

WSTĘP

„W czym rzecz?”. Pytanie to przywołuje określony obraz: producent – gruba ryba – odchyła się na krześle, przepytując nieszczęsną scenarzystkę, która zachwała swe umiejętności w całym Hollywood. Urzeczenia łączą się z kasowymi hitami i bestsellerami: zawieszeniem akcji, charyzmą postaci, tym, co Alfred Hitchcock nazywał MacGuffinami. Publika jest wciągnięta, bliska utraty tchu, roztrzęsiona, serca biją w szybkim tempie. „Urzeczenie” nie przychodzi nam na myśl jako wymarzone określenie stanu osób podziwiających dzieła Marcela Prousta albo Marcela Duchampa – gdzie preferowany jest język estetycznego dystansu albo krytycznego oporu. Akademyści często chętnie się własną obojętnością lub odpornością na wciągnięcie: ignorując przynętę, odpływają z pogardliwym machnięciem ogona.

A jednak wszyscy bywamy urzeczeni, nawet jeśli powab mają dla nas różne rzeczy. Dla określonego rodzaju czytelnika przyciąganie *Uliksesa* jest silniejsze niż to *Gry o tron*; wyznawcy Josepha Conrada albo Johna Maxwella Coetzeeego są nie mniej zapaleni niż fani Toma Cruise’a. Uwalniając język urzeczenia z oskarżeń o lepką sentymentalność i manipulacyjny marketing, wyjaśniam jego szerszą adekwatność wobec doświadczenia estetycznego. Być może czujemy się nie tylko złapani przez utwory, ale i przez nie uwiedzeni: zaczynamy cenić przywiązanie na sposoby, które podcinają modernistyczną chwałę wobec niepowstrzymanej sprawczości i wolności. Na dalszych stronach niniejszej książki buduję estetykę, która oparta jest raczej na relacji niż separacji, na przywiązaniu raczej niż na autonomii. Co dzieła sztuki *robią*? Co wprawiają w ruch? I z czym są połączone lub splątane?

Narastająca w humanistyce fala głosów wzywa do zmiany kursu – do przeglądu celów i metod badań humanistycznych. W odróżnieniu od wojen kulturowych z poprzednich dekad, ponowna ewaluacja zainicjowana została przez krytykę – w dużej mierze osoby związane z teoriami feministycznymi i queerowymi – która nie odczuwa nostalgii za przeszłością, żywi za to nadzieję na mniej cyniczną i odczarowaną przyszłość. W owych debatach echem odbija się cały asortyment chwytliwych fraz: czytanie powierzchowne (*surface reading*), nowe formalizmy, zwrot afektywny, powrót do piękna. Tym, co *Urzeczenie* wnosi do owej konwersacji – i co je wyróżnia – jest nacisk

położony na przywiązanie: to, jak ludzie łączą się ze sztuką i jak sztuka łączy ich z innymi rzeczami.

Literaturoznawstwo na przykład wykonuje slalom pomiędzy historycyzmem i formalizmem (obecnie wzrastają akcje formalizmu), jednak żadne z owych ujęć nie może udzielić nam odpowiedzi na pewne podstawowe pytania. Dlaczego ludzie wypatrują dzieł sztuki? Jakie są ich różnorodne motywy, zainteresowania, obawy? Jakie są ich spotkania z owymi dziełami? I jak są one utrwalane, tłumione lub rekonfigurowane w przestrzeni bibliotek albo sal zajęciowych (innymi słowy: jaka jest relacja pomiędzy sztuką a humanistyką)? Zachodzi tu rozłam pomiędzy powszechną zdolnością do reakcji estetycznej – większość ludzi może wskazać film, powieść albo utwór muzyczny, który silnie na nich wpływa – i bardzo stronnictwami ujęciami estetyki w piśmarstwie akademickim, gdzie zrównuje się ją z Kantowską bezinteresownością albo graniczną transgresją. Nie negując różnic między zwyczajną a akademicką interpretacją (zob. zwłaszcza rozdział czwarty), zarysowuję podobieństwa, które często były niedostrzegane. Tymczasem, jak mówi Bruno Latour, czy przywiązania będą odczuwane jako irracjonalne, czy jako dobrze ugruntowane, zależy w całości od własnych gustów i preferencji. Mój wyjątkowy podziw wobec Bartóka albo Badiou jest tak głęboko usprawiedliwiony, że nie potrzebuje wyjaśnienia; tymczasem twoja miłość do Taylor Swift albo – nie daj Boże – Habermasa może jawić się jedynie jako manipulacja zewnętrznych sił.

