

C. NADIA SEREMETAKIS
University of the Peloponnese

Pamięć zmysłów. Oznaki przejściowości¹

(przeł. Karolina Kuberska, Kamil Pietrowiak)

Pierś Afrodyty

Dorastałam z brzoskwinia. Jej skórę pokrywał puszek w kolorze matowej złamanej bieli na przemian z odcieniami różu. Nazywała się *rodhákino* (*ródho* znaczy róża). Była ładnie zaokrąglona i gładka jak mała gliniana miseczką, doskonale dopasowana do kształtu dłoni. Jej miąższ był jędrny, ale wilgotny, stawiał miękki opór zębom. Trochę słodka i trochę kwaśna, wydzielala charakterystyczny zapach. Ta brzoskwinia znana była pod nazwą „pierś Afrodyty” (*o mastós tis Afrodhítis*).

Odmiana spokrewniona z tą brzoskwinia, zwana *yermás*, w końcu pojawiła się na rynkach. Miała bardziej miękkie, wodniste owoce w odcieniu żółtka z czerwonymi plamami. Jej cienka jedwabista skórka schodziła od samego dotyku, ujawniając śliski, błyszczący, ciemnożółty miąższ, który rozplýwał się w ustach bez oporu. Oba owoce były bardzo delikatne, podatne na obicia. Nauczyłam się lubić oba gatunki, ale *rodhákino* zajmowała w moim sercu specjalne miejsce.

W Stanach Zjednoczonych wszystkie owoce przypominające *rodhákino* lub *yermás* są określane ogólnie jako „brzoskwinie”. W ciągu lat spędzonych w Stanach Zjednoczonych pamięć o mojej brzoskwinii skupiała się na jej odmienności i specyfice.

¹ C. Nadia Seremetakis (1994). The Memory of the Senses. Part I: Marks of the Transitory. W: C.N. Seremetakis (ed.), *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity* (s. 1-18), Chicago - London: The University of Chicago Press.

Każda podróż powrotna była naznaczona jej smakiem. Choć niezmiennie kojarzyłam ją z latem, jej stopniowe znikanie z letnich targów nastąpiło dla mnie prawie niezauważenie. Kilka lat temu zdałam sobie sprawę, że nie można już znaleźć jej na targach w Atenach, ani nawet poza nimi. Gdy napomknęłam o tym w rozmowach z przyjaciółmi i krewnymi, zareagowali w taki sposób, jakby ten rodzaj brzoskwini był ciągle dostępny, chociaż ostatnio nie zdarzyło im się go jeść. Wyjaśnili, że zwykle kupują rodzaj *yermadho-rodhákino* (mieszankę *yermás* i *rodhákino*). Jedyne wzmianki dotyczące zniknięcia starego gatunku przejawiały się w formie uwag na temat braku smaku nowych odmian, które to komentarze często tyczyły się jedzenia w ogóle – „nic już nie smakuje jak kiedyś”.

Gdy moje poszukiwania stały się bardziej zawzięte, byłam równie zawiedziona, jak zaskoczona, gdy zdałam sobie sprawę, że moja brzoskwinią zniknęła na zawsze. Poprosiłam ojca, by posadził drzewko na naszej ziemi na wsi, aby w ten sposób uratować tę odmianę, ale jeszcze nie udało mu się znaleźć sadzonki. Moi starsi przyjaciele zaczęli przynosić mi okazy ze swoich lokalnych targów i z podróży poza miasto. Wszyscy byli zgodni, że niektóre odmiany miały jedną lub dwie cechy charakterystyczne dla „naszej brzoskwini”, ale daleko było im do oryginału. Część zaczęła określać całość.

W obliczu tych wszystkich „brzoskwini” nieobecna *rodhákino* stała się początkiem opowieści. Przypomina to sytuację, gdy coś odchodzi, ale znika tylko na zewnątrz, ponieważ jego istota tkwi w ludziach. Brzoskwinią stała się swoim własnym wspomnieniem – zapadłszy się pod ziemię, *rodhákino* i pamięć o niej oczekiwały na ponowne nazwanie i przywołanie do życia. Mówienie o jej nieobecności prowokowało kolejne obserwacje, komentarze, historie, zaś niektóre z nich zawierały w sobie całe epoki oraz właściwe im sposoby odczuwania świata. „Ach, co za brzoskwinią, co za aromat! Co za smak! Nazywaliśmy ją pierśią Afrodyty. Te dzisiejsze (brzoskwini i inne rodzaje jedzenia) nie mają już smaku (*á-nosta*)”.

Przedstawiciele młodszego pokolenia, gdy akurat zdarzyło im się natrafić na podobne historie, słuchali ich jak urzekających baśni. Osobiście znałam tę brzoskwinię zarówno ze smaku, z doświadczenia, jak i ze wspomnień – dla nich istniała tylko jako owoc strawiony poprzez pamięć i język. Jednocześnie wszyscy mamy kontakt z nowymi owocami sprowadzanymi z zagranicznych rynków, które nie mają swoich greckich odpowiedników, takich jak kiwi. Wśród osób z kolejnego pokolenia kiwi, pozbawione już egzotyki, może budzić inne odczucia.

Zniknięcie brzoskwini Afrodyty stanowi podwójną nieobecność; ujawnia stopień, w którym zmysły są uwikłane w historię, pamięć, zapominanie, opowiadanie i milczenie. Pierwsza brzoskwinią mojego dzieciństwa subtelnie nawiązywała do odległych epok, w których związek między jedzeniem a erotyką był prawdopodobnie bardziej wyraźny, nazwany i uświęcony. Choć to powiązanie uległo rozdrobnieniu i zniknęło nam z oczu, przetrwało przez wieki dzięki *rodhákino*, owocowi, który w swej formie przenosi mit.

Nowe owoce zastąpiły *rodhákino*, a tym samym mozaikę związanych z nią wspomnień, smaków i aromatów. Substytut jest symulacją bez modelu,

pozbawioną specyficzną zawartości kulturowej i aktywnie skłaniającą do zapominania. To, co głębokie i okrzepnięte, zostało zamienione przez rzeczy powierzchowne i pozbawione przeszłości. „Pierś Afrodyty”, poprzez swoją obecność, a potem nieobecność, materializowała doświadczenia czasu, których bezowocnie poszukuje się we współczesnych brzoskwiniach. Ta współzależność historii i zmysłów uwidacznia się również w związku między Erosem a Tanatosem, w którym ten ostatni nie jest tylko nieobecnością czy pustką, lecz materialnym rozstrzygnięciem, odcinającym możliwość pewnych doświadczeń zmysłowych w taki sposób, że ich zniknięcie następuje niezauważalnie.

Jak doświadczamy i postrzegamy przemiany zmysłów? To pytanie dotyczy także doświadczania historii i myślenia o niej na poziomie codzienności. Jakie elementy kultury umożliwiają zmysłowe doświadczenie historii? W jakich formach i praktykach zmysłowych można znaleźć historyczność? W jakim stopniu doświadczenie historii i zdolność do mówienia o niej są związane ze zmysłami? Czy pamięć skrywa się w poszczególnych przedmiotach codziennego użytku, które tworzą i podtrzymują nasz związek z historycznością i jej zmysłowym wymiarem?

