Małgorzata Kwietniewska

(Nie)obecność w portrecie

Nowa Krytyka 12, 113-144

2001

Artykuł został 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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

NOWA KRYTYKA 12 Rok 2001
ISSN 0867-647X

Małgorzata Kwietniewska
Uniwersytet Łódzki

(Nie)obecność w portrecie

W chwili, gdy dobiega końca epoka tradycyjnie „metafizycznych" reprezentacji, anachronizmem staje się chęć *pisania-o*, a co za tym idzie, chęć dyskursywnego sportretowania Jacques'a Derridy. Dlatego tekst ten będzie jedynie próbą zbliżenia się do pewnej granicy portretu (portretu jako granicy obecności i nieobecności w obrazie?), która mogłaby oddzielać to, co wydaje się być oryginalnym wkładem Derridy w rozwój filozofii, od tego, co nie jest jego myślową „własnością", lecz dziedzictwem minionych epok. Czy jednak rzeczywiście jest tak, że granica, przechodząc *pomiędzy* heterogenicznymi istnościami, neutralizuje różnicę między nimi? To właśnie należałoby sprawdzić.

Zagadnienie obecności w ujęciu Heideggera i Derridy – tak można by sformułować kwestię organizującą ten artykuł, zawężając obszar owego *pomiędzy* do linii filozoficznego starcia wymienionych myślicieli, a linia ta mogłaby zarazem wyznaczyć kontur portretu jednego z nich. Gdybyśmy tylko zdołali ją uchwycić...

* * *

Zagadnienie obecności jest z pewnością jednym z kluczowych problemów filozoficznych rozważanych przez Heideggera w „twórczości po zwrocie". Stanowiąc jasną stronę, czyli prawdę bycia, obecność musiała w pewnym momencie wysunąć się na pierwszy plan rozważań niemieckiego myśliciela, aby w ten sposób stać się zwornikiem nie tylko formułowanej przez niego filozofii pierwszej, ale także teorii sztuki. I co ciekawe, właśnie sztuka dostarczyła doskonałego paradygmatu do opisania refleksji metafizycznej nowego typu. W pewnym sensie bowiem późna myśl Heideggera przypomina obraz. Obraz ten jednak nie

jest odwzorowaniem – ani odmalowaniem, ani przedstawieniem – zewnętrznego porządku świata[1]. Nie przeszkadza to wszakże temu, by nowa epoka otwierała się właśnie jako obraz. W obrazie tym świat i myśl – przy zachowaniu całej swej odrębności – byłyby równoczesne niczym barwne plamy na zamalowanym płótnie. Refleksja filozoficzna uczestniczyłaby w tym nowym porządku (nowej dyspozycji bycia) niejako „od wewnątrz", gdyż w obrazie wszystko jest *naraz*, a konsekutywne etapy w dziejach bycia spotykają się w jednym *planie* wyznaczanym przez jednoczesne ścieranie się i przyciąganie budujących go elementów. W byciu jak w obrazie – wszystkie byty są *auseinandergesetzt*. W tym sensie – i przy zachowaniu wszelkich niezbędnych proporcji – bycie nie może być czymś statycznym. Dokonuje się w nim bowiem źródłowy „skok", przy czym określenie „źródłowy" odnosi się tu wprost do mobilnego planu. A może po prostu do linii lub niewymiernego punktu? Tak właśnie Heidegger rozumie źródło bycia lub raczej bycie jako źródło: „W swoim napięciu skok nie pozostawia z dala od siebie obszaru, z którego się wzbił. Wręcz przeciwnie – w ruchu tym skok pozostaje złączony z przeznaczeniem bycia w jego upamiętniającym przywłaszczaniu sobie. Dla samego skoku oznacza to, że nie zrywa z obszarem swojego odbicia, podobnie jak nie przenosi się w całości do jakiegoś innego, różnego od tamtego miejsca. Skok pozostaje skokiem tylko wtedy, kiedy upamiętnia. Upamiętnianie jednak oznacza przemyślenie czegoś, a mianowicie tego-co-jest-do-pomyślenia, a co w stawaniu się jeszcze nie zostało pomyślane"[2]. Jeśli teraz pomyślimy dzieło sztuki jako obszar, w którym dokonuje się jakaś ważna zmiana, coś się wydarza, to ono również okaże się miejscem źródłowego skoku, który wymyka się tradycyjnie semantycznemu opisowi. Taka jest, ogólnie rzecz biorąc, teza „Źródła dzieła sztuki". I dlatego właśnie w zakończeniu swojego eseju Heidegger postanowił zawierzyć raczej poetyckiemu niż dyskursywnemu słowu, przywołując wiersz Hölderlina: *Z trudem opuszcza miejsce to, co mieszka blisko źródła*[3]. Osiągnąwszy to miejsce, ten punkt[4], byt otwiera się na bycie. A kiedy w łączącej je relacji dochodzi do ustalenia propor-

[1] Por. M. Heidegger: *Czas światoobrazu*, tłum. K. Wolicki, [w:] *Drogi lasu*. Warszawa 1997, s. 67–95.

[2] M. Heidegger: *Der Satz vom Grund*. Tübingen 1958, s. 158; tu i dalej – jeśli nie zaznaczono inaczej – tłumaczenie własne.

[3] M. Heidegger: *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera, [w:] *Drogi lasu*, op.cit., s. 56.

[4] Nie zapominajmy, że niemiecki termin *Ort* można też przetłumaczyć jako punkt, por. *Wahrig Deutsches Wörterbuch*.

cji, byt staje się dziełem sztuki i zyskuje na blasku. W proporcji bowiem jasna strona tego-co-obecne zachodzi na jasną stronę Obecności: „W ten sposób rozjaśnione jest skrywające się bycie. Tego rodzaju światło udziela dziełu blasku. Udzielony dziełu blask jest momentem piękna. *Piękno jest sposobem, w jaki prawda istoczy jako nieskrytość*"[5]. Owo wyjawianie się istoty prawdy nie jest więc niczym innym jak blaskiem samym; blaskiem, który nie niszczy Obecności, ale ją potwierdza, a nawet pomnaża, jako że piękno należy do *samowydarzania się prawdy*[6]. A to można rozumieć jako wzmacnianie się prawdy poprzez odniesienie jej do samej siebie, niejako samo-nałożenie. Stąd też możemy wnioskować, że dzięki pięknu natężenie – lub objętość – obecności/prawdy ulega podwojeniu: prawda to nie tyle Obecność, ile Obecność/Obecność. O to jednak, że blask takiej podwojonej obecności byłby wprost oślepiający, Heidegger wcale się nie martwi.

Zanim przyjdzie nam wyciągnąć wszystkie konsekwencje z tego zastanawiającego stwierdzenia, musimy najpierw umiejscowić teorię estetyczną w całości filozoficznego projektu Heideggera. Otóż refleksja nad sztuką nie jest w jego rozumieniu estetyczną systematyzacją, ta bowiem stanowi obszar peryferyczny filozofii i jako taka zakłada już tradycyjnie metafizyczne procedury przedstawieniowe. Tymczasem sztuka niczego nie przedstawia, gdyż każde przedstawienie rzeczywistości jest już nieprawdziwe, jest zniekształceniem, w którym osłabieniu ulega spontaniczna świetlistość prześwitu ustanawianego przez/jako *nieskrytość, obecność* lub *prawda*. Filozofia i sztuka są zatem nierozerwalnie ze sobą złączone i to głównie dzięki kluczowemu dla obu pojęciu obecności. Wydaje się, że właśnie ono nadaje myśli Heideggera tak wielką wewnętrzną dynamikę i siłę przekonywania. Jakże często jednak to, co stanowi o sile teorii filozoficznych, jest równocześnie ich najbardziej czułym punktem.

I właśnie na ten punkt skierował swoją badawczą ciekawość Jacques Derrida, uważny czytelnik i admirator myśli Heideggera, chcąc dookreślić filozoficzne perspektywy, które niemiecki myśliciel przeczuwał i zarysowywał w swoich tekstach, a które mimo to nigdy nie zostały przez niego jasno wyrażone. W tym celu Derrida opatruje znakiem zapytania przede wszystkim rolę obecności i to nie tylko w obszarze filozofii pierwszej, ale także teorii sztuki. Tam, gdzie Heidegger starał się podkreślić znaczenie obecności, Derrida będzie

[5] M. Heidegger: *Źródło...*, op.cit., s. 38.

[6] W oryginale: „So gehört das Schöne in das Sichereignen der Wahrheit", por. M. Heidegger: *Holzwege*. Frankfurt a. Main 1994, s. 69.

je problematyzował. W pracy zatytułowanej „Mémoires d'aveugle" zagadnienie to wysuwa się na pierwszy plan i nie jest rzeczą przypadku, że terenem intelektualnej potyczki między Heideggerem a Derridą staje się w tym momencie namysł nad sztuką.

Przede wszystkim należy zauważyć, że – w przeciwieństwie do swojego niemieckiego poprzednika – francuski filozof nie obdarza kredytem zaufania starych filozoficznych tropów, takich jak na przykład świetlistość niewidocznego źródła widzialności, którego platoński rodowód jest oczywisty. Tymczasem Heidegger śmiało opiera swoją koncepcję prawdy na tym samym metafizycznym archetypie. Prawda/Obecność, którą opisuje w „Źródle dzieła sztuki", niczym nie różni się pod tym względem od blasku platońskiego słońca. Derrida jest ostrożniejszy. Stara się raczej poddać badawczym procedurom zdolność widzenia w obszarze, w jakim występuje ona w stanie najczystszym, najbliższym istocie spojrzenia. Wydaje się, że obszarem tym jest przede wszystkim sztuka rysunku:

> Czy znani są jacyś niewidomi rysownicy? Są wszak głusi muzycy – i to wielcy. Są wielcy niewidomi śpiewacy i poeci, o których jeszcze będziemy mówili. Są też niewidomi rzeźbiarze. Przypatrzcie się dobrze rysunkowi ze szkoły Guerchina „Della scoltura si, della pittura no". Przedstawiony tu żebrak ma wszystkie atrybuty ślepców z Pisma Świętego. Jego gest jest gestem rzeźbiarza: trzymając laskę w lewej ręce, prawą stara się rozpoznać popiersie kobiety, która też mogłaby być niewidoma; jej twarz, o oczach wzniesionych do góry, zagubionych w pustce, jak oczy stojącego obok mężczyzny, poddaje się pieszczocie dotyku, ale gestem, który oscyluje między błagalną prośbą a ekstazą [...]. Jeśli jednak nieme palce ślepca oznaczają „tak" dla rzeźby, a „nie" dla malarstwa, słowo mogłoby odwrócić ten porządek rzeczy – i dokonać konwersji[7].

