

Teksty Drugie 1997, 6 , s. 151-166



Niedotykalność rozumienia

Anna Sierszulska

Anna Sierszulska

Niedotykalność rozumienia

Czy myśl naprawdę ujmuje świat? Być może treść myśli pozostaje tylko w odległym związku z rzeczywistością, niosąc w sobie wewnętrznie wytworzony sens, pochodny wobec języków, kodów i przedstawień. Możliwe też, że sama rzeczywistość nie ma w sobie żadnego racjonalnego porządku, który stanowiłby konieczną podstawę naszego jej rozumienia. Poszukiwaniom odpowiedzi towarzyszy pragnienie usunięcia, lub wręcz zniszczenia, wszystkiego, co pośredniczy między myślą i światem, słów i obrazów, wszystkiego, co świat przesłania, a pragnienie to staje się tym silniejsze, im bardziej niedostępna okazuje się odpowiedź. Jeżeli są to poszukiwania filozoficzne, mogą one doprowadzić, poprzez fenomenologię i hermeneutykę, aż do dekonstrukcji. Podobne rozważania, gdy stają się przedmiotem sztuki i literatury, ponieść mogą wyobraźnię artysty w kierunku rozwiązań równie skrajnych, jak to przedstawia pełna destruktywnej mocy i ekspresji powieść Williama Gaddisa *The Recognitions*.

Powieść *The Recognitions* (*Rozpoznania*) została wydana w 1955 roku i nie wzbudziła wówczas większego zainteresowania. W późniejszych artykułach uważana była na ogół za coś w rodzaju skompilowanego plagiatu klasyków literatury. Zarzucano Gaddisowi brak oryginalności oraz niezbyt szczęśliwe zapożyczenia od Joyce'a, Eliota, Pounda, Gi-

de'a, a także Melville'a i Hawthorne'a, nie wyłączając Szekspira. Obnażano imitacyjność powieści i nie przywiązywano do niej specjalnej wagi aż do roku 1975, kiedy Gaddis otrzymał nagrodę National Book Award za swoją następną powieść, *JR*. Dopiero w latach osiemdziesiątych ukazało się kilka szerszych opracowań twórczości Gaddisa, ale w dalszym ciągu, jak twierdzi W. H. Gass w przedmowie do wznowienia powieści z 1993 roku¹, popularność *Rozpoznań* jest o wiele mniejsza, niż by powieść na to zasługiwała. W każdym razie zostały uznane za jedną z pierwszych powieści należących do literackiego postmodernizmu i w tym sensie docenione przez krytykę. Natomiast brak popularności tłumaczyć można tym, że jest to literatura dość elitarna, zarówno ze względu na liczne odniesienia do innych dzieł literackich, jak i poruszane problemy.

Jednym z głównych tematów jest wizja uwięzienia myśli we wnętrzu przedstawięń, już nie tylko nieadekwatnych, jak w modernizmie, lecz przytłaczających, omamiających umysł. W powieści pojawia się kilka różnych postaci artystów, między innymi malarz, kompozytor, dramaturg i poetka, którzy próbują dzięki sztuce przeżyć autentyczne, bezpośrednie doświadczenie rzeczywistości. Centralną postacią jest malarz Wyatt, syn kalwińskiego pastora, od dzieciństwa przeznaczony do stanu duchownego. Wyatt wybiera jednak inne powołanie: nie religia, lecz jego sztuka ma doprowadzić do poznania, którego pragnie. Wybiera on bardzo szczególną metodę artystyczną, zgodną z kalwińskim wychowaniem i opartą na średniowiecznej praktyce kopiowania dzieł mistrzów, by nie obrażać Boga samodzielnymi próbami tworzenia (tzw. emulacja). Podobnie, według doktryny kalwińskiej, malowanie z wyobraźni jest grzechem. Ten, kto chce dorównać Stwórcy i fałszuje porządek boski, tworząc obraz bez pierwowzoru, musi być przeklęty. Dlatego Wyatt maluje idealnie wierne kopie arcydzieł dawnych mistrzów. W jego przekonaniu oryginalność bowiem nie ma polegać na tworzeniu obrazów z własnej wyobraźni, lecz na dotarciu do „źródła form” (ang. *origin* znaczy „źródło”). Malowanie kopii pozwala na powtórzenie przeżycia mistrza i rozpoznanie konieczności każdej linii. Możliwość takiego rozpoznania nie ogranicza się tylko do malarstwa.

¹ W. Gaddis *The Recognitions*, New York 1993. (Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania – w tekście tłumaczenia autorki).

Dotyczy wszelkich arcydzieł sztuki, gdyż ich twórcy „dotknęli źródła form”², jak stwierdza w powieści młody kompozytor, gdy mówi o Bachu i Corellim. Rozpoznanie jest spojrzeniem poza malowidło, w głąb istoty samej rzeczywistości, momentem uświadomienia jej sensu. Jednak nie tyle jest ono Platońskim ponownym przypomnieniem³, ile ponownym odkryciem, powtórzeniem odkrycia mistrza; jest jakby doświadczeniem intuicyjnego wglądu czy doświadczeniem iluminacji. Tylko kilkakrotnie w całej powieści Wyatt wydaje się bliski tego rodzaju przeżycia, jak podczas przypadkowej wizyty na wystawie obrazów Picassa:

– Tak, ale, kiedy zobaczyłem go, to był jeden z tych momentów rzeczywistości, prawie-rozpoznania rzeczywistości. Byłem zmęczony... zmęczony tym, nad czym pracowałem i kiedy skończyłem, poczułem się wolny, nagle wolny wyszedłem na świat. Na ulicy wszystko było obce, ludzie i wszystko, co widziałem, było nierzeczywiste. Czuję się tak, jakbym miał stracić równowagę, to uczucie rosło i wszedłem tam, żeby chwilę odpocząć. Wtedy zobaczyłem ten obraz. Nagle wszystko uwolniło się i zlało w jedno rozpoznanie, w rzeczywistość, której nigdy nie widzimy, nie dostrzegamy jej. Nie widzimy jej w malowidłach, bo przeważnie nie jesteśmy w stanie patrzeć poza malowidło. Większość obrazów sprawia wrażenie oczywistych natychmiast, gdy się je zobaczy i wtedy jest już za późno. Słuchaj, rozumiesz o czym mówię?

– Jak powiedział Don, Picasso... zaczęła.

– Właśnie dlatego ludzie nie potrafią patrzeć na Picassa, ani dostrzec niczego w jego obrazach i nic dziwnego, że ludzie, tak wielu ludzi się z niego śmieje. Nie można na nie patrzeć kiedykolwiek, po prostu w dowolnej chwili, ponieważ niezbyt często jesteśmy w stanie jasno widzieć, rzadko kiedy, może siedem razy w życiu. [s. 92]

Przeżycie Wyatta jest jednak niepełne. Jest to „prawie-rozpoznanie” – zbyt ulotne, choć intensywne odczucie mistyczne, tak rzadkie i niezwykłe, że pozostawia po sobie tylko niedosyt. Rozpoznanie polegające na docieraniu do esencjalnego porządku rzeczy szybko okazuje się czymś wątpliwym i niejasnym, jeśli w ogóle jest możliwe. Z czasem Wyatt zaczyna postrzegać obrazy jako metafory przesłