

Małgorzata Kwietniewska

Między strukturalizmem a derridianizmem, czyli artystyczne uwikłania francuskiej filozofii pisma

Sztuka i Filozofia 11, 136-148

1996

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.

Małgorzata Kwietniewska

MIEDZY STRUKTURALIZMEM A DERRIDIANIZMEM, CZYLI ARTYSTYCZNE UWIKŁANIA FRANCUSKIEJ FILOZOFII PISMA*

„Przed matową szybą. – Jestże to, co widzicie w świecie przez swoje okno, tak piękne, że stanowczo nie chcecie spojrzeć przez żadne inne – że nawet innych powstrzymać od tego usiłujecie?”

Friedrich Nietzsche

Nikt już obecnie nie może mieć wątpliwości co do tego, że swoistość myśli XX wieku uwidacznia się w zainteresowaniu problematyką języka. Nadszedł więc czas, aby uzmysłwić sobie fakt, że dyskurs, dyskurs, w którym formuluje się i omawia zagadnienia filozoficzne – od starożytności, aż po dzień dzisiejszy – nie jest przezroczyście szybą, przez którą myślenie przechodzi na stronę prawdy, ale że on sam stanowi pewną realność, której „matowość” modyfikuje ten proces.

Spośród wielu teorii, zajmujących się problemami języka, jako przedmiot moich badań wybrałam tę, która – jak sądzę – niesie ze sobą ważkie konsekwencje dla sposobu funkcjonowania całości filozofii. Mam tutaj na myśli ten nurt myśli francuskiej drugiej połowy XX wieku, w którym rysuje się wyraźna tendencja do uniezależnienia dyskursu od wszelkich zewnętrznych odniesień i sprowadzenia go do jednolitej płaszczyzny tekstu pisanego. Dlatego też proponuję określić ten prąd myślowy mianem *filozofii pisma*, a do jego przedstawicieli zaliczyć: Rolanda Barthesa, Maurice’a Sollersa, Jacquesa Derridę, Philippe’a Lacoue-Labarthe’a oraz Jean-Luca Nancy’ego¹. Wszyscy oni są w pewnym stopniu spadko-

* Fragmenty niniejszego artykułu wygłaszane były jako referat na VI Polskim Zjeździe Filozoficznym (Toruń 1995). Ilustracje otwierające i zamykające tekst to reprodukcje rysunków-pisma Jean-Luca Nancy’ego (red.).

¹ Można by się zastanowić, czy listy filozofów pisma nie należałoby poszerzyć o nazwiska J. Kristevej i J. Lacana. Takie uściślenia nie miałyby jednak końca, biorąc pod uwagę zakres tego zjawiska w życiu intelektualnym Francji. Pozostaną więc przy tych reprezentantach filozofii pisma, których twórczość najściślej łączy się z przedstawionym w niniejszym artykule zagadnieniem.

biercami myśli Martina Heideggera, którego ideę końca metafizyki wyinterpretowali w sposób całkowicie swoisty, łącząc ją niekiedy z odkryciami współczesnego językoznawstwa, zainspirowanego strukturalizmem, oraz wzbogacając ją o elementy psychoanalizy i marksizmu.

Postacią najbardziej wyrazistą w tym gronie, a przez to najbardziej kontrowersyjną, jest z pewnością Jacques Derrida. W jego ujęciu cały dyskurs filozoficzny zostaje sprowadzony do jednowymiarowej przestrzeni pisma, co pociąga za sobą konieczność modyfikacji ogólnej formuły, w jakiej wyraża się filozofia. W dużym stopniu jest to powodem zacieklej dyskusji wokół postmodernizmu. W ujęciu Derridiańskim postmodernistyczna postać filozofii rezygnuje z binarnej struktury wnętrza i zewnątrzna. W konsekwencji nie ma już zatem żadnego uprzywilejowanego punktu wyjścia (lub dojścia) refleksji filozoficznej, jest tylko „płaska” samoekspozycja pisma, rozprzestrzeniającego się we wszystkich kierunkach własnej płaszczyzny, która jest niezależna od wszelkich uwarunkowań zewnętrznych, zarówno w aspekcie podmiotowym, jak i przedmiotowym. Z tej racji pismo jest samowystarczalne i jako takie nie odsłania żadnej tajemnicy bytu ani poznania.

