WPROWADZENIE

> Ameryka to tak naprawdę własność świata, nie tylko Amerykanów, którzy mają między innymi zwyczaj rozcieńczania wina swoich mitycznych idei wodą amerykańskiego sposobu życia. Ameryka była czymś wyśnionym przez filozofów, włóczęgów i niegodziwców na Ziemi zanim została odkryta przez hiszpańskie statki i zaludniona kolonistami z całego świata. Amerykanie wynajęli ją tylko na jakiś czas. Jeśli nie będą się dobrze zachowywać, jeśli mityczny poziom ulegnie obniżeniu, jeśli ich filmy nie będą już działać, a jakość historii przyjmie zwyczajną, codzienną jakość, zawsze możemy ich eksmitować. Albo odkryć kolejną Amerykę. Umowę zawsze można wstrzymać[1].

Ameryka

W 1987 roku chilijski artysta Alfredo Jarr zaprezentował swoją pracę *Logo dla Ameryki* [*A Logo for America*] (il. 1)[2]. Składała się z elektronicznie animo-

---

[1] *Interview with Sergio Leone by Pete Hamill*, „American Film" 1984, June, s. 23–25, w przedruku dostępny online: <https://scrapsfromtheloft.com/2016/08/03/leone-interview-american-film-1984/> [dostęp: 25.05.2020]. Wszystkie tłumaczenia cytatów są mojego autorstwa, chyba że zaznaczono inaczej. Słowa Leone otwierają również esej pióra Alasdaira Duncana do wystawy pt. *Amerika: idea / fantasy / dream / myth / image* zorganizowanej w 2014 roku w Camberwell Space w Londynie, której był współkuratorem, poświęconej Ameryce jako wyobrażeniowej konstrukcji, widzianej z perspektywy nie-Amerykanów. Tam też pokazał swój złożony z fragmentów filmowych kolaż pt. *Western*. Dziękuję autorowi za udostępnienie, jeszcze przed otwarciem wystawy, eseju oraz materiałów wizualnych. Ten stosunkowo niewielki pokaz, już w samym tytule odnoszący się do powieści *Ameryka* (1927) Franza Kafki (stąd niemiecka pisownia), Ameryce jako kraju wyobrażonym, pisanej po niemiecku z perspektywy Europejczyka, który nigdy nie był w Stanach Zjednoczonych – w dużej mierze trafiał w sedno mojego projektu. Pojęcia idei, fantazji, snu, mitu i obrazu, które pojawiają się w podtytule pokazu, stanowią kluczowe, konstytutywne elementy proponowanego tu rozumienia Ameryki – o czym więcej na kartach tej książki. Zob. strona Alasdaira Duncana poświęcona wspomnianej wystawie: <http://www.alasdair-duncan.com/Home/amerika> [dostęp: 25.05.2020].

[2] Praca ta stanowiła element cyklu *Messages to the Public*, sponsorowanego przez Public Arts Fund, trwającego od 1982 do 1990 roku. Tacy artyści jak Jarr, Jenny Holzer, Vito Acconci czy Edgar Heap of Birds mieli do dyspozycji potężną tablicę świetlną wypełnioną 8 tysiąca-

Adam Mickiewicz University Press © 2021

wanej sekwencji znaków pojawiających się na wielkim elektronicznym ekranie Spectacolor, umieszczonym na elewacji dawnego budynku gazety „New York Times", u zbiegu Broadwayu i Siódmej Alei, czyli na nowojorskim Times Square, ikonicznym placu-skrzyżowaniu. Jego status z jednej strony wiąże się z miejscem, które zajmuje w urbanistycznej tkance metropolii, z drugiej z jego szczególnym, audiowizualnym nasyceniem wielkoformatowymi reklamami, rozsianymi w różnych miejscach tego ulicznego kanionu[3]. Jawi się on jako rodzaj immersyjnej instalacji, ujawniającej współczesną kondycję wszechobecnych, rozproszonych obrazów, informujących, ale przede wszystkich uderzających swoją migawkową, ulotną aktywnością. Artysta zaktualizował oryginalną pracę w 2014 roku, zachowując jej wzór, lecz multiplikując i uprzestrzenniając ją: wpisana została w czterdzieści pięć ekranów reklamowych zamontowanych w różnych miejscach Times Square i przez dwie minuty dziennie, tuż przed północą, zakłócała reklamowy przekaz, anektując go, a zarazem korzystając z jego pulsującego rytmu (il. 2)[4]. Zwrócił on tym samym uwagę na ciągłą aktualność podjętego ponad ćwierćwiecze wcześniej problemu, a jednocześnie na funkcjonowanie owego złożonego „logo", z całym jego politycznym przekazem, w coraz silniej usieciowionym, rozproszonym, a zatem trudniejszym do kontroli czy potencjalnej interwencji polu przepływu informacji – a także kapitału.

Jarr dokonał przenikliwej, choć stosunkowo nieskomplikowanej analizy znaków, przypisanych im znaczeń, ich przemieszczeń i zawłaszczeń. Pierwszy element sekwencji stanowi natychmiast rozpoznawalny znak ikoniczny – jest to sylweta terytorium Stanów Zjednoczonych. Całkowicie wypełniona światłem przechodzi następnie w obrys, w którym pojawiają się słowa „This is not Ameri-

---

mi żarówek w czterech kolorach, którą mogli zaprogramować w celu wyświetlenia pożądanego przez nich wizualno-tekstowego komunikatu.

[3] Określenie „ikoniczny" będzie powracać w tej książce w rozmaitych kontekstach. Odnosi się ono z jednej strony do znaku ikonicznego rozumianego zgodnie z wykładnią Charlesa Sandersa Peirce'a jako znak oparty na relacji podobieństwa (zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce'a*, Warszawa 1994), z drugiej stosować je będę, jak w tym przypadku, dla określenia obrazów, obiektów i zjawisk, których wizualna artykulacja charakteryzuje się szczególnie silnym oddziaływaniem kulturowym. Tak rozumiana ikona, choć jej materialny status ulega zwykle reprodukcyjnemu rozproszeniu, aktywnie funkcjonuje w pamięci kulturowej, a jego recepcja otwiera go (co może, choć nie musi być związane z jego wizualną specyfiką) na różnicującą transformację, rekontekstualizację czy rewizję.

[4] „Infiltracja Times Square w 2014 roku oznacza [również – przyp. F.L.] zaadresowanie kwestii tego, jak obrazy eksportują imperializm o bardziej podstępnym charakterze, wspierając korporacje i instytucje, które już dzierżą wielką władzę i bogactwo – a w niektórych przypadkach jej nadużywają". M. Pepi, *„This is not America". Alfredo Jarr Interrupts the Adverts in Times Square*, „Apollo Magazine" 2014, 20 August, artykuł dostępny online: <https://www.apollo-magazine.com/america-alfredo-jaar-interrupts-adverts-times-square/> [dostęp: 16.09.2020].

Adam Mickiewicz University Press © 2021

ca" (To nie jest Ameryka). Następnie oczom widzów ukazuje się jeszcze bardziej czytelny znak – flaga USA – po czym widzimy wpisany w jej strukturę napis „This is not America's flag" (To nie jest flaga Ameryki). Wreszcie, owe dwie negacje zostają skonkludowane napisem majuskułą „AMERICA", w którym litera „R" ulega stopniowej transformacji, od przestylizowanych, geometrycznych form do sylwetowej reprezentacji połączonych ze sobą, pozbawionych granic kontynentów północno- i południowoamerykańskiego. Początkowe dwie odsłony pokazują pęknięcie w konwencjonalnej, denotacyjno-konotacyjnej strukturze znaku, gdzie ikoniczne denotacje – i ich wspólna werbalna, podstawowa konotacja skondensowana w słowie „Ameryka" zostaje nie tyle zlikwidowana, co zakwestionowana. Oczywistość związku globalnie rozpoznawalnych znaków graficznych z ich werbalnym odniesieniem, choć nie pozwala na całkowitą negację utrwalonej między nimi relacji, to ją kwestionuje, zmusza do zadania pytania o status znaku, jego historyczną i ideologiczną konstrukcję oraz kulturowe funkcjonowanie. W końcowej partii tej semiotycznej narracji Jarr proponuje rozwiązanie zarysowanego tu napięcia: właściwym desygnatem słowa „Ameryka" są oba kontynenty amerykańskie. Tymczasem jeden ze współdzielonych elementów został już dawno zmarginalizowany, wywłaszczony, skryty pod silnie utrwalonym równaniem Ameryki i Stanów Zjednoczonych.

Jarr powtarza tutaj analityczny gest belgijskiego malarza René Magritte'a znany z jego obrazu *Zdradliwość obrazów* (1929) (il. 3), wnikliwie zanalizowanego przez Michela Foucaulta[5]. Na obrazie przedstawieniu fajki towarzyszy nakreślone pisanymi literami zdanie w języku francuskim: *Ceci n'est pas une pipe*, czyli „To nie jest fajka" – zaprzeczenie wydawałoby się oczywistej prawdziwości obrazowego desygnatu. Ta kaligramatyczna – jak chce Foucault – struktura znosząca binarność pisma i obrazu oraz przypisanych im odniesień ukazuje zderzenie znaków i relacji między nimi bez kompromisowego rozstrzygnięcia zaproponowanego w ikoniczno-tekstowym logo Jarra. Foucault twierdzi, że Magritte – co wydaje się być także istotne dla chilijskiego artysty – uwalnia znaki od ich „oryginalnych", rzeczywistych desygnatów, rozgrywa bowiem przypominanie znaku przeciwko podobieństwu. Podczas gdy podobieństwo odwołuje się do pewnego punktu wyjścia, „oryginału", podlega hierarchii, poddaje się przedstawieniu, przypominanie ma charakter procesualny, dynamiczny, ufundowany w lekturze; stanowi niehierarchiczną serię „bez początku i końca" i „włącza w obieg *simulacrum* – niesprecyzowaną i odwracalną relację analogii"[6]. Symulakrum to wolny, lewitujący znak, który dopiero stwarza swój materialny desygnat jako wtórny.

---

[5] M. Foucault, *To nie jest fajka*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 1996.

[6] Ibidem, s. 46–47.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

W proponowanym tu ujęciu Ameryka stanowiłaby zatem pole takich właśnie aktywnych znaków pełniących różne role w złożonej konstrukcji historyczno-społeczno-kulturowych wątków „amerykańskiego tekstu", semiotycznej plecionki obrazu i dyskursu. Taka, dodatkowo skomplikowana zróżnicowaniem sekwencji znaków, sytuacja przypominania (znaku), natychmiastowego rozpoznania (opartego na pozornej relacji podobieństwa), które zostaje poddane natychmiastowemu zaprzeczeniu – ma miejsce w pracy Jarra. Mapa (kontur kontynentu) i flaga USA nie odsyłają do czegoś, co bezstratnie wyczerpują, a odesłanie to zostaje natychmiast zanegowane i zawieszone, a przy tym „uwolnione". Zdaniem Jarra dochodzi do fałszywego utożsamienia globalnie rozpoznawalnych, przypisanych Stanom Zjednoczonym znaków z Ameryką. To zanegowanie, zmitologizowane, jawiące się bowiem jako oczywiste i niemal naturalne równanie (Ameryka = Stany Zjednoczone), precyzuje charakter funkcjonowania USA jako państwa imperialnego, którego dziewiętnastowieczna ekspansja terytorialna i formacja dwudziestowiecznej ekonomiczno-polityczno-kulturalnej hegemonii, dokonywały się w dużej mierze na płaszczyźnie znaków – obrazu i języka – w syntetycznej postaci skoncentrowanych w wyświetlanych ideogramach Jarra. Chilijski artysta, dokonując symulacji egalitarnej restytucji nazwy „Ameryka" na rzecz pozostałych państw kontynentu północno- i południowoamerykańskiego, musiał zdawać sobie sprawę, że jest ona trudna, a wręcz niemożliwa, ponieważ Ameryka (jako Stany Zjednoczone) to również zbiór idei, które się w owym pojęciu zawierają, znajdujących swoją konkretyzację w złożonej, wizualno-dyskursywnej sieci, w której dochodzi do wykształcenia – sięgnijmy znów po słowa Foucaulta – „pokawałkowanej i dryfującej przestrzeni", gdzie „nawiązują się osobliwe związki, rodzą się natręctwa, gwałtowne i destrukcyjne inwazje, upadki obrazu na poziom słów, werbalne rozbłyski prujące poprzez słowa i rozbijające je w perzynę"[7]. Cały ten ruch konstytuuje Amerykę, która – niezależnie od geograficzno-historycznej, „prawdziwej" proweniencji, określa geopolityczny organizm, jakim są Stany Zjednoczone, ale zarazem przerasta i oplata, współkonstytuuje, a przede wszystkim otwiera wirtualną, wyobrażeniową przestrzeń zwrotnie kształtującą amerykańską, nomen omen, rzeczywistość. A zatem Ameryka określa Stany Zjednoczone w sferze znaków i wyobrażeń, znaczących idei, nośników wiedzy i władzy, tworzy poszerzone, wirtualne pole dynamicznie działających obrazów i dyskursów, które nie respektują granic terytorialnych ani narodowych tożsamości, choć, jak pokażę, takie narodowe zakotwiczenie usilnie ze sobą niosą. Owe znaki, obrazy i dyskursy w wyjątkowo skuteczny i produktywny sposób poszerzały nie tylko pole wyobrażeń, ale i materialną przestrzeń życia

[7] Ibidem, s. 35.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

dla jednych, ograniczając ją dla innych; jednych wyzwalały i aktywizowały do działania, dla innych stawały się „dotkliwe" i opresyjne.

Być może najtrafniej i najbardziej elokwentnie – w duchu, który proponuje Jarr i który, mam nadzieję, stopniowo będzie wyłaniał się w narracji tej książki – ujął różnicę między Stanami Zjednoczonymi a Ameryką amerykański badacz Sacvan Bercovitch. Warto przytoczyć dłuższy fragment jego tekstu, napisanego, *notabene*, ledwie rok przed wystawieniem instalacji chilijskiego artysty:

> Z uwagi na fakt, że Ameryka – gdy została przywłaszczona przez Stany Zjednoczone – kiedy w rzeczy samej zaczęła stanowić wyróżnik Stanów Zjednoczonych, nie tylko z punktu widzenia samozwańczych Amerykanów, ale i innych grup Amerykanów od Kanady po Brazylię – Ameryka, tak jak była pojmowana przed Rewolucją i po niej, od *Magnolia Christi Americana* przez *Rising Glory of America* i *The American Scholar* po *American Dream* – Ameryka we wszystkich tych zróżnicowanych formach i kontekstach, od Mathera po Mailera – jest w najczystszej postaci ideologicznym pojęciem. Dla porównania, Stany Zjednoczone są jedynie opisowe. Ameryka od początku stanowiła manifestację ideologii w działaniu – idei w służbie władzy, systemu przekonań nałożonych na tzw. Nowy Świat, a następnie rozwijanych w długim pochodzie deklaracji (politycznych, religijnych, poetyckich, intelektualnych) w sieć znaczeń, które łączyły indywidualną i kulturową tożsamość, profetyczną wizję i społeczne działanie, koncepcje estetycznej formy i normy codziennego zachowania[8].

Pośród wielu zaznaczonych tu wątków, które już sygnalizowałem i które jeszcze będę podejmował, zwróćmy jedynie uwagę na stwierdzenie o Ameryce jako o rozwijającej się w czasie „ideologii w działaniu" – wielowymiarowej aktywności, która ma złożony charakter semiotyczny i społeczny, a jednocześnie jej funkcją jest neutralizować różnicę między tym, co indywidualne i zbiorowe, idealistyczne i praktyczne, związane z estetyczną formą i pragmatyczną codziennością. Ta – niejako paradoksalna – aktywna determinacja i redukcja – stanowi fundament Ameryki jako mitu (więcej o tym poniżej), gdzie mit ma już zawsze wymiar ideologiczny, jest konstytutywnym budulcem ideologii. Zauważmy, że choć Bercovitch rozróżnia mit i ideologię jako określenia różnych domen, idealizmu i praktyki, literatury (sztuki) i historii, między tym, co estetyczne i kognitywne („Mit to produkt wyobraźni, tego, z czego tworzy się kanony. Ideologia spełnia się w polityce, w tym z czego robi się orędzia na 4 lipca, a także literaturze popularnej i innych elementach kontekstu"[9]), to, jak stwierdza nieco dalej, „pojęcie Ameryki stawia opór pęknięciu między mitem a ide-

---

[8] S. Bercovitch, *America as Canon and Context: Literary History in a Time of Dissensus*, „American Literature" 1986, 58 (1), 1986, s. 102–103.

[9] Ibidem, s. 104.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

ologią, tak jak i pęknięciu między kulturą elitarną i popularną, czy narodowym kanonem i narodowym kontekstem"[10]. Ów konieczny splot widoczny będzie również w analizowanym w tej książce materiale kontytuującym sieć amerykańskiej mitologii. Z kolei, powracając do Jarra, wpisana w *Logo dla Ameryki* negacja nie tylko stanowi gest restytucyjny, ale interwencję w ową sieć, misterną konstrukcję tożsamości, która w dwudziestym wieku ulegała coraz częstszym pęknięciom z uwagi na swoją niewydolność, by dłużej powstrzymać coraz bardziej intensywną aktywność tego, co unieruchamiała i co skrywała.

Instalacja Jarra – zarówno jej pierwotnej, jak i powtórzonej wersji – musi zostać uchwycona w ścisłej relacji z przypisanym jej miejscem (jako *site-specific*). Times Square to przestrzeń utworzona z przecięcia pod kątem ostrym Broadwayu i jednej z regularnie zaplanowanych alei, urbanistyczna aberracja wobec narzuconego na wyspę Manhattan na początku dziewiętnastego wieku porządku prostokątnej siatki ulic, porządku, którego podstawę stanowi logika ekonomii, kontroli i przewidywalności poprzez możliwość przypisania precyzyjnych współrzędnych każdemu punktowi znajdującemu się w jego ramach. Tymczasem Broadway, wytyczony wzdłuż historycznego szlaku mieszkającego niegdyś na wyspie plemienia Indian Lenape[11], to jedyna ulica przecinająca Manhattan z południa na północ, która lekceważy ową już nowoczesną strukturę, jakby siłą przetrwania przedkolonialnej historii, jako ciągle aktywny ślad innego, stłumionego porządku i czasu. Times Square to wynik osobliwego zderzenia i połączenia owych temporalnych i kulturowych wymiarów, przy jednoczesnej przewadze jednego z nich, w którego wyniku dochodzi do wypiętrzenia się wyrazistej audiowizualnej sfery maskującej ten głęboko historyczny, konfliktowy rys. Times Square można uznać za miejsce symptomatyczne dla kondycji Ameryki jako złożonego, historycznie dynamicznego i ontologicznie wielowymiarowego systemu znaków – a zmiany jego statusu w strukturze miasta ujawniają mechanizmy funkcjonowania Stanów Zjednoczonych. Wszak w latach siedemdziesiątych, a potem osiemdziesiątych, gdy powstała pierwsza wersja instalacji Jarra, Times Square można było uznać za pole społecznej nie-

---

[10] Ibidem, s. 105.

[11] W książce tej będę stosował pojęcie „Indianie" wymiennie z „rdzenni Amerykanie" i innymi określeniami, mając świadomość jego problematycznego źródła, które tkwi u podstawy mitologicznych konstrukcji na temat Ameryki – pomyłce Krzysztofa Kolumba przekonanego, że dotarł do Indii – i ich długiego trwania w języku właśnie. Choć nie zawsze jest ono preferowane, to wielu rdzennych Amerykanów nie ma nic przeciwko jego użyciu. Pojawia się również w oficjalnych nazwach świadomych, prowadzonych przez rdzennych Amerykanów instytucji, takich jak *National Museum of the American Indian* w Waszyngtonie. Więcej na ten temat: R. Warrior, *Indian*, w: *Keywords for American Cultural Studies*, red. B. Burgett, G. Hendler, New York–London 2007, s. 132–135.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

świadomości, wyłaniania się jakby ze szczeliny owego ulicznego cięcia, tego, co wyparte, stłumione przez wyidealizowany w poprzednich dekadach „American way of life": prostytucji, handlu narkotykami, przestępczości, epidemii AIDS. Z kolei uwspółcześniona wersja projektu Jarra, o bardziej dyfuzyjnym charakterze, stanowi trafną reakcję na odmienny status tego placu w dwudziestym pierwszym wieku. Przejęty i oswojony przez sklepy znanych marek, wielkie markety z produktami dla dzieci i setki reklam, przyciąga tysiące zafascynowanych turystów poddanych wizualnej ferii migoczących, wielkoformatowych obrazów: wielokanałowej projekcji kapitalizmu w miejskim kanionie. To nic innego jak tylko uaktualniona, oswojona i spreparowana wersja owej „ciemnej" strony Times Square: kapitalistycznej prostytucji obrazów i komunikatów oraz uzależnienia od ich upajającego, powierzchownego uroku. Reklam na Times Square nie „czyta" się indywidualnie, lecz jako zbiór, instalację i dynamiczną wizualną konstelację, znoszącą partykularne znaczenia obrazów na rzecz prezentacji struktury ich masowego oddziaływania. Ta intensywność pozwala współcześnie, w osobliwym przesileniu przeszłości i teraźniejszości, doświadczyć Ameryki jako rozproszonego, wizualno-dyskursywnego ekranu – imperium obrazów, którego status podlegał, w szerszym wymiarze już od lat sześćdziesiątych, stopniowej rewizji. Druga wersja instalacji Jarra stanowi odpowiedź na ów wyartykułowany nadmiar, zawłaszcza go i, niejako od wewnątrz, ujawnia uwarunkowania konstytuowania się i funkcjonowania globalnie pojmowanej Ameryki; zwraca też uwagę na ciągle konieczną interwencję w pojęcie – nieźródłowy początek czegoś o wiele większego, o co od dawna toczy się zazwyczaj słabo słyszalny spór.

Ameryka to zatem „nazwa własna", a jednocześnie od samego przecież tylko arbitralnie określonego początku, przywłaszczona i ciągle, do dziś, na nowo przyswajana, re-definiowana a niekiedy – co próbuje uczynić Jarr – będąca przedmiotem próby restytucji i wywłaszczenia[12]. Znamienne, że synonimiczne użycie Ameryki i Stanów Zjednoczonych pojawia się bardzo późno, w drugiej połowie dziewiętnastego wieku, a utrwaliło się dopiero w wieku dwudziestym. Do tego czasu, w okresie kolonialnym i później, słowo Ameryka odnosiło się najczęściej do obu Ameryk i nosiło w sobie, obok „Nowego Świata", konotacje rdzennego lądu, lokalności, a nawet barbarzyństwa (jako przeciwieństwa europejskiej, chrześcijańskiej cywilizacji). Początkowo mieliśmy zatem do czynienia z paradoksalną „amerykanizacją" Ameryki, a dopiero później Stany Zjednoczone – już jako Ameryka – dokonały globalnej „amerykanizacji" świata. Tu tkwi paradoks i siła Ameryki jako nazwy: z jednej strony jest używana

[12] Zob. kompetentne omówienie historii i rozmaitych znaczeń nazwy „Ameryka": K.S. Gruesz, *America*, w: *Keywords for American Cultural Studies*…, s. 16–22.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

synonimicznie z geopolitycznie zdefiniowanym organizmem państwowym, z drugiej – i ten wymiar będzie mnie tutaj w szczególny sposób interesować – funkcjonuje jako sumaryczny określnik poszerzonego, niemożliwego do precyzyjnego wskazania i ograniczenia pola wyobrażeń, obrazów, tekstów kultury i związanych z nimi postaw. Pole to, które określał tu będę m.in. mianem wizualno-dyskursywnego ekranu, konstytuowało w dziewiętnastym wieku amerykańską mitologię, działając przede wszystkim na rzecz narodowej konstytucji i konsolidacji Stanów Zjednoczonych, a następnie na arenie międzynarodowej, zwłaszcza w okresie zimnej wojny fundowało kulturową hegemonię USA. Z drugiej strony, jak pokaże niniejsza próba prześledzenia dynamiki obrazów oraz modeli widzenia i reprezentacji, od połowy dwudziestego wieku, zwłaszcza od lat sześćdziesiątych, mityczny, misternie budowany monolit ulega stopniowemu różnicowaniu przez tych, których postawa wobec amerykańskiego mitu i przypisanego im, marginalnego miejsca w symbolicznej strukturze Ameryki, jest krytyczna. W rezultacie Ameryka określa funkcjonujący tożsamościowy mit, „amerykańską wyjątkowość" (*American exceptionalism*), ale i – stopniowo ujawniając drążące ją od wewnątrz sprzeczności – nie pozwala na wyczerpujące ujęcie jej w kategoriach tożsamości, obecności czy jedności.

W tym miejscu konieczne jest wyjaśnienie niektórych stosowanych przeze mnie pojęć. Pojęcie „wizualności" – pojawiająca się w podtytule książki „wizualna mitologia" – wskazuje na moją koncentrację na szeroko rozumianym obrazie, lecz nie ma charakteru esencjalizującego[13]. Ma raczej w skrótowy sposób odnosić się do wyjściowego obszaru zainteresowania, a także intensywności i efektywności obrazu w mitologicznej konstrukcji i dekonstrukcji, wizji i rewizji. Wizualność i to, co wizualne, rozumiem zatem za takimi badaczami jak Hal Foster czy W.J.T. Mitchell jako złożone, historycznie i społecznie różnicowane, dynamiczne pole zawierające w sobie też dyskurs i inne aspekty doznania zmysłowego, łącznie z tym, co niematerialne i niewidoczne, lecz ciągle oddziałujące na znaczenie i doświadczenie obrazów. Przyjmuję bowiem, że wizualność jest nierozdzielna z dyskursem, rozumianym tu jako sieć wypowiedzi językowych i związanych z nimi praktyk kulturowych i społecznych

[13] Takie podejście narażałoby mnie na zarzut „wizualnego esencjalizmu", który sformułowała niegdyś Mieke Bal, czy błąd „mediów wizualnych", o którym pisał z kolei W.J.T. Mitchell. M. Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, tłum. M. Bryl, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones"*, red. M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009, s. 839–873; W.J.T. Mitchell, *Pokazać widzenie. Krytyka kultury wizualnej*, w: idem, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Kraków 2013, s. 363–382; idem, *There Are No Visual Media*, w: idem, *Image Science. Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*, Chicago–London 2015 (wersja Kindle).

Adam Mickiewicz University Press © 2021

oraz mechanizmów władzy[14]. Dlatego też, obok innych określeń, po które będę sięgał dla sprecyzowania tego, jak rozumiem Amerykę i jej wybrane elementy składowe, wymiennie używam pojęcia wizualno-dyskursywnego lub wyobrażeniowo-symbolicznego ekranu.

„Wyobrażeniowy" (pojęcie stosowane przez Jacques'a Lacana, choć rozumiem je tu szerzej) odnosi się do pola konstytuowanego wizualnie, „symboliczny", również w duchu Lacanowskiej teorii, przede wszystkim do porządku językowego[15]. Jak zobaczymy, psychoanalityczna siatka pojęciowa pozwoli na bardziej plastyczny opis diachronicznych zmian, relacji i synchronicznych uwarstwień przedmiotu analizy. Choć jako historyk sztuki zwracać tu będę szczególną uwagę na coraz trudniejsze do klarownego zakreślenia (co uważam za zjawisko produktywne i stymulujące) pole sztuki, w którym obrazy są wytwarzane lub w którego obszar, często przypadkiem, dostają się rozmaite wyobrażenia i obiekty, a także na szersze pole obrazów, obie wspomniane wyżej domeny, zwłaszcza funkcjonując w przestrzeni mitu, wzajemnie się (de)konstruują, dopełniają i różnicują, w różnych konfiguracjach i hierarchicznych stosunkach. Postulowana w tej książce koncentracja na obrazie czy wizualności jako materii Ameryki zakłada zarazem – zwłaszcza gdy przyglądamy się obrazom-mitom (obrazom, które aktywnie partycypują w mitycznej strukturze) – uznanie niesłychanie złożonego uwikłania tych ostatnich w złożony system zależności i semiotyczną heterogeniczność, co wyraźnie, jak w soczewce, pokazała zresztą instalacja Jarra. Z kolei przywołane powyżej pojęcie

---

[14] Takie ujęcie wizualności zaproponowało wielu badaczy. Zob. np. H. Foster, *Preface*, w: *Vision and Visuality*, red. H. Foster, Seattle 1988, s. ix–xiv; W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994. Zob. też użyteczne omówienie dotyczące pojęcia „dyskursu": D. Howarth, *Dyskurs*, tłum. A. Gąsior-Niemiec, Warszawa 2008. Warto szerzej przywołać wywód Fostera: „Choć widzenie sugeruje wzrok jako operację fizyczną, a wizualność wzrok jako fakt społeczny, nie są one sobie przeciwstawne tak, jak natura i kultura: widzenie również jest społeczne i historyczne, a wizualność wiąże się z ciałem i psychiką [*psyche*]. Ale żadne z nich nie jest identyczne: różnica między nimi sygnalizuje różnicę w ramach tego, co wizualne – pomiędzy mechanizmami wzroku i jego historycznymi technikami, pomiędzy widzeniem jako czymś danym i jego dyskursywnymi determinantami – różnica, wiele różnic, między innymi związanych z tym, jak widzimy, jak jesteśmy w stanie widzieć, jak pozwala się nam widzieć, albo do jakiego widzenia się nas zmusza i jak owo widzenie lub to, co w ramach jego jest niewidziane, widzimy. W ramach swojej własnej retoryki i reprezentacji, każdy reżim skopiczny dąży do tego, by wykluczyć te różnice; by sprawić, że owe liczne społecznie uwarunkowane wizualności staną się jednym, esencjalnym widzeniem, czy też by uporządkować je według naturalnej hierarchii wzroku". Foster, *Preface*, s. ix.

[15] Lacan powracał do wątku relacji wyobrażeniowego i symbolicznego w wielu pismach. Z polskich przekładów zob. J. Lacan, *Symboliczne, wyobrażeniowe i realne*, tłum. R. Carrabino, T. Gajda, J. Kotara, w: idem, *Imiona Ojca*, Warszawa 2013, s. 11–57.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

„ekranu" wydaje się dobrze opisywać pewien aspekt Ameryki jako mitycznego porządku Stanów Zjednoczonych (choć go nie wyczerpuje i musi być dalej dookreślone): ekran, zarówno w swoim anglojęzycznym polu semantycznym jako *screen* oznaczający miejsce zjawiania się obrazu czy komunikatu, jak i parawan lub inną postać przesłony[16], ma charakter dialektyczny, tak odnoszący się do funkcji prezentowania, jak i zarazem przesłaniania, odsłaniania, obnażania i chronienia poprzez skrywanie.

