

„I nie było już nikogo...”. Obraz jako trop

Kasi i Kubie Szpilkom

Kiedy przed wami obraca się człowiek, je go ruch jest tym, co rejestruje kamera. Ale kiedy człowiek stoi nieruchomo i kamera wędruje wokół niego [...] to wówczas kamera tworzy ten ruch i ten ruch staje się własnością ekranu, a nie świata zewnętrznego.

Stefan Themerson

(O *potrzebie tworzenia widzeń*, 1936)

Temat konferencji, sformułowany niczym zabawa towarzyska (uzupełnij zdanie: *Dziś prawdziwych [...] już nie ma*), tylko pozornie jest prosty, praktyczny i neutralny ideowo. W istocie opiera się na klasycznej, metafizycznej konstrukcji conceptualnej, zakładającej możliwość jasnego odróżnienia prawdy i fałszu, bytu i pozoru – zaproponowany klucz diachroniczny ([kiedyś] / dziś) opisywać ma, a nawet już rozstrzyga podstawowe dylematy ontyczne i poznawcze ([byli] / już nie ma; prawdziwi / [fałszywi]).

Takie ujęcie określonych sytuacji historycznych ma oczywiście swój intelektualny i literacki potencjał, pozwala bowiem ujawnić bolesny, nostalgiczny aspekt przeżywanego świata. Mimo pewnej ironii, którą tytułowa formuła zawdzięcza mało poważnej genezie (słowa zaczerpnięte zostały z tekstu popularnej piosenki), dość łatwo więc przychodzi nam przepisanie jej w nowy, poważny kontekst, w którym spotyka się z utrwalonymi już poetycko i filozoficznie obrazami diagnozującymi cywilizacyjny kryzys lub „kosmiczną katastrofę”, jak choćby *the time is out of joint* Shakespeare’a, „ziemia jałowa” Eliota czy też „czas marny” Hölderlina-Heideggera. Każdy dostrzeżony dzięki niej brak staje się w ten sposób (by posłużyć się słowami niemieckiego filozofa) „tropem zbiegłych bogów”, na który trzeba „baczyć”, podejmując się ryzykownej misji poety¹.

Nie jest jednak łatwo opisywać zdekompletowany świat, przywrócić słowami to, co zmarniało w zapomnieniu. Czy dlatego, że – jak pisze Heidegger (referując Hölderlina) – „Im bardziej Noc Świata zbliża się do północy, tym niepodzielniejsze zmarniałość panuje w ten sposób, że chowa własną istotę. Nie tylko gubi się świętość jako trop ku boskości, lecz nawet niemalże

zatarte są tropy wiodące ku tamtemu, zagubionemu”? W diagnozie tej uwagę zwraca przede wszystkim jej diachroniczna dynamika, czy też swoiście historyczna ekonomia, dzięki której „tamto, zagubione” w swej domniemanej pierwotności usamodzielnia się i konkretyzuje, odłączając od „zagubienia” jako takiego. Podobnie zresztą jak „trop” (wiodący ku boskości) – przeciwstawiony tu ograniczającemu jego jasność „zatarciu”. A przecież właśnie „zatarcie” jest dla „tropu” (ślądu, którym podążamy) tyleż zewnętrznym zagrożeniem, co wewnętrzną konstytucją, ową nieusuwalną otwartością poznawczą, wymagającą ciągłego, bacznego „tropienia”, bez której trop nie jest tropem. (Jak pisała Barbara Skarga: „Między śladem i tym, co ślad zostawił, tkwi napięcie niejednoznaczności i niedoskonałego wskazania, większej lub mniejszej odpowiedniości, dystans nieraz tak odległy, że sztyfr kryjący się w śladzie nie pozwala się odczytać. Nieadekwatność należy do istoty śladu”)².

Tytuł konferencji zinterpretować więc można jako pytanie o marność tego zdekompletowanego świata, o „tropy wiodące ku tamtemu, zagubionemu”. Ale jeśli tak, to za najciekawszy trzeba w nim uznać kwadratowy nawias z paradygmatycznie wieloznacznym trzykropkiem w środku („[...]”). Niczym arytmetyczne zero albo rama obrazu, czy też pozbawiony odrębnych właściwości joker w nieskończonej talii kart – nawias ten znika nam z oczu za każdym razem, gdy zastępuje go aktualny, ten lub inny, przedmiot badawczy. A jednak właśnie to swoiste niemiejsce, a nawet samo jego dostrzeżenie, wymagające istotnego przeostrzenia uwagi, ujawnia coś być może najważniejszego w propozycji tych nostalgicznych badań, mianowicie samą konstrukcję utraty; czy dokładniej: znaczenie utraty („już nie ma”) jako nieredukowalnej zasady konstrukcyjnej, otwierającej w „weterologicznym” wymiarze tego, co minione, przestrzeń „stawania się” (czy też – mówiąc językiem Nietzschego – „woli mocy”), osłabiającej jednoznaczność czasu przeszłego dokonanego i pozbawiającej nadziei na możliwość odzyskania minionej obecności w innej postaci niż widmowa³.

