

Rozdział VI

CZAS OPOWIEŚCI

Gdy badamy obszar owych praktyk, nieustannie umyka nam to, czego nie da się wypowiedzieć lub „nauczyć”, a co powinno być po prostu „praktykowane”. Tak właśnie Kant rozumiał sąd albo wyczucie. Jakkolwiek umieścić rozważania na ich temat na poziomie „transcendentalnym” w stosunku do praktyki i teorii (a nie w pozycji referencyjnych resztek w stosunku do „światłego” rozumu), nie określił, jaki mógłby być ich język. Posługuje się w związku z tym cytatem: porzekadłem albo powiedzeniem „zwykłego” człowieka. Procedura ta, wciąż jeszcze prawnicza (ale już etnologiczna), *nakazuje wypowiedzieć innemu* komentowany fragment. Ludowa „wyrocznia” (*Spruch*) ma *mówić* o tej sztuce, a komentarz *wyjaśnić* owo „powiedzenie”. Z pewnością z tego powodu dyskurs traktuje poważnie tę wypowiedź (jest daleki od postrzegania jej jako zwodniczej przykrywki dla praktyk), ale sam stawia się poza nią, w odległości umożliwiającej ocenę. Jest to mówienie o *tym*, co inny mówi o swojej sztuce, a nie mówienie o *tej* sztuce. Jeśli uznajemy, że sztuka ta może się ujawniać wyłącznie przez jej praktykowanie i że poza nim nie może być wypowiedziana, to język musi również uczestniczyć w owym praktykowaniu. Będzie to sztuka mówienia (*art de dire*); w niej właśnie ujawnia się ta sztuka działania (*art de faire*), w której Kant rozpoznawał sztukę myślenia (*art de penser*). Innymi słowy, będzie to opowieść. Jeśli sztuka mówienia sama jest sztuką działania oraz sztuką myślenia, może więc stanowić zarówno teorię, jak i praktykę ich obu.

Sztuka mówienia

Sondaże poprzedzające badania również zmierzają w tym kierunku. Odróżniam w nich to, co nabyte, od hipotezy.

1. Czyn jest przede wszystkim przejawem. Sposoby działania nie oznaczają wyłącznie czynności, z których jakaś teoria mogłaby uczynić swój przedmiot. Wpływają one również na jej budowę. Nie wychodząc poza obręb twórczości teoretycznej, „procedury” Foucaulta, „strategie” Bourdieu i taktyki w ogóle kształtują *pole operacyjne*, *wewnątrz którego następuje także wytwarzanie teorii*. Przyłączamy się w ten sposób, choć

w innym obszarze, do stanowiska Wittgensteina odnośnie do „zwykłego języka”¹.

2. Pojawia się *możliwość* ujawnienia stosunku łączącego teorię z procedurami, z których wynika i do których się odnosi: *możliwością* tą jest dyskurs w formie opowieści. Narratywizacja praktyk stanowiłaby tekstowy „sposób działania”, mający własne procedury i taktyki. Począwszy od Marksa i Freuda (nie szukając zbyt daleko), nie brak uznanych przykładów. Zresztą, sam Foucault deklaruje, że pragnie pisać wyłącznie „opowieści”. Natomiast Bourdieu czyni z opowieści przyczółek i odniesienie dla swojego systemu. W wielu innych pracach narracyjność przenika do naukowego dyskursu w postaci ogólnej zapowiedzi (w tytule), jednej z jej części (studium „przypadku”, „historie życia” lub grup itd.) albo jako elementy uzupełniające (cytowane fragmenty, wywiady, „powiedzenia” itd.). Nieustannie do niego powraca. Czyż zatem zamiast traktować ją jak niemożliwą do usunięcia albo wymagającą usunięcia pozostałość, nie należałoby uznać jej *naukowej* zasadności przy założeniu, że narracyjność jest w dyskursie niezbędna, a *teoria opowieści jest nieodłączna od teorii praktyk, podobnie jak jej stan i wytwarzanie?*

Oznaczałoby to z pewnością uznanie teoretycznego statusu powieści, która z chwilą ukształtowania się nowoczesnego społeczeństwa stała się miejscem, gdzie – jak w ogrodzie zoologicznym – można podziwiać codzienne praktyki. W szczególności zaś oznaczałoby to przywrócenie „naukowego” znaczenia tradycyjnemu gestowi (będącemu zarazem walecznym czynem), z dawien dawna *opowiadającemu* praktyki. W tym przypadku ludowa bajka nie tylko dostarcza tekstowe przedmioty do badań, ale staje się przede wszystkim modelem naukowego dyskursu. Wyzbywa się statusu dokumentu, który nie wie, o czym mówi, a na który powołuje się świadoma tego analiza. Wprost przeciwnie, staje się ona „umiejętnością mówienia” (*savoir-dire*), dokładnie dostosowaną do swego przedmiotu i dlatego będącą nie tyle drugą stroną wiedzy, ile wariantem świadomego dyskursu oraz autorytetem w zakresie teorii. Można wówczas zrozumieć nakładanie się i porozumienie, podobieństwo procedur i powiązania społeczne łączące „sztukę mówienia” ze „sztukami działania”: te same praktyki powstawałyby albo w obszarze słowa, albo gestu; przechodziłyby z jednego do drugiego obszaru, tu i tam wykazując się równą taktycznością i przebiegłością; wędrowałyby od pracy do czuwania, od kuchni do legend i plotek, od podstępów historii przeżytych do podstępów historii opowiadanych.