Język przywiązania może wzbudzić w niektórych czytelnikach nerwość – obawę, że następujący tu wywód jest wstępem do cikliwych wybuchów albo pozbawionego samokrytycyzmu błędzenia. Jednak przywiązania angażują zarówno czucie, jak i myśl; wartości i sądy na równi z wewnętrznymi przeczuciami. Oczywiście często bywają też ambiwalentne, obciążone czy drażniące. Unikam nadmiernego psychologizowania albo socjologizowania świata poprzez wciskanie go w ekskluzywne ramy poszczególnych dyscyplin. „Przywiązanie” stosowane przeze mnie w tej książce może łączyć się z ciepłymi i nieokreślonymi uczuciami, lecz w żadnym stopniu ich nie wymaga (ironia, jak zobaczymy, może budować silną więź); pozwala ono na zawiązanie relacji z grupą społeczną albo zbiorowością, choć do nich nie zmusza (z filmem, obrazem albo piosenką można czuć więź równie bliską, co z drugim człowiekiem). Co więcej, więzi nie powinny być mylone z zakorzeniem; są one tworzone i rozkładane w czasie, zacieśniają się lub rozluźniają, są zorientowane zarówno na przyszłość, jak i na przeszłość, mogą implikować nowe formy i kierować w zaskakujące strony. Odcinając się od poglądu, że połączenia tylko nas ograniczają, usiłuję wyjaśnić, co wytwarzają i co czynią możliwym. Taka linia argumentacyjna przecina granice pomiędzy rozumem a uczuciem, sobą i innym, tekstem i kontekstem. Nacisk położony

raczej na budowanie więzi niż ich destrukcję może inspirować sposoby myślenia o sztuce i krytyce, które nie potykają się o swoje własne ograniczenia.

Na przykład we wpływowej tradycji modernistycznego krytycyzmu, wiersze i obrazy są wychwalane za bycie suwerennymi, samowystarczalnymi i odciętymi od swego otoczenia. Zadaniem krytyka jest honorować ową autonomię poprzez redukcję analizy do specyfiki formy i medium: za-trzymującej uwagę kompozycji wizualnej lub niezwykłego zestawienia słów. Wyjątkowość dzieła ukaże nam się tylko wtedy, gdy odsuniemy wszystkie rozproszenia i zewnętrzne detale; musimy w pełni docenić jego odrębność i pojedynczość. Alternatywne perspektywy, dominujące w ostatnich dekadach, postrzegają język polityki jako jedyny uprawniony sposób ujmowania tych samych dzieł. Raczej niż chwalić ich samowystarczalność, należy je teraz przesłuchiwać: podtrzymują one nierówności czy sprzeciwiają się im? Zadanie akademika polega zatem na posortowaniu dzieł na kategorie współ-winnych albo opornych. Choć wizje te mogą wydawać się nam dwoma całkowicie różnymi światami, często łączą się w jedną z najludniejszych modernistycznych mitologii. Przekonanie, że sztuka zachowuje określony dystans od codziennego języka i myśli, zostaje pogłębione przez dalekosiężną polityczną interpretację; odróżnienie jest uznawane za akt odmowy, a zatem krytyczny bunt. Całkowita bezużyteczność sztuki, by nawiązać do Adorna, pełni funkcję krytyczną: gdy mówi światu *nie*, ucieleśnia ulotny moment wolności od tyranii instrumentalnego rozumu i śliskiego uwodzenia rynku.