Wyeksponowanie owego dialektycznego wymiaru oznacza oczywiście obnażenie mitycznej struktury Ameryki: mit działa właśnie poprzez fuzję selektywnej ekspozycji i stłumienia widoczności (lub jej transformację), regulowaną interesem dominujących grup, który ma jednak jawić się jako dobro wspólne. Ponadto, we współczesnej praktyce społeczno-kulturowej ekran jest zarówno interfejsem komunikacji, jak i synonimem rozproszonej obecności, a jeszcze inny wymiar funkcjonowania ekranu zakłada jego immersyjność i zaburzenie wyraźnej granicy między tym, co rzeczywiste, i tym, co prezentowane[17]. Zatem ekran, zwłaszcza w odniesieniu do Ameryki, nie jest po prostu stabilną powłoką lub płaszczyzną projekcji, lecz jest koekstensywny z tym, co uznaje się za rzeczywistość, a niekiedy, jak się okaże, od niej nieodróżnialny. Wreszcie pamiętajmy, że pojęcie „ekranu" (lub „obrazu-ekranu") występuje prominentnie w teorii Lacana (oraz jej interpretacji na gruncie teorii sztuki i kultury wizualnej), który postrzega go jako wypadkową przecięcia się spojrzenia percypującego podmiotu z zewnętrznym wobec niego nieupodmiotowionym Spojrzeniem (*le regard*) Innego. Ekran (obraz-ekran) jest symbolicznie/wyobrażeniowo uwarunkowanym, zakodowanym obrazem tego, co uznajemy za niezapośredniczoną rzeczywistość, chroniącym nas jednocześnie przed spotkaniem z tym, co potencjalnie traumatyczne[18]. Choć, jak przyznają badacze, znaczenie ekranu u Lacana pozostaje niejasne, bliskie jest mi ujęcie tego problemu przez Hala Fostera, który pisze, że ekran „odnosi się […] do kulturowych zasobów, których pojedynczym elementem jest każdy obraz. Niezależnie od tego, czy nazwiemy je konwencjami sztuki, schematami reprezentacji, czy kodami kultury wizualnej, to w funkcji ekranu zapośredniczają one przedmiotowe spojrzenie dla podmiotu oraz chronią podmiot przed upodmiotawiającym

---

[16] Zob. *Oxford English Dictionary* online, 2019, hasło: *screen*, dostęp poprzez bazę danych Biblioteki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

[17] Na temat różnych sposobów rozumienia pojęcia „ekranu" zob. A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, tłum. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa 2012, s. 3–54.

[18] J. Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, tłum. A. Sheridan, New York–London 1998, s. 105–114. Na gruncie sztuki: K. Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York–London 1996, zwłaszcza s. 125–137; 163–185.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

spojrzeniem"[19]. Nie chcę tego wątku szerzej rozwijać w tym miejscu – dość wspomnieć, że amerykańska mitologia, w tym jej wizualny wymiar, zawsze pełniła funkcję ochronną i porządkującą, dając – co znamienne, tylko wybranym grupom – poczucie bezpieczeństwa, jedności i stabilizacji, kosztem innych zbiorowości, dla których miała charakter opresyjny. Mitologię – pośród kilku różnych stosowanych przeze mnie metafor – postrzegać można zatem jako ekran, którego treści, odzwierciedlając aktualnie panujące relacje władzy, są dla widzów pieczołowicie przygotowywane, tak by mogły uchodzić za oczywiste, pozbawione selektywności i konstrukcyjności, by mit jawił się jako coś naturalnego, niepodlegającego dyskusji, oczywistego.

Powróćmy jednak jeszcze do niepewnych „źródeł" Ameryki. Powyżej wspomniane trudności w odnalezieniu fundamentu, początku czy prawowitego desygnatu Ameryki mają zresztą swoje uzasadnienie historyczne, które zdradza cechującą ją konstrukcyjność, przemieszczenie oraz problematyczną synonimiczność z USA. Badacze zgadzają się co do tego, że nazwa ta pochodzi od nazwiska włoskiego odkrywcy Ameriga Vespucciego, który dotarł do wybrzeży Ameryki Południowej w 1497 lub 1499 roku[20]. Pojawiła się ona w wersji pisanej – a zatem i wizualnej – po raz pierwszy dziesięć lat później na mapie niemieckiego kartografa Martina Waldseemüllera, odnosząc się przede wszystkim do dzisiejszej Ameryki Południowej. Ameryka Północna przybiera tam formę niewielkiego w stosunku do swojego południowego sąsiada fragmentu lądu, co odzwierciedlało jej znikome rozpoznanie. Przypomnijmy przy tym, że „odkrywca" Ameryki Krzysztof Kolumb nazwy tej nigdy nie używał, sądząc, że dopłynął do Indii Zachodnich, czyli Azji, i w istocie nigdy nie stanął na stałym lądzie kontynentu północnoamerykańskiego, a jedynie na wyspach Morza Karaibskiego[21]. W rzeczy samej, jak twierdził meksykański historyk Edmundo O'Gorman, Ameryka została wymyślona przez Europejczyków zanim ją na dobre odkryto w wyniku anachronicznego rzutowania owego określenia na położoną na zachód od Europy wyobrażoną krainę[22]. Ameryka jako sumarycznie pojęty Nowy Świat zyskała swoją nie-geograficzną ikonografię bardzo wcześnie. Znamienny przykład stanowi rysunek Jana van der Straeta (Johannesa Stradanusa), bardziej znany ze swojej graficznej reprodukcji na

---

[19] H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 167.

[20] F. Fernández-Armesto, *Pionierzy. Powszechna historia eksploracji*, tłum. A. Kunicka, Warszawa 2020, s. 261–265.

[21] Na ten temat zob. np. T. Todorov, *The Conquest of America*, tłum. R. Howard, New York 1984; krytyczne omówienie wyprawy Kolumba i jej skutków w: H. Zinn, *Ludowa historia Stanów Zjednoczonych. Od roku 1492 do dziś*, tłum. A. Wojtasik, Warszawa 2016, s. 27–52.

[22] Zob. E. O'Gorman, *The Invention of America*, Westport 1972 [1958].

Adam Mickiewicz University Press © 2021

pierwszej karcie *Nova Reperta* (ok. 1600), cyklu ilustrującego odkrycia geograficzne i rozmaite osiągnięcia nowożytnej cywilizacji, na którym ukazano personifikację Ameryki pod postacią nagiej kobiety, obudzonej przez stojącego obok, bogato odzianego Ameriga Vespucciego (il. 4)[23]. Odkrywca góruje nad półsiedzącą na hamaku kobietą, której wyciągnięta do przodu dłoń oraz noga, mogą tyleż sygnalizować ufny ruch ku mężczyźnie, co obawę przed jego zamiarami. Ukazana wśród drzew i zwierząt, konotuje ona naturę, naiwną niewinność, ale i cywilizacyjny prymitywizm oraz pogaństwo, podczas gdy dominująca sylwetka mężczyzny z zakończonym krzyżem i flagą drzewcem w jednej ręce i astrolabium w drugiej, oznacza zdecydowanie, racjonalizm, europejską kulturę, cywilizację i chrześcijaństwo. Przedstawieni zostali w układzie, który przywodzi na myśl ikonografię Danae zapładnianej przez Zeusa złotym pyłem (il. 5), tyle że tutaj niewidocznego, implikowanego Zeusa, unoszącego się nad nią Amora lub służącą zastępuje Vespucci jako ten, kto w imieniu Starego Kontynentu ma zapłodnić Amerykę europejską cywilizacją, wkraczając z nią w związek, którego rezultatem jest przeniesienie czy zaszczepienie imienia, a także kulturowego DNA i „ojcowskiego" systemu symbolicznego, z którym zmaganie powróci w późniejszych próbach krystalizacji narodowej tożsamości Stanów Zjednoczonych[24].

Z czasem, zwłaszcza po rewolucji amerykańskiej, w miejscu złotego pyłu pojawiła się stopniowo zagęszczająca się mgławica znaków – dyskursów i obrazów. Przedstawiona na rycinie van der Straeta Ameryka (w tym okresie jednak nie mamy do czynienia z rozróżnieniem na kontynenty i Ameryka to po prostu „Nowy Świat") – jeśli spojrzeć na nią anachronicznie, przez pryzmat dziewiętnastowiecznej historii – jest zatem *pars pro toto* ciała i materii, które musiało zostać zmienione w znaki, aby jako takie stać się substancją tak potrzebnego

---

[23] Celowo pokazuję tutaj mniej znany i rzadziej reprodukowany w literaturze przygotowawczy rysunek, obecnie w zbiorach Metropolitan Museum w Nowym Jorku, ponieważ ma ważną dla późniejszej, dziewiętnastowiecznej ikonografii, sekwencyjność narracyjną ze wschodu na zachód: Vespucci przybywa ze wschodu (prawa strona karty) i dociera do Ameryki na zachodzie (lewa strona). Wektor ten, wtedy jeszcze nie tak istotny, został odwrócony w trakcie procesu tworzenia graficznej odbitki dla *Nova Reperta*, czego artysta, tworząc rysunek z myślą o tym cyklu, musiał być oczywiście świadomy (rysunek zawiera odwrócone, niejako przygotowane „pod" graficzną reprodukcję słowo „America"). Nie zmienia to jednak zasadniczych ustaleń, które są prawdziwe tak dla rysunku, jak i powstałej na jego podstawie odbitki.

[24] Zob. D. Bjelajac, *American Art. A Cultural History*, New York 2001, s. 23–24 oraz J.C. Taylor, *America as Art*, New York 1976, s. 3–35. To wczesne przedstawienie Ameryki miało kontynuację w późniejszych jej personifikacjach czy postaciach Kolumbii i Wolności, które stopniowo przywdziewały „cywilizowane" szaty, tracącej oznaki przynależności do tzw. prymitywnego świata.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Stanom Zjednoczonym mitu, który ich niejako immanentną skłonność do dyfuzji i znaczeniowej plenności opanował i kontrolował: mitu jako ramy i sposobu sprawowania kontroli nad tym, co semiotyczne. Stąd, jak pisze Gruesz, „[Nazwa – przyp. F.L.] »Ameryka« była generalnie używana jako termin konsolidacji, homogenizacji i unifikacji, a nie jako pojęcie, które zachęca do uznania różnicy, niezgodności i wielości – wszystkich kwestii fundamentalnej wagi dla epoki po ruchu walki o prawa obywatelskie"[25]. Jak zobaczymy w kolejnych rozdziałach, jednym ze specyficznych działań demitologizacyjnych są próby ujawniania znakowego charakteru tego, co uznawane jest za „naturalne" i „prawdziwe", ponownego przekodowywania albo powrotu szeroko rozumianego tu ciała (jako domeny zarówno materii, jak i podmiotowości), które wyłania się spod oplatającej je znakowej warstwy mitu.

Jak trafnie pisze Rob Kroes, „Ameryka rzutuje swój obraz daleko poza swoje narodowe granice. Ludzie na całym świecie są w stanie znaczeniowo »podłączyć« się do ich własnych wyobrażeniowych konstrukcji tego, co Ameryka reprezentuje i co dla nich znaczy"[26]. Badacz pisze o „obrazie Ameryki", jej poszerzonym polu, komunikującym się poza ponadnarodowymi i terytorialnymi granicami, zacierającym klarowną różnicę między wnętrzem i zewnętrzem. Potwierdza to również wielu innych współczesnych komentatorów, takich jak Timothy Garton Ash, który pisze, że Ameryka „stanowi element wyobrażeniowego życia każdego człowieka, poprzez filmy, muzykę, telewizje i sieć, niezależnie od tego, czy jedziesz do Bilbao, Pekinu, czy Bombaju". Na tym właśnie – konkluduje Ash – polega najbardziej wyrafinowana i trwała „miękka władza"[27]. Taka władza, czyli kulturowa hegemonia w rozumieniu Antonia Gramsciego[28], wiąże się także z „miękką" – bo znakową i wyobrażeniową – ontologią tego, co amerykańskie, która stanowiła jeden z kluczowych elementów historycznej dynamiki kulturowego funkcjonowania Stanów Zjednoczonych na arenie międzynarodowej. Istotnym sformułowaniem pozycji USA był tekst Henry'ego Luce'a, wydawcy magazynu „Life", który już w 1941 roku określił wiek dwudziesty jako „amerykańskie stulecie" (*American Century*) – okres amerykańskiej, politycznej, ekonomicz-

---

[25] Gruesz, *America*, s. 20.

[26] R. Kroes, *Photographic Memories. Private Pictures, Public Images, and American History*, Hanover–London 2007, s. 143.

[27] T.G. Ash, *The Peril of Too Much Power*, „New York Times" 2002, April 4, artykuł dostępny online: <https://www.nytimes.com/2002/04/09/opinion/the-peril-of-too-much-power.html> [dostęp: 15.09.2020].

[28] Zob. A. Gramsci, *Zeszyty filozoficzne*, tłum. B. Sieroszewska, J. Szymanowska, Warszawa 1991, s. 145.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

nej i kulturalnej dominacji[29]. Ta hegemoniczna wizja uległa dodatkowemu wzmocnieniu w okresie zimnej wojny, w którym z jednej strony amerykańska mitologia była pielęgnowana jako pole zewnętrznego oddziaływania oraz konsolidacji imperialnego statusu USA, z drugiej ulegała wewnętrznym torsjom i pęknięciom. Ta wieloaspektowa, dwudziestowieczna dominacja polegała m.in. na owej wyobrażeniowej kolonizacji i globalizacji, na przeniesieniu, adaptacji i kontynuacji dziewiętnastowiecznej mitologii Stanów Zjednoczonych oraz związanego z nią impulsu ekspansji, dokonywanego dotychczas w ramach kontynentu północnoamerykańskiego, poza jego fizyczne granice – w eksterytorialną przestrzeń języka i obrazów, których globalną dynamikę zaczęły określać nowoczesne środki komunikacji, takie jak kino, telewizja, a współcześnie internet.

Zasadniczo zgadzając się z cytowanym wyżej Kroesem, stawiam jednak tezę, że pisanie o „obrazie Ameryki", czy – jak zobaczymy dalej – „micie Ameryki", to tautologia (nawet jeśli w niektórych miejscach również będę sięgał po takie sformułowanie). Wszak Ameryka *jest* obrazem, złożonym, dynamicznym i nieuchronnie splecionym z dyskursem, strukturą znakową objawiającą się tak w jej konkretnych piktorialnych przejawach, jak i wirtualnej domenie niematerialnych wyobrażeń. Ameryka reprezentuje i konstytuuje Stany Zjednoczone, spowija je w sieć obrazowych znaków, wynikającą z konieczności „nieskończonego powiązania, mnożącego w sposób nieunikniony uzupełniające zapośredniczenia, które wytwarzają sens tego, co odwlekają: miraż rzeczy samej, bezpośredniej obecności, źródłowego postrzeżenia"[30], gdzie „rzecz sama" wyrażana byłaby synonimicznością obu określeń. Choć Ameryka i Stany Zjednoczone

---

[29] H. Luce, *The American Century*, „Life" 1941, February 17, s. 61–65. Zob. zwięzłą, współczesną refleksję na temat „amerykańskiego stulecia", które zdaniem jej autora trwało – i ciągle trwa – właśnie od 1941 roku, gdy USA włączyło się do II wojny światowej: J.S. Nye Jr., *Is the American Century Over?* „Political Science Quarterly" 2015, 130 (3), s. 393–400. Autor twierdzi, jednocześnie problematyzując pojęcia „hegemonii" i/lub „imperializmu" USA, że w kategoriach ekonomicznych hegemonia Stanów Zjednoczonych trwała jedynie od okresu II wojny światowej do ok. 1970 roku, gdy udział gospodarki amerykańskiej w światowej ekonomii spadł do poziomu przedwojennego. Równolegle funkcjonował bipolarny, zimnowojenny układ oparty na sile militarnej. Choć z początkiem lat dziewięćdziesiątych układ ten upada, a USA stają się ponownie bezkonkurencyjnie dominującym graczem na arenie międzynarodowej, to w kolejnych dekadach do rangi kolejnego supermocarstwa urastają Chiny. Mimo to, zdaniem Nye'a, w szerszej perspektywie stwierdzenia o końcu „amerykańskiego stulecia" nie są przekonujące. Nie podejmuje on kwestii hegemonii kulturowej – która, choć coraz częściej poddawana krytyce – nadal nie wydaje się znajdować wyraźnej konkurencji, przynajmniej na gruncie ilościowym lub choćby infrastruktury komunikacyjnej i technologicznej, o czym świadczą monopole komunikacyjne i technologie wypracowywane w Dolinie Krzemowej.

[30] J. Derrida, *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 215.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Ameryki są ze sobą ściśle splecione, w istocie nierozerwalne, jak mit i historia (więcej o tej relacji poniżej), to w książce tej używać będę słowa Ameryka zwłaszcza wtedy, gdy będę myślał o wyobrażeniowo-symbolicznym porządku. Dotyczy i dotyka on Amerykanów, ale i – w dużej mierze – tych, którzy w Stanach Zjednoczonych nigdy nie byli. Byli jednak w Ameryce, a zarazem Ameryka była lub jest w nich w postaci obrazów i kreowanych przez nie wyobrażeń. Jak napisał pewien niemiecki pisarz podczas pierwszego pobytu w USA: „Jestem w Stanach Zjednoczonych po raz pierwszy, ale byłem w Ameryce wiele razy"[31] – odnosząc się do Ameryki jako obrazu Stanów Zjednoczonych, kreowanego przez literaturę, sztukę a zwłaszcza kulturę popularną. Ów obraz nie jest jednak czymś, co mniej lub bardziej wiernie reprezentuje i zapośrednicza USA, ale je ontologicznie współkonstytuuje, kwestionując granicę między rzeczywistością a wyobrażeniem czy fantazmatem. Zachwiana zostaje tu również relacja pierwszeństwa obiektu względem jego reprezentacji czy też fikcji.

Na ów fikcyjny, fantazmatyczny i, co istotne, projekcyjny wymiar Ameryki zwrócił uwagę, uprzedzając znane rozważania Jeana Baudrillarda, inny francuski badacz, historyk sztuki Hubert Damisch[32]. Twierdzi on, że Ameryka, metonimia Stanów Zjednoczonych, to „miejsce fikcji", „scena życia przyszłości", „na którą duża część ludzkości, i to nie tylko w Europie, rzutowała i ciągle rzutuje własne nadzieje, marzenia i pragnienia, a nawet swoje utopie, ale i te obsesje, koszmary, różnego rodzaju marzenia i fantazje, które ukształtowały i nadal czynią aktualną tajemnicę swojego własnego przeznaczenia. Rzutuje owe marzenia i fantazje i je inscenizuje, ucieleśnia je w wielorakich i przeciwstawnych postaciach"[33]. Ameryka to zatem przedmiot oglądu, spektakl, rodzaj wystawy, która zostaje odpowiednio zaaranżowana, czy wreszcie ekran projekcji. Ta ciągle na nowo zagospodarowywana aktorami i obiektami scena czy ekran, nie jest po prostu dana do oglądu, ale wyłania się jako pole interakcji między pewną gotową strukturą a tym, co jest rzutowane w jej ramy: na zasadzie projekcji i identyfikacji widz podłącza pod nią swoją jaźń, fantazmatycznie realizuje swoje pragnienia i zastępczo przeżywa swoje koszmary. Można rzec, że owa scena przyszłości to scena fantazji, jeśli rozumieć ją po freudowsku, tak jak opisuje to Mikkel Borch-Jacobsen: „Fantazja […] jest tu przede mną, na sposób *Vorstellung*: (przed)stawiam ją sobie. A nawet lepiej: (przed)stawiam sobie siebie przez »innego«, pewną identyfikacyjną figurę […]. Lecz punkt, z którego

---

[31] W. Wondratschek, cyt. w: G. Gemünden, *Framed Visions. Popular Culture, Americanization, and the Contemporary German and Austrian Imagination*, Ann Arbor 2001, s. 20.

[32] H. Damisch, *The Scene of a Life of the Future*, w: idem, *Skyline. The Narcissistic City*, tłum. J. Goodman, Stanford 2001. Tekst na podstawie wykładu wygłoszonego w Paryżu w 1985 roku.

[33] Ibidem, s. 71, 72–73.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

kontempluję scenę – można by rzec – pępowina fantazji […], nie znajduje się poza sceną. Ja jestem w fantazji"[34]. Doświadczenie Ameryki to zatem doświadczenie przedmiotowo-podmiotowe, aktualno-wirtualne, projekcyjno-identyfikacyjne. Jak podkreśla Damisch, Ameryka to scena nieświadomości Europy, „scena przyszłego życia" i scena nowoczesności, a zatem laboratorium, ciągły, prospektywnie przekraczający teraźniejszość eksperyment[35] oraz „model" dla rozmaitych literackich (i – dodajmy – obrazowych) wypraw, takich jak ciągle zdaniem Damischa aktualna *Ameryka* Kafki, która może za takowy uchodzić tylko ze względu na swój „mityczny wymiar, który jest nawet jak marzenie senne lub fantazmat"[36].

Wreszcie, jak pisał w swojej słynnej książce pt. *Ameryka* Baudrillard – mając na myśli Amerykę w znaczeniu do pewnego stopnia bliskim rozważaniom Damischa i które proponuję ja – wyżej wspominana opozycja rzeczywistości i fikcji zostaje zniesiona i wyraża się następującym paradoksem: „[…] fikcja nie oznacza tu tego, co wyobrażone. Jest tym, co poprzedza wyobrażone jako jego urzeczywistnienie […] Amerykański styl życia jest spontanicznie fikcjonalny, ponieważ opiera się na wkraczaniu wyobrażonego w rzeczywistość"[37]. Owo ciągłe kwestionowanie granicy między oboma porządkami, gdzie fikcja to urzeczywistnienie wyobrażonego, niepozostawiające miejsca na „czystą rzeczywistość" – powracać będzie w opisie elementów prezentowanego tu wizualno-dyskursywnego wymiaru Stanów Zjednoczonych. Disneyland, Monument Valley, autostrada na pustyni czy Nowy Jork stanowią dla Baudrillarda miejsca do tego stopnia przeniknięte własnymi obrazami, że jawią się jako wobec nich wtórne, jako urzeczywistnione wyobrażenie, bez rzeczywistej podstawy i bez historii, jeśli nie ma być to historia uwikłana w reprezentację, i – dodajmy – mit. Stąd, jak tłumaczy w znanym passusie francuski filozof:

> Ameryka nie jest ani snem, ani rzeczywistością, lecz hiperrzeczywistością. Hiperrzeczywistością zaś jest dlatego, że powstała jako od początku urzeczywistniona utopia. Wszystko jest tu rzeczywiste i pragmatyczne, ale jednocześnie nie daje pewności, że to nie sen. Nie jest wykluczone, że prawdziwe oblicze Ameryki może objawić się jedynie Europejczykowi, ponieważ tylko on odnajduje tu doskonałe *simulacrum* immanencji i materialnej transkrypcji wszystkich wartości[38].

---

[34] M. Borch-Jacobsen, *The Freudian Subject*, tłum. C. Porter, Stanford 1988, s. 44–45.

[35] Nasuwa się porównanie do tezy Rema Koolhaasa o Coney Island z jej lunaparkami jako laboratorium eksperymentów i rozwiązań dla Manhattanu. Zob. R. Koolhaas, *Deliryczny Nowy Jork. Retroaktywny manifest dla Manhattanu*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2013.

[36] Damisch, *The Scene…*, s. 79.

[37] J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa 2001, s. 127.

[38] Ibidem, s. 40–41.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Zauważmy, że filozof zdaje się ulegać (co prawda ambiwalentnej) fascynacji, swoistej ekstazie (jego słowo) Ameryką jako mitem, widzianą z przedmiotowo szerszej perspektywy niż moja, i opisywać go tak, jakby ciągle – w 1986 roku – ów mit się umacniał, jakby od połowy dwudziestego wieku wydarzyło się niewiele, co mogłoby go znacząco osłabić. Być może z przyjętego przez niego punktu widzenia napięcia i nieuchronne rewizje, które stanowią przedmiot tej książki, nie były dla niego dostrzegalne lub ważne – aż do czasu ataku na World Trade Center, który, o czym będzie mowa w ostatnim rozdziale, Baudrillard opisuje później w kategoriach prymarności obrazu wobec naddanego nad nim dreszczu tego, co realne[39]. Mimo dezynwoltury, z jaką francuski filozof stawia swoje tezy i związanych z tym uproszczeń, intuicje dotyczące zaburzenia porządku ontologicznego, konstytutywnej roli wymiaru wyobrażeniowo-symbolicznego w konstrukcji współrzędnych tego, co zwykle określa się mianem rzeczywistości, stanowią tutaj ważny i trafny punkt odniesienia. Istotne dla tych rozważań jest również użyte przez niego niejako mimochodem określenie „konkretna mitologia"[40], które znakomicie nazywa zatarcie różnicy między mitem, wyobrażeniem a tym, co konkretne, namacalne i interpretowane jako rzeczywiste. Dlatego też „moja" Ameryka i Ameryka Baudrillarda, są tyleż podobne, co różne i zależą od przyjętej perspektywy oglądu tego, o czym jest mowa.

Na gruncie polskim o „Ameryce wyobrażonej" w kontekście recepcji kultury amerykańskiej w dwudziestowiecznej Polsce pisze Jolanta Szymkowska-Bartyzel. Dotyka ona kilku kluczowych również dla tej książki kwestii. Twierdzi, że „amerykańska historia, kultura i polityka są utkane z gęstej siatki rozmaitych mitów, które wchodzą ze sobą w relacje, tworząc »splecioną sieć zależności«, którą możemy nazwać amerykańską mitologią rozumianą jednak nie jako prosty zbiór mitów, lecz jako sieć złożonych systemów komunikacyjnych"[41]. Komunikaty te jej zdaniem wyłaniają „zafałszowaną Amerykę", generowaną zwłaszcza przez kulturę popularną i jedynie nawiązują do Stanów Zjednoczonych jako kraju[42]. Trafnie wskazuje, że „Ameryka wyobrażona", amerykańska mitologia, ujawnia się zwłaszcza wyraźnie nie w sferze racjonalizmu, lecz na polu uczuć i emocji, wrażeń i wyobrażeń: innymi słowy, istotny jest jej wymiar afektywny, potencjalna intensywność znajdująca swoją artykulację w rozmaitych formach wyobrażeniowo-symbolicznych. Jakkolwiek ujęcie to

---

[39] Zob. J. Baudrillard, *The Spirit of Terrorism*, tłum. Ch. Turner, London–New York 2002, s. 29.

[40] Baudrillard, *Ameryka*, s. 35. Pojawia się ono w zdaniu o amerykańskich intelektualistach, którzy są „zamknięci w swoich campusach, dramatycznie obcy wobec tej bajecznej, konkretnej mitologii, która powstaje wokół nich".

[41] J. Szymkowska-Bartyzel, *Nasza Ameryka wyobrażona. Polskie spotkania z amerykańską kulturą popularną po 1918 roku*, Kraków 2015, s. 31.

[42] Ibidem, s. 32.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

jest pod wieloma względami trafne, to różni się od mojej propozycji, ponieważ zakłada, że istnieje „prawdziwa", „niezafałszowana" i niewyobrażona Ameryka, równoznaczna ze Stanami Zjednoczonymi. Twierdzę tymczasem, że należy raczej postrzegać Amerykę – w jej złożonej, sieciowej i uwarstwionej strukturze – jako wyobrażeniowy aspekt Stanów Zjednoczonych, a nie jedynie ich wypaczoną reprezentację; Ameryka już zawsze była i ciągle jest – choć współcześnie struktura ta została nadwyrężona – utkana z mitycznego materiału znaków – symboli, słów i obrazów. Ameryka jest mitem, a nie materiałem dla mitu czy przedmiotem mitologizacji odseparowanym od rzeczywistości, czy „właściwej" ikonosfery USA. Badaczka, wspierając swoją tezę o „wyobrażonej Ameryce" przywołuje słowa Rolanda Barthes'a (do którego powrócę poniżej), spoglądającego z dystansu czasowego i teoretycznego, już z perspektywy poststrukturalizmu, na swoje *Mitologie*, dotyczące współczesnego mitu, który nie jest już „wielką narracją", ale ma mieć charakter nieciągły, dyskursywny, rozproszony i funkcjonować jako „mityczność", przejawiająca się w języku i znakach, które – jak pisze Barthes – „można objąć Lacanowską koncepcją wyobrażonego (*imaginaire*)"[43].

Ten ważny dla zrozumienia Ameryki jako pewnej konstrukcji Lacanowski wątek zaznaczyłem już wcześniej, lecz warto go w tym miejscu, niejako z inspiracji słowami Barthes'a, rozwinąć. Sądzę, że jest to trafna intuicja, która prowadzi do analizowanego w tej książce myślenia o Ameryce jako o złożonym, wizualno-dyskursywnym polu, w ramach którego ma dokonywać się scalenie zbiorowego, w istocie pofragmentowanego, narodowego podmiotu. Tak jak Lacan łączył porządek wyobrażeniowy z fazą lustra i poczuciem podmiotowej, cielesnej unifikacji, tak Ameryka jest ową przestrzenią czy ekranem unifikacji, budowy spójnego, możliwie monolitycznego obrazu. Na różnych poziomach Amerykę można właśnie traktować jako owo lustrzane odbicie, z którym – w idealnym, mitycznym porządku – miał identyfikować się naród amerykański i każdy jego obywatel za pomocą materialnych i niematerialnych obrazów, symboli, reprezentacyjnych stereotypów czy związanych z tym modeli widzenia. Zwłaszcza w dziewiętnastowiecznej Ameryce, okresie formacyjnym współczesnego państwa i społeczeństwa, za wszelką ceną dążono do stworzenia uspójnionego, zmitologizowanego obrazu narodowego, zbiorowego ciała, obrazu, który, jak pokażę, ulegać będzie stopniowemu zakwestionowaniu; Ameryka jako ciało, a dokładniej „twarz", czyli miejsce tożsamości, wraz z postępującą amerykanizacją świata, dwudziestowiecznym wykształcaniem się politycznej, ekonomicznej a wreszcie kulturowej hegemonii Stanów Zjednoczonych, zwró-

[43] R. Barthes, *O zmianie przedmiotu badań, czyli mitologia dzisiaj*, „Konteksty" 1992, 3–4, s. 6, cyt. za: ibidem, s. 31.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

ciła się również na zewnątrz, była w coraz mniejszym stopniu funkcją wyobrażeniowej autoidentyfikacji, co symbolicznej reprezentacji, by od połowy tego stulecia stopniowo implodować, naruszając oba wymiary i wektory oddziaływania (myśl tę będę jeszcze rozwijał). Należy przy tym pamiętać, że porządek wyobrażeniowy jest finalnie zakotwiczany w tym, co symboliczne – związane z językiem lub kodami opartymi na jego strukturze – umożliwiającym komunikację i socjalizację, funkcjonowanie „na zewnątrz". Obie sfery się wzajemnie przenikają, a symboliczne z jednej strony wspiera i strukturyzuje – oraz ideologizuje – to, co wyobrażeniowe, z drugiej może je problematyzować, rozszczelniać, kwestionować: zależy to od kontekstu, zewnętrznych uwarunkowań i funkcji danego obiektu[44]. Jak zobaczymy, rola języka i symbolicznych konstrukcji w ścisłym powiązaniu z wymiarem obrazów i wyobrażeń, zmieniała swoją dynamikę i rolę w mitologicznej strukturze Stanów Zjednoczonych, w amerykańskim „ego" i „superego".

