

Jacques Derrida

Parergon

Sztuka i Filozofia 10, 5-19

1995

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

I

Jacques Derrida

PARERGON*

zary-
suję teraz szersze wprowadzenie do tego, co w tym roku będę próbował przedstawić w trakcie wykładu. Tradycyjnie wykłady zaczyna się od analizy semantycznej tytułu, od tytułowego słowa czy pojęcia, które tylko tak może uzasadnić dyskurs, że uzyskuje od niego swe własne uzasadnienie. Zaczęlibyśmy więc od pytania: co to jest *sztuka*? Potem: skąd pochodzi?, Jakie jest jej źródło? To zaś zakłada, że wiadomo, co rozumiemy pod pojęciem *sztuki*. Zatem: jakie jest źródło *sensu* „sztuki”? Nicią przewodnią dla tych pytań (lecz właśnie ku myśleniu o nici i o splataniu chciałbym was z bardzo daleka doprowadzić) będzie *zawsze* istnienie „dzieł”, „dzieł sztuki”. Hegel mówi o tym na początku *Wykładów o estetyce*: to, że dzieła sztuki istnieją, wiemy tylko na podstawie danego nam wyobrażenia. Wyobrażenie to może nam posłużyć jako przybliżony punkt wyjścia. Powstaje bowiem pytanie: jakie jest „źródło dzieła sztuki”? I — co nie jest bez znaczenia — owo pytanie użycza tytułu jednemu z ostatnich wielkich dyskursów o sztuce, podjętemu przez Heideggera.

Ten sposób pytania opiera się na pewnej podstawowej przesłance. Z góry i zasadniczo określa ona system i kombinatorykę odpowiedzi. Przesądza ona najpierw to, że sztuka — słowo, pojęcie, rzecz — posiada jakąś jedność, a nawet więcej, źródłowy sens, *etymon*, *jedną* i *nagą* prawdę, którą wystarczyłoby odsłonić *poprzez historię*. A nade wszystko z owej przesłanki wynika możliwość trojkiego ujęcia „sztuki” — poprzez słowo, pojęcie i rzecz, już to poprzez znaczące, znaczone i oznaczane, już to przez kilka innych jeszcze opozycji pomiedzy obecnością i przedstawieniem.

* Fragmenty książki Jacquesa Derridy *La vérité en peinture*. Flammarion. Paris 1978, s. 24 – 43. Zachowano interpunkcję autora. Nawiasy kwadratowe i przypisy wprowadzone przez tłumacza. Słowo „parergon” w języku greckim oznacza „dzieła poboczne”, stąd termin literacki „parerga”, który oznacza drobne utwory lub twórczość poboczną.

Poprzez historię: ta przeprawa może w tym wypadku równie dobrze oznaczać historycyzm, czyli determinujący charakter historyczności sensu, jak ahistoryczność, a więc historię przekraczaną w kierunku sensu, który sam w sobie byłby właśnie czymś ahistorycznym. Wyrażenie „poprzez historię” mogłoby stanowić określenie dla wszystkich naszych pytań, nie zakreślając z góry ich granic. Zakładając *etymon*, jeden i nagi — a bez tego założenia zapewne nigdy nie otworzylibyśmy ust — rozpoczynając od rozpatrzenia pozornej polisemii *techné* po to, aby obnażyć nagi rdzeń, który być może skrywa się za tą wielością, uzmysławiamy sobie, że *sztuka* ma sens. Więcej, że jej historia nie jest jedyna lub, że jeśli jest, to wyłącznie w związku z tym, że jest opanowana przez porządek wewnętrznej struktury tego jedyne i nagego sensu, stając się historią sensu sztuki. Gdybyśmy uważali opozycję *physis techné* za nieredukowalną, gdybyśmy również uznali przedwcześnie jej przekład na opozycję *natura/sztuka* albo *technika*, wówczas odkrylibyśmy, że *sztuka* nie będąc już naturą, staje się historią. Przeciwwstawienie *natura/historia* nabrałoby analogicznego charakteru, co przeciwwstawienie *physis/techné*. Możemy więc już powiedzieć: jeśli chodzi o historię, mamy do czynienia ze sprzecznością lub oscylacją między dwoma pozornie nie dającymi się pogodzić motywami. Ostatecznie wywodzą się one z jednego i tego samego obszaru logicznej procedury: to znaczy, że jeśli zwykle największą trudnością dla filozofii sztuki jest zapanowanie nad historią sztuki, to paradoksalnie dzieje się tak dlatego, że filozofia zbyt pochopnie myśli o sztuce jako o zjawisku historycznym. To, co tutaj sugeruje, zakłada oczywiście transformację, przy przejściu od jednej wypowiedzi do drugiej, pojęcia historii. Tym się będziemy zajmowali podczas tego seminarium

Gdybyśmy zatem rozpoczynali wykłady o sztuce lub estetyce od pytań tego typu („Czym jest sztuka?”, „Gdzie jest źródło sztuki?”, „jaki jest sens sztuki?”, „Co znaczy sztuka?” [„Que veut dire l'art?”]¹ itd.), forma pytania wskazywałaby już odpowiedź. Sztuka byłaby w niej uprzednio określona lub przed-rozumiana. Opozycja pojęciowa, która tradycyjnie służy rozumieniu sztuki, byłaby już na stałe w dziele: na przykład opozycja między sensem jako wewnętrzną treścią, a formą. Pod pozorną różnorodnością historycznych form sztuki, pojęć sztuki czy słów, które są, jak się zdaje, przekładem francuskiego słowa „sztuka” na grekę, łacinę czy język

