

Piotr Schollenberger

Dyskurs w odchłani

Sztuka i Filozofia 24, 196-206

2004

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.

Piotr Schollenberger

DYSKURS W ODCHŁANI*

Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Słowo, obraz, terytoria, Gdańsk 2003, ss. 495.

„W odniesieniu do malarstwa każdy dyskurs – o nim, obok lub powyżej niego – (niezależnie od tego, czy jest poetycki, czy filozoficzny), wydaje się mi zawsze naiwny, zarazem pouczający i rzucający zaklęcia, zaprogramowany, kierowany przymusem mentorstwa. Zawsze rozgadany, a tym bardziej, gdy jest na temat. Nierówny i bezproduktywny w obliczu tego, co jednym pociągnięciem [*d'un trait*] przekracza go lub obywa się bez niego – pozostając w stosunku do niego heterogeniczne lub odmawiając mu prawa zajęcia pozycji, z której mógłby je opanować, utworzyć nad nim nawis”¹. Malarstwo a dyskurs, dyskurs o malarstwie oraz granice jego możliwości, a raczej niemożliwości, stanowią przedmiot namysłu pracy Jacques’a Derridy *Prawda w malarstwie*. Dlaczego dekonstrukcja podejmuje ten namysł, dlaczego pragnie mówić o sztuce?

W dalszej części przytoczonego akapitu Derrida mówi o dwóch jedynie istniejących rodzajach malarstwa: z jednej strony mamy malarstwo, które zapiera dech w piersiach, jest obce wszelkiemu dyskursowi, dotyka „rzeczy samej”, przez co sprzyja wszelkim formom myślenia zgodnego z porządkiem obecności, uosabiającej – jak wiadomo – głównego przeciwnika filozofii różnicy, a z drugiej strony mamy malarstwo, które nie jest wcale innym malarstwem niż to pierwsze², „elokwentne i niewyczerpane – powiela w zasadzie pewien zamierzchły język, przybywając z opóźnieniem

* W ten sposób polska tłumaczka oddaje dokonany przez Derridę zabieg na francuskim słowie *abîme*, oznaczającym „otchłań”. Derrida stosuje miejscami podwójną pisownię: *abîme* oraz *abyrne*. Różnica pomiędzy nimi, widoczna w piśmie, pozostaje zatarta w wymowie. Por. J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Słowo, obraz, terytoria, Gdańsk 2003, op. cit., s. 30.

¹ Ibidem, s. 179–180.

² „Drugie, a więc to samo...” por. Ibidem.

na ostrze tekstu, który mnie interesuje”³. Istnieją dwa rodzaje, będące tak naprawdę jednym malarstwem, których typologią jednak nie ono rządzi – robi to tekst, konkretny dyskurs o malarstwie. Tematem książki Derridy nie jest więc refleksja nad przedmiotami malarskimi jako takimi, lecz lektura tekstów dotyczących sztuki, na gruncie których stawiane są takie ogólne, związane z tradycją estetyki pytania, jak: czym jest sztuka? czym jest piękno?, czym jest źródło sztuki? To właśnie tu zostają poddane analizie: estetyczna myśl Hegla, *Krytyka władzy sądu* Kanta oraz *Źródło dzieła sztuki* Heideggera. Z drugiej strony, spotykamy się z uważną lekturą (jest to chyba najwłaściwsze określenie dokonywanego przez Derridę zabiegu) twórczości artystycznej – konkretnych dzieł malarskich, jednak o tyle, o ile (będą podatne, ulegną, zdołają poddać się) poddadzą się one „ostrzu tekstu”, o ile pobudzą go i rozmnożą. Mowa tu o rysunkach Valerio Adamiego oraz o serii prac zatytułowanych *The Pocket Size Tlingit Coffin* Gérarda Titusa-Carmela.

Derrida już na wstępie deklaruje, że będzie pisał „wokół” malarstwa, na obrzeżach, których przynależność terytorialna pozostaje nierozstrzygnięta, wahając się pomiędzy milczeniem figury a rozmownością dyskursu.