W tym właśnie momencie język opanowuje ogół możliwych zagadnień; jednocześnie, wobec braku centrum lub źródła, wszystko staje się dyskursem, jeśli tylko uzgodnimy nasze stanowiska w kwestii znaczenia tego słowa; dyskursem, to znaczy systemem, w którym signifié centralne, źródłowe lub transcendentalne, nigdy nie uobecnia się w sposób absolutny poza jakimś systemem różnic. Nieobecność transcendentalnego signifié rozpościera w nieskończoność zakres i grę znaczenia”².

Wówczas jednak powstaje kłopotliwa kwestia statusu sztuk plastycznych, jeśli pod terminem tym będziemy rozumieli pewną realność nieredukowalną do postaci dyskursywnej, czyli tradycyjny przedmiot dyskursu filozofii sztuki. Jeśli bowiem dyskurs filozoficzny sypłyca swoje pole operacyjne do przestrzeni pisma, to w jaki sposób może się on jeszcze odnosić do „zewnętrzności” plastyki? Inaczej mówiąc, co mogłoby uzasadnić roszczenia dyskursu do „mówienia-o”, opisywania czegoś, co nie jest nim samym? W perspektywie filozofii pisma zrozumiała jest jeszcze

² J. Derrida: *L'écriture et la différence*. Editions du Seuil, Paris 1967, s. 411 [tu i dalej – jeśli nie zaznaczono inaczej – tłumaczenie własne].

postawa Barthesa lub Blanchota, którzy odnosili się do literatury (pewnej formy dyskursu) za pomocą języka krytyki literackiej (również pewnej formy dyskursu), ale w momencie, kiedy w grę wchodzi rzeczywistość pozajęzykowa, powstaje trudność, która domaga się jakiegoś rozwiązania. Heidegger, mimo iż patronował formacji filozofów pisma, nie był jednak jej przedstawicielem, w związku z czym relacja dyskursu i sztuk plastycznych jeszcze nie stanowiła dla niego problemu. Jednak Derrida, autor *La vérité en peinture* lub *Mémoires d'aveugle*, może być już o tę kwestię zagadnięty. I mimo tego, że nie można mu zarzucić niekonsekwencji (gdyż zgodnie z założeniami swojego projektu myślowego Derrida nie pisze o sztuce, ale traktuje ją jako pretekst do dekonstrukcji dyskursu metafizyki), wspomniane wyżej prace zwracają uwagę na fakt, że w sprawie wzajemnych powiązań dyskursu i sztuki trzeba coś wreszcie postanowić.

Jako próbę rozwiązania interesującego nas problemu można potraktować koncepcję Jean-Luca Nancy'ego, wyłaniającą się między innymi z takich prac, jak *Le sens du monde* czy *Les Muses*. Z tego powodu osoba tego filozofa zajmuje w moich rozważaniach szczególnie ważne miejsce. Aby uchwycić nowatorstwo jego projektu i wynikające stąd modyfikacje w obszarze wzajemnych relacji filozofii i sztuki, trzeba przemyśleć na nowo kluczowe dla tej problematyki terminy, takie jak *sens*, *technika*, *sztuka* i *dyskurs*, które w strategii myśli Nancy'ego nabierają znaczenia odbiegającego od ujęć tradycyjnych. (Ponieważ pisma Nancy'ego są już osadzone w nowej konwencji zapisu treści filozoficznych, to, co przedstawiam poniżej, jest próbą przekładu tegoż dyskursu na binarny sposób ekspresji sensu, opierającej się na tradycyjnym modelu wnętrza i zewnątrz lub *signifié* i *signifiant*.)

Analizy przeprowadzone w *Le sens du monde* (*Sens świata*) przedstawiają właśnie takie nowe rozumienie SENSU, który z jednej strony nie stanowi najwyższego pojęcia świata (jego ostatecznego *signifié*), nie jest jego wzorem, ani celem, a z drugiej strony nie wyraża się w wewnętrznym uporządkowaniu wypowiedzi, lecz odsyła do świata jako przestrzeni swojej własnej aktywności.

„Świat to tyle, co *być-ku*, to stosunek, relacja, nakierowanie, przesyłanie, donacja, przedstawienie komuś lub czemuś (*à*) – nawet, gdyby chodziło tylko o wzajemność bytów lub egzystencji względem samych siebie. Łatwo przychodziło nam już dzielić na kategorie *bycie-w*, *bycie-dla*, lub *bycie-przez*, teraz nadszedł czas, aby pomyśleć *bycie-ku* (*l'être-à*)

lub samo *ku* (*à*) bycia, jego ontologiczne odniesienie do tego świata i jego światowości.