¹ „... que veut dire l'art”: Derrida wprowadza tu zwrot, na którego wieloznaczności oprze trudną do przetłumaczenia grę językową. Powyższy zwrot językowy można także przetłumaczyć: „... co sztuka chce powiedzieć”.

niemiecki itd. (zamknięcie tej listy jest już jednak problematyczne), poszukiwaloby się jednego i nagiego sensu. Jako treść stanowiłby on o wnętrzu, różniąc się od form, w które się przyobleka. Zatem, aby myśleć o sztuce w ogóle, uwierzytelnia się szereg opozycji (sens/forma, wewnętrzne/zewnętrzne, zawartość/zawierające, znaczące/znaczone, przedstawione/przedstawiające itd.), które ściśle określają ramy tradycyjnej interpretacji dzieł sztuki. Czyni się ze sztuki w ogóle przedmiot, w którym pragnie się wyróżnić wewnętrzny sens, niezmiennik [*l'invariant*] i wicość zewnętrznych zmiennych [*variations externes*] przez które — jak przez zasłony — próbowałoby się dojrzeć lub odtworzyć prawdziwy, pełny, pierwotny sens: jeden i nagi. Albo, analogicznie, gdy pytamy o to, *co* znaczy „sztuka” [*ce que veut dire*² „art”?] — podporządkowujemy wówczas słowo „sztuka” rozpowszechnionej w historii ściśle określonej regule interpretacyjnej, która — jako całkowicie *tautologiczna* — polega na śledzeniu owej intencji znaczeniowej [*le vouloir — dire*³] każdego dzieła nazywanego dziełem sztuki, nawet jeśli jego forma nie jest słowna. Pytając w ten sposób o to, *co* znaczy dzieło plastyczne lub muzyczne, podporządkowujemy te wszystkie wytwory autorytetowi mowy [*la parole*] i sztuk „dyskursywnych”.

i tak przyspieszając nieco, doszlibyśmy do następującej niejawnej zależności między pytaniem („co to jest sztuka?”, „jakie jest źródło dzieła sztuki?”, „jaki jest sens sztuki i historii sztuki?”), a hierarchiczną klasyfikacją sztuk. Gdy filozof powtarza to pytanie bez jego przekształcenia, nie niszcząc jego formy pytającej, onto-interogatywnej, tym samym podporządkowuje już całą przestrzeń sztukom dyskursywnym, głosowi i logosowi. Możemy to potwierdzić: teleologia i hierarchia są narzucone przez formę pytania

to, co filozoficzne zamyka sztukę w swoim kole, równocześnie jednak pozwala natychmiast podjąć dyskurs o sztuce w obrębie owego kola.

² W tym przypadku chodziłoby o to raczej, jakie jest znaczenie słowa „sztuka” — jest ono bowiem podane w cudzysłowie.

³ „*Le vouloir-dire*” — trudny do przetłumaczenia neologizm Derridy; nacisk położony jest tu na aspekt wolicjonalny; „*Je vouloir*” — chęć, woła, i werbalny — „*dire*”. Istnieje zwrot: „Co artysta chciał przez to powiedzieć?”. Aby móc tak sensownie pytać, musimy przyjąć założenie o językowej podstawie sztuki, założyć „*Je vouloir-dire*” sztuki.

Figura koła, podobnie jak figura „trzeciego”, narzuca się na początku *Wykładów o estetyce* i *Źródła dzieła sztuki*. Te dwa dyskursy, tak bardzo różne co do swego celu, postępowania, swego stylu, mają być może razem, jakby we wspólnym interesie, wydzielić to, co wewnętrzne i to, co zewnętrzne, uformować je, zamknąć, odgraniczyć.

Tak jakby to były ramy

pierwszy z nich, dyskurs heglowski, daje najdoskonalszy popis klasycznej teleologii. Zamyka on, jak się trochę zbyt lekko powiada, onto-teleologię. Drugi, heideggerowski, czyniąc krok wstecz, usiłuje wznieść się ponad wszystkie opozycje, które rządziły historią estetyki. Na przykład przekraczając opozycję formy i materii wraz ze wszystkimi jej pochodnymi. Mamy zatem dwa dyskursy, tak odmienne, jak to tylko możliwe, usytuowane po dwóch stronach linii, którą wyobrażamy sobie jako coś oczywistego i niekwestionowalnego. Jak to się jednak dzieje, że mają one coś ze sobą wspólnego: podporządkowanie wszystkich sztuk mowie, jeśli nie poezji, to przynajmniej poematowi, temu, co powiedziane, językowi, mowie, nazywaniu (*Sage, Dichtung, Sprache, Nennen*)? (Należy tu ponownie przeczytać trzecią i ostatnią część *Źródła...*, to znaczy fragment pt. *Prawda a sztuka.*)

nie wchodzimy w tej chwili głębiej w lekturę tych dwóch dyskursów. Ograniczając się chwilowo do odczytania ich początków, zauważam co następuje: oba te dyskursy wychodzą od figury koła i w niej pozostają, nawet jeśli ich pozostawanie w kole nie ma tego samego statusu. Nie pytam w tej chwili: co to jest koło? Nie będę mówił o figurze koła, jej miejscu, jej wzlotach lub upadkach w historii sztuki. Badając, jak używano owej figury — która jest częścią historii sztuki, ogranicza się do tej historii i sama ją ogranicza — być może nie od rzeczy byłoby posłużyć się jedną z wersji figury koła. Mamy więc znowu koło, tzn. że figura ta zostaje podwojona, co zwraca uwagę na jej wyjątkowość i zarazem wyjątkowość tę unicestwia. Koło złożone z kół, koło w kole zataczającym kolejne koło. W jaki sposób koło mogłoby się unicestwić? [*comment un cercle s'abymerait-il?*]