* * *

Czy zniknięcie brzoskwini Afrodyty jest wydarzeniem idiosynkratycznym? Czy też mikrohistoria znikania tej „szczególnej” brzoskwini wpisuje się w szersze, makrohistoryczne i społeczno-kulturowe przemiany? Znikanie smaków, aromatów i faktur jest wyraźnym zjawiskiem na marginalnych obszarach współczesnej Europy, mającym związek z jednoczesną ekspansją i centralizacją preferencji rynkowych EWG². Proces eliminowania jednej greckiej odmiany brzoskwini wywołuje następujące pytanie: na jakich poziomach doświadczenia odczuwalne są przemiany gospodarcze i społeczne EWG? Uzasadniając to wymogiem transnarodowej jednorodności, EWG zapoczątkowała masową ingerencję w kultury spożywcze państw członkowskich, określając z góry, jakie odmiany regionalne i podstawowe produkty spożywcze mogą być przez nie uprawiane, sprzedawane i eksportowane. Pewne odmiany irlandzkich ziemniaków, niemieckich piw czy francuskich serów są niedostępne na publicznych rynkach i nie kwalifikują się do dopłat, ponieważ wyglądają oraz smakują inaczej, niż zostało to ustalone, a w pewnych przypadkach naruszają nawet nowe normy zdrowotne.

W Grecji znikające produkty regionalne są zastępowane zagranicznym jedzeniem i zagranicznymi smakami; to, co uniwersalne i ujednolicone, jest importowane na peryferia Europy jako egzotyczne. Różnorodność regionalna jest zastępowana nadprodukcją. Projekt EWG w sposób niezauważalny i masowy reorganizuje istniejące kultury i odczucia konsumenckie, a także doprowadza do wyraźnych przemian w obrębie wspólnej pamięci. Francuski ser został wykluczony z tego systemu, ponieważ jest produkowany w procesie specyficznego

² Europejska Wspólnota Gospodarcza – organizacja ponadnarodowa funkcjonująca w latach 1958–2009.

fermentacji, którą regulacje rynkowe zaklasyfikowały jako wysoce niebezpieczną. Czym jest fermentacja, jeśli nie właśnie historią? Czy nie jest dojrzewaniem, które następuje wskutek relacji między czasem i substancją? Zmysłowe założenia, wspomnienia i historie są usuwane z poszczególnych kultur regionalnych, co w rezultacie może wpływać na ich zdolność reprodukcji tożsamości społecznych. Tego rodzaju procesy gospodarcze ujawniają stopień, w jakim możliwość odtwarzania tożsamości kulturowej jest materialną praktyką zanurzoną we wzajemnych relacjach, estetyce oraz zmysłowych warstwach przedmiotów. Tak rozumiane zmysłowe wydziedziczenie nie tyczy się wyłącznie kultur konsumpcyjnych, ale także lokalnych kultur materialnych, w których produkcja jest wciąż zapośredniczona symbolicznie, nie zaś zredukowana do praktyki czysto mechanicznej. Zmiany w obrębie zmysłowości zachodzą w mikroskopijnym stopniu poprzez codzienną akumulację; to, co zmienia kulturę materialną i percepcję, jest samo w sobie niezauważalne i pojawia się dopiero po fakcie w baśniach, mitach i wspomnieniach krążących na obrzeżach języka.

Ta niepostrzegalność jest nie tylko skutkiem, ale także narzędziem przemiany zmysłowości. A zatem problematyka zmysłów w okresie nowoczesności przywołuje stary temat nieświadomości historycznej, zignorowany w ramach współczesnej teorii antropologicznej.

Bezowocna nostalgia

Pamięć o brzoskwini Afrodyty jest nostalgiczna. Jaki jest związek nostalgii ze zmysłami i historią? W języku angielskim słowo nostalgia (grec. *nostalghía*) konotuje trywializującą romantyczną sentymentalność. W języku greckim czasownik *nostalghó* składa się z *nostó* i *alghó*. *Nostó* oznacza: „wracam”, „podróżuję (z powrotem do ojczyzny)”; rzeczownik *nóstos* oznacza „powrót”, podróż; *á-nostos* oznacza z kolei: „bez smaku” – tym słowem opisuje się również nowe odmiany brzoskwiń (*ánosta*, w liczbie mnogiej). Przeciwnością *ánostos* jest *nóstimos*, charakteryzujące osobę lub rzecz, która podróżowała i dotarła do celu, lub też dojrzewała, dzięki czemu stała się smaczna (i użyteczna). *Alghó* oznacza: „odczuwam ból”, „pragnę do bólu”, zaś rzeczownik *álghos* odnosi się do palącego bólu w duszy i ciele (*kaimós*). A zatem *nostalghía* to przepełnione bólem pragnienie powrotu do domu. Słowo to przywołuje także zmysłowy wymiar pamięci na wygnaniu, na obczyźnie; łączy ból cielesny z emocjonalnym, a także bolesne doświadczenia duchowego i cielesnego wygnania z procesem dojrzewania. W tym sensie *nostalghía* jest związana z osobistymi konsekwencjami zanurzonego w historyczności doświadczenia zmysłowego, które jest postrzegane jako bolesna, cielesna i emocjonalna podróż.

Nostalghía jest zatem daleka od trywializującej romantycznej sentymentalności. Takie ograniczenie znaczenia tego pojęcia odgradza przeszłość od teraźniejszości, negując ich materialne relacje i zależności. Przeszłość staje się izolowaną i konsumowalną jednostką czasu. Stosowane w Stanach Zjednoczonych

znaczenie słowa nostalgia unieruchamia przeszłość, uniemożliwia jej kształtowanie aktualnej sytuacji społecznej, a jednocześnie nie pozwala terażniejszości na ustanowienie dynamicznego percepcyjnego związku ze swoją historią. Z kolei grecka etymologia tego pojęcia przywołuje transformacyjny wpływ przeszłości jako niedomkniętego doświadczenia historycznego³. Czy różnica między powyższymi znaczeniami słowa „nostalgia” objaśnia nam różne kulturowe doświadczenia zmysłowości i pamięci? Czy dialog między tymi sensami może przynieść istotne spostrzeżenia w ramach antropologii zmysłów?

Wymiana zmysłowa, performans zmysłowy

Pojęcie *nostalghía* nawiązuje do zmysłowego odbioru historii. W języku greckim istnieje krąg semantyczny, który łączy zmysłowość ze sprawczością, pamięcią, krańcowością, a zatem historią – a wszystko to zawiera się w etymologicznej warstwie zmysłów. Słowo określające zmysły to *aesthítis*; emocja-uczucie to *aésthima*, zaś estetyka – *aesthítikí*. Wszystkie one pochodzą od czasownika *aesthánome* lub *aesthísome* oznaczającego: czuję, wyczuwam, rozumiem, chwytam, dowiaduję się, otrzymuję wieści lub informacje, mam dobre rozeznanie między dobrem a złem, osądzam poprawnie. *Aesthísis* jest definiowane jako czynność lub siła dokonująca się za pośrednictwem zmysłów, a także środki lub *semía* (punkty, ślady, znaki), za pomocą których czujemy. *Aésthima*, emocja-uczucie, jest także chorobą duszy, wydarzeniem, które ma na nas podskórny wpływ poprzez zmysły; odwołuje się także do romansu, miłości. Mocna *aésthima* jest nazywana niekiedy *páthos*, co oznacza pasję – odnosi się to między innymi do poczucia cierpienia, choroby, ale także do znaczenia tego słowa stosowanego w języku angielskim (np. „muzyka jest jego pasją”). Rdzenny czasownik *pathéno* oznacza: wywołuję pasję (w obu przywołanych znaczeniach); działam pod wpływem mocnej wewnętrznej pasji; doznaję inspiracji, ekscytacji; cierpię. Młodzi Grecy często używają słowa *pathéno* w zdaniach typu: „gdy słyszę tę piosenkę, *pathéno*”. Towarzyszące temu gesty, takie jak uderzanie się w czoło i trzymanie dłoni na czole, a także odpowiednie dźwięki, wyrażają zarówno (nagle) cierpienie, jak i skrajną przyjemność.

