

You have downloaded a document from



The Central and Eastern European Online Library

The joined archive of hundreds of Central-, East- and South-East-European publishers, research institutes, and various content providers

Source: Anthropos?

Anthropos?

Location: Poland

Author(s): Ewa Łukaszyk

Title: Krenelaże. Próba nomadyzmu krytycznego
Battlements. Essay in critical nomadism

Issue: 24/2015

Citation style: Ewa Łukaszyk. "Krenelaże. Próba nomadyzmu krytycznego". Anthropos? 24:22-31.

<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=355068>

Ewa Łukaszyk

Krenelaże. Próba nomadyzmu krytycznego

*Miasto 2. stpol. również 'miejsce'.
Miejsce 1. 'wolna przestrzeń, którą można zająć'.*

1.

Niniejszy esej zasadza się na obserwacji, że współczesny człowiek najintensywniej doświadcza miasta już nie jako miejsca, w którym mieszka, lecz przede wszystkim jako destynacji: miejsca, do którego przybywa. Właśnie wtedy zagłębia się w mieście, przeżywa je, fotografuje, smakuje, zwraca uwagę na zaburzenia przestrzennych i czasowych relacji, na rozległość, trwanie i ich wzajemny stosunek. W obcym mieście doświadcza rozkoszy wykorzenia, zniesienia ciężaru życia. Dlatego też coraz częściej i chętniej opuszcza własne miasto/miejsce, by zajmować miasta/miejsca cudze. Jedną z możliwych definicji współczesnego miasta brzmi więc następująco: 'miasto to wolna przestrzeń, którą można zająć, miejsce nadające się do czasowego zajmowania przez przyjezdnych'. Czy obserwując to, dotykamy aktualnej przemiany, konstatujemy skutki globalizacyjnych przepływów, czy może raczej dochodzimy wiecznej esencji miasta?

Krótki fragment Kafki zatytułowany *Stara karta* jest zapiskiem mieszczanina z takiego właśnie miasta nawiedzonego przez przyjezdnych, koczowników z Północy: wzięli się nie wiadomo skąd, "w każdym razie są, i wygląda na to, że każdego ranka jest ich coraz więcej"^[1]. Poza wszelką możliwość ludzkiej komunikacji, niczego nie rozumiejąc ani nie pragnąc zrozumieć, "stroją miny, wywracają białka, toczą pianę z ust"^[2]. Nie przybyli też na targ, nie uczestniczą w wymianie, tej najpierwotniejszej formie ludzkiej wzajemności: "czego im trzeba, biorą"^[3]. Toteż miasto odwraca od nich wzrok, gdy żywcem pożerają ofiarowanego im wołu.

Ten krótki tekst można byłoby uznać za profetyczną zapowiedź przyszłych losów miasta, współczesnych problemów, od niemożliwej do powstrzymania imigracji po zalew zdziczałych, na nic nie pomnych i niczego nie rozumiejących turystów. Zarazem Kafka odsyła wszakże do odwiecznego stosunku mieszczan i nomadów, działającego od czasu pierwszych neolitycznych miast otoczonych pustynią. O stosunkach między człowiekiem osiadłym i koczownikiem, Egiptem i Izraelem, Arabami z miasta i Arabami z pustyni nadal opowiada Biblia i Koran, święte księgi czytane we współczesnym świecie, nieustannie przypominające o aktualności archaicznych opozycji. Zarazem wszakże nomadyzm stał się jednym z najbardziej zaskakujących, najdalej przemieszczonych, znajdujących się najmniej na swoim miejscu słów kluczy postmodernistycznej filozofii, przypieczętowując aktualne stawanie się tego, co zaprzeszłe.