Koło i przepaść [*le cercle et l'abyme*] — taki byłby tytuł. Bez wątplenia natrafimy po drodze na zagadnienie tytułu. Co się dzieje, gdy nadajemy tytuł „dzieła sztuki”? Jaki jest *topos* tytułu? Czy zawiera się on w dziele sztuki i gdzie

mianowicie? Na brzegu? Poza brzegiem? Na wewnętrznej ramie? W jakimś „ponad-brzegu” [*un par-dessus bord*], do wewnątrz, pomiędzy domniemane centrum w obwód, lub między to, co obramowane, a to, co obramowuje? Czy topos tytułu, niczym *kartusz*⁴, dominuje nad dziełem, wychodząc od, zewnętrznego wobec dzieła, dyskursywnego i prawodawczego procesu, wychodząc od mnie lub bardziej określonej *exergi*⁵ wypowiedzi, nawet jeśli to określenie działa w sposób performatywny⁶? Lub raczej, czy tytuł wpływa na *wewnętrzną przestrzeń* „dzieła”, wpisując w całość objaśnienia określające, które nie narzucają się dłużej dziełu i konstytuują tytuł, w rzeczywistości umiejscawiając go? Jeśli mówię na przykład, że koło i przepaść są tytułem sztuki, którą dziś odgrywam, przedstawiając niniejszy wstęp, to co tym samym robię i co właściwie się dzieje? Czy koło i przepaść będą przedmiotem mego dyskursu, czy będą przez niego określone? Czy może opisują formę, która ogranicza mój dyskurs, opisują raczej jego scenę, niż jego przedmiot, i co więcej, scenę, która dla obecnego przedstawienia pozostaje ukryta w otchłani? Tak jakby dyskurs o kole musiał jeszcze zakreślić koło, i być może, ten tutaj nawet je zakreśliła, zakreślić ruch kolisty właśnie w tym momencie, w którym ruch ten opisuje, zakreślić go przez umieszczenie samego siebie w jego znaczeniu; lub raczej jakby dyskurs o przepaści musiał znać przepaść w tym sensie, w jakim zna się to, co ma nadejść, to, co się przeczuwa, tak jak zna się porażkę lub sukces, a nie tak, jak poznaje się przedmiot. Koło i przepaść zatem, koło w przepaści

początek

Wykładów o estetyce. Od pierwszych stron *Wstępu* Hegel stawia, jak zwykle, pytanie o punkt wyjścia. Jak rozpocząć filozoficzny dyskurs o estetyce? Hegel powiązał już istotę piękna z istotą sztuki. Zgodnie z pewną określoną opozycją natury i ducha, a *zatem* natury i sztuki, zostało już ustalone, że dzieło filozoficzne poświęcone estetyce, filozofii piękna lub nauce o pięknie musi wykluczyć piękno naturalne. Ścisłej mówiąc, piękno artystyczne jest wyższe, niż piękno naturalne, podobnie jak duch, który je wytwarza, jest wyższy od natury. Musimy więc powiedzieć, że piękno absolutne, *telos* lub ostateczna istota piękna, obja-

⁴ Kartusz: ozdobne obramowanie tarczy herbowej, malowidła, płaskorzeźby, monogramu; czasem zdarza się, że obok herbu jest np. wstążka z łacińską maksymą, wpływająca niejako z zewnątrz na odczytanie wewnętrznego sensu.

⁵ *Exerga*: miejsce, na którym wryty jest napis na monecie.

⁶ Zdaniem tłumacza, ilustratywny może być tutaj przykład monety, na której napis „5 zł” czyni w pewnym sensie pieniądź z kawałka metalu.

wia się w sztuce, a nie w naturze jako takiej. W przypadku nauk przyrodniczych lub matematycznych problem wprowadzenia nie istnieje: przedmiot jest tam z góry dany lub określony, a wraz z nim dana jest metoda, której przedmiot ten wymaga. W przypadku nauk zajmujących się wytworami ducha, jest odwrotnie, „daje się odczuć potrzeba wprowadzenia lub przedmowy”. Przedmiot tych nauk, będąc wytworem ducha, czyli tego, kto poznaje, musi uwikłać się w samopoznanie, w poznanie tego, co tworzy, i w poznanie wytworu własnego tworzenia. W związku z tą autodeterminacją powstaje problem, od czego poznanie powinno się zacząć. Duch musi się wprowadzić [*s'introduire*] w swój własny wytwór, stworzyć dyskurs o tym, co tworzy, wprowadzić się w samego siebie. To okrężne wprowadzenie [*cette duction circulaire*], ta intro-redukcja do siebie samego, przywołuje to, co Hegel nazywa „założeniem” (*Voraussetzung*). W nauce o pięknie duch z góry siebie zakłada, antycypuje. Początek jest najważniejszy. Wszystko, od czego duch wychodzi, jest już rezultatem, dziełem, przeskokiem ducha w obszar *resultare*. I tak oto cały fundament, całe uprawomocnienie (*Begründung*) byłoby rezultatem, działem dialektyki spekulatywnej. Założenia muszą wychodzić z „konieczności dowiedzionej i jawnej”, precyzuje Hegel. „W filozofii nic nie może być przyjęte, jeśli nie posiada charakteru konieczności, co znaczy, że wszystko w niej musi mieć walor rezultatu”.