Mitologia ta – jak wiele innych mitologii – jest nie tyle fałszywa, ile stronnicza. Krystalizuje poruszający i wpływowy ideał: etos krytycznej powściągliwości, który bezsprzecznie ukształtował samopostreganie modernistycznych artystów i intelektualistów. A jednak ich własne płomienne zaangażowanie w ową wizję zostaje podcięte przez twierdzenie, że sztuka jest wyłącznie rzeczą dystansu i wyobcowania. Że artyści atakują konwencje, oczerniają publikę albo pomstują przeciwko opresywnym normom, nie znaczy, iż są zjednoczeni. Więzy różnią się formami, skalą, intensywnością i przedmiotem; mogą być wykuwane z garstką podobnych malkontentów raczej niż z masową publiką; z artystycznymi formami raczej niż wartością rynkową; fakturą słów raczej niż z ludźmi; raczej z tym, co idealne niż tym, co realne. Akademicy, którzy przekonują, że dzieła sztuki opierają się każdej formie zawłaszczenia, na tym samym oddechu przywołują je w dyskusjach, zyskują dzięki nim punkty w walce przeciwko uniwersyteckim rywalom albo budują swój dorobek naukowy (więź jest, jak się przekonamy, kwestią nie tylko uczucia, ale intelektualnych, etycznych czy instytucjonalnych połączeń). Mówiąc krótko, potrzebujemy adekwatniejszych sposobów myślenia o relacjach: jako nie tylko ograniczających, ale i umożliwiających nam coś, jako stanowiących bazę zarówno doświadczeń estetycznych, jak i krytyczne-

go namysłu. Pytanie o to, co *znaczy* przywiązanie, musi zostać przemyślane z wyższego poziomu.

Od dłuższego czasu pociągają mnie badania kulturowe, feminizm i pragmatyzm – podejścia, które w różny sposób odwołują się do relacyjnych stylów myślenia. Ostatnio teoria aktora-sieci pozwoliła mi bardziej docenić fakt, że więzi nie niszczą odrębności sztuki, ale ją umożliwiają. Teoria ta pozwala nam ominąć szereg zaskakująco uporczywych dychotomii: sztuka *versus* społeczeństwo, tekst *versus* kontekst, reakcja wyrafinowana *versus* naiwna. (Słowo „ominać” stosuję celowo; nie chodzi o to, by analizować czy zdekonstruować takie opozycje, ale by obejść je dookoła, by dotrzeć gdzie indziej). Przede wszystkim jednak pozwala ona na odsunięcie podziału na to, co subiektywne i obiektywne: opozycji *ja* kontra *oni*. Żadne dzieło sztuki nie może pomijać znaczenia pierwszoosobowej reakcji; to właśnie poprzez taką reakcję dzieła sztuki zaczynają mieć znaczenie, wysuwają wobec nas roszczenia (jest to jeden z powodów, dla których wolę mówić o przywiązaniu do dzieł niż o zapośredniczeniu czy translacji). A jednak to, co osobiste, nie wyklucza tego, co transpersonalne; ani też to, co doświadczalne, nie jest w stanie wojny z tym, co argumentacyjne czy analityczne (przywiązanie, jak zobaczymy, dotyczy czegoś więcej niż „miłości”).

Tym, co wyniosłam z teorii aktora-sieci jest raczej pewien sposób podejścia do spraw, a nie samo ujęcie teoretyczne czy zamknięty system idei. W *Urzeczonych* nie podejmuje się próby zbadania historii czy założeń teorii aktora-sieci ani podsumowania ogromnej liczby książek i esejów autorstwa jej najbardziej wpływowego myśliciela, Bruno Latoura. Nie jest to też próba stworzenia „krytyki Latouriańskiej” – cokolwiek miałoby to znaczyć. Przyglądam się raczej temu, w jaki sposób ludzie łączą się z powieściami, obrazami, filmami i muzyką. Teoria aktora-sieci pojawiła się na scenie kilka dekad temu jako próba stworzenia bardziej precyzyjnych opisów funkcjonowania nauki. Zamiast popierać rozdzierające serce historie o heroicznym odkryciach lub obalać naukę jako nic więcej niż zasłonę dymną dla kapitalistycznych interesów, jej praktycy śledzili naukowców w ich laboratoriach i dokumentowali szczegóły tego, co ci robili i mówili.