Miasto wymaga zatem rozważenia z podwójnej perspektywy: mieszczanina i nomady, tego, kto w nim mieszka i tego, kto do niego przybywa. Kafka może zdać się jednym z nielicznych, którym nasuwa się jeszcze ogląd sytuacji z punktu widzenia człowieka osiadłego. Tymczasem - jak ostrzegał ryczący lew Nietzschego - "Pustynia rośnie, biada, w kim się kryje..."^[4]. Toteż i kondycja nomadyzmu staje się coraz bardziej powszechna, na przekór sedentaryzującej i ładotwórczej ofensywie nowoczesnego Miasta, której - jak się dawniej zdawało - nic nie może się oprzeć.

2.

Przez długi czas Félix Guattari wydawał się tylko dopiskiem przy nazwisku Gillesa Deleuze'a jako współautor *Anty-Edypa*. Ostatnio wszakże jest wydobywany z cienia i rysuje się coraz wyraźniej jako myśliciel osobny i oryginalny, być może zbyt oryginalny nawet jak na czasy pierwszego postmodernizmu, zbyt ciemny i zbyt trudny, by go można było wtedy odczytać. W Stanach Zjednoczonych wydano niedawno niewielki zbiór jego pism o Japonii, zebranych pod tytułem *Machinic Eros*^[5]. *Dumne Tokio*, tekst otwierający ten tomik, niemal równie krótki jak fragment Kafki, lecz niosący wrażenie gęstości i natłoku wrażeń, zaświadcza o uderzającym pomyleniu miast. Jak wyjaśniono w przypisie, opisywane przez Guattariego świetliste prostopadłościanny na dachach wieżowców to Kirin Plaza w Osace, stworzona przez architekta Shina Takamatsu w 1987 roku. Tymczasem ich obraz w oku Guattariego nakłada się na linię horyzontu Shinjuku, hipernowoczesnej dzielnicy handlowej w tokijskiej metropolii, a zarazem, jakże anachronicznie, na powidoki średniowiecznych wież

Bolonii. To moment, w którym krenelaż, rytm przeplatających się ze sobą sześcianów masy i pustki, pojawia się po raz pierwszy.

Pojawiające się tu w tytule pojęcie nomadyzmu krytycznego jest wzięte z eseju Jaya Hetricka zamykającego ten amerykański tomik^[6]. Stworzenie nowego wyrażenia ma w zamierzeniu autora podkreślić odrębność spojrzenia Guattariego na Japonię i jego zasadniczą odmienność od orientalistycznych tęsknot późnego romantyzmu - wbrew zdaniu Gayatri Spivak i innych, sądzących, że w koncepcji nomadyzmu kryje się jedynie nowa forma eurocentrycznej orientalizacji. Tymczasem ta zasadnicza różnica między Guattarim a mniej lub bardziej spóźnionymi podróżnikami romantycznymi polega być może na odmowie zatrzymania się na niezobowiązującym marginesie, spoglądania z pewnego dystansu. Oznacza przekroczenie granicy, niestosowne zbliżenie, wejście w kontakt. Można odnieść wrażenie, że na wzór Kafkowskiego koczownika, przybywający do Japonii barbarzyńca, a za nim być może każdy podróżnik ponowoczesny, zabiera się do konsumpcji żywego wołu, zębami wyszarpując zeń "kęsy ciepłego mięsa"^[7]. Guattari jest zdeorientowanym obcym, który myli miejsca, nie zważa na punkty orientacyjne, nie panuje nad dokładną topografią terenu i niczego nie pojmuje. Nie zadowala się jednak rozkoszą znaku pustego, pozbawionego istotnego znaczenia, jak jego poprzednik Barthes w *Imperium znaków*. Pragnie spożycia obcości i doświadczenia nieznanymi rozkoszami, jakie ze sobą niesie. Próbuje wdawać się w rozmowy z artystami i myślicielami. Bez wątpienia stroi przy tym niezrozumiałe miny i wywracając białka oczu. Jakże inaczej mogły w rzeczywistości wyglądać te rozmowy, oddane teraz do rąk czytelnika w ułdzonej postaci, skoro są najeżone postmodernistyczną idiomatyką mas molowych i molekuł, zmieniających się niespodziewanie w żujący ząb trzonowy (*molar - molecular*)? Niewykluczone, że Guattari toczył również pianę z ust, przykładając własną koncepcję ciała bez organów do radykalnej ekspresji tańca butō i poświęcając poemat sposobowi istnienia cielesności u japońskiego tancerza. Jakże inaczej mogłoby się bowiem rozegrać to spotkanie

3.