(...) Można to jeszcze wyrazić w ten oto sposób: tak długo, jak świat w istocie swej odnoszony był do tego, co inne (jakiegoś innego świata lub jakiegoś stwórcy świata) mógł on *mieć* sens. Jednak koniec świata oznacza, że nie ma już tego fundamentalnego odniesienia, oraz że istotowo rzecz biorąc (co teraz sprowadza się do ujęcia egzystencjalnego), jest tylko świat «sam w sobie». Wobec tego świat *nie ma już* sensu, ale sam *jest* sensem³.

„Sens” i „świat” budują jedną „czasoprzestrzeń” i są ze sobą zespolone tak, że nazw ich można używać zamiennie, choć powinno się to robić w cudzośliwie. Sens świata i świat sensu nie odsyłają więc poza siebie, są oczywiste w swojej równoczesności, która obejmuje sobą każdy odstęp, każde załamanie kierunku. Łamliwość (*fractalité*) sensu różnicuje świat, a rozmieszczenie (*espacement*) świata nakreśla pęknięcia sensu. Prawda natomiast to zawieszenie tego aktu łączenia przez odstęp, wejście w obecność lub prezentacja sensu (świata) jako takiego. Prawdą sensu jest więc to, że rozpoznaje on sam siebie w swoim wewnętrznym rozdarciu, zmysłowo-konceptualnej dwuaspektowości. Sens jest więc sobą o tyle, o ile jest wewnątrznie przełamany, czyli „transimmanentny”, tj. oddzielony w sobie od siebie samego. To, że sens operuje, aktywizując różnicę z samym sobą do sprzęgania załamania własnego przebiegu, stojąc zawsze na granicy inteligibilności i zmysłowości, prowadzi Nancy’ego do wniosku, że mamy tu do czynienia z działaniem o charakterze *technicznym*.

TECHNIKA w rozumieniu Nancy’ego to jednak coś więcej niż samo opanowanie natury i podporządkowanie jej człowiekowi; jest ona raczej szeroko pojętą transformacją sensu (w tym miejscu Nancy wykorzystuje przemyślenia Heideggera na temat techniki, ale wyostża je w taki sposób, że heideggerowska inspiracja staje się trudno rozpoznawalna⁴).

³ J.L. Nancy: *Le sens du monde*. Galilée, Paris 1993, s. 18 i 19.

⁴ Trudno rozpoznawalna może być ona dla zwolenników „klasycznej” lub hermeneutycznej interpretacji Heideggera; myślę jednak, że uważna lektura pism tego autora czyni tę inspirację zupełnie czytelną: „Weil das Wesen der Technik nichts Technisches ist, darum muss die wesentliche Besinnung auf die Technik und die entscheidende Auseinandersetzung mit ihr in einem Bereich geschehen, der einerseits mit dem Wesen der Technik verwandt und andererseits von ihm doch grundverschieden ist. Ein solcher Bereich ist die Kunst.”, M. Heidegger: *Vorträge und Aufsätze*. Günther Neske Pfullingen, Tübingen 1954, s. 43.

„«Zagadnienie techniki» nie jest niczym innym, jak tylko pytaniem o sens na obrzeżach. Dokładnie mówiąc, technika jest tym, co nie da się określić ani jako *theoria*, ani jako *poiesis*: nie czyni ona z sensu ani wiedzy, ani dzieła. Z tej samej przyczyny nauka może być dziś nazywana *techno-nauką*, co nie pociąga za sobą degradacji jej treści do «czystego» instrumentalizmu: dzisiejsza nauka w odróżnieniu od metafizyki nie oznacza wirtualnego domknięcia prawdziwej wiedzy, lecz coraz wyraźniej ujawnia to, że prawdy są powiązane i zanurzone w obszarze *techne*, która nie będąc ani wiedzą, ani dziełem, stanowi nieprzerwane dochodzenie do granic *physis*. *Physis* lub natura były bowiem postaciami samoprezentacji. *Techne* zaś zapowiada, że nadchodzi coś, co powoduje wewnętrzne różnicowanie się (*différance*) tejże prezentacji, pozbawiając ją wartości «samo-» u źródeł, natomiast wartości «-prezentacji» u kresu”⁵.

Ponieważ rytm przekształcania sensu powoduje jego bezustanne mutacje, lepiej byłoby wyrazić swoistość tego działania terminem mnogim, mówiąc o *technikach* operacji sensu. Wypełniają one czasoprzestrzeń świata, w której wieczność jest tylko momentem oczywistości, dlatego też charakteryzuje je brak sukcesji, nielinearność przebiegu oraz brak ugruntowania.