Zdumiewające spostrzeżenie, które od razu zbija nas z tropu. Faktycznie, gdy chodzi o rysunek lub malarstwo, wydają się nam one obszarem czystego i pełnego widzenia, gdzie wszystko odsyła do spojrzenia, wszystko jest widzialne, oglądalne, niejako zamyka się w widzeniu samowystarczalnym znaczeniowo. Kiedy jednak weźmiemy pod uwagę powyższe spostrzeżenie, dojdziemy

[7] J. Derrida: *Mémoires d'aveugle – l'autoportrait et autres ruines*. Paris 1990, s. 47. Napis na komentowanym obrazie oznacza „tak dla rzeźby, nie dla malarstwa".

do wniosku, że sprawa nie jest wcale taka oczywista. Pozostawione samo sobie spojrzenie nie może dokonać wyboru właściwego znaczenia spośród tych, które przywołuje omawiany rysunek. Równie dobrze, wskazując ręką na rzeźbę, ślepiec Guerchina mógłby powiedzieć „nie" zamiast „tak". Tym samym Derrida zwraca uwagę na fakt, że aktowi widzenia towarzyszy pewien współistotny mu brak, nawet wtedy, kiedy akt ten wydaje się panem na własnych włościach. Nasze pierwotne przekonanie, że każdy rysownik widzi to, co rysuje i co następnie daje do oglądu, nie jest już tak niezachwiane. Poczucie niepewności i związany z nim niepokój pogłębia jeszcze fakt, iż nie do utrzymania okazuje się również teza przeciwna, gdyż nawet:

> Jeśli *nie* przypominamy sobie *żadnego niewidomego* rysownika, dosłownie pozbawionego wzroku i oczu (*ab oculis*), czyż nie przeczy zdrowemu rozsądkowi i nie stanowi zbyt łatwej prowokacji oświadczenie, że sprawy mają się dokładnie w sposób przeciwny, to znaczy, że wszyscy rysownicy są ociemniali? Przecież nawet wtedy, gdy wszyscy zgodzimy się na to, że każdy rysownik jest w mocy żarłocznej proliferacji niewidzialności, czyż będzie to wystarczający argument do uznania go za ślepca oraz usprawiedliwienia tezy jawnie niezgodnej z prawdą?[8]

Mimo że pytania te muszą jeszcze przez pewien czas pozostać bez odpowiedzi, zaczynamy już rozumieć, dlaczego Derrida nie może zaakceptować logiki tradycyjnego wywodu filozoficznego. Taka postawa wymagałaby bowiem od niego uznania za punkt wyjścia bądź zaprzeczenia, bądź całkowitego potwierdzenia samowystarczalności widzenia. Podstawa każdego systemu powinna być jego *fundamentum inconcussum*. Tymczasem sposób, w jaki Derrida stawia zagadnienie, zakłada u źródeł rysunku zarówno widzenie, jak i jego brak. Inaczej rzecz ujmując, chodzić mu będzie o „nierozstrzygalność" *punktu widzenia*. Poszukiwania swoje będzie zatem prowadzić „skokowo", niejako w kilku kierunkach naraz. Dla uproszczenia można najpierw rozważyć to, co ma on do powiedzenia na temat owego braku (lub źródłowej „niemocy" widzenia), który daje o sobie znać w obszarze rysunku lub malarstwa.

[8] Ibidem, s. 48; łacińskie wyrażenie *ab oculis* (bez oczu) dało podstawę francuskiemu słowu *aveugle* (niewidomy, ociemniały, ślepy).

> Z tego punktu widzenia istnieją dla oka – jak mi się wydaje – trzy rodzaje niemocy, powiedzmy raczej trzy *aspekty*, aby jednocześnie zaakcentować to, co skazuje doświadczenie wzrokowe (*aspicere*) na zaślepienie. *Aspectus* to zarazem spojrzenie, widzenie *oraz* to, co jest widziane. Z jednej strony mamy tego, kto widzi, z drugiej – aspekt, inaczej mówiąc, spektakl. *Spectacles* to po angielsku „okulary". Niemoc, o której mowa, nie jest niemożnością czy też nieudolnością. Wręcz przeciwnie – zapewnia ona *quasi transcendentalne* rezerwy, z których czerpie doświadczenie rysunku[9].

Przyjrzyjmy się zatem z bliska tym trzem źródłowym *aspektom niemocy* spojrzenia, które Derrida przywołuje w „Mémoires d'aveugle", nadając im miana: 1) aperspektywy aktu graficznego, 2) zaniku, czyli dyferencjalnej niejawności rysy, 3) retoryki rysy.

1) **Aperspektywa aktu graficznego.** Przyznajmy, że podczas rysowania, tzn. w chwili, gdy ostrze ołówka lub rylca dotyka powierzchni kartonu lub planszy, nic jeszcze nie jest widoczne:

> W początkowym momencie wytyczania drogi, w *rytowniczej* zdolności rysy, w chwili, gdy ostrze trzymane w dłoni (mówiąc w sposób ogólny – w najdalej wysuniętym punkcie własnego ciała) zbliża się do powierzchni, rysunek tego, co może być na niej narysowane, nie daje się jeszcze zobaczyć. Niezależnie od tego, czy wyobrażona kreska jest, czy nie jest improwizowana, wyobrażenie to nie wzoruje się na niczym, co – sytuując się przede mną jako temat – byłoby w danej chwili widoczne. Nawet jeśli rysunek jest mimetyczny lub – jak to się mówi – odtwórczy, figuratywny, przedstawiający, nawet jeśli jego model znajduje się w danej chwili na wprost artysty, kreska musi posuwać się w mroku[10].

Mrok ten nie jest niczym innym jak niemożnością koincydencji wyłaniającej się rysy i wizualnego postrzeżenia obiektu, który ma być przedstawiony w rysunku. Inaczej mówiąc, nie istnieje linearna perspektywa, gwarantująca ciągłość przejścia między rzeczą, oglądającym ją okiem, kreską oraz gotowym rysunkiem. Nawet kiedy uznamy, że w tym wypadku mamy do czynienia

[9] Ibidem, s. 48.

[10] Ibidem, s. 48, 50.

z jakimś rodzajem perspektywy, musiałaby to być perspektywa przełamana, pęknięta: „rysownik nie widzi w momencie rysowania, ale widział wcześniej i będzie widział później: aperspektywa jest perspektywą antycypującą lub anamnestyczną retrospektywą"[11]. Czy dałoby się w takim razie pomyśleć, że nie mamy tu do czynienia z łagodnym przejściem (od tego-co-jeszcze-niewidoczne poprzez to-co-prawie-widoczne do tego-co-całkiem-widoczne), lecz z nagłym wyłonieniem się nieredukowalnej różnicy między czymś widzialnym a niewidzialnym? Konsekwentnie rzecz rozwijając, musielibyśmy uznać, że mrok, przez który przedziera się kreska powstającego rysunku, jest „radykalnie i definitywnie obcy fenomenalności światła dziennego. Owa heterogeniczność niewidzialnego i widzialnego może więc nawiedzać to ostatnie w postaci jego własnego warunku możliwości. Znaczenie tego stwierdzenia potwierdzić mogą wypowiedzi Platona albo Merleau-Ponty'ego – widzialność tego, co jest widzialne, z definicji nie może być widziana w równej mierze, jak przeźroczystość światła, o której mówi Arystoteles"[12]. Właśnie taka niczym nie złagodzona heterogeniczność pozwoli Derridzie sformułować hipotezę, według której w czasie rysowania rysownik nie widzi wyłaniającej się kreski, podobnie jak nie widzi obiektu, który ma być narysowany. Daremne byłoby wszelkie natężanie wzroku, ponieważ rysa nie należy do porządku czasoprzestrzennego, a co za tym idzie, kreślący ją rysownik wkracza tu w obszar niewidzialności, który sytuuje się poza świadomością teraźniejszości[13]. Mimo to rysownik nie jest całkowicie oderwany od rzeczywistości, gdyż pozostaje mu świadomość przeszłości, dar przypominania sobie, pamięć. Tyle że, jeśli dobrze się nad tym zastanowić, pamięć również nie może być miejscem urzeczywistniania się spojrzenia. A to choćby z tej przyczyny, że pamięć sama w sobie nie jest czymś jednolitym.

Z jednej strony bowiem istnieje *pamięć/anamneza* o ogromnym znaczeniu dla rysunku, co zauważył już Charles Baudelaire, zapisując w jednym ze swoich krytycznych esejów, że „wszyscy dobrzy i prawdziwi rysownicy rysują według obrazu zapisanego w swoich głowach, a nie według natury"[14]. Zdaniem Derridy Baudelaire pojmował pamięć artystyczną jako rodzaj „matrycy z natury ofiar-

[11] Ibidem, s. 50.

[12] Ibidem.

[13] Por. ibidem, gdzie czytamy: „*l'invu*, comme on dit l'insu".

[14] Por. Ch. Baudelaire: *L'art mnémonique*, [w:] *Oeuvres Complètes*, t. II. Paris 1976, s. 697–700; patrz też J. Derrida: *Mémoires...*, op.cit., s. 51.

nej", tzn. takiej, która rezygnuje z teraźniejszości postrzegania wzrokowego, aby tym lepiej „widzieć" w akcie rysowania. Tak jakby rzeczywiste widzenie było niepożądane w sztuce rysunku, jakby przeszkadzało w jego realizacji. A zatem wszystko przebiega tak „jak gdyby rysować można było tylko pod tym warunkiem, że się nie widzi; jak gdyby rysunek był miłosnym wyznaniem skierowanym ku niewidzialności tej drugiej strony lub jej podporządkowanym – jeśli w ogóle nie jest tak, że wyznanie to rodzi się w chwili, gdy widzi, jak ta druga strona wymyka się widzeniu"[15]. Jakże często w przedstawieniach malarskich odnajdujemy motyw Dibutady, młodej koryntianki, która z tęsknoty za ukochanym maluje jego wizerunek na płótnie lub wprost na ścianie jaskini. W każdym z tych obrazów, zauważa Derrida, ma miejsce pewnego rodzaju *skiagraphia*, pismo cienia, które inauguruje sztukę zaślepiania. Wszystko więc dzieje się tak, jak gdyby postrzeżenie od początku związane było ze wspomnieniem, a nawet jemu podległe: „Kreśli ona [Dibutada], a więc już tęskni i w tej tęsknocie kocha. A cień – oderwany od teraźniejszości postrzeżenia, oddzielony od rzeczy samej, która w ten sposób ulega podziałowi – uosabia pamięć symultaniczną. Pałeczka Dibutady jest laską ślepca"[16]. Zakochana dziewczyna na próżno szuka w pamięci obrazu tego, co aktualnie rysuje.