Przychodzi mi w związku z tym na myśl tytuł innego popularnego utworu literackiego, mianowicie powieści Agathy Christie *I nie było już nikogo* (*And Then There Were None*). Są to słowa kończące stary wierszyk pełniący w narracji funkcję swoistego proroctwa lub scenariusza dramatycznych wydarzeń. Otóż, jak być może pamiętamy, bohaterowie spotykają się w luksusowej willi na Wyspie Żołnierzaków niczym na tajemniczej konferencji, po czym po kolei tam giną – wszyscy. Nie pozostaje więc nikt, kto zgodnie z poetyką tej odmiany kryminału mógłby okazać się sprawcą zbrodni. Dzięki temu narracja ta stanowi świetną ilustrację odwrócenia metafizycznej logiki przyczyny i skutku, bytu i pozostałego po nim śladu. Każde bowiem wyjaśnienie zagadki pozostaje z konieczności narracyj-

nie zewnętrzne wobec przedstawionej fabuły, trwale wobec niej wtórne, zawsze prowizoryczne, nie można więc go jednoznacznie utożsamić (a taki jest przecież cel detektywistycznego śledztwa) z logiczną przyczyną i przebiegiem zdarzeń. Nic więc dziwnego, że w książce Agathy Christie żadnego prawdziwego śledztwa nie ma, a zaproponowane rozwiązanie jest w niej jedynie dodatkiem, przesunięciem do Epilogu – literacko zbędnym, stwarzającym jedynie pozór usensownienia fabuły. W istocie bowiem jej sens (jak powiedziałby Roland Barthes) nie tkwi w tej czy innej „interpretacji”, ale w mnogim systemie jego możliwych odczytań.

Dodatkową ciekawostką jest u Agathy Christie powieściowa tożsamość bohaterów owego starego wierszyka. W nowszych bowiem wydaniach książki makabreska ta mówi o „żołnierzach” („Raz dziesięciu żołnierzów / Pyszny obiad zjadali / Nagle jeden się zakrztusił / I dziesięciu pozostało” itd.), w pierwotnej jednak wersji mamy „dziesięciu Murzynów”, „Ten Little Niggers”, i taki był też pierwotny tytuł książki (*Ten Little Niggers*; potem, w tytule sztuki teatralnej opartej na powieści, pojawia się wariant *Ten Little Indians*). Pomijając zrozumiałą kwestię politycznej przyzwoitości, która wymusiła zmianę, warto zwrócić uwagę, że – kulturoznawczo rzecz ujmując – gdyby historia rozgrywała się w bliższych nam okolicach, miejsce Murzynów lub Indian zając by mogły jakieś rodzime grupy wykluczonych społecznie, choćby Cyganie. Na przykład ci, którzy wzbudzają tęsknotę narratora w piosence Agnieszki Osieckiej. Jak słusznie zaś zauważył Kuba Szpilka, wędrowny ten lud nie jest najlepszym symbolem stabilności. Pozostaje jednak w logicznej zgodzie z paradygmatyczną, „nomadyczną” wieloznacznością pustego nawiasu.

*

Heideggerowska koncepcja prawdy jako nieskrytości czy odkrytości, wywiedziona z analizy greckiego słowa *aletheia*, to temat daleko wykraczający zarówno poza zakres mojego wywodu, jak i kompetencji. Jak wiadomo, krytyka tej teorii podkreśla m.in. jej arbitralność, pomijanie zasadniczego problemu, jakim jest możliwość rozróżnienia między „odkrytością” prawdziwą i fałszywą⁴. Rezygnuję tu z referowania tych filozoficznych dyskusji. Na własny, lokalny użytek staram się jednak zrozumieć, jak pogodzić stwierdzenie, że powołaniem poety jest „w czasie marnym” baczenie na trop zbiegłych bogów, z następującym zdaniem z pracy *O istocie prawdy*: „Skrytość bytu w całości nie stawia się nigdy jako dołączające dopiero następstwo zawsze fragmentarycznego poznania bytu. Skrytość bytu w całości, właściwa nie-prawda, jest starsza niż każda jawność tego czy owego bytu”⁵.

Pomijając więc kontekst czysto filozoficzny, pragnę zwrócić uwagę na pewien kulturoznawczy trop interpretacyjny, mianowicie scenę powołania poety przez

Muzy (tzw. *Dichterweihe*) w *Theogonii* Hezjoda. Otóż zgodnie ze słowami pojawiających się tam boskich patronów poezji, istnieją dwa typy sztuki słowa – różniące się zarówno stosunkiem do prawdy, jak i rodzajem prawdy, do której się odnoszą. Poezja pierwszego typu zatem po prostu obwieszcza prawdę określoną jako *aletheia*, drugiego natomiast – głosi „kłamstwa liczne do prawdy podobne” – do prawdy nazwanej tym razem *etumon*. Najważniejsze jest zaś to, że według Hezjoda (zgodnie z najbardziej przekonującą interpretacją tego starożytnego tekstu)⁶ oboma tymi poetyckimi umiejętnościami dysponują tylko one, boginie. Ludzie natomiast – nawet poeci, jak Hezjod, których one wybrały – skazani są na głoszenie wyłącznie „prawdy” *etumon*, należącej do sfery intencji i przypuszczeń; a nawet – na głoszenie fikcji (*pseudea*) z prawdą tą zbieżnych (*homoia*).

Stan ten jest przejawem opisywanego w poematach Hezjoda „kryzysu”, jaki na trwale ogarnął świat, gdy – na mocy decyzji podjętej przez Zeusa w Mekonie – bogowie wprowadzili nie „zbiegli”, ale jednak oddzielili się (*krinein*) od śmiertelnych. Jest to najważniejsza cezura w greckim wyobrażeniu świata. „Pierwej bowiem żyły na ziemi plemiona człowiecze / wolne od wszelkich nieszczęść i od wszelkiego wysiłku / oraz chorób bolesnych”⁷ – niebo wówczas było blisko ziemi, ludzie przebywali razem z bogami, wszystko zaś działało się w sposób „naturalny” i niekłopotliwy. Teraz – mimo słynnego sprzeciwu Prometeusza – nieusuwalną cechą (naszego już) świata stało się jego permanentne niedomaganie: utraciła spontaniczność zarówno ludzka prokreacja (niezbędny jest dla niej kryjący życie brzuch kobiety), jak i płodność ziemi (dopiero trud rolnika wydobywa z łona ziemi ukryte tam przez bogów ziarno, *bios*). A co najciekawsze – w tym upadłym (albo po prostu uporządkowanym) świecie w podobny sposób nieoczywista stała się też prawda, którą na światło dzienne starają się wydobyć poeci.