Rozważania Derridy na temat malarstwa organizuje zdanie, a raczej przyrzeczenie, wypowiedziane w jednym z listów Cézanne’a: „Winien wam jestem prawdę w malarstwie i powiem wam ją”. Co to jednak znaczy, zastanawia się Derrida, powiedzieć prawdę w malarstwie? Czy przyrzeczenie, by móc się spełnić, nie wymaga kontekstu, który nadałby mu właściwą moc? Bo czymże jest prawda sztuki i jakie może sobie rościć prawa do wypowiedzenia, skoro jest ona prawdą idiomu? Dzieło sztuki, obraz malarski jest zdarzeniem, jest nieredukowalne do żadnego systemu odniesień – wszak na tym właśnie polega jego prawda i jego niepowtarzalna wielkość. Dzieło jest, powie Derrida, „ponad rynek”. Z drugiej strony, mówimy o dziele, poszukujemy jego prawdy, umieszczamy je w kontekście społecznym, kulturowym, instytucjonalnym. Idiom dzieła daje się wysłowić jedynie w kontekście już zastanego, ogólnego systemu odniesień. Dopiero na tym tle odcina się i pozwala o sobie mówić. Wkraczamy w ten sposób na, właściwą dekonstrukcji, drogę logiki suplementu, logiki bezustannych negocjacji pomiędzy dwiema strefami, wydzielonymi przez tradycyjne dyskursy filozoficzne: sferą skrywającą wewnętrzną istotę piękna, prawdy, sztuki **wnętrza** oraz sferą zewnętrznych uwarunkowań przedmiotu.

³ Ibidem.

Tradycyjne filozofemy, jak to określa Derrida, przechodzą do porządku dziennego nad tą wzajemną nieprzystawalnością w imię gwarantowanego przez język systemu jasnych i wyraźnych odniesień pomiędzy tym, co znaczone i wewnętrzne, co istniejące „samo w sobie”, a tym, co względem niego oznaczające, materialne, akcydentalne: „(...) sztukę w ogóle czyni się przedmiotem, w którym (...) możliwe staje się odróżnienie inwariantu wewnętrznego sensu od wielkości zewnętrznych wariacji, poprzez które – jak poprzez zasłony – próbuje się zrekonstruować prawdziwy, pełny, źródłowy sens: jeden, nagi”⁴. Przeciwwstawienie się przez filozoficzną dekonstrukcję temu metafizycznemu **mimetologizmowi** ma charakter stopniowego zacierania pozornie ostrej granicy pomiędzy analizowanym tekstem, dziełem sztuki a wszystkim, co leży poza jego obrębem, co stanowi dla niego tło. Przypomnijmy tu, postulowane przez francuskiego filozofa, nowe pojęcie pisma: „Żaden element, czy to w porządku dyskursu mówionego, czy dyskursu pisanego, nie może funkcjonować jako znak, nie odsyłając do innego elementu, który sam po prostu nie jest obecny. Ten szereg sprawia, że każdy «element» – fonem lub grafem – konstytuuje się, poczynawszy od śladu, jaki pozostawiają w nim inne elementy łańcucha lub systemu. Ten szereg, ten splot jest tekstem, który wytwarza się wyłącznie przez przekształcenia innego tekstu. Nic – ani w elementach, ani w systemie – nie jest nigdzie i nigdy po prostu obecne lub nieobecne. Istnieją, na wskroś, wyłącznie różnice i ślady śladów”⁵.

Podjęty przez Derridę dyskurs na temat *obramowania* w sztuce⁶ będzie szedł dokładnie tym samym tropem, jakim szła analiza nowego pojęcia pisma. Chodzi o to, by pokazać, w jaki sposób problematyzacja granicy oddzielającej wewnątrz i zewnątrz dzieła sztuki nie pozwala już mówić o wnętrzu bądź zewnątrz jako takim, lecz czyni je nawzajem swymi własnymi śladami, wprawia je w grę różnic, której niezdecydowanie pozwala zaistnieć tekstowi. Dzieło sztuki ma naturę palimpsestu – czeka na tekst, który je powtórzy, nigdy nie prezentuje się w sposób czysto źródłowy, stanowiąc bowiem przez obramowanie przesunięcie sprawia, że nie jesteśmy w stanie powiedzieć „to już jest dzieło, a to jeszcze nie jest dzieło”. Derrida w swej książce będzie tropił, zawarte m.in. w klasycznych tekstach filozofii sztuki, pojęcia – nierozstrzygalniki, które wskażą na, już w tych tekstach i w samym pisaniu o sztuce, zawarty

⁴ Ibidem, s. 28.

⁵ Por. J. Derrida, *Pozycje*, tłum. A. Dziadek, Bytom 1997, s. 27.

⁶ Por. Idem, *Prawda...*, op. cit., s. 55.

implicite dyskurs obramowania. Są to przede wszystkim: *parergon*, *ductus*, paradygmat, oraz (jakkolwiek dziwnie to zabrzmie), sznurowadło (*le lacet*). Tym, co pojęcia te w jakiś sposób ze sobą łączy, pozwalając im wymiennie pojawiać się w analizach różnych dzieł i różnych tekstów, jest pojęcie „rysu” (*le trait*).

Rys, jak pisze autor *Prawdy w malarstwie*, „nigdy nie jest wspólny, nie stanowi jedności ze sobą ani bez siebie. Jego podzielność wytwarza tekst – zostawiając ślady i pozostałości”⁷. Rys jest taką paradoksalną figurą, która nigdy nie pojawia się sama z siebie, choć to właśnie ona konstytuuje granicę, opozycję leżącą u podstaw każdego dzieła i każdego dyskursu o malarstwie. Rys jest różnicą „pomiędzy formami lub treściami pojawiania się. Rys nigdy nie pojawia się sam w sobie, nigdy po raz pierwszy. Zaczyna od tego, że się wycofuje”⁸. Filozofia sztuki, filozofia starająca się odpowiedzieć na pytanie: „czym jest sztuka?”, pomija jednak w swych tradycyjnych rozważaniach problematykę rysu, problematykę stanowiącą „własność” i idiom sztuki. Filozofia sztuki rozpoczyna bowiem swe rozważania od sztuki, rozumianej jako pewna tradycja, kulturowa ciągłość przemian, oraz od historii sztuki, która tę tradycję bada. „Ta konfiguracja – pisze Derrida – tworzy system, logikę oraz encyklopedię, wewnątrz której sztuki piękne wyodrębniają się jako partykularny obszar”⁹. Dyskurs o sztuce nie przynależy więc do sztuki ani z niej nie wyrasta, ustanawia autonomiczny system konstytuujący (jak to się dzieje u Hegla) własny obieg wiedzy. Konstatacja ta jest dla Derridy czymś więcej niż banałem, w rodzaju „Przez ciebie płynie strumień piękności, ale ty nie jesteś pięknoscią”, albowiem dekonstrukcji nie chodzi o to, by w jakiś sposób przekształcić zastane formy dyskursu, lecz by dotrzeć do miejsca, w którym „wewnętrzny” dyskurs napotyka własne „zewnątrze”, przybierające choćby postać zinstytucjonalizowanych form nauczania, rozpoznawania tego, czym jest sztuka. Zdając sprawę z tej zależności, zauważymy, jak tego chce Derrida, że każde pytanie o sztukę, jej sens i źródło, zakłada już pewien fundament, którym jest „przeświadczenie, że sztuka – słowo, pojęcie, rzecz – cechuje się jednością, a co więcej, posiada także jakiś źródłowy sens, jakiś *etymon*, jakąś prawdę jedną i nagą, którą wystarczyłoby odsłonić poprzez historię”¹⁰. Przy takim

⁷ Ibidem, s. 18.

⁸ Ibidem, s. 19.

⁹ Ibidem, s. 24.