Synonimem *pathéno* jest w tym wypadku *pethéno*, czyli umieram. *Páthos* (pasja) stanowi zatem łącznik między pojęciami *éros* i *thánatos*, przy czym to drugie

³ Etymologiczna analiza jakiegoś terminu lub konceptu nie powinna zakładać, że wszystkie pozostałości jego znaczenia są aktywne przez cały czas z takim samym natężeniem. Niemniej jednak analiza etymologiczna uzupełnia nierównomierny rozwój historyczny europejskich peryferii, charakteryzujący się niekompletną i niespójną artykulacją różnych przednowoczesnych faz w obrębie nowoczesności i postnowoczesności. Etymologia może uchwycić nierównomierne zmiany w historii semantycznej, które pojawiają się w różnych momentach w społeczeństwie. A zatem amerykańskie znaczenie terminu nostalgia można znaleźć w dyskursie rządu greckiego i w popularnej prasie. Obie instytucje mają tendencję do posługiwania się dyskursem opartym na utracie tożsamości i wartości oraz pojawiających się w ich następstwie kryzysów społecznych. Mimo to słowo *nostalghía* można usłyszeć często w codziennym języku, a także w popularnej muzyce i poezji greckiej, w znaczeniach etymologicznych omawianych w tym tekście.

oznacza wewnętrzną śmierć, śmierć własnego „ja” wskutek lub dla kogoś lub czegoś innego; to moment, w którym „ja” jest zarówno sobą, jak i wspomnieniem w umyśle innego. Śmierć jest podróżą – zmysłową podróżą do kogoś lub czegoś innego. Podobnie jak *éros* – popularnym wyznaniem podczas intymnych zbliżeń jest *me péthanes* – uśmierciłeś mnie, umarłem przez ciebie i dla ciebie. *Éros* to pragnienie, ale także apetyt. Popularnym zwrotem w potocznym języku greckim, wyrażającym ogrom pragnienia i używanym na przykład przez matki mówiące do swych dzieci, jest: „Zjem cię”. To samo określenie jest stosowane przez osoby doświadczające cierpienia, na przykład dzieci mówiące do rodzica „Zjadłeś mnie”. W trakcie podróży pośmiertnej do świata zmarłych ziemia „zjada” ciało.

W wymienionych wątkach semantycznych nie odnajdujemy wyraźnych granic między zmysłami i emocjami, umysłem i ciałem, przyjemnością i bólem, dobrowolnym i mimowolnym, doświadczeniem afektywnym i estetycznym. Te ukształtowane kulturowo perspektywy zmysłowego doświadczenia nie stanowią jedynie porównawczych ciekawostek. Są one niezbędne dla podjęcia autorefleksyjnych, ukierunkowanych kulturowo i historycznie rozważań na temat zmysłów. Właściwa kulturze greckiej semantyka zmysłowości zawiera w sobie między innymi regionalne epistemologie oraz zintegrowane teorie, co wywołuje istotne międzykulturowe, metodologiczne konsekwencje.

* * *

Zmysły reprezentują stany wewnętrzne niewidoczne na powierzchni. Jednocześnie umiejscowione są w społeczno-materialnym polu poza ciałem. Weźmy przykład greckiego wyrażenia: „jego oczy są świadkami strachu” (*ta mátia tou martyráne fóvo*), a także jego angielskiego odpowiednika „widać strach w jego oczach” (*his eyes show fear*). Drugie wyrażenie opisuje strach jako wewnętrzny stan psychiczny, natomiast pierwsze odnosi się do strachu istniejącego w świecie, zewnętrznego i autonomicznego w stosunku do ciała, mimowolnie odznaczającego się na zmysłach. W tym przypadku narządy zmysłów stają się śladami, *semía*, w których strach jest przyjmowany przez ciało. Działają one w ten sam sposób co obiekt materialny, *semíon*, ślad, będący jednocześnie przedmiotem oraz medium doświadczenia. A zatem to co zmysłowe jest nie tylko zawarte w ciele jako wewnętrzna zdolność lub siła, ale jest również rozproszone na powierzchni rzeczy, stanowiąc ich autonomiczne cechy charakterystyczne, które mogą opanować ciało w postaci doświadczenia poznawczego. W tym przypadku wewnątrz i zewnątrz zmysłowości nieustannie przenikają się nawzajem w procesie wytwarzania ponadjednostkowego znaczenia.

Pokrewne powiedzenia: „jego oczy go zdradziły” oraz „widziałam to w jego oczach” (pomimo jego słów) nawiązują do mimowolnego aspektu doświadczenia zmysłowego, ujawniającego stany wewnętrzne podmiotu, których ten nie miał zamiaru okazać. A zatem choć „jego słowa” były próbą kłamstwa, „jego oczy ujawniły prawdę” moim oczom. Narządy zmysłów mogą wymieniać informacje między sobą; są aparatami produkującymi znaczenia, które funkcjonują poza świadomością i intencjonalnością. Interpretacja zmysłów

oraz interpretacja poprzez zmysły na powrót ukazuje prawdę jako zbiorowe i fizyczne doświadczenie.

Zmysły są również uwikłane w interpretację historyczną jako świadkowie lub kronikarze materialnego doświadczenia. Między wewnętrznymi i zewnętrznymi stanami i polami zmysłowymi istnieje autonomiczna przestrzeń, która stanowi sferę percepcyjnej wymiany i wzajemności. Zmysły, podobnie jak język, są faktem społecznym w tym sensie, że stanowią zbiorowy środek komunikacji, który jest jednocześnie dobrowolny i mimowolny, schematyczny i indywidualny. Przykładowo, greckie słowo określające percepcję to *antílipsi* – *lípsi* oznacza recepcję, zaś przedrostek *antí* odnosi się do równoważności, wzajemności, stania twarzą w twarz, zastępowania, a nie tylko do przeciwstawności, jak ma to miejsce w obrębie języka angielskiego. *Antílipsi* jest zatem definiowane jako akt otrzymywania w wymianie.

Między ciałem i rzeczami, osobą i światem, zachodzi wzajemna komunikacja, która ukazuje percepcyjną konstrukcję prawdy jako mimowolne ujawnianie się sensu poprzez znaki. Choć zmysły, podobnie jak język, mają charakter społeczny i zbiorowy, nie można ich zredukować do dziedziny języka. Stąd też traktowanie w Grecji zmysłowych znaczeń jako prawdy wprowadza ironiczny kontrapunkt dla wszelkich językowych wypowiedzi. To, co wypowiedziane, może zostać zrelatywizowane, zaprzeczone lub potwierdzone przez ucieleśnione zachowania, gesty i afekty. W ramach tego performatywnego procesu gesty i/lub otaczające przedmioty nabierają mocy, która pozwala im potwierdzić lub zaprzeczyć językowi. Prawda jest zatem pozajęzykowa i ujawniana jest poprzez ekspresję, działanie, kulturę materialną i formy ucieleśnienia.

Mimowolny charakter zmysłowości wykazuje, że ucieleśniona aktywność opiera się częściowo na komunikacji między zmysłami i rzeczami. Odnosi się to do społecznej estetyki, która nie jest jedynie nabytą lub wynegocjowaną synchronią, lecz okazuje się uwikłana w autonomiczną sieć relacji między obiektami oraz przeszłymi sensualnymi wymianami. Działanie jest zatem z jednej strony kreowane poprzez zewnętrżność i historię, z drugiej zaś – pochodzi z wnętrza podmiotu.