Konsekwencją tego stanu rzeczy jest więc to, że Hezjod-poeta może wprowadzić śpiewać „co będzie oraz co było dawniej” (*ta t' essomena pro t' eonta*), ale nie jest mu bezpośrednio dostępna źródłowa sfera tego, „co jest” (*ta t' eonta*), należąca do wyłącznych kompetencji Muz⁸. Tak jakby to, „co jest” („teraz”, ale również owo „teraz” lokowane w przeszłości i przyszłości), ludziom jawić się mogło jako zaledwie odbłask, zawsze w narracyjnym zapośredniczeniu. Jakby (mówiąc słowami Derridy) „teraźniejszość w ogóle nie miałaby być pierwotna, lecz odtwarzana”⁹. Lekceważąc zaś problem historycznego anachronizmu, koncepcję tę można by odczytywać jako sprzeciw (znany choćby z prac Waltera Benjamina lub Paula deMany) wobec romantycznej utopii pełnego sensu (kryjącego się często pod nazwą symbolu lub archetypu), a zarazem jako pochwałę poznawczej powściągliwości, która cechuje retoryczną „alegorię”, obarczoną nieusuwalną „innością”, trwa-

łym odwlekaniem i otwieraniem znaczenia, zawsze tymczasową, wymagającą ciągłego odnawiania, czy też (patrząc niejako wstecz) nieustającej pracy żałoby.

Czy nie dlatego, że poezja tworzona przez ludzi nie ma bezpośredniego oparcia w źródłowej prawdzie „czystego teraz”, musi ona najpierw zajmować się samą sobą (pisał Heidegger: „poeci marnego czasu» muszą z rozmysłem tworzyć poetycko istotę poezji”)? Jeśli bowiem zмага się z marnością świata, to przede wszystkim dlatego, że marność tę z nim współdzieli. W punkcie wyjścia jest więc płaska – niczym śmierć, niczym kartka niedającego się wyczerpać urzędowego formularza; lub czekającego na wypełnienie aktu zgonu. Wszelka głębia – niczym w konstruowanym zgodzie z regułami perspektywy malowidła renesansowym – pojawia się jako pozór, przekonująca fikcja; nawet jeśli nie da się jej od prawdy odróżnić.

*

Każdy trop jest zadaniem poznawczym i wymaga baczonej uwagi. Czy jednak dlatego, że – jak pisał Heidegger – „Prawdę (odkrytość) trzeba zawsze bytowi dopiero wydzierać”¹⁰? Czy może ze względu na to, że to swoiste *post-scriptum* minionej obecności – jak pisał Derida – „nie zadowala się, jak zapewne myśleli Platon, Hegel i Proust, jej wywołaniem lub odsłonięciem w jej prawdzie”, ale ją „wytwarza”¹¹? Jeśli tak, to wysiłek poznawczy (także poetyckie „baczenie”) musi zawierać moment (de)konstrukcji, pozwalający uchwycić to, co utracone, wraz z chwilą utraty; ślad – wraz z konstytuującym go zacieraniem, gdy uruchamia się proces narracyjnego integrowania rozsypanych fragmentów w pozór sensownej całości. Poznanie pojawia się na granicy tego zatarcia, jako siła powstrzymująca przed ukonstytuowaniem się obowiązującego kanonu, czy też kompleksu symbolizacji. Największą trudnością okazuje się więc powściągliwość, powstrzymanie chęci ożywiania widm i dubbingowania ich milczenia.

Wszystko to dotyczy również tej szczególnej odmiany „tropu”, jaką jest obraz wizualny.

Obraz jest pojęciem trudnym. Kłopotliwe i zwodnicze okazuje się nawet pytanie o to, czym jest, zakłada bowiem, że w ogóle jest, podczas gdy właśnie o kondycję ontyczną obrazu toczą się odwieczne spory. Można wprawdzie uznać, że najbardziej spodziewaną cechą zjawiska, które skłonni bylibyśmy tak nazwać, jest bycie c z y m ś (widzialnym i materialnym), co dzięki swej formie umożliwia zobaczenie czegoś i n n e g o (widzialnego, ale materialnie nieobecnego), ale już nawet ta namiastka definicji ujawnia wewnętrzne rozbieżności, ów nieusuwalny komponent „inności”, który sprawia, że obraz (o czym pisał Platon w *Sofistice*) zdaje się chwiać na krawędzi bytu i pozoru. „Jest/nie ma”, „podobny/pozorny”, „rzeczywisty/jedynie podobny”,

„prawdziwy/fałszywy” – to dylematy, z jakimi zmagają się liczne teorie obrazu, starające się nałożyć je na siatki conceptualne zaczerpnięte z dyskursów takich m.in. dziedziny, jak historia sztuki, estetyka, etyka, teologia, epistemologia, fenomenologia czy semiologia.

Jeśli jednak obraz czymś jest, to przede wszystkim – kategorią kultury. I dlatego najbardziej intrygująca jest w nim właśnie intelektualna migotliwość, uruchamiane przezeń pole refleksji i sporu – w danej epoce, języku, formacji; morfologia tego pola, reguły toczącej się na nim gry, kształtowane przez poszczególne, oddziałujące na siebie dyskursy (nie tylko estetyczne) i praktyki (nie tylko artystyczne), wzdłuż nieregularnych osi problemowych, na których rozpinają się dominujące klasyfikacje, taksonomie i stanowiska. Ale „obraz” wydaje się pełnić w naszej długiej tradycji intelektualnej rolę szczególną: nie tylko domaga się wysiłku dekonstrukcyjnego (jak każda inna kategoria conceptualna), ale również sam go prowokuje, stając się dekonstrukcyjnym narzędziem, podważającym – ze względu na swoją nieredukowalną złożoność, immanentną obecność „różności” (Platońskie *thateron*) – pewność wszelkich metafizycznych rozpoznań i konkluzji. Powiedziałbym, że zagęszcza się w nim autodekonstrukcyjna i subwersywna moc kultury; mówiąc zaś językiem Nietzschego – że jest „żywiołem różnicującym”, afirmacją własnej różnicy, sprzeciwem wobec monizmu Tego Samego (*tauton*).

Nic dziwnego, że w postplatońskiej tradycji chrześcijańskiej obraz (retorycznie – i notorycznie – utożsamiany z kobiecością) traktowano jako skutek i przejaw „upadku” człowieka¹², dyskurs zaś etyczny lub teologiczny (ale także późniejsza akademicka estetyka lub historia sztuki) usiłował wspomnianą moc zneutralizować. Działo się to na dwa, najogólniej rzecz ujmując, sposoby: albo przez potępienie i odrzucenie (czyli, mówiąc nieprecyzyjnie, najróżniejsze religijne bądź naukowe „ikonoklazmy”), albo, paradoksalnie, za pomocą swoistej apologii, polegającej na przyznaniu obrazowi źródłowej (ontycznej bądź poznawczej) więzi z „pierwowzorem”. Ze względu na temat tych rozważań – status obrazu jako tropu wiodącego ku temu, co utracone – interesują mnie zwłaszcza konsekwencje przyjęcia tej drugiej postawy.

*

Za pierwszy przykład niech posłuży wydana w 1981 roku książka Wiesława Juszcza *Zastona w rajske ptaki*¹³. Wspominam o niej, ponieważ była to jedna z ważniejszych inspiracji dla (młodych w tamtych czasach) badaczy kultury współtworzących kształtujące się w latach 80. środowisko „Kontekstów”. Choć książka ta jest przede wszystkim fascynującym komentarzem (w pewnym sensie – narratologicznym) do powieści Wirginii Woolf *Pani Dalloway*, otrzymujemy w niej także filozoficzny wykład ontologii obrazu malarskiego.

Kluczową w nim rolę odgrywają Arystotelesowskie pojęcia „formy” i „materii”. Otóż według Juszcza

w dziele malarskim mamy wprawdzie do czynienia ze zmysłowo-popędową tkanką „materii”, ale ważniejsze od niej jest to, co ostateczne i niezmiennie, a czego w dziele sztuki doświadczamy bezpośrednio, bez pośrednictwa zmysłów, czyli „forma”. „Forma istnieje niezależnie od jakiegokolwiek aktu kreacji”, czytamy, a zatem bezsensowne jest określenie „kreowanie formy”¹⁴. „Aby dokonało się przejście ku doświadczeniu bezpośredniemu, w domenę pośredniości muszą być spełnione pewne warunki, pewne zabiegi konieczne, dzięki którym materia dzieła (czy materialna „strona” dzieła) ulega metamorfозie, staje się niejako przezroczysta i jest w stanie ukazać czy raczej wskazać na – formę”.

Książka Wiesława Juszczaka jest zadziwiającą próbą wprowadzenia w namysł nad obrazem artystycznym momentu mistycznego (w czym widać pewne znamiona czasu i środowiska intelektualnego, w których powstała). Ta głęboko metafizyczna fenomenologia, wywodząca się z ducha platońskiego raczej niż – mimo użytej terminologii – arystotelesowskiego, podtrzymuje wiarę, że obraz umożliwia dotarcie do źródłowej prawdy. Zastanawiam się jednak, czy odwołanie się do tej koncepcji uzasadniałoby jeszcze nazywanie obrazu (malarskiego) „tropem”? Wprawdzie „materia dzieła” ma tu wskazywać na „formę”, ale jakże ma to uczynić, skoro „Rzeczywistość zmysłowa musi się roztopić, uchylić, aby było można wejrzeć w świat formy”, a zatem w żaden sposób nie modyfikuje naszego spojrzenia i sama ulega neutralizacji?

Dlatego radykalnie antyestetyczny projekt ontologii obrazu Wiesława Juszczaka, jakkolwiek trudno nazwać go ikonoklastycznym, przypomina raczej artystyczne marzenie o kamieniu filozoficznym, przywracającym w świecie – choćby nawet tylko w mikroświecie alchemicznej retorty lub malarskiego obrazu – stan sprzed „upadku”, czyli sprzed rozdziału dokonanego przez Zeusa w Mekonie albo wygnania naszych Prarodzców z raju. Rzecz w tym, że w takim bezgrzesznym świecie obraz, z jego nieusuwalną „różnością”, nie jest potrzebny, a nawet nie jest możliwy. I taka jest zapewne głęboka przyczyna konceptu, zgodnie z którym obraz doskonały, czyli dający dostęp do tego, „co jest”, musi być obrazem „przeźroczystym”.

*

Relację między obrazem a „jego” prawdą inaczej ujmuje Hans-Georg Gadamer: „Obraz to pewien proces bytowy – czytamy w *Prawdzie i metodzie* – w nim byt staje się zjawiskiem widzialnym zmysłowo”¹⁵. Niewątpliwie „zmysłowa widzialność” to coś innego niż „pozazmysłowe doświadczenie bezpośrednie” Juszczaka, podobnie jak „proces” różni się od tego, co „ostateczne i niezmiennie”. A jednak, mimo oczywistej odmienności obu tych koncepcji, coś istotnego, mianowicie ikonologiczny idealizm, też je łączy.