Próbę nomadyzmu krytycznego podejmuje także Michał Paweł Markowski w wydanej w zeszłym roku książce *Dzień na ziemi*. Tu również osobne miejsce zajmują powidoki - wykonane przez autora fotografie miejsc, ich niezrozumiałych, wymykających się opisowi fragmentów: krzyżujące się deski, części konstrukcji o niewiadomym przeznaczeniu, zbliżenia jutowych worków, błoto. Raz jeszcze, dostępnym dla nomady sposobem

doświadczenia obcego świata jest konsumpcja. Jakże tym razem usiłuje on być wyrafinowany. Nie ma mowy o kęsach z żywego wołu: spożywa "żółte smażone platan (amarillos), zielone podwójnie smażone platan (tostones), gotowane zielone banany (guineos) podawane z oliwą albo marynowane (en escabeche)"^[8]. Naśladowując miastowego człowieka, koczownik gotów jest ustawić się w kolejkę, odraczać konsumpcję na bliżej nieokreślony czas, rytualizować ją: "Jeśli przychodzisz do restauracji, to nie po to, żeby wyjść zaraz po zjedzeniu, żeby zwinąć żagle po dopłynięciu do portu pełnego brzucha. Skoro już tu jesteś i stałeś nawet w kolejce, żeby się do restauracji dostać [...], to masz prawo siedzieć, jak długo ci się podoba, nie bacząc na to, że za oknem ludzie czekają drugą godzinę na swoją szansę"^[9]. Zajęcie miejsca jest bowiem okupacją, objawieniem koczowniczej władzy. Nomada ukazuje się więc tym wszystkim, którzy pozostają na zewnątrz. Czasowe zawieszenie przepływu ustanawia status, zaprowadza porządek stanowiący dla niego nowość i przyjemną odmianę.

Otóż i paradoks miasta jako zagęszczenia, miejsca zatłoczonego, a zarazem miejsca, które koczownicy postrzegają jako wolną przestrzeń nadającą się do zajęcia, jak gdyby w mieście nie było żadnych mieszkańców. A może w istocie miasto jest puste: mieszczanin nie istnieje, wolne miejsce wypełnione jest jedynie przez samych koczowników. To oni okopują się na zajętych pozycjach: "Ledwo otworzę mój sklep o świcie, widzę ujścia wszystkich zbiegających się tu ulic obsadzone przez zbrojnych. Nie są to jednak nasi żołnierze, lecz najwyraźniej koczownicy z Północy"^[10], pisze Kafka. U Markowskiego są nimi klienci restauracji, w tym i sam piszący, rozpierający się przy stolikach i spoglądający z satysfakcją na kolejkę czekających na zewnątrz. W ten sposób doświadczają rozkoszy zajmowania miejsca.

4.

Tymczasem we wspomnianym poemacie Guattariego o tańcu butō wyłania się zupełnie odmienna sytuacja. Raz jeszcze tym, co frapuje nomadę i zarazem tym, co jest on zdolny pojąć z tańca tańczzonego w obcym mieście, jest kwestia zajmowania miejsca. Stary mistrz butō Min Tanaka tłumaczy w tym wierszu:

Nie tańczę w miejscu, ja tańczę miejsce^[11].