Czy narracja ta nie prowadzi przypadkiem do *Opisu* z epoki klasycyzmu? Dzieli je zasadnicza różnica: w opowieści nie chodzi już o jak

* W oryginale słowo *une geste* („czyn”) odsyłające do epickiego gatunku w literaturze starofrancuskiej (*chanson de geste*) [przyp. tłum.].

najściślejsze dopasowywanie się do jakiejś „rzeczywistości” (co stanowi operację techniczną) oraz zatwierdzanie tekstu za pomocą przedstawianej przez niego rzeczywistości. Wprost przeciwnie, opowiadana historia tworzy przestrzeń fikcji. Oddala się od tego, co rzeczywiste – albo raczej udaje, że nie ulega koniunkturze – co wyraża się przez formułę „dawno, dawno, temu...”. W ten właśnie sposób raczej *robi „sztuczkę”*, niż ją opisuje. Odwołując się do słów cytowanych przez Kanta, można powiedzieć, że ona sama jest *aktem* linoskoczka, równoważącym gestem, w którym uczestniczą okoliczność (czyli miejsce i czas) i sam opowiadający, sposobem posługiwania się, organizowania oraz „umieszczania” jakiegoś powiedzenia przez przemieszczenie całego układu, a więc w sumie „kwestią smaku”.

Istnieje oczywiście jakaś treść opowieści, należy ona jednak również do sztuki robienia sztuczki: zwraca się ona ku przeszłości („innego dnia”, „kiedyś”) albo ku cytatom („porzekadło”, przysłowie), aby złapać okazję i zmienić równowagę w zaskoczenie. Dyskurs określa się tu bardziej przez sposób, w jaki się *ujawnia*, niż przez to, co ujawnia. Trzeba więc również zrozumieć to, czego nie pokazuje. Wytwarza bowiem raczej skutki niż przedmioty. Jest narracją, a nie opisem. Jest *sztuką* powiedzenia. Publiczność tu się nie myli. Potrafi odróżnić sztukę od „chwytu” (czyli tego, *co wystarczy wiedzieć*, żeby wykonać) – ale także od ujawnienia/upowszechnienia (czyli tego, co bezwzględnie *trzeba wiedzieć*) – podobnie jak zwykli ludzie, na których powołuje się Kant (gdzie zaś jest on sam?), którzy z łatwością odróżniają kuglarza od linoskoczka. Coś w narracji wymyka się porządkowi tego, co wystarczy lub koniecznie trzeba wiedzieć i co, z powodu swych cech, należy do *stylu* taktyk.

Z łatwością można by rozpoznać ową *sztukę* u Foucaulta: to sztuka suspensu, cytatów, elipsy, metonimii; sztuka koniunktury (aktualności, publiczności) oraz sposobności (epistemologicznych, politycznych); ogólnie mówiąc, sztuka „robienia sztuczek” za pomocą fikcji historycznych. To nie erudycja (ogromna zresztą) zapewnia zasadniczo Foucaultowi jego skuteczność, ale raczej owa sztuka mówienia, będąca zarazem *sztuką* myślenia oraz *sztuką* działania. Za pomocą najsubtelniejszych procedur retoryki, przez erudycyjne zestawienie zmyślonych obrazów (przykładowych „historii”) oraz obrazów analitycznych (teoretycznych rozróżnień), stwarza na publiczności, do której pragnie dotrzeć, *wrażenie* oczywistości, przemieszcza pola, do których po kolei przenika, tworzy nowy „układ” całości. Przy użyciu „opisu” historiograficznego, którego zasady wprowadzie zmienia, ale których nie zastępuje innymi, owa sztuka narracji wykorzystuje swe ukryte oblicze. Nie ma własnego dyskursu. Nie wyraża siebie samej. *Praktykuje nie-miejsce: fort? da? Tutaj i nie tutaj*. Udaje, że skrywa się za erudycją lub klasyfikacjami,

którymi jednak manipuluje. Linoskoczek przebiera się za archiwistę. *Śmiech Nietzschego* rozbrzmiewa w tekście historyka.

Aby uchwycić związek łączący opowieści z taktykami, należy znaleźć jej bardziej jawny, naukowy model, w którym teoria praktyk miałaby właśnie formę sposobu opowiadania.

Opowiadanie o sztuczках: Detienne

Marcel Detienne, również historyk i antropolog, świadomie wybrał opowiadanie. Nie bada on jednak greckich historii z innego niż one same powodu. Odrzuca podział, który uczyniłby z nich przedmioty poznania, a tym samym przedmioty do poznania, jaskinie, w których zasoby „tajemnic” czekałyby na naukową interpretację. Nie zakłada, że za tymi historiami kryją się zagadki, których stopniowe rozwiązywanie zapewniłoby mu przy okazji jego własne miejsce interpretacji. Owe bajki, opowiadania, wiersze i traktaty stają się już u niego praktykami. Opowiadają bowiem dokładnie to, co czynią. Są jednocześnie gestem i tym, co go oznacza. Zbędny jest więc komentarz wyjaśniający to, co nieświadomie wyrażają lub *czego* są metaforą. Tworzą sieć operacji, których procedury i sztuczki są rysowane przez tysiące postaci.

W owej przestrzeni praktyk tekstowych, podobnie jak w grze w szachy, której figury, zasady i rozgrywki mogłyby się mnożyć w skali zbliżonej do literatury, Detienne-artysta zna rozliczne, już stosowane żarty (w każdej partii szachów niezmiernie ważne jest zachowywanie w pamięci wcześniejszych sztuczek), co nie przeszkadza mu z nich korzystać; wymyśla na ich podstawie nowe, sam więc również *opowiada*. Re-cytuje (a więc ponownie przywołuje) wcześniejsze taktyczne gesty. Poza nimi samymi nie istnieje żaden inny dyskurs, który wyraziłby to, co one wyrażają. Czy zastanawiacie się, co owe gesty „chcą” powiedzieć? Opowiem wam o nich jeszcze raz. Mówi się, że gdyby ktokolwiek zapytał Beethovena o sens jakiejś sonaty, ten by ją po prostu zagrał. Podobnie rzecz się ma z recytacją w analizowanej przez Goody’ego tradycji ustnej: jest to sposób re-cytowania ciągów i połączeń operacji formalnych oraz sztuka ich „dostosowywania” do okoliczności i publiczności².

Opowieść nie wyraża praktyki. Nie zadowala się wypowiedaniem jakiegoś ruchu. Raczej go wykonuje. Można go pojąć, jeśli samemu się w nim uczestniczy. Tak właśnie czyni Detienne. Wypowiada praktyki greckie, recytując greckie historie. „Dawno, dawno temu...”. *Le Jardin d’Adonis*, *La panthère parfumée*, *Dionysos mis à mort*, *La Cuisine du sacrifice* to bajki praktykującego gawędziarza³. Opowiada o greckich żartach na swój sposób i sytuując je na aktualnej scenie. Chroni je przed muzeograficznym zniekształceniem za pomocą sztuki, którą zatracą

historiografia, mimo że długo uznawała ją za podstawową, a której znaczenie odkrywa obecnie antropologia u innych, od *Mythologiques* począwszy, po *Ethnography of Speaking*⁴: chodzi o sztukę opowiadania historii. Oscyluje więc ona pomiędzy tym, co historiografia sama praktykowała w przeszłości, a tym, co antropologia przywraca dziś, jak nieznanemu przedmiot. W tym pośrednim obszarze przyjemność opowiadania odnajduje swą naukową wagę. Recytujący podąża w radosnym pochodzie swych opowieści. Czyni z nich zawiłe dygresje, praktykując w ten sposób sztukę myślenia. Jak konik szachowy, skacze on po nieogarnionej szachownicy literatury, za pomocą „kręto” rozwijających się opowieści stanowiących nic Ariadny, formalne gry praktyk. W ten właśnie sposób, podobnie jak pianista, dokonuje on „interpretacji” tych opowieści. Wykonuje je, dając pierwszeństwo dwu „figurom”, w których głównie przejawiała się grecka sztuka myślenia: tańcu i walce, takim samym, jakie wykorzystuje pisanie opowieści.

Detienne napisał wraz z Jean-Pierre Vernantem książkę poświęconą *mètis* Greków, zatytułowaną *Les Ruses de l'intelligence*⁵. Książka ta składa się z ciągu opowieści. Jest poświęcona pewnemu rodzajowi inteligencji, która zawsze jest „zanurzona w jakiejś praktyce” i w której łączą się „intuicja, przenikliwość, przewidywanie, elastyczność myślenia, podstęp, zaradność, baczna uwaga, wycucie chwili, rozmaite umiejętności, nabyte stopniowo doświadczenie”⁶. *Mètis*, charakteryzująca się niezwykłą „stałością” w ciągu całej epoki hellenistycznej – pomimo jej nieobecności w wyobrażeniu (i teorii), jakie myśl grecka wytworzyła na własny temat – jest bliska codziennym praktykom przez „zręczność, spryt i pułapki” oraz wiele zachowań, jakie uruchamia, od wiedzy technicznej począwszy, a na podstępnie skończywszy.

W analizie tej zastanawiające są dla mnie szczególnie trzy elementy, które nie tylko w wyraźny sposób odróżniają *mètis* od innych zachowań, ale także charakteryzują opowieści o niej traktujące. Chodzi o potrójną relację, jaką *mètis* utrzymuje ze „sposobnością”, udawaniem oraz, co wydaje się absurdalne, niewidocznością. Z jednej strony *mètis* bierze pod uwagę i wykorzystuje „stosowny moment” (*kairos*): to praktyka czasu. Z drugiej strony, mnoży maski i metafory: to opuszczanie własnego miejsca. W końcu znika ona w samym swym akcie, jak gdyby – pozbawiona zwierciadła, które by ją u-obecniło i nieposiadająca swego odbicia – zatracala się w tym, co sama czyni. Te cechy *mètis* można również odnaleźć w opowiadaniu. Podsuwają więc one Detiennowi i Vernantowi „uzupełnienie”: jeśli gawędziarska narracyjność jest również czymś na kształt *mètis*, forma praktycznej inteligencji, jaką poddają oni analizie, oraz sposób, w jaki to czynią, powinny być powiązane z sobą teoretycznie.

Sztuka pamięci i sposobność

W układzie sił *mètis* stanowi „broń absolutną”, podobną do tej, która zapewniała Zeusowi zwierzchność nad innymi bogami. Jest to zasada ekonomii: przy minimalnym nakładzie sił osiągnąć maksymalny efekt. Zasada ta odnosi się również, jak wiadomo, do pewnej estetyki. Pojęcie skutków przez zmniejszenie liczby środków z rozmaitych powodów stanowi regułę organizującą zarówno sztukę działania, jak i poetycką sztukę mówienia, malowania lub śpiewania.

Ów układ ekonomiczny określa raczej ramy *mètis* niż zasadę jej funkcjonowania. „Żart” (*tour*) albo odwrócenie (*retournement*), które kierują operacją od początku (*mniej* sił) do końca (*większy* skutek), zakłada najpierw pewną *wiedzę*, taką jednak, która ma postać czasu potrzebnego do jej zdobycia, oraz niekończącego się gromadzenia szczegółowych wiadomości. Teksty powiadają, że jest ona „kwestią wieku”: „młodzieńczej bezmyślności” przeciwstawiają „doświadczenie starca”. Składa się na nią wiele chwil i rozmaitych rzeczy. Nie wyraża się w ogólny i abstrakcyjny sposób ani nie ma własnego miejsca. Jest *pamięcią*⁷, której elementy są nieodłączne od czasów, w jakich zostały nabyte i które je uszczegóławiają. Pamięć ta, ukształtowana przez ogromną liczbę zdarzeń, pośród których krąży, ale których nie zawłaszcza (każdy z nich jest już *przeszłością*, stratą miejsca, ale przebłyskiem czasu), szacuje i przewiduje również „rozliczne drogi przyszłości” przez łączenie uprzednich albo możliwych okoliczności⁸. W ten sposób do układu sił wnika trwanie, powodując jego zmianę. Dla *mètis* liczy się właściwie bardziej nagromadzony czas, który jest dla niej korzystny, niż układ miejsc, który jest dla niej niekorzystny. Jej pamięć jednakże pozostaje ukryta (nie ma ona rozpoznawalnego miejsca) do chwili, aż się ujawni w „korzystnym momencie”, na sposób wciąż jeszcze czasowy, choć odwrotny wobec ukrywania się w trwaniu. Odblask tej pamięci odnajdujemy w „sposobności”.

Sposobność, która ma encyklopedyczny charakter dzięki posiadanej przez *mètis* zdolności kumulowania dawnych doświadczeń oraz odkrywania w nich możliwości, umieszcza całą tę wiedzę w najmniejszej możliwej objętości. Koncentruje *największą* ilość wiedzy w *najmniejszej* ilości czasu. Zredukowana do najmniejszego formatu, czyli aktu przekształcającego sytuację, ta prawdziwa encyklopedia przypomina kamień filozoficzny! Przywodzi zresztą raczej na myśl logiczny temat identyczności okręgu i punktu. W tym jednak przypadku rozszerzeniem jest trwanie, a skupieniem – chwila. Dzięki ówemu przesunięciu z przestrzeni do czasu zbieżność między nieokreślonym okręgiem doświadczeń a punktowym momentem ich zestawienia stanowiłaby teoretyczny model sposobności.

Biorąc pod uwagę te podstawowe elementy, możliwe jest schematyczne przedstawienie „żartu”, od punktu wyjścia (I) – mniej sił – do punktu końcowego (IV) – większy skutek. Schemat przedstawiałyby się następująco:



W etapie I maleje nakład sił, w II zwiększa się wiedza pamięci (*savoir-mémoire*), w III zmniejsza się czas, a w IV zwiększa się skutek. Owo wzrastanie i zmniejszanie odbywa się w odwrotnych proporcjach. Mamy więc następujące związki:

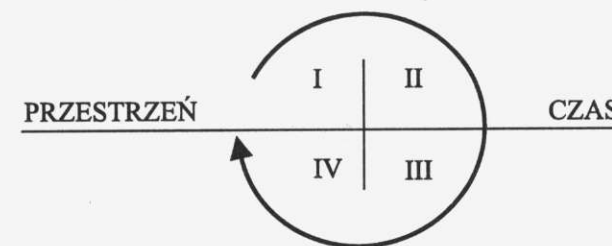
- między I a II, im *mniej* sił, tym *więcej* potrzeba wiedzy pamięci;
- między II a III, im *większa* wiedza pamięci, tym *mniej* potrzeba czasu;
- między III a IV, im *mniej* jest czasu, tym *większy* jest skutek.

Sposobność jest tak ważnym węzłem codziennych praktyk, a także bliskich im „ludowych” opowieści, że należy się przyjrzeć uważniej temu pobieżnemu zarysowi i go uściślić. Trudność polega jednak na tym, że sposobność nieustannie wymyka się definicjom, gdyż nie można jej odłączyć ani od koniunktury, ani od działania. Nie jest to zdarzenie, które można by odłączyć od tworzącego je „żartu”. Pojawiając się w ciągu elementów, sposobność zniekształca związki między nimi. Wyraża się przez „skręcenia” powstałe w jakiejś sytuacji w wyniku zbliżenia *różnorodnych jakościowo wymiarów*, które nie są już tylko relacjami sprzeczności czy sprzeciwu. Przejawem tego „krętego” procesu są odwrotnie proporcjonalne relacje opisane wyżej: można by je porównać do proporcji i zniekształceń, które poprzez efekt lustra (odwrocenie, zakrzywienie, zmniejszenie lub powiększenie) bądź perspektywy (im coś dalej, tym mniejsze) umożliwiają zestawienie obok siebie *różnych przestrzeni w jeden obraz*. Jednak w ciągach, do których wkrada się sposobność, zestawienie heteronomicznych wymiarów dotyczy czasu i przestrzeni albo stanu i czynności itd. Charakteryzuje się ono odwrotnie proporcjonalnymi relacjami analogicznymi do tych, które u Pascala

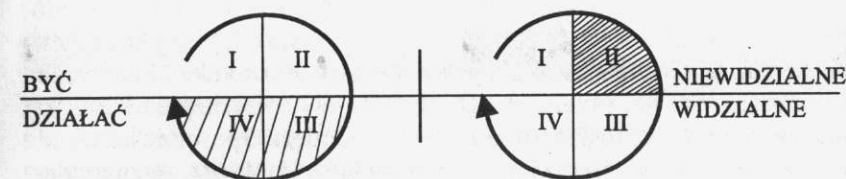
łączą różne „porządki” i należą do rodzaju: *tym bardziej obecny, im mniej widoczny; tym mniej liczny, im bardziej obdarzony łaską* itd.⁹ Następują jakościowe przejścia do innego w wyniku „skręconej” relacji, przez kolejne odwrócenia.

Chciałbym omówić przynajmniej dwa rodzaje różnic jakościowych, wytwarzanych przez owe odwrócone relacje. Zmuszają one do dwóch odmiennych odczytań ich pojawiania się w ciągu:

1) Różnica między *przestrzenią* i *czasem* tworzy następstwo paradygmatyczne: w początkowy układ miejsc (I) świat pamięci (II) wkracza w „odpowiednim momencie” (III) i powoduje zmiany przestrzeni (IV). Ten rodzaj różnicy ukazuje, że seria zaczyna się i kończy jakimś porządkiem przestrzennym; czas jest tym, co znajduje się pomiędzy, obcością pojawiającą się skądinąd i powodującą przejście z jednego stanu przestrzennego do drugiego. Ogólnie mówiąc, pomiędzy dwa „stany równowagi” wdzierają się czas:



2) Różnica między stabilnym *być* (stanem) a *czynić* (wytwarzaniem i przekształcaniem) łączy się z poprzednią. Wykorzystuje przeciwieństwo między tym, co widzialne, a tym, co niewidzialne, nie będąc jednak z nim tożsamy. Uzyskujemy więc takie oto następstwo paradygmatyczne: biorąc pod uwagę widzialne ustalenie sił (I) oraz niewidzialny nabytek pamięci (II), punktowa czynność pamięci (III) pociąga za sobą widzialne skutki w ustalonym porządku (IV). Pierwsza część serii składa się z dwu rzeczywistych sytuacji, w których niewidzialna wiedza wymyka się widzialnej władzy; po niej następuje część operacyjna. Rozróżniając cykle *być/działać* oraz *widzialne/niewidzialne*, otrzymamy:



Schemat podsumowujący owe elementy wyglądałby następująco:

	(I) miejsce	(II) pamięć	(III) <i>kairos</i>	(IV) skutki
CZAS		+	+	
DZIAŁANIE			+	+
WIDZIALNOŚĆ	+		+	+

Pamięć pośredniczy w przekształcaniach przestrzennych. Prowadzi ona do twórczego zerwania w sposób przypominający „korzystny moment” (*kairos*). Jej obcość umożliwia przekroczenie prawa miejsca. Wyzwolona z niezbadanych i zmiennych tajemnic, „sztuczka” przemienia lokalny porządek. Celem ciągu jest więc działanie przekształcające widzialny system. Zmiana ta zależy jednak od niewidzialnych zasobów czasu, który jest podporządkowany innym prawom i który niespodzianie coś ujmuje własnościowemu sposobowi dystrybucji przestrzeni.

Schemat ten można odnaleźć w wielu opowiadaniach. Jest ich *jednostką minimalną*. Może przyjąć formę komiczną dzięki pamięci, która w odpowiednim momencie pozwala dokonać zwrotu sytuacji – w rodzaju: „Ależ... pan jest moim ojcem! Wielki Boże! Moja córka!”. Jest to zwrot wynikający z powrotu czasu, który nie jest znany przestrzennie rozmieszczeniu postaci. Natomiast formę szpiegowską otrzymamy wówczas, gdy nawracająca przeszłość zakłóca dane dotyczące porządku hierarchicznego: „A więc to jest morderca!”. Dołącza się do tego również struktura cudu: z jakiegoś innego czasu, z czasu obcego, wyłania się ów „bóg” mający cechy pamięci, niemej encyklopedii pojedynczych czynów, którą w opowiadaniach religijnych tak wiernie przedstawia pamięć „ludowa” o tych, którzy nie mają miejsca, ale mają czas – „Cierpliwości!”. Odwoływanie się do obcego świata, z którego może lub powinna nadejść sztuczka zmieniająca ustalony porządek, powraca w różnych wariantach. Wszystkie te warianty, podniesione do rangi symbolicznych i narracyjnych projekcji, mogłyby jednak stanowić zaledwie cień codziennej praktyki polegającej na korzystaniu ze sposobności oraz czynieniu z pamięci środka przekształcającego miejsca.

Pozostaje do omówienia ostatni, zasadniczy, punkt: w jaki sposób czas łączy się ze zorganizowaną przestrzenią? Jak dokonuje on wzorowanego na sposobności „wyłomu”? Wreszcie jak się odbywa *wszczepianie pamięci w miejsce* tworzące już pewną całość? Jest to ekwilibrystyczna i taktyczna chwila, przebłysk sztuki. Otóż owo wszczepienie nie jest realizowane ani określane przez wiedzę pamięci. Sposobności się nie tworzy, lecz się na nią „czyha”. Zapewnia ją koniunktura, to znaczy ze-

wewnętrzne okoliczności, w których wprawne oko potrafi rozpoznać nowy i sprzyjający układ, który powstanie przez dołączenie *zaledwie jednego szczegółu*. Jedno dodatkowe muśnięcie i gotowe. Niewiele brakuje, aby powstała praktyczna „harmonia”: skrawek czegoś, resztką, którą okoliczność przekształciła w coś cennego, a co zostanie dostarczone przez niewidzialną skarbnicę pamięci. Jednakże fragment, jaki da się wyjąć z owego zasobu, może przeniknąć wyłącznie do układu narzuconego z zewnątrz, aby przekształcić go w nietrwałą, prowizoryczną harmonię. W swej praktycznej postaci pamięć nie jest gotowym systemem, który tam umieściła. Uaktywnia się w zależności od tego, co się przydarza – zaskoczenia, które potrafi przekształcić w sposobność. Natknąć się na nią można wyłącznie przez przypadek, u innego.

Jak ptaki podrzucające swe jaja do cudzego gniazda, tak pamięć nie pracuje we własnym miejscu. Nawet jeśli zawartość (brakujący szczegół) pochodzi od niej, kształt oraz wszczepienie są zapewniane przez obcą okoliczność. Jej uaktywnianie się jest nieodłącznie związane z *jakąś zmianą*. A nawet więcej, jej siła działania wywodzi się właśnie ze zdolności poddawania się zmianie – przesunięciu, ruchowi, nieobecności stałego miejsca. Stałą jej cechą jest to, że kształtuje się ona (oraz kształtuje swój „kapitał”) *przez zrodzenie z tego, co inne* (okoliczności) i *co jednocześnie traci* (jest to już tylko wspomnienie). Jest to więc podwójna zmiana, zarówno jej samej, objawiającej się w swej ułomności, jak i jej przedmiotu, który zapamiętuje dopiero wtedy, gdy ten zniknie. Pamięć ginie wówczas, gdy nie jest już do tego zdolna. Tworzy się natomiast ze zdarzeń niezależnych od niej, oczekując, że stanie się lub powinno stać coś obcego w teraźniejszości. Daleka od tego, by być relikwiarzem czy śmietnikiem przeszłości, pamięć żyje *wiarą* w możliwości, czyhając na nie uważnie w zasadzce.