Z kulturoznawczego punktu widzenia największą usługą Gadamera jest chęć przywrócenia obrazowi jego

„dziejowości”. Zmienia on bowiem właściwe tradycyjnej estetyce rozumienie dzieła, podważając przede wszystkim prawomocność „odróżnienia estetycznego” – tak Gadamer nazywa proces abstrakcji, „W oderwaniu od wszystkiego, w czym jako swym pierwotnym kontekście życiowym dzieło jest zakorzenione, od wszelkiej funkcji religijnej i świeckiej, jaką pełniło i jaka nadawała mu znaczenie”¹⁶. Rozważając więc sposób bycia dzieła sztuki Gadamer odwołuje się przede wszystkim do figury, czy też metafory „gry” (*Spiel*). Pozwala ona uniknąć typowego dla współczesnej „świadomości estetycznej” skrzywienia subiektywistycznego – ponieważ „podmiotem gry nie są grający; poprzez nich gra się jedynie prezentuje”.

O ile jednak „gra” ma charakter autoprezentacji, nie wykracza bowiem poza siebie samą, poza organizującą ją reguły i cele, „sztuka” przeciwnie, otwiera się, stając się „przedstawieniem” (*Darstellung*): wykonaniem, wystawieniem, interpretacją – „czegoś” „komuś”¹⁷. W związku z tym Gadamer mówi o przekształceniu tej gry, którą jest sztuka, w „wytwór” (*Gebilde*), dzięki któremu to, co przedstawione, uzyskuje swój prawdziwy byt. Ma to zasadnicze konsekwencje poznawcze: przedstawienie bytu w (udanym!) dziele sztuki umożliwia (na zasadzie przypominającej Platońską koncepcję anamnezy) jego „rozpoznanie”. Jak czytamy: „Rozważana przez nas pierwotna relacja mimetyczna zawiera w sobie nie tylko zaistnienie czegoś przedstawionego, lecz także to, że zaistniało ono bardziej właściwie. Naśladowanie i prezentacja nie są tylko odwzorowującym powtórzeniem, lecz rozpoznaniem istoty”¹⁸. W dziele sztuki rozumianym jako przedstawienie należy więc widzieć akt performatywny artysty, akt interpretacyjny odbiorcy, ale przede wszystkim emanację prawdy lub bytu. Dlatego, stojąc przed nim, można zakrzyknąć: „to jest to!”¹⁹.

Tak jest zarówno z dziełem scenicznym, literackim, jak i malarskim. Jednak „pojęcie obrazu [wizualnego] wykracza poza używane dotąd pojęcie przedstawienia, gdyż obraz z istoty odnosi się do swego pierwowzoru”, i dlatego ontologią obrazu wizualnego Gadamer zajmuje się osobno, w rozdziale *Bytowa wartość obrazu*²⁰. Czytamy tam m.in., że prawdziwy obraz (*Bild*) należy przede wszystkim odróżnić od zwykłej kopii (*Abbild*: podobizna, odzwierciedlenie). „Idealną kopią byłoby więc odbicie w lustrze, gdyż byt tego odbicia w zasadzie znika, istnieje tylko dla tego, kto spogląda w lustro, a poza swym czystym zjawianiem się jest niczym. [...] Podobizna znosi samą siebie w tym sensie, że pełni funkcję środka i, jak wszystkie środki, osiągnąwszy cel traci swą funkcję. [...] gdy podobiznę chce się porównać z pierwowzorem, ocenić jej podobieństwo i o tyle odróżnić od pierwowzoru, podkreśla ona własną obecność”²¹. Obraz tymczasem nie stanowi środka do celu, ponieważ (niczym obraz magiczny) jest „oparty na tożsamości i nieodróżnianiu obrazu i tego, co obrazowane”, nie da się w nim oddzielić przedstawienia i tego, co przedstawione²². Dlatego też relacja między pierwowzorem (*Urbild*, obraz pierwot-

ny) a obrazem „*nie jest już jednokierunkowa*”. Nie oznacza także zubożenia bytowego. Przeciwnie, stwierdzenie „obraz jest procesem bytowym” oznacza, że w obrazowym przedstawieniu (*Darstellung*) to, co przedstawiane, doznaje „*przyrostu bytu*”²³.

*

Nie sposób tu oczywiście wyczerpująco i bez uproszczeń zreferować całej „ikonologii” Gadamerowskiej²⁴. Pozwolę sobie jednak na sformułowanie dwóch krótkich spostrzeżeń wymagających niewątpliwie rozwinięcia.

Po pierwsze – w zamierzeniu Gadamera (rozwijanym w takich też pracach, jak *Aktualność piękna* lub *Sztuka i naśladownictwo*)²⁵ bardzo wyraźnie jest obecny aspekt apologetyczny, o którym wspominałem wcześniej: jest to niejako hermeneutyczna odpowiedź na tradycyjną, wielowiekową krytykę, odmawiającą obrazowi wartości bytowej i poznawczej. Otóż w tym nowym ujęciu obraz nie zasługuje już na potępienie, ponieważ w nim właśnie byt się przejawia, a nawet „wzmaga”, i daje się „rozpoznać” w swej prawdzie. Oczywiście w porównaniu z ujęciem Juszczaka dużo mniej jednostronnie („jednokierunkowo”) potraktowana tu została strona materialno-zmysłowa („Sfera zmysłowa to nie tylko marność i mrok – czytamy – lecz emanacja i odbłask prawdy”)²⁶. Jak napisze kontynuator ikonologii Gadamerowskiej Godfried Boehm, zaprzeczając niejako pragnieniom Juszczaka: „Obraz nie znosi sam siebie, w procesie przedstawiania pozostaje obrazem, ale nasycy się przy tym realnością tego, co przedstawione”²⁷. Być może w koncepcji Gadamera najatrakcyjniejsze intelektualnie jest właśnie owo odwrócenie relacji zależności między modelem i pierwowzorem, przypominające w pierwszej chwili choćby słowa Blanchota ze *Śmiechu bogów*, mówiące o świetle, „gdzie obraz przestaje być wtórny w stosunku do modelu”²⁸. Jest to jednak błędny trop interpretacyjny, gdyż Gadamerowi bliżej z pewnością do Juszczaka niż do Blanchota: bez względu na szczegóły, także dla niego najważniejszy w sztuce jest aspekt „epifaniczny”²⁹.