Innym tropem, niekiedy powracającym w literaturze na temat Ameryki, jest problem wirtualności. Ameryka jawi się jako wirtualny aspekt Stanów Zjednoczonych, gdzie wirtualność oznacza potencjał, sprawczość, „moc działania bez interwencji materii"[45] – na płaszczyźnie indywidualnych, a zwłaszcza zbiorowych wyobrażeń, pamięci, fantazji, które często znajdują swoją konkretyzację m.in. w obrazach. To, co wirtualne dopełnia i różnicuje to, co aktualne i konkretne: oba te wymiary są ze sobą nierozerwalne. Stąd stosowane niekiedy określenie „wirtualna Ameryka" jest tyleż trafne, co w pewnym sensie redundantne: Ameryka w proponowanym przeze mnie ujęciu jest zawsze już, niejako z definicji, wirtualna, choć owa wirtualność na rozmaite sposoby i z różnych względów materializuje się i jest wcielana w formę. Taką

---

[44] Interesujące omówienie relacji wyobrażeniowego i symbolicznego zob. w: M.A. Coutinho Jorge, *Lacan i miejsce analityka. Uwagi na temat Wyobrażeniowego, Symbolicznego i Realnego*, tłum. S. Gabler, G. Słomiak, artykuł przedstawiony w Bostonie na Konferencji APW (Warsztaty Stowarzyszenia Psychoanalitycznego) w październiku 2013 roku, opublikowany w 2017 roku online na stronie: Stowarzyszenie Sinthom. Grupa Psychoanalizy Lacanowskiej: <http://sinthome.pl/pic/StronaPL/pragnienie/wyklad_jorge.pdf> [dostęp: 6.11.2020]. Zob. też: Lacan, *Symboliczne, wyobrażeniowe i realne*, s. 11–57.

[45] Zob. *Webster's Third New International Dictionary Unabridged*, 1993, hasło: *virtual*. Domeną wirtualności są wyobrażenia, obrazy pamięciowe, fantazje, które – niezależnie od tego, czy konkretyzują się w postaci obrazów (lub innych form), mają potencjał sprawczy, kształtują to, co uważamy za otaczającą nas rzeczywistość. Rozwinę moje rozumienie wirtualności w różnych jej aspektach w dalszej części książki. Więcej na temat mojego rozumienia wirtualności zob. F. Lipiński, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Toruń 2013, s. 23–36 oraz F. Lipiński, *The Virtual as the 'Dangerous Supplement' of Art (History)*, w: *DeMaterializations in Art and Art-Historical Discourse in the Twentieth Century*, red. W. Bałus, M. Kunińska, Kraków 2018, s. 171–189.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

formą może być właśnie mit. O „wirtualnych Amerykach", sugerując mnogość perspektyw, pisze Paul Giles w książce rewidującej amerykańskie narracje literackie z perspektywy transnarodowej, którą wiąże on ściśle z projektem wirtualnej Ameryki: zarówno własnego badawczego eksperymentu, jak i momentu w studiach amerykanistycznych na przejściu od modelu dekonstrukcyjnego, autorefleksyjnego do wirtualnego, opartego na nowych, niestabilnych pozycjach podmiotowych i „dyfrakcyjnych" relacjach ufundowanych na napięciach między różnymi systemami[46]. Twierdzi, że „wirtualizacja Ameryki oznacza nie tylko jej denaturalizację, ale także implikuje sposób krążenia, zazwyczaj tautologicznego, jej własnych, rdzennych reprezentacji tego, co »naturalne«, umacniających się bez odniesienia do czegokolwiek poza swym własnym zaczarowanym kręgiem"[47]. Zdaniem Gilesa wirtualne wymiary wpisane są w mityczną konstrukcję Ameryki osnutą na „filozoficznym idealizmie, kapitalistycznej wymianie i pastoralnej ideologii"[48], ale – z uwagi na jej dyfuzyjny charakter, transnarodowe funkcjonowanie, zbieżne z rozwojem technologii oraz globalnego obrotu towaru i kapitału – mit tłumi wirtualność na rzecz spójności, jedności i zakreślania granic (zwłaszcza narodowych). A zatem perspektywa spojrzenia na wirtualny aspekt Ameryki zakłada rozbrojenie mitu, ujawnienie jego sztuczności i płaskości, pozostawanie w polu między USA a tym, co „na zewnętrz". „Dlatego wirtualna Ameryka byłaby Ameryką mityczną wywróconą na lewą stronę"[49]. To ujęcie zakłada wymiar wirtualności jako domeny radykalnie otwartej, aktywnej, procesualnej, sensoproduktywnej i samodekonstruującej się. Takie myślenie wirtualnego osadzone jest w myśli Gilles'a Deleuze'a[50] (choć autor w ogóle go nie przywołuje) i jest bliskie mojej propozycji, z tą jednak różnicą, że nie zakładam wyraźnej opozycji między mityczną a wirtualną (ujętą w kategoriach domeny niematerialności, wyobrażeń, fantazmatu i pamięci) konstytucją Ameryki. Różnica polega raczej na intensywności i żywotności tego, co wirtualne. Mit jako strukturalna rama chwyta wirtualny materiał, usiłuje go zatrzymać, skonsolidować

---

[46] P. Giles, *Virtual Americas. Transnational Fictions and the Transatlantic Imaginary*, Durham 2002, s. 19.

[47] Ibidem, s. 2.

[48] Ibidem, s. 14.

[49] Ibidem. W podobny, choć niewystarczająco sprecyzowany sposób, pisze o „wirtualnej Ameryce" John Opie, odnosząc ją do wszystkiego, co konstytuowało i konstytuuje wyobrażoną sferę Stanów Zjednoczonych: J. Opie, *Virtual America. Sleepwalking through Paradise*, Lincoln–London 2008.

[50] Deleuze teoretyzuje problem tego, co wirtualne, w wielu swoich pismach. Zob. zwięzły, lecz informatywny artykuł: G. Deleuze, *The Actual and the Virtual*, idem, *Dialogues*, tłum. H. Tomlinson, B. Habberjam, New York 1987, s. 148–152.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

i uformować według ideologicznych wytycznych, na przykład w obrazach. Zarazem jednak wirtualność jest moim zdaniem warunkiem możliwości mitu a jej aktywność – co, mam nadzieję pokazać w analizach – nie pozwala na ich długotrwałą stabilizację i niejako od środka, miarowo, różnicuje mityczną ramę. Można tu zatem mówić o paradoksie wirtualności kontrolowanej, w dużej mierze podporządkowanej prerogatywom narodowej mitologii jako ideologii. Analogicznie opartą na sprzeczności, operacyjną kategorię stanowi proponowany tu przeze mnie „mit otwarty".

Mityczna naturalizacja amerykańskiej historii w dziewiętnastym wieku nie mogłaby mieć miejsca bez udziału potencjału wirtualnych, wyobrażeniowych projekcji, technologii obrazowania i cyrkulacji obrazów, które stanowiły ekrany owych projekcji. Wszystko to dokonywało się między tym, co indywidualne i tym, co zbiorowe, między przeszłością a teraźniejszością, tylko po to, by wkroczyć w przyszłość, gdzie te pierwsze elementy ulegały podporządkowaniu tym drugim. Podkreślany przez Gilesa emancypacyjny potencjał wirtualności zintensyfikował się wraz z globalizacją, zarówno na gruncie politycznym, ekonomicznym, jak i technologicznym, począwszy od lat sześćdziesiątych, gdy mit zaczął ulegać implozji na gruncie Stanów Zjednoczonych, przy jednoczesnej jego ekspansji i wzmocnieniu na zewnątrz, gdy przyjął funkcję ochronnego ekranu, maskującego wewnętrzne pęknięcia. Nie oznacza to, że rama mitu wyznaczającego zasadnicze współrzędne Ameryki uległa całkowitemu rozpadowi: jak pokażę poniżej, jest – a raczej bywa – wprost przeciwnie. A zatem podczas gdy – pozwalam sobie na pewne uogólnienie – wykrystalizowana w trakcie dziewiętnastego wieku amerykańska mitologia, oparta na ideałach demokracji, egalitaryzmu, jedności i wolności, leżących u podstaw „amerykańskiego snu" i „amerykańskiej wyjątkowości", około połowy zeszłego stulecia zyskała wymiar globalny, zwłaszcza za sprawą ekspansywności przemysłu hollywoodzkiego i zimnowojennej polityki kulturalnej, bardzo szybko, od lat sześćdziesiątych, na fali ruchów o prawa obywatelskie, zaczęła ulegać stopniowej erozji i dekonstrukcji. Książka ta poświęcona jest właśnie diachronicznej, ale i często anachronicznej, analizie „życia" wybranych obrazów i związanych z nimi modeli widzenia oraz symptomów dokonujących się w nich podskórnie przemian; temu, jak wywodzące się zwłaszcza z dziewiętnastego wieku, silnie zmitologizowane, czyli zideologizowane wyobrażenia – często przybierające postać konkretnych dzieł sztuki – ulegają interpretacyjnym rewizjom: słowo „rewizja" ma wskazywać na jednoczesne zainteresowanie wizją, czyli mitologiczną, wizualną konstrukcją i jej późniejszym powtórzeniem, czyli re-wizją: tym, co się z nią dzieje w chwili jej powrotu w innym momencie czasowym jako rama, cytat, ślad czy widmo.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Mitologie

Jak zauważa Jill Lepore w swojej nowej historii Stanów Zjednoczonych *My, naród*:

> Tworzące się państwa narodowe musiały się opisać, co czyniły poprzez historie swych początków, wiążąc razem wstęgi mitów, tak jakby wszyscy członkowie „narodu angielskiego" na przykład mieli wspólne pochodzenie, podczas gdy oczywiście tak nie było. Bardzo często historie państw narodowych niewiele różnią się od mitów, z pomocą których ukrywa się fastrygi łączące naród z państwem. Początki Stanów Zjednoczonych odszukać można w tych fastrygach[51].

Metafora mitu, który „skrywa fastrygi", tak by zaprezentować bezszwowy obraz państwa narodowego, organicznej wspólnoty wydaje się tu niezwykle trafna, zwłaszcza gdy przyjdzie nam wskazywać na momenty pęknięć, owej mitycznej materii, jej rozpruć ujawniających nie tylko konstrukcyjność państwa narodowego, ale i to, co było przezeń tłumione. Mit jako domena zbiorowej pamięci, sfunkcjonalizowanej historii, a wreszcie ideologii, w Stanach Zjednoczonych odegrał niezwykle istotną rolę i szczególnie silnie ujawnił się w domenie wizualności, stanowiąc osnowę powstających obrazów, która zarówno je konstytuowała, jak i chwytała obrazy już „gotowe", nadając im odpowiednią, ideologiczną ramę.

Było tak właśnie z uwagi na jego fundacyjny charakter dla tworzenia nowoczesnego państwa i narodowej świadomości Amerykanów, niejako organiczne wrastanie mitu w historię i – jak twierdzę – historyczny charakter amerykańskiej mitologii. Stąd dla wyrażenia tej relacji będę niekiedy używał pojęcia „mitohistorii"[52]. Jednak, w przeciwieństwie do pamięci, która zawsze łączy teraźniejszość z przeszłością, amerykańska mitologia miała charakter prospektywny, była, przypomnijmy sformułowanie Damischa, „sceną życia przyszłości", choć w kontakcie z przeszłością; była to „użyteczna przeszłość" (*usable past*), która implikowała formujący się w teraźniejszości horyzont wyłaniania się przyszłości; mit stanowił wirtualną ekstensję tego, co było i co jest, ku temu, co ma być[53]. W tym sensie amerykańska, zwłaszcza dziewiętnastowieczna mi-

---

[51] J. Lepore, *My, naród. Nowa historia Stanów Zjednoczonych*, tłum. J. Szkudliński, Poznań 2020, s. 26.

[52] Pojęcie „mitohistorii" pojawia się stosunkowo rzadko w kontekście historii Stanów Zjednoczonych. Stało się ono jednak przedmiotem historiograficznej monografii: J. Mali, *Mythistory. The Making of a Modern Historiography*, Chicago–London 2003.

[53] Na temat „użytecznej przeszłości" zob. pionierski esej Van Wycka Brooksa: V.W. Brooks, *On Creating a Usable Past*, „Dial" 1918, 64 (7), s. 337–341. Jak pisał z kolei Commager: „W historii amerykańskiego nacjonalizmu nic nie robi większego wrażenia niż prędkość

Adam Mickiewicz University Press © 2021

tologia z jej wizualnym aspektem na czele miała nie tyle charakter konstatujący, co zakreślający pewien – w istocie utopijny – projekt do realizacji.

Tymczasem akademicka, konsekwentnie prowadzona refleksja na temat mitologii Stanów Zjednoczonych pojawia się dopiero w połowie dwudziestego wieku. Kluczowym dla powojennej refleksji amerykanistycznej pojęciem z jego szerokim dyskursywnym polem była wspomniana już „amerykańska wyjątkowość" (*American exceptionalism*)[54]. Jak zwięźle definiuje ją Donald E. Pease, „jako dyskurs, amerykańska wyjątkowość składa się ze złożonego asamblażu teologicznych i świeckich założeń, na podstawie których Amerykanie ukształtowali trwałe przekonanie, że Ameryka stanowi spełnienie narodowego ideału, do którego aspirują inne narody"[55]. Pojęcie to służyło opisaniu wyjątkowego charakteru Stanów Zjednoczonych, który opierał się z jednej strony na specyficznym braku (historii, tradycji kulturowej, monarchii, klas społecznych etc.), z drugiej – co było związane z powyższym – nazwaniu nieporównywalnych z niczym innym uwarunkowań krystalizowania się społecznego i narodowego organizmu oraz jego instytucji. U podłoża owej specyfiki leżało przekonanie o wyjątkowej roli, jaką kolonie, a potem Stany Zjednoczone odgrywają i mają odegrać w świecie. Choć pojęcie „amerykańskiej wyjątkowości" zaczęło być szeroko stosowane dopiero po II wojnie światowej i szczególnie silnie obecne było w dyskursie akademickim, to jako idea miało dużo szerszy zasięg, a przesłanki dla myślenia o unikalnym charakterze Stanów Zjednoczonych sięgają od momentu „odkrycia Ameryki", przez początki osadnictwa i pierwsze kolonie, po okres formacji współczesnych Stanów Zjednoczonych, czego znakomitym przykładem jest *O demokracji w Ameryce* Alexisa de Tocqueville'a (1835)[56]. Początkowa koncepcja znalezienia nowej drogi do Indii doprowadziła do „odkrycia" Nowego Świata. Zakładane w nim od początku siedemnastego wieku kolonie, obok pobudek ekonomicznych, miały też, zwłaszcza na północy wschodniego wybrzeża, charakter ideowy: wiązały się z purytańskim przekonaniem o kontynencie amerykańskim jako o Nowym Jeruzalem, rajskiej krainie, którą przyszło im zasiedlić i cywilizować w ramach misji, jak wierzyli, nadanej im przez Boga. Ich – „narodu wybranego" – obecność miała być w owej dzikiej,

---

i rozmach, z jakimi Amerykanie zapewnili sobie użyteczną przeszłość: historię, legendy, symbole, obrazy, rzeźbę, pomniki, świątynie, święta, ballady, pieśni patriotyczne, bohaterów i – z niejaką trudnością – czarne charaktery". H.S. Commager, *The Search for a Usable Past, and Other Essays in Historiography*, New York 1967, s. 13.

[54] Literatura na ten temat jest niezwykle obszerna. Zob. użyteczne opracowanie: H.E. Restad, *American Exceptionalism. An Idea That Made the Nation and Remade the World*, London–New York 2015.

[55] D.E. Pease, *The New American Exceptionalism*, Minneapolis–London 2009, s. 7.

[56] A. de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*, tłum. M. Król, B. Janicka, Warszawa 2019.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

choć pięknej krainie jak „miasto na wzgórzu", ku któremu kierować się mają wszystkie spojrzenia, jak to prospektywnie, jeszcze przed dotarciem na drugą stronę Atlantyku, w swoim kazaniu *A Model of Christian Charity* określił purytański lider osadników, którzy założyli w 1630 roku jedną z pierwszych kolonii w Północnej Ameryce, Massachusetts Bay Colony – John Winthrop. Choć jego kazanie zostało na długo zapomniane, to wyłaniało się w istotnych momentach konstrukcji amerykańskiej mitologii: w 1838 roku, okresie intensyfikacji terytorialnej ekspansji, zostało opublikowane przez Massachusetts Historical Society (lecz, co może dziwić, owa nośna znaczeniowo fraza nie została podchwycona przez dziewiętnastowiecznych ideologów), a następnie, w okresie zimnowojennym, powróciło, by stać się osnową dwudziestowiecznej konstrukcji amerykańskiej wyjątkowości i – retrospektywnie – jednym z założycielskich tekstów Ameryki[57]. Retoryka misji i specjalnej roli wyznaczonej narodowi amerykańskiemu stanowiły podstawę idei o kapitalnym dla formacji splotu mitu i historii znaczeniu, na której wyrosła imperialna potęga Stanów Zjednoczonych – idei Objawionego Przeznaczenia (*Manifest Destiny*) legitymizującej dziewiętnastowieczną, drapieżną ekspansję terytorialną na Zachód, a następnie, pośrednio, globalną, zimnowojenną hegemonię Stanów Zjednoczonych na polu ekonomii, polityki i kultury[58]. Z kolei na gruncie studiów amerykanistycznych dyskurs „amerykańskiej wyjątkowości" zaczął ulegać wyraźnej erozji z jednej strony po

---

[57] Stało się tak zwłaszcza za sprawą niesłychanie wpływowej na rozwój studiów amerykanistycznych książki Perry'ego Millera: P. Miller, *Errand into the Wilderness*, Cambridge, MA 2000 [1952]. Miller w swojej literaturoznawczej analizie purytańskich korzeni Stanów Zjednoczonych niejako wskrzesił częściowo zapomniany mit „miasta na wzgórzu" i metafora ta, podchwycona przez dyskurs polityczny w czasach zimnej wojny, zwłaszcza w jej schyłkowym okresie za prezydentury Ronalda Reagana, ale i współcześnie, skutecznie przeniknęła do zbiorowej świadomości. Szczegółowo historię i recepcję sformułowania oraz kazania Winthropa omawia w nowym studium: A.C. Van Engen, *City on a Hill. A History of American Exceptionalism*, New Haven–London 2020.

[58] Do kwestii ideologii Objawionego Przeznaczenia, ściśle związanej z ekspansją terytorialną, będę powracał wielokrotnie w kolejnych rozdziałach. Stanowi ona fundament narodowej mitologii USA. Jak piszą Hine i Faragher: „Nie ma takiego zjawiska, które okazałoby się ważniejsze dla narodu amerykańskiego niż częste powiększanie powierzchni kraju o rozległe połacie północnoamerykańskiego kontynentu. Historia ekspansji Stanów Zjednoczonych to rzecz bez precedensu w nowożytnych dziejach świata" (R.V. Hine, J.M. Faragher, *Pogranicza. Historia amerykańskiego Zachodu*, tłum. T. Tesznar, Kraków 2011, s. 75). Tu warto jednak zauważyć różne, funkcjonujące w polskiej literaturze przedmiotu przekłady Manifest Destiny: w nowej historii USA Jill Lepore mowa jest o „oczywistym przeznaczeniu" (Lepore, *My, naród*). Zbigniew Lewicki stosuje przekład „widome przeznaczenie" (Z. Lewicki, *Historia cywilizacji amerykańskiej. Era sprzeczności 1787–1865*, Warszawa 2010). Z kolei w przekładzie książki cytowanych wyżej Hine'a i Faraghera pojawia się stosowane przeze mnie „objawione przeznaczenie" (Hine, Faragher, *Pogranicza*). Wydaje mi się ono o tyle trafne, że silniej wiąże się z przekonaniem o nadanym „z góry", pozaracjonalnym wymiarem

Adam Mickiewicz University Press © 2021

upadku żelaznej kurtyny, z drugiej w okresie postmodernistycznej, zmasowanej krytyki „wielkich narracji". Jednocześnie, jak już wspominałem, wyraźne symptomy kryzysu zauważalne były dużo wcześniej, w tym na gruncie sztuki i kultury wizualnej.

Niemal równolegle z dwudziestowieczną, dyskursywną artykulacją „amerykańskiej wyjątkowości" pojawia się pojęcie „amerykańskiego snu" (*American Dream*) – kolejna metafora opisująca oparty na zbiorowym i indywidualnym marzeniu wymiar Ameryki jako obietnicę, która może się zmaterializować i urzeczywistnić, wykracza w przyszłość, oscylując między wyobrażeniem, fantazją, pragnieniem a owej fantazji realizacją[59]. Pojęcie to ukute zostało retrospektywnie – odnosiło się bowiem zarówno do dwudziestowiecznej, jak i jeszcze dziewiętnastowiecznej sytuacji imigrantów – przez historyka Jamesa Truslowa Adamsa w jego książce *The Epic of America* wydanej w 1931 roku, co znamienne, w okresie najgłębszej ekonomicznej depresji. Adams określał ów sen jako „największy przyczynek [Ameryki – przyp. F.L.] […] do myśli i dobrostanu świata"[60], możliwość „społecznego porządku, w którym każdy mężczyzna i kobieta będą mogli uzyskać najpełniejszą rangę, na jaką pozwalają ich wrodzone zdolności, i zostać uznanymi przez innych za to, czym są, bez względu na przygodne okoliczności narodzin lub pozycji"[61]. Zaznacza przy tym, że

misji ekspansji i jej legitymizacji – co z kolei wyraźniej wpisuje je w mityczny wymiar Stanów Zjednoczonych, o którym tu mowa.

[59] Znakomitym przykładem konkretyzacji wyobrażeniowego wymiaru Stanów Zjednoczonych pod hasłem amerykańskiego snu na gruncie polskim była wystawa „Amerykański sen", zaprezentowana w 2009 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie. Dominowały tam dwa wątki – konsumpcji i kontestacji, postrzeganej z perspektywy PRL-u, ale również na bardziej uniwersalnym poziomie. Co istotniejsze dla mojego wywodu, dzieła sztuki, obrazy i obiekty przenikały się tam z przestrzennymi i/lub fasadowymi, wielkoformatowymi rekonstrukcjami innych dzieł (*Nocni włóczędzy* i *Wczesny niedzielny poranek* Edwarda Hoppera), te z kolei z obrazami fasad realnych budynków (kultowa księgarnia City Lights w San Francisco), czy odcinkiem słynnej szosy Route 66, która (dziś jej jeszcze czynny fragment stanowi rodzaj kulturowego zabytku) prowadziła przez ikoniczne krajobrazy Stanów Zjednoczonych, a zatem wiodła przez Amerykę w proponowanym tu ujęciu – czy też przez bardziej ogólnie rozumiany „amerykański sen". To wszystko przenikały teksty, cytaty, np. z wierszy Franka O'Hary czy Allena Ginsberga oraz ścieżki dźwiękowe znanych utworów muzycznych. Ten spektakularny, zwłaszcza na polskie warunki pokaz, uzupełniała wystawa malarstwa hiperrealistycznego z kolekcji Louisa K. Maisela, co dodatkowo problematyzowało status amerykańskiej rzeczywistości i jej relacji z obrazami. Wystawa ta jak w pigułce ujawniała wiele z podejmowanych tu wątków, tworząc osobliwą przestrzeń, w której przenikały się różne porządki rzeczywistości i wizualności charakterystyczne dla symboliczno-wyobrażeniowej konstrukcji, jaką jest Ameryka. Zob. moją recenzję wystawy: F. Lipiński, *Senne obrazy Ameryki*, „Arteon" 2009, 113 (9), s. 35.

[60] J.T. Adams, *The Epic of America*, New York 1941, s. viii.

[61] Ibidem, s. 404.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

sen ten nie spełnia się zawsze i wszędzie i – na poziomie całego społeczeństwa amerykańskiego – pozostaje niespełnioną obietnicą, do której należy jednak ciągle aspirować. „Amerykański sen", obok „amerykańskiej wyjątkowości", to kluczowe pojęcie wyrażające idee, które, w klasycznym mitologicznym geście, na poziomie znaków i konstruowanych przez nie wyobrażeń zaklinają aktualne społeczne rozwarstwienie w iluzję stosunkowo spójnej całości, projektując realizację owej wizji w nieokreśloną przyszłość[62].

Peter Freese wskazuje, że ów homogenizujący koncept zawiera w sobie różnorodność rozmaitych pomniejszych snów lub marzeń, które niewiele mają wspólnego z jakąś jednorodną, koherentną i narodowo motywowaną ideą. Amerykański sen to przede wszystkim sen osadników i imigrantów, obietnica, jaką Ameryka – widziana z zewnątrz – niesie już jako zmitologizowany system symboli – obrazów i tekstów – obietnica, która na gruncie praktyki społecznej musi ulec różnicowaniu. Freese w swojej analizie wyróżnia sześć podstawowych komponentów amerykańskiego snu: 1) nakierowanie na przyszłość, indywidualny i społeczny postęp, poprawę warunków bytowania; 2) przekonanie, że każdy może zrealizować swoje ambicje i osiągnąć sukces; 3) przekonanie o wyjątkowym, bosko predystynowanym charakterze Ameryki; 4) zorientowany na Zachód postęp cywilizacyjny pozwalający na przekraczanie kolejnych barier i ograniczeń geograficznych, społecznych i ekonomicznych; 5) wiara w amerykański ustrój i władzę jako sprawiedliwą i egalitarną, opartą na ludzie, sprawowaną przez lud i dla ludu; 6) przekonanie, że imigranci różnego pochodzenia mogą konstytuować jeden wspólny naród – którego wynikiem była idea „tygla" stapiającego mnogość w jedność, lub współcześnie, „multikulturowego patchworku"[63]. Wszystkie te komponenty leżały u podstaw narodowej mitologii i przejawiały się ze zmienną intensywnością w różnych momentach i obszarach: w literaturze, prasie, dyskursie politycznym, ale i w indywidualnych narracjach. Znalazły one również odzwierciedlenie w wielorakich formach wizualnej reprezentacji, konsolidującej rozmaite, wpisane w ową wirtualną warstwę mitu sprzeczności. Zarazem jednak, jak podkreśla Freese, sprzeczności te zmuszają – co wyraźnie zaczęło materializować się około połowy dwudziestego wieku – nie tyle do porzucenia tej idei, co „rozumienia jej w całej swojej płynnej złożoności. Może się to dokonać, jeśli jej główne części składowe analizowane są zarówno diachronicznie, poprzez śledzenie przypisanych im historycznych zmian, oraz eksplorowane synchronicznie z uwagi na ich szeroko zróżnicowa-

[62] Zob. J. Cullen, *The American Dream. A Short History of an Idea that Shaped the Nation*, Oxford 2003.

[63] P. Freese, *The American Dream*, w: idem, *America(n) Matters. Selected Essays*, Heidelberg 2018, s. 61.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

ne warianty, na które wpływa i oddziałuje rasa, klasa i płeć kulturowa tych, którzy albo dają im wiarę, albo je odrzucają"[64]. Prezentowane tu analizy wybranych elementów amerykańskiej ikonosfery w ich czasoprzestrzennej dynamice mają właśnie na celu ujawnienie różnicujących wymiarów owej pojęciowej ramy.

Do fundamentalnych tekstów, które konstytuują matrycę mitu jako wspólnotowego pola skrywającego owo zróżnicowanie, o którym pisze Freese, należą oczywiście Deklaracja Niepodległości (1776) i Konstytucja Stanów Zjednoczonych (1789). W obu dokumentach pojawia się odniesienie do „ludzi", „ludu" lub „narodu" (*the good people*; *We the People*) jako wspólnoty, której dotyczą, której niepodległość i prawa ustanawiają, a w drugim lud staje się nawet synekdochicznym podmiotem wypowiedzi, wzmacniającym, poprzez możliwość identyfikacji, deklarację udoskonalenia unii narodu Stanów Zjednoczonych[65]. Nie wdając się w historię i zawiłości formacji oraz daleko idące konsekwencje obu dokumentów, podstawowym elementem umożliwiającym budowę mitu jako symulakrum pełni, jedności, przeznaczenia i naturalności (Deklaracja Niepodległości powstaje z „upoważnienia" Boga i praw natury) jest nieostre sprecyzowanie owego zbiorowego, amerykańskiego podmiotu (czyli zakamuflowana możliwość wykluczenia), a jednocześnie przedmiotu oddziaływania owych dokumentów, zwłaszcza zawartych w Konstytucji praw. Chodziło wszak o ustanowienie „wspólnoty wyobrażonej", wspólnoty, która jednak na gruncie rzeczywistej dystrybucji praw i obowiązków ulega ciągłemu różnicowaniu, generując napięcia wynikające z nieprzekładalności owej ramowej obietnicy równości na praktykę społeczną[66]. Mit zmierzał i zmierza do stworzenia platformy jedności w ramach tego, co zróżnicowane (klasowo, rasowo, płciowo, ekonomicznie, kulturowo), neutralizacji różnicy na rzecz wyobrażeniowych i znakowych, ujednolicających konstrukcji[67]. W tym sensie każdy dokument

---

[64] Ibidem, s. 75.

[65] Zob. bardzo użyteczne, krytyczne omówienie amerykańskiej konstytucji: L.R. Monk, *The World We Live By. Your Annotated Guide to The Constitution*, New York 2003.