Dochodzi zatem do przekroczenia zarówno sytuacji człowieka, który przychodzi, aby zająć czyjeś miejsce, jak i człowieka osiadłego, który trwa na miejscu, aby uchronić je przed zajęciem przez kogoś lub coś innego. Min Tanaka, co oczywiste, mieści się poza "programami narracyjnymi" i "industrialnymi tożsamościami". Jego "zwierzęca horyzontalność" tworzy "diagramy natężenia" w punkcie zbiegu wszystkich możliwych choreografii^[12]. Kluczem do przekroczenia umiejscowienia ludzkiego ciała jest wszakże momentalność. Butō jawi się jako "haiku-zdarzenie", odpowiednik poetyckiego zapisu stanu świata w ulotnym momencie. Taniec jest próbą sięgnięcia po atmosferyczną kondycję ciała, zastąpienia, a przynajmniej przeplatania jego formy pełnej formą pustą.

Tu właśnie zasada krenelażu wyłania się w odsłonie wtórej, jako tajemny "próg" czy też "punkt" rozkoszy^[13], gdy obok sztuki zajmowania miejsca, jaką widzieliśmy u nomadów Kafki i Markowskiego, rysuje się egzotyczna sztuka niezajmowania miejsca. Właśnie o istnienie tego punktu rozkoszy Guattari wypytuje tancerza. Próbuje się wywiedzieć o możliwość prześlizgiwania się przez wąską przestrzeń zajmowaną przez własne ciało. W ten sposób po samym sobie koczować, w samym sobie bywać i w samym sobie być nieobecny, przez samego siebie się prześlizgiwać - toż to byłoby właśnie najwyższe spełnienie.

5.

Guattari, zgodnie z tym, co twierdzi Hetrick, jest przeciwieństwem romantycznego podróżnika. Współczesne doświadczanie świata jest podróżą do miasta, podczas gdy romantycy cenili wycieczki na łono natury, alpejskie wspinaczki, żeglugę po wzburzonych falach. Atrakcyjność miasta jako destynacji zasada się na czymś wprost przeciwnym do intensywności istnienia, jakiej poszukiwał podróżnik wczesnej nowoczesności: "W obliczu groźnego świata, wobec rozpętanych wrogich żywiołów, los człowieka nabiera lirycznej intensywności wyzwania. Człowiek stawia czoło największemu niebezpieczeństwu, by w potędze przeciwnika znaleźć odpowiednik własnej wielkości"^[14], pisał o nim Starobinski. Tymczasem miasto oferuje coś przeciwnego - kuszącą okazję do wyzbycia się wszelkiej wielkości i znaczenia, sięgnięcia po całkowitą nieważkość i nieistotność bycia. *Hotel Argentino*, fragment z powieści, którym Markowski zastępuje wywód o korzyściach i zaletach nomadyzmu, można byłoby określić mianem pochwały głupienia. Koczujący podmiot zajęty jest przede wszystkim wyzbywaniem się siebie, oddając się swej pasji zagapliwości: "Bo M. uwielbia się zagapiać. Ale w odróżnieniu od innych mężczyzn, którzy nie tyle zagapiają się, co bezczelnie gapią się na kobiety, ich cycki i pupy, a wszystko inne uchodzi ich uwadze, M.

zagapiał się fundamentalnie. Oznacza to, że jego zagapianie jest mimowolne, intensywne i nieprzewidywalne. W takich momentach M. nagle przestaje istnieć, jego skądinąd masywne ciało przezroczystnieje i M. z przerażeniem równym ekstazie doświadcza kolejnego początku, jakby życie zaczynało się właśnie teraz, w tej chwili"^[15]. Koczowanie zaprowadza zatem osobną ontologię, której kluczem jest nieustanne zerowanie czasu istnienia. Tęsknota za intensywnością, "upragniona burza" Starobinskiego, powróci jednak, jak się przekonamy, w nowej postaci.

6.

Hetrick przywołuje dyseuropocentryzm Guattariego jako jedną z przesłanek nomadyzmu krytycznego. Przybywanie do obcego miasta przyobiecuje rozkosz dyspatriacji, uwolnienie od kulturowej tożsamości i wejście w odmienny stan bytowania - transkulturę rozwijającą się w głąb, przez symultaniczne rozplenienie nakładających się na siebie kultur. Nomadyzm ponowoczesny mógłby więc być poniekąd analogią wyprawy romantycznej, gdyby miało w niej chodzić o ucieczkę w naturę jako przekroczenie granicy ludzkiej kondycji kulturowej. Zanurzenie w obce miasto opróżnia człowieka z kultury, ukazuje mu własną nagość z pierwszych chwil stworzenia.