„Pod tym względem technika jest bezpłodnością źródła i celu: ekspozycją braku podłoża i niemożności ufundowania, co prowadzi do tego, że przedstawiając siebie samą jako jedyną «rację dostateczną» odczuwa ona jednak realnie swoją radykalną niedostateczność, a także to, że jest ona dewastacją podłoża, «naturalności» i źródła. Technika szerokim gestem zakreśla wycofywanie się «fundamentu» (*fond*) i w tym rozpostarciu ujawnia się to, co najbardziej charakterystyczne dla naszej historii. W potocznym znaczeniu tego słowa technika jako taka ukazuje i zasłania jednocześnie ową *Grundlosigkeit* lub *Abgründigkeit*. Oto dlaczego nie ma jednej techniki, ale jest ich wiele, przy czym liczba mnoga staje się tu nośnikiem samej «istoty». Sztuka, a właściwie sztuki nie są więc być

⁵ J.L. Nancy: *Le sens...*, op. cit., s. 65.

może niczym więcej, jak ekspozycją drugiego stopnia samej techniki, inaczej mówiąc, technika u samych podstaw (*technique du fond lui-même*). Jak wytworzyć fundament (*fond*), który nie tworzy się sam z siebie – takie byłoby zagadnienie sztuki, i taka jej źródłowa mnogość”⁶.

SZTUKA okazuje się w ten sposób techniką dawania podstaw, lub inaczej mówiąc, prezentacją prezentacji sensu. Nie oznacza to, że każde działanie techniczne jest już sztuką, ponieważ operacja artystyczna ma miejsce jedynie tam, gdzie sens toruje sobie drogę na poziomie swojej sensualności. Najkrócej rzecz ujmując, sztuka jest „otwarcie-na”, a jedynym możliwym uzupełnieniem tej struktury jest łamliwość sensu albo to, że *egzystencja jest*. Liczba pojedyncza terminu „sztuka” jest więc w świetle powyższych ustaleń całkowicie konwencjonalnym nazwaniem mnogości technik artystycznych.

„Techniczność sama w sobie jest równocześnie «bezproduktywnością» dzieła, co powoduje, że sytuuje się ono poza sobą samym i dotyka nieskończoności. Bezproduktywność techniczna nie przestaje aktywizować przekształceń sztuk pięknych, co wytrąca te ostatnie z estetyzującej drzemki. Również z tej przyczyny sztuka jest zawsze w przededniu swego końca. «Koniec sztuki» jest za każdym razem początkiem jej mnogości. Mógłby on być także początkiem jakiegoś nowego sensu «techniki» w ogóle i punktem zwrotnym w jej przebiegu”⁷.

DYSKURS, będąc tylko jedną spośród tych sztuk-technik, nie może wypowiadać się o pozostałych z pozycji uprzywilejowanej. Może on jedynie otworzyć się na nie, to znaczy określić własną tożsamość poprzez wewnętrzną różnicę. Bowiem zgodnie z tym, co powiedzieliśmy wyżej o niemożności zewnątrz i braku głębi w świecie, *inne* należy do niego jako granica jego własnej tożsamości. Dyskurs nie powinien więc zacierać tej różnicy, co tłumaczy Derridiański sprzeciw wobec ujmowania pisma jako „wtargnięcia zewnątrz do wnętrza”⁸ oraz wyraźnie sformułowany postulat zmiany stylu w filozofii, który znajdujemy u Nancy’ego:

⁶ J.L. Nancy: *Les Muses*. Galilée, Paris 1994, s. 50–51.

⁷ *Ibidem*, s. 66.

⁸ J. Derrida: *De la grammatologie*. Minuit, Paris 1967, s. 52.

„Pod wieloma względami ten inny gest stanowi zasadniczy moment współczesnej pracy filozoficznej. Oznacza to, że pierwotna konstytucja musi przejść przez swą własną dekonstytucję lub też, że prawda powinna zetknąć się z sensem. To zakłada inny stosunek filozofii do swej własnej prezentacji. Ponieważ wyczerpała się możliwość oznaczania prawdy, konieczny jest jakiś inny styl. Bez wątplenia koniec filozofii jest przede wszystkim sprawą stylu w tym właśnie sensie. Nie chodzi tu o efekty stylistyczne ani o ornamentykę dyskursu, ale o to, co sens zmienia w dyskursie, jeśli sens to coś więcej niż same znaczenia. Chodzi więc o *praxis* myśli, o jej zapis (*écriture*) w sensie odpowiedzialności za ten nadmiar sensu”⁹.