¹⁰ Ibidem, s. 26.

rozumieniu, zarówno Hegłowska filozofia sztuki, stanowiąca „zwieńczenie onto-teologii”, jak i dokonywany przez Heideggera wysiłek, by myśleć o sztuce „inaczej” – poza lub przed historią, stanowią przejaw tego samego zawłaszczenia sztuki przez słowo, przez dyskurs filozoficzny. Filozofia, zamykając sztukę w swym własnym kręgu, nie porusza się jednak po kole hermeneutycznym – bilans zysków i strat, ogólna ekonomia rządząca procesem rozumienia, wytwarza bowiem pewną nadwyżkę, która nie pozwala się kołu zamknąć. W jaki sposób, na przykład, opisać to, czym jest tytuł dzieła malarskiego? Czy należy on do historii, tradycji – tego, co wobec dzieła zewnętrzne i dyskursywne? Czy może stanowi on część przedstawienia, jedynie z wyglądu przypominającą zewnętrzną instancję, a tak naprawdę, będącą częścią wewnętrznej legendy dzieła? Każdy namysł o sztuce porusza się, stwierdza Derrida, po takim kole, zahaczając jednym ruchem o dyskurs, drugim dotykając tego, co przedstawione. Filozofia zamyka sztukę we własnym kole, sama jednak wytwarza tym samym kolejne koło, które jest kołem jej dyskursu. Specyfikę wszelkiego dyskursu o sztuce jest, jak pisze autor *Pozycji*, „odchłannienie”, wtrącanie siebie samego w otchłań. Dyskurs o sztuce porusza się nad otchłanią, którą sam wytwarza. Pytając o to, czym jest piękno, musi odpowiedzieć na pytania, czym jest sztuka oraz czym są dzieła sztuki i po czym je rozpoznajemy. Na to ostatnie pytanie zarówno Hegel, jak i Heidegger – dwaj wielcy, klasyczni, choć z pozoru biegunowo różni, myśliciele sztuki odpowiadają, że musimy po prostu przyjąć istnienie dzieł uznawanych przez opinię potoczną za dzieła sztuki. Dzieło sztuki, mówiący o nim podmiot oraz sztuka, jako to, co dokonuje pomiędzy nimi zapośredniczenia w procesie rozumienia istoty dzieła sztuki. Właśnie ten model dyskursu o sztuce „odchłannienie”: „Za każdym razem, kiedy filozofia określa sztukę, opanowuje ją i zamyka wewnątrz historii sensu lub ontologicznej encyklopedii, to równocześnie wyznacza jej rolę medium”¹¹. Medium – sztuka jako coś trzeciego nie musi jednak wcale, jak zauważa Derrida, wyczerpywać się w pośredniczeniu pomiędzy dwoma członami opozycji. Może ona ustanawiać własną ekonomię nadwyżki, którą będzie badać autor *Prawdy w malarstwie*.

Pierwszym, który stara się za pomocą pojęcia sztuki zasypać otchłań pomiędzy dziedziną tego, co zmysłowe, a dziedziną ludzkiej wolności jako tego, co ponadzmysłowe, jest Kant. Po raz pierwszy też pojawia się tu paradoks samoodniesienia. Filozofia traktuje sztukę niczym wzniesiony

¹¹ Ibidem, s. 42.

sztucznie most, który zapewni „podstawową jedność” dwóch naturalnie rozdzielonych dziedzin. „Filozofia – pisze Derrida – która (...) powinna pomyśleć sztukę (...) jako część swego pola lub fragment swej budowli, nagle przedstawia samą siebie jako część swojej części, czyli jako sztukę architektury. (...) Filozofia sztuki zakłada sztukę filozofii, sztukę wyższego rzędu...”¹².