Nawiedzane przez nomadę miasto i jego wieże partycypują w logice Babelu, są miejscem pomieszania języków i rozplenienia aktów translacji. W mieście Babelu, budowana przez człowieka osiadłego wieża, znak przeciwdziałający zagubieniu w amorficznej przestrzeni ("zbudujemy sobie miasto i wieżę, której wierzchołek będzie sięgał nieba, i w ten sposób uczynimy sobie znak, abyśmy się nie rozproszyli po całej ziemi", Rdz 11,4) zmienia się we własne przeciwieństwo - zasadę chaosu, miejsce "pomieszania języków". Ale tymczasem miasto nie godzi się z edyktem zawistnego bóstwa i nieustannie powraca do pierwszego Babelu, ustanawia znaki widoczne z daleka, uwieńczone kontrastowym krenelażem. Ludzie skupiają się wokół najwyższej budowli: wieży Eiffela, Petronas Towers, Burj Dubai, Pałacu Kultury, cesarskiego pałacu Kafki, który "przywabił koczowników, nie potrafi ich jednak przegnać"^[16].

Zagęszczenie miasta rozwija się bowiem wwyż i w głąb, niczym w wieżowcu, stanowiącym nawarstwienie pieter zamieszkiwania. Rozwijając w głąb, warstwa po warstwie, miasto rekonstruuje też pierwotną mowę z pomieszania języków. Guattari próbuje się porozumieć z japońskimi artystami przez tłumaczy, ja zaś przedzieram się przez warstwy przekładu, by cofnąć się do początku, wczytać się w starą kartę nomadów.

7.

Żyjący w pierwszej połowie VII wieku poeta z plemienia Muzajna koczującego w okolicach Medyny, Kab ibn Zuhajr, skomponował w dramatycznych okolicznościach niezrównaną kasydę, znaną pod tytułem złożonym z jej pierwszych słów: *Banat Su'ad*:

Rozstała się [ze mną] Su'ad, a serce moje jest dzisiaj chore,
przykute do śladów jej, nie nagrodzone, spętane^[17].

Nostalgiczne wprowadzenie (*nasib*), stały wyróżnik gatunkowy kasydy, ustanawia źródłową spacializację erotyzmu, sposób przeżywania miłości jako konfrontacji z Miejscem: pozostałościami opuszczonego obozowiska (*talal*), śladem odwołanego zamieszkiwania, przeciwstawiającym się nie-miejscu: amorficznej, nieokreślonej i nieoznaczonej przestrzeni Pustyni. Wytworzenie się miejsca w nie-miejscu jest zatem wynikiem aktu zamieszkania, choćby nawet czasowego.

Porzucone obozowiska tworzą pierwsze destynacje, wyznaczają układ odniesień, zmieniają koczowanie w podróż (*rihla*), ustanawiając zarazem nowy stan ontologiczny, ciągły sposób istnienia wyznaczany przez pamięć, zdolność do wspomniania poprzednich miejsc zamieszkiwania. W ten sposób koczownik, beduin (*al-badawi*) nabywa istnienie, odchodzi o rdzenia *ba-da-wa*, znaczącego tyle, co 'bywać', 'pojawiać się', by dojść do progu - ustanowienia ciągłości.