Na zasadzie analogii perspektywa teorii aktora-sieci nie popiera zatem spojrzenia na doświadczenie estetyczne jako transcendentne i ponadczasowe, ale też nie stara się go zdemistyfikować, przekładając je na kategorie innej dziedziny – ekonomii, polityki, psychoanalizy – które uważa się za bardziej fundamentalne lub bardziej rzeczywiste. Zamiast tego spowalnia osąd, aby opisać bardziej „uważnie, czym są doświadczenia estetyczne i jak się je tworzy”. Zamiast szukać dystansu wobec wspomnianych doświadczeń, stara się do nich zbliżyć. Przełomową pracę na tym polu wykonał Antoine Hennion, przenosząc teorię aktora-sieci na pole sztuki, muzyki i praktyki smaku; jego

wpływ można dostrzec na wszystkich kolejnych stronach. Jednak Hennion posługuje się opisem socjologa; rozkładane przeze mnie akcenty z kolei, przemawiające z i do nauk humanistycznych, nie mogą nie mieć innego wydźwięku. Na pierwszy plan wysuwają się bowiem nowe pytania: jak przywiązanie odnosi się do tradycyjnych ujęć doświadczenia estetycznego; do teorii interpretacji; do statusu wzorcowych dzieł w naukach humanistycznych; do podziałów między komentarzami ekspertów a reakcjami odbiorców laików. Jeśli teoria aktora-sieci ma zostać przeniesiona do nauk humanistycznych, zostanie zmieniona, zrewidowana, przeorientowana, zdradzona. To, co następuje, jest, być może, mniej teorią aktora-sieci, a bardziej wariacją na jej temat.

Przywiązanie jest często traktowane jako coś, co należy zakwestionować, podczas gdy dystansowanie niemal nigdy nie spotyka się z krytyką. *Urzeczenie* rozpoczynam od odwrócenia sytuacji (rozdział pierwszy): z zaskoczeniem przyglądam się przywiązaniu do oddzielenia się (*detachment*) jako kwintesencji filozoficznego ideału i ostatecznej diagnozy późnej nowoczesności. Przechodząc do dramatu Yasminy Rezy zatytułowanego *Sztuka*, zauważam istnienie dystynkcji statusu, która zainteresowałaby Pierre'a Bourdieu, jednocześnie wskazując, że relacje estetyczne obejmują coś więcej niż tylko relacje władzy. Inne podejście proponuje także teoria przywiązania psychologów Johna Bowlby'ego i Donalda Winnicotta, ale również w tym przypadku zagraża nam widmo redukcjonizmu: nie możemy oddać sprawiedliwości przywiązaniom estetycznym, dopóki wyjaśniamy je w kategoriach czegoś innego. *Sztuka* łączy się z wieloma innymi rzeczami, ale nie jest na nich oparta ani przez nie obudowana. Tymczasem troska o sztukę to coś więcej niż przyjemność czy uczucie; to także zaangażowanie ocen drugiego rzędu do pytań o to, dlaczego sztuka ma znaczenie.

Pierwszym rozważanym „mechanizmem przywiązania” jest *nastrojenie* – mowa o powinowactwach, skłonnościach, poruszeniach, które często znajdują się poniżej progu świadomości (rozdział drugi). Dlaczego na przykład ciągnie nas do jakiegoś obrazu lub utworu muzycznego w sposób, który trudno nam wyjaśnić, podczas gdy pozostajemy obojętni wobec innych, których zasług należycie nie uznajemy? W ostatnich dekadach mówienie o tym, co niewysłowione, często było tematem tabu – postrzegano je jako dowód romantyzmu, elitaryzmu, mistycyzmu lub innych przestępstw myśli. Większość ludzi może jednak wskazać powieści, filmy lub muzykę – Mozarta czy Mötley Crüe – które silnie na nich oddziałują w sposób, który trudno im wyrazić. Oddanie sprawiedliwości takim doświadczeniom będzie oznaczało wyjście poza standardowe formy fenomenologicznego lub socjologicznego wyjaśniania i zwrócenia uwagi zarówno na to, co zaskakujące, jak i na to, co zapisane w scenariuszu, na to, co zmysłowe, jak i na to, co rozumowe, bez wyrzucania doświadczenia estetycznego poza świat społeczny. Odnosząc się

do różnorodnych przykładów nastrojenia, ze szczególnym uwzględnieniem konwersji Zadie Smith na muzykę Joni Mitchell, zastanawiam się nad sprawczością dzieł sztuki, czasem trwania i rytmem nastrajania się oraz kwestią obecności sztuki.