Tak więc z drugiej strony istnieje *pamięć/amnezja*. Wcale nie tak odległa od pamięci/anamnezy, oddaje ona artystę we władanie innego rodzaju niewidzialności. Derrida objaśnia, że: „To, co jest widzialne jako takie, byłoby wówczas niewidzialne, ale nie tak, jak niewidoczna jest widzial*ność*, *fenomenalność* czy też *istota* widzialnego, lecz tak, jak niewidoczne jest jego własne jednostkowe ciało; w ten sposób na styku z tym, co widzialne, zaślepienie powstawałoby poprzez emanację, jak gdyby owo widzialne wydzielało własne *medium*"[17]. Rysownik nie pamięta wtedy niczego. Wymyka mu się to, co było ukryte w jego pamięci. A jednak to dzięki tej niepamięci będzie mu dane widzieć. Wiedział już o tym Maurice Merleau-Ponty, kiedy pisał:

> To, *czego* ona [świadomość] nie widzi, nie widzi z zasadniczych powodów, a mianowicie dlatego, że jest ona świadomością. To, *czego* ona nie widzi jest tym, co w niej przygotowuje widzenie całej reszty (podobnie jak siatkówka jest ślepa w tym punkcie, w którym rozdzielają się w niej

[15] J. Derrida: *Mémoires*..., op.cit., s. 54.

[16] Ibidem.

[17] Ibidem, s. 56.

> włókna, umożliwiając widzenie). [...] Zgodnie z tym, dotykać *siebie*, widzieć *siebie* nie oznacza ujmowania siebie jako przed-miotu, lecz znaczy bycie otwartym na siebie, ukierunkowanym na siebie (narcyzm). [...] Czuć, że się czuje, widzieć, że się widzi nie jest myśleniem o widzeniu czy czuciu, lecz widzeniem, czuciem, niemym doświadczeniem niemego zmysłu[18].

W takim doświadczeniu samozwrotność zjawiska ulega zerwaniu, a odesłanie między przeciwnymi elementami znajduje potwierdzenie tylko poprzez ustanawiającą je opozycję. Heidegger twierdził, że nie ma góry bez doliny, każąc myśli rozpościerać się na całość, jaką one wspólnie budują. Kiedy jednak Derrida proponuje pomyślenie niewidzialności na równi – *na równi*, tzn. tak, jak mówimy, że coś jest na styku z czymś – z widzialnością, to nie możemy ich wtedy ująć inaczej niż jako całości otwartej na siebie samą, dysproporcjonalnie przełamanej „od środka", jak gdyby rozrywała ją wewnętrzna eksplozja (dobrą ilustracją tej myśli Derridy mogłaby być erupcja wulkaniczna, która o tyle tylko buduje wulkan, o ile w tym samym czasie rozdziera go i niszczy). Tak oto *całość* się rozpada. A kiedy w trakcie rysowania kreska wyłania się spod ołówka lub rylca, dochodzi jedynie do wyznaczenia konturu tego rozbicia. Pamięć/amnezja odrywa kreskę od tego, co ją poprzedzało, pamięć/anamneza nie dopuszcza jej do tego, co nastąpi później. Obie pamięci, każda na swój sposób, potwierdzają heterogeniczny charakter kreski lub rysy, uniemożliwiając symetryczną transpozycję wnętrza na zewnętrze:

> *Aperspektywa* zmusza nas więc z kolei do rozważenia obiektywnej definicji, anatomo-fizjologii lub oftalmologii „ślepej plamki" jako prostego zobrazowania, analogicznego wskaźnika samego widzenia, widzenia w ogóle, gdy to widzenie, widząc się widzącym, nie odzwierciedla się jednak samo w sobie, nie „myśli się" w sposób lustrzany lub spekulatywny, a tym samym oślepia się w przejawie „narcyzmu" w tym samym punkcie, w którym widzi, że patrzy na siebie[19].

[18] M. Merleau-Ponty: *Widzialne i niewidzialne*, tłum. I. Lorenc. Warszawa 1996, s. 246, 247, 248; por. także J. Derrida: *Mémoires...*, op.cit., s. 57.

[19] J. Derrida: *Mémoires...*, op.cit., s. 57.

3) **Retoryka rysy.** O problem, który kryje się pod tym tytułem, otarliśmy się już właściwie w chwili, gdy omawialiśmy zagadnienie pamięci wybiegającej poza spostrzeżenie wizualne. Wtedy też mogliśmy zauważyć, w jaki sposób pamięć maskuje brak, który ma swoje miejsce w rysunku. Ów brak, czyli fundamentalna bezdeń, pozbawia spojrzenie jakiegokolwiek punktu oparcia. Wchodząc w prześwit, oddzielający widzenie od niewidzenia, spojrzenie odwołuje się do pamięci, w której odnajduje formy/figury przesłaniające pustkę, co w rezultacie umożliwi zastępowanie jednej sztuki przez drugą[24]. W taki oto sposób rysunek przywołuje coś, co zastąpi brak – uzupełni go. Słowo w miejsce spojrzenia – oto przykładowa zamiana w całej sieci możliwych substytucji, tworzących strukturę analogicznych odesłań między tropami psychoanalitycznymi, strukturalnymi, retorycznymi... W pracy tej skupimy się na tych ostatnich.

Kiedy Derrida przygląda się różnym malarskim przedstawieniom (Jacopo Ligozzi, Pietro Bianchi, Rubens, Rembrandt) znanej z „Biblii" sceny uzdrowienia Tobiasza przez jego syna[25], zwraca uwagę na to, że za każdym razem ważnym elementem organizacyjnym tej sceny jest wymiana między spojrzeniem a słowem:

> A kiedy wreszcie Tobiasz zaczyna widzieć, czyż to, co wtedy spostrzega, to nie to lub tamto, nie ten lub inny człowiek, ale jego własne spojrzenie, które to – a raczej który to (bo chodzi przecież o jego syna) – zwraca mu wzrok? Czyż nie jest tak, że widzi on w tym synu właściwe źródło swego wzroku? Tak i nie. Prawdę mówiąc, odzyskuje on wzrok nie za sprawą swojego, dającego się wreszcie zobaczyć, syna. Wszak za synem znajduje się anioł. Jeden z nich przychodzi, aby *zapowiedzieć* drugiego. *Ręką* syna kieruje anioł Rafał. Otóż koniec końców ten ostatni przedstawia się jako istota bez cielesnych pożądań, jeśli w ogóle nie jako istota bezcielesna – jest jedynie pozorem zmysłowej widzialności. On się tylko „uwidocznił", będąc w rzeczywistości jedynie „widzeniem, zjawą". Mówiąc o sobie samym, Rafał mówi prawdę na temat swojej własnej widzialności – „Uwielbiajcie Boga po wszystkie wieki! To, że byłem z wami, nie było

[24] Por. ibidem, s. 53.

[25] Tobiasz stracił wzrok, usnąwszy po ciężkiej pracy grzebania zmarłych, por. Pięcioksiąg – Księga Tobiasza, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, opracowane przez zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, zwane *Biblią Tysiąclecia*, wyd. IV. Poznań–Warszawa 1989.

> moją zasługą, lecz było z woli Bożej [...]. Widzieliście, że nic nie jadłem, wyście tylko mieli widzenie". Otóż, kiedy niebawem wyda on polecenie utrwalenia na piśmie tego, co się tu wydarzyło, uczyni to, wychodząc właśnie od tej „wizji" „niewidzialnej natury". Pamięć o tym wydarzeniu *trzeba utrwalić w piśmie*, aby oddać chwałę. Trzeba spełnić powinność, nanosząc na pergamin słowa lub, inaczej mówiąc, widoczne znaki niewidzialności[26].

Komentując tę scenę, Derrida stara się przede wszystkim uchwycić jej strukturalną kompozycję. To, co zostanie utrwalone na płótnie, należy do porządku wydarzenia. A jednak, jak natychmiast zauważa Derrida, to, co jest wizualnie przedstawione na obrazie lub rysunku, jest zawsze czymś więcej lub czymś mniej w stosunku do samego wydarzenia:

> Pełna uszanowania wierność przykazaniu, uznanie poprzedzające poznanie, wdzięczność za dar przed odzyskaniem wzroku, błogosławieństwo wcześniejsze od wiedzy – oto co naprawdę kieruje graficznym ostrzem, piórkiem, ołówkiem lub skalpelem. [...] łaskawość rysy oznacza, że u źródeł *graphein* znajduje się raczej dług lub dar niż wierność przedstawienia. Mówiąc dokładniej, od przedstawienia ważniejsza jest prawowierność, bo to ona właśnie zarządza tym, co zostanie przedstawione, a więc jest od tego wydarzenia wcześniejsza. Wiara zaś, w istocie swojej, jest ślepa[27].

Jeśli zawierzyć Derridzie, rysunek (lub malarstwo) ustanawia już pewną dyspozycję, zanim jeszcze stanie się w pełni widzialny. W ten sposób otwiera się na prawdę:

> Performatyw, który tu wchodzi w grę, jest raczej performatywem „przywrócenia zdolności widzenia" niż widzialnego przedmiotu, nie chodzi też o konstatujący opis tego, co jest lub tego, co można zauważyć przed sobą. Prawda jest częścią tego ruchu spłaty długu, który na próżno stara się zrównać ze swoją przyczyną lub rzeczą. Ta ostatnia pojawia się zresztą

[26] J. Derrida: *Mémoires...*, op.cit., s. 34–35. Cytowany przez Derridę fragment pochodzi z Księgi Tobiasza, tłumaczenie za *Biblią Tysiąclecia*, op.cit., 12, 17–19.

[27] J. Derrida: *Mémoires...*, op.cit., s. 35, 36.

> tylko w rozziewie dysproporcji. Właściwa miara „spłaty długu" jest niemożliwa – lub nieskończona[28].