Pierwsza podróż rodzi się zatem jako praktyka pamięci, zakłada zdolność do przywoływania miejsc uprzednio odwiedzonych, wywoływania powidoków i nakładania obrazów, rozpoznawania wież Bolonii w Osace, rozwijania zdolności do jednoczesnego oglądania i przypominania sobie. Mniemanie Guattariego, iż wieże Kirin Plaza widział w Tokio, a nie w Osace, nie jest więc zwykłą pomyłką czy potknięciem, lecz eksplorowaniem praktyki pamięci, reterytorializacją wspomnienia. Wszystkie miasta mają bowiem tworzyć Miasto, zbiegać się w syntetycznym doświadczeniu miejskości. Nieciągłość miast ma zostać zniesiona, a ich obrazy mają nałożyć się na siebie. Mapa wyznaczająca odległości pomiędzy destynacjami dąży do kolapsu.

Nomada lubuje się w jet-lagu, pomyłce nie tylko co do miejsca, ale i co do czasu. Współczesna podróż interkontynentalna, szybkość przemieszczeń między destynacjami sprzyja myleniu miast, do których przybywamy i zagubieniu w toczącym się w nich czasie. Ale istnieje też jet-lag w *Banat Su'ad*, czasowy uskok między "za wcześnie" i "za późno",

między erotyczną obietnicą i nie mniej erotycznym odkoczowaniem, między "tak" i "nie". Kobieta, która właśnie się ulotniła, przybiecała kochankowi spełnienie, zmuszając do czekania, tłumacząc, że jeszcze za wcześnie, niczym przysłowiowy Urkub, który, obiecawszy przyjacielowi owoce ze swojej palmy, tłumaczył ciągle, że są niedojrzałe, gdy tymczasem opadły one z drzewa. W ten sposób pętla czasu pomiędzy "za wcześnie" i "za późno" eliminuje dosłowność seksualnego spełnienia, ustanawiając w jego miejscu erotyzm negatywu, negacji i nieobecności.

A więc Eros maszynowy Guattariego, kręcący się w próżni, wyrwiony na opak mechanizm rozkoszy? Nakreślona przez beduińskiego poetę, pożądana kobieca postać stanowi wszak czystą zmienność:

Nigdy nie wytrzymała długo w jednym stanie, tak jak ghul mieni się w swych szatach^[18].

Oto ciało bez organów, nie przywdziana przez nikogo sukienka trzepocząca na wietrze, wyducie nie kryjące żadnej krągłości, cmentarny ghul pożerający ludzkie ciała, lecz sam cielesności pozbawiony, wreszcie zagłębienie w piasku, które przykuwa uwagę poety. Su'ad stanowi w istocie puste miejsce po ciele, figurę nieobecności. Tak więc pod nieobecność lub wobec nieistnienia Su'ad - skoro jako kłamliwa, a więc nigdy nie dana obietnica uległa ona całkowitej redukcji - poeta zajęty kontemplacją odcisku jej stopy po raz kolejny aktualizuje zasadę krenelażu, rytmicznej gry pełnią i pustką. Osamotniony podmiot zaczyna prześlizgiwać się sam w sobie, w samym sobie bywać, samym sobą migotać, oscylując wokół tajemniczego progu, o który Guattari rozpytywał w Japonii.

8.

Przybywając do ruin, śladów dawnego obozowiska, porzuconego niegdyś miejsca zamieszkania czy cudzego miasta koczownik za każdym razem szuka więc analogii krenelażu, cyklofrenicznego rytmu pełni i pustki, ciemności i neonowego rozbłysku. Podobną figurą nieuchronnie staje się współczesne (post-)miasto, opuszczone i ponownie odwiedzone miejsce, położone wiecznie gdzie indziej, wymagające nieustannego korzystania ze środków transportu. Gdy podmiot poddaje się erotycznej zasadzie miejskości, nieustannej pokusie umykającego miasta, spełniającego się w jet-lagu, gorączkowym pobudzeniu zmysłów pomiędzy "za wcześnie" i "za późno", wszelkie miejsce zamieszkiwania, wszelka stała siedziba zostaje porzucona i zmieniona w destynację. Miasto może już istnieć jedynie na

podobieństwo odcisku stopy Su'ad, jako ślad opuszczenia, puste miejsce po czymś, wtórnie i tylko chwilowo zasiedlone przez koczowników. O ładotwórczej ofensywie Miasta nie sposób więc już mówić. Miasto jako ład, stabilizacja, skrętna osiadłość zostało pokonane przez nacierającą Pustynię, pożerającą żywcem ofiarowanego jej cielca.