Figurą, która najdobitniej da wyraz dokonującym się w ten sposób, nieprzewidzianym przez samego Kanta podziałom, jest dla francuskiego filozofa parergon. Sąd smaku jest, jak wiadomo, jedynie wtedy czysty, gdy jest formalny, gdy determinująca go racja nie zawiera domieszki „empirycznego upodobania”. Formalnie mogą się także podobać, jak pisze cytowany przez Derridę Kant, te części dzieła, które już nie są samym dziełem, lecz stanowią rodzaj dekoracji – *parerga*, o ile oddziałują poprzez swą formę. Parergon jest czymś, co znajduje się obok dzieła – *ergon*. Jest na zewnątrz dzieła, jednak nie na tyle, by nie stanowić jego części i nie być przy tym przedmiotem estetycznego upodobania. Kant przywołuje także pojęcie parergonu w *Religii w obrębie samego rozumu*. Określone są tu tym mianem uwagi niezwiązane ściśle z głównym tekstem, jednak w jakiś sposób go uzupełniające. Parergon, pisze Derrida, kadruje, wydziela sfery głównego dyskursu, będąc zarazem czymś wobec niego zewnętrznym. Jest niczym rama, której piękno jest niezbyt ostentacyjne i która może się podobać obok/łącznie z przedstawianym obrazem: „Transcendentna zewnętrżność tego czegoś ma za zadanie współgrać, sąsiadować, stykać się i ocierać, naciskać na samą granicę oraz wnikać do wnętrza, ale tylko na tyle, na ile zaznacza się jego brak. Brakuje mu czegoś i brakuje mu samego siebie”¹³. Problem parergonu wprowadza ze zdwojoną siłą poruszone na wstępie zagadnienie obramowania. Parergon jest bowiem „pomiędzy”; oddziela się od dzieła, w jakiś sposób doń należąc, oddziela się także od otoczenia, od tła – należy i nie należy do nich obu. Tym, co stanowi o związku *ergonu* – dzieła z parergonem, jest obecny w dziele brak. Parergon nie jest po prostu w zewnątrzny, arbitralny sposób dodany do dzieła (parergonalne są na przykład wedle Kanta ubrania namalowanych postaci). Parergon jako obramowanie stanowi rodzaj „rozstrzygającej struktury tego, co jest stawką na niewidocznej granicy z wewnętrżnością sensu, pomiędzy tą wewnętrżnością (ochranianą przez całą tradycję hermeneutyczną, semiotyczną, fenomenologiczną oraz

¹² Ibidem, s. 49.

¹³ Ibidem, s. 67.

formalistyczną) i wszystkimi empiryzmami tego, co zewnętrzne, które – nie umiając ani widzieć, ani czytać – przechodzą obok omawianej kwestii”¹⁴. Co więcej, sama Kantowska trzecia Krytyka, jak twierdzi Derrida, korzysta z zewnętrznego/nie-zewnętrznego obramowania własnego dzieła. Chodzi tu o „Analitykę piękna”, której podział na poszczególne części (jakość, ilość, relacja, modalność), dokonuje się podług analityki pojęć przeniesionej niczym kadrująca rama z *Krytyki czystego rozumu*. Dla Derridy ruch ten, którego Kant wcale nie uzasadnia, stanowi zamię (zgodnie z tym, co powiedzieliśmy wcześniej o suplementarnej naturze parergonu), obecnego w *Analityce piękna* braku, który wymusza zewnętrzne obramowanie. Co by było, pyta przy tym Derrida, gdyby potraktować w związku z tym Kantowskie dzieło niczym dzieło sztuki? Co w tym dyskursie o sztuce byłoby wnętrzem, a co obramowaniem? Wynik może być jeden: filozofia nie jest w stanie zrationalizować obramowania, które pojawia się, wytwarza niczym uboczny produkt dyskursu, dąży więc do jego zatarcia, co jest zatarciem wszelkiej heterogeniczności.

W przypadku Kanta, jak to pokazuje dalej Derrida, zatarcie to przybierze m.in. charakter naturalizacji piękna. Co jest bowiem piękne, zdaniem Kanta? Piękne jest to, co podoba się *bez-celu* oraz *bez-pojęcia* w celowości, na przykład dziki tulipan. Zmienienna jest ta obecność celu jako pewnego braku, przywiązania piękna do celu, który gdzieś jest, lecz pozostaje nieosiągalny i funkcjonuje jedynie jako własny brak: „celowość bez celu”. Byt jest piękny, interpretuje Kanta Derrida, gdy napina się w kierunku nieokreślonego celu i zostaje jednocześnie jednym ruchem, „czystym cięciem” od niego odcięty. Cel jednak nie znika, by coś stało się piękne, nieokreślony cel musi być obecny jako właśnie odcięty, zerwany, musi stać się obecny, powie Derrida, jako „obrzeżenie”, jako *bez-*. Czymże jest ta obecna nieobecność, jak nie obecnością obramowania, o którym tradycyjny dyskurs filozoficzny nie chce, bądź nie potrafi mówić? Widzimy teraz wyraźnie, że Derrida naprowadza nas na problematykę śladu. Piękno jest pięknem, ponieważ w jego strukturze jako całości obecna jest rysa, „skrajny skrawek”, który zaznacza się jedynie jako ślad nieobecności, i to właśnie on pozwala o pięknie mówić.

Podobny ślad, traktowany jako brak, domagający się wypełnienia (przez co?: przez prawdę, osobę?), pojawia się w analizowanym przez autora sporze, jaki miał miejsce pomiędzy historykiem sztuki Meyerem Schapiro a Martinem Heideggerem. Do kogo bowiem należą buty, przed-

¹⁴ Ibidem, s. 73.

stawione przez van Gogha, a przywołane przez Heideggera w *Źródle dzieła sztuki*? Czy są to, jak tego chce Heidegger, buty wychodzącej w pole wieśniaczki, czy może buty chodzącego ulicami miasta Vincenta, który złożył na obrazie swój podpis? Restytucja butów okazuje się w swej istocie sporem o restytucję prawdy w obrazie. Na czym bowiem polega prawda malarska? Dla Schapiro, który wierny jest korespondencyjnemu ujęciu, prawda tego konkretnego obrazu polega na jednoznacznym przypisaniu mimetycznego przedstawienia, odpowiadającej mu rzeczywistości. Dla Heideggera, który stara się „myśleć inaczej”, prawda obrazu jest prawdą odsłoniętej obecności. „Wkłada” on buty na nogi wieśniaczki, pragnie bowiem odsłonić coś z istoty bycia dziełem sztuki oraz jego stosunku do bycia rzeczą i bycia narzędziem. Zatrzymajmy się przy Derridiańskiej analizie opisującego obraz Heideggera dodaje ona bowiem coś, co sytuuje się ponad tym sporem. Derrida pyta o widniejące na obrazie sznurowadła. Jaką one pełnią rolę? Buty stoją rozsznurowane, nikt ich nie używa, nie nosi ich ani wieśniaczka, ani van Gogh. Jeśli sobie przypomnimy to, co o istocie dzieła sztuki pisze Heidegger, zauważymy, że jest ona ściśle powiązana z byciem narzędziem oraz z jego podstawowym rysem, jakim jest użyteczność. Obraz, dlatego właśnie że jest bezużyteczny, jest czymś, w co może się odłożyć prawda. Bezużyteczny obraz ukazujący bezużyteczne buty ukazuje jednocześnie ich istotę bycia narzędziem, którą jest właśnie użyteczność. Tak rozumianą prawdą, stwierdza Derrida, rządzi prawo struktury¹⁵. W tym neologizmie łączą się ze sobą pojęcia struktury oraz tego, co ściśle (*stricte*). Dzieło sztuki, z racji swej bezużyteczności bliższe jest Heideggerowskiej rzeczy. Narzędzie (wytwór) jest na poły dziełem sztuki (jest utworzone), na poły rzeczą. Dziełu sztuki bliżej jest jednak do rzeczy (jest ze swej istoty nieprzymuszone, odsyła do samego siebie) niż do narzędzia. Jednak, pyta Derrida, co zrobić z dziełem sztuki przedstawiającym narzędzie? „W ten sposób dzieło, które bardziej przypomina nagą rzecz niż wytwór (na przykład buty), jest również wytworem. Obraz przedstawiający buty jest wytworem (sztuki) przypominającym rzecz, prezentującym (a nie re-prezentującym...) wytwór (buty) itd.”¹⁶ W obrazie przywoływanym przez Heideggerowski opis, „ściśnięte” więc zostaje to, do czego opis się bezpośrednio odwołuje, oraz to, co znajduje się poza nim¹⁷. Figurą tego procesu są dla Derridy

¹⁵ Por. *Ibidem*, s. 350 oraz s. 486.

¹⁶ Por. *Ibidem*, s. 350.

¹⁷ Por. *Ibidem*, s. 352.

snurowadła (*des lacets*) – przechodzą one pod spodem i na powierzchni, łączą wewnątrz z zewnątrz, nie będąc przy tym ani jednym, ani drugim, do żadnego z nich nie przynależąc, stanowią „dodatek parergonalny w postaci zewnątrz, które zaznacza się we wnętrzu, choć się doń nie redukuje”¹⁸. Są one niczym rama, która z jednej strony odcina dzieło od sfery użyteczności, z drugiej strony ją do niej przyłącza (zszywa, jak mówi Derrida). Tak więc dyskurs Heideggera o przedstawionych na obrazie butach wskazuje, podobnie jak to się działo podczas analizy Kanta, na pewne „poza”, które go konstytuuje: „(...) parergon ma tu prawdopodobnie postać sznurowadła, które wiąże ze sobą wewnątrz i zewnątrz tak, że na poły rozwiązane w obrazie sznurowadło (wewnątrz – zewnątrz) stanowi także figurę relacji obrazu z jego zewnątrz”¹⁹. Gest Schapiro, przypisującego buty van Goghowi, oraz gest Heideggera, który jedynie pozornie przypisuje buty wieśniacze, a tak naprawdę atrybuuje je prawdziemu dziełu sztuki, byłyby w ostatecznym rozrachunku podobne. Obydwaj sięgają w kierunku pewnego „poza” obrazu, obydwoj wiążą dzieło z czymś wobec niego zewnętrznym, bez czego, jak się okazuje, nie można mówić o jego prawdziwości.

Derridiańska analiza przywoływanych w *Prawdzie w malarstwie* dzieł współczesnych twórców zdaje się iść trochę innym tropem niż dekonstrukcyjna lektura klasycznych tekstów filozoficznych. Widoczny jest tu wyraźny rys pokrewieństwa myśli pomiędzy przywoływanymi artystami a prowadzącym o nich dyskurs Derridą.

Valerio Adami, definiujący obraz jako „kompleksową propozycję, w której uprzednie doświadczenia wizualne tworzą kombinacje niemożliwe do przewidzenia”²⁰, który stara się, by obrazy performowały własne działanie, pokazując to, co/że robią²¹, który, jednym słowem, stara się, zaznaczyć malarstwo w malarstwie, jest z pewnością intelektualnym sprzymierzeńcem Derridy.

Twórczość Gérarda Titusa-Carmela pozwala rozpatrzeć i podważyć pojęcie paradygmatu. Czymże bowiem jest paradygmat? Jest po pierwsze konstruktem, tak jak konstruktem jest stworzona przez Titusa-Carmela „niemożliwa”, przedziwna, „niewielkich rozmiarów” „trumienka”²². „Paradygmat – pisze w związku z tym Derrida – nie był u źródła. On sam

¹⁸ Ibidem, s. 353.

¹⁹ Ibidem, s. 387.

²⁰ Por. *Słownik sztuki XX wieku*, red. G. Durozi, Warszawa 1992.

²¹ Por. J. Derrida, *Prawda...*, op. cit., s. 191.

²² Por. Ibidem, s. 219.