Powtórzę więc, że tak rozumiana ontologia obrazu, podkreślająca „pozytywną rangę bytową obrazu”, pomija i zapoznaje to, co w tej kategorii kultury jakże ważne, choć jakże też kłopotliwe, i co kategoria ta wnosi też w praktyki kulturowe, mianowicie nieusuwalną heterogeniczność, trwale „poróżnienie” lub „odwleczenie” sensu (by użyć znanych terminów filozoficznych). Przystawiając do problematyki ikonologicznej zbyt mocne światło ontologii, Gadamer rozprasza „marność i mrok”, tracąc jednak szansę na zobaczenie bytów widmowych, które wylaniają się z ram obrazu i nawiedzają świat żywych³⁰. W tym sensie ciekawsza nawet wydaje mi się postawa Wiesława Juszczaka, który nie mając złudzeń co do zmysłów i materii, przynajmniej nie próbuje ich zbawiać.

(Warto tu choćby zasygnalizować temat wymagający osobnego opracowania. Otóż tę samą skłonność badawczą, polegającą na przeoczeniu istotnej dla obrazu słabości ontycznej – niewymagającej ani potępienia, ani zbawienia, lecz po prostu dostrzeżenia – odnajdujemy w pewnych „postGadamerowskich” antropologiach obrazu, które skądinąd słusznie zawieszają „odróżnienie estetyczne”, usiłując przywrócić obrazowi „dziejowość” i wymiar kulturowy. Ale badając go w kontekście praktyk społecznych, w tych ostatnich widzą przede wszystkim siłę, która obraz obdarza „życiem”, pozytywnością, wartością bytową i „mocą” sprawczą)³¹.

Ta jednostronność (przechodzę tu do spostrzeżenia drugiego) budzi zdziwienie z tego powodu, że nieukrywany punktem odniesienia jest dla niemieckiego myśliciela filozofia neoplatońska. Jednak Gadamer, będący niewątpliwie wybitnym znawcą starożytnej filozofii greckiej, bierze z Plotyna wyłącznie to, co mogłoby jego zdaniem uzasadniać „pozytywną rangę bytową obrazu”, mianowicie teorię emanacji (bowiem „Do istoty emanacji należy, że to, co emanowane, stanowi pewien nadmiar. Tego, z czego to coś wypływa, nie ubywa przez to. [...] oznacza to przecież, że przybywa bytu”)³². Jak pisze więc Paweł Dybel, „Ta wyróżniona [u Gadamera] pozycja ontologii neoplatońskiej, jeśli chodzi o uzasadnienie pozytywnego statusu ontologicznego obrazu, wynika stąd, że przewyższa ona ograniczenia platońskiego ujęcia relacji między obrazem, obrazem odbitym i obrazem pierwotnym”³³.

Otóż wydaje mi się, że sprawa jest bardziej złożona, ontologia zaś obrazu, którą można by wyinterpretować z Plotyna – dużo mniej pozytywna. W sensie ogólnym, proces opisany w neoplatońskiej doktrynie emanacji ma jednak (co komentarze do Gadamera pomijają) charakter postępującej degradacji ontologicznej. Jeśli bowiem każda kolejna z trzech prazasad (Jedno, Umysł, Dusza) jest emanacją wcześniejszej, to owszem, „Tego, z czego to coś wypływa, nie ubywa przez to” (jak mówi Gadamer), jednak „to coś [co] wypływa”, czyli następny byt, w stosunku do poprzednika stanowi zubożenie: jest (jak mówi sam Plotyn) „naśladowcą” (*mimetes*) i „obrazem” (*eikon kai mimema*), bo „plód nie może być możniejszy [od rodzica]”³⁴.

Zauważmy, że pojęcie obrazu i naśladowania pojawia się u Plotyna w takim właśnie „zubażającym” kontekście. W sensie zatem bardziej szczegółowym, wszelka teoria ikonologiczna powołująca się na neoplatonizm Plotyna nie powinna pomijać tego, co stanowi pewnego rodzaju kres owej sztafety ontologicznego upadku, mianowicie emanującej z Duszy „materii” (*hyle*). Trudno tu mówić o przewyżczeniu „ograniczenia platońskiego ujęcia”. Definiując materię bowiem, Plotyn (w traktacie *O dwóch materiach*) idzie z jednej strony za *Fizyką* Arystotelesa (i podobnie jak Filozof także utożsamia ją z „niebytem”), z drugiej zaś za Platońskim *Sofistą* (i utożsamia ją z „różnością”), do-