Na „płaskiej” powierzchni sensu, nowa filozoficzna praktyka dokonuje rozsunień, które stają się dyskursywnym dotknięciem świata lub jego malarską transpozycją. Sens jest właśnie w obustronności tego dotyku.

Dotyk staje się w ten sposób główną kategorią organizującą projekt filozoficzny Nancy’ego. Choć bez wątplenia wyrażenie „kategoria filozoficzna” jest tu nadużyciem. Dotyk bowiem nie daje się zaklasyfikować do żadnego rodzaju, typu, grupy pojęć filozoficznych i podobnie jak sens daje się określić jedynie przez owo „ku”, przez gotowość bycia-ku i bycia-dla innego. Rację ma więc Derrida, kiedy rozważając dotyk u Nancy’ego używa między innymi takich słów, jak *offrande* (fr. *ofiara* lub *dar*):

„W końcu przyrzekłem sobie pewien sekretny dar (jak można przyrzec, że się da sobie?), który by dotknął zawikłanej kwestii dotyku w sposób *konieczny*, a zarazem *przypadkowy* (Czym jest dotknięcie? Co to znaczy „dotknąć”? Czy jest jakaś istota dotyku? Czy można by było ją wypowiedzieć, pomyśleć, wyczuć, dotknąć, czy też nie? Kto lub co dotyka czego lub kogo? Jak uchronić ją od jej własnej wielowiekowej tradycji, nigdy jednak o niej nie zapominając?).

Mój dar powinien dotknąć mojego przyjaciela, wzruszyć go – mówiłem sobie, dotykając w sposób konieczny, a zarazem przypadkowy tej tematyki, tej onto-logii, tej retoryki czy też poetyki dotyku”¹⁰.

⁹ J.L. Nancy: *Le sens...*, op. cit., s. 36–37.

¹⁰ J. Derrida: *Le toucher – D’un baiser sur les yeux*. (W przygotowaniu do druku; cytata na podstawie rękopisu, s. 27).

Zauważmy, że do tej pory ulubioną metaforą poznania większości filozofów był zmysł wzroku. Myśl niczym głębokie spojrzenie przenikała do istoty rzeczy. Tymczasem dotyk zatrzymuje się na granicy, dzięki czemu odczuwamy bycie sobą jako różnicę z innym, jako otwarcie-na, które jednak nie przeprowadza nas na drugą stronę. Jestem identyczny z sobą samym tylko na progu inności. Aby zilustrować tę konstatację, posłużę się cytatem z *Peinture dans la grotte*, wspólnego dzieła Jean-Luca Nancy'ego i artysty malarza François Martina, gdzie dyskurs dookreśla się poprzez różnicę z malarstwem i odwrotnie. Sam tekst tego dzieła wskazuje początek ludzkości (*homo sapiens*) jako źródłowe podwojenie tożsamości za sprawą sztuki (*homo faber*, mimo iż poznał wartość pracy, nie był jeszcze człowiekiem, gdyż obcy był mu sens człowieczeństwa uobecniony w różnicującym akcie wyobrażenia):

„Człowiek stał się człowiekiem za sprawą dziwnej obcości swojej własnej istoty. W niej to uobecnił się on sam sobie, a także uobecnił, wyobraził sobie ową obcość. Taka była jego wiedza o samym sobie: własna obecność była obecnością kogoś obcego i zatrważająco podobnego. Taki był początek jego wiedzy, uzdolnień, ruchu ręki, dzięki któremu wydzierał on sekret z samego środka tej zatrważającej obcości własnej natury. A jednak nie dane mu było przeniknąć tego sekretu, raczej to on go przeniknął i uczynił z człowieka swoją ekspozycję. W najogólniejszym zarysie człowiek jest zatem objawieniem tego cudu: on sam poza sobą, zaskoczony swoim własnym «twarzą w twarz». Malarstwo maluje to zaskoczenie»¹¹.