Następny krok, to pojawienie się słowa pisanego, słowa, które wszystko pamięta oraz oddaje cześć, jednym słowem – Księgi. Ponad Księgą jednak jest jeszcze słowo żywe, słowo Boga, który wszystko przepowiedział. Oto w jaki sposób słowa snują się, zagęszczają swoją sieć wokół graficznego wyobrażenia. Ich pogłos daje się usłyszeć w głębi rysunku, a czasem na jego powierzchni (*Della scoltura si, della pittura no!*)[29]. Zmuszeni jesteśmy więc przyznać, że sztuki graficzne nigdy nie są samowystarczalne, nigdy nie zamykają się w tautologii spojrzenia, które wyczerpywałoby się w spoglądaniu na siebie. Derrida ujmuje to w sposób następujący:

> Rysunek, w każdym razie ten tworzony ludzką ręką, nie może obejść się bez artykulacji, bez porządku narzucającego się wraz ze słowami (przypomnijcie sobie anioła Rafała), krótko mówiąc, bez porządku jako takiego, porządku relacji, a więc pamięci, porządku pogrzebowego, modlitewnego, porządku imion nadawanych lub wyświęcanych. Rysunek wchodzi w miejsce nazwy, która wchodzi na miejsce rysunku – a to po to, by można było usłyszeć (wspomnijcie Dibutadę), jak nazwa czyni cię innym, albo jak inny cię przyzywa. Gdy tylko nazwa zaczyna nawiedzać rysunek – a nawet, gdy tylko Boski brak imienia otwiera przestrzeń nadawania nazw – ślepiec solidaryzuje się z widzącym. W rysunku dochodzi do wywiązania się wewnętrznej walki[30].

Ostatnie słowa odsyłają nas wprost do Heideggera, któremu zawdzięczamy opis starcia, do jakiego dochodzi wewnątrz dzieła sztuki. Czy oznacza to, że Derrida jest kontynuatorem jego myśli? Z pewnością. Trzeba jednak zaznaczyć, że projekty filozoficzne obu tych myślicieli oddalają się od siebie tam, gdzie w grę wchodzi znaczenie słowa i roli, jaką odgrywa ono w całości tych projektów. Dla Heideggera pierwotne słowo (*das Urwort*)[31] nie tylko poprzedza inne

---

[28] Ibidem, s. 36.

[29] Por. ibidem, s. 44. Por. też początek tego artykułu, gdzie przywołany został obraz Guerchina „della scoltura si, della pittura no", s. 3–4.

[30] Ibidem, s. 60–61.

[31] Por.: „Różnica dzieląca bycie od bytu może jednak tylko wtedy zostać doświadczona jako zapomniana, gdy odsłoni się już wraz z wyistaczaniem wyistaczającego się i w ten sposób odci-

słowa, ale zamyka w sobie różnicę, podczas gdy dla Derridy to, co otwiera przestrzeń nadawania nazw, nie istnieje na sposób żadnego bytu: początek „jest" w źródłowym uskoku między słowem a rzeczą. Ten uskok, ten punkt wyjścia daje miejsce zarówno temu pierwszemu, jak i tej drugiej. W filozofii derridiańskiej wypowiedź nie jest usytuowana ponad spojrzeniem, nie ma nad nim przewagi, „rzecz idzie raczej o to, aby zrozumieć, jak mogło dojść do ustanowienia tej hegemonii"[32]. Otóż, jak poucza nas historia Tobiasza, hegemonia słowa zaczyna się w momencie, gdy wkraczamy w świat, gdzie różnice są tuszowane na rzecz hierarchicznego powiązania zależności i podobieństw. Intencje Derridy są radykalnie odmienne od tej ostatniej postawy i kierują się w stronę akcentowania różnicy, którą można by określić jako różnicę „istotową", „u źródeł". Chodzi tu o uchwycenie różnicy w Tym Samym (jakby powiedział Heidegger), a nie różnicy początkowej. Problem polega tu na tym, że „źródłowa" różnica podważa tradycyjnie metafizyczną tezę, widzącą u początków rzeczywistości solidne podwaliny homogenicznego bytu. Zamiast tej tezy w koncepcji Derridy znajdujemy dwie hipotezy wyjściowe, z których każda stara się na swój sposób wytłumaczyć źródłowy brak, dający o sobie znać w sztukach graficznych lub, jak wyraził to sam Derrida, chodzi o to, aby dotknąć *niewidzialności u źródeł rysunku*[33].

Pierwsza z tych hipotez przyjmuje niewidzialność warunku możliwości rysunku na mocy *transcendentalności.* Owa transcendentalność nigdy nie jest tematyzowana, tzn. że nigdy nie stanowi przedmiotu dającego się przedstawić w rysunku w sposób bezpośredni. Wszystko dzieje się tak, jak w słynnym micie o jaskini, w którym Platon uznał oko za organ zmysłowości najbardziej przypominający słońce. Tym samym oko stanowi pierwszy element w sieci powiązań, które wznoszą się poprzez słońce postrzegalne zmysłowo (bezpośrednią przyczynę widzenia rzeczy) aż do słońca inteligibilnego, przyczyny przyczyn, czyli *najwyższego Dobra*[34]. Dobro, jako najwyższa z idei, stanowiąc kontur inteligibilnej widzialności, samo pozostaje niewidzialne, w stopniu, jaki przy-

śnie ślad, przechowywany w języku, w którym bycie dochodzi do głosu. Jeśli myślimy w taki sposób, to wolno nam przypuszczać, że różnica prześwituje raczej we wczesnym słowie bycia niż w późniejszym, choć jako taka nigdy nie została nazwana".; M. Heidegger: *Powiedzenie Anaksymandra*, tłum. J. Sidorek, [w:] *Drogi lasu*, op.cit., s. 295.

[32] J. Derrida: *Mémoires...*, op.cit. s. 60.

[33] Ibidem, s. 46.

[34] Por. ibidem, s. 22.

sługuje tylko warunkowi wszelkiego widzenia, a więc źródłu samej widzialności[35].

Druga hipoteza przyjmuje, że warunek widzialności nie może być widzialny, ponieważ należy do porządku tego, co się wydarza i to wydarza się jako ofiara. Ofiara zaś, jak pouczają nas słowniki[36], jest poświęceniem, oddaniem, wyrzeczeniem się czegoś cennego dla kogoś lub ze względu na coś. W tym przypadku chodziłoby więc o to, co dzieje się z tymi, którzy wyrzekają się widzenia, a nawet pozbawiają się oczu w dosłownym sensie. Ich oślepienie nabierałoby wtedy charakteru relacji lub przedstawienia religijnego, teatralnego, malarskiego itp. Tak więc stając się wydarzeniem ofiarnym, wydarzenie „może dać miejsce słowom relacji, mitowi, proroctwu, mesjanizmowi, sadze rodzinnej lub scenom z życia codziennego, dostarczając w ten sposób rysunkowi przedmiotów, które znajdą się w jego przestrzeni, inaczej mówiąc, spektakularnych tematów, figur, bohaterów, *obrazów ślepców*"[37]. W taki oto sposób uwikłani zostajemy w grę lustrzanych odbić, które mają swe miejsce w załamaniu *u źródeł rysunku*. Załamanie to – wbrew temu, co sądził Heidegger – nie może być po prostu widzialne, ponieważ gra, która mu towarzyszy, nie ma linearnego, czasowego przebiegu, ale odbywa się przez ciągłe nawroty w miejscu, momentalne załamania rytmu, które każą nam myśleć o zjawisku refrakcji. Tak jak promień załamany w pryzmacie, kreska w rysunku nigdy nie wraca do siebie w tej samej postaci, ale otwiera przestrzeń nieustannych przemian.

Jeśli przyjrzymy się takiej przemianie z bliska, będziemy już mogli zrozumieć, na czym polega różnica filozoficznych stanowisk Heideggera i Derridy. Tam bowiem, gdzie Heidegger wierzył jeszcze w możliwość zobaczenia obecności w całym majestacie jej piękna i zharmonizowanej konfiguracji wewnętrznych różnic, Derrida nie widzi już nic majestatycznego. Jego zdaniem przestrzeń widzialności (w malarstwie i rysunku) nie jest zharmonizowana, lecz kłębi się od nagłych i nieprzewidywalnych przeskoków, przesunięć, wymian...

Przypomnijmy sobie raz jeszcze historię Dibutady (popatrzmy na „Dibutadę czyli Źródło Rysunku", pędzla J.B. Suvéego lub J.B. Regnaulta) oraz historię Tobiasza (mając przed oczyma „Tobiasza przywracającego wzrok swojemu ojcu" Rembrandta), teraz może lepiej pojmiemy mechanizm, który każe rysun-

[35] Por. ibidem.

[36] Znaczenie słowa *sacrifice* w języku francuskim nie różni się zasadniczo od znaczenia, jakie przysługuje polskiemu słowu „ofiara", por. np. *Le Petit Robert*.

[37] J. Derrida: *Mémoires...*, op.cit., s. 46.

kowi uczynić miejsce dla słowa w przestrzeni widzialności. Nie jest to jednak strategia wyróżniona w szczególny sposób przez Derridę, wszak obok niej analizuje on również inne przykłady wymian, które mają miejsce w *obrazach ślepców*:

1) wymiana najprostsza, to wymiana między niewidzącym okiem a ręką – jakże często malarskie przedstawienia ślepców przywołują na myśl teatr rąk (np. studia ślepców Antoine'a Coypela lub „Chrystus przywracający wzrok ślepcowi" według Łukasza z Lejdy);

2) wymiana w strukturze rodzinnych filiacji, gdzie często dzieci ucieleśniają wzrok swoich ociemniałych rodziców (np. „Tobiasz przywracający wzrok swojemu ojcu" pędzla Pietra Bianchiego lub obraz pod tym samym tytułem przypisywany Rubensowi);

3) wymiana zmysłowej zdolności widzenia na widzenie nadprzyrodzone, dająca się zaobserwować w licznych scenach wizjonerskich (np. „Błogosławiona Pasitea Crogi" Francesca Vanniego lub „Sen Jakuba" Rembrandta), w obrazach przedstawiających uzdrowicieli (jak np. „Chrystus uzdrawiający ślepców z Jerycha" Coypela) lub ofiarników (np. „Samson oślepiony przez Filistynów" ze szkoły holenderskiej przy końcu XVII wieku, przypisywany Hoetowi); a przecież można by tu wymienić jeszcze inne tropy – symboliczne, psychoanalityczne, retoryczne...