[66] Tu odnoszę się oczywiście do koncepcji zawartej w: B. Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York 1991. Polski przekład: B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Kraków 1997.

[67] Już na wczesnym etapie, tuż po ratyfikacji Konstytucji, jedną z idei promowanej przez Jamesa Madisona, która miała konsolidować Republikę, „zmniejszać" i „uwspólniać" rozległy i zróżnicowany kraj – było funkcjonowanie gazet – czy szerzej – medialnych i komunikacyjnych platform, a co dla nas istotne, również wizualnych, których zadaniem m.in. było budowanie owej „wspólnoty wyobrażonej". Jak komentuje Jill Lepore: „Była to genialna idea. Miało do niej wracać każde kolejne pokolenie zrezygnowanych zwolenników republikanizmu. Gazeta miała spajać Republikę; telegraf miał spajać Republikę; radio miało spajać Republikę; Internet miał spajać Republikę. Za każdym razem stwierdzenie to miało okazać się jednocześnie słuszne i przerażająco błędne". Lepore, *My, naród*, s. 143.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

ramowy ma charakter mityczny, bardziej prospektywny, przyszłościowy niż konstatywny. Jednak twierdzę, że w Stanach Zjednoczonych z uwagi na w istocie specyficzne uwarunkowania i proces tworzenia się nowoczesnego narodu i społeczeństwa, było to bardziej wyraźne, również na gruncie wizualnych reprezentacji, niż gdziekolwiek indziej: realizacja konstytucyjnych założeń trwa w istocie do dzisiaj (co widać choćby z obserwacji takich ruchów jak Black Lives Matter). Dlatego też, jak stwierdza Winfried Fluck, odrzucenie ideologicznie motywowanej idei amerykańskiej wyjątkowości z leżącymi u jej podstaw rozwiązaniami prawnymi i ustrojowymi, terminu „który został ukuty dla opisania ideologii Ziemi Obiecanej i ludu wybranego" nie oznacza, że nie możemy stwierdzić, iż „rozwój kultury amerykańskiej odbywał się w specyficznych warunkach – niekoniecznie wyłącznych dla Stanów Zjednoczonych, w rezultacie bardziej charakterystycznych dla nowoczesności w ogóle, choć tym niemniej oddziałujących w odmiennej konstelacji i stopniu niż miało to miejsce w innych krajach"[68].

Jak wynika z powyższych ustaleń, mit pełnił – i pełni – funkcję konsolidacyjną i ochronną, nawet jeśli w danym momencie zawodny, niewystarczający to generujący obietnicę, aspekt oparcia, rezerwuar kolektywnej pamięci i poczucia wspólnoty; podczas gdy dla jednych pewne jego elementy są doświadczane na gruncie rzeczywistości, dla innych jedynie w polu wyobrażeń. Jak pisał Frantz Fanon o celu kultury narodowej, należy „każdemu obywatelowi uświadomić istnienie narodu jako całości, a z doświadczenia narodu uczynić doświadczenie każdego obywatela"[69]. Taka fuzja totalności i indywidualnej perspektywy dokonała się właśnie na gruncie mitu, czy jak chciała Lauren Berlant, „narodowej fantazji"[70]. Z kolei Hans Blumenberg postrzega tworzenie się mitów jako narzędzie ochraniające przed „absolutyzmem rzeczywistości" – przeciwieństwem „obrazów i życzeń", które na symbolicznym, lecz uchodzącym za naturalny poziomie, daje poczucie bezpieczeństwa, współuczestnictwa i wspólnoty[71] – co jednocześnie wiąże się z neutralizacją różnicy jako potencjalnego zagrożenia z „zewnątrz"; ma ono jednak charakter opresyjny, zakłada bowiem odgórnie „wewnętrzne bezpieczeństwo", redukuje wewnętrzną różnicę – ciągle przy tym

---

[68] W. Fluck, *Theories of American Culture (and the Transnational Turn in American Studies)*, w: idem, *Romance with America?*, Heidelberg 2009, s. 70.

[69] F. Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, tłum. H. Tygielska, Warszawa 1985, s. 137.

[70] Berlant analizuje twórczość Nathaniela Hawthorne'a w kontekście wytwarzania „narodowej fantazji" w połowie dziewiętnastego wieku. Pisze ona, że sięgnięcie po słowo „»fantazja« ma na celu określenie, jak kultura narodowa staje się lokalna – przez obrazy, narracje, pomniki i miejsca, które cyrkulują po osobistej/zbiorowej świadomości". L. Berlant, *The Anatomy of National Fantasy. Hawthorne, Utopia, and Everyday Life*, Chicago 1991, s. 5.

[71] H. Blumenberg, *Praca nad mitem*, tłum. K. Najdek, M. Herer, Z. Zwoliński, Warszawa 2009, s. 8.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

podtrzymując zresztą niestabilną, binarną relację wnętrza i zewnętrza, nas i innych. Mit ujęty w kategoriach pozytywnych, które proponował w swoich pismach Joseph Campbell, miał uwspólniać, umożliwiać poszukiwanie, a później doświadczanie sensu życia[72]; mity, jak pisze Campbell, „mówią mi, gdzie w danej chwili jestem"[73]. Archetypiczne, w rozumieniu jungowskim, formy mitu stanowiły platformę kontaktu z historią na przecięciu kultur i narodów. „Mity i sny – powiada – przychodzą z tej samej strony. Mają swoje źródło w pewnych wyobrażeniach, które potem szukają wyrazu w formie symbolicznej"[74]. „Mit to sen społeczności. Mit jest publicznym snem, a sen – prywatnym mitem"[75], i aby poczuć się częścią danej społeczności konieczna jest zgodność mitu prywatnego z publicznym. Jednocześnie Campbell mówi o współczesnej potrzebie nowego mitu, który już nie tylko włączałby jednostkę do danej grupy społecznej, ale pozwolił na poczucie wspólnoty w ujęciu globalnym, na globalną „wyobrażoną wspólnotę". Według niego wzorcem takiego myślenia były początki Stanów Zjednoczonych[76].

Wspomniane już pojęcie „wspólnoty wyobrażonej" ukute przez amerykańskiego historyka Benedicta Andersona dla określenia struktury narodowej tożsamości, w przypadku Stanów Zjednoczonych jest szczególnie trafne. Jak ujmuje to Haike Paul, „kulturową pracą" mitu jest „symbolizacja i afirmacja amerykańskiej nacji", „czynienie dyskursywnych konstrukcji narodu możliwymi i oczywistymi"[77]. Usnute z rozmaitych dyskursów i obrazów „my", zbiorowy podmiot – które tak entuzjastycznie powracało nie tylko w Konstytucji, ale i w rozmaitych tekstach, w tym w napisanych w szczytowym okresie ekspansji pogranicza na Zachód *Źdźbłach trawy* Walta Whitmana jako „rasa ras", „naród wielu narodów"[78] – dawało wrażenie egalitarnego dostępu, wspólnoty i jedności, *e pluribus unum* (z wielu, jeden) wpisanego w pieczęć USA[79]. Mit neutralizuje bowiem konflikt i nierówności, tworzy – za pomocą naddanego systemu znakowego, symbolicznego systemu, iluzję płaszczyzny egalitarnego spotkania, stanu, który w dodatku uznawany jest za naturalny i niewymuszony:

---

[72] J. Campbell w: *Potęga mitu: rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, tłum. I. Kania, Kraków 2013, s 23.

[73] Ibidem, s. 35.

[74] Ibidem, s. 52.

[75] Ibidem, s. 59

[76] Ibidem, s. 44.

[77] H. Paul, *The Myths that Made America*, Bielefeld 2014, s. 17.

[78] W. Whitman, *Preface* to *Leaves of Grass*, New York 1855, źródło dostępne online: <https://www.bartleby.com/109/15.html> [dostęp: 15.09.2020].

[79] Zob. zbiór tekstów poświęcony idei „jedności w wielości" w Stanach Zjednoczonych, *E pluribus unum or E pluribus plura? Unity and Diversity in American Culture*, red. H.-J. Grabbe, D. Mauk, O. Moen, Heidelberg 2011.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

dziewiętnastowieczne przekonanie o jedności w wielości i różnorodności, czyli mit tygla, co zauważył już w 1782 roku Hector St. John de Crèvecoeur, pisząc o „jednostkach wszystkich narodów stopionych w jedną rasę człowieczą"[80]. Owa jedność w wielości – w praktyce skutkująca rozmaitymi politykami asymilacyjnymi i akulturacyjnymi oraz kolonialną strukturą władzy – była jednak stwierdzeniem retorycznym i mitogennym: tłumiła głos społecznej heteroglosji, rozpuszczała specyfikę, różnorodność i wielość głosów i interesów, wskazujących na zaniechania i stłumienia – na represyjny charakter mitu.

Mit zawsze ma charakter dopasowanej do danej sytuacji (znaczone mitu jest „wypełnione sytuacją") konstrukcji – jest konstrukcją *par excellence* – elastycznego materiału, który tężeje z czasem, by jawić się jako fakt[81]. Jednak w przypadku Stanów Zjednoczonych w wielu aspektach jest on wyjątkowo trudny do precyzyjnej destylacji z uwagi na swoją bliskość, a nawet konsubstancjalność z historią – również historią mitu jako aktywnego czynnika konstytuującego ówczesne „teraz" w ekspresowym tempie rozwijającego się państwa. Ten wpisany w ideologię budowania oksymoronicznego „imperium wolności"[82] rozwój – chwalebna ekspansja, pozyskiwanie terytoriów na zasadzie zakupu, interwencji militarnej czy umowy międzypaństwowej – oznaczał jednocześnie siłową kolonizację i stopniową, konsekwentną neutralizację wpływów rdzennych Amerykanów, a w praktyce wytrzebienie niemal połowy zamieszkujących kontynent autochtonów i zniszczenie ich kultury. Jednocześnie idea kraju wolności i równości wobec prawa tłumiła rozbudowany system niewolnictwa, „realny" rewers mitu, system, dla konieczności utrzymania którego znajdowano rozmaite argumenty, od ekonomicznych po antropologiczne, naturalizujące ów system jako konieczny i oczywisty. Skuteczności mitu jako wyobrażeniowo-symbolicznego systemu kształtującego praktykę społeczną, a przynajmniej jej odbiór, dowiodło choćby długie trwanie segregacji rasowej, osadzone w historii niewolnictwa, oraz wykształconych na ich podstawie stereotypów i postaw. Co więcej, jak zgodnie twierdzą tacy czołowi badacze jak Henry Louis Gates Jr. czy Cornel West, o przetrwaniu i ciągłej aktywności owych postaw świadczą współczesne zdarzenia, na które odpowiedzią są masowe protesty i ruch Black Lives Matter – on sam będący kontynuacją historycznej walki o prawa obywatelskie od dziewiętnastego wieku, przez lata sześćdziesiąte, aż do dnia dzisiejszego[83]. Przypominają się tu słowa Malcolma X: „To nie my wylądowaliśmy

---

[80] H.S.J. de Crèvecoeur, *Letters from an American Farmer*, London 1912, s. 43.

[81] R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 250.

[82] Hine, Faragher, *Pogranicza*, s. 119.

[83] Debata na ten temat dostępna online: <https://www.brookings.edu/blog/brookings-now/2016/11/30/henry-louis-gates-jr-and-other-experts-reflect-on-black-america-since-mlk/> [dostęp: 4.12.2020]. Dyskusja z Cornelem Westem: <https://www.dailyprincetonian.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

na skale Plymouth, to skała Plymouth wylądowała na nas", opisujące sytuację czarnoskórych Amerykanów i jakże trafnie demonstrując rewers mitu – jego „podbrzusze"[84].

Na gruncie studiów amerykanistycznych, długo koncentrujących się przede wszystkim na literackim dorobku kultury amerykańskiej, można wskazać kolejne etapy refleksji nad amerykańską mitologią, które zasadniczo, choć z pewnym przesunięciem, odpowiadają momentom jej wizualnych rewizji. W 1950 roku Henry Nash Smith w pionierskiej książce *Virgin Land, The American West as Symbol and Myth* – niejako w ślad za historykiem Frederickiem Jacksonem Turnerem, który ponad pół wieku wcześniej, w 1893 roku, zaproponował swoją hipotezę dotyczącą formacyjnej roli pogranicza i obwieścił jej koniec – na gruncie literaturoznawstwa zdiagnozował doświadczenie ekspansji osadnictwa na kontynencie północnoamerykańskim oraz związanego z tym podporządkowywania i opanowania natury jako fundacyjny mit Stanów Zjednoczonych[85]. Już sam tytuł książki Smitha znamiennie wskazuje na przekonanie o „dziewiczym lądzie", miejscu do zagospodarowania, który należy spenetrować i wziąć w posiadanie. Osadnik jest tu „amerykańskim Adamem" w przeznaczonym dla niego Rajskim Ogrodzie, a jego historia dopiero ma się rozpocząć. Modelem historii Ameryki zatem jest historia prelapsarna obiecująca nowy początek i dzieło realizacji Bożej misji. Na owym religijnym, purytańskim wątku boskiej wizji wkroczenia w dziewiczą naturę koncentrowały się również studia Perry'ego Millera, zwłaszcza jego *Errand into the Wilderness* (1952), której tytuł zaczerpnięty został z wygłoszonego w 1670 roku purytańskiego kazania[86]. Nieco później, w 1964 roku, Leo Marx publikuje słynną książkę *The Machine in the Garden*, w której celnie opisuje dialektykę natury i naruszającej ją kultury, wpisaną w amerykańskie doświadczenie. Ta fundacyjna, niezwykle erudycyjna i wnikliwa refleksja amerykanistyczna, która scementowała dyskurs „amerykańskiej wyjątkowości", zbiegła się w czasie z zimnowojenną polityką USA, która wymagała zjednoczonego, monolitycznego wizerunku imperium, jego historii, teraźniejszości i przyszłości[87]. Nie bez powodu był to okres szcze-

---

com/article/2020/06/princeton-q-a-cornel-west-black-lives-matter-racism-2020> [dostęp: 4.12.2020].

84 Malcolm X, w: A. Haley, *The Autobiography of Malcolm X*, New York 1992, s. 232.

85 H.N. Smith, *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth*, Cambridge, MA 1978 [1950]; F.J. Turner, *The Significance of the Frontier in American History* [1893], w: idem, *The Frontier in American History*, New York 1920, s. 1–38.

86 Miller, *Errand…*; L. Marx, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford–New York 1970 [1964].

87 Zob. na temat formacji studiów amerykanistycznych: G. Wise, *„Paradigm Dramas" in American Studies: A Cultural and Institutional History of the Movement*, „American Quarterly" 1979, 31 (3), s. 293–337.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

gólnie intensywnej polityki kulturalnej, która przywiązywała szczególną wagę do uzewnętrznionego obrazu Stanów Zjednoczonych jako pozbawionego słabych punków monolitu, czego przejawami była m.in. z jednej strony zintensyfikowana produkcja filmowa Hollywood, w latach pięćdziesiątych zwłaszcza gatunku westernu, z drugiej jednoczesna promocja awangardowej abstrakcji w malarstwie. Te, wydawałoby się, niezwiązane ze sobą obszary kultury, miały jednak wspólne podglebie mitu. Szkoła „mitu i symbolu", jak określono pierwszych amerykanistów, z jednej strony identyfikowała amerykańską mitologię, budulec Ameryki, wskazywała jej proweniencję, z drugiej, niejako autorytetem swoich badań, które nie miały na celu krytyki owych mitów, wzmacniała je i petryfikowała.

Kolejne dwa dziesięciolecia – co widoczne będzie również na przykładzie analizowanych tu prac – na fali bezprecedensowego „poruszenia" na gruncie walki o prawa obywatelskie, wyłomów i przełomów w dotychczasowej, stosunkowo spójnej, optymistycznej amerykańskiej narracji, przyniosło również odmienną akademicką perspektywę w badaniach nad mitem. Tragiczna w skutkach wojna w Wietnamie, kolejne zabójstwa czołowych postaci amerykańskiej sceny politycznej, fala ruchów obywatelskich, wygenerowały dyskurs, który, rozbijając mitologizujące narracje, ujawniał skomplikowane i pełne konfliktów polityczne podglebie Stanów Zjednoczonych. Jak pisze Paul, zaczęto zadawać dotychczas niezadawane pytania, kierowane niejako poniżej mitycznego poziomu narodu: „A co z amerykańską »Ewą«? Lub szerzej, co z doświadczeniem kobiet i nie-białych ludzi w Stanach Zjednoczonych, w przeszłości i dziś? Co z usunięciem rdzennych Amerykanów z »dzikiej krainy« (*wilderness*) i z rolą niewolnictwa w kultywowaniu »Ogrodu«?"[88]. Kolejne pokolenie amerykanistów, których określa się jako „krytyczną szkołę mitu i symbolu", takich jak Annette Kolodny, Richard Slotkin czy Alan Trachtenberg, również na gruncie rozwijającej się refleksji nad wizualnością, zaczęło podejmować owe pytania, pracować na dotychczas jedynie identyfikowanym i esencjalizowanym micie[89]. W tej książce użyteczne będą zwłaszcza rozważania Slotkina dotyczące amerykańskiego Zachodu, a także jego próba krytycznej teoretyzacji mitu. Jak pisze

[88] Paul, *The Myths…*, s. 21. Jak pisze Perry Miller: „Natura […] w Ameryce to dzika kraina". Miller, *Errand…*, s. 211.

[89] Zob. np. A. Kolodny, *The Land Before Her: Fantasy and Experience of the American Frontiers, 1630–1860*, Chapel Hill 1984; A. Trachtenberg, *The Incorporation of America: Culture and Society in the Gilded Age*, New York 1982. Monumentalna trylogia Slotkina: R. Slotkin, *Regeneration Through Violence: the Mythology of the American Frontier, 1600–1860*, Middletown 1973; idem, *The Fatal Environment. The Myth of the Frontier in the Age of Industralization 1800–1890*, Norman, OK 1994 [1985]; idem, *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman, OK 1992.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

badacz, mity mają charakter języka, stanowią metafory „przywoływane jako środek wydobywania użytecznych wartości z historii, i odkładania owych wartości poza zasięg krytycznej demistyfikacji […]. Mit nie dowodzi ideologii, on ją egzemplifikuje”[90]. Jednym ze sposobów na skuteczną jego zdaniem dekonstrukcję mitu jest „ponowna historycyzacja przedmiotu mitu, a także historyczna analiza jego [mitu – przyp. F.L.] powstania”[91]. Slotkin dokonuje tego w niedościgły, szczegółowy sposób w publikacyjnej trylogii poświęconej amerykańskiemu pograniczu. Tymczasem – choć każdorazowo będę zarysowywał historyczne warunki konsolidacji mitu – mnie w większym stopniu interesuje jego „zachowanie” w obrazie, w perspektywie diachronicznej i – z konieczności wybrane – przypadki jego wizualnego przetrwania i demistyfikacji. Slotkin zresztą trafnie ujął sposób funkcjonowania i trwania „oryginalnej mitologii”, która

> […] jest rodzajem sieci, w którą schwytane zostaną nowe materiały; lecz gdy pojawi się ryba zbyt duża, by sieć mogła ją objąć, albo musi się rozciągnąć, albo pęknąć, należy ją odrzucić lub zreperować, dostosowując do nowej skali. Mity, które dziedziczymy, noszą znamiona przeszłych przeróbek i pod gładkimi płaszczyznami skrywają blizny konfliktów i ambiwalencji wpisanych w ich powstanie. Cała ideologia kultury jest pomieszczona w mitach: najbardziej przeciwstawne strony i sprzeczne poglądy zarejestrowane są w mitycznym dyskursie […][92].

Slotkin bliski jest mojej propozycji myślenia o obrazach-mitach jako obrazach uwarstwionych, a ich rewizjach jako operacjach na owych złożonych, znakowych ciałach.

Od początku lat dziewięćdziesiątych, w momencie upadku binarnego, zimnowojennego porządku – wielkiej amerykańskiej narracji – dominuje z kolei nurt reprezentowany przez „nowych amerykanistów”, których celem było przekroczenie narodowej ramy namysłu nad Ameryką na rzecz spojrzenia transnarodowego, ujmującego wcześniej podejmowane kwestie w kontekście multikulturowym, globalnym i imperialnym (imperialnej polityki), na co wskazuje choćby ważny tom zredagowany przez czołowych zwolenników tej perspektywy, Amy Kaplan i Donalda E. Pease'a, pt. *Cultures of United States Imperialism* (1993)[93]. W jednej ze swoich ostatnich książek Pease twierdzi, że wspomniany dyskurs amerykańskiej wyjątkowości stanowił jeden z kluczowych elementów tego, co nazywa za Jacqueline Rose „państwową

---

[90] Slotkin, *Fatal Environment*, s. 19.
[91] Ibidem, s. 20.
[92] Ibidem, s. 23.
[93] *Cultures of United States Imperialism*, red. A. Kaplan i D.E. Pease, Durham–London 1993.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

fantazją" (*state fantasy*) – dowartościowując w ten sposób społeczne mechanizmy unifikacji poprzez fantazję, w której indywidualna inwestycja pragnień nierozróżnialna jest od legitymizowanych i konstruowanych przez państwo pragnień zbiorowych. Rozróżnia on fantazję od narodowego mitu, ponieważ fantazja staje się efektywna w momentach wyjątkowej konieczności, traumatycznych zdarzeń (w USA to np. koniec zimnej wojny lub 9/11), które wymagają natychmiastowego działania, a radykalna rekonfiguracja czy produkcja nowego porządku symbolicznego, nowej narracji mitologicznej – wymaga czasu. Dlatego też „state fantasy" to zarówno element mitologii, jak i potencjalnie mitotwórczy potencjał w stanie przejściowym lub kryzysowym. Jak twierdzi Pease, możemy mówić o takiej sytuacji od początku lat dziewięćdziesiątych, gdy utrwalone w zimnowojennym porządku mitologiczne narracje, oparte na klarownej imperialnej teleologii, uległy załamaniu, owa „teleologia dobiegła końca, a mitologia dla nowo skonfigurowanego porządku nie została jeszcze wynaleziona"[94].

Refleksja amerykańskiego badacza jest istotna z kilku względów: dowartościowuje – tak jak to zrobiła na polu literatury i sztuki Mieke Bal – obszar fantazji[95], zarówno na gruncie pojęciowym, jak i psychologicznym, który wydaje się kluczowy dla formacji Ameryki i jej wizualnych rewizji – mających źródło i recypowanych właśnie w polu fantazmatycznej projekcji. Z drugiej strony uwaga dotycząca braku nowej mitologii odpowiada mojej diagnozie końca wielkich, „nowych" mitów około połowy dwudziestego wieku, po którym mamy okres przejściowy, sprofilowany dwukierunkowo, oparty na równoległej konfiguracji mitologii, zmierzającej do umacniania „amerykańskiej tarczy kulturowej" (np. oficjalna propaganda zimnowojenna, dyskurs akademicki „mitu i symbolu", dominacji rządów konserwatywnych od Richarda Nixona po George'a Busha seniora) a zarazem jej wewnętrznego osłabiania (np. walka o prawa obywatelskie, napięcia polityczne w latach sześćdziesiątych, wojna w Wietnamie, afera Watergate, krytyczne praktyki w dziedzinie kultury i sztuki). Dalej następuje hybrydalny okres przejściowy – jak twierdzi Pease, ciągle trwający od ok. 1990 roku – gdy pojawia się kolejna faza erozji, krytyki, dewaluacji, ale nie zniknięcia mitów – dawne mity trwają w stanie kryzysu i – jakkolwiek wydają się niewystarczające i zawodne – nie znaleziono dla nich adekwatnej alternatywy, co samo w sobie może wskazywać na konieczność jeszcze bardziej radykalnej rekonfiguracji myślenia tak o przeszłości, jak i przyszłości Stanów Zjednoczonych – a co za tym idzie – losie Ameryki w jej mitycznym rozumieniu.

---

[94] Pease, *New American Exceptionalism*, s. 5.

[95] Zob. zwłaszcza: M. Bal, *Loving Yusuf. Conceptual Travels from Present to Past*, Chicago–London 2008.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Jak pisze Paul – w duchu przywoływanego wyżej Slotkina – „mit, gdy staje się kontrowersyjny i poddany krytyce, niekoniecznie staje się przeżytkiem”[96]. Nie oznacza to zatem jego likwidacji – a raczej – jak spróbuję pokazać – stanowi on trwały, choć w różny sposób ujawniający się i wartościowany punkt odniesienia, rezerwę, potencjał, który może zostać uaktywniony, zwłaszcza w momentach przesileń i radykalnych masowych zagrożeń. W tym kontekście ważne dla mojego spojrzenia na amerykański mit jako konstruowany, poddawany krytyce w sztuce, i szerzej, kulturze wizualnej, ale i powracający i ciągle (nie)obecny, są refleksje cytowanego już tutaj Sacvana Bercovitcha, zaliczanego do nurtu krytycznej szkoły mitu i symbolu. Bercovitch w swoich studiach purytańskiej spuścizny w kulturze amerykańskiej dowodził roli retoryki i wpisanej w nią wyobraźni, która generowała obejmujący wszelkie dziedziny życia mit – Amerykę jako wyobrażeniową nadbudowę mających dopiero powstać, a potem już utworzonych (choć długo w procesie konstytuowania się), a wreszcie współczesnych Stanów Zjednoczonych. Ameryka to jego zdaniem „kulturowy artefakt”, „zbiorowa fantazja”, „mit”, „wyobrażona wspólnota”[97]. Dowodzi on, że mit stanowi konstytutywny element ideologii i – w kontekście amerykańskiego pluralizmu – ideologia ta ma szczególną cechę absorpcji sprzeciwu i rekonstytucji w nowych warunkach. Stosując pojęcie „ideologii”, ma on na myśli „podstawę i materię konsensusu – w tym wypadku system idei wplecionych w kulturową symbologię, dzięki którym »Ameryka« ciągle dostarcza sposobów na określenie tożsamości i spójności w Stanach Zjednoczonych”[98]. Mity jako ideologia odporne są na próby całkowitej destrukcji, wymazania, a nawet alternatywy.

W centrum rozważań Bercovitcha znajduje się pojęcie „konsensusu”, które odzwierciedla neutralizującą siłę i trwałość amerykańskiego mitu. Jego zdaniem, tak jak mit, „ideologia powstaje z okoliczności historycznych, a potem przedstawia je, retorycznie i pojęciowo jakby były one czymś naturalnym, powszechnym, nieuniknionym i właściwym”[99]. Ideologia amerykańska zyskała jego zdaniem „hegemonię nieporównywalną z niczym innym we współczesnym

---

[96] Paul, *The Myths…*, s. 13.

[97] S. Bercovitch, *The Rites of Assent. Transformations of the Symbolic of America*, New York 1993, s. 6. Ostatni, najważniejszy dla mnie rozdział tej książki został przełożony na język polski i korzystam tu z tego przekładu: S. Bercovitch, *Problem ideologii w czasach niezgody*, tłum. A. Preis-Smith, w: *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. A. Preis-Smith, Kraków 2004, s. 133–163. Wiele z tez tego rozdziału zostało opublikowanych już w 1986 roku jako: S. Bercovitch, *The Problem of Ideology in American Literature*, „Critical Inquiry” 1986, 12 (4), s. 631–653.

[98] Bercovitch, *Problem ideologii…*, s. 135.

[99] Ibidem, s. 136.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

świecie" i „mimo wszystkich swoich wielorakich sprzeczności jest przykładem *par excellence* udanego współdziałania między ograniczeniem a swobodą", które „przekształca historię w symbole, które mogą oszukiwać i więzić […], lecz także […] mogą otworzyć nowe przestrzenie historycznych myśli i czynów"[100]. Co kluczowe, Bercovitch uważa, że ideologia jest zarówno problemem czy przedmiotem analizy, jak i powinna być jej narzędziem w badaniach nad kulturą amerykańską – mówi „o szukaniu rozwiązań nie problemu, lecz w problemie ideologii"[101]. Ameryka jest dla niego bowiem „laboratorium dla badania przesuwających się związków między politycznymi (w arystotelesowskim sensie) a estetycznymi systemami znaczeń"[102]. Wiąże się to z jego przekonaniem, że niezgoda (*dissensus*) stanowi integralny element Ameryki jako ideologii/mitu (opartych na szerszym poziomie pewnej umowy społecznej, konsensusie), ma długą historię bycia adaptowaną i internalizowaną, i może się przyczynić tak do rewizji, jak i regeneracji mitu. Ameryka – jak pisze o dziewiętnastym wieku – to „symboliczne pole", które było w stanie pomieścić w sobie i przystosowywać rozmaite zewnętrzne źródła, „a w trakcie owej adaptacji, ciągle generowała swoje własne przeciwstawne formy. Owe »alternatywne Ameryki«, które płodziła, to (jak początkowo symbol) połączenie ideologii i utopii. Sprzeciwiały się systemowi na sposób, który utwierdzał jego ideały"[103]. To ostatnie stwierdzenie można również odnieść do społeczno-kulturowych rewizji Ameryki w drugiej połowie dwudziestego wieku.

Wspomnianą wyżej postawę niezgody Bercovitch zauważa także na gruncie badań amerykanistycznych pojawiających się od lat siedemdziesiątych – równolegle do interesujących mnie zjawisk – której celem jest rozbiórka ideologicznych narracji, mitu na rzecz historii i – nie rozstrzygając, czy strategia ta będzie efektywna – badacz wskazuje ją jako potencjalny kierunek działania[104]. „Ameryka jako laboratorium" napięć między obrazem a znaczeniem, estetyką a polityką celnie określa wiele z podejmowanych w tej książce problemów. Trafnie podsumował ideę amerykańskiej różnorodności, opartej na dialektycznej relacji konsensusu i niezgody Fluck: „Możesz jej użyć, by krytykować

---

[100] Ibidem, s. 136–137.

[101] Ibidem, s. 162.

[102] Ibidem, s. 145.

[103] Bercovitch, *The Rites of Assent*, s. 20. Jak komentuje koncepcję Bercovitcha niemiecki badacz Winfried Fluck: „Nawet w najbardziej zajadłej krytyce »Ameryki« […] idea Ameryki nie tylko ulega afirmacji, ale zostaje poddana swego rodzaju odnowie, ponieważ powraca w zregenerowanej postaci". W. Fluck, *American Studies and the Romance with America: Approaching America Through Its Ideals*, w: idem, *Romance with America?*, Heidelberg 2009, s. 89.