Zmysłowy pejzaż oraz należące do niego znaczące obiekty zawierają w sobie emocjonalny i historyczny osad, który może wywoływać gesty, dyskursy i działania, pozwalające na odkrycie ich wewnętrznych warstw. A zatem to, co otacza kulturę materialną, nie jest ani stabilne, ani unieruchomione, lecz z istoty przejściowe, wymagające zespolenia i dopełnienia przez poznający podmiot. Formą percepcyjnego domknięcia może być performans, odróżniający się od opartego na manipulacji widowiska teatralnego⁴. Performans jest także momentem, w którym nieświadome poziomy i zgromadzone warstwy osobistego doświadczenia zostają uświadomione przez materialne sieci i powiązania, niezależne od jego odtwórcy. Niemniej jednak sposób oraz zawartość dopełniania czy połączenia ze zmysłowymi wytworami nie są w całości zdeterminowane, lecz raczej stanowią mutację

⁴ Por. moje rozważania na temat modeli retoryczno-widowiskowych performansu w kontekście greckim w książce mojego autorstwa *The Last Word* (1991).

znaczenia i pamięci, która skupia w sobie wzajemne oddziaływanie postrzegającego podmiotu i postrzeganego przedmiotu w doświadczeniu historycznym, a także ich wspólną alienację z publicznej kultury, oficjalnej pamięci i formalnej gospodarki. Tak rozumiany performans nie jest jednak performatywny – nie stanowi instancji istniejącego wcześniej wzoru. Można go określić raczej jako *poesis*, czyli tworzenie z czegoś, co nie zostało oznaczone przez doświadczenie lub kulturę, co miało być pozbawione wartości lub istnienia. W tym sensie zmysłowa pamięć, pojmowana jako medytacja nad historyczną podstawą doświadczenia, nie jest jedynie odtworzeniem, lecz przemianą, która wprowadza przeszłość do teraźniejszości jako jej rdzenny pierwiastek. W tym wypadku aktor staje się również widzem swego mimowolnego uwikłania w horyzont zmysłowości. Tego rodzaju moment sensualnej autorefleksji, zachodzącej zarówno wewnątrz, jak i poprzez materialne siły, może nam pomóc w zrozumieniu, w jaki sposób kultura materialna uczestniczy w produkcji społecznej i historycznej refleksyjności.

Kwaśne winogrona

Na greckich rynkach pojawiły się nie tylko konkretne zagraniczne owoce – nieprzypadkowo w potocznym języku greckim obcą lub dziwną osobę określa się mianem „dziwnego owocu” lub „nowego owocu” – ale także znane owoce zaczęły nieśmiało pokazywać się w supermarketach poza sezonem, „w nieodpowiednim czasie”. Na przykład winogrona, które dla Greków symbolizują lato, można było kupić zimą, oznaczone informacją „importowane z EWG”. Obserwując lokalne kobiety, które robią zakupy, dotykają, przebierają i wybierają produkty, można zauważyć, że przechodzą obok nich obojętnie lub rzucają w ich stronę krótki komentarz: „wyglądają na kwaśne”. Kwaśność oznacza niedojrzałość, pozasezonowość, brak smaku (*ánosta*). Jako że EWG jest w tym przypadku kojarzona z kwaśnymi winogronami, także cała teraźniejsza epoka jest charakteryzowana jako *ánosta*.

Kiedy i w jaki sposób pewien fragment historii staje się *ánosta*? Powiedzenie, że jakieś aspekty życia codziennego straciły smak oznacza, że dopełnienie zmysłowego doświadczenia jest możliwe jedynie w obrębie jego rozproszonych fragmentów. Zwrot od prawdziwych lub wyobrażonych całości do ich części jest metaforycznym przesunięciem, które pozwala uchwycić zmianę centralnego punktu percepcji, a tym samym także ruch historii. Zdolność odtwarzania kulturowej zmysłowości zawiera się w dynamicznej interakcji między percepcją, pamięcią oraz pejzażem organicznych i nieorganicznych wytworów. Może ona ulec zanikowi, gdy zmysłowy krajobraz, rozumiany jako zbiór i horyzont historycznych doświadczeń, emocji i wrażliwości – a zatem także tożsamości społecznych – rozpada się na osobne, niezwiązane ze sobą fragmenty. Pytanie, co pojawia się w miejscu tej zdolności?

Gdy nowe formy i przedmioty wyłaniają się w obrębie kultury materialnej wkraczają między aktualne doświadczenia i odczucia danego społeczeństwa

i głębokie warstwy jego społeczno-kulturowej tożsamości, mogą być one odbierane jako pozbawione smaku, ponieważ ludzie nie dysponują odpowiednimi środkami poznawczymi, które pozwoliłyby je przyjąć i oswoić. Dzieje się tak, ponieważ kulturowe narzędzia, które umożliwiają nadawanie sensu materialnym doświadczeniom, mają swe źródło w przeszłym – zaś obecnie porzucanym – krajobrazie zmysłów, mającym zarazem charakter dydaktyczny, jak również będącym przedmiotem percepcji i działania. Właściwość *ánosto* (bez smaku) odnosi się zatem do kulturowej niezdolności przetwarzania przeszłych, terażniejszych i przyszłych doświadczeń, które pojawiają się na poziomie zmysłowości. Praktyczne kodyfikowanie wrażeń zmysłowych nie ma bowiem czysto umysłowego charakteru, lecz jest zanurzone w materialnym świecie znaczących obiektów.

Właśnie z tej przyczyny zapożycza się entuzjastyczne postrzeganie „nowości”, przetwarzane kulturowo, kształtowane za pomocą wyobrażeń lub obietnic dotyczących nowych doznań i władz zmysłowych, które automatycznie wiążą się z wytworami zaborczej kultury. W ten sposób każdy produkt wprowadza również związane z nim, samogenerujące się formy pamięci i doświadczenia, które stanowią obietnicę zmiany i poprawy dotychczasowych doznań zmysłowych.

W kulturach przechodzących kolonialne i postkolonialne transformacje doświadczenie braku smaku może być wewnętrznie narzucone, co wynika z internalizacji „oka Obcego” (Seremetakis 1984), a także postrzegania swych dawnych praktyk i wartości z perspektywy wyobcowania i izolacji. Może to doprowadzić do archaizacji niedawnych oraz nieprzystawalnych doświadczeń, praktyk i dyskursów. Aktualnie niewygodne doświadczenia kulturowe zostają uznane za nieistniejące od dawna czy utracone, podczas gdy w rzeczywistości funkcjonowały one w nieodległej przeszłości, zaś pamięć o nich wciąż pozostaje żywa. Głębsze rozmowy z ludźmi ukazują, że ich związek z tymi odległymi praktykami i przeżyciami przejawia się w baśniach, anegdotach, folklorze i mitologii. Wypieranie własnej historii i pamięci, nierzadko spotykane w obrębie kultury peryferyjnej, jest doświadczeniem nagłym, dogłębnym i bolesnym, podobnie jak inne dezintegrujące oddziaływania wielkomięjskiej nowoczesności. Dyskurs dotyczący utraty stanowi element kultury publicznej, oficjalne stanowisko ideologiczne w kwestii przeszłości, które sprzęga mówiącego z normatywnym oglądem terażniejszości. Kiedy dyskurs straty zakorzenia się w kulturze publicznej, to, co zniknęło, czego nie można opowiadać, przekazywać i wspominać, staje się treścią przeciwstawnego jej osobistego i prywatnego doświadczenia⁵.