Trudno nam jeszcze pomyśleć, a jeszcze trudniej wyrazić w formie tradycyjnego dyskursu metafizyki tę aktywność na styku. Nie można tego zrobić bez reszty. Teraz dopiero zaczyna rozjaśniać się sens Derridiańskiego określenia dyskursu jako systemu różnic i związany z tym postulat zmiany stylu w filozofii. Zgodnie z nim nie możemy już pisać o sztuce, ale możemy rozpisać dyskurs w stronę sztuki, dotknąć jej graficznej

¹¹ J.L. Nancy, Fr. Martin: *Peinture dans la grotte (sur les parois de G. B.)*. W: „La part de l'oeil”, nr 10/1994, s. 161 (tłum. własne); z publikacji tej pochodzą też ilustracje, tworzące kłamrę wokół niniejszego artykułu. Nieznacznie zmieniony tekst *Peinture* znalazł się również w *Les Muses*, op. cit., s. 117–132.

różnicy za pomocą graficznej różnicy tekstu. Sens bowiem jest różnicowaniem różnic: *différance* – mówi Derrida, *Spanne* – proponuje Nancy, choć zazwyczaj unika terminologicznych uściśleń:

„Jak wam to powiedzieć? Przecież to już zostało – i nie zostało – powiedziane. To nie jest coś, czego nie dałoby się w żaden sposób powiedzieć: chodzi tu raczej o coś, co naprawdę przemawia w tym wszystkim, co jest powiedziane i jeszcze raz powiedziane”¹².

Tymczasem wielowiekowa tradycja filozofii głębi wciąż wywiera na nas swój wpływ. Język, którym posługiwała się ona (lub też któremu była podporządkowana?) był tak samo rozczłonkowany, jak rozdzielająca *wnętrze* i *zewnątrze* struktura bytu, a w niej Idee i cienie, Bóg i stworzony przez niego świat, itd. W sposób analogiczny porządek poznawczy powiełał ten sam dualizm, konfrontując podmiot i przedmiot, pojęcia i rzeczy, doświadczenie i zjawiska, itd. W każdej z tych relacji jeden człon był uprzywilejowany (obecność) i ważniejszy od swojego suplementu (reprezentacja). Teraz natomiast należałoby wmyśleć się w przestrzeń nowej filozofii, tak płaska, jak powierzchnia obrazu.

Czy postulat ten nie kłóci się jednak ze stwierdzonym powyżej transimmanentnym charakterem sensu? Nancy, podobnie jak inni filozofowie pisma, odpowiedziałby na tę wątpliwość przez wskazanie na nowe miejsce, jakie w ich koncepcji zostaje przydzielone różnicy. To ona bowiem bierze na siebie rolę dawnego centrum i pierwszej zasady bytu oraz poznania. Tyle tylko, że pozostając różnicą, odwraca ona, zawsze i wszędzie, każdy narzucający się porządek, decentralizuje obrany punkt wyjścia, odbiera grunt każdemu myśleniu typu systemowego. Dostrzeżenie różnicy nie prowadzi więc do prostego zastąpienia jednego porządku przez drugi. W grę wchodzi tu bowiem wydobywanie na jaw konwencjonalności reguł tradycyjnego dyskursu filozoficznego oraz zakwestionowanie wyrażanego przez nie odwiecznego ładu metafizycznego, który jest równocześnie jedynym porządkiem, jaki w ogóle znamy. Intronizacja różnicy niesie z sobą ogromne ryzyko, z którego filozofowie pisma zdają sobie jasno sprawę: od tej pory samozadowolona *ratio* musi spojrzeć w twarz tego, co stanowi jej własny rewers i co zwykła ona wykluczać ze swego wnętrza, między innymi przez deprecjację wyczuwalną wyraźnie w okreś-

¹² J.L. Nancy: *Les sens...*, op. cit., s. 60.

leniach takich jak obłąd czy szaleństwo. A jednak „bełkot” irracjonalności nie dał się nigdy całkowicie wygłuszyć, stając się bolesną codziennością psychicznie chorych oraz artystów, którzy, tak kiedyś jak i dzisiaj, walczą o swoje prawo do głosu na przekór społecznym zniewagom, a często nawet wbrew samym sobie. Pierwsza i – jak sam autor przyznaje – niedoskonała jeszcze próba dotknięcia tego, co *inne* w dyskursie (o ile ten wchodzi na teren wiedzy, do której zalicza się też filozofia), podjęta została przez Michela Foucaulta w jego słynnej *Historii szaleństwa*:

„Na poły schowane w cieniu, sflumione doświadczenie nierozumu przetrwało od czasu *Kuzynka mistrza Rameau* aż do Raymonda Roussela i Antonina Artauda. Ażeby wykazać jego ciągłość, należy je wyłuskać z wszelkich pojęć patologicznych, w jakie je uwikłano. Jeżeli powrót do źródeł w ostatnich poezjach Hölderlina czy uświęcenie wrażliwości przez Nervalą staramy się zrozumieć wychodząc z pozytywistycznego pojmowania obłądu, chwytny jedynie ich sens przeinaczony i powierzchowny: pytając o ich sens prawdziwy trzeba się udać do momentu nierozumu, w którym się mieszczą. Albowiem wyłączenie z centrum doświadczenia nierozumu, konkretnie warunkującego ich istnienie, pojąć można obydwie nurty: poetyckiej konwersji i psychologicznej ewolucji; nie wiążą się one w relacji przyczynowo-skutkowej ani nie rozwijają na zasadzie dopełnienia lub przeciwieństwa. Obydwa wyrastają z tego samego zdławionego nierozumu, który – jak dowodzi doświadczenie *Kuzynka mistrza Rameau* – obejmuje i upojoną wrażliwość, i fascynację stanem pierwotnym, i bolesną ironię, zwiastującą osamotnienie urojenia. Nie wywodzi się to z natury obłądu, lecz z istoty nierozumu. Można jej było nie zauważyć, gdyż nie tylko jest ukryta, ale i zatracą się we wszystkim, co ją wyprowadza na światło dzienne. Do najgłówniejszych bowiem rysów naszej kultury zalicza się zapewne niemożność utrzymania nierozumu w dystansie w sposób nieodwołalnie stanowczy”¹³.

Nic dziwnego, że zepchnięta na obrzeże kultury różnica mogła być wydobyta na jaw tylko przez eksplorację tych „niepoważnych rejonów”,

¹³ M. Foucault: *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. PIW, Warszawa 1987, s. 324.

do których przez wieki całe zaliczano sztukę. Teksty krytyczno-literackie Barthesa, powszechnie uważanego za sztandarowego strukturalistę francuskiego, są ważne także z tego względu, że jego twórczość nie da się jednoznacznie zasufladkować, i choć dziś przebrzmiała już moda na strukturalizm, jego pisma pozostają wciąż tak samo inspirujące. Z pewnością zadziałał tu fakt, że jako jeden z pierwszych dostrzegł on w działalności literackiej Markiza de Sade lub Kafki osobliwy charakter pracy dyskursu, określającego swoją tożsamość poprzez wewnętrzną różnicę:

„(...) znaczenie *różnicy* bierze się przede wszystkim stąd, że słowo to – natarczywe, a często pretensjonalne – usuwa konflikt lub też triumfuje nad nim. Konflikt jest seksualny, semantyczny; różnica wyraża się mnogością, sensualnością i tekstualnością; sens, seks stanowią zasady konstrukcji lub konstytucji; różnica wyraża się w zachowaniach takich jak rozsypywanie w proch, rozpraszenie, migotanie; nie chodzi tu już o odnalezienie jakichś opozycji w lekturze świata i podmiotu, ale o wylewy, zachodzenie na siebie, przecieki, poślizgi, przemieszczenia, wypadanie z trasy”¹⁴.

Ten nowatorski gest w obszarze krytyki literackiej dał o sobie znać także w esejach Maurice’a Blanchota, którego podejście do literatury wzbogaciło się w ten sposób o nowy aspekt filozoficzny:

„Literatura jest domeną spójności i wspólną przestrzenią dopóty, dopóki jej nie ma, dopóki nie istnieje dla siebie samej i siebie samej nie skrywa. Ale gdy tylko pojawi się ona w mglistym przeczuciu tego, czym wydaje się być, natychmiast rozsypuje się na kawałki, wchodzi na drogę rozproszenia, na której to w żadnej mierze nie można już uchwycić jej za pomocą precyzyjnych i dających się określić znaków”¹⁵.

A stąd już tylko krok do *Archeologii wiedzy* Michela Foucaulta, gdzie wraz z atorem: „Nie staramy się tedy przejść od tekstu do myśli, od gadaniny do milczenia, od zewnętrżności do wnętrza, od rozproszenia

¹⁴ R. Barthes: *Roland Barthes par Roland Barthes*. Editions du Seuil, Paris 1975, s. 73–74.

¹⁵ M. Blanchot: *Le livre a venir*. Gallimard, Paris 1959, s. 298.

nia przestrzennego do czystego skupienia jednej chwili, od powierzchownej wielości do głębokiej jedności. Pozostajemy w wymiarze dyskursu”¹⁶.