Począwszy od wstępu jesteśmy wplątani w koło.

Bez wątpienia sztuka jest tam przedstawiana jako jeden z wielu wytworów ducha, dzięki którym powraca on do samego siebie, odzyskuje świadomość i przybywa na swoje miejsce, okrężnie na nie *powraca*⁷, a rozumie się przez to, że „powraca” [*reviens*]. Duch jest tym, czym jest, i mówi to, co chce powiedzieć, wyłącznie dzięki temu, że *powraca*. Powraca po swoich śladach, zataczając koło. Lecz sztuka stanowi tylko jedno z kół w wielkim kole *Geist* lub powracającego ducha (owego gościa można również nazwać *Gast*, lub *ghost*, *guest* lub *Gaspens*). Kresem sztuki i jej prawdą jest religia, kolejne koło, którego kresem i prawdą miała być filozofia itd. Znana jest — wrócimy do tego później — funkcja trójdzielnego rytmu tej cyrkulacji. W każdym razie tu badamy sztukę zaczynając od jej końca. Jej przeszły byt jest jej prawdą. Filozofia sztuki jest więc kołem w kole kół, „ogniwem”, powiada Hegel, w całości filozofii. Zwraca się ono ku sobie i niejako samo siebie znosząc, łączy się w łańcuch z innymi ogniwami. Taka pierścieniowa łańcuchowość tworzy koło kół encyklopedii filozoficznej. Sztuka zatacza w nim jedno kółko, jest jednym z obrotów. Otacza sama siebie

⁷ „*revient — en revenant — le revenant*”: kolejna gra językowa Derridy, trudna do przetłumaczenia, gdyż słowo „*revenant*” oznaczające ducha, posiada też podtekst wywodzący się ze słowa „*revenir*” — powracać, przychodzić ponownie. *Le revenant* zatem to *ktos powracający*.

wpisanie kola

w to koło kół nie *odstania* koniecznie przepaści [*l'abime*], nie daje do niej dostępu, nie zbliża do niej. Aby osiągnąć rzeczywistą głębię, najmniejsze koło musi zawrzeć w sobie figurę kola największego. Czy w heglowskiej cyrkulacji *jest* przepaść? Na pytanie postawione w ten sposób nie ma zdecydowanej odpowiedzi. Co znaczy „jest” [„*il y a*”] w tych wypowiedziach? Czym „jest” różni się od „istnieje” lub „X jest”, „X się uobecnia”, „X jest obecne” itd.? Przedstawiając tutaj to krótkie wyliczenie (dotyczyłoby ono tego, co darowane [*le don*], czy też tego, co wypływa z głębi, co się w niej kryje, co ona zawiera, czyli dotyczyłoby problematyki — odkrytej przez Heideggera — *es gibt*, bycia [*il y a*], ofiarowania [*ça donne*] i *es gibt Sein*), chciałbym zauważyć jedynie, iż odpowiedź przesłania głębię, chyba że z góry właśnie do owej głębi prowadzi. A może to czynić, nawet o tym nie wiedząc, nawet wtedy, gdy wydaje się, że wyrażenie typu „to jest głębokie lub pogłębione”, usuwa ową chwicjność związków między całością a jej częściami, ową niepewność co do strukturalnych związków, która skłania nas do poszukiwań w bezdennej otchłani. Samo to wyrażenie może *być częścią całości*

meta-

fora kola kół kształtowania się (*Bildung*) pojęta jako encyklopedia filozoficzna. Metafora organiczna, której najbardziej skrajną postacią jest całość o współdziałających ze sobą częściach. Metafora zarazem biologiczna. Otóż jest ona także metaforą [...] sztuki i dzieła sztuki. Całość filozofii, encyklopedyczny korpus jest przedstawiony *jako żywy organizm lub jako dzieło sztuki*. Całość ta jest przedstawiona na modelu jednej ze swych części, która w ten sposób staje się czymś większym od całości, której jest częścią. Jak zwykle między problemem sądu estetycznego i problemem organicznej celowości istnieje miejsce styku — co w istotny sposób ujął Kant. Hegel, w związku z opisaniem *lematywnego* wyprzedzenia, opisem konieczności antycypującego potraktowania pojęcia *filozofii sztuki*, musi zwrócić się, oczywiście, ku metaforze kola i kola kół — która — jak skądinąd powiada — jest tylko przedstawieniem. Ale również musi odwołać się do metafory całości organicznej. Jedynie filozofia ujęta jako całość (*gesamte Philosophie*) daje nam poznanie uniwersum jako jednej organicznej całości w sobie, całości, która rozwija się „wychodząc ze swego własnego poję-

cia". Filozofia, ten „jeden świat prawdy”, panuje nad sobą, zachowuje, skupia w sobie, nie gubiąc nic z tego, co czyni z niej całość, „która powraca do samej siebie”. W „koronie” tej naukowej konieczności, każda część stanowi „powracający do siebie krąg”, zachowujący z innymi związek współzależności, konieczny i równoczesny z nimi splot. Krąg ten porusza się ruchem wstecznym (*ein Rückwärts*) i ruchem progresywnym (*ein Vorwärts*), dzięki któremu się rozwija i przekształca w inną bogatszą (*fruchtbar*) formę. To dlatego właśnie dla nas pojęcie piękna i sztuki jest „przesłanką wynikającą z systemu filozofii”. Pytanie: „Czym jest piękno?”, może być postawione jedynie przez filozofię i tylko ona może na nie odpowiedzieć: piękno jest wytworem sztuki, to znaczy ducha. Idea piękna jest nam dana przez sztukę, będącą kołem wewnątrz koła ducha i encyklopedii filozoficznej itd.