A jednak właśnie w ten sposób w amorficznej przestrzeni wyłania się rytm najbardziej kuszący: odwoływane i wiecznie na nowo rozpoczynane istnienie, skupienie wszystkiego w punkcie o nieskończonej intensywności, brzemienne obietnicą ekstazy. Doświadczenie jet-lagu dąży do wyzerowania, do północnej godziny, i wiecznego rozpoczynania od nowa. Nomada śpiewa "pieśń okrężną" Zaratustry, której imię "Jeszcze raz":

Świat - głębin zwał,
 Głębszych, niż, jawo, myślisz, śniesz.
 Ból - głębi król,
 Lecz - nad ból - rozkosz głębiej łka.
 Zgiń! - mówi ból -
 Rozkosz za wiecznym życiem łka,
 - wieczności chce bez dna, bez dna!^[19]

Ta wieczność bez dna, nieskończona intensywność, dana jest wyłącznie jako krenelaż neonowych wież Kirin Plaza w Bolonii, Tokio i Osace jednocześnie. Figura, w której przeplatają się sześciany masy i sześciany pustki stanowi bowiem kwintesencję wszelkiej architektury, punkt przecięcia wszystkich miejsc, epok i kultur, dokładnie tak, jak konwulsyjny taniec buto Min Tanakiego wyłaniał się - w ekstatycznej chwili miejsca opróżnionego z ciała - na przecięciu wszystkich możliwych choreografii.

[1] Franz Kafka, *Stara karta*, przeł. Anna Wołkowicz, "Literatura na świecie", nr 2 (187), 1987, s. 22.

[2] Ibidem, s. 23.

[3] Ibidem.

[4] Fryderyk Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. Waław Berent, Kraków, Vis-a-vis, 2014, s. 300.

[5] Félix Guattari, *Machinic Eros: Writings on Japan*, red. Gary Genosko, Jay Hetrick, Minneapolis, Univocal, 2015.

[6] Jay Hetrick, *Toward a Critical Nomadism? Felix Guattari in Japan*, w: Felix Guattari, *Machinic Eros*, op. cit., s. 137-154.

[7] Franz Kafka, *Stara karta*, loc. cit., s. 24.

[8] Michał Paweł Markowski, *Fragment ósmy: San Juan*, w: *Dzień za ziemi. Proza podróżna*, Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2014, s. 329.

[9] Ibidem, s. 327-328.

[10] Franz Kafka, *Stara karta*, loc. cit., s. 22.

[11] Ibidem.

[12] Ibidem.

[13] "To begin, do you have any criteria with regard to a threshold or index that acknowledges, in a certain

sense, you are becoming a marionette with regard to the passage in space of your flesh and skin? Does anything like a point of pleasure really exist, although I have no idea what to call it?", *Body-Assemblage: Félix Guattari and Min Tanaka in Conversation*, w: *Machinic Eros*, op. cit., s. 45.

[14] Jean Starobinski, *Wynalezienie wolności*, przeł. Maryna Ochab, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2006, s. 210.

[15] Michał Paweł Markowski, *Hotel Argentino. Fragmenty z powieści*, w: *Dzień na ziemi*, op. cit., s. 41.

[16] Franz Kafka, *Stara karta*, loc. cit., s. 24.

[17] Kab ibn Zuhajr, *Rozstała się [ze mną] Su'ad...*, przeł. Tadeusz Kowalski, w: *Poezja arabska. Wiek VI-XIII*, oprac. Janusz Danecki, Wrocław - Warszawa - Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1997, s. 196.

[18] Ibidem, s. 197.

[19] Fryderyk Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, op. cit., s. 318.