Kolejny rozdział poświęcony jest *identyfikacji* – powszechnej reakcji na fikcję, którą często przywołują krytycy, choć rzadko w pełni ją dostrzegają. I to właśnie w tym miejscu argumenty zazwyczaj ulegają wypaczeniu: wszystko przez traktowanie identyfikacji jako synonimu empatii z jednej strony, a tożsamości z drugiej. Tymczasem identyfikacja nie pasuje do kategorii tożsamościowych; może ona wywoływać etyczne, polityczne lub intelektualne podobieństwa, które nie mają wiele wspólnego ze współodczuwaniem. Rozróżniam tu kilka aspektów identyfikacji: dopasowanie, lojalność, rozpoznanie i empatię. Tym, z czym ludzie najczęściej się identyfikują, są postaci – pociągające, zatrzymujące, żywe, nie pomimo swoich cech estetycznych, ale właśnie dzięki nim. Postacie fikcyjne i rzeczywiste jednak również mogą się na siebie nakładać: w niektórych gatunkach fikcjonalnych dochodzi do pomieszania postaci i autora, a w filmie do połączenia postaci i gwiazdy ekranu. Bohaterowie są hybrydami zlepionymi z fikcji i życia. Zastanawiając się nad atrakcyjnością antybohatera Meursaulta Camusa, przywołuję ideę ironicznej identyfikacji: styl przywiązania-poprzez-wspólną-dysocjację, który przenika również współczesne nauki humanistyczne. Zamiast ograniczać się do naiwnych czytelników czy przeinwestowanych widzów, identyfikacja okazuje się definiującym aspektem tego, co robią badacze.

W czwartym rozdziale rozważam *interpretację* akademicką jako kolejny krąg powiązań: krytycy nawiązują więzi z dziełami, które eksplikują, metodami, których używają i tożsamościami dziedzinowymi, które kultuwują. Jednak wyraźna troska o kategorię przywiązania może również zmienić sposób, w jaki interpretujemy. Rozważam więc znaczenie skali i pozycji. Omawiam, w jaki sposób podejście podobne do teorii aktora-sieci jest kompatybilne z różnicami w skali – śledząc dzieła w obrębie sieci, jak i sieci w obrębie dzieł – uzasadniając jednocześnie własne skupienie na więziach pośrednich pomiędzy dziełami a publicznością jako fundamentalne dla wyjaśnienia tego, co robi sztuka i dlaczego ma to znaczenie. Czerpiąc z ostatnich prac Davida Scotta i Toril Moi, pytam, co dokładnie może oznaczać bycie otwartym lub szczodrym i jak wiedza wiąże się z uznaniem. W jaki sposób wreszcie, takie pytania mogą być istotne w sali zajęciowej. Ekspozycja na nieznaną sztukę lub inna ekspozycja na te znane, uczenie się nowych technik analizy i nawyków uwagi – takie praktyki analitycznego zaangażowania mogą zmienić wektor naszych przywiązań.

W *The Limits of Critique* [*Granicach krytyki*] pytałam o to, jakiego rodzaju reakcje wywołuje sztuka: jakie zmiany percepcyjne wyzwala, jakie więzi

afektywne powołuje do życia. Zastanawiałam się, co oznaczałoby oddanie sprawiedliwości tego typu reakcjom, zamiast traktowania ich jako naiwnych, prymitywnych czy wadliwych? Co by się wydarzyło, gdybyśmy mniej wstydzili się tego, że jesteśmy wstrząśnięci lub poruszeni, zaabsorbowani lub oczarowani? Co, gdybyśmy wykuli język przywiązania, równie intelektualnie solidny i wyrafinowany jak nasza retoryka dystansu?¹⁸ Sprawą, za którą jestem gotowa umrzeć, jest moje przekonanie, że społeczne znaczenia dzieł sztuki nie są zaszyfrowane w ich głębi – a zatem dostrzegalne jedynie dla tych, którzy zostali wyszkoleni w profesjonalnych technikach interpretacji. Raczej – tak twierdzą *Urzeczeni* – wszelkie znaczenia mogą być aktywowane lub aktualizowane tylko przez różnych odbiorców: wzywając do ponownego przemyślenia fundamentów doświadczenia estetycznego.

¹⁸ Rita Felski, *The Limits of Critique* (Chicago: University of Chicago Press, 2015).