Odnosząca się w podobny sposób do czasu, jak „sztuka” wojenna do przestrzeni, „sztuka” pamięci rozwija zdolność znajdowania się *zawsze w miejscu innego*, bez jego zawłaszczania, oraz wyciągania korzyści z owej zmiany, bez zatracania się w niej. Zdolność ta nie jest równoznaczna z *jakąś władzą* (nawet jeśli może nią być jej opowieść). Określa się ją raczej jako *autorytet*: czyli to, co „wyjęte” ze zbiorowej lub indywidualnej pamięci, „zatwierdza” (umożliwia) nawrót, zmianę porządku lub miejsca, przejście do innego, „metaforę” praktyki lub dyskursu. Stąd bierze się to niezwykle sprytne wykorzystywanie „autorytetów” we wszystkich tradycjach ludowych. Pamięć pochodzi skądinąd, znajduje się poza nią samą i przemieszcza. Taktyki stosowane przez sztukę pamięci odsyłają do tego, czym ona jest, oraz do jej niepokojącej bliskości. Na zakończenie chciałbym omówić kilka procedur pamięci, które w szczególny sposób dotyczą sposobności w sytuacjach codziennych: grę zmiany, metonimiczne praktykowanie szczególności

oraz (co w zasadzie jest tylko ogólnym skutkiem) zaskakującą i „pokrętną” zmienność.

1) Praktyczna pamięć jest sterowana przez złożoną grę *zmiany* nie tylko dlatego, że odciskają się na niej zewnętrzne spotkania oraz godła i znaki innego, ale także dlatego, że ów niewidzialny zapis jest „wywoływany” na światło dzienne za pomocą nowych okoliczności. Sposób wywoływania zgodny jest ze sposobem zapisywania. Być może zresztą pamięć jest tylko i wyłącznie owym „wywoływaniem” albo wołaniem poprzez innego, którego ślad zostaje, niejako w nadmiarze, na ciele z dawien dawna nieświadomie zmienianym. Owo pierwotne i tajemne pismo „ujawniałoby się” stopniowo tam, gdzie dosięgnęłyby je dotknięcia. Podobnie jak dźwięki fortepianu „oddają” dotknięcia rąk, tak okoliczności oddają pamięć. Jest ona sensem innego. To dlatego właśnie relacja powoduje jej rozwój – zarówno w tradycyjnych społeczeństwach, jak i w miłości – natomiast uniezależnianie się własnych miejsc powoduje jej zanik. Reaguje więc ona raczej, niż rejestruje, przynajmniej do chwili, gdy tracąc swą plastyczną wrażliwość i zdolność do kolejnych zmian, może już tylko powtarzać swe poprzednie reakcje.

Ów porządek „reakcyjnej” zmiany kształtuje z każdą chwilą wycucie towarzyszące wnikaniu do układu okoliczności. Pochwycona w locie sposobność byłaby więc właśnie samym przekształcaniem dotknięcia w reakcję, „oddaniem” spodziewanego zaskoczenia bez uprzedzenia: to, co zdarzenie zapisuje, niezależnie od tego, jak byłoby krótkie i ulotne, zostaje mu oddane w postaci słowa lub gestu. Jest to prędką wymiana zdań. Żywotność i słuszność riposty są uzależnione od chwili oraz czujności, w których odznaczają się tym bardziej, im mniej pozostaje własnego miejsca, by się przed nimi chronić.

2) Odpowiedź ta jest *pojedyncza*. W układzie, w którym powstaje, stanowi jedynie nadmiarowy szczegół – gest, słowo – tak jednak dobrany, że odwraca on sytuację. Cóż jednak innego mogłaby oferować pamięć? Składa się ona z odłamków i odrębnych fragmentów. Wspomnienia to właśnie jakiś szczegół albo wiele szczegółów. Każde z nich, uwypuklone przez cieniastą oprawę, odnosi się do układu, od którego zostało odłączone. Błyszczą w owej całości jak metonimia. Z obrazu pozostaje tylko – jak rozkoszna rana – ów głęboki błękit. Z ciała jasność spojrzenia lub ziarenka bieli, ukazujące się w rozchyleniu uczesania. Szczegóły te mają siłę zaimków wskazujących: *ten* człowiek w oddali, który szedł pochylony..., *ta* woń, która nie wiezieć, skąd dochodzi... Dopracowane detale, skupione szczególności, funkcjonują odtąd w pamięci w sposób, w jaki wkraczają do sposobności. To samo wycucie pojawia się tu i tam; ta sama sztuka relacji między konkretnym szczegółem a koniunkturą, która tutaj jest przywołana jako ślad zdarzenia, a tam urzeczywistniana przez wytworzenie jakiegoś zwyczaju albo jakiejś „harmonii”.