Następstwem tych literacko-krytycznych i quasi-filozoficznych eksperymentów było uczynienie z tekstu przestrzeni *par excellence* filozoficznej, co też znalazło swój bezpośredni wyraz w postulacie sformułowanym przez Philippe’a Sollersa: „Całość myśli domaga się jakiegoś teoretycznego opracowania, które wychodziłoby od praktyki pisma”¹⁷.

W tej to właśnie przestrzeni intelektualnej należałoby umieścić twórczość Jacquesa Derridy oraz młodszych przedstawicieli omawianego tu nurtu, a więc wspomnianego wyżej Philippe’a Lacoue-Labarthe’a (którego prace z jednej strony dotyczą sztuki, z drugiej zaś wyzwalają zaangażowanie społeczno-polityczne¹⁸) oraz szczególnie wyróżnionego przede mną Jean-Luca Nancy’ego. Nakreślona powyżej perspektywa historyczna filozofii pisma (licząca sobie około czterdziestu lat, co warto przypomnieć jej przeciwnikom, którzy zgodnie wypominają jej krótki żywot) uczy nas zupełnie innego podejścia do tekstów, w jakich wyraziła się cała nasza kulturowa tradycja, a z drugiej strony wprowadza zupełnie nową technikę filozoficznej *praxis*.

Zmiany w filozofii zachodzą wolno. Kantowska krytyka metafizyki nie przełamała niczego w sposób radykalny, bo przecież wielu myślicieli żyjących w późniejszych czasach poczuwało się do obowiązku powtórzenia jego demaskatorskiego gestu. Pamiętamy nawet, że nowy paradygmat filozofii został zaproponowany już przez Nietzschego, który pragnął wymienić zużyty schemat onto-teologiczny na myślenie tak bliskie życiu, jak sztuka. Ale kto odważył się zastosować ten wzorzec w domenie dyskursu filozoficznego? O ile mi wiadomo, tylko francuscy filozofowie pisma podjęli się tego pionierskiego zadania. Każdemu z nich udało się sprostać temu wyzwaniu w sposób mniej lub bardziej dyskusyjny, niektórzy z nich zdołali ściągnąć na swoje pisma uwagę międzynarodowej społeczności filozoficznej, inni są znani i cenieni głównie we Francji. Myślę jednak, że każdy z nich zasługuje na równe zainteresowanie. Dlatego jednym z zamierzeń mojej pracy była chęć ukazania polskiemu środowisku intelektualnemu sylwetki filozoficznej Jean-Luca Nancy’ego,

¹⁶ M. Foucault: *Archeologia wiedzy*. PIW, Warszawa 1977, s. 106 (tłum. A. Siemek).

¹⁷ Ph. Sollers: *Logiques*. Editions du Seuil, Paris 1968, s. 9.

¹⁸ Osoby zainteresowane twórczością tego myśliciela powinny sięgnąć choćby po *Retrait de l'artiste, en deux personnes* (nieco inny wariant dotknięcia malarstwa przez pismo) lub *La fiction du politique* (pismo rozpisujące się w stronę politycznych uwikłań).

którego twórczość uważam za niezwykle ciekawą i ważną dla dalszego rozwoju filozofii. Podjęta przez niego próba przekształcenia praktyki filozoficznej, której tylko jeden aspekt został oświetlony w tej pracy¹⁹, staje dopiero przed próbą czasu. Filozofowanie na styku ze sztuką nie jest przedsięwzięciem najłatwiejszym, ale jego mechanizm da się uchwycić. Zanim więc zniekształcimy jego sens, nakładając nań racjonalistyczne pęta, dotknijmy jego oczywistości.

¹⁹ Osoby uważnie śledzące logikę tego tekstu dostrzegły z pewnością, że przyjęta jako punkt wyjścia „zewnętrzność” sztuk plastycznych posłużyła autorce za pretekst (*pre-tekst*) do wyjaśnienia mechanizmu, ruchu czy też gry, jakim podlega filozofia pisma. Ten punkt wyjścia mógłby być z powodzeniem zastąpiony jakimś innym *pre-tekstem*, bądź to natury artystycznej (np. muzyka), bądź też natury zupełnie odmiennej (np. wzmiankowane zaangażowanie społeczno-polityczne, stanowiące wyróżniony – a nawet główny – nurt zainteresowań J.L. Nancy’ego). Niemniej jednak artystyczne uwikłania francuskich filozofów pisma pozostają niezwykle ważnym momentem inaugurowanej przez nich nowej filozoficznej praktyki.