Zanim zacznie się mówić o pięknie i sztukach pięknych, zasadniczo trzeba rozwinąć całość Encyklopedii i wielkiej Logiki. Ale ponieważ faktycznie trzeba zaczynać „w jakiś lematywny sposób” (*sozusagen lemmatische*), antycypując lub wyprzedzając rezultat, to Hegel przyznaje, że jego punkt wyjścia jest potoczny i nie ma dostatecznego filozoficznego uprawomocnienia. Zacznie od „potocznego” (*im gewöhnlichen Bewusstsein*) „przedstawienia” (*Vorstellung*) sztuki i piękna. Cena, którą trzeba za to zapłacić, może się jednak okazać bardzo wysoka: będzie się na przykład mówiło, że cała estetyka rozwija, wyjaśnia, przedstawia wyobrażenia świadomości naiwnej. Czyż jednak wada ta nie zostaje szybko usunięta? Już od następnej strony Hegel uściśla, że gdy mamy do czynienia z kołem kół, wychodzenie z dowolnego miejsca jest czymś uzasadnionym. „W nauce nie ma absolutnego początku”.

Punkt wyjścia został wybrany, a jest nim potoczne *wyobrażenie: istnieją* dzieła sztuki, mamy je przed sobą w przedstawieniu (*Vorstellung*). Lecz po czym się je rozpoznaje? To nie jest pytanie czysto formalne i abstrakcyjne. Granica pomiędzy „być” i „nie być” „dziełem sztuki” drży na każdym kroku, w każdym przypadku, bez wielkich dociekań teoretycznych, sądowych, politycznych itd. Zostawmy to. [...]

bez wątpienia jest rzeczą znamionną, że przeszło sto lat później pewna refleksja nad sztuką zaczyna obracać się w analogicznym kole, mimo że zdecydowanie zamierza wykroczyć poza i ponad wszelką metafizykę czy zachodnią onto-teologię. Praca Heideggera *Źródło dzieła sztuki* wezwiała do niebotycznego skoku. Zgódźmy się z tym — i odkładając na później bardziej cierpliwą lekturę naszkicujemy kilka uwag.

1. Zostają tu zakwestionowane wszystkie opozycje, podtrzymujące metafizykę sztuki, szczególnie te dotyczące formy i materii, wraz ze wszystkimi ich pochodnymi. Dokonuje się to w trakcie rozważania problemu bycia-dziełem dzieła i bycia-rzeczą rzeczy, we wszystkich jej określeniach, które mniej lub bardziej milcząco podtrzymują całą filozofię sztuki (*hypokeimenon, aistheton, hyle*).

2. Jak na to wskazuje *Postłowie*, dopiero perspektywa śmierci sztuki stwarza możliwość jej zbadania. Niewykluczone, że sztuka jest w agonii, lecz do jej śmierci i żaloby po niej (Heidegger nie mówi o żalobie) „trzeba będzie jeszcze kilku wieków”. W *Źródle dzieła sztuki* słychać echo Heglowskich *Wykładów o estetyce*, ponieważ obie te prace uważają sztukę za minioną przeszłość: „W najszerszej, bo pomyślanej z perspektywy metafizyki, refleksji nad istotą sztuki, jaką posiada Europa Zachodnia, w *Wykładach o estetyce* Hegla, figurują zdania: «Sztuki nie uważamy już dzisiaj za najwyższą formę, w jakiej prawda zdobywa sobie egzystencję ... Pod wszystkimi tymi względami sztuka jest i pozostaje dla nas z punktu widzenia swych najwyższych zadań minioną przeszłością»⁸. Zwróciwszy uwagę, że śmieszne byłoby odrzucenie tej tezy pod pretekstem, że dzieła sztuki przeżyły ów wyrok — z której to możliwości Hegel na pewno zdawał sobie sprawę — Heidegger idzie dalej: „Jednakże pozostaje kwestia: Czy sztuka jest jeszcze istotnym i koniecznym sposobem, w jaki dla naszego historycznego istnienia wydarza się rozstrzygająca prawda, czy też sztuka już nim nie jest? Lecz jeśli już nim nie jest, pozostaje pytanie, dlaczego. Rozstrzygnięcie odnośnie wyroku Hegla jeszcze nie zapadło...⁹”. Heidegger bada więc sztukę, a dokładniej dzieło sztuki, jako wydarzenie lub jako historię prawdy, ale takiej prawdy, którą proponuje pojmować w sposób zarazem wykraczający poza metafizykę i pozostający w jej obrębie, zarazem wychodząc poza Hegla i pozostając przy nim. Zostawmy to na razie.

3. Trzecia uwaga, także przywołana w *Postłowiu*: piękno nie jest zależne — jak to się zawsze zakładało, zwłaszcza za Kantem — od przyjemności czy „upodobania” (*Gefallen*). Nie wyprowadzajmy jednak piękna zbyt pośpiesznie poza zasadę przyjemności. Potrzebne tu będą pewne zapośredniczenia, ale na pewno nam ich nie zabraknie.