⁵ Pojęcia autentyczności i nieautentyczności są symbolicznymi koncepcjami, które w równym stopniu wypierają i tłumią niejednoczesne i niezgodne ze sobą doświadczenia i wrażliwości kulturowe. A zatem współczesny krytyk przyglądający się społeczeństwu greckiemu odrzuciłby jakiegokolwiek pozostałości i niespójności pochodzące sprzed okresu nowoczesności jako romantyczne i wymyślone (zob. np. Hobsbawm i Ranger [2008] na temat Szkocji, a także Faubion [1988] w kontekście greckim). W obu przypadkach statycznie narzucona dwubiegunowość pojęć autentyczny/nieautentyczny doprowadziła do odrzucenia istotnych nieciągłych systemów i wrażliwości kulturowych, które w nowoczesności zostały usytuowane jako niedopasowane elementy.

Wielokrotność zmysłowa i historyczna

W ramach omawianego procesu można utracić nie tyle zmysły, co raczej właściwą im pamięć. Jej wymazanie przytępia zmysły w niemal niezauważalny sposób, nieuchwytny niczym znikanie brzoskwini Afrodyty. Nie istnieją oddzielone od siebie czynności percepcji, pamięci, reprezentacji i obiektywizacji. Procesy pamięciowe są sprzężone z porządkiem sensorycznym w taki sposób, że każda percepcja staje się re-percepcją. Re-percepcja wytwarza znaczenia poprzez wzajemne oddziaływania oraz metaforyczną przekładalność powiązanych ze sobą trybów zmysłowości. Pamięć nie może zostać przypisana jedynie sferze umysłowej lub subiektywnej. Jest ona kulturowo zapośredniczoną praktyką materialną, aktywowaną przez ucieleśnione działania i nasycone znaczeniami obiekty. Materialne podejście do pamięci umiejscawia zmysły w czasie, traktując ją samą jako ponadzmysłową zdolność, a zarazem jako narząd zmysłu sam w sobie.

Pamięć jako szczególnie metazmysł uruchamia, łączy i przekracza wszystkie inne zmysły. Jednocześnie zawiera się ona w każdym zmysle; podobnie jak zmysły, także wspomnienia są od siebie jednocześnie zależne i niezależne, zespolone i osobne. Pamięć stanowi horyzont doświadczeń, przechowując i przenosząc wrażenia między poszczególnymi modalnościami zmysłowymi, a także rozpraszając i odnajdując zmysłowe ślady poza ciałem, wśród powiązanych ze sobą miejsc i obiektów. Pamięć i zmysły mieszają się ze sobą w takim stopniu, w jakim stanowią rodzaj mimowolnych doświadczeń, umiejscowionych w ramach ponadindywidualnego, społecznego i cielesnego krajobrazu.

* * *

Zacieranie się pamięci zmysłowej w epoce nowoczesności jest w głównej mierze następstwem skrajnego podziału pracy, percepcyjnej specjalizacji oraz racjonalizacji. Zmysły zostały od siebie oddzielone, przedefiniowane i potraktowane jako funkcjonalne narzędzia oraz środki i przedmioty utowarowienia. Wycinanie i oddzielanie od siebie poszczególnych obszarów percepcji uzasadnia również całkowitą dosłowność zmysłowego doświadczenia. Dosłowność stanowi symboliczną logikę stworzoną przez naukową racjonalizację zmysłów, a także kulturę wyspecjalizowanej konsumpcji. Rezultatem tego procesu jest prywatyzacja narządu zmysłu (zob. Jameson 1981; Harvey 1989; Crary 1991). Dosłowność rzeczy jako jej najbardziej przyswajalny i sprzedawalny wymiar stanowi podstawę hiperkonsumpcji. Będąc kodem kultury, dosłowność narzuca i wyznacza normy ograniczonych, funkcjonalnych i powtarzalnych relacji z jednorazowymi wytworami. Paradoks polega na tym, że pomimo epizodycznego charakteru towarów i ciągłego starzenia się wszelkich nowości, tego rodzaju konsumpcja jest kreowana jako dominująca percepcyjna logika rzeczy. W kontekście ciągłej zmienności konsumpcyjnych doświadczeń każdy przedmiot oraz każde materialne doznanie jest nieobecnością innych doświadczeń oraz związanych z nimi zmysłowych skojarzeń. Poszczególne epizody konsumpcji okazują się każdorazowo absolutne i totalizujące, ponieważ nigdy nie trwają na tyle długo, by poruszyć społeczną

pamięć zmysłów, a tym samym połączyć się z szerszą strukturą historyczną oraz innymi doznaniem i wspomnieniami zmysłowymi.

Ernst Bloch (1991) oraz Walter Benjamin (1973, 1975, 1996) uważali, że kosmos odrzuconych przez gospodarkę wytworów kulturowych stanowi rozległą społeczną nieświadomość w zakresie zmysłowo-emocjonalnego doświadczenia, która może odsłonić skryte i aktualnie wygłuszane głosy dawnych sposobów życia. Przeciwwstawiali oni ukrytą, utopijną zmysłowość, zamkniętą w nieprzystających i nieużytecznych wytworach, funkcjonalnemu, użytecznemu i obowiązkowemu marnotrawstwu właściwemu kulturze mody. Benjamin, Bloch oraz artysta Max Ernst, jako kronikarze pierwszych spotkań z późną nowoczesnością, wydobyli utopijne uczucia, odmienność oraz kulturową obfitość z zagubionych i zanegowanych strychów i piwnic codziennego życia. To właśnie w tych przestrzeniach umieścili pamięć społeczną, która przeciwstawia się ograniczeniom pamięci publicznej, oficjalnych historii oraz idei postępu. W tym kontekście przedmioty obdarzone nadwyżką pamięci i znaczeń same w sobie stają się oddzielnymi i szczególnymi (monadycznymi) formami pamięci; te przedmioty niosą ze sobą zmysłowy ślad działań i pragnień człowieka; kiedy się je odrzuca i tłumi, razem z nimi reguje się również całą antropologię.

* * *

Zespolone z pamięcią doświadczenie zmysłowe odnosi się do wytworów, które zawierają w sobie nawarstwione i współgrające znaczenia i opowieści. Jako takie mogą być one narzędziem zachęcającym do percepcyjnego zgłębiania kwestii historycznych. Będąc formą zmysłowości, wytwory mogą przywoływać i ożywiać nawarstwione wspomnienia, a także zawarte w nich odczucia. Przedmiot powiązany z pamięcią zmysłów przemawia, przywołuje wspomnienia jako brakujący, oderwany, lecz antyfoniczny element poznającego podmiotu. Zmysłowa relacja między odbiorcą a wytworem prowadzi do nieoczekiwanego i niewysłowionego dopełniania tego ostatniego, ponieważ odbiorca jest także adresatem mimowolnych oddziaływań historycznych, związanych z jego istnieniem lub nieistnieniem.

Wspólne wydarzenia związane ze spożywaniem, rozdawaniem, dzieleniem się czy wymianą substancji są zwykle postrzegane w kategorii performansu czy scenariusza, którego zsynchronizowane zasady i struktury znajdują się w głowach ludzi jako uprzednio zaprogramowany plan gry (por. Douglas 1991). Ja natomiast sugerowałam dotychczas, że wytwory przechowujące zmysłową pamięć pełnią rolę materialnych przewodników, za sprawą których wspólnotowe historie oraz percepcyjne topografie przemieszczają się w czasie i przestrzeni, nierzadko przeciwstawiając się oficjalnym kodom kulturowym odnoszącym się do przedmiotów. A zatem nie każdy przedmiot lub substancja mogą nabrać znaczenia i wartości jedynie poprzez umieszczenie ich w obrębie zasad, momentów i przestrzeni współlistnienia, które umożliwiają ich przetwarzanie, przekazywanie czy wymianę, a także zapewniają związaną z tym radość. Zamiast tego wytwory są raczej same w sobie zapisami uprzednich wydarzeń tego rodzaju oraz związanej z nimi zmysłowej i emocjonalnej wymiany – to właśnie historie

ukryte w przedmiotach zapewniają im obieg wewnątrz danej społeczności oraz nadają im wspólnotowy charakter. Jednocześnie historyczny wymiar podobnych wytworów może być wymazany, zapomniany lub zanegowany przez współczesne kody kulturowe, ekonomiczne i społeczne. W tym kontekście odzyskiwanie ich wspólnotowej głębi na powrót ożywia alternatywne kody oraz powiązania społecznie podzielanego doświadczenia.