3) Najbardziej zadziwiająca jest z pewnością *zmiennosc* owej pamięci, której szczegóły nie są nigdy tym, czym są: ani przedmiotami, gdyż nie dają się pochwycić jako takie, ani fragmentami, gdyż dają pojęcie o układzie, którego nie pamiętają, ani całościami, ponieważ nie są dla siebie wystarczające; nie są również stabilne, ponieważ każde przypomnienie je zmienia. Owa zmienna „przestrzeń” bez miejsca ma wdzięk świata cybernetycznego. Stanowi prawdopodobnie (choć to odniesienie ma raczej charakter orientacyjny niż wyjaśniający, gdyż odsyła do tego, czego nie wiemy) model sztuki działania albo owej *mètis*, która, wykorzystując sposobności, nieustannie odnawia w miejscach władzy *niezwykłą doniosłość czasu*.

Opowieści

Wydaje się, że podobnie rzecz się ma w przypadku struktury, której funkcjonowanie i równowaga zmieniają się przeciwieństwo w chwili, gdy pojawia się w niej nowy szczegół. Współczesne naukowe analizy, wprowadzające na powrót pamięć do jej „ram społecznych”¹⁰, albo klerykałne techniki, które w okresie średniowiecza zręcznie przekształciły ją w układ miejsc, przygotowując w ten sposób charakterystyczną dla nowoczesności przemianę czasu w możliwą do kontrolowania przestrzeń¹¹, zapominają lub odrzucają jej wybiegi, mimo że są zainteresowane wyjaśnieniem, przy udziale jakich procedur oraz z jakich uzasadnionych powodów strategicznych sposobność – ów niedyskretny moment, owa trucizna – została poddana kontroli przez uprzestrzennienie naukowego dyskursu. Naukowe pismo, tworzące własne miejsce, nieustannie sprowadza owego uciekiniera, jakim jest czas, do norm jakiegoś czytelnego i poddającego się kontroli systemu. Unika w ten sposób niespodzianek. Utrzymanie miejsc likwiduje owe złośliwe żarty.

Powracają one jednak nie tylko w podstępnej i skrytej postaci do owej naukowej działalności¹², nie tylko do powszednich praktyk, które, pozbawione dyskursu, pozbawiane są tym samym istnienia, ale także – rozgadane, codzienne i sprytne – do opowieści. Aby je w nich rozpoznać, wystarczy nie zadowalać się badaniem form czy powtarzalnych struktur. Przejawia się w nich bowiem pewna umiejętność odzwierciedlająca wszystkie cechy sztuki pamięci. Podam jeden przykład. Jakiś „okolicznościowy” szczegół może odwrócić znaczenie dobrze znanej, a więc również możliwej do sklasyfikowania, opowieści. „Recytując” ją, wykorzystujemy ten *nadmiarowy* element, ukryty w bezpiecznej schematyczności toposu. Owo „nic” wetknięte w określające go ramy powoduje w tym miejscu odmienne skutki. Kto ma uszy, niechaj słucha. Wrażliwe ucho potrafi rozpoznać w *powiedzeniu* to, co naznacza różni-

ca ą akt mówienia (tego) tu i teraz i pozostaje wciąż czujne na pokrętnie sztuczki opowiadającego.

Należy zdefiniować żarty, które przemieniają opowiadania należące do wspólnego zbioru legend albo rozmów codziennych w sposobności, a które w dużej mierze wywodzą się, po raz kolejny, z retoryki¹³. Ale można uznać już za wyjściową hipotezę, że w sztuce opowiadania sposoby tworzenia opowieści realizują się same. Charakterystyczne jest również to, że Detienne i Vernant opowiadają o tej, jak to trafnie określa Françoise Frontisi, „przypominającej labirynt inteligencji”¹⁴. Owa dyskursywna praktyka opowieści stanowi zarazem jej sztukę i jej dyskurs.

W istocie chodzi w tym wszystkim o znaną od dawna historię. Stary Arystoteles, który nie uchodzi właściwie za linoskoczek, lubił zagłębiać się w jednym z najbardziej krętych i przenikliwych dyskursów. Był wówczas w wieku *mêtis*: „Im bardziej jestem samotny i odosobniony, tym bardziej zaczynam lubić historię”¹⁵. Wspaniale zresztą wyjaśnił tego przyczynę; podobnie jak u Freuda, był to podziw znawcy dla wycucia tworzącego harmonię oraz dla jego umiejętności czynienia tego z zaskoczenia: „Miłośnik mitów jest w pewnym sensie miłośnikiem mądrości, bo mit jest pełen dziwów”¹⁶.

Część trzecia

PRAKTYKI PRZESTRZENNE