W żadnym z wymienionych tu przypadków nie mogliśmy jednak zauważyć łagodnie dokonujących się przejść między różnymi przedstawianymi malarsko stanami. Zamiast tego w przedstawieniach tych dawało się odczuć nagłe przemieszczenie, rodzaj gwałtownego załamania ustalonego porządku. Ten gwałt, ta przemoc zostaje przez Derridę zwerbalizowana i zaklasyfikowana w ramach trzech różnych typów, jako:

1) *pomyłka*, mająca miejsce np. wtedy, gdy podmienia się dziecko w celu oszukania niewidomego ojca w scenach testamentowych (porównaj obrazy „Izaak błogosławiący Jakuba" Primaticcia lub „Oszukany ślepiec" J.B. Greuze'a);

2) *kara* lub cena, jaką trzeba zapłacić za grzech odwrócenia się od prawdy duchowej (np. „Elimiasz oślepiony" pędzla Giulia Clovia);

3) *konwersja*, np. taka, jaka ma miejsce w oślepiającym zachwyceniu, które sprowadza grzesznika na drogę prawdy (patrz „Nawrócenie Świętego Pawła" Caravaggia).

W świetle tych przykładów sztuki graficzne (malarstwo, rysunek itp.) okazują się tylko obrazowaniem pośrednim (niejako *z ukosa*), którego prawdziwość (zgodność z rzeczywistością) przyjmujemy na wiarę, skoro prawda nie daje się zobaczyć *wprost*. Doskonałą ilustracją tego braku prostoty w naturze sztuk graficznych jest „Święta Alegoria" Jeana Provosta, gdzie łatwo dostrzec oscylację – tak charakterystyczną dla malarstwa chrześcijańskiego – między hipotezą transcendentalną a hipotezą ofiarną. Być może dotykamy tu istoty sztuki i myśli Zachodu, istoty z natury swej już podzielonej, oscylującej między tymi dwiema hipotezami, które wymieniają się miejscami w arytmicznym *staccato*. Nie ma bowiem czystej transcendentalności ani nieskazitelnej ofiary – *samych w sobie*.

Co do Derridy zaś, to należy stwierdzić, że wierny swoim filozoficznym założeniom, nie opowiada się za żadną z tych hipotez. Zamiast tego proponuje usytuować się *między* nimi tak, aby z tej nowej perspektywy można już było zapytać o paradoksalne krzyżowanie się tych hipotez w nieistniejącym punkcie ich przecięcia. I to właśnie „jest" punkt widzenia. Zastosowany w tym miejscu cudzysłów ma wyrażać niemożność istnienia absolutnego początku lub paradoks *(nie)istnienia fundamentalnej zasady*, który to paradoks buduje mimo wszystko własną „logikę", wyrażającą się m.in. w *prawie autoportretu*. Prawo to przyjdzie nam teraz śledzić wraz z Derridą, starającym się w ten sposób oswoić niemożliwą i oślepiającą odbijalność spojrzenia. Uczyńmy to w dwóch krokach.

1) **Autoportret artysty w trakcie, gdy ten portretuje sam siebie.** Tekst Derridy jest w tym miejscu rozważań tak skondensowany i przejrzysty zarazem, że możemy przeczytać większy jego fragment:

> Abyśmy mogli z pozycji widza lub interpretatora sformułować hipotezę na temat autoportretu rysownika w trakcie portretowania samego siebie, *i to w ujęciu en face*, musimy wyobrazić sobie, że rysownik ten skupia swoje spojrzenie w jednym punkcie, jednym jedynym, czyli w samym środku znajdującego się naprzeciw niego lustra. Miejsce to jednak zajmujemy *my* – my, którzy jesteśmy zwróceni twarzą do niego. Wynika z tego, że autoportret autoportretu możliwy jest tylko *dla kogoś innego*, dla widza, który zajmuje miejsce dokładnie w środku, tyle że w środku czegoś, co powinno być lustrem. Widz ten zastępuje wówczas i przysłania lustro. Realizując poszukiwany efekt lustrzany i *posługując się* nim, sprawia, że ten, kto patrzył w lustro, staje się na nie ślepy. Performancja widza – taka, jaka zasadniczo jest mu narzucana przez dzieło – polega

> więc na oślepieniu sygnatariusza tego dzieła, a *tym samym* na wyłupieniu oczu modelowi lub też na spowodowaniu, że on sam – podmiot, który jest zarazem modelem, sygnatariuszem oraz tematem dzieła – musi sobie wyłupić oczy, aby się zobaczyć oraz móc się przedstawić w dziele. *Gdyby taki istniał*, autoportret polegałby przede wszystkim na wskazaniu, a więc na określeniu miejsca przeznaczonego dla widza – dla tego, kto nadchodzi i oślepia swoim spojrzeniem. Miejsce to określane by było z punktu widzenia rysownika, który – *z jednej strony* – już siebie nie widzi, gdyż lustro zostało w sposób konieczny zastąpione przez widza, stojącego twarzą do niego – widza, czyli nas samych, ale nas, którzy – *z drugiej strony* – w tym samym momencie, kiedy stajemy się widzami *zastępującymi lustro*, nie widzimy już autora dzieła jako takiego, nie możemy w każdym razie zidentyfikować tematu, podmiotu oraz sygnatariusza autoportretu artysty w trakcie portretowania samego siebie[38].

Okazuje się zatem, że w przypadku autoportretu, to my warunkujemy widzenie artysty, to my jesteśmy jego oczami, czyli zastępującym uzupełnieniem jego oślepionego spojrzenia: „Bezdenne zadłużenie"[39].

2) **Autoportret artysty w trakcie, gdy ten maluje coś innego niż siebie.** W takim przypadku „poza lustrem trzeba jeszcze przyjąć istnienie *innego przedmiotu*, który się w tym lustrze nie przegląda, przedmiotu bez oczu, przedmiotu bezocznego lub przynajmniej takiego (na wypadek, gdyby była to jakaś trzecia istota wyposażona w oczy lub aparat optyczny), który ze swojej pozycji na nic nie spogląda. Od ślepoty uratować może Narcyza jedynie topika przedmiotu, który nie ma oczu. I tak w nieskończoność, bo nie ma przedmiotu jako takiego, jeśli się nie założy, że ktoś na niego patrzy – hipoteza spojrzenia"[40]. Przyjrzyjmy się z bliska takiej scenie (Derrida robi to na przykładzie „Aleksandra Charpentiera" Théo Van Rysselberghe'a oraz „Piotra Brueghela w swojej pracowni" nieznanego artysty). „Podmiot" autoportretu widzi „przedmiot bez oczu", który nie odbija jego spojrzenia w stronę rysującego artysty. I choć w naszym przypadku artysta jest *tą samą* osobą co „podmiot" rysunku, nigdy nie będziemy mogli mieć co do tego pewności, bo narysowany przedmiot jest ślepy, a odwracalność spojrzeń artysty-modela, „podmiotu" rysunku i widza

[38] Ibidem, s. 64–65.

[39] Ibidem, s. 65.

[40] Ibidem, s. 66.

(czyli nas) została zerwana. I choć artysta widzi w lustrze coś innego niż to, co jest na rysunku, przyjmujemy, że w obu wypadkach jest to *ta sama* osoba. Skąd jednak wiemy, że na pewno są to *te same* osoby? Wyłączeni z gry, która nawet w przypadku dwóch najbardziej zainteresowanych została zerwana, możemy jedynie zawierzyć werdyktowi, który przychodzi z zewnątrz:

> [...] w przypadku każdego autoportretu identyfikacja możliwa jest jedynie za sprawą jakiejś zewnętrznej wskazówki, za sprawą desygnatu nie dającego się zobaczyć w obrazie. Nigdy nie będzie to identyfikacja wprost. Zawsze będzie można oddzielić „sygnatariusza" od „podmiotu" autoportretu. Zarówno w przypadku tożsamości przedmiotu rysowanego przez rysownika, jak i w przypadku rysownika rysowanego przez siebie samego – nieważne czy będzie on autorem rysunku, czy też nie – identyfikacja pozostanie *prawdopodobna*, to znaczy niepewna, wymykająca się wszelkiemu wewnętrznemu odczytaniu. Będzie ona tym, co daje się wywnioskować, a nie spostrzec – przedmiotem kulturowym, a nie bezpośrednio i naturalnie naocznym [...]. Oto dlaczego status autoportretu autoportrecisty na zawsze zachowa swój hipotetyczny charakter. Status ten uzależniony jest zawsze od prawomocności tytułu, tego werbalnego wydarzenia, które nie należy do wnętrza dzieła, a jedynie do jego parergonalnego obramowania. Prawomocność odwołuje się zawsze do świadectwa osoby trzeciej, do danego przez nią słowa, przy czym pamięć ważniejsza jest tu od postrzeżenia. Tak jak pamiętnikom, Autoportretowi towarzyszy zawsze pogłos wielu głosów. Głos *innego* jest tu rozstrzygający i sprawia, że w portrecie rozlega się dźwięk, który wzywa i nazywa bez symetrii, bez konsonansu[41].

W taki oto sposób prawo autoportretu nawiązuje do twierdzenia o punkcie widzenia. Prawo to wyjaśnia, dlaczego spojrzenie gubi się zawsze w otchłani rozwierającej się między obecnością transcendentalną a obecnością wydarzenia ofiarnego:

> Niemożność uchwycenia obecności spojrzenia poza otchłanią, w której się zagłębia, nie jest zdarzeniem przypadkowym ani jakąś nieudolnością. Niepowodzenie jest tu szansą dla dzieła, które pozwala zobaczyć widmo niewidzialności, nie czyniąc go nigdy obecnym. I tak jak pamięć nie jest

[41] Ibidem, s. 68.

> tu restauracją minionego czasu przeszłego, tak też ruina twarzy – również tej oglądanej w rysunku – nie oznacza tu starzenia się, zużycia, przedwczesnej dekompozycji ani owego nadgryzienia przez czas, które tak często portret stara się obejść z daleka. Ruina nie jest tym, co zdarza się w sposób akcydentalny pomnikowi do wczoraj nietkniętemu. Ruina jest w punkcie wyjścia[42].