Takie podejście ukazuje stopień ucieleśnienia zmysłów w przedmiotach, które oferują swym ludzkim autorom wielość możliwych i zawsze autonomicznych perspektyw, przy czym autorstwo jest związane nie tylko z produkcją, ale także z używaniem i spożywaniem pojmowanym jako działanie tożsamościotwórcze. Wytwory jako formy pamięci nie mogą być postrzegane jedynie przez pryzmat akceptowanych sposobów ich użycia oraz dosłownych funkcji, które odpowiadają kulturowym ograniczeniom i specyficznym uwarunkowaniom produkcji oraz zalecanym sposobom konsumpcji. Wytwór jako nośnik zmysłowości stanowi rezerwuar percepcji, soczewkę, przez którą można przyglądać się innym stronom zmysłów, materię, będącą zarówno ostatecznym efektem ludzkich działań, jak i przekąźnikiem ich dodatkowych znaczeń. Tym samym jest on nierozpoznanym sobowtórem ludzkiego ciała – zmysły funkcjonują w przestrzeni pomiędzy nimi, stanowiąc wielokierunkowe kanały znaczeń, które przemieszczają się od osoby do osoby, od rzeczy do rzeczy, od osoby do rzeczy, od rzeczy do osoby.

* * *

Koncepcja pamięci zmysłów nawiązuje do teorii recepcji kultury materialnej, zarówno w odniesieniu do wielości perspektyw interaktywnych i postrzegających podmiotów, jak również poznawalnych, „mówiących” obiektów, ukształtowanych w wyniku złożoności ludzkich działań. Obdarzone znaczeniem przedmioty stanowią tubylcze, regionalne sieci zmysłowości. Sensualna pamięć osadza się w głębi przedmiotów, tworząc diachroniczną powłokę, z której wszelkie historie – ważne i nieważne – mogą sączyć się w postaci ekspresji kultury materialnej. Pamięć zmysłów porusza się przeciwnie do społeczno-ekonomicznych prądów, które traktują przedmioty i osobiste doświadczenia materialne jako pył. Pył jest wytwarzany przez każdą formę percepcji, która przemierza w pośpiechu świat przedmiotów, ślizga się po jego powierzchni, traktuje go jako pozbawiony znaczenia, niepozostawiający śladów na naszych ciałach, nieprzywołujący żadnych wspomnień w naszej pamięci.

Bezruch

Obiekty obdarzone pamięcią sensoryczną, wraz ze swoimi regionalnymi historiami, często mają charakter niesynchroniczny; nie należą do bieżącego ciągu społecznie konstruowanych bytów i wartości materialnych. Niosą w sobie ślady dawnego, obecnie wymazanego społecznego doświadczenia. Społeczeństwo nigdy nie zmienia się całościowo czy natychmiastowo, zaś dominujące kody kulturowe

nie są jedynym dziedzictwem, które przekazujemy sobie nawzajem oraz swym spadkobiercom. Przemiana społeczna nie zachodzi w sposób równomierny. I to właśnie nierównomierność i niejednoczesność zmiany społecznej zawierają w sobie oraz kreują niesynchroniczne i niedopasowane wytwory, przestrzenie, działania i narracje. Mogą one stanowić kontrapunkt dla dążenia naprzód oraz przezroczywej ahistoryczności, rozrywając mityczną i wszechobejmującą ciągłość teraźniejszości. Istnieją przejawy niesynchroniczności, które stają się materialnymi spotkaniami z kulturową nieobecnością i potencjalnością. Istnieją wyspy historyczności, urywane prześwity, pozwalające dostrzec niedostrzegalne w specyficznych momentach – zbiornikach znaczeń, w których kosmos ludzkich doświadczeń może zostać odtworzony w mniejszej skali.

Tego rodzaju przejawy mogą wyzwolić zmysłowe przeżycia ze społecznej struktury milczenia. Wtwory jako formy pamięci są przejściami do niezależnej płataniny codziennych doświadczeń materialnych. Mogą zatrzymać potoczny bieg życia, stwarzając odmienne języki, różniące się od zdroworoządkowych kodów, które racjonalizują powierzchowne doświadczenia codzienności jako spójnej całości.

W historyczności kultury materialnej kryje się bezruch, przeciwstawiający się przepływowi teraźniejszości; zawarte w nim rzeczy, przestrzenie, gesty i opowieści, które odnoszą się do percepcyjnej zdolności historycznej i żywiołowej kreacji. Bezruch jest momentem, w którym to co pogrzebane, odrzucone i zapomniane wynurza się na społeczną powierzchnię świadomości niczym podtrzymujący życie tlen. To moment wyjścia z pyłu historyczności.

To, co uprzednio było niedostrzegalne, a obecnie stało się „rzeczywiste”, istniało zawsze jako element kultury materialnej i związanej z nią nieświadomości. Niedostrzegalne posiada strukturę społeczną opartą na kulturowo ustanowionych strefach nie-doświadczenia i unieważnionego znaczenia. Właśnie w tym kontekście pojawia się polityka zmysłów. Życie codzienne podlega zawsze wzmożonej politycznej kolonizacji, jest postrzegane jako przestrzeń dewaluacji, zapomniania i nieuważności, wewnątrz której za pomocą odpowiednich zakłóceń mogą wytworzyć się nowe tożsamości politycznie – w jej obrębie władza może stwarzać własne historie, które usuwają wszelkie relatywizujące ją elementy. Życie codzienne jest zmitologizowane jako repozytorium bierności właśnie dlatego, że zawiera w sobie najbardziej nieuchwytnie głębiny, tajemnicze zakamarki i przejścia, które wymykają się politycznej władzy i kontroli. Jednocześnie jest ono także strefą utraconych spojrzeń i zerknięć, w których mikropraktyki przeciekają przez rysy i pęknięcia oficjalnych kultur i pamięci.

Monady i nomadzi

Istnieją takie substancje, przestrzenie i momenty, które mogą wywoływać bezruch. Myślę choćby o starym Greku, który w środku pracowitego dnia przerywa swoje codzienne obowiązki, by bez pośpiechu delektować się kawą, wzdychając

z ulgą po każdym jej łyku. To „moment odpoczynku”, chwila kontemplacji, w której ponownie można zasmakować dnia. Moment bezruchu został wywołany przez smak i aromat. Każdy łyk i każde westchnienie sygnalizują pogłębienie myśli (*logismós*) oraz jej powrót do odległych czasów. Jak mówi przysłowie, kawa to *sintrofiá* – przyjazna towarzyszka. *Sintrofiá* wywołuje chwilę metaoglądu, w którym całość teraźniejszych i przeszłych krajobrazów społecznych przepływa przed świadomością starego Greka – współczesna sytuacja polityczna, wydarzenia rodzinne, sytuacja w wiosce, pogoda, zbiory, wiadomości międzynarodowe, wszystko wymieszane ze sobą. W tym momencie zachodzi percepcyjna kompresja czasu i przestrzeni, która zawiera się w małej filiżance kawy; spokojnie biorąc kolejne łyki i odczuwając smak płynu na języku, pijący przemieszcza się przez różnorodność doznań, wspomnień i odniesień.