[104] Bercovitch, *Problem ideologii…*, s. 162.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Amerykę, która nie spełniła obietnicy równości, ale tym samym także łączysz Amerykę nie tylko z obietnicą równości, ale, co istotniejsze, z obietnicą pełnego i opartego na równości uznania inności"[105]. Pojawia się wobec tego pytanie o możliwość negacji lub skutecznej dekonstrukcji amerykańskiego mitu poprzez *dissensus*, krytyczne rewizje jego wizualności i wpisanych w nią znaczeń, o to, czy na przykład artystyczne, krytyczne praktyki zawłaszczeniowe na wyobrażeniowo-symbolicznym ekranie Ameryki w sztuce pozwalają na skuteczne jego przekroczenie i stwarzają alternatywę? A dalej – czy doświadczenie różnicującego powracania zmitologizowanego, zdekontekstualizowanego czasowo, a często i przestrzennie obrazu (fotografia/reprodukcja), może stanowić taką alternatywę? Twierdzę, że owszem, ale tylko do pewnego stopnia: choć bezdyskusyjnie ujawniają one mit jako ideologiczną konstrukcję i denaturalizują go, nie oznacza to, że zostaje on usunięty, wymazany lub – zwłaszcza w momentach kryzysu – nie może powrócić jako zbiorowa, afirmująca „mowa", dla wielu nadal atrakcyjna i fascynująca.

Wątpliwości co do możliwości całkowitego demontażu mitu sygnalizował w swoim klasycznym już dziele poświęconym strukturze mitu – i demitologizacyjnym strategiom – również Roland Barthes: „Redukcja mitu od wewnątrz wydaje się zatem rzeczą niesłychanie trudną, bowiem nawet ten ruch, z pomocą którego usiłujemy się od niego uwolnić, staje się z kolei na naszych oczach łupem mitu: w ostateczności mit może zawsze zrobić znak z oporu, który napotka"[106]. Dekonstrukcyjna (*avant la lettre*) lektura mitu dokonana przez Barthes'a – mimo korekt, które sam później wprowadzał (miejsce podstawy znaku mitycznego przejęło pojęcie „denotacji", a mitu – „konotacja"; brak „pierwotnego", transparentnego czy „naturalnego" poziomu znaku)[107], do dziś pozostaje najszerszym i – jak sądzę – najbardziej uniwersalnym ujęciem tego zagadnienia, adekwatnym dla opisu przeszłości i współczesności, a jednocześnie najbardziej precyzyjnie skonceptualizowanym. Opisana przez niego semiotyczna i ideologiczna struktura stanowi dla mnie jeden z podstawowych teoretycznych punktów odniesienia dla przemyślenia amerykańskiej wizualnej mitologii, tak na gruncie (jej) wizji, jak i re-wizji.

Zdaniem Barthes'a mit jest mową – językiem „stosowanym", sfunkcjonalizowanym, ideologicznie motywowanym, formą dla idei. Mitologia stanowi „zarazem część semiologii jako nauka formalna oraz część ideologii jako nauka historyczna – bada ona idee jako formę"[108]. Spójrzmy najpierw na pierw-

[105] Fluck, *American Studies and the Romance with America*, s. 92.
[106] Barthes, *Mitologie*, s. 268–269.
[107] Zob. R. Barthes, *Podstawy semiologii*, tłum. A. Turczyn, Kraków 2009, s. 79–83.
[108] Barthes, *Mitologie*, s. 243.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

szy wątek – semiologii. Mit jako język zawiera w sobie zarówno dyskurs, jak i wszelkie inne występujące w kulturze „tworzywa słowa mitycznego”[109] – obrazy i inne formy reprezentacji. Obraz jest jednak, zdaniem Barthes'a „bardziej władczy od pisma, od razu narzuca znaczenie, nie analizując go i nie rozpraszając […] Obraz staje się pismem w momencie, w którym nabiera znaczenia”[110]. Ten potencjał odbiorczej bezpośredniości obrazu – bycia danym tu-oto – jest kluczowy dla projektu amerykańskiej mitologii, która w szczególnie silny sposób wiąże się z formowaniem współrzędnych tego, co ma być uznawane za rzeczywistość – budowaniem rzeczywistości, która miała miejsce dwutorowo: poprzez ekspansję, odkrywanie nowych terenów i osadnictwo oraz równoległą mitologiczną regulację tego, jak ten pierwszy aspekt był reprezentowany, a w istocie współtworzony. Tworzywo mitu stanowi zawsze heterogeniczny materiał obrazu i tekstu, który zostaje „przechwycony” i sprowadzony do funkcji znaczącej: mit konstytuuje bowiem „wtórny system semiologiczny”, narosły na owym pierwotnym materiale[111]. Implikowana tu metafora „narośli” wydaje się być bardzo trafna, zakłada bowiem pewne uwarstwienie substancji znaczącej, a zatem i obrazu. Odpowiada to proponowanej przeze mnie perspektywie spojrzenia na obraz w kategoriach jego uwarstwienia: obraz stanowi złożenie często przenikających się wzajemnie warstw wizualności, tego, co widzialne i niewidzialne, konkretne i wirtualnie, wzajemnie różnicujących się i aktywizujących, przenikających się powtórzeń; powtórzeń lub powrotów obrazów w różnych momentach w czasie, a jednocześnie, niejako ciągle w ramach czy „w cieniu” danego, widmowego obrazu-mitu, typu obrazowego, reprezentacji motywu, czy perspektywy widzenia. Do problemów tych jeszcze powrócę.

Redukcja znaku z jego sensem w systemie pierwotnym, który w późniejszych pismach Barthes nazwie denotacją, polega na opróżnieniu tego znaku z wcześniejszych znaczeń, jego historycznego zakotwiczenia (co sprawia, że w istocie trudno mówić o „pierwotności” czy „źródłowości”, co Barthes zresztą później zweryfikował) – zachodzi tu „anormalny regres sensu w formę, znaku językowego w *signifiant* mitu”[112]. Pełen znak (sens) staje się zatem znaczącym

---

[109] Ibidem, s. 245.

[110] Ibidem, s. 240–241. Dalej Barthes precyzuje: „Dlatego właśnie semiolog ma podstawy, by traktować pismo i obraz w ten sam sposób: dla niego liczy się tylko to, że oba są znakami, że przekraczając próg mitu, obarczone tą samą funkcją znaczącą, wspólnie tworząc język-przedmiot” (s. 246). Z aspektem redukcji obrazu do słowa będę jeszcze dyskutował nieco dalej.

[111] Ibidem, s. 245.

[112] Ibidem, s. 249. Pisząc o „weryfikacji” mam na myśli szereg publikacji Barthes'a w duchu poststrukturalistycznym, opracowujących funkcjonowanie znaczenia w nieograniczonym polu „tekstu” jako plecionki różnicujących się znaków. Ta rewizja w odniesieniu do *Mi-*

Adam Mickiewicz University Press © 2021

(formą) wtórnego porządku mitu (później zwanego konotacją). Tu pojawia się pole mitu jako ideologii, która – choć sama motywowana historycznie – dokonuje, by tak rzec, warunkowanego historycznie – w odniesieniu do aktualnych warunków – „wrogiego przejęcia" historii. „Mit jest słowem wybranym przez historię: nie mógłby się wyłonić z samej »natury« rzeczy"[113] – twierdzi Barthes. Forma odsuwa na daleki plan sens uprzedniego systemu znaczącego, jego historię, wartości, ale, co ważne, ich nie likwiduje: niejako pozostawia je sobie do dyspozycji, pozwala sobie je modyfikować i dopasowywać do własnych, ideologicznie motywowanych potrzeb:

> Wydaje się, że sens umrze, ale jest to śmierć odroczona: sens traci wartość, ale zachowuje życie, którym będzie się żywić forma mitu. Sens będzie dla formy jakby poręcznym zapasem historii, jakby będącym w dyspozycji bogactwem, które można na zmianę natychmiast przywołać lub odesłać: trzeba, by forma bezustannie mogła zapuszczać korzenie w sens i znajdować w nim naturalne pożywienie; przede wszystkim zaś trzeba, by się w nim mogła ukryć[114].

Ten dłuższy cytat jest istotny z wielu względów. Po pierwsze, zwraca uwagę witalistyczna metaforyka, która wpisuje się w proponowane w tej książce *Nachleben* wizualnych mitów – ich trwania, powrotu i procesu ich dekonstrukcji. Mit nie zabija sensu (historycznego), który ciągle wirtualnie spoczywa w spodnich warstwach mitu, ale na nim żeruje, czyni z sensów – jak pisze dalej semiolog – „gadające trupy"[115]. Jednocześnie jednak, ów stłumiony przez formę, czyli „sformalizowany", zasób znaczeniowy może potencjalnie – jeśli mit utraci nad nim swoją kontrolę – ową formę prześwietlić, wyłonić się, dać o sobie znać. Taki właśnie proces śledzić będę w kolejnych rozdziałach książki, gdy historyczne okoliczności osłabiają udział i siłę mitu w amerykańskiej mitohistorii i aktywizują dotychczas pasywny, pozornie zamknięty materiał sensu.

Mit potrzebuje tego, co Barthes nazywa formą (pierwotna struktura znaku będąca znaczącym mitu), by osadzić w pojęciu (znaczonym mitu) nową historię, uniwersalistyczną i uchodzącą za konieczną i oczywistą, wiedzę „pomieszaną,

---

tologii jest również czytelna w przywoływanym już eseju: Barthes, *O zmianie przedmiotu badań, czyli mitologia dzisiaj*.

[113] Ibidem, s. 240.

[114] Ibidem, s. 249.

[115] Ibidem, s. 266. Ponadto, pisze Barthes, mit paraliżuje swój obiekt (sens, historię) i go – często tylko nieznacznie, lecz skutecznie – przemieszcza, wykorzenia: mit jest „słowem *skradzionym i oddanym*. Tylko że słowo zwrócone nie jest już tym samym słowem, które skradziono: kiedy je zwracano, nie umieszczono go dokładnie na swoim miejscu. Ten drobny plagiat, ten ukradkowy moment fałszerstwa wprawia słowo mityczne w stan paraliżu" (s. 257).

Adam Mickiewicz University Press © 2021

ukształtowaną ze swobodnych, nieograniczonych skojarzeń"[116], która „uobecnia się w pamięci"[117]; „zniekształca sens, ale go nie usuwa […]", a zatem – tu Barthes sięga po bliską mu marksowską retorykę – odseparowując je od swoich historycznych uwarunkowań, „pojęcie alienuje sens"[118]. Przywołanie pamięci nie jest tu przypadkowe, choć Barthes nie rozwija tego wątku. Mit współtworzy zbiorową pamięć i – reprodukowany – dokonuje inżynierii kolektywnego pamiętania przy jednoczesnym, koniecznym zapominaniu historii. Heike Paul porównuje myślenie o pamięci i micie Barthes'a do koncepcji Jana Assmana, który „opisał mit […] jako »gorącą pamięć«, której podstawową funkcją jest afirmacja teraźniejszości jako z góry ustalonej i oczywistej"[119]. W przypadku Ameryki, na co zwracałem już uwagę, te dwie sfery, złożone z obrazów, tekstów, obiektów, zarówno materialnych, jak i wyobrażonych, są nierozerwalne. Wszak pojęcie (znaczone) przejawia się i jest powtarzane w rozmaitych formach (znaczących), a „natarczywość" powrotu wskazuje na jego mityczną proweniencję. W naszym przypadku owym szerokim odpowiednikiem pojęcia byłaby „amerykańskość", czy też „amerykańska wyjątkowość". Wreszcie, połączenie formy i pojęcia Barthes nazywa znaczeniem, które jest właściwym mitem – jego widzialną lub czytelną, a w każdym razie doświadczalną postacią. Mit jako znaczenie jest dla Barthes'a rozumianą po marksowsku ideologią, „fałszywą świadomością", błędnym pojmowaniem historii lub całkowitym od niej abstrahowaniem[120] – a jednocześnie, paradoksalnie – jest uwarunkowany historycznie, ze względu na aktualną konieczność czy tendencję. Podczas gdy w książce Barthes'a ideologia, a zatem mit – miała proweniencję burżuazyjną – w przypadku mitologii amerykańskiej motywacja ma przede wszystkim charakter narodowy.

Pouczającym porównaniem, po które sięga Barthes dla opisania struktury mitu jest semiologiczna struktura psychoanalizy. „Tak jak dla Freuda, ukryty sens zachowania zniekształca jego sens jawny, tak samo w micie pojęcie zniekształca sens" pierwotnego systemu, czyli formę wtórnego[121]. Psychoanaliza przychodzi w sukurs w momencie przejścia między pierwotnym a wtórym sys-

---

[116] Ibidem, s. 250

[117] Ibidem, s. 253.

[118] Ibidem, s. 254. Kiedy indziej z kolei, pisząc o micie na prawicy, Barthes pisze stanowczo: „Mit pozbawia przedmiot, o którym mówi, wszelkiej Historii" (s. 287), zastępując ją przekonaniem o wiecznym, ot-tak danym naturalnym stanem rzeczy.

[119] Paul, *The Myths…*, s. 30. Zob. J. Assman, *Das Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1997, s. 78.

[120] Zob. Barthes, *Mitologie*, s. 276; znamienne, że w pierwszym przypisie książki Barthes cytuje właśnie *Ideologię niemiecką* Marksa i Engelsa (1846), wydane po raz pierwszy w 1932 roku.

[121] Ibidem, s. 254.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

temem znaczeniowym, lecz nie dla opisu każdego z nich z osobna. Barthes używa psychoanalitycznej metaforyki dla identyfikacji „intencji" pojęcia względem „skradzionego języka". Tymczasem mnie interesuje jeszcze niższy poziom „marzenia", czyli tego, co zostaje – jeszcze w wyniku „formalizacji" podstawowego systemu znaczącego – uproszczone i stłumione. To na tym poziomie właśnie zaczęła pękać mitologiczna struktura, poddawana działaniu represjonowanego materiału. Proces ten miał rozmaite przesłanki, a często był nie tyle konieczny dla budowy całkowicie nowej rzeczywistości społecznej, całkowicie nowej, ramowej Ameryki, co dla próby wypełnienia mitycznej struktury, inną, powiedzmy, bardziej egalitarną treścią, spełniającą bazowe warunki mitu – na przykład snu, o którym mówił w słynnej przemowie Dr Martin Luther King Jr.: utopijnego obrazu wspólnoty uwzględniającej, a nie tłumiącej różnicę. Aby stworzyć choćby potencjalną możliwość jego realizacji, należało sięgnąć pod dotychczasowy poziom symboli neutralizujących różnicę i dokonać rekonfiguracji systemu. Rewizja mitu, próba naprawy jego infrastruktury, wypełnienie go historią, tak by nie zaprzepaścić możliwości spełnienia obietnicy, była w warunkach amerykańskich jedną z możliwych, choć nie zawsze skutecznych, strategii. Powroty (do) mitycznych obrazów, obrazów-mitów w sztuce, tak te intencjonalne, jak i uaktywniane w doświadczeniu oglądowym przez widza, są dla mnie o tyle interesujące, o ile jawią się jako uaktywniony, dotąd stłumiony i „oficjalnie nieświadomy" czynnik, nakłuwający ciasną symboliczną strukturę mitycznego, zbiorowego amerykańskiego ego/superego. Należy jednocześnie pamiętać, że owe poziomy w ujęciu Freuda, ale i w strukturze mitu, jakkolwiek je kwalifikować, nie są rozdzielne, przenikają się i wzajemnie się warunkują, ujawniając w rozmaitych, symptomalnych postaciach. Mit jako ideologia pełni funkcję niewidocznego strażnika czy cenzora, który ma pilnować, by indywidualizujące, różnicujące i konfliktogenne treści nie zaczęły być aktywne. Dodajmy, że materiał psychiczny, taki jak fantazja może z jednej strony działać transgresyjnie wobec mitu, z drugiej, jak chciał Pease, może m.in. stanowić formę sublimacji konfliktu, zapewniającą stabilność jeszcze nieuformowanemu systemowi symbolicznemu w stanie przejściowym. Język psychoanalizy będzie zatem użyteczny w niniejszej książce również dla określenia przesileń i stłumień, oraz warstwowego charakteru mitycznych obrazów i ich „życia", ich nieświadomości (rezerwuaru represjonowanej różnicy) oraz symptomów jej dochodzenia do głosu.

Mit wyraźnie ujawnia swoją funkcjonalność w sytuacji kolonialnej. Kolonizacja stanowi społeczno-polityczno-kulturową narośl na pierwotnym systemie społeczno-kulturowym – zniekształca jego historyczne zaplecze a jednocześnie go potrzebuje jako pewnego zasobu. „Nic nie zostało wytworzone, nic nie zostało wybrane: wystarczy tylko posiąść te nowe przedmioty, z których

Adam Mickiewicz University Press © 2021

usunięto wszelkie ślady zaburzeń wynikających z pochodzenia lub wyboru"[122]. Historia „cudownie wyparowuje", zostaje znaturalizowana, a przedmiot historyczny jest dany i gotowy do konsumpcji na warunkach mitotwórcy. Porównania Barthes'a, odnoszące się do społeczeństwa mieszczańskiego, są do pewnego stopnia, *mutatis mutandis*, adekwatne dla opisu sytuacji w Stanach Zjednoczonych. Pisze on, że z perspektywy mitu „od zawsze »ludy prymitywne« przygotowywały swoje tańce jako egzotyczną rozrywkę", co znakomicie wpisuje się w sposób, w jaki od końca dziewiętnastego wieku do dziś postrzegani są rdzenni Amerykanie z ich trudną, lecz chętnie zapominaną historią nie tylko krzywd, ale i złożoności ich kultury i plemiennej różnorodności. Wiąże się to oczywiście z próbą jednoczesnej neutralizacji i utrzymania Innego, ale na warunkach kolonizatora. Sposobem na neutralizację inności jest figura bezpieczeństwa, czyli egzotyzm, gdy „inny staje się czystym przedmiotem, widowiskiem, marionetką: wydalony na rubieże ludzkości nie czyha już na bezpieczną swojskość"[123]. Z kolei porównanie „wyparowania" czy też niewidzialności historii do służby w mieszczańskim domu znakomicie oddaje sytuację Afroamerykanów: „W micie historia wyparowuje; jest to rodzaj idealnej służby domowej: przygotowuje, przynosi, rozkłada, przychodzi pan, a służba po cichu znika – pozostaje tylko się cieszyć, nie zastanawiając się nawet, skąd pochodzi ten piękny przedmiot"[124]. W podobny sposób funkcjonowały przecież południowe kolonie, a potem stany, których rozwój i dobrobyt opierał się właśnie na pracy wyselekcjonowanych rasowo niewolników, później taniej sile roboczej wyzwoleńców, którzy jednak nie byli „widoczni" w strukturze amerykańskiego społeczeństwa jako grupa z jednej strony mająca swoją historię, z drugiej mogąca uczestniczyć, współtworzyć i korzystać z konstytucyjnego „my, naród"[125].

Poddane w tej książce analizie obrazy, obiekty i modele widzenia, wpisujące się w szeroko zakrojony projekt Ameryki jako mitycznego, wizualno-dyskursywnego pola, które albo zostały przez mit przejęte lub były jako mit intencjonalnie konstruowane (np. niektóre przypadki malarstwa krajobrazowego), rzecz jasna nie muszą wyczerpywać się w swoim mitycznym znaczeniu

---

[122] Ibidem, s. 287.

[123] Ibidem, s. 288.

[124] Ibidem, s. 287.

[125] „We, the People", sformułowanie otwierające preambułę Konstytucji Stanów Zjednoczonych przekładane jest oficjalnie jako „My, naród". Tak też brzmi np. przekład tytułu cytowanej już książki Jill Lepore. Jednak w innych miejscach owo „people" będę przekładał jako „lud", ponieważ nie niesie ono konotacji wspólnoty narodowej, która, jak twierdzę w tej książce, jest kwestią problematyczną. Przekład „We, the People" jako „My, naród" to jeden z zalążkowych i fundacyjnych elementów mitologii Stanów Zjednoczonych. Ponadto, istnieje przecież słowo „nation", które oznacza naród właśnie.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

i jest to tylko jedna z możliwych ścieżek ich interpretacji. Oglądowa, oparta głównie na formalnych i strukturalnych przesłankach analiza niektórych dzieł pokazałaby, że niejednokrotnie przekraczają ramy mitologicznej lektury, nawet stawiają jej opór, a próby ich ponownego zramowania, ujęcia z innej perspektywy otwierają je na odmienne znaczenia. Ponadto należy zauważyć, że Barthes'owski pierwotny znak – denotacja – jest w istocie sztuczną, laboratoryjną konstrukcją. Trudno bowiem wyobrazić sobie „czysty", autonomiczny i nienaruszony system znakowy, który dopiero ulega kontaminacji poprzez mityczne zawłaszczenie. Jak już wspominałem, sam Barthes, dokonując czegoś w rodzaju autokorekty, na przykład w późniejszych pismach poświęconych teorii tekstu, demonstruje nieuchronne uwikłanie każdego systemu znakowego w złożoną, dynamiczną sieć nieskończonych odniesień i śladów, której znaczenie zależne jest od tego, kto podejmuje się jej lektury[126]. Jednak moje analizy ograniczam do perspektywy, z której przyglądam się mitologicznym wizjom i ich rewizjom: obrazom lub przestrzeniom/modelom wizualności poddanym mitycznej petryfikacji a następnie – intencjonalnym lub nie – wizualnym reinterpretacjom – powtórnemu oglądowi rekonfigurującemu współrzędne mitu. Owa oglądowa iteracja zostaje zakodowana w postaci innego obrazu, niosącego jednak ślad obrazu-mitu w postaci cytatu, apropriacji, powidoku, międzyobrazowego dialogu powstającego w spojrzeniu widza. W tym sensie moje analizy są w istocie interpretacjami interpretacji (również nieintencjonalnych) dokonywanych w obrazach – nakierowanymi na to, w jaki sposób mit zostaje zdemaskowany, jak uwidocznione zostają wyparte przez mit znaczenia (albo na gruncie dominujących interpretacji, albo historycznych elizji lub deformacji), jaką oferują alternatywę i w jakim kierunku taki „uwolniony" obraz lub paradoksalny „otwarty mit" zmierza. Jak wspomniałem wyżej, bez wątpienia można by przyjąć też inną strategię analizy – wtedy byłaby jednak to książka na inny temat.

Demitologizacje

Dekonstrukcyjna, powstała w połowie lat pięćdziesiątych koncepcja mitu Barthes'a zbiega się w czasie z mitogennym okresem amerykanistycznej szkoły „mitu i symbolu", która identyfikując mity, jednocześnie je petryfikowała jako formacyjne i specyficznie amerykańskie. Równolegle na gruncie sztuk wizualnych i społecznego aktywizmu, od połowy lat pięćdziesiątych,

[126] Zob. np. R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie" 1998, 6, s. 187–195.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

a przede wszystkim w kolejnej dekadzie, ujawniają się coraz to większe pęknięcia w strukturze amerykańskiego mitu. Na gruncie sztuk wizualnych (i literatury) dokonuje się to poprzez rozmaite strategie zawłaszczenia, typowe dla okresu postmodernizmu, zwłaszcza w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, operujące transformacyjnym powtórzeniem, bardzo często opartym na parodii lub pastiszu. Wiele przykładów takiego działania będę omawiał w dalszych częściach książki. Jak pisze Krzysztof Kłosiński w komentarzu do polskiego przekładu *Mitologii*, „głównym zabiegiem demistyfikacji, de-mityzacji będzie powtórzenie »naturalnej« sceny w postaci przerysowanej, karykaturalnej. Po prostu jej przedrzeźnienie i parodia […] Żeby manipulację ujawnić, lektura mitologa musi więc sama manipulacji dokonać, odwołując się do pastiszu, a najczęściej do parodii i karykatury, nawet groteski”[127]. Wszystkie użyte tu pojęcia powracają w postmodernistycznym dyskursie i – jakkolwiek różnią się od siebie – ich wspólną cechą jest dystansujące – i niekiedy krytyczne – powtórzenie. Podczas gdy Fredric Jameson postrzega pastisz jako pozbawionego polemicznego ostrza następcę parodii[128], inni badacze wskazują na ciągle aktywny i sprawczy wymiar parodystycznej strategii: parodia stanowi „krytyczną formę intertekstualności” i ma „zdolność do atakowania innych tekstów wewnątrz i ich krytyki od zewnątrz”[129]. Jonathan Gray twierdzi też, że parodia jest rodzajem widma, które niewidzialnie, lecz odczuwalnie, a zatem wirtualnie, nawiedza swój obiekt, aby dokonać na nim krytycznej operacji. Mit „w rewizji” staje się areną krytycznego działania – paradoksalną, pełną napięć „strefą kontaktu”[130].

Jednocześnie na szereg problemów związanych ze strategiami demistyfikacyjnymi uwagę zwrócił sam Barthes, pisząc o wpisanym w postawę krytyczne-

---

[127] K. Kłosiński, *Sarkazmy*, w: Barthes, *Mitologie*, s. 18.

[128] Zob. F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 190–213.

[129] J. Gray, *Watching with the Simpsons. Television, Parody, and Intertextuality*, New York 2006, s. 4.

[130] Pojęcie to pochodzi od Mary-Louise Pratt, która używa go dla opisu relacji kulturowych w sytuacji kolonialnej. Strefy kontaktu definiuje ona jako „przestrzenie publiczne, w których różne kultury spotykają się, zderzają i siłują ze sobą, często w asymetrycznych relacjach dominacji i subordynacji – takich jak kolonializm, niewolnictwo lub ich spuścizny, w ramach których dziś toczy się życie na całym świecie”. M.-L. Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London–New York 1992, s. 4. Stany Zjednoczone jako kraj, który wyłonił się na przecięciu szeregu czynników – przełamania europejskiej kolonizacji, „wewnętrznej” kolonizacji, praktyki niewolnictwa i jej spuścizny oraz imigracji, z jednej strony różnią się od typowej sytuacji imperium i podporządkowanych mu społeczności/kultur, z drugiej, mieszczą w sobie wiele z jej aspektów. Amerykański mit, choć poddany radykalnej krytyce ze strony grup „podporządkowanych”, dla nich również często stanowi pole tożsamościowej identyfikacji, nawet jeśli jako idea, niespełniona obietnica.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

go mitologa „sarkazmie jako warunku prawdy”[131], sarkazmie, który jednocześnie niszczy mit i rozszarpuje jego przedmiot, czyli jeśli celem jest dojście do „prawdy” rzeczy i zjawisk, mamy do czynienia z aporią; chyba że stwierdzimy, iż ów przedmiot już zawsze był nieuchwytny, zmienny, pozbawiony stabilnego gruntu i substancji – co stanowi oś myślenia poststrukturalistycznego i postmodernistycznego. Jak konkluduje swoją książkę Barthes: „nieustannie błądzimy między przedmiotem a jego demistyfikacją, niezdolni do ujęcia jego całości: bo jeśli zgłębiamy przedmiot, to uwalniamy go, ale też niszczymy; jeśli pozostawiamy mu jego ciężar, ocalimy go, ale pozostanie on nadal zmistyfikowany. Wydaje się, że na pewien czas skazani jesteśmy jeszcze na to, aby o rzeczywistości zawsze mówić *z przesadą*”[132]. Demitologizacja to zatem wczesna postać refleksji dekonstrukcyjnej, która w wątpliwość poddaje kategorie źródła, początku, prawdy. Takie zwątpienie w możliwość uchwycenia przedmiotu mitologizacji w stanie „czystym”, czy w ogóle w istnienie takiego „czystego obiektu”, rzeczywistości poza mitem, odpowiada na rysowaną tu *par excellence* mityczną proweniencję Stanów Zjednoczonych, zbudowanych na splocie mitu i historii. Nie jest też przypadkiem, że wsparte na przesłankach społeczno-kulturowych próby rozbiórki wielkiej narracji Ameryki dokonały się właśnie w okresie teoretycznej koniunktury postmodernizmu.

Rozważania Barthes’a powróciły jako jeden z istotnych punktów odniesienia w latach osiemdziesiątych na gruncie nieco węższego, teoretycznie „zaawansowanego” i bardziej „laboratoryjnego” zjawiska, jakim była postmodernistyczna, zwłaszcza amerykańska, sztuka zawłaszczenia (*appropriation art*). W kontekście licznych, analizowanych w tej książce apropriacji, powtórzeń i cytatów, podjęte na gruncie tej sztuki problemy rozbiórki artystycznych mitów, w mikroskali rzucają światło na mechanizmy leżące u podstaw szerokiego spektrum interpretowanych przeze mnie obrazów. Jej przedmiotem był podejmowany przez autora *Mitologii* problem słowa (a w tym przypadku: obrazu) skradzionego, czy szerzej – skradzionego znaku. Jak stwierdza Benjamin Buchloh, odnosząc się do strategii zawłaszczeniowych szczególnie wśród amerykańskich artystów, „pod pewnymi względami można ją [krytykę mitu Barthes’a – przyp. F.L.] uznać za źródłowy model dekonstrukcyjnego podejścia krytyki ideologicznej”[133]. Ich „kradzież” powtarza mitotwórczy gest, lecz jego skutek jest odwrotny: powtórzenie wprowadza aspekty różnicy i rekontekstu-

[131] Barthes, *Mitologie*, s. 28.

[132] Ibidem, s. 296.

[133] B.H.D. Buchloh, *Allegorical Procedures. Appropriation and Montage in Contemporary Art* „Artforum” 1982, 21 (1), s. 56. Potwierdza to również Lütticken w: S. Lütticken, *The Feathers of the Eagle*, w: *Appropriation. Documents of Contemporary Art*, red. D. Evans, London–Cambridge, MA 2009, s. 219–225.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

alizacji, która zamiast konsolidować, otwiera „ciało" mitu. Wszak zawłaszczone krytycznie obrazy-mity są, jak powiada Foster, zarówno celem ataku, jak i narzędziem walki[134] – co przypomina do pewnego stopnia przywoływany już sposób myślenia Bercovitcha o „problemie ideologii".