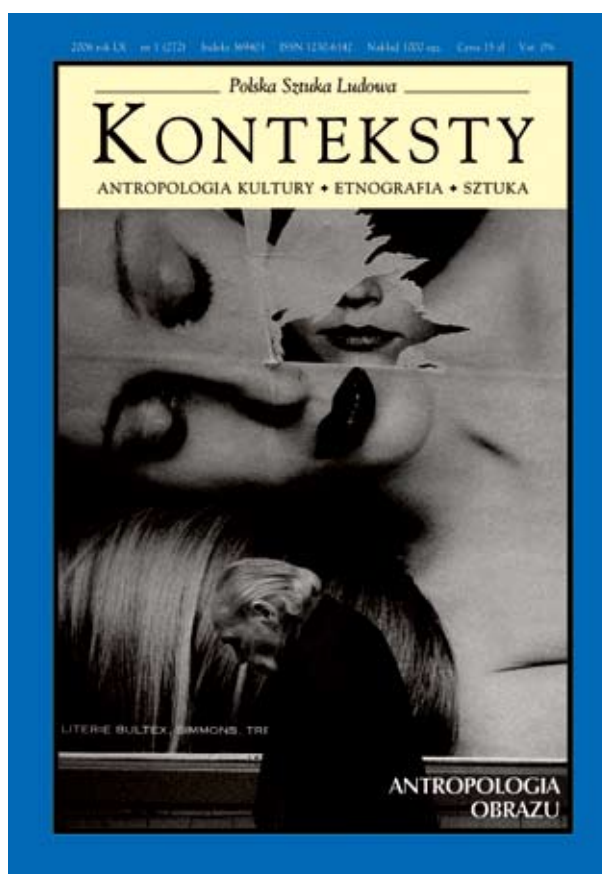
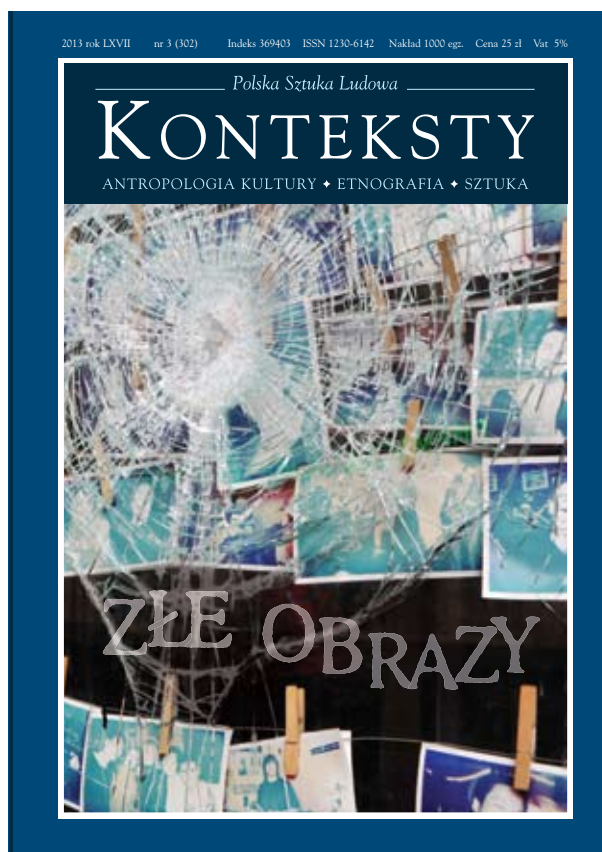
konując w ten sposób swoistej harmonizacji obu tych koncepcji³⁵. Materia zatem (jako „różność” i szczególnie „niebyt”, „pożądający” formy) bardzo często przyjmuje w *Enneadach* postać sprytniej i chutliwej kobiety wzorowanej na Biedzie z *Uczty Platona*, czyli figury naznaczonej przez trwały i nieusuwalny „brak”. I tak właśnie pojmowana materia, będąca swoistym destylatem pozbawionym w procesie emanacyjnym wszelkiej bytowej wartości, konceptualizuje u Plotyna „obrazowość” w czystej niejako postaci.

*

Tak zdiagnozowany obraz byłby więc przede wszystkim symptomem kryzysu (rozumianego zgodnie z grecką etymologią słów *krisis*, od *krinein* – podzielić, poróżnić, rozłączyć) – bardziej niż tylko pozytywną na ten kryzys odpowiedzią, dającą nadzieję na przywrócenie pełni bytowej i poznawczej (w świecie obrazu każda pełnia jest jedynie warunkowa). Ale właśnie nie będąc „uobecnieniem bytu”, lecz pozostając tym, co niespełnione i niezaspokojone (co zatem zawsze czegoś „pragnie”, by przywołać znany koncept W.J.T. Mitchella), obraz ma szansę stać się „tropem”. Tropem, w którym najciekawsze antropologicznie, wymagające najuważniejszego baczenia, jest nie tyle to, co zatarte i zagubione, i co chcielibyśmy (rytualnie bądź naukowo) przywrócić do istnienia, ile sama nieprzejrzyistość, dostrzegalna jedynie kątem oka, bo to ona nie pozwala naszemu badawczemu spojrzeniu spocząć w przedstawionym bycie, nie pozwala na to, co Lacan w *XI seminarium* nazwał „apollińskim efektem malowidła”: by ten, kto patrzy na obraz, „złożył w nim swoje spojrzenie, jak składa się broń”³⁶.

Przypisy

- ¹ Przypomnijmy, że na słynne pytanie Hölderlina: „I cóż po poecie w czasie marnym?”, Heidegger odpowiada: „Być poetą w czasie marnym znaczy: śpiewając, baczyć na trop zbiegłych bogów”. Martin Heidegger, *Cóż po poecie?*, przeł. Krzysztof Wolicki, [w:] tegoż, *Drogi lasu, Aletheia*, Warszawa 1997, s. 219.
- ² Barbara Skarga, *Ślad i obecność*, PWN, Warszawa 2002, s. 31.
- ³ Takim tropem nazbyt dobrze zabliznionych ran podąża w swoich książkach trójka zakopiańskich autorów: Maciej Krupa, Piotr Mazik i Kuba Szpilka (zob.: *Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości*, Tatrzański Park Narodowy, Zakopane 2011; *Ślady, szlaki, ścieżki*, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane 2013; *Nieobecne miasto*, Czarne, Wołowiec 2016).
- ⁴ Zob. Paul Healy, *Hermeneutic Truth as Dialogic Disclosure: a Gadamerian Response to the Tugendhat Critique*, „*Parrhesia*” 24, 2015, s. 173-188.
- ⁵ Martin Heidegger, *O istocie prawdy*, przeł. Jacek Filek, [w:] tegoż, *Znaki drogi, Aletheia*, Warszawa 1995, s. 79.
- ⁶ Problem przedstawiam obszerniej w: Wojciech Michera, *Lathesthai. O pokusie zapomnienia*, „*Konteksty*” 2003, nr 2-3, s. 217-222 (tam też stosowna literatura przedmiotu).



- 7 Hezjod, *Prace i dni*, wers 90. (przeł. Jerzy Łanowski).
- 8 Zob. Pietro Pucci, *Hesiod and the Language of Poetry*, Baltimore and London 1977 (Pucci pisze: *The absence of the "present" is indeed shocking*, s. 22).
- 9 Jacques Derrida, *Freud i scena pisma*, [w:] tegoż, *Pismo i różnica*, przeł. Krzysztof Kłosiński, KR, Warszawa 2004, s. 371.
- 10 Martin Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. Bogdan Baran, PWN, Warszawa 1994, s. 313 (# 44b).
- 11 Derrida, dz. cyt., s. 375.
- 12 Zob. Wojciech Michera, *Kompleks Echidny. (Bestia wizualna)*, „Konteksty” 2006, z. 1, s. 47-67.
- 13 Wiesław Juszcak, *Zasłona w rajske ptaki albo o granicach „okresu powieści”*, PIW, Warszawa 1981.
- 14 Należy oczywiście uważać, by używając słowa „forma”, nie popełnić błędu przesunięcia kategoryjnego: o kształtowaniu „formy” mówimy wtedy, gdy przeciwstawiamy jej „treści”, u Arystotelesa natomiast to „forma” (*morphe*) kształtuje „materię” (*hyle*).
- 15 Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran, Inter esse, Kraków 1993, s. 156.
- 16 Tamże, s. 107-108.
- 17 Tamże, s. 127.
- 18 Tamże, s. 132.
- 19 Zob. Jean Grondin, *L'art comme présentation chez Hans-Georg Gadamer. Portée et limites d'un concept*, „Études Germaniques” 2007, nr 2, s. 343.
- 20 *Bytowa wartość obrazu to w Prawdzie i metodzie podrozdział należący do rozdziału Ontologia dzieła sztuki i jej hermeneutyczne znaczenie*, w części pierwszej, która jest zatytułowana *Kwestia prawdy w doświadczeniu sztuki*.
- 21 Gadamer, dz. cyt., s. 151.
- 22 Tamże, s. 152.
- 23 Tamże, s. 153.
- 24 Wyczerpujący komentarz przedstawił niedawno na łamach „Kontekstów” Paweł Dybel: *Obraz. Odzwierciedlenie. Pierwowzór. Ontologia obrazu w Hermeneutyce Gadamera*, „Konteksty” 2014, nr 3-4, s. 227-235. Korzystam tutaj z wielu zawartych w tym wnikliwym artykule sugestii, zarówno terminologicznych (modyfikujących przekład Bogdana Barana), jak i merytorycznych, choć też nie ze wszystkimi wnioskami Pawła Dybla się zgadzam.
- 25 Hans-Georg Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna naukowa, Warszawa 1993; tenże, *Sztuka i nasładowanie*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, Warszawa 2000, s. 142-156.
- 26 Gadamer, *Prawda...*, wyd. cyt., s. 97.
- 27 Godfried Boehm, *Przyrost bytu. Refleksja hermeneutyczna a sztuka plastyczna*, [w:] tegoż, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Daria Kołacka (red.), Universitas, Kraków 2014, s. 105.
- 28 Maurice Blanchot, *Śmiech bogów*, przeł. Krzysztof Matuszewski, „Sztuka i filozofia” 18, 2000, s. 62. Na słowa Blanchota powołuje się też Gilles Deleuze w pracy *Symulakr u Platona* (dodatek [w:] *Logika sensu*, przeł. Grzegorz Wilczyński, PWN, Warszawa 2001, s. 345). Zob. także Maurice Blanchot, *Les deux versions de l'imaginaire*, [w:] tegoż, *L'espace littéraire*, Gallimard: Paris 2005 [1955].
- 29 O epifaniczności przedstawienia obrazowego w koncepcji Gadamera pisze Grondin, dz. cyt., s. 349.
- 30 Warto przypomnieć słowa W.J.T. Mitchella: „Musimy uwzględnić nie tylko potęgę wizerunków, lecz także ich niemoc, bezsilność i nędzę. Innymi słowy, musimy uchwycić oba aspekty paradoksu obrazu: to, że żyje, ale również to, że jest martwy” (*Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Łukasz Zaremba, NCK, Warszawa 2013, s. 47). Na temat „ślabego obrazu” zob. też np. Hito Steyerl, *W obronie nędznego obrazu*, przeł. Łukasz Zaremba, „Konteksty” 2013, nr 3, s. 101-105 (i cały ten monograficzny numer pisma, zatytułowany *Złe obrazy*).
- 31 Zob. np.: David Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. Ewa Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: Kraków 2005 (zob. s. 77 i nast.); Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Mariusz Bryl, Universitas: Kraków 2007 (i inne prace tego badacza); Joanna Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Universitas: Kraków 2000.
- 32 Gadamer, *Prawda...*, wyd. cyt., s. 153.
- 33 Dybel, dz. cyt., s. 234.
- 34 Plotyn, *Enneady*, V.1 (przeł. Adam Krokiewicz).
- 35 Zob. Denis O'Brien, *La matière chez Plotin: son origine, sa nature*, „Phronesis” 44-1/1999, s. 45-71. Szerzej omawiam to zagadnienie w artykule *Kompleks Echidny* (dz. cyt.). Arystotelesowską materię, hyle, rozumianą jako czysta potencjalność, Paweł Dybel kojarzy, dość zaskakująco, z Gadamerowską kategorią Urbild. Jest to ciekawy pomysł, który nie ma chyba jednak przekonującego umocowania w tekście Gadamera.
- 36 Jacques Lacan, *Anamorfoza i spojrzenie*, przeł. Wojciech Michera, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba (red.), WUW, Warszawa 2011, s. 382.