Oto moment, w którym nasz bohater – sam lub wspólnie z towarzyszami tej sytuacji – pomyśli i wyrazi swoje *parápano*, metakomentarz, odnosząc się do codziennych bolączek, emocji i radości. *Parápano* to relacja codzienności. Nie przyjmuje ona formy narzekania, nie wymaga pociechy lub rozwiązania problemu. Może być prostą prezentacją esencji codziennego doświadczenia, które przeciwstawia się poczuciu kresu i skończoności. Aby *parápano* (*pónos* oznacza ból) stanowiło o prawdziwości tego doświadczenia, musi mu towarzyszyć *sintrofiá*. Warto odnieść się do etymologii tego słowa. Pochodzi ono od czasownika *tréfo*, oznaczającego: karmię, hoduję, kultywuję (marzenia, idee, nadzieje). *Sin-tréfo* (-*ome*), złożone z przedrostka *sin* (współ-) i *tréfo*, oznacza: karmię (jestem karmiony) wspólnie, utrwalam, krzepnę, jednoczę. *Sintrofiá* w kolokwialnym języku greckim oznacza grupę przyjaciół, bliskiego towarzysza (niekoniecznie ludzkiego).

Ogólne doświadczenia dnia codziennego, przemienione w aromat i smak kawy, zawierają się w każdym jej łyku. Powiedzenie *ton póitise pharmáki* – „podlewać kogoś trucizną (ból lub negatywnego doświadczenia)” albo „radością” – odnosi się do nasycenia ciała substancją codziennego doświadczenia. W popularnych piosenkach słyszy się także sformułowanie „Wypiję cię łyk po łyku”, które obrazuje powolne dojrzewanie relacji międzyludzkiej, trwanie angażujące zmysły i pamięć. Gdy coś jest dobre lub piękne, chce się „pić to ze szklanki” (*na to piís sto potíri*). Doświadczenie, które zawiera w sobie zmysłowość, emocjonalne zaangażowanie oraz pamięć jest odbierane w skondensowanej formie; przeniesione ze swojego źródła do zastępczego nośnika pamięci, z którego może być uwolnione w momentach bezruchu. Kondensacja przekształca to, co niewypowiedziane, oczywiste i nierozpoznane w rodzaj metanarracji, którą postrzega się jako spowolnienie „normalnego” upływu czasu. Dekompresja rutynowego doświadczenia oraz jej ponowna kondensacja w postaci zastępczego nośnika i substancji nie stanowi jednak zupełnego zatrzymania. Jest ona innym ruchem w czasie, który ukazuje inne wymiary codziennego doświadczenia, przemieszczając doznania zmysłowe z jednego punktu świadomości do drugiego, z jednego obszaru strony ciała do innego, co stwarza nowy lub alternatywny krajobraz percepcji. To poetycki lub wizjonerski moment.

Mówienie o poezji greckiej to mówienie o polityce – nie w rozrzedzonym estetycznym znaczeniu starego dualizmu: poezja kontra filozofia, właściwego dla starego arystotelejskiego rodzaju polityki, lecz w zasadniczym rozumieniu poezji jako kryzysu, rytmu i bicia serca narodowej tożsamości. Chodzi o politykę jak w zdaniu wypowiedzianym przez żołnierza: „w moim *politike zoe* jestem stolarzem” w znaczeniu „w cywilu”, choć tego wyrażenia zwykle używa się w kontekście „życia politycznego”. Poezja zatem jest jednym z pierwotnych aktów *zoon politikon*. A polityka jako model obywatelski została zapowiedziana przez awangardową sztukę tej kultury, którą zawsze była poezja (Chioles 1993).

Mówiłam już o historii, teraz mogę mówić o polityce. W jaki sposób doświadczają się jej na poziomie zmysłów? Polityczność i poetyczność muszą podlegać syntezy w obrębie codziennego doświadczenia. *Poesis* jako komponent codzienności jest kluczowy dla tworzenia *zoon politikón*. Ukazuje to politykę zmysłowej kreacji i recepcji jako politykę życia codziennego.

Co więcej, *poesis* (poezja) oznacza zarówno twórczość, jak i wyobraźnię (Seremetakis 1991). Tym samym przyjmuje ona różnorodne formy. Przywołując odpowiedź, jakiej Deotyma udzielił Sokratesowi:

Bo wszelka przyczyna, która wyprowadza jakąś rzecz z niebytu do bytu, nazywa się twórczością. Toteż i wszelka robota w dziedzinie każdej sztuki jest twórczością, a wykonawca jej jest właściwie twórcą. [...] A jednak [...] nie nazywamy ich wszystkich twórcami, tylko się jeden nazywa tak, a drugi inaczej. W zakresie zaś całej twórczości wyróżniamy dokładnie jeden jej rodzaj, a mianowicie twórczość w dziedzinie wierszy i tonów i temu rodzajowi dajemy imię ogólne. Bo przecież to tylko nazywamy twórczością [...] (Platon 2008: 183).

Myślę sobie o kobietach, które od setek lat oddają się takim zajęciom, jak tkanie i haftowanie. Robiły to zawsze po zakończeniu codziennych rutynowych obowiązków. Choć wiązało się to z pracą i wytwarzaniem przedmiotów, które miały swą ekonomiczną i symboliczną wartość, kobiety zawsze doświadczały tego czasu jako „chwili odpoczynku”. Po uporządkowaniu najbliższego świata, domostwa i gospodarstwa kobieta zatrzymuje się, wraca do siebie i zaczyna przekształcać w tkaninę swoje sny, pragnienia i przemyślenia. Kobiety nigdy nie wyszywają tylko jednej rzeczy lub jednego wzoru. Haftują serie i sekwencje, które składają się na wizualną i dotykalską historię. Każdy haft wyraża konkretne marzenie lub wyobrażenie, a wiadomo, że kobiety nie przywołują ich tylko jeden raz. Taka zwielokrotniona i sekwencyjna twórczość nie jest koniecznie motywowana chęcią gromadzenia bogactwa lub spowodowana warunkami ekonomicznymi, które wymagają nadprodukcji. Jest ona rodzajem pisma, które – umieszczone na tkaninach i zawarte w ornamentach – nazywa ludzi i miejsca w obrębie domostwa, a także poza nim. Przypomina to wersy Yannisa Ritsosa, sławnego greckiego poety: „Tobie zostawiam moje ubrania, moje wiersze, moje buty. Noś je w niedziele” (Ritsos 1991).

Hafciarka, w pojedynkę lub wraz z towarzyszkami, zapożycza, rozbudowuje i wymienia wzory tworzone przez inne kobiety. Uzewnętrznia i upublicznia część

siebie. Kobiety przekazują wiedzę poprzez różnorodne wytwory i przestrzenie, które pielęgnują, chronią i ozdabiają. To właśnie odwzorowanie własnego „ja” w substancji pozwala rozpowszechnić rozproszoną historię danej osoby. Czynność haftowania angażuje autorefleksyjną kobiecość: kobieta obdarza sobą poszczególne wytwory, a zarazem pozwala im przemawiać ich własnym głosem.