Choć sztuka i teoria sztuki zawłaszczenia – dla której silnym impulsem była recepcja francuskiej teorii postrukturalistycznej[135] – zwłaszcza odnosząca się do amerykańskich artystów przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (tzw. pokolenie wystawy „Pictures" w nowojorskiej Artists Space w 1977 roku, do którego należeli Sherrie Levine, Cindy Sherman, Louise Lawler, Barbara Kruger czy Richard Prince) i piszących o nich krytyków – nie jest bezpośrednim przedmiotem tej książki – to analizy dzieł niektórych z nich pojawią się tutaj z uwagi na motyw lub podejmowany temat. Istotniejszy jest jednak fakt, że doszło na tym gruncie zarówno do refleksji nad złożonymi strukturami znaczącymi obrazów, nad ich wirtualnym uwarstwieniem, jego wizualizacją, co krytycy tacy jak Buchloh czy Rosalind Krauss określili mianem działań demitologizacyjnych[136]. Jak pisał jeden z głównych krytyków i kurator wyżej wymienionej wystawy Douglas Crimp, „nie poszukujemy źródeł czy początków, ale struktur znaczenia: pod każdym obrazem zawsze znajduje się inny obraz"[137]. Poprzez zawłaszczenie czy, jak chciał Craig Owens, wywłaszczenie ujawniające arbitralność „własności", autorstwa i kontroli nad obrazem, powtórzenie ujawniające różnicę (na gruncie wizualności lub samego, przemieszczającego obraz gestu), artyści ci dokonywali operacji na już istniejących obrazach, a dokładniej – wpisanych w nie lub narzuconych im – mitologicznych strukturach znakowych. Sztuka stała się laboratorium owych struktur, ujawniającym rozmaite, zwykle niedostrzegane uwarunkowania i ramy ideologiczne – których arbitralność była, zgodnie z logiką mitu, traktowana jako coś naturalnego i z góry danego. Tak pisała Levine o swoich „re-fotografiach", będących fotografiami reprodukcji zdjęć znanych, modernistycznych artystów, które sygnowała swoim nazwiskiem: „Chciałam zrobić obraz, który przeczyłby sobie samemu. Chciałam nałożyć jeden obraz na drugi – tak że niekiedy oba obrazy znikają, a kiedy indziej oba się ujawniają; ta praca dotyczy przede wszystkim owej wibracji, tej przestrzeni pośrodku, gdzie nie ma żadnego obrazu"[138]. Artyści rozklejają to, co wydawało się transparentne, spójne czy bezszwowe, ujawniają przestrzenie

---

[134] H. Foster, *Subversive Signs*, idem, *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, New York 1985, s. 99–100.

[135] Zob. *French Theory and American Art*, A. Lejeune, O. Mignon, R. Pirenne, Berlin 2013.

[136] Problem ten szerzej i bardziej szczegółowo omawiam w: F. Lipiński, *Anatomia zawłaszczenia. Postmodernizm, procedury alegoryczne i mit*, „Tekstualia" 2017, 49 (2), s. 21–44.

[137] D. Crimp, *Pictures*, „October" 1979, 8, s. 87.

[138] S. Levine, *Statement*, cyt. za: J. Siegel, *After Sherrie Levine*, „Arts Magazine" 1985, 59 (10), s. 144.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

„pomiędzy", obnażając niewinność znaku. Jak to trafnie ujął Hal Foster, „artysta staje się manipulatorem znakami w większym stopniu niż twórcą obiektów artystycznych, a widz staje się aktywnym czytelnikiem informacji w większym stopniu niż pasywnym podmiotem kontemplującym to, co estetyczne czy konsumentem tego, co spektakularne"[139]. Działania te wymierzone były właśnie w konsumpcyjną, bezrefleksyjną recepcję obrazów i niesionych przez nie znaczeń, która stanowi podstawę udanego rozprzestrzeniania się mitu. Jak pisze Krauss o serii *Untitled Film Stills* Cindy Sherman, odbiorca, który dostrzega w jej „kadrach" obraz zaczerpnięty z filmu i pozwala sobie na bezkrytyczne włączenie go w naturalizujący system filmowej reprezentacji, pozostaje w uścisku mitu, dokonuje jego konsumpcji. Konsumpcja mitu wiąże się, zdaniem Krauss, z „zakupem" opakowania, opatrzonego reklamowym dyskursem sprzedawcy, bez sprawdzenia, co właściwie znajduje się w środku[140]. Oznacza to, że zawartość – sens – staje się formą dla zewnętrznego znaczenia, tak że wydaje się, iż obiekt wyczerpuje się w tym, co powierzchniowo dane – oczywiste. Funkcją sztuki krytycznej wobec mitu jest ujawnienie nie tylko co znajduje się w owym opakowaniu, lub co przez mit zostało skradzione, ale czy możliwe jest jeszcze i – jak w przypadku Ameryki – czy kiedykolwiek było, odseparowanie tego, co opakowane od samego opakowania. Prace wspomnianych wyżej artystów postrzegam jako istotne właśnie z uwagi na praktyczną aplikację teoretycznego namysłu, swego rodzaju wizualno-dyskursywne laboratorium mechanizmów, które są – z perspektywy poststrukturalizmu – charakterystyczne dla każdego obrazu, obiektu, tekstu kultury: uwikłania w działania władzy, ideologii i ekonomii, a jednocześnie otwierania się w lekturze na nieskończoną liczbę odczytań, zależnych od uwarunkowań historycznych i indywidualnych tego, kto „czyta".

To powiedziawszy, strategia zawłaszczenia szczególnie w powyższym kontekście teoretycznym, uruchamiającym aparaturę poststrukturalizmu, będąca przede wszystkim krytyką mitów modernizmu (który, jak pokażę, również stanowił element Ameryki), nie była pozbawiona korekt czy zastrzeżeń ze strony głównych jej teoretyków, zwłaszcza wskazania aporii oraz słabości stawiających pod znakiem zapytania skuteczność, czy też trwałość ich krytycznego działania. Już sam Craig Owens, jeden z najważniejszych teoretyków sztuki zawłaszczenia, który w swoim dwuczęściowym eseju *Allegorical Impulse*[141] ujął ją w pojęciową ramę Benjaminowskiej alegoryzacji, koncen-

---

[139] Foster, *Subversive Signs…*, s. 100.

[140] R.E. Krauss, *Cindy Sherman. Untitled*, w: *Cindy Sherman*, red. J. Burton, Cambridge, MA 2007, s. 98–99.

[141] Zob. C. Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, w: idem, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley–Los Angeles 1992, s. 52–69;

Adam Mickiewicz University Press © 2021

trując się przede wszystkim na znakowym, bezpodmiotowym wymiarze owej dekonstrukcji, krótko później zwrócił uwagę na konieczność uwzględnienia politycznego wymiaru zawłaszczeniowych praktyk, a zatem uwzględnienia pozycji podmiotu, zarówno odpowiedzialnego za poddawane rozbiórce konstrukcje, jak i tego, kto je dekonstruuje[142]. Taka korekta wychodzi zresztą naprzeciw przyjętej przeze mnie perspektywie, gdzie mit stanowi element szeroko pojętej ideologii. Buchloh z kolei wskazywał na szerokie spektrum motywacji rządzących praktykami apropriacji, które są zawsze związane z danym momentem kulturowym – od brutalnej, imperialistycznej inkorporacji dóbr kultury, po rozmaite subtelne działania zmierzające do eksploracji historycznych uwarunkowań i mikrohistorii[143]; mogą być powodowane pragnieniem zaznaczenia ciągłości kulturowej, „fikcji tożsamości", ale i kontroli nad systemami kodyfikacji, przede wszystkim jednak najbardziej niebezpieczną strategią jest zawłaszczenie oparte na powierzchniowej konsumpcji tego, co historyczne, prowadzące do „utowarowienia" historii. W istocie, ten typ zawłaszczenia jest tożsamy z zawłaszczeniem mitycznym – działaniem mitu. Tu pojawia się zatem wiele mówiąca pułapka i – przynajmniej potencjalnie – okrężny ruch w błędnym kole. Jak zauważa Buchloh, „każdy akt zawłaszczenia wydaje się potwierdzać dokładnie te sprzeczności, które postanawia wyeliminować"[144].

Na polu sztuki gesty krytyczne ulegają wcześniej czy później akulturacji, a strategie zawłaszczenia zostają zawłaszczone przez rynkowe mechanizmy sztuki, a także kanonizują narrację historyczno-artystyczną, co przyczynia się do stępienia ostrza nawet najbardziej radykalnych działań. Stąd dużo później Sven Lütticken mógł stwierdzić – poddając jednocześnie krytycznej analizie mitologiczne operacje Barthes'a – że „sztuka zawłaszczenia jest […] w większym stopniu obietnicą niż osiągnięciem"[145]. Ta artystyczna mikroskala może – z uwzględnieniem oczywistych różnic – zostać odniesiona do makroskali obszaru, który nazywam Ameryką i o którym na tym gruncie pisał Bercovitch, wskazując na hegemoniczną, mityczno-historyczną (w istocie ideologiczną) strukturę Ameryki. Wewnętrzne zróżnicowanie, krytyczne procedury na micie z jednej strony go obnażają, z drugiej jednak, na szerszym polu społeczno-

---

The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 2, w: idem, *Beyond Recognition*, s. 70–87.

142 C. Owens, *Dyskurs Innych. Feministki i postmodernizm*, tłum. M. Sugiera, w: *Postmodernizm*, s. 421–451.

143 B.H.D. Buchloh, *Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke* [1982], w: *Appropriation*, s. 178.

144 Ibidem, s. 180.

145 Lütticken, *The Feathers…*, s. 221.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

-kulturowym, wskazują na jego ciągłą, przynajmniej potencjalną, aktualność jako punkt odniesienia i pole działania. Elementy zewnętrznej mitycznej narośli jako symulacji monolitu, ów wtórny system znakowy, są ciągle obecne, nawet jeśli fragmentarycznie, lecz oddziałują niejako podskórnie jako warstwa głębinowa obrazu (systemu znakowego). Nie oznacza to jednak, że działania te są bezproduktywne: mają one bowiem przełożenie na uwarunkowania społeczne kosztem historycznie uformowanej w poprzednich stuleciach substancji mitycznej (ale niekoniecznie jej ramy), otwierają Amerykę na różnicę, inność, czynią ją coraz bardziej inkluzyjną, wewnętrznie zróżnicowaną i – poprzez rozluźnienie ochronnej struktury kulturowego ekranu, podatną na czynniki zewnętrzne. Jednocześnie jednak takie różnicowanie, ujawniające niedoskonałości systemu, jego ideologiczną konstrukcję, jest przynajmniej częściowym – i stopniowym – spełnieniem obietnic leżących u podstaw mitu Ameryki, czyli Ameryki po prostu. Zwątpienie w rewolucyjny charakter działania na micie nie musi prowadzić do rozczarowania czy zaprzestania jego krytyki. Wprost przeciwnie. Rewizje, o których będzie tu mowa, pozwalają świadomie i krytycznie śledzić oddziaływanie mitu jako historycznej konstrukcji, która poddawana jest wewnętrznej rozbiórce, choć nie całkowitej destrukcji. Analizowane, dwudziesto- i dwudziestopierwszowieczne obrazy, intencjonalne lub nie – stanowią efekty i symptomy owego różnicowania. Taką właśnie sytuację określam mianem „mitu otwartego", kategorii paradoksalnej, ponieważ mit, przy całej swojej generalizującej mocy, zakreśla wyraźne ramy, dąży do (zawsze fikcyjnej) unii i pełni, wykluczenia zagrażających im czynników.

Choć niemało omawianych tu dzieł można uznać za rezultat zawłaszczenia lub intencjonalnego cytatu opartego na pastiszu czy parodii, to wiele z nich nie poddaje się takiej kwalifikacji. Jak już zaznaczałem, poparta wypowiedziami lub uwarunkowaniami polityczno-instytucjonalnymi intencja nie będzie tu nigdy własnością rozstrzygającą, a raczej jedynie kolejną, choć często ważną ramą, którą można, lecz której nie trzeba włączać w obszar pola interpretacji. Chodzi raczej o interpretacyjną efektywność i wyłaniający się w procesie lektury znaczeniowy rys. Przedmiotem analizy tej książki nie będą jedynie dzieła artystów, którzy celowo podejmują się rozbiórki mitu, ale szereg prac, wykonanych w różnych mediach i technikach, które – przede wszystkim z uwagi na swoje własności wizualne i znaczeniowe – zachęcają do tego, by widzieć je, a zatem i analizować, w różnicującym napięciu z wcześniejszymi obrazami-mitami, zmitologizowaną ikonografią, obiektami czy mitologizującymi modusami widzenia. Rozbiórka mitu lub po prostu działanie w jego ramach, niekoniecznie uderzające w jego ideologiczne sedno, ale niespodziewanie go aktualizujące, przemieszczające utrwalone klisze interpretacji lub wyłaniające ich alternatywny aspekt ma często charakter przygodny, a jej dostrzeżenie za-

Adam Mickiewicz University Press © 2021

leży przede wszystkim od podmiotowej perspektywy interpretatora. Niekiedy będę w tym przypadku (ale i tam, gdzie intencja jest klarowna) używał pojęcia „percytowania", które ukułem w mojej poprzedniej książce[146]. Pojęcie to podkreśla nieuchronny splot aktualnie percypowanego obrazu z obrazem przypomnianym, uwarstwiającym ten pierwszy, jawiącym się jako osadzony w nim, cytatowy przedmiot odesłania, jego ślad czy aspekt. Dochodzi w ten sposób do fuzji perspektywy intertekstualności, aplikowanej na gruncie badań nad związkami międzyobrazowymi, z refleksją m.in. Henriego Bergsona nad specyfiką percepcji. Intertekstualność zakłada nieuchronne różnicowanie każdego tekstu (pisząc o tekście mam na myśli pozostającą ze sobą w dynamicznej relacji sieć znaków, czyli również obraz) przez ślady innych tekstów, które ujawniają się jako sensoproduktywne w lekturze[147]. W chwili gdy w późniejszym tekście odnajdujemy cytat, znamię wcześniejszego, implikujące potencjalny wpływ, to, w wielkim skrócie: po pierwsze nie tyle istotne jest ustalenie prawdopodobieństwa wpływu czy jego przesłanek, co, niezależnie od rozstrzygnięć tych ewentualnych ustaleń, wynikającej z prostego, opartego na wizualnych (lub innych) argumentach produktywności takiego dialogu; po drugie naznaczanie jednego tekstu przez drugi jest zawsze dwukierunkowe – późniejszy tekst stanowi rewizję wcześniejszego, niematerialnie go dotykając mniej lub bardziej wyraźnie zmienia jego znaczenia. W tym sensie rewizje mitologii Stanów Zjednoczonych oznaczają jej mniej lub bardziej krytyczne cytowanie. Z kolei Bergson wskazywał na nierozerwalny związek między percepcją i pamięcią, gdzie postrzegany obiekt zawsze uaktywnia wirtualny obraz pamięciowy. Percepcja jego zdaniem zawsze nasycona jest obrazami pamięciowymi przechowywanymi w indywidualnym archiwum umysłu widza: jest „całkowicie przeniknięta obrazami-wspomnieniami, które ją dopełniają, interpretując zarazem"[148]. Akt percepcji jest jednocześnie aktem przypominania, łączenia się obrazów i ich współistnienia na płaszczyźnie widzenia. Można zatem powiedzieć, że percypowanie już zawsze zakłada cytowanie, jeśli rozumieć je jako rozpoznanie śladu innego (obrazu, tekstu etc.) w aktualnym przedmiocie oglądu. To nie autor obrazu jest podmiotem cytowania jako zaczynu interpretacyjnego, produktywnego dialogu, lecz widz, który rozpoznaje jeden obraz w drugim, jeden aspekt wizualności w innym – który percytuje.

---

[146] Tutaj jedynie skrótowo przywołam najważniejsze dla niniejszego wywodu kwestie, które szczegółowo omawiam w poprzedniej książce. Zob. Lipiński, *Hopper wirtualny*, s. 36–55.

[147] Zob. znakomite, krytyczne i analityczne omówienie teorii intertekstualności w kontekście jej implikacji dla badania związków międzyobrazowych na gruncie historii sztuki: S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006.

[148] H. Bergson, *Materia i pamięć*, tłum. R.J. Weksler-Waszkinel, Kraków 2006, s. 107.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Obraz i medium

Wspomniane aktualno-wirtualne uwarstwienie obrazu wiąże się jednak z koniecznością wskazania na jego możliwe – i pojawiające się w tej książce jako przedmiot analizy – modusy funkcjonowania i związane z tym pole pojęciowe. Kluczowe będzie tu rozróżnienie, którego dokonuje szereg badaczy, zwłaszcza W.J.T. Mitchell oraz – w nieco inny sposób – Hans Belting, które nie jest możliwe w języku polskim lub niemieckim, na obraz jako *image*, czyli obraz-wyobrażenie, który „zdaje się unosić bez żadnego widzianego wsparcia, posiadać fantazmatyczną, wirtualną lub widmową postać" oraz na *picture*, czyli obraz rozumiany jako przedstawienie, materialny obiekt ujawniający swoje właściwości materiałowe i medialne, który niejako przechowuje „image"[149]. Najważniejszą konsekwencją uznania powyższej dystynkcji na *image* oraz *picture* jest dynamiczny, konstruowany w spojrzeniu charakter obrazu, oparty na przenikaniu się tego, co niematerialne (wirtualne) z materialnymi reprezentacjami, konkretnymi obiektami. Takie ciągłe, różnicujące i sensoproduktywne przenikanie wpływa na medialną i materialną konstrukcję (produkcję) obrazu, jego recepcję, jak i w konsekwencji znaczenie. Poszczególne *pictures* stanowią, jak z kolei twierdzi Belting, media obrazów (*images*), tak zresztą jak obrazowym medium jest samo ciało człowieka[150]. W proponowanym tu ujęciu, każdy wytworzony – wirtualny lub konkretny – obraz naznaczony jest innymi, funkcjonującymi w kulturowej ikonosferze, obrazami czy tekstami, niesie ślad dokonujących się na płaszczyźnie widzenia z nimi spotkań. Obrazy opuszczają jedno medium i powracają – materializują się w kolejnym, niekoniecznie substancjalnie odmiennym medium. Z kolei nasze ciało – umysł i pamięć – jako medium funkcjonuje, można by rzec, jako przystań – a niekiedy i schronienie – dla ciągle wędrujących obrazów, które po jakimś czasie – krótszym lub dłuższym – zostają uzewnętrznione, materializują się (gdy mowa o tworzeniu

---

[149] Mitchell pisze też: „W języku angielskim można powiesić na ścianie obraz rozumiany jako przedstawienie [*picture* – przyp. F.L.], ale nie można powiesić obrazu-wyobrażenia [*image* – przyp. F.L.] […] [Obraz-wyobrażenie – przyp. F.L.] Jest tym, co można zaczerpnąć z przedstawienia [*picture* – przyp. F.L.], przenieść do innego medium, przetłumaczyć na słowną ekfrazę lub chronić prawem autorskim. Obraz jest »własnością intelektualną« umykającą materialności przedstawienia, gdy zostaje ono skopiowane. Przedstawienie to obraz plus podstawa, pojawienie się niematerialnego obrazu w materialnym medium. Dlatego możemy mówić o obrazach architektonicznych, rzeźbiarskich, tekstowych, a nawet mentalnych, rozumiejąc, że obraz w jakiejś rzeczy lub na rzeczy nie wyczerpuje tego, czym obraz jest". W.J.T. Mitchell, *Wartość dodatkowa obrazów*, w: idem, *Czego chcą obrazy?*, s. 115–116. Podejmowany tu wątek powraca w różnych publikacjach Mitchella.

[150] Zob. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007, zwłaszcza rozdział *Medium-obraz-ciało*, s. 11–69.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

obrazów) lub zostają wykorzystane jako wirtualny (pamięciowy, wyobrażeniowy) materiał, który staje się elementem interpretacji innych obrazów czy sfer wizualności: tych, w których dostrzegliśmy ślad obrazów przez nas zinternalizowanych, zaktywizowanych przez doznanie percepcyjne. Artyści są w uprzywilejowanej – i odpowiedzialnej – roli tych, którzy dokonują konkretyzacji owych uwewnętrznionych obrazów i ich międzyobrazowych interakcji. Z powyższych względów medium nie będzie w tej książce – z wyjątkiem rozdziału o abstrakcyjnym ekspresjonizmie – zasadniczym kryterium doboru analizowanych obrazów ani tropem śledzenia ich wędrówki. Jednocześnie jednak będzie ono każdorazowo brane pod uwagę w indywidualnych przypadkach prac jako element aktywnie współkonstytuujący znaczenie obrazu.

Medium traktuję tu w szerszy, bardziej zróżnicowany i doraźnie „miejscowo stosowany" sposób, aniżeli jako z jednej strony określenie materialnego podłoża czy tworzywa, z drugiej jako konstytuowany przez owe materialne właściwości, specyficzny dla danej dziedziny artystycznej, element autonomizujący i determinujący znaczenie[151]. To powiedziawszy, i te aspekty tam, gdzie ujawnią się jako istotne, będą uwzględniane. Z jednej strony inspirujące – choć nie pozostawione bez zastrzeżeń – będą tezy Mitchella na temat medium, który w swoich rozmaitych pismach zakreśla szeroko zarysowaną i dalece niematerialną medialną ramę: jego zdaniem medium może być na przykład tak krajobraz, jak i rasa (wątki do których powrócę w odpowiednich rozdziałach); są one pojęciowymi nośnikami nacechowanych politycznie wizualno-dyskursywnych konkretyzacji[152]. Bliższe są mi w tym względzie rozważania Rosalind Krauss, której publikacje, zwłaszcza w trakcie ostatnich dwudziestu pięciu lat, koncentrowały się na problemie medium i jego rewizji uwzględniającej szersze spektrum, również współczesnych praktyk artystycznych, niż zakładała to na przykład klasyczna, szczególnie ważna dla niej samej, „ekskluzywna" wersja Greenbergowskiego modernizmu. Krauss uważa, że to, co sama określiła jako post-medialną kondycję – „to monstrualny mit"[153]. Post-medialna kondycja związana miała być zwłaszcza z dominującą od lat dziewięćdziesiątych sztuką

---

[151] Tu odwołuję się zarówno do prostego, tradycyjnego, materialistycznego podziału na media, ich modernistycznej kwalifikacji i wynikającej z tego autonomizacji, jak i absolutyzującej medium i doświadczenie oglądowe niemieckiej tradycji hermeneutycznej. Na jej temat zob. M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 r.*, Poznań 2008, s. 433–494; 580–621.

[152] Zob. W.J.T. Mitchell, *Introduction*, w: *Landscape and Power*, red. idem, Chicago 2002; idem, *Seeing Through Race*, Cambridge, MA–London 2012.

[153] R.E. Krauss, *Perpetual Inventory*, Cambridge, MA 2009, s. iv. Pojęcie „post-medialnej kondycji" pojawia się po raz pierwszy w: R.E. Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of Post-Medium Condition*, London 2000.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

instalacji, ale i innymi obszarami sztuki, które – jak się mogło wydawać – negując modernizm, musiały porzucić tak silnie kojarzone z nim, zwłaszcza w redakcji Clementa Greenberga, zagadnienie medium jako nieadekwatne. Krauss nie godzi się na „zapomnienie medium" również i w tych praktykach, dystansując je od poddanego radykalnej krytyce modelu Greenberga (a zarazem utrzymując pewien jego aspekt) i próbuje je przedefiniować na użytek sztuki współczesnej[154]. Z jednej strony pisze ona o artystach, którzy „wynajdują medium na nowo" lub „wynajdują medium" (*reinvent the medium*). Medium to jest, jej zdaniem, zespół konsekwentnie stosowanych zasad rządzących praktykami artystycznymi danego twórcy, które nie muszą być determinowane materialnym tworzywem, ale tym, co nieco konfundująco nazywa „tworzywem technicznym" (*technical support*)[155]. Owa techniczność niekoniecznie odnosi się do (nowych) technologii, ale raczej sposobu postępowania, ram artystycznej strategii, która może mieć wymiar tak materialny, procesualny, jak i konceptualny. Krauss podkreśla jednak konieczność działania w ściśle określonych ramach, które są tym, co rekursywnie determinuje znaczenie dzieła. Rekursywna struktura zakłada, że niektóre z jej elementów określają zasady definiujące ową strukturę jako sensoproduktywną[156]. Sięga ona po szereg niekiedy zaskakujących, lecz sugestywnych metafor dla medium, takich jak krawędź basenu, od której należy się odbić, aby dostać się w pole wolnego (a zarazem przecież ograniczonego) działania, czy rusztowanie pozwalające utrzymać zasadniczą strukturę aktywności artystycznej. W jej książce pt. *Under Blue Cup* wyraźnie wybrzmiewa na tym tle – i tych, którzy znają jej dorobek może zaskakiwać jako sprzeczna – jej antydekonstrukcyjna perspektywa, oparta na powiązaniu pytania o medium z pytaniem o tożsamość – o to, „kim jesteś". Wspomniane metafory mają przypominać o medium jako o tożsamościowej osnowie, zarówno w odniesieniu do działań w ramach już utrwalonych gatunków artystycznych – malarstwa, rzeźby, fotografii czy filmu – jak również tych nowo „wynalezionych". Aspekt medium jako formy – czy matrycy – pamięci ma dla Krauss również wymiar osobisty. W 1999 roku przeszła kilka operacji w następstwie pęknięcia tętniaka i wylewu, w rezultacie czego częściowo straciła pamięć. Zintensyfikowana pod kątem tożsamości eksploracja problemu medium wiąże się w istocie również z jej tożsamością jako badaczki i krytyka, powrotem do fundacyjnej dla niej kategorii modernistycznej, przepracowywanym przez dekady, lecz głębinowo

[154] Zob. R.E. Krauss, *Reinventing the Medium*, „Critical Inquiry" 1999, 25 (2), s. 289–305; eadem, *Perpetual Inventory…*

[155] R.E. Krauss, *Under Blue Cup*, Cambridge, MA 2011, s. 75–78.

[156] Ibidem, s. 4.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

ciągle drzemiącym i aktualnym pojęciowym schematem Greenberga, jej dawnego mentora, dawcy języka – figury Ojca[157].

Jak to wszystko ma się do mojego projektu myślenia o – i widzenia – mitologii Stanów Zjednoczonych – o Ameryce? Jak zaznaczałem już wcześniej, działania na micie w różnych jego wizualnych konkretyzacjach i aspektach – te, które go wzmacniają, ale przede wszystkim te, które próbują – świadomie lub nie – go zdekonstruować i poddać krytyce nie usuwają go, nie przyczyniają się do jego zniknięcia; zamiast tego rewidują i wewnętrznie go różnicują, niekiedy wręcz mit eksponują, otwierają go, a kiedy indziej relegują go w głębsze warstwy zbiorowej pamięci, w przestrzeń tego, co wirtualne, rezerwuaru, który jest jednak ciągle potencjalnie aktywny a często określa ramowe warunki zjawiania się i funkcjonowania tego, co zmierza do jego negacji. Można by to ująć w jeszcze inny sposób: rama obrazu-mitu staje się przepuszczalna i pozwala na interwencję z zewnątrz, problematyzując – ale nie unieważniając – granicy przestrzeni mitycznej. Jednak takie sformułowanie problemu pomijałoby ważny dla mnie aspekt różnicującego, produktywnego nawarstwiania się współistniejących i przenikających się w polu widzenia obrazów. Pole widzenia – tu zakreślone aspektami amerykańskiej mitologii – nawet jeśli uwzględnimy aspekt widzenia peryferyjnego (w sensie percepcyjnym, jak i intelektualnym), zakłada koncentrację na specyficznym, choć różnorodnie przejawiającym się obrazie. Stanowi ono, choćby tylko prowizoryczne ograniczenie, które uważam za konstytutywne i ważne dla formacji doświadczenia wizualnego i wynikającej z niego interpretacji. Bardziej niż samo przełamanie granic owego (relacja horyzontalna, metonimiczna) pola interesuje mnie bowiem to, co dzieje się, gdy obraz pojawia się w owym polu i wchodzi w interakcję z tym, co percypowane, wyobrażane, pamiętane, jak tworzy się „geologiczna" struktura widzenia (relacja wertykalna, metaforyczna) i wyłaniających się zeń obrazów[158].

Większość działań na obrazach-mitach czy mitycznych obszarach wizualnych (amerykański Zachód, stereotyp etc.) w istocie odwołuje się do jednocześnie obiecanych (mit) i niezrealizowanych (negacja mitu) wartości, takich

---

[157] Taką tezę – szeroko i szczegółowo omawiając pisarstwo Krauss, również wyżej wspomniane zagadnienia – stawiam w: F. Lipiński, *Rosalind Krauss – przekraczanie modernizmu?*, „Didaskalia" 2012, 111, s. 41–50. Miejscami zmieniona i przeredagowana wersja tego artykułu w języku angielskim ukazała się w: idem, *Im/pulse to See in Rosalind Krauss*, w: *Palgrave Handbook of Image Studies*, red. K. Purgar, London–New York 2021, s. 395–413.