4. Piękno niezależne od przyjemności, z pewnością tak, lecz również sztuka niezależna od piękna, zarówno od estetyki jak i kallistyki¹⁰ (od tego ostatniego słowa Hegel wołał potoczne słowo, jakim jest „estetyka”). Heidegger umieszcza zachodnią sztukę w centrum swych rozważań, podobnie jak Hegel, który wi-

⁸ M. Heidegger: *O źródle dzieła sztuki*. Tłumaczyła L. Falkiewicz. „Sztuka i Filozofia”, tom 5 – 92, s. 5.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Kallistyka — czyli nauka o pięknie, pochodzi od greckiego słowa kalos — piękny.

dział w niej ostateczne spełnienie sztuki w ogóle. Lecz historia istoty sztuki zostaje przez Heideggera przedstawiona — w związku z tym, że pojmuję on inaczej istotę prawdy — w odmienny sposób: historię istoty sztuki Zachodu „w równie małym stopniu można zrozumieć z perspektywy zamkniętego w sobie piękna, co z perspektywy przeżycia” (*Erlebniss*) — nawet gdyby się założyło, konkluduje Heidegger, że „metafizyczne pojęcie” sztuki sięga jej istoty. Niewykluczone zatem, że jest ono właśnie tak skonstruowane, aby jej nie sięgać, aby nie otwierać dostępu do tego, co się wydarza pod nazwą sztuki i że Heidegger przywołał pojęcie „prawdy”, ryzykując, iż prawdy tej będzie szukał *pod* jej metafizycznym określeniem i w *jego granicach*. Chwilowo zostawiam owo „pod” i owo „w jego granicach” w zawieszeniu.

Poprzestając na tych wstępnych wskazówkach, uznajemy tekst Heideggerowski za „powtórzenie”, nie-identyczne, zmienione, zdystansowane, „powtórzenia” Hegłowskiego, zawartego w *Wykładach o estetyce*. Heidegger stara się zlikwidować to, co łączyło jeszcze estetykę Hegłowską z jej ukrytą metafizyczną podstawą. Czy jednak „powtórka” ta nie jest jedynie wyjaśnieniem, głębszym ujęciem „powtórzenia” Hegłowskiego? (Wskazuję tu tylko na pewne ryzyko, przy czym ani nie twierdzę, że Heidegger wziął je na siebie, ani — tym bardziej — że powinno się takiego ryzyka unikać: ten, kto za wszelką cenę chce go uniknąć, może również zapędzić się w ślepy zaułek, w empiryczną gadaninę, młodzieńczy, impulsywny awangardyzm. Zresztą, kto powiedział, że trzeba unikać takiego ryzyka i że w ogóle nie należy ryzykować?). A jednak czyżby i samego Heideggera ograniczał znowu lemat „wyobrażenia potocznego” sztuki, które uznalby za nie przewodnią (na przykład gdy i on mówi, że „dzieła sztuki są przed nami”, to dzieło, tamto dzieło, są przed nami dobrze znane buty Van Gogha itd.) swych głębokich rozważań

stawiam tutaj ten „słynny obraz Van Gogha, który wielokrotnie malował takie buty”. Odstawiam te buty. Są one zresztą, porzucone, rozsznurowane, do wzięcia lub do postawienia. Dużo później, przeplatając ten dyskurs innym, powrócę do nich, jak do wszystkiego, co tutaj, w sposób pozornie tak pomieszany, zostawiam. Następnie zwrócę się ku temu, co nawiązuje do tego „pozostawiania”, „sznurowania”, „splatania”. Ku temu na przykład, co nawiązuje do czegoś więcej, niż do butów, a jeszcze dalej, dużo później powrócę do tego, co Heidegger nazywa stosunkiem „splatania” (*Geflecht*), „związkiem, który rozwiązuje” (lub uwalnia) (*entbindende Band*) i do „drogi” w *Der Weg zur Sprache*. Gdy chodzi o prawdę w malarstwie i na

wizerunku, należałoby się tutaj zgodzić, że przeplatanie pozwalałoby czasem znikać sznurowadło: pod nad, do wewnątrz na zewnątrz, prawo lewo itd. Obraz i fikcja

i w obrębie tego dystansującego się powtórzenia mniej nas dziwi, kiedy spostrzegamy, że owa medytacja, nie dająca się w żaden sposób zestawiać z Heglem, rozpoczyna się od cyrkularnego obrotu [*une revolution circulaire*], którego przynajmniej retoryka przypomina bardzo retorykę, jaką prześledziliśmy we wstępie do *Wykładów o estetyce*.