Słowa te odsyłają nas powtórnie do zagadnienia obecności. Heidegger ujmuje ją jako nieskrytość: rozbłysk, rozkwit bycia. I nawet wtedy, gdy każe nam myśleć tę obecność w jej abstrakcyjnym aspekcie otwierania się na byt, ujęcie to nie odbiega daleko od modelu biologicznego, dla którego archetypem byłby świat organiczny. Cóż bardziej naturalnego od zobaczenia tego, co ukazuje się w pełnym blasku swego piękna? Tymczasem kiedy Derrida wyrusza na spotkanie z obecnością, jest już wyposażony w

> [...] sprzęt techniczny mający – niczym proteza – uzupełniać widzenie, a przede wszystkim zamaskować tę transcendentalną ruinę oka, która od samego początku mu zagraża, a jednocześnie je oczarowuje. Wśród tych przedmiotów znajdują się na przykład: lustro, lunety, okulary, lornetki, monokl. Skoro jednak – widzieliśmy to wyżej – utrata bezpośredniej naoczności jest warunkiem lub konieczną hipotezą na temat spojrzenia, zanim jeszcze zostaną użyte jakiekolwiek instrumenty, proteza techniczna ma już zastosowanie, ma miejsce, swoje miejsce, i to tak blisko oka, jak to tylko możliwe, niczym szkła kontaktowe wykonane z materiału pochodzenia zwierzęcego. Proteza *oddziela się* bezpośrednio od ciała. Oko się oddziela, może stać się przedmiotem pragnienia, pragnienia, aby je wyłupić, a nawet wyłupić je sobie lub też wykłócać się o nie. Zawsze tak było, nowożytna historia optyki sprowadza się jedynie do wyrażenia – albo uwyraźnienia – faktu, że tak zwane widzenie naturalne jest upośledzone. Robi to ona nowymi sposobami, by wymienić tylko *spectacles*, termin angielski (o którym wspominaliśmy przed chwilą) na określenie okularów rysownika. Stąd biorą się autoportrety w okularach[43].

[42] Ibidem, s. 69, 72.

[43] Np. *Autoportret* Chardina, ibidem, s. 74–75.

Żaden jednak z tych aparatów nie może zmienić prawa autoportretu, które mówi: „Obnażona twarz nie może oglądać siebie *en face, nie może patrzeć na siebie w lustrze*"[44]. Prawda własnych oczu jest ostatnią rzeczą, jaką dałoby się uchwycić w bezpośredniej samoobecności. Obecność bowiem nigdy nie może być tu (*da sein*). Nadchodząc, rozpada się niczym ruina:

> Jest jak ruina, która nie pojawia się *po* dziele, ale jest wytwarzana *od samego początku*, w samych jego narodzinach i strukturze. Na początku była ruina. Ruina przybywa w samym początku, jest tym, co mu się przydarza jako pierwsze, na początku. Nie obiecując odrestaurowania. Ten wymiar widma rozpadającego się w gruzy nigdy nie zagrażał pojawieniu się dzieła – wprost przeciwnie. Trzeba po prostu wi(e)dzieć, że performatywna fikcja, która angażuje widza w chwili składania podpisu pod dziełem, umożliwia widzenie tylko *poprzez* oślepienie wytwarzane jako prawda dzieła[45].

Prawda/oślepienie lub prawda/iluzja nie jest po prostu zaprzeczeniem prawdy. Derrida poświęci temu zagadnieniu osobny tekst, w którym czytamy: „Iluzja – inaczej mówiąc, prawda tego, co zdaje się uobecniać jako rzecz sama naprzeciwko mnie, w otwartej przestrzeni mojej twarzy lub sceny, czyli tam, gdzie ta «naturalna» otwartość bez przerwy się odnawia – będzie jedynie rezultatem tego, co często nazywa się «dyspozycją» (*«dyspozycją deformującą, nieustannie czynną»*)"[46].

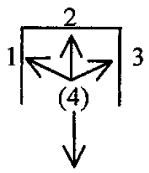
Chcąc uwydatnić to, co łączy wspomnianą tu dyspozycję z zagadnieniem obecności, powinniśmy z uwagą przeczytać całość „La dissémination", gdzie Derrida przedstawia swoje odczytanie dwóch tekstów Philippe'a Sollersa: „Nombres" oraz „Drame". Teraz jednak skupmy uwagę na wybranych fragmentach tej lektury. W pierwszym rzędzie będzie nas interesowało, w jaki sposób Derrida wiąże zagadnienie obecności z dyspozycją sceny w teatrze klasycznym. Potrzebny będzie nam do tego opis takiej sceny dokonany przez Sollersa:

[44] Ibidem, s. 74.

[45] Ibidem, s. 68–69.

[46] J. Derrida: *La dissémination*. Paris 1972, s. 331.

struktura ta przedstawia się w następujący sposób: trzy boki lub, jeśli wolicie, trzy ściany, dające się zobaczyć, na których faktycznie są zapisywane sekwencje – powiązania, połączenia, odstępy, słowa – oraz nieobecność boku (lub ściany) określanego przez trzy pozostałe. Nieobecność ta jednak pozwala na to, aby ściany te mogły być oglądane z ich [widzów] punktu widzenia.



Ta czwarta powierzchnia, w pewnym sensie utworzona z powietrza, jest również użytkowana. Pozwala ona usłyszeć słowa, oglądać postaci... Dlatego tak łatwo o niej zapominamy. Na tym właśnie polega nasze złudzenie lub błąd[47].

Fragment ten Derrida komentuje w następujący sposób:

To właśnie owa dziwna „otwartość" tego czworokąta, nieobecność jednego z jego boków, określa konieczną strukturę „iluzji", „błędu" i „zapomnienia". Ta otwartość jako otwartość, jako przezroczysty element zapewniający przejrzystość przechodzenia tego, co się uobecnia, umyka *już* uwadze. Nie mówiąc o tym, że skoncentrowani na tym, co się uobecnia, zafascynowani i zaabsorbowani, nie możemy ujrzeć *obecności* samej, która jako taka się nie uobecnia. Nie możemy zobaczyć widzialności tego, co jest widzialne, ani słyszalności tego, co jest słyszalne, a więc otoczenia o konsystencji powietrza, które ukazując się ulatuje[48].

I to właśnie owa ulotność obecności, jej „powietrzna natura" sprawia, że omawiana tu dyspozycja sceny nie daje się pomyśleć bez pewnego wysiłku abstrakcyjnego, gdyż

[47] Ibidem, s. 347.

[48] Ibidem, s. 349.

> powietrze nie tylko nie jest środowiskiem jednorodnym [...], ale co więcej *jego otwartość wykorzystywana w praktyce okazuje się otwartością zamkniętą*, ani całkowicie otwartą, ani całkowicie zamkniętą. Zejście ze sceny jest tu udawane. Efekt lustrzany. [...] Podlew lustra odbija więc – niekompletnie – to, co zmierza w jego kierunku – niekompletnie – od strony trzech pozostałych ścian i pozwala, aby – w danej chwili – zniekształcony cień przesuwał się jak widmo. Cień ten jest uformowany na nowo, biorąc za model figurę tego, co nazywamy czasem obecnym: wyprostowana niezmienność tego, co stoi tu przede mną, na wyprostowanych nogach[49].

Co oznacza jednak wykorzystanie w praktyce tej zamkniętej otwartości? „Jeśli *wytwarzać*, to tyle co iść naprzód w światłości, wyprowadzać z cienia, odsłaniać, objawiać, to taka «praktyka» nie może być zawężana do zrobienia lub wyprodukowania czegoś. Okalając horyzont prawdy, nie może być ona podporządkowana jej motywowi. Praktyka ta bowiem jest również odpowiedzialna za brak wytwarzania, za operacje unieważniające, za odliczenia oraz pewne tekstualne zero"[50]. Nie mówiąc tego w sposób wyraźny, Derrida zestawia tutaj teksty Sollersa i Heideggera, przy czym wyraźnie widać, iż porównanie to nie wypada na korzyść filozofa niemieckiego, którego koncepcja prawdy/obecności ujawnia w tym momencie swoje uwikłanie w tradycyjny schemat metafizyczny. Filozoficzny program Derridy, bez odwoływania się do organicystycznego modelu „rozkwitania prawdy", wydaje się dużo prostszy, a jednocześnie bardziej radykalny: „Dokonajcie więc cięcia, niech będzie ono arbitralne i ostre"[51]. Takie cięcie, podobnie jak ruina, nigdy nie jest w pełni obecne. Trzeba więc postępować bardzo ostrożnie przy dobieraniu terminów, określających nasze „twarzą w twarz" z obecnością:

---

[49] Ibidem, s. 349, podkr. – M.K.

[50] Ibidem, s. 328.

[51] Ibidem, s. 333; nie można zaprzeczyć temu, że Heidegger posługiwał się czasami równie ostrymi sformułowaniami, np.: „In Ihrem und in meinem Fall handelt es sich jedoch nicht einmal nur um Begriffe einer Wissenschaft, sondern um Grundworte wie Gestalt, Herrschaft, Repräsentation, Macht, Wille, Wert, Sicherheit, um Präsenz (Anwesen) und das Nichts, das als die Absenz der Präsenz *Abbruch* tut («nichtet»), ohne sie jemals zu vernichten"; podkreślony termin, którego Heidegger użył na określenie stosunku bycia i nicości, może być przetłumaczony jako „rozbiórka, wyburzenie", a zatem jest on kontekstowo bliski derridiańskiej *ruine*; Derrida uważa jednak, że Heidegger za szybko porzucił ten tor myślenia, koncentrując się zbytnio na motywie „ukazywania się"; por. M. Heidegger: *Zur Seinsfrage*, [w:] *Wegmarken*. Frankfurt a. Main 1996, s. 402–403, a także polskie – mniej radykalne – tłumaczenie tego tekstu: M. Heidegger: *W kwestii bycia*, tłum. M. Poręba, [w:] *Znaki drogi*, op.cit., s. 198.

> W kontemplacji oblicze to – *frons scaenae* teatru klasycznego – może przedstawiać się jako bezpośrednie, absolutne, źródłowe otwarcie *ukazywania się*, ale może być ono także objaśnione jako otwarcie *pozorne*, wytwór uwarunkowany, efekt powierzchniowy. Objaśnienie „iluzji" zaproponowano wam w czasie teraźniejszym, w czasie „iluzji" tak właśnie pomyślanej, odbitej jak promień światła. Objaśnienie jest zawsze częściowe. Zawsze bowiem trzeba je będzie podejmować na nowo, przedłużać, spajać od wewnątrz [...][52].