* * *

W trakcie jednej z moich powrotnych wizyt w Grecji, podczas przerwy na kawę, moja matka otworzyła pudełko, które od lat trzymała w swojej szafie. Wyjęła z niego tuziny pięknych haftów i precyzyjnych koronek szydełkowych w różnych kształtach i rozmiarach, mających służyć jako ozdoby różnych części domu. Rozkładając je, opowiadała o ich autorkach: „To zrobiła Voula na twoje imieniny w zeszłym roku”, „To jest od przyjaciółki twojej ciotki na cześć (publikacji) twojej książki”, i tak dalej. Mama rozkładała je po kolei, a ja czułam, jakby ktoś zabrał mnie w podróż do innych czasów. Chwila bezruchu. Ręcznie robione, dotykalne ślady niewidzialnej przeszłości mojego życia, ukazywały, w jaki sposób ich autorki uobecniały mnie w trakcie mej nieobecności. Tkaniny stanowiły wyobrażony przebieg mojej życiowej ścieżki życiowej oraz wydarzeń, do których wymienione kobiety nie miały bezpośredniego dostępu. Niektórych z nich nigdy nie poznałam, inne znałam tylko troszkę, jeszcze innych nie zobaczę już nigdy, ponieważ nie żyją. Mimo to one znały mnie dobrze poprzez opowieści – na tyle dobrze, żeby wymieniać się wspomnieniami o mnie, zapisanymi w wyszytych wzorach. Te podarki nie wymagają rewanżu.

* * *

Wyjechałam z Aten i udałam się na Peloponez, by kontynuować badania terenowe. Gdy zadomowiłam się w pierwszym miejscu mojego pobytu, pewnego ranka wyrzałam przez okno i poczułam nieodparte pragnienie, by zjeść *hórta* (dziką zieleninę). Wzięłam odpowiedni nóż i wyskoczyłam na zewnątrz. Zaabsorbowana tą czynnością, usłyszałam głos sąsiada w średnim wieku, który w typowy dla Greków sposób wyrażał swoją aprobatę poprzez zadanie pytania retorycznego: „Ach! Matka cię nauczyła, co?”. Nie zastanawiając się, uśmiechnęłam się i pokiwałam twierdząco głową, gdy przechodził obok. Kilka chwil później zaczęłam zastanawiać się nad moją odpowiedzią: „Dlaczego u licha tak powiedziałam?”. Tak naprawdę ani moja matka, ani nikt inny nie nauczył mnie, jak rozpoznawać, wybierać, ścinać i oczyszczać te rośliny. Nabrawszy podejrzeń wobec moich zbiorów, pobiegłam do sąsiadki, aby sprawdzić, czy rzeczywiście były jadalne. Chociaż brakowało kilku rodzajów, zebrane rośliny okazały się właściwe. Sąsiadka podała także ich nazwy, dzięki czemu po raz pierwszy mogłam połączyć znane mi określenia z konkretnymi roślinami. Jednak w myślach ciągle krążyło pytanie: „Skąd wiedziałam, jak zbierać *hórta*?”. A co istotniejsze, dlaczego nie miałam umiejętności, wiedzy czy pragnienia, by zbierać *hórta*, zanim opuściłam Grecję?

Jadałam *hórta*, czyli gotowaną dziką zieleninę z oliwą, cytryną i oregano, przez całe życie, mieszkając i w Grecji, a także w Astorii w USA (choć w Astorii

można znaleźć jedynie lokalne odpowiedniki tych roślin). Znałam ich smak oraz słyszałam wiele różnych rozmów na ich temat. Gdy poszłam nazbierać zieleninę, zmysłowa pamięć smaku, porządku i oralności zgromadzona w ciele została wtłoczona do wzroku i dotyku. Moje ciało odruchowo wiedziało o rzeczach, których nie obejmowałam świadomością.

Ta wiedza pojawiła się na „wygnaniu”. Brak *hórta* oraz pamięć o niej przeniosły się do dziedziny zmysłów i działań. Zewnętrzna czynność ścinania roślin była w rzeczywistości wewnętrznym aktem zanurzenia się we własne „ja”, czasoprzestrzenną i zmysłową kompresją, a także aktem sensualnego przejścia. Był to moment odpoczynku, chwila bezruchu, w której cały zmysłowy pejzaż przeszłości przeistoczył się w aktualny czyn, zaś jeden ze zmysłów nauczał drugi. To mimowolny proces, moment zmysłowego zastoju, podczas którego konkretny zmysł stał się metanarracją poprzez pamięć. A zatem chwile sensualnego bezruchu nie muszą być kulturowane, jak w przypadku przywołanej czynności sączenia kawy w środku dnia. Mogą pojawić się wskutek wymuszonego doświadczenia kryzysu, separacji i kontaktu międzykulturowego. To właśnie one uwalniają ukryte substancje przeszłości. Nieobecność materialnych punktów zaczepienia, powierzchni i faktur wyławia je z banału strukturalnego milczenia narzuconego przez kulturę lub porządek społeczny, pozwalając zaistnieć pomijanym treściom w formie historii.

Literatura

- Benjamin, W. (1973). *Charles Baudelaire: A lyric poet in the ear of high capitalism*. Przeł. H. Zohn, London: NLB.
- Benjamin, W. (1975). *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*. W: tegoż, *Twórca jako wytwórca*. Przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Benjamin, W. (1996). *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. W: tenże, *Anioł historii. Eseje szkice, fragmenty* (ss. 201–239). Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Bloch, E. (1991). *Heritage of our Times*. Przeł. N. & S. Plaiice, Berkeley: University of California Press.
- Chioles, J. (1993). „Poetry and politics: the Greek cultural dilemma”. W: *Ritual, power and the body: Historical perspectives on the representation of Greek women* (s. 151–173), C.N. Seremetakis (ed.), New York: Pella Publishing Co.,.
- Crary, J. (1991). *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT Press.
- Douglas, M. (ed.) (1991). *Constructive drinking: Perspectives on drink from anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Faubion, J. (1988). Possible modernities. *Cultural Anthropology*, 3(4), 365–378.
- Harvey, D. (1989). *The condition of postmodernity: An inquiry into the origins of cultural change*. Oxford: Blackwell.
- Hobsbawm, E., Ranger, T. (eds.) (2008). *Tradycja wynaleziona*. Przeł. M. Godyń, F. Godyń, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Jameson, F. (1981). *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*, Ithaca: Cornell University Press.

- Platon (2008). *Obrona Sokratesa. Kriton, Uczta* Przeł. W. Witwicki, Warszawa: Hachette.
- Ricoeur, P. (2008). *Czas opowiadany*. Przeł. U. Zbrzeźniak. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Ritsos, Y. (1991). *3x11 Tristichs*. Przeł. R. Newton. New York: Pella Publishing Co.
- Seremetakis, C.N. (1984). The eye of the other: Watching death in rural Greece, *Journal of Modern Hellenism*, 1(1), 63–77.
- Seremetakis, C.N. (1991). *The last word: Women, death and divination in Inner Mani*, Chicago: University of Chicago Press.
- Seremetakis, C.N. (1993). Gender, culture and history: On the anthropologies of ancient and modern Greece W: *Ritual, power and the body: Historical perspectives on the representation of Greek women*, C.N. Seremetakis (ed.), New York: Pella Publishing Co.
- Seremetakis, C.N. (1994a). Two years after: The last word in Greece and beyond W: *The last word in the ends of Europe: Divination, death, women*, C.N. Seremetakis (ed.), publikacja po grecku, Ateny: Nea Synora/Livanis Publishing Co.
- Seremetakis, C.N. (1994b). Gender studies or women's studies: Theoretical and paedagogical issues, research agendas and directions, wykład na UNESCO International Conference on Gender Studies, Ateny 1993), *Australian Feminist Studies*, Summer 1994.

SUMMARY

The Memory of the Senses. Marks of the Transitory

The article is a part of a book edited by Nadia Seremetakis, *Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. The author considers connections between senses, culture, memory and identity. Referring to the example of a particular sensory experience from her Greek homeland, she shows what happens when perception and memory are globalized through transnational regulations and standards, as well as the homogenization of material culture.

Keywords: Greece, senses, memory, material culture, globalization