nie jest ani wytwórcą, ani stwórcą. Stanowiąc faksymile modelu, musiał być najpierw wytworzony, a jako model nawet zredukowany...”²³. Staje się ona podstawą deklinacji – serii składającej się z 127 obrazów tego modelu. Czy jest jednak w swej odmianie obecny, czy seria rysunków o arbitralnej liczbie, ukazujących go z różnorodnych punktów widzenia, nie pozostawia jakiegś nieuchwytej reszty? „Titus-Carmel «ukatrupia» paradygmat. Rzucając się zajadle na jego wizerunek, udając, że mógłby się kryć w serii pozornych reprodukcji, redukuje go, przekształca w nic nieznaczący odpadek – poza serią w serii, a co za tym idzie poza obszarem użytku”²⁴. Seria rysunków „nawiedzana” jest przez to, co nieobecne, co wypadło poza obramowanie, wysyłając jednak stamtąd sygnały, które jak to się działo w przypadku butów van Gogha, nie pozwalają o nim zapomnieć. Paradygmat jest i nie jest poza serią – tak jak rysunki, został wszak wytworzony, nie jest w serii, albowiem jest pierwszy i jest trójwymiarowy. Derrida do opisywanej serii dokłada serię własną, jego opis ma za zadanie odegrać obrazy, tak jak one z kolei odgrywają paradygmatyczny przedmiot przedstawienia. Konceptualizacja zostaje tym samym zawieszona, myśl idzie po śladach śladów, przedmiot opisu wymyka się jednoznacznej reprezentacji, domagając się wytworzenia pewnej nadwyżki, która jest dla Derridy tekstem.

Zgodnie z deklaracjami autora, który zaznacza na wstępie, że będzie pisał „wokół malarstwa”, książka *Prawda w malarstwie* nie dotyczy wcale sztuki, lecz związana jest z możliwością dyskursu o sztuce. Derrida pomija przedmioty malarskie jako takie na rzecz sposobów mówienia o nich. Zgodne jest to, jak to określa Michał Paweł Markowski, z dekonstrukcyjną „zasadą wszystkich zasad” – „nie istnieje taka źródłowo prezentująca się naoczność, która byłaby źródłem prawomocnego poznania; nie jest tak, że wszystko, co nam się w «intuicji» źródłowo, w swej cielesnej rzeczywistości przedstawia, należy po prostu przyjąć jako to, co się prezentuje...”²⁵. Dla francuskiego filozofa mówienie o malarstwie jest z jednej strony czymś występny, czymś, co nigdy nie przekroczy ustanawianej przez nie heterogenii. „W odniesieniu do malarstwa każdy dyskurs (...), wydaje się mi zawsze naiwny, zarazem pouczający i rzucający zaklęcia...” Z drugiej strony, jedynie to przesunięcie, wzajemna nieprzystawalność dyskursu oraz

²³ Ibidem, s. 228.

²⁴ Ibidem, s. 234.

²⁵ Por. M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 267.

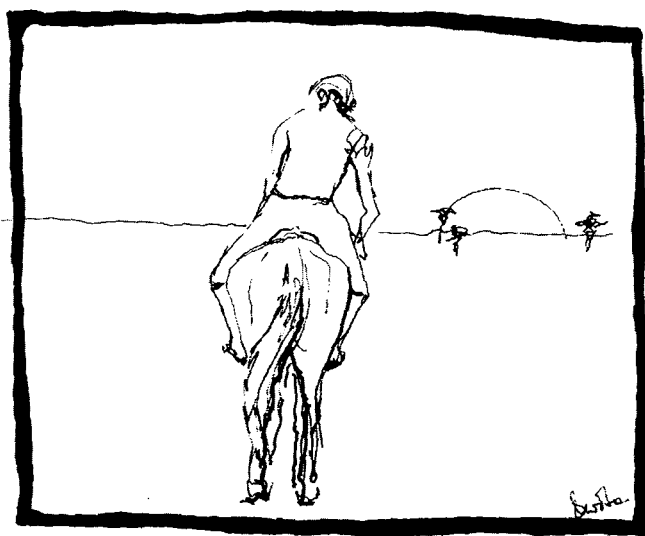
tego, co go przekracza, pozwala nam pisać, tworzyć teksty, a dla Derridy wszak *scribere ergo sum*. Wydaje się więc, że proponowany przez Derridę dyskurs o malarstwie byłby więc zawsze pewną formą milczenia o nim:

„P. Kto potrafiłby po prostu milczeć o milczeniu?

J. Musiałoby to być właściwe powiadanie...

P. pozostające stałą przygrywką do rozmowy *od strony języka*

J. Czy nie próbujemy w ten sposób czegoś niemożliwego?”²⁶



²⁶ M. Heidegger, „Z rozmowy o języku” (w:) idem, *W drodze do języka*, tłum. J. Mizera, Kraków 2000, s. 110.