Oto dlaczego cięcie, jakiego dokonuje czas teraźniejszy, nie daje się wyrazić w czasie teraźniejszym: „Biorąc pod uwagę to, co go rozdziela, rozcina, a jednocześnie zawraca w samym jego wyłanianiu się, czas teraźniejszy nie jest już tak po prostu teraźniejszy. Jako «teraźniejszy» można go określić jedynie w mowie zależnej, w cudzysłowie opatrującym cytat, relację, fikcję literacką. W języku odbija się tylko rykoszetem"[53]. Mówiąc jeszcze inaczej, czas teraźniejszy, który jest tylko ufną reprezentacją prawdy, musi się uaktywnić, zadrgać między „czasem przeszłym, który nigdy nie był obecny", a czasem przyszłym, który wyprzedza sam siebie. Tak oto czas teraźniejszy („Gdzie właściwie jest czas teraźniejszy? Czas teraźniejszy w przeszłości? Czas teraźniejszy w przyszłości? «Wy»? «Ja»? «My»? – pozostanie w aspekcie niedokonanym tego echa"[54]) oddziela obecność od niej samej: Obecność//Obecność. Znów ulega ona podwojeniu, ale inaczej niż u Heideggera. Teraz zamiast ustanawiać podział proporcjonalny (który zakłada zawsze istnienie wielkości stałej, wyznaczającej centrum konfiguracji[55]), obecność ulega rozdarciu między dwoma różnymi czasami.

Z jednej strony byłby to jakiś czas nie-ukończony-w-przeszłości, który „nie jest jakimś innym aspektem czasu teraźniejszego, jakimś uobecniał-się-był"[56], ale czymś „całkiem różnym od czasu teraźniejszego, a więc pozbawionym istoty"[57].

---

[52] J. Derrida: *La dissémination*, op.cit., s. 332.

[53] Ibidem, s. 336–337.

[54] Ibidem, s. 359.

[55] Artykuł ten jest tylko fragmentem pracy doktorskiej zredagowanej w języku francuskim i noszącej tytuł *Les arts hors du discours*, dostępnej w maszynopisie; problem, który jest w tym miejscu jedynie zarysowany, omówiony został dokładniej w 2. rozdziale I części tej pracy.

[56] J. Derrida: *La dissémination*, op.cit., s. 342.

[57] Ibidem.

Z drugiej strony byłby to jakiś czas bardziej-niż-obecny:

> Trzeba więc będzie wymyślić „taki [czas], który oznaczałby nieustanność, niezliczoność". Wymyślić go oczywiście w odstępie czasu. Wymyślić symbol tego „bycia-w-trakcie", tego ruchu zarazem bezustannego i urywającego się, pewnej ciągłości zerwań, która jednak nie ulegałaby spłaszczeniu do homogenicznej i oczywistej powierzchni jakiejś teraźniejszości. Nasz język podejmuje ten ruch zawsze w formie stawania-się-obecnością: stawanie-się-obecnością, obecność w stawaniu się, stawanie się obecności, powtórzenie ruchu pisma w czasie „żywej" mowy: czas teraźniejszy jakoby nieskalany[58].

A *pomiędzy* wymienionymi tu czasami, paradoks *obecności czasu obecnego*. Nie należy bowiem zapominać, że: „obecność nigdy nie jest obecna. Możliwość – albo możność – czasu obecnego jest tylko linią graniczną, jego wewnętrznym zapętleniem, jego własną niemożliwością – albo niemożnością. Taki będzie stosunek tego, z czym wchodzą do gry kastracja i obecność"[59].

I podczas gdy dla Heideggera obecność miała w sobie coś z rozkwitania róży, która wznosi swój kwiat ku górze, dla Derridy „wznoszenie się sygnalizuje, że zabójstwo jest już w toku. [...] Odwieczna kastracja i obecność dla siebie czasu obecnego"[60]. Uznawszy to, nie możemy już nie dostrzegać, że mamy tu do czynienia z „deformacją nieredukowalną do żadnej formy, a więc do żadnego czasu teraźniejszego, deformacją bez formy pierwszej, bez materii w ostatniej pierwszej instancji. Wskazując na to, zdajemy już sobie sprawę, że rzekoma prostota otwarcia, otwartości, swobodnego bycia, prawdy unoszącej zasłonę/ekran – przyjmuje cechy lustra, lustra bez podlewu lub takiego, którego podlew przepuszcza «obrazy» oraz «postaci» i odciska na nich pewien ślad transformacji i permutacji"[61]. Pozwala to już zrozumieć, w jaki sposób obecność może odgrywać żywe obrazy – *„obrazy w ruinie"*. Wyrażenie to Derrida zapożycza zresztą od Sollersa[62], aby następnie wykorzystać je w swoich „Mémoires d'aveugle". Jak pamiętamy, rysunek/pamiętnik ślepca (wszak rysuje

[58] Ibidem, s. 345.

[59] Ibidem, s. 336.

[60] Ibidem, s. 335, 336.

[61] Ibidem, s. 349–350.

[62] Por. ibidem, s. 402.

on *z pamięci*) jest źródłowo jedynie *ruiną* własnej kreski: „Podobnie ślad zaznacza się jedynie w zatarciu własnej «obecności», w taki sposób, że linia jego przebiegu nie jest po prostu czymś różnym od tego zatarcia, nie jest jego zewnętrzem. Skrypcja kontra-dykcja"[63]. Ale to właśnie dzięki tej „kontra-dykcji", czyli źródłowej asymetrii, rysunek jest tym, czym jest. A to dlatego, że: „Nie zajmując w całości czwartej ściany, moment «platoński» ma w niej swoje miejsce. Ściana ta jednak, jak wiecie, zawiera także dyskurs, który demontuje «platoński» porządek obecności (żywe słowo, które nawraca do widzialn*ości* fenomenu, do widzialności *eidosu*, bytu w jego prawdzie – za zasłoną lub za ekranem itd.)"[64]. To właśnie w celu zdemontowania (*dekonstrukcji*) samowystarczalności „platońskiej" obecności (choć również w celu zredukowania nadwyżki świetlistości obecności/prawdy u Heideggera) Derrida wprowadza dyskurs *do wnętrza* sztuk plastycznych lub, z drugiej strony patrząc, wpisuje plastyczność tych sztuk *do wnętrza* dyskursu.

Doszliśmy w ten sposób do punktu, w którym możliwe staje się już uchwycenie znaczenia innowacji wprowadzonej przez Derridę do Heideggerowskiej teorii sztuki. Podstawą tej innowacji jest *dekonstrukcja* obecności przeprowadzona przez Derridę. Skutkiem tego obecność nie może już spełniać roli osi oraganizującej refleksję nad sztuką. Wkradając się do wnętrza tej refleksji, *różnica* rozbija jedność pojęcia sztuki od wewnątrz. Od tej chwili poszukiwania plastyczności samej w sobie oraz czystej dyskursywności tracą sens. Z perspektywy różnicy bowiem jedna otwiera się już zawsze na drugą zgodnie z prawem „autoportretu", *différance*, „pisma", „rozproszenia" lub „tekstualności":

> W ten sposób spoistość tekstu otwiera się na to, co jest poza wszelką całością, na pustkę lub absolutne zewnętrze. Z tego powodu głębia tekstu jest zarazem żadna i nieskończona. Nieskończona, ponieważ każda warstwa kryje w sobie jakąś inną warstwę. Lektura przypomina wtedy owe radiograficzne prześwietlenia, które odkrywają pod epidermą ostatniego malunku jeszcze jeden ukryty obraz, przy czym nie ma znaczenia, czy namalował go ktoś inny, czy też – z braku materiału lub w poszukiwaniu jakiegoś nowego efektu – ten sam artysta spożytkował stare płótno lub zachował fragment pierwszego szkicu. A pod tą warstwą – inna warstwa,

[63] Ibidem, s. 404.

[64] Ibidem, s. 360.

itd. Należy przy tym wziąć pod uwagę to, że zeskrobując tę tekstualną materię, która w tym wypadku wydaje się utkana ze słów – mówionych lub zapisywanych – natykacie się często na kompozycyjny zarys obrazu, który został pozbawiony swego dawnego kadru i teraz jest skadrowany inaczej, po rozerwaniu starego obramowania wtłoczony zostaje tym razem w jakiś czworokąt – okaleczony, rozpoczyna się od całkiem innej strony. Cała werbalna tkanka jest w to wplątana – wy również. I malujecie. I piszecie, czytając. Jesteście w obrazie[65].

Tyle tylko, że tym razem w obrazie tym przestrzeń nie jest organizowana zgodnie z zasadą właściwej proporcji. Wręcz przeciwnie, obraz „rujnuje" całość, rozbija swoją jedność i zwraca ją przeciwko samej sobie: „Zewnętrze. Każda próba powrotu do nienaruszonej i czystej intymności jakiejś obecności lub samoobecności jest już iluzją"[66]. Gdy bowiem gra jest w toku, symetria między wnętrzem a zewnętrzem musiała już ulec zerwaniu. Pozostaje jedynie dysproporcja niemożności powrotu.

Jeśli rzeczywiście Heidegger tego nie dostrzegał, to zapewne z powodu swojej głębokiej wiary, która kazała mu widzieć coś, co powinno na zawsze zwodzić spojrzenie: „to, co pozostaje niewidzialne – ponieważ wierzymy w jego widzialność – to czwarta ściana, ten czwarty, a nie ten trzeci"[67]. To lakoniczne – wręcz eliptyczne – stwierdzenie Derridy daje się zinterpretować jako wezwanie do nieprzyjmowania zbyt łatwo tradycyjnej strategii metafizyki Zachodu, starającej się zawsze zamknąć obwód, zapewnić wewnętrzną cyrkulację sensu przez wypełnienie luki między heterogenicznymi elementami za pośrednictwem neutralnego elementu trzeciego, pośrednika między skrajnościami, amortyzatora *różnicy*. Nie zapominajmy jednak, że różnica sama w sobie nie istnieje. I dlatego, nie chcąc jej reifikować, Derrida nazywa ją różnie w różnych swoich tekstach. W „La dissémination" odnajdujemy ją na przykład pod nazwą *kolumny* [68]. „Kolumna ta nie będąc (bytem), odporna na ataki słowa *jest*, spra-

[65] Ibidem, s. 397.

[66] Ibidem, s. 330.

[67] Ibidem, s. 392.

[68] „([...] – a to umiera i ożywa w myśli, która od początku nie jest faktycznie niczyją własnością – jakaś przezroczysta kolumna, na której to, co ma tutaj miejsce, pozostaje zawieszone na większej lub mniejszej wysokości. A kiedy się budzicie, mówicie sobie: «no proszę, byłem tam», nic jednak nie może wytłumaczyć tego zdania, bo to właśnie ono na was patrzy...)". Komentując ten fragment *Nombres* Sollersa, Derrida zauważa, że główną rolą języka – podobnie jak owej kolumny u Sollersa – jest wytwarzanie tekstu: „Ten tekst jest przede «mną», patrzy na mnie, daje

wiła jednak, że cała zachodnia metafizyka – której owo *jest* dawało poczucie pewności siebie – obracała się, biegała dookoła niej. Nie dlatego, żeby jej nie widziała, wręcz przeciwnie – dlatego, że przeświadczona była o tym, że ją widzi i wspiera się – jak o jakieś centrum, o jakieś miejsce własne – o kontury jej rozsypywania się"[69]. Zaczynamy już rozumieć, dlaczego kolumna – lub rozproszona obecność – nie daje się zobaczyć.