Dlaczego koło? Schemat argumentacji jest taki: szukać źródła rzeczy, to szukać tego, skąd się ona wywodzi i co sprawia, że jest ona tym, czym jest, tzn. szukać jej rzeczywistego pochodzenia, które nie jest tożsame z jej początkiem empirycznym. Mówimy, że dzieło sztuki pochodzi od artysty. Ale kimże jest artysta? Tym, kto tworzy dzieło sztuki. Źródło artysty to dzieło sztuki, źródłem dzieła sztuki jest artysta, „żadnego z nich nie ma bez drugiego”¹¹. Odtąd „artysta i dzieło są zawsze w sobie samych i w swym stosunku wzajemnym dzięki czemuś trzeciemu, co jest pierwotne, mianowicie dzięki temu, od czego artysta (*Künstler*) oraz dzieło sztuki (*Kunstwerk*) wzięły swoją nazwę — dzięki sztuce”¹². Co to jest sztuka? Jak długo odmawiamy udzielenia z góry odpowiedzi na to pytanie, „sztuka” jest tylko słowem, i jeśli chce się badać sztukę, jest się zmuszonym do tego, by wskazać nić przewodnią dla jej przedstawienia. Tą nicią przewodnią jest dzieło sztuki — fakt, że są dzieła sztuki. Gest Heglowski został powtórzony, gdyż nie można odrzucić Heglowskiego lematu: Istnieją dzieła sztuki, które opinia publiczna wyróżnia jako dzieła sztuki, i które trzeba badać, aby przez nie odczytać istotę sztuki. Ale po czym poznaje się od razu, że są to dzieła sztuki, jeśli nie ma się z góry jakiegoś przed-rozumienia istoty sztuki? To hermeneutyczne koło nie ma nic wspólnego z błędnym kołem i z pozoru tylko przypomina je swoją logiką i formą. Nie chodzi o to, by go uniknąć, lecz przeciwnie, aby wejść w nie i przejść je całe: „Musimy zatem kontynuować ruch po błędnym kole. Nie jest to środek prowizoryczny ani mankament. Wstąpienie na tę drogę jest oznaką siły, zaś utrzymanie się na tej drodze ucztą dla myślenia, jeśli przyjąć, że myślenie stanowi narzędzie”¹³. Zaangażowanie w kolistą drogę powołuje się z jednej strony na charakter rzemieślniczy, quasi-manualny, zawodu myśli-

¹¹ M. Heidegger: *O źródle...*, op. cit., s. 9.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, s. 10.

ciela, z drugiej strony na doświadczenie uczy jako doświadczenie granicy, zamknięcia, stawianego oporu, pokory. Owo „trzeba” [*le „il faut”*] tego zaangażowania zmierza ku temu, co w *Unterwegs zur Sprache*, między zawłaszczeniem i wy-właszczeniem (*Ereignis-Enteignis*), łączy krok, drogę do utorowania (*einen Weg bahnen, be-wegen*), ślad żłobienia (*Aufriss*) i mowę (język-słowo: *Sprache*) itd. To, co dalej w tekście spaja całą grę śladu (*Riss, Grundriss, Umriss, Aufriss, Gezüge*) z grą dotyczącą ustawiania, podstawy, umieszczenia (*thesis, Setzen, Besetzen, Gezet, Einrichten, Gestalt, Ge-stell*, tyle słów, że odmawiam ich przekładu), należy do tego prawa kroku, które włącza koło do uwertury lematycznej Źródła: „... jeśli przyjąć, że myślenie stanowi narzędzie. Nie tylko zasadniczy krok od dzieła w kierunku sztuki jako krok od sztuki w kierunku dzieła domyka to koło, lecz każdy spośród kroków, na które się ważymy, porusza się po tym kręgu”¹⁴. [...]

nie przerywać gwałtownie koła (wówczas zemściłoby się ono), przyjąć je zdecydowanie, autentycznie (*Entschlossenheit, Eigentlichkeit*). Doświadczenie kolistego zamknięcia niczego nie zamyka, nie cierpi na żaden brak ani negatywność. Afirmatywne doświadczenie, pozbawione woluntaryzmu oraz przymusu przekraczania: nie chodzi w nim o to, by przekroczyć prawo koła i prawa jego ruchu, lecz żeby *im zaufać*. Na tej wierności polegałoby myślenie. Widać tu pragnienie, by dotrzeć — dzięki owej wiernej powtórcie koła — do tego, co jeszcze nieprzekroczone. Pragnienie nowego kroku, choćby to był nawet krok wstecz (*Schritt zurück*), wiąże i rozwiązuje to postępowanie. Więż bez uwięzi, wykraczanie poza koło bez przekraczania jego praw. Krok bez kroczenia

przerywam więc tutaj, na jakiś czas, lekturę Źródła. [...]

„ten trzeci” (*ein Drittes*) zapewnia cyrkulację, reguluje ruch okrężny. *Mitte*, trzeci, składnik i środek, czuwa u wejścia do her-

¹⁴ Ibidem.

meneutycznego koła, czy też koła dialektyki spekulatywnej. Funkcję tę spełnia właśnie sztuka. Za każdym razem, gdy filozofia określa sztukę, opanowuje ją i zamyka w historii sensu lub w encyklopedii ontologicznej, wyznacza jej rolę medium.

Zatem sztuka nie jest dwuznaczna, jest ona mniej lub bardziej niż dwuznaczna. Trzeci może pośredniczyć między dwiema opozycjami, ponieważ dotyka obu brzegów. Lecz owa dwuznaczność nie określa wyczerpująco sztuki. To, co pozwala wierzyć — wierzącym — w jej mediatyzującą funkcję, samo nie musi sprowadzać się do żadnego z tych terminów, ani nawet do struktury opozycji, ani być może nawet do dialektyki, jako że ta też potrzebowałaby mediacji.