[158] Pisząc o relacji horyzontalnej i wertykalnej (lub synonimicznie: syntaktycznej i paradygmatycznej, metonimicznej i metaforycznej), lub tak określonego porządku, odnoszę się do pojęciowych par sformułowanych przez Romana Jakobsona. Pierwsze pojęcie określa relację przyległości, czyli relacji horyzontalnych, syntagmatycznych (plan metonimii), drugie substytucji, czyli relacji wertykalnych, paradygmatycznych (plan metafory). Zob. R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka, Wybór pism*, t. 1, red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1989.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

jak wolność, demokracja, równość wobec prawa itd. Współrzędne mitologicznego i demitologizującego działania są zatem wspólne; co więcej, zarówno pierwsze, jak i drugie konstytuując zbiorową, amerykańską tożsamość (jako mityczna „wspólnota wyobrażona" Andersona czy „państwowa fantazja" Pease'a) – zmierzają, choć w przeciwstawny sposób – poprzez mistyfikację i owej mistyfikacji obnażenie – do odpowiedzi na pytanie „kim jesteś", ciągle pozostając w polu – mniej lub bardziej widocznym i zdefiniowanym – Ameryki, nawet gdy osadzimy ją w perspektywie transnarodowej czy postrasowej, jak to ma miejsca w studiach amerykanistycznych ostatnich dekad. Powracanie, nawet krytyczne, do amerykańskich mitów, działanie na nich oznacza zwykle próbę ich przepracowania przede wszystkim poprzez różnicowanie wewnętrznej, uwarstwionej struktury, obnażenie ich ideologicznego wymiaru czy ideologicznego sporu (jeśli zgodzić się, że nie istnieją pozycje niezideologizowane). Jednak ich ramowe współrzędne – owo Kraussowskie rusztowanie – ciągle pełnią funkcję punktu odniesienia i choćby zachwianej lub skruszonej ramy. Stanowią bowiem wspólną, zbiorową matrycę obietnic i pragnień, problematyczną o tyle, że w ciągu ostatnich dwustu lat konkretyzowała się ona wybiórczo i/lub hierarchicznie. W rezultacie, w przyjętej w tej książce perspektywie, najszerszym medium, rusztowaniem determinującym dzieła sztuki, ich sekwencje, pola wizualności, różnicujące iteracje jest właśnie mit jednocześnie jako cel i narzędzie ataku, jako przedmiot nienawiści i pragnienia. Ujawniające się w analizowanych tu przykładach obrazów pamiętanie mitu jako medium, podążając za logiką Krauss, oznacza również pamiętanie – zwłaszcza dotyczy to obywateli Stanów Zjednoczonych – o tym, „kim jesteś", ów zbiorowy wymiar oddziaływania mitu, zarówno jako pozytywnego i negatywnego punktu odniesienia. Nie oznacza to, że nie ma możliwości wyjścia poza ową ramę – to się dokonuje poprzez rozmaite działania, które, jeśli nie całkowicie, to w dużej mierze porzucają zorganizowane przez mit pole Ameryki i wytwarzają alternatywne, równoległe narracje – tego jednak nie dotyczy ta książka[159]. Wiąże się to jednak z pytaniem o możliwość całkowitego, „bezkarnego" przekroczenia mitu: czy nadszedł już czas (i czy kiedykolwiek nadejdzie), że kolejne pokolenia nie będą czuły potrzeby czy przymusu, z jednej strony przepracowania go, z drugiej jego stłumienia (obie opcje afirmują aktualność mitu)? Czy alternatywne ścieżki działalności artystycznej i dyskursu krytycznego, na przykład w duchu *post-black*, sygnalizują takie wyzwolenie, czy raczej są kolejną formą tłumienia

[159] Mam tu na myśli rozmaite próby odejścia od tożsamościowych lub mitycznych narracji, takie jak koncepcja *post-black* na gruncie studiów afroamerykańskich, włączając w to sztukę i kulturę wizualną czy wątki ekologiczne w namyśle nad naturą i jej reprezentacją. Powracam do tych kwestii w odpowiednich rozdziałach.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

ciągle aktualnych, nawet jeśli momentami mniej intensywnie odczuwalnych, głęboko zakorzenionych problemów? Ostatnie zdarzenia w Stanach Zjednoczonych wokół śmierci George'a Floyda sugerują, że raczej ta druga opcja jest bardziej prawdopodobna[160].

Dodajmy wreszcie, że ów tożsamościowy aspekt sztuki powracającej do amerykańskiej mitologii, uwikłanej w Amerykę, może zostać podany w wątpliwość w przypadku dzieł autorstwa nie-Amerykanów, do których w kilku przypadkach też będę się tu odnosił. Choć podmiotowo ma on wtedy zapewne nieco inny wymiar, to jednocześnie odzwierciedla podkreślany przeze mnie ponadnarodowy wymiar Ameryki, jej rozszerzone, wyobrażeniowe pole, które zostaje przywłaszczone także i na globalnym gruncie – gdzie identyfikacja z Ameryką ma wymiar wirtualny. W takim ujęciu wszyscy, zwłaszcza ci, którzy żyli jeszcze w „amerykańskim stuleciu", są w jakimś stopniu „Amerykanami". Prace takie jak *Amerykańska noc* niemieckiego artysty Juliana Rosefeldta jedynie potwierdzają takie analogiczne, współczesne, eksterytorialne oddziaływanie mitu.

Krytyczna ikonologia

W kolejnych rozdziałach książki – studiach mitologicznych przypadków, których sekwencja ma, choć jedynie wyjściowo, chronologiczny charakter, interesować mnie będą przypadki obrazów w różnych, często bardzo odmiennych stanach skupienia, czyli statusie ontologicznym (materialnym i medialnym), kulturowym, społecznym czy wreszcie artystycznym, od indywidualnych dzieł, motywów ikonograficznych (rdzenni Amerykanie, Afroamerykanie), poprzez gatunki (pejzaż, autoportret) po szeroko zakrojone obszary wizualności, takie jak sposoby postrzegania, konceptualizacji i reprezentacji amerykańskiego krajobrazu, Zachodu czy „widzenie stereotypem". To, co je łączy, to uczestnictwo w konstytuowaniu amerykańskiej wizualnej mitologii utkanej tak z dzieł sztuki, jak i ich rozmaitych iteracji, obrazów z domeny kultury popularnej, kina czy modeli widzenia piktorializujących rzeczywistość, jej zgęszczeń i rozrzedzeń,

[160] Chodzi tu o morderstwo Afroamerykanina, George'a Floyda, dokonane przez białego policjanta, Dereka Chauvina, w Minneapolis 25 maja 2020 roku. Policjanci, przyjechawszy na miejsce potencjalnego przestępstwa, skuli Floyda kajdankami, a następnie Chauvin przez niespełna 9 minut przyciskał kolanem kark zatrzymanego, w wyniku czego Floyd udusił się i zmarł. Takie działanie było nieuzasadnione, a Chauvin został uznany winnym morderstwa i skazany prawomocnie na 22,5 roku pozbawienia wolności. W wyniku tego zdarzenia w wielu miejscach w USA doszło do protestów i zamieszek odnoszących się do szerszego problemu przemocy policji wobec czarnoskórych Amerykanów.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

znajdujących swą kulminację w specyficznych obrazowych przejawach. Punktem wyjścia dla każdego z rozdziałów jest właśnie różnej rozpiętości i wizualnej gęstości (od obiektu materialnego po dynamiczną domenę wirtualnych wyobrażeń) temat czy też „obraz ramowy"[161] – obraz-mit, który w diachronicznej perspektywie ulega transformacji (kontrakcji lub rozproszeniu) i produktywnemu różnicowaniu przez inne, dialogujące z nim lub w nim obrazy. Raz skupia i materializuje się on w poszczególnych realizacjach, kiedy indziej odwrotnie, ulega rozproszeniu i wirtualnej dematerializacji, podtrzymując przy tym mityczną, śladową lub ramową identyfikację, jako mniej lub bardziej czytelny, często poddawany krytycznej rewizji, punkt odniesienia.

A zatem w rozdziale pierwszym koncentruję się na „ramowym" symbolu – fladze Stanów Zjednoczonych – który oscyluje między rzeczą, symbolem a obrazem, stopniowo przenikając w domenę sztuki i funkcjonuje tam jako „obrazowa matryca", pole interwencji w zakodowany w nim mit. W drugim analizuję iteracje jednego obrazu malarskiego – *Waszyngtona przekraczającego Delaware* Emmanuela Leutze'go – ikonicznie najsilniejszej konkretyzacji wyobrażenia historycznego zdarzenia z okresu rewolucji amerykańskiej. Ten akademicki, historyczny obraz stanowi punkt wyjścia dla późniejszych transformacji i apropriacji, które, działając na formie, dokonują jednocześnie operacji na micie wpisanym w wyjściowy obraz – nie tyle „oryginalny", co kulturowo najbardziej oczywisty przedmiot odniesienia. Interesuje mnie przy tym nie tylko *Nachleben* tego obrazu, ale także materiał wizualno-dyskursywny, który, można by rzec, osadził się w jego ramach i został poddany artystycznej i ideologicznej obróbce. Z kolei trzecia partia poświęcona jest krajobrazowi amerykańskiemu, który funkcjonuje tu dialektycznie: jako gatunek malarski,

[161] Stosując pojęcie „tematu ramowego" czy „obrazu ramowego", odnoszę się swobodnie do terminów ukutych przez Jana Białostockiego. Dla polskiego badacza temat ramowy stanowił powracający w różnych okresach (np. w baroku, romantyzmie) motyw, obraz o „intensywnym ładunku treściowym i emocjonalnym, ekspresyjnym" (J. Białostocki, *Pojęcia i problemy*, w: idem, *Symbole i obrazy*, Warszawa 1982, s. 35), który poddawany był przez artystów twórczym transformacjom i adaptacjom do aktualnych dla nich uwarunkowań. Ów ramowy wymiar – jako stały zarys, znaczeniowy kontur (czy rodzaj strukturalnego szkieletu obrazu) – który ulega wewnętrznemu różnicowaniu – wydaje się trafnie określać punkt wyjścia moich analiz (choć niekoniecznie pojawiający się na początku rozdziałów). Białostocki przyznaje później, że zamiast pojęcia „tematu ramowego", chętniej mówiłby o „ramowych obrazach" (ibidem, s. 35). Ta zmiana, choć Białostocki jej szerzej nie argumentuje, dla niniejszych rozważań jest o tyle istotna, że – niezależnie od intencji badacza – dowartościowuje obraz jako konstrukcję wizualną, kosztem tematu, pojęcia implikującego możliwość bezstratnej artykulacji w innym kodzie. Pojęcie „tematu ramowego" wprowadzono w: idem, *Badania ikonograficzne nad Rembrandtem*, „Sztuka i Krytyka" 1957, 2, s. 146–173; zob. krytyczne omówienie z perspektywy problemu związków międzyobrazowych: Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo*, s. 139–148.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

pejzaż, „zrobiony" obraz, a jednocześnie implikujący rzeczywistość, rzekomo niezapośredniczony widok natury. Interesują mnie zatem przedstawienia krajobrazowe Stanów Zjednoczonych jako konstytutywne elementy Ameryki (dialektycznie, nierozstrzygalnie osadzonej między tym, co wyobrażone i tym, co rzeczywiste) i losy tak pojętego krajobrazu, zwłaszcza w dwudziestym wieku. Kolejna część jeszcze bardziej rozprasza pole obrazowej cyrkulacji, ponieważ dotyczy ikonografii amerykańskiego Zachodu: jest to w istocie wizualna otchłań, której współrzędne staram się – z konieczności wybiórczo – nakreślić, a której ikonograficzną oś stanowić będzie do dziś powracająca w sztuce figura kowboja. Rozdziały piąty i szósty poświęcone są specyficznemu rodzajowi obrazu – czy raczej ekranu – jakim jest rasowy stereotyp: w pierwszym przypadku rdzennych Amerykanów, w drugim Afroamerykanów. Interesują mnie zatem – w syntetycznym skrócie – historia formacji stereotypu jako ekranu widzenia, a następnie sposoby jego przepracowywania w sztuce od połowy dwudziestego wieku, zawężone do autoprezentacji rdzennych Amerykanów oraz wybranych praktyk artystycznych na gruncie sztuki afroamerykańskiej. Rasowy stereotyp traktuję jako wizualny mit neutralizujący społeczną i rasową różnicę, przesłonę, mobilny obraz przypisany danej grupie przez grupę dominującą. Rozdział przedostatni dotyczy tego, co nazywam ostatnim, a jednocześnie *par excellence* modernistycznym, wykształconym w połowie dwudziestego wieku, amerykańskim mitem: malarskiej abstrakcji i jej krytycznego rewidowania w kolejnych dekadach. Z jednej strony obraz-mit będzie zakotwiczony w mitologii malarskiego śladu, z drugiej związany z problemem modernistycznego stłumienia dyskursu i jego powrotu na płótnie w tekstualnej postaci jako elementu emancypacyjnego, wprowadzającego w autonomiczne pole obrazu malarskiego różnicę i inność. Końcowa partia poświęcona jest obrazowi wyznaczonemu przez konkretną, przestrzennie określoną perspektywę oglądu i pole widzenia: widokowi Dolnego Manhattanu z Zatoki Nowojorskiej jako obiektowi pragnienia, ale i nienawiści. Obraz konstytuowany jest tutaj poprzez ikonizowaną perspektywę oglądową i różnicowany zarówno za sprawą zmiennych historycznie warunków oglądu, jak i przemiany w samej, zagospodarowującej wyznaczone w ten sposób pole architektonicznej tkance miejskiej. Kulminację stanowi oczywiście triada powstania, zniszczenia i odbudowy World Trade Center. W rezultacie proponuję różnego rodzaju ramy, które jednak, mam nadzieję, stanowią przekonujące, objętościowo i jakościowo różne, lecz reprezentatywne aspekty Ameryki – nieuchwytnego jako całość, lecz doskonale rozpoznawalnego wyobrażeniowo-symbolicznego wymiaru Stanów Zjednoczonych, złożonego z rozmaitych porządków obrazowych pozostających w dynamicznych relacjach i regulowanych zmiennymi historycznie dyskursami, które z kolei pozwalają wytwarzać kolejne obrazy.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Klarowna struktura poszczególnych rozdziałów książki ulega jednak komplikacji, gdy przyjrzymy się różnym kategoriom: artystom, dziełom lub ich specyfice. Powracają one w różnych częściach książki, w odmiennych, by tak rzec, ścieżkach obrazowych (ciągach iteracji, czy, jak wolę o nich tu myśleć, czasowo ekstensywnych uwarstwieniach danego obrazu-mitu). Co więcej, niektóre motywy ikonograficzne koncentrują szereg problemów przypisanych dziełom stanowiącym osnowę innych rozdziałów. Przykładowo, analizowana w pierwszym rozdziale flaga jako diachronicznie różnicowana matryca obrazów, od jej „narodzin" po dziś dzień, zawiera w sobie, niejako „po drodze", niemal wszystkie podejmowane w dalszych partiach problemy: krajobraz, kwestię rasy i wykluczenia, zarówno rdzennych Amerykanów, jak i Afroamerykanów, rewizję abstrakcyjnego ekspresjonizmu czy wreszcie stanowi jeden z symptomów rozbicia obrazu nowojorskiej metropolii. Eksplorowany w rozdziale trzecim wątek krajobrazu pojawia się też w rozdziale poświęconym amerykańskiemu Zachodowi, a zarazem w końcowej partii powraca jako pejzażowy powidok w fotografiach nowojorskich ruin z 11 września 2001 roku. Z kolei część dotyczącą rewizji motywu *Waszyngtona przekraczającego Delaware* wieńczą analizy prac Kary Walker i Kenta Monkmana, których inne dzieła poddane zostają interpretacjom w rozdziałach poświęconym odpowiednio Afroamerykanom i rdzennym Amerykanom. Można zatem powiedzieć, że poszczególne studia przypadków dyktowane, najogólniej rzecz ujmując, tematami ramowymi, czy też szerzej pojętymi powracającymi, obrazowymi matrycami widzenia, wiodą od wieku dziewiętnastego po wiek dwudziesty i dwudziesty pierwszy, wiążąc je ze sobą również poprzecznie, tworząc szczególnego rodzaju wizualno-dyskursywną plecionkę, opartą na złożonych relacjach konkretnych obrazów, obrazów-mitów, modalności spojrzenia i związanych z nimi dyskursów. Taki strukturalny splot jest emblematyczny dla figury Ameryki jako wyobrażeniowo-symbolicznego ekranu Stanów Zjednoczonych – semiotycznie (choć próbuję tu unikać semiotycznej redukcji na rzecz uwzględnienia upodmiotowionego, indywidualnego lub zbiorowego, doświadczenia) heterogenicznego „tekstu"[162], który jednak ma często bardzo materialny, namacalny, wręcz „dotkliwy" charakter.

Metaforą obrazującą ten układ może być również film. Przyjęcie dynamicznej definicji obrazu, który wędruje i działa jako symptom kulturowej, społecznej i historycznej zmiany, często o afektywnym charakterze, zakłada zróżnicowanie mediów, w których obraz się konkretyzuje i pozwala się – choć przez moment, niczym zatrzymana klatka podczas filmowej projekcji – uchwycić i poddać analizie. Metafora filmu nie jest tu zatem przypadkowa – mamy bo-

[162] Tu oczywiście odnoszę się do łacińskiego słowa *textus* oznaczającego plecionkę, sieć.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

wiem do czynienia z długą, ewoluującą i dewoluującą narracją o amerykańskim micie, jego konstrukcji i dekonstrukcji, obrazowych zdarzeniach, zniknięciach i powrotach. Nie chodzi więc jedynie o poszukiwanie „trzeciego sensu", „obrazowej filmowości", w pojedynczych obrazach-fotogramach, jak to zrobił sfrustrowany trudnością analizy ruchomych obrazów Barthes[163], ale o działanie na „zatrzymanym" obrazie w kontekście jego temporalności i mobilności, wirtualnego uwarstwienia w czasie i przestrzeni. Istotna jest tu także strategia montażu obrazów – coraz częściej wyłaniająca się w szerszej perspektywie jako paradygmat, jak to ujął Buchloh, pisząc o *Atlasie* Aby'ego Warburga – „nowego procesu pisania zdecentralizowanej historii"[164]. Montaż jest narzędziem dialektycznym, które już zawsze implikuje zarówno addytywną konstrukcję, jak i brak tego, co jest „resztą" i co „pomiędzy", co „wycięte", nieuwzględnione, relegowane do sfery niewidzialności. Podobnie, przedmiot tej książki, omawiane obrazy i przestrzenie wizualności są jedynie zmontowanymi przez piszącego wycinkami znacznie większej, nieuchwytnej, zawsze płynnej całości. Pozostaje jedynie mieć nadzieję, że owe fragmenty sugestywnie i produktywnie ją sugerują i reprezentują. Proponowany tu układ można w zasadzie porównać do (załóżmy, że ambitnego) serialu, który w następujących po sobie odcinkach odsłania często symultaniczne, różnorako skoncentrowane przestrzenie wizualności, dopiero na końcu ujawniające – jeśli nie pełny obraz, bo z oczywistych powodów książka ta nie pretenduje do wyczerpania niewyczerpywalnego – to reprezentatywną jego próbkę. Zarazem jednak każdy z „odcinków" uwarstwia zakreślony wycinek tego pola, zmusza, tak jak i film, do anachronicznego widzenia uwzględniającego pamięć. To, co w danym momencie widzimy na ekranie, aby być zrozumiałe, musi odnosić się do obrazów minionych, już wirtualnie składowanych w naszej pamięci, i antycypować to, co ma nadejść. Wszystkie warstwy pozostają ze sobą w potencjalnej relacji, tak jak i w różnych „odcinkach" powracają znani już bohaterowie i podejmowane oraz rozwijane są podobne lub te same wątki. Mamy zatem do czynienia z ciągłym napięciem między widzialnością i niewidzialnością, osadzonymi w dynamicznej czasoprzestrzeni, które unieważniają opozycję obecności i nieobecności na rzecz odmiennego stanu ujawniania się w oglądzie[165]. Nawiasem mówiąc, film stanowi praktyczny model funkcjonowania obrazu, którego przemyślenie w kontek-

---

[163] Zob. R. Barthes, *Trzeci sens*, tłum. R. Wyborski, „Kino" 1971, 11, s. 37–41.

[164] B.H.D. Buchloh, *„Atlas" Gerharda Richtera: Archiwum Anomiczne*, tłum. K. Bojarska, „Konteksty" 2011, 65 (2–3), s. 187.

[165] Taka dynamiczna interpretacja oglądu kina i potencjału filmowego obrazu jako złożenia różnego rodzaju warstw i aspektów obrazowych, gdzie to, co widzialne łączy się z tym, co wirtualne, zawarta jest w znakomitej książce G. Deleuze'a: G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2009.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

ście utrwalonych narracji historii sztuki oferować może – i coraz częściej tak się dzieje – alternatywną, rewizjonistyczną perspektywę postępowania interpretacyjnego, profilu doświadczenia sztuki, jej otwierania na szersze spektrum dynamicznych, czasoprzestrzennych odniesień, a także strukturyzacji analizowanego materiału[166].

Proponowaną tu perspektywę kwalifikacji i systematyzacji materiału oraz jego analizy można by określić jako rodzaj ikonologii, amerykańskiej ikonologii – nie tyle w ujęciu Erwina Panofsky'ego, co „krytycznej ikonologii" W.J.T. Mitchella – dotyczącej „ogólnego pola obrazów i ich relacji do dyskursu"[167]. Amerykański badacz, do którego tekstów niejednokrotnie się w tej książce odwołuję, konsekwentnie przekracza dyscyplinarne granice, aktywnie uczestnicząc w debatach wokół historii sztuki, studiów nad kulturą wizualną, koncentrując się na problematycznym statusie obrazu i możliwościach jego interpretacji, każdorazowo podkreślając przy tym konieczny splot tego, co semiotyczne (znaku i przekazu) z tym, co estetyczne – czyli zmysłowe oraz obrazu i dyskursu. W swojej najnowszej książce, *Image Science*, podsumowującej wiele wcześniej podejmowanych problemów, pisze on o historii sztuki jako o „»dyscyplinie na krawędzi«, drażliwej dyscyplinie zdolnej do wahania pomiędzy wrogością i otwartością na przekraczanie jej granic przez przyległe dziedziny, takie jak literatura, kino i studia nad kulturą", a zwłaszcza zawarte w podtytule kulturę wizualną i estetykę mediów[168]. Oczywiście owo przekraczanie jest często obustronne, czego dowodem jest niniejsza książka, pisana z perspektywy historyka sztuki, zainteresowanego tym, dokąd zabierają widza obrazy, w jakie czasoprzestrzenne rejony, gdzie powracają, i w jakiej postaci. Wszak podążanie za obrazem uwolnionym z okowów miejsca i czasu powstania oraz jego unikalnej, materialnej postaci nieuchronnie wiąże się z ryzykownym naruszaniem linii granicznych, niekiedy z trudną podróżą po dyscyplinarnych bezdrożach. Zresztą, jak zobaczymy, punktem wyjścia dla owego tropienia obrazów w ich różnych stanach skupienia nie zawsze jest obiekt określany jako „sztuka"– niekiedy będzie on dopiero punktem dojścia albo etapem przejściowym.

Jak już zaznaczałem wcześniej, choć w tytule książki mowa o „wizualnej mitologii", to w tekście często stosuję z jednej strony co do zasady bardziej precyzyjne, z drugiej poszerzające pole analizy sformułowanie „wizualno-dyskursywny" (lub „wyobrażeniowo-symboliczny") odnoszące się do obrazów, czy też pola ich oddziaływania. Nawet tam, gdzie dominuje – lub po prostu jest

---

166 Piszę o tym w: F. Lipiński, *Cinematic Art (History) and Mieke Bal's Thinking in Film*, „Artium Quaestiones" 2020, 31, s. 5–37.

167 Mitchell, *Picture Theory*, s. 36.

168 Mitchell, *Image Science*

Adam Mickiewicz University Press © 2021

widzialne – to, co wizualne, wizualność zawsze *implicite* zakłada potencjalny udział aspektu dyskursywnego jako aktywnej osnowy semiotycznej i politycznej: ideologii, różnicy, inności, konstytucji podmiotu, konfliktu etc. W sukurs przychodzi tu właśnie, poszerzająca ujęcie ikonologii Panofsky'ego, „krytyczna ikonologia" Mitchella, która wskazuje na nierozdzielność obrazu i języka (dyskursu) oraz ideologiczne uwikłania obu, przeciwstawiające się wszelkim koncepcjom esencjalizującym tak obraz czy wizualność, jak i lingwistycznym redukcjom obrazu[169]. „Krytyczna ikonologia" dotyczy

> […] „metaobrazów" lub refleksyjnych, auto-krytycznych form wyobrażeniowych; relacji obrazów z językiem, statusu obrazów mentalnych, fantazji i pamięci; teologicznego i politycznego statusu obrazów w zjawiskach ikonoklazmu i ikonofobii; a także wzajemnego oddziaływania na siebie wirtualnego i aktualnego, wyobrażonych i rzeczywistych obrazów, co uchwytne jest w angielskim rozróżnieniu między *images* i *pictures* – pisze Mitchell[170].

Wszystkie powyższe wątki powracają w tej książce, choć nieprogramowo, niezależnie od teorii amerykańskiego badacza, która dopiero wtórnie, już na późnym etapie jej pisania, okazała się je trafnie ramować. Przypomnijmy też, że pojęcie „krytycznej ikonologii" pojawia się już w tym samym tekście, co zaanonsowany w 1992 roku „zwrot obrazowy"[171], przez który Mitchell wskazywał z jednej strony konieczność dowartościowania miejsca obrazu w kulturze, a jednocześnie jego złożony charakter, potrzebę jego wieloaspektowej lektury, semiotyczną, ale i wizualną nieredukowalność, a w późniejszych pismach obrazową sprawczość[172]. Mitchell nie tyle proponuje sztywne ramy postępowania z obrazami, co zachęca do bardziej kompleksowego i elastycznego o nich pomyślenia, które z jednej strony wymija pułapki esencjalizmów i modernistycznych redukcji, z drugiej pozwala na zróżnicowane ujęcie obrazu, uwzględniają-

---

[169] Jak pisze o ikonologii Panofsky'ego, punkcie wyjścia dla swoich rewizji: „Z punktu widzenia ikonologii, pojęcie wizualnego obrazu nie jest redundantne, ale stanowi milczące uznanie faktu, że istnieją również werbalne i akustyczne obrazy. Ikonologia interesuje się zatem zarówno tropami, figurami i metaforami, jak i wizualnymi i graficznymi motywami, zarówno formalnymi gestami w czasie słuchania i rzeźbiarsko-architektoniczną przestrzenią, jak i obrazami na ścianach lub ekranie". Mitchell, *Image Science*

[170] Ibidem.

[171] W.J.T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, „Artforum" 1992, 30 (7), s. 15–40. Jak podsumowuje Mitchell po latach gdzie indziej: „Sugerowałem, że obraz (nie tylko wizualne obrazy, ale i werbalne metafory również) wyłoniły się w naszych czasach jako przedmiot szczególnej wagi, nie tylko w wymiarze politycznym i kulturze masowej (gdzie kwestia ta jest znana), ale także w najbardziej ogólnej refleksji na temat ludzkiej psychologii i zachowania społecznego, i również w strukturze samej wiedzy". Idem, *Image Science*

[172] Zob. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*

Adam Mickiewicz University Press © 2021

ce jego formę, znaczenie i jego ideologiczne przesłanki. Nie oznacza to jednak, że uważam model Mitchella za doskonały: często brakuje mu wystarczającej atencji dla wizualnej substancji znaczącej, bliskiej lektury tłumaczącej obraz na język w sposób, który generowałby przekonującą wartość dodaną, a co się z tym wiąże – także produktywnej interpretacji (między)obrazowych relacji i uwarstwień.

Krytyczne podejście ikonologiczne, jeśli miejsce ikony, czyli obrazu zajmie obraz-mit i jego rozmaite krytyczne iteracje, a logosu leżący u podstawy gestu „kradzieży słowa", naturalizujący, a następnie rekonstruujący ową naturalność dyskurs, jest jednocześnie krytycznym podejściem mitologicznym, czyli demitologizacyjnym. Zwrot obrazowy i wyłaniające się niejako w jego horyzoncie studia nad kulturą wizualną wskazywały na konieczność poszerzenia pola oglądu i refleksji historii sztuki, choć – jak twierdzę – takie dekretowanie nie było konieczne: potrzeba ta już dużo wcześniej wyłaniała się z samego przedmiotu namysłu, praktyk artystycznych, charakteru powstających obrazów, a także ich technologicznej mobilności. Stąd można rzec, że proponowana przeze mnie, wpisująca się w ujęcie Mitchella, perspektywa ma swoje korzenie w bardziej inkluzywnej, otwierającej się na szerokie spektrum form obrazowych i związanych z tym praktyk ikonologicznej propozycji Aby'ego Warburga[173]. Jeśli Warburg śledził wyłaniające się na przestrzeni wieków obrazowe formy ekspresji, to mnie interesują powroty i transformacje amerykańskich obrazów-mitów. Dodajmy przy tym, odnosząc się do wspomnianego wyżej modelu filmowego, że ikonologia Warburga jako *Kulturwissenschaft* również uzyskała swoją interpretację kinematograficzną, w której kino staje się modelem lub porządkiem myślenia o obrazie i jego funkcjonowania, przestrzenią jego mobilności, montażu i reprodukowalności. Kino i kinematograficzność obrazu, powiada jej autor, Philippe-Alain Michaud, oznaczają tu „nie materialny aparat projekcji, ale aparat mentalny, dynamiczny sposób rozumienia dzieł"[174]. Mam nadzieję, że taka ikonologiczna, krytyczna i filmowa dynamika będzie również czytelna i produktywna w niniejszej książce.

---

[173] Zob. polskie publikacje: *Aby Warburg. Atlas Mnemosyne*, red. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Kraków 2016; numer „Kontekstów" 2011, 65 (2–3), z tekstami na temat i przekładami tekstów Warburga, również poświęconymi kinowemu aspektowi interpretacji jego koncepcji autorstwa Giorgio Agambena, Georgesa Didi-Hubermana i Phillipe-Alaina Michauda. Wątek ten pojawia się również w: K. Sierek, *Fotografia, kino i komputer. Aby Warburg jako teoretyk mediów*, tłum. J. Gilewicz, Warszawa 2015. Zob. też krytykę kinowych ujęć teorii Warburga: P.J. Schwartz, *Aby Warburg and Cinema, Revisited*, „New German Critique" 2020, 47 (1), s. 105–140.

[174] P.-A. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, trans. S. Hawkes, New York 2007, s. 38.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Podwójna Ameryka

Na koniec pozostaje problem mojej perspektywy jako widza i interpretatora. W tym przypadku, właśnie ze względu na tak skonceptualizowaną materię książki, próba ustalenia stabilnej pozycji piszącego podmiotu jest tyleż niemożliwa co nieadekwatna. Z jednej strony jako amerykanista i historyk sztuki zajmujący się sztuką Stanów Zjednoczonych, urodzony, wychowany i wykształcony w Polsce, lokuję się na zewnątrz realnych uwarunkowań historycznych, społecznych i kulturowych USA, nawet pomimo bezpośrednich doświadczeń związanych z kilkoma dłuższymi pobytami w Stanach Zjednoczonych. Z drugiej strony doświadczenia te, połączone z obecnością wyobrażeniowo-symbolicznej Ameryki, zwłaszcza w zbiorowej świadomości w krajach Europy byłego bloku wschodniego problematyzuje ową „zewnętrzność". Łączy się tu kilka, chronologicznie następujących po sobie, ale i współistniejących perspektyw spojrzenia: będąc dzieckiem, w latach osiemdziesiątych doświadczałem Stanów Zjednoczonych zwłaszcza jako Ameryki właśnie: obiektu pragnienia, tego, co niedostępne, zapośredniczone, jako coś lepszego, wizualnie atrakcyjnego. Po transformacji w 1989 roku Stany Zjednoczone stały się modelem kształtowania nowego, kapitalistycznego, wolnorynkowego systemu ekonomicznego, a wcześniejszy powab wyjątkowości tego, co amerykańskie zaczął być bardziej uchwytny, materializując się w postaci towarów i popkultury. Wkraczaniu w okres nastoletni w potransformacyjnych latach dziewięćdziesiątych towarzyszyła ciągła fascynacja kolejnymi nowościami – całkowicie swobodnym, wcześniej regulowanym, przepływem utowarowionej i silnie wizualnej, wyobrażeniowo-symbolicznej Ameryki. Później, już jako absolwent anglistyki, specjalizujący się w amerykańskiej literaturze, i student historii sztuki, napisałem pracę magisterską o, jak by mogło się wydawać, *par excellence* amerykańskim malarzu Edwardzie Hopperze[175], która przerodziła się w końcu w projekt pracy doktorskiej, zakończony publikacją książki *Hopper wirtualny*. Podczas gdy pierwsze próby pisania o Hopperze skupiały się na immanentnej analizie dzieł, towarzyszyło im nieodłączne poczucie, że istnieje – wpisana tak w same obrazy, jak i ich kulturowy, „amerykański" sposób bycia – konieczność myślenia o jego malarstwie w szerszym kontekście obiegu obrazów, przekraczającym medialną specyfikę na rzecz międzyobrazowych – i międzynarodowych – intermedialnych i interdyscyplinarnych dialogów.

