Banasiak, Kraków 1992, s. 39-61.

⁴ A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001, s. 387.

a zatem daleką od doskonałości; dopuścił więc zarażenie wnętrza pamięci zewnątrz pisma. Pismo to wręcz pierwotne zewnątrz pamięci, która od zawsze potrzebuje znaków, by przypomnieć sobie coś nieobecnego. Ponadto to na piśmie zapisane zostało oskarżenie pisma. Derrida ujawnia, jak niespójna jest konstrukcja Platona. „Podwójność” *farmakonu* stanowi lekarstwo / truciznę na binarny system, który organizuje metafizykę. *Farmakon* nie podporządkowuje się opozycjom, chociaż otwiera ich możliwość⁵.

Podtrzymywanie wyższości żywej pamięci nad jej protezą, czyli pismem, ma u Platona charakter ideologiczny. Szkodliwość pisma wynika z przyjętych w dyskursie założeń. Założeń o dalekosieżnych konsekwencjach, jeśli weźmiemy pod uwagę, że to mechanizm cenzury – w tekście Derridy rozmontowany – czyni pismo nośnikiem fałszywych treści. Cenzura stanowi bowiem jeden z najjaskrawszych symptomów logocentryzmu – zauważają Tadeusz Sławek i Tadeusz Rachwał, autorzy *Maszyny do pisania* – wiary, że istnieje coś poza pismem, że pismo można wymazać w imię żywej pamięci (mowy, prawdy). Przekonania fałszywego, bo tusz cenzora znów staje się pismem, podobnie jak pismem było oskarżenie Platona przeciwko pismu⁶.

„Ludzie pisma” – sofisci – wydają się starożytnemu filozofowi podejrzani. To pozoranci i symulanci. Jednak – zastanawia się Derrida, tropiąc u Platona kolejną niekonsekwencję – czyż oskarżenie pisma nie wywodzi się właśnie z sofistyki, z nakazu ćwiczenia pamięci, przez sofistów przecież zalecanego? Ci, którzy posługują się biegle słowem, najlepiej znają pułapki słów i potrafią je wytropić w tekstach. Tyle Derrida, ale zauważmy, że historia zapisana w słowach, pamięć pokoleń zawarta w księgach, to poligon doświadczalny, na którym odkrywa się performatywną moc słów; to, jak dzięki nim jeszcze-nie-rzeczywistość się urzeczywistnia. Wynałazek Teuta – litery – stanowią bowiem także cegiełki na placu budowy. Ten wynalazek to skrzynka na narzędzia, którymi przychodzi budować świat. Cenzura strzeże zaś rzekomo

⁵ Por. *ibidem*, s. 387, 393.

⁶ Zob. T. Sławek, T. Rachwał, *Maszyna do pisania. O dekonstruktywistycznej teorii literatury Jacquesa Derridy*, Warszawa 1992, s. 108.

jedynego, najlepszego projektu. Dlatego pamięć pokoleń przechowana w bibliotekach w imię prawdy cenzora może zostać uznana za fałszywą i zniszczona. Lecz li tylko z jego punktu widzenia – cenzora kurczowo uczepionego logocentryzmu, bo w rzeczywistości biblioteka – jak pismo, którego nie da się ostatecznie przekreślić – jest wiecznotrwała.

Obraz księgi trwalszej niż kamienie, z których powstają mury miast, zadomowił się w naszej kulturze. Walter Benjamin przytacza w jednym ze swoich tekstów fragment przedmowy wydawcy do utworów Ayrera:

Zważywszy, że piramidy, kolumny i obrazy z różnych materiałów niszczą pod wpływem czasu, zostają przemocą uszkodzone albo nawet całkowicie zniszczone... że również całe miasta mogą się zapaść, zawalić i zostać zalane wodą, natomiast pisma i książki wolne są od takiego losu, ponieważ to, co w jednym kraju lub miejscu ulegnie zniszczeniu, znajdzie się łatwo w wielu innych i niezliczonych miejscach, dlatego też, o czym mówi wielu ludzi, nie ma nic trwalszego i bardziej nieśmiertelnego jak właśnie książki⁷.

W podobnej tonacji utrzymany został kolejny cytat. Tu księgi występują w roli cegiełek gmachu-labiryntu, który następnie określony zostaje jako wieża Babel:

Gmach ten jest kolosalny. Ktoś, kto para się statystyką, obliczył, że gdyby ułożyć jeden na drugim wszystkie tomy, jakie wyszły spod prasy drukarskiej od czasów Gutenberga, wypełniłaby się przestrzeń dzieląca ziemię od księżyca; lecz nie o takiej wielkości chcemy mówić. Kiedy usiłujemy zgromadzić w myśli w jeden ogólny obraz wszystkie wytwory druku, jakie się aż do naszych dni pojawiły, czyż całość ta nie staje przed nami niby ogromna, wsparta na całym świecie budowla, przy której ludzkość pracuje bez przerwy, a której niesamowita głowa gubi się wśród głębokich mgieł przeszłości? Jest to mrowisko umysłów. Jest to ul, dokąd wszystkie wyobraźnie, te pszczoły złote, przylatują za swoim miodem. Gmach ma tysiące pięter. Tu i tam widać wejścia do ciemnych

⁷ W. Benjamin, *Dramat tragiczny i tragedia*, przeł. M. Sugiera, „Literatura na Świecie” 1995, nr 3 (184), s. 97 ([Jacob] Ayer, *Dramen*, hrsg. von Adelbert von Keller, t. 1, Stuttgart 1865, s. 4).