Oto znamię dystansu wobec całej pojęciowej maszyny ustawiania (pozycja/opozycja, *Setzung/Entgegensetzung*). Nadając owemu dystansowi filozoficzne miano sztuki, uznalibyśmy ją za zadomowioną w ekonomii onto-encyklopedycznej i w historii prawdy

zaś miejsce, jakie *Źródło dzieła sztuki* przyznaje *Wykładom o estetyce* („najszerze w historii Zachodu rozmyślenia o istocie sztuki”) może być określone w pewnej historycznej topografii jedynie z perspektywy Kantowskiej *Krytyki władzy sądenia*. Heidegger nie przywołuje jej tutaj, lecz broni jej gdzie indziej, występując przeciw interpretacji Nietzschego. To, jaką wartość ma dialektyka spekulatywna w ogóle, dokładnie zostaje ustalone w *Wykładach*: widać istotne ich pokrewieństwo z *Krytyką*, jedyną jej księgą — księgą trzecią — którą można niemal natychmiast rozważyć i ponownie przyswoić. Dwie pierwsze krytyki czystego rozumu (spekulatywnego i praktycznego) otworzyły pozornie nieskończoną przepaść. Trzecia mogła, musiała, musiałyby i mogłaby o niej myśleć: to znaczy nasycać, wypełniać przepaść w nieskończonym pojednaniu. „Już filozofia Kanta potrafiła nie tylko wyczuć potrzebę takiego jednoczącego ognia, ale także wyraźnie je rozpoznać i udostępnić wyobrażeniu”¹⁵. Trzecia krytyka umiała rozpoznać w sztuce (jako takiej) jeden z terminów średnich (*Mitten*), aby rozwiązać (*auflösen*) „opozycję” pomiędzy duchem a przyrodą, wewnętrznymi i zewnętrznymi fenomenami, wnętrzem i zewnętrzem itd. Jednak wciąż miała ona pewne luki, cierpiała na pewien „brak” (*Mangel*), pozostawała teorią subiektywności i sądu (podobne zastrzeżenie po-

¹⁵ G.W.F. Hegel: *Wykłady o estetyce*. Przełożyli J. Grabowski i A. Landman. PWN, Warszawa 1964, t. I, s. 97.

jawia się także w *Źródle*). Jednostronne, ograniczone pojednanie nie jest jeszcze rzeczywiste. *Wykłady* usiłują uzupełnić ten brak, który polega na tym, że zawsze wychodzi się od z góry przyjętych wyobrażeń. W trzeciej *Krytyce* pojednanie zostaje ledwie zapowiedziane, przedstawione jako zadanie do wypełnienia, jako projektowane w nieskończoność *Sollen*.

I to właśnie jest pozór.

Z jednej strony Kant deklaruje, że „nie chce ani nie może”¹⁶ badać (§ 22), czy „*sensus communis*” (zreinterretowany tutaj jako nieokreślona, niekonceptualna i nieintelektualna norma) istnieje jako konstytutywna zasada możliwości doświadczenia estetycznego, czy też raczej rozum narzuca nam jako regulatywną zasadę, byśmy ów *sensus communis* dla jakichś wyższych celów wytworzyli (*hervorbringen*) w sobie. Jest on bezustannie zakładany przez *Krytykę*, która niemniej jednak zastrzega, że musi go poddać analizie. Można by pokazać, że to zawieszenie pozwala pogodzić ze sobą dyskurs moralny i empiryczny kulturalizm. Bezustanna konieczność.

Z drugiej strony, przywołując podział filozofii i wszystkich nieredukowalnych opozycji, determinujących dwie pierwsze *Krytyki*, Kant projektuje plan dzieła, które zamierzałoby zredukować „zagadkę” sądu estetycznego i wypełnić szparę, pęknięcie, otchłań (*Kluft*). „Chociaż w ten sposób wprowadzona zostaje nieprzebyta przepaść pomiędzy suwerenną dziedziną pojęcia przyrody jako tym, co zmysłowe, a suwerenną dziedziną pojęcia wolności jako tym, co nadzmysłowe, tak iż z pierwszej z nich (a więc za pośrednictwem teoretycznego użytku rozumu) nie jest możliwe żadne przejście do drugiej, jak gdyby były to dwa różne światy, z których pierwszy nie może wywierać wpływu na drugi — to jednak ten drugi powinien wpływać na pierwszy. [...] Znaczący to, że istnieć musi jakaś podstawa jedności [...]”¹⁷. Dalej znajdujemy podobne metafory i analogie: pozostaje jeszcze kwestia olbrzymiej „przepaści”, która oddziela dwa światy, oraz jawnej niemożliwości przerzucenia mostu (*Brücke*) z jednego brzegu na drugi. Nazywając to *analogią*, niczego jeszcze nie stwierdzamy. Most nie jest jakąś analogią. Odwołania do analogii, pojęcie i efekt analogii są mostem lub tworzą most sam w sobie, tak w *Krytyce*, jak i w całej wielkiej tradycji, do której nadal ona należy. Analogia przepaści i mostu nad przepaścią mówi, że musi istnieć więź między dwoma całkowicie heteronomicznymi światami, i że musi istnieć człon trzeci, który — przerzucony ponad przepaścią — zasklepia bliźnę i zna rozstęp. Jednym słowem: *symbol*. Most jest symbolem, przechodzi z jednego brzegu na drugi, a symbol jest mostem.

¹⁶ I. Kant: *Krytyka władzy sądzienia*. Tłumaczył J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1986, s. 124.

¹⁷ *Ibidem*, s. 18 – 19.

Przepaść przywołuje analogię — czynną pomoc dla całej *Krytyki* — lecz analogia stale się zaprzepaszcza, odkąd trzeba określonej sztuki, by opisać analogiczną grę analogii

Z francuskiego przełożył
Arkadiusz Rączka

Przekład poprawiła i przygotowała do druku
Iwona Lorenc