[175] F. Lipiński, *Twórczość Edwarda Hoppera. Próba analizy hermeneutycznej*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. UAM, dr. hab. Wojciecha Suchockiego w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu, 2005; na podstawie jej części opublikowałem tekst: *Widzące obraz. Motyw postaci w twórczości Edwarda Hoppera*, „Artium Quaestiones" 2008, 18, s. 151–194.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Hopper wirtualny stanowił próbę sprawdzenia tej intuicji. Choć nie było to dla mnie wtedy kluczowe, obrazy Hoppera pod wieloma względami wpisywały się w to, co nazywam tutaj Ameryką, aspektem i wyobrażeniowym poszerzonym polem Stanów Zjednoczonych, stanowiąc jeden z elementów kulturowej hegemonii tego kraju.

Gdy w trakcie pracy nad tamtą książką miałem okazję przebywać dziewięć miesięcy w Nowym Jorku i odwiedzić kilka innych stanów, a w kolejnych latach – już koncentrując się na pracy nad prezentowanym tu projektem – kilkukrotnie powracać na dłużej lub krócej do USA, w tym – co daje lepszy ogląd tak zróżnicowanego kraju – dwukrotnie do Kalifornii, horyzont bycia „na zewnątrz" nie tyle odwrócił się (choćby pod względem geograficznym, fizycznym czy kulturowym), co związał się z bardziej utrwalonym poczuciem jednoczesności tego, co zewnętrzne i wewnętrzne – znoszącej taką binarną opozycję na rzecz nierozerwalności Stanów Zjednoczonych i Ameryki, przy jednoczesnym ich rozróżnieniu. Po jakimś czasie wrażenie to zostaje oswojone, ale zawsze podczas wizyt w USA/Ameryce z pewną intensywnością wraca w postaci *déjà vu*, gdy aktualną percepcję czegoś widzianego po raz pierwszy, nawiedza wspomnienie, wirtualny, widziany już wcześniej i zapamiętany obraz, niwelujący jednostkowość doświadczenia. Stopienie tego, co wcześniej odległe, wyobrażeniowe, mediowane i nierzeczywiste z tym, co – jak się zdaje – rzeczywiste, dotykalne i konkretne – pokazuje zatem, że owa pozorna zewnętrzność jest w istocie poszerzonym polem obejmującym, na poziomie obrazów i dyskursów, dużo większy i nieuchwytny obszar niż same Stany Zjednoczone i to, co z nimi bezpośrednio związane. Pisanie o Ameryce jako złożonej wizualno-dyskursywnej strukturze w szczególnie wyraźny sposób wiąże się zatem z tym, co Mitchell określił, odnosząc się do historii sztuki, jako pozostawanie „na krawędzi", przekraczanie wytyczanych arbitralnie granic. Niniejsza „amerykańska" książka stanowi w jakimś sensie kontynuację wyżej wspomnianej, poszerzającej się perspektywy mojego spojrzenia na sztukę Stanów Zjednoczonych, związanej oczywiście ze zmianą obiektu, w tej pracy tak kolosalnego, że zawsze niemożliwego do pełnej reprezentacji, zawsze nie-do-reprezentowanego – i umykającego szczelinami, które niegdyś próbowano zabezpieczyć i uszczelnić mitem.

To powiedziawszy, przedmiotem analizy są dzieła przede wszystkim, choć nie wyłącznie, co pokazuje choćby otwierająca książkę interpretacja pracy Jarra, amerykańskich artystów i wpisane w nie odpowiedzi na pytanie, jaka jest lub była ich wizja kraju oraz jakim rewizjom zmuszeni są ją poddawać lub czy ich prace można jako takie rewizje w ogóle postrzegać. W tym sensie studium to zawiera dyskursywne interpretacje wizualno-dyskursywnych interpretacji, a wszystkie one zostały dokonane z innej, ale podobnie niestabilnej i posiada-

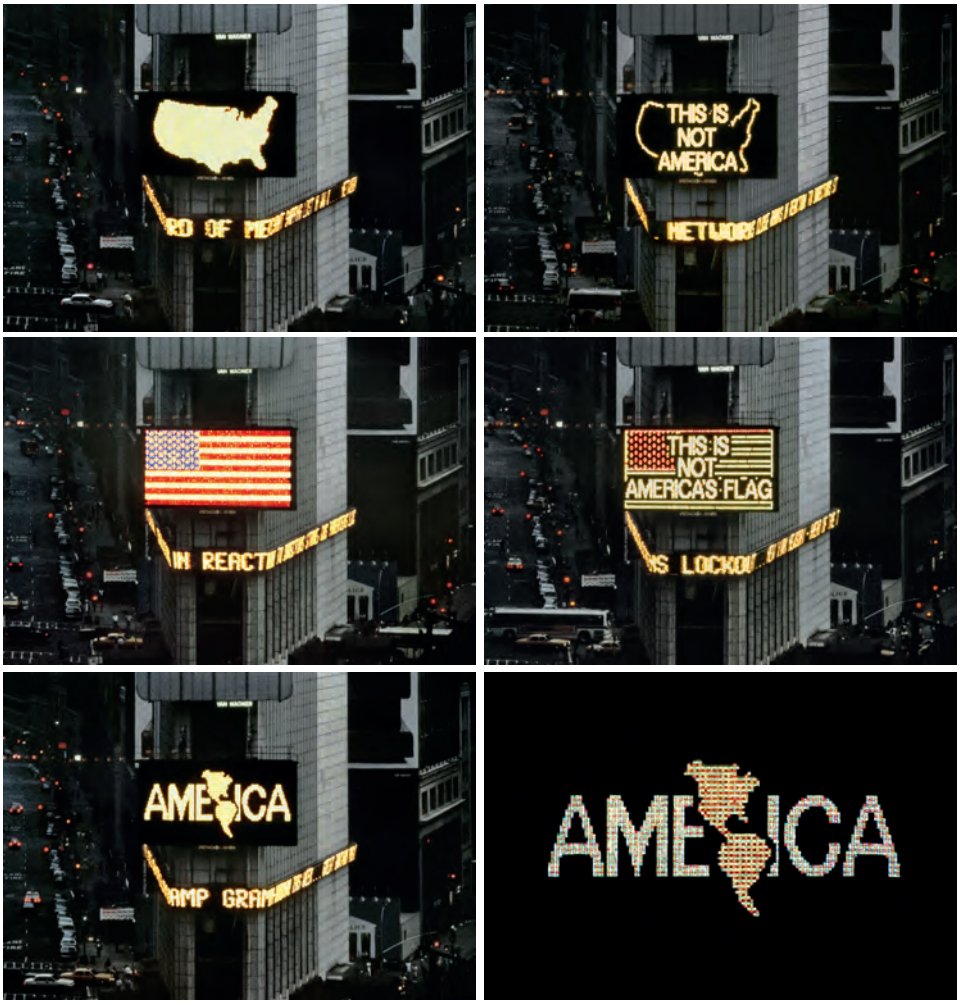
Adam Mickiewicz University Press © 2021

jącej punkt wspólny pozycji: kogoś (mnie), kto jest na zewnętrz, a jednocześnie ciągle przekracza tę granicę zewnętrzności na rzecz różnych form współuczestnictwa oraz kogoś pozostającego wewnątrz, choć, jak często się okazuje, jednocześnie wykluczonego, poza wyobrażeniowo-symbolicznym polem Ameryki lub na jego marginesach. Przypadki te uzupełniać będą pojedyncze analizy „amerykańskich" prac artystów nieamerykańskich, takich jak Jarr, Rosefeldt czy Uklański, z uwagi na ich przedmiotową adekwatność. Ponadto, jak już zauważyłem, w wielu przypadkach w horyzoncie spojrzenia pojawią się obrazy czy obiekty, które same w sobie nie mają charakteru artystycznego, lecz stanowią element analizowanego przeze mnie pola wizualnego lub jedno z uwarstwień obrazu. Kryterium doboru materiału jest zatem przede wszystkim adekwatność, wizualna perswazyjność i znaczeniowa produktywność: działanie na interesującym mnie wizualnym materiale, zwykle wiążącym związki tematyczne, pojęciowe czy ideowe ze strukturalną, medialną lub ikonograficzną analogią. Zagadnienie wizualnej mitologii Stanów Zjednoczonych, z uwagi na jej złożone uwarunkowania i nieograniczony zasięg oddziaływania, nie tylko zachęca do tak czasoprzestrzenie mobilnego, dynamicznego i transgranicznego oglądu, ale i go wymaga.

W kontekście istniejącej literatury i badań książka ta lokuje się w osobliwej pozycji, która nie tyle wprowadza całkowicie nowy materiał – choć niekiedy analizuję dotychczas bardzo słabo rozpoznane przypadki – co dokonuje jego rekonfiguracji w przyjętej tu ramie wizualnej mitologii. Nie są mi znane publikacje, które próbowałyby dotknąć i poddawały analizie zakreślony tu problem w tak wieloaspektowym wymiarze i w zbliżonej ramie pojęciowej. Z pewnością pod pewnymi względami pomocne i ważne są tu teksty Alberta Boime, który być może najbardziej konsekwentnie, w wyraziście polityczny, krytyczny i demitologizujący sposób omówił kilka z podejmowanych tu wątków[176]. Niemiecki amerykanista Udo Hebel dostrzegł niektóre z analizowanych przeze mnie zjawisk i relacji między obrazami, podejmując problematykę amerykańskich ikonicznych przedstawień i ich recepcji w perspektywie opartego na teorii intertekstualności międzyobrazowego dialogu. Choć jego artykuł ma charakter „przyczynku do badań", a rama teoretyczna potraktowana jest raczej redukcyjnie, to postuluje on – pisząc z pozycji amerykanisty – konieczność skorzystania z dorobku „nauki o obrazie" i pytania o szereg problemów: „kulturową pracę amerykańskiej ikonografii", „konwencje i tradycje wizualnej reprezentacji" jako element „kulturowej pamięci USA", związanej z kwestią władzy oraz

[176] Zob. A. Boime, *The Unveiling of National Icons. A Plea for Patriotic Iconoclasm in a Nationalist Era*, Cambridge 1998. W książce odnoszę się również do jego innych artykułów i książek.

Adam Mickiewicz University Press © 2021



1. Alfredo Jarr, *Logo dla Ameryki*, interwencja w przestrzeni publicznej, oryginalna animacja na panelu Spectacolor na zlecenie The Public Art Fund Times Square, Nowy Jork, kwiecień 1987, dzięki uprzejmości Public Art Fund, New York, Daros Latinamerica Collection, Zurich, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Faena Art, Miami, Galerie Lelong & Co., New York oraz artysty, New York

Adam Mickiewicz University Press © 2021

2. Alfredo Jaar, *Logo dla Ameryki*, 1987/2014, interwencja w przestrzeni publicznej, wieloekranowa animacja cyfrowa, Times Square, Nowy Jork, 2014. Oryginalna animacja na zlecenie The Public Art Fund Times Square, Nowy Jork, kwiecień 1987, dzięki uprzejmości Times Square Alliance oraz artysty, New York

3. René Magritte, *Zdradliwość obrazów*, olej na płótnie, 1929, olej na płótnie (64.4 x 94 cm), Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles. Fot. Museum Associates/LACMA/Art Resource NY/Scala, Florence

Adam Mickiewicz University Press © 2021

4. Jan van der Straet (Johannes Stradanus), *Alegoria Ameryki*, 1587–89, rysunek przygotowawczy dla cyklu *Nova Reperta* (ok. 1600), piórko i brązowy tusz, biała i czarna kredka na papierze (19 x 26.9 cm), Metropolitan Museum of Art, New York. Fot. Metropolitan Museum of Art

5. Tycjan, *Danae*, 1560–1565, olej na płótnie (129.8 x 181.2 cm), Museo del Prado, Madryt. Fot. Museo del Prado

Adam Mickiewicz University Press © 2021

6. Glenn Ligon, *Rückenfigur*, 2009, neon i farba (61 x 368.3 x 10.2 cm), 3 edycje w kolekcjach: Whitney Museum of American Art; Los Angeles County Museum of Art, ICA Boston © Glenn Ligon, dzięki uprzejmości artysty Hauser & Wirth, New York, Regen Projects, Los Angeles, Thomas Dane Gallery, London and Chantal Crousel, Paris

7. Glenn Ligon, *Podwójna Ameryka II*, 2014, neon i farba (121.9 x 368.3 x 7.6 cm), © Glenn Ligon; 2 edycje, dzięki uprzejmości artysty, Hauser & Wirth, New York, Regen Projects, Los Angeles, Thomas Dane Gallery, London and Chantal Crousel, Paris

Adam Mickiewicz University Press © 2021

o „konstrukcje i rewizje narodowych tożsamości i ideologii"[177]. Zapewne niniejsza książka, przynajmniej w jakimś wymiarze, jest próbą odpowiedzi na tak sformułowany postulat. Część z analizowanych tu problemów powracała przy okazji wystaw i towarzyszących im katalogów, czego przykłady stanowią *Made in U.S.A.* w Berkeley (1987) i *West as America* w Waszyngtonie (1991)[178]. Poza tym problematyka wizualnej mitologii była podejmowana w ciekawy sposób na bardziej skoncentrowanym gruncie pojedynczych motywów, tematów czy dzieł sztuki, np. motyw Jerzego Waszyngtona przekraczającego rzekę Delaware w kontekście mitu i pamięci kulturowej szeroko i wnikliwie, choć pod wieloma względami w odmienny ode mnie sposób, zanalizowany został przez Karstena Fitza w jego artykułach i książce[179]. Ponadto przy okazji każdego rozdziału dokonałem również możliwie skrupulatnego przeglądu literatury poświęconej zarówno ramowemu problemowi, jak i konkretnym dziełom i starałem się ją uwzględnić tam, gdzie wpisuje się w przyjętą przeze mnie perspektywę, uzupełnia ją lub stanowi przedmiot mojej polemiki. Do wszystkich tych tekstów odnoszę się w odpowiednich miejscach mojego wywodu.

Z kolei na gruncie amerykanistycznej refleksji nad mitem, zapewne najbardziej kompleksową, choć w pewnym sensie podręcznikową publikacją, zbierającą i rekapitulującą szereg interesujących mnie wątków jest przywoływana tu *The Myths That Made America* Heike Paul[180]. To powiedziawszy, moja propozycja nie ma być jedynie kolekcją już podejmowanych tropów, lecz próbą osadzenia ich w pogłębionej refleksji nad sposobami funkcjonowania obrazów, problemie ich historycznej dynamiki, trwania obrazów-mitów w zbiorowej pamięci, w szerokiej i trudnej do uchwycenia osnowie konstytuowanej przez nie Ameryki. W rezultacie, można rzec, że w książce tej próbuję produktywnie połączyć i wykorzystać do refleksji nad mitologizowaną i demitologizowaną wizualnością Stanów Zjednoczonych i związanym z tym, poszerzonym polem

---

[177] U.J. Hebel, *Interpikturale Dialoge in der amerikanischen Malerei und Fotografie. Beobachtungen zu einem Arbeitsfeld der American Studies nach dem Iconic Turn*, w: *Bilder sehen, Perspektiven der Bildwissenschaft*, red. M. Greenlee, R. Hammwöhner, B. Körber, Ch. Wagner, Ch. Wolff, Regensburg 2013, s. 156. Dziękuję Michałowi Haake za zwrócenie mojej uwagi na ten tekst i jego udostępnienie.

[178] *The West as America. Reinterpreting Images of the Frontier*, red. W.H. Truettner, Washington, D.C.–London 1991; S. Stich, *Made in USA. An Americanization in Modern Art., the 50s and 60s*, Berkeley–Los Angeles 1987.

[179] K. Fitz, *Contested Space. Washington Crossing the Delaware as a Site of American Cultural Memory*, w: *Space in America. Theory, History, Culture*, red. K. Benesch, K. Schmidt, Amsterdam–New York 2005, s. 557–579. Rozwinięcie jego artykułu stanowi książka: K. Fitz, *The American Revolution Remembered, 1830 to 1850s. Competing Images and Conflicting Narratives*, Heidelberg 2012, zwłaszcza rozdział 6, s. 256–296.

[180] Paul, *The Myths*

Adam Mickiewicz University Press © 2021

sztuki, dwa obszary badań. Z jednej strony refleksję amerykanistyczną, ale i szerzej – filozoficzną i kulturoznawczą – poświęconą koncepcji Ameryki i amerykańskiej mitologii, relacji rzeczywistości i fikcji oraz symulacji, której, obok kanonicznych pozycji amerykańskich badaczy, takich jak Sacvan Bercovitch, zapewne patronuje przyjmowana przeze mnie nie bezkrytycznie, lecz intelektualnie pobudzająca *Ameryka* Baudrillarda. Z drugiej jest to dorobek historyków sztuki i badaczy kultury wizualnej, takich jak W.J.T. Mitchell, poświęcony konkretnym zjawiskom, obiektom i dziełom, ujęty w teoretyczną ramę dyskusji wobec statusu obrazu, wizualności, widzenia i ich rozmaitych modalności. Te dwa najszersze pola spotykają się na gruncie analizy właściwego przedmiotu tej książki, czyli – w mikroskali – konkretnych dzieł sztuki, obrazów i powiązanych z nimi wizualnych obszarów oraz adekwatnych dyskursów – w makroskali – Ameryki jako utkanej z nich wizualno-dyskursywnej plecionki, w ramach której funkcjonują. Pozostaje mi mieć nadzieję, że projekt ten w jakimś zakresie okaże się produktywnie realizować powyższe, zapewne niełatwe zadanie, otwierając możliwości dalszej dyskusji.

Na koniec tego długiego wprowadzenia spójrzmy na serię prac afroamerykańskiego, współczesnego artysty Glenna Ligona, o niezaskakującym w tym kontekście tytule *Ameryka* [*America*] (różne wersje, 2006–2014, il. 6–7). Taki też tytuł nosiła jego wystawa w nowojorskim Whitney Museum of American Art w 2011 roku[181]. Sztuka Ligona – do której powrócę w rozdziale siódmym – w przemyślany i subtelny sposób, tak na poziomie znaków – wizualno-werbalnego przekazu, jak i fenomenologicznym – zaaranżowanego dla widza spotkania z dziełem, angażuje dialektykę obecności i nieobecności, widzialności i niewidzialności czarnoskórego podmiotu, ale i czerni jako rasowego znaczącego w kulturowej przestrzeni Stanów Zjednoczonych. Ameryka w ujęciu Ligona konotuje fundamentalne napięcie między mitem i próbą jego podtrzymania a koniecznym zaznaczeniem jego kruchości w zderzeniu z rzeczywistością społeczną i miejscem Afroamerykanów w jej ramach.

Wspomniane dzieła to neonowe instalacje tworzące podświetlony, zamieszczony na ścianie napis „America" o wysokości 61 cm i szerokości nieco ponad 3,5 m. W wersji z 2008 roku (Bez tytułu [*Untitled*]) neonowe rurki zostały od strony widza pokryte czarną farbą, tak że blask dobywającego się z tylnej ich partii światła tworzy na ścianie (i jako tło dla czarnego napisu) rodzaj poświaty, co może konotować rodzaj glorii czy aureoli: to paradoksalna, „święta Ameryka", jednakowoż zawierająca ciemną stronę, gdzie czerń może, ale nie musi odnosić się do rasy. Ligon w swoim komentarzu do tej serii wska-

[181] Zob. katalog wystawy: *Glenn Ligon: AMERICA*, red. S. Rothkopf, New Haven–London 2011.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

zuje opozycję białej i czarnej Ameryki, na konstytuujące Amerykę sprzeczności – np. wybór czarnego prezydenta, który sygnalizował próbę przełamania granicznej „linii koloru" (więcej na ten temat w rozdziale szóstym) i jednoczesne łamanie praw człowieka, tortury więźniów w bazie Guantanamo na Kubie etc.[182] Instalacja Ligona to również Ameryka w zaćmieniu, taka, której, mimo jej mitycznej, często oślepiającej świetlistości, można się uważnie przyjrzeć, skonfrontować się z nią. Znamienne, że w każdej z prac tej serii widoczne są przewody elektryczne, swobodnie opadające na podłogę do zasilaczy, częściowo oplecione na cienkich, kruchych, neonowych literach: Ligon eksponuje infrastrukturę czy konstrukcyjność tego efektu, i Ameryki jako delikatnej, podatnej na „awarię" czy zniszczenie konstrukcji. W pierwszej wersji (*Bez tytułu*, 2006 [*Untitled*]) neon został niemal w całości pokryty czarną farbą, a światło wydobywało się tylko w niektórych miejscach, rzutując rachityczne, nieregularne odblaski na ścianie, co sugerowało bardziej jednostronną, radykalną, jednoznacznie „ciemniejszą" wizję Ameryki. Z kolei, trzecia wersja nosi tytuł *Rückenfigur* (2009) (il. 6), gdzie biały neon tylko w niektórych miejscach został zamalowany, sprawiając, że wygląda, jakby był odrapany z farby albo częściowo „pobrudzony". Co istotniejsze, każda z liter została odwrócona, tak że – zgodnie z tytułem odwołującym się do malarskiego, romantycznego motywu zwróconej do widza plecami postaci, podziwiającej jakiś widok (powracającej w twórczości Caspara Davida Friedricha) – widz, stając przed literami, wydaje się znajdować jednocześnie za nimi – lecz nie za instalacją – *Ameryką* – jako całością. Odwrócenie każdej z liter przy jednoczesnej graficznej symetrii liter „A", „M" oraz „I" sprawia, że od strony widza w galerii czytelność zostaje naruszona, lecz nie unieważniona. Ligon w niezmiernie interesujący sposób uprzestrzennia pozycję podmiotu względem Ameryki, sugeruje ciągłą, zawsze niesatysfakcjonującą oscylację między byciem po jednej i po drugiej stronie, wewnątrz i na zewnątrz, a jednocześnie nigdzie na stałe, podmiotem i przedmiotem „spojrzenia" Ameryki. Jednocześnie ujawnia się niedoskonałość owego amerykańskiego logo, nazwy własnej i nie-własnej jednocześnie, rozczepianej krzyżującymi się spojrzeniami i perspektywami. Praca ta stanowi znakomitą figurację analizowanej w tej książce Ameryki jako wyobrażeniowo-symbolicznego, rewidowanego, a przez to różnicowanego ekranu Stanów Zjednoczonych, coraz to wyraźniej ujawniającego swoją kruchość, ale ciągle trwającego w polu widzenia, podtrzymywanego przy życiu w coraz to bardziej jawny sposób[183].

---

[182] G. Ligon, cyt. w: J. Moran, *Glen Ligon*, „Interview" 2009, June 16, dostępny online: <https://www.interviewmagazine.com/art/glenn-ligon> [dostęp: 8.12.2020].

[183] Zob. również analizę tych prac, powstałych przed 2011 rokiem: S. Rothkopf, *Glenn Ligon: AMERICA*, w: idem, *Glenn Ligon*, s. 46–47.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Wreszcie na koniec, w 2012 i 2014 roku, Ligon stworzył dwie prace zatytułowane *Podwójna Ameryka* i *Podwójna Ameryka II* [*Double America*] (il. 7) niejako łączące wcześniejsze wersje. Nazwa zostaje podwojona, widoczna jakby w lustrzanym odbiciu (dolna partia czytelna od prawej do lewej) i na dodatek odwrócona „do góry nogami". Gdy górny napis instalacji jest podświetlony, tak jak w wersji z 2008 roku, z widniejącą na ścianie poświatą wokół czarnych liter, dolny pozostaje całkowicie czarny, pozbawiony światła, nawet najmniejszego jego przebłysku. Wcześniej Ligon różnicował „Amerykę" jako znak niejako wewnętrznie, teraz owo różnicowanie odbywa się na zasadzie iteracji – różnicującego powtórzenia, dwóch znaków wydzielonych poziomą linią (szczeliną między napisami), przypominając de Saussure'owski diagram, w którym górne pole to znaczone – rzeczywisty przedmiot odniesienia, dolne – znaczące, jego znakowy zapis. W takim układzie owa świetlista, mitologiczna, utopijna Ameryka byłaby znaczona czarną Ameryką, Ameryką odwróconą oraz zniekształconą poprzez zwierciadlane odbicie. Potrojone różnicowanie (kolor, odwrócenie na zasadzie góra dół i lustrzane odbicie) znajduje się niejako u podstawy znaczonego – Ameryki jako mitu.

Jednak doświadczając pracy Ligona w galerii, zauważamy, że podświetlenie neonu ulega zmianom: sekwencyjnie iluminowana zostaje to górna, to dolna partia oraz całość, a wreszcie światło całkowicie gaśnie. W rezultacie neonowy diagram w swojej czasoprzestrzennej dynamice to raczej poststrukturalistyczna rewizja modelu de Saussure'a: zamiast znaczonego i znaczącego, mamy dwa *signifiants*, dwie niezakotwiczone w desygnacie znakowe konstrukcje, współistniejące, wzajemnie różnicujące, wzajemnie znoszące możliwość uzgodnienia znaczenia i utrwalenia binarnej opozycji amerykańskich tożsamości, ustalenia stabilnego podłoża, wyłonienia „czystego" przedmiotu. Jednocześnie wydaje się, że „czarna Ameryka" w chwilowym zatrzymaniu i przebłysku możliwego układu zawsze „sarkastycznie" – i dość posępnie – przedrzeźnia tę drugą, by wprawić ją w produktywne, obnażające mechanizmy generujące jej metafizyczną aurę, drżenie. Z kolei, gdy światło gaśnie, powidok świetlistego blasku, ciągle śladowo, wirtualnie ramuje ową „zgaszoną", inną Amerykę, nie pozwalając do końca zapomnieć o świetlistej mitologii. O tym właśnie jest ta książka.

*

Koncepcja książki wyłaniała się przez niemal dekadę, a wstępny pomysł na nią pojawił się niedługo po rozpoczęciu pracy w Instytucie Historii Sztuki UAM w 2010 roku. Zacząłem wtedy prowadzić m.in. cykl wykładów poświęconych mniej znanemu w Polsce obszarowi sztuki amerykańskiej zatytułowany *Sztuka amerykańska od Indian do Pollocka*. Różne podejmowane tu problemy omawiałem również podczas seminariów licencjackich i ogólnych poświęconych aspek-

Adam Mickiewicz University Press © 2021

tom sztuki i kultury wizualnej USA oraz w trakcie kursów dla studentów obcojęzycznych. Dziękuję uczestniczącym we wszystkich tych zajęciach studentom za zainteresowanie i za to, co wnosili do naszych rozmów. Praca ta – dotykająca kolosalnego obszaru zdefiniowanej wyżej Ameryki – trudnego do uchwycenia zarówno z uwagi na sam przedmiot, jak i ogromną, istniejącą na ten temat literaturę – nie mogłaby jednak powstać, gdyby nie możliwość przeprowadzenia badań podczas kilku wyjazdów stypendialnych. Fundamentalne znaczenie miał Terra Foundation Research Travel Grant (2013), dzięki któremu przeprowadziłem kwerendy w bibliotekach w Nowym Jorku oraz w Berkeley i Los Angeles. W bardzo intensywnym okresie pisania i precyzowania zawartych tu rozważań niezwykle pomocny był John F. Kennedy Institute Research Grant (2019) pozwalający na miesięczny pobyt w Berlinie i korzystanie z zasobów biblioteki amerykanistycznej na Ferie Universität. Wreszcie, na finalnym etapie, uzupełniłem materiały i kontynuowałem pracę nad książką w 2019 roku podczas trzymiesięcznego pobytu badawczego finansowanego przez Fundację Kościuszkowską (którego główny przedmiot był już związany z innym, kolejnym projektem) na University of Southern California i w Getty Research Institute w Los Angeles. Wszystkim fundacjom i instytucjom oraz pracującym w nich osobom, z którymi miałem kontakt, jestem wdzięczny za stworzone możliwości. Chciałbym też podziękować moim koleżankom i kolegom z Instytutu Historii Sztuki UAM i nie tylko za intelektualną wymianę, otwartość i ciągłą ciekawość; recenzentom książki, prof. Marii Poprzęckiej i prof. Markowi Wilczyńskiemu, za uważną i entuzjastyczną lekturę; Ewie i Tymkowi Bojarowskim za wspaniały projekt okładki.

Przy tej okazji nie mogę również zapomnieć o bliskich osobach, których obecność często w pośredni, ale tak ważny przecież sposób i na różnych etapach życia wpływa na to, co i jak robimy: o mojej mamie, babci Ludwice, Juli, Kamilu, moich przyjaciołach Gąsiorze i Macieju, Marku Gubańskim, który dawno temu „uczył" mnie pisać oraz najbliższym mi „kowboju", który hartował mnie w różnych sytuacjach – niedawno zmarłym Heniu. Wreszcie podziękowania należą się także mojemu kotu Juzefowi (sic!), który od samego początku wiernie towarzyszył mi podczas tysięcy godzin spędzonych nad książkami i przed komputerem. Osobno i w szczególny sposób dziękuję mojej żonie Magdzie za niezmiennie dialektyczne – jakże by inaczej – wsparcie i lekturę kilku fragmentów maszynopisu oraz – co najważniejsze – mojemu obecnie pięcioletniemu synkowi Leonowi, który oprócz tego, że jest, swoim entuzjazmem i zainteresowaniem (póki co jest m.in. wielbicielem Statui Wolności, żółtych taksówek i nowojorskich wieżowców) sprawiał, że praca nad tą książką zawsze była ekscytująca, a nawet gdy chwilami pojawiało się zmęczenie, nie traciła sensu. Im też ją dedykuję.

Adam Mickiewicz University Press © 2021