Z drugiej strony „podmiot", skażony już tą nieskończoną dyferencjacją, demontuje swoją jedność. Jedność ta bowiem nie może być późniejsza od *kolumny*, która „jest przede «mną», patrzy na mnie, daje mi władzę, zawiadamia mnie o moim własnym przybyciu"[70], a to wszystko w czasie przeszłym niedokonanym: „«... *Aparat ten był mną, to on napisał właśnie to zdanie*». Nie dlatego, żeby był mną lub dla mnie, ale dlatego, że zajmuje moje miejsce, a *ja* jest tylko zróżnicowaną strukturą tego urządzenia, strukturą całkowicie naturalną, a zarazem w najwyższym stopniu sztuczną, dostatecznie zróżnicowaną, aby wliczyć w nią moment lub miejsce autarkicznej iluzji oraz wszechwładnego podmiotu"[71].

Z drugiej strony kolumna sama w sobie

> istnieje [...] w sposób nieokreślony. Nieokreśloność ta pomnaża wywołane przez nią zjawiska w łańcuch powiązań – kolumna jedyna i nieskończenie mnoga, nie dająca się przewyższyć w swojej wysokości, nie do skontrolowania w swojej rozciągłości. Jest ona jedyna i nieskończenie mnoga, tak jak to, co nazywamy czasem teraźniejszym. Jako jedyne (pojedyncze) określamy coś, co się nie powtarza, co nie jest jedno, skoro nie może się powtórzyć. Tylko temu, co się powtarza w swojej identyczności, przysługuje jedność. Jedyne nie ma więc jedności, nie jest jednością. Jedyny jest więc *apeiron*. Jedyne jest to, co nieograniczone – mnogość, nie-

mi władzę, zawiadamia mnie o moim własnym przybyciu, baczy na nić porozumienia, która łączy mnie z moją najbardziej skrytą teraźniejszością, czuwa nad moim sumieniem – dokładnie rzecz biorąc, jest to miasto-labirynt – jakby z pozycji wieży strażniczej, która jest wewnątrz mnie, tak jak ta «przeźroczysta kolumna» nie mająca wnętrza, która zanurzona jest – absolutne zewnętrze – w tym, co chciałoby się zamknąć na powrót w sobie. Kolumna wprowadza przestrzeń w czas i rozdziela zwartość. Jej przezroczystość jest również powierzchnią odbijania. Wyobraźcie sobie, że połknęliście cylindryczne lustro. Ustawione pionowo, większe od was". J. Derrida: *La dissémination*, op.cit., s. 379.

[69] Ibidem, s. 391.

[70] Ibidem, s. 379.

[71] Ibidem, s. 332.

> dokonaność. A jednak łańcuch liczb składa się z jedyn-ego/ych. Spróbujcie pomyśleć jedyne w liczbie mnogiej, jako takie właśnie oraz „jedyną Liczbę, która nie może być żadną inną". Zobaczycie, jak rodzą się *„miliardy opowieści"* i zrozumiecie wtedy, że ten sam termin może się zrodzić dwa razy – kolumna bliźniacza – rozmnażająca się w nadprodukcji[72].

Zobaczymy wówczas, jak kolumna ta (rozproszona obecność, pismo itd.) spowoduje pojawienie się miliardów opowieści, pomiędzy którymi znajdą się też pamiętniki ślepców. A oni – nie widząc – opowiedzą nam swoje historie pełne łez: „Nadszedł już moment, aby dookreślić *bezoczną* hipotezę – moment lub czas widzenia. Ślepota nie zabrania łez, nie pozbawia ich"[73]. Pamiętniki i autoportrety: „Wyznania" Świętego Augustyna oraz „Ecce homo" Nietzschego, jakkolwiek by się nie różniły, są dwiema wielkimi księgami łez. Księgami, które kreśląc słowami – każda we własny sposób – jakieś wizje spoza obszaru widzenia, obramowują kulturową przestrzeń Zachodu. Nie zapominajmy bowiem, że płacz można ukryć, a w wielkich dziełach tej kultury łzy nie zawsze są przedstawione w sposób spektakularny. Przypomnijmy sobie choćby „Płaczącą Wenus" Lairesse'a albo „Lamentującą" da Volterry..., a także „Źródło dzieła sztuki" Heideggera! A gdyby tak właściwą funkcją oka, zapytuje Derrida, nie było widzenie, lecz płacz:

> W tym samym momencie, gdy zasłaniają wzrok, łzy odsłaniają coś, co jest dla oka właściwe. Dzięki nim bowiem to, co wychodzi z zapomnienia – gdzie spojrzenie przytrzymywało ją na wszelki wypadek – to sama *aletheia, prawda* oczu, odkrywająca w ten sposób swoje najwyższe przeznaczenie: mieć w(z)gląd na błaganie raczej niż na postrzeganie; kierować modły, obdarzać miłością, obdzielać radością lub smutkiem raczej niż tylko patrzeć. Zanim jeszcze udzieli światła, objawienie jest już momentem „łez radości"[74].

---

[72] Ibidem, s. 405–406.

[73] J. Derrida: *Mémoires...*, op.cit., s. 128. W oryginale czytamy: „C'est le moment de préciser l'hypothèse *aboculaire* – ou époque de la vue". To ostatnie wyrażenie przywołuje obok konotacji etymologicznych słowa *époque* (gr. *epochê – zatrzymanie, przerwa*) również konotacje filozoficzne (*epoche* u Husserla).

[74] Ibidem, s. 125.

* * *

„Mieć w(z)gląd raczej na błaganie niż na postrzeganie...", brać pod uwagę drogę ku górze rozmodlonych oczu, a mniej troszczyć się o to, co dzieje się wtedy ze wzrokiem – czyż nie do tego sprowadza się koniec końców filozoficzna nauka, jakiej Heidegger udziela nam w swoim tekście o sztuce? Melodyjny i niemal błagalny ton jego dyskursu przyczynia się również do tego, że skłonni jesteśmy przyznać rację tym, którzy widzą w jego teorii sztuki jedynie sakralizację fenomenów artystycznych i oskarżają Heideggera o ignorowanie – w imię wyższych wartości – zwykłego poczucia przyjemności, płynącego z kontaktu z dziełem[75]. Interpretacja taka nie może jednak całkowicie zadowolić uważnego czytelnika „Źródła dzieła sztuki". Czyż nie jest bowiem tak, że ci, którzy bronią zaciekle hedonistycznego pierwiastka w sztuce, mylą ją często z rozrywką? Tymczasem Heidegger – przyznajmy to uczciwie – nigdy tego nie czyni. Przed pomieszaniem takim broni go wszakże nie tyle uświęcenie sztuki, ile wprowadzenie do refleksji nad nią kluczowych pojęć filozoficznych, takich jak np. pojęcie obecności. Problem polega jednak na tym, że obecność rozważana w obrębie filozofii pierwszej posuwa naprzód cały filozoficzny zamysł Heideggera, gdy tymczasem implantowana w obszar sztuki ta sama obecność staje się raczej przyczyną retrogresji do tradycyjnych pozycji metafizycznych. Dzieje się tak dlatego, że uznając otwarty charakter obecności w obszarze ontycznym, Heidegger zbyt mocno pragnie ją *zobaczyć* w przestrzeni artystycznej. I wierzy, że ją widzi. W taki oto sposób filozoficzna wiara Heideggera okazuje się spoiwem całości jego myśli. Wiara ta umożliwia mu *zobaczenie* prawdy i piękna, prawdy w pięknie, ale to ona również oślepia go i nie pozwala mu ujrzeć „źródłowego" uskoku między widzialnością a niewidzialnością.

Rzecz jednak nie w tym, aby podważać znaczenie wiary filozofów. Podobnie bowiem jak widzące oko ma na swej siatkówce ślepą plamkę, tak i spojrzenie filozoficzne potrzebuje „ślepej" wiary, żeby otworzyć się na prawdę. Brak w konieczny sposób towarzyszy widzeniu. A widzenie to nie może obyć się bez tego, co mu przeszkadza widzieć: bez wiary lub bez łez. Czy to przypadek, że ta źródłowa (nie)prawda wślizgnęła się w dyskurs Heideggera? I choć nigdy nie przyznał on, że miejsce, z którego wypływają łzy, stanowi punkt wi-

[75] Por. J.M. Schaeffer: *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVII^e siècle à nos jours*. Paris 1992.

dzenia, Derrida powiedział to za niego. Z całą filozoficzną odwagą dopowiedział do końca konsekwencje wypływające z Heideggerowskich założeń. I wtedy okazało się, że punkt widzenia to takie miejsce, w którym „[załzawione spojrzenie] ani widzi, ani nie widzi. Nieczułe na zmętnienie wzroku, wznosi się błagalnie"[76]. Lub jak mówi poeta: „Gdy oczy płaczą, ich łzy widzą"[77]. Na co Derrida: „Łzy, które widzą... wierzycie w to? Nie wiem... trzeba wierzyć"[78]. Czy Derrida mógłby więc drwić z ufnych przekonań Platona lub Heideggera, wiedząc równocześnie, że w ostatniej instancji sam się do wiary odwołuje? Nie zapominajmy wszakże, iż wiara nie jest tym samym co samoafirmacja dogmatycznej pewności. Jeśli zatem Derrida opowiada się za tą pierwszą, to pragnie w ten sposób zwrócić uwagę na fakt, że granicy, na jaką otwiera się współczesna filozofia, nikt nigdy sobie nie przywłaszczy, nikt jej nie uwięzi w swoim dyskursie, nikt nie wypowie do końca. Wbrew temu – a zgodnie z prawem autoportretu – granica ta będzie zawsze znikała w tym samym ruchu, który ją wytycza. Nie wystarczy bowiem poprowadzić linię, trzeba jeszcze pomyśleć towarzyszący jej zanik. Do-bez-końca.

[76] Ibidem, s. 128.

[77] A. Marvell: *Eyes and Tears*, cytowany przez Derridę, por. *Mémoires...*, op.cit., s. 130.

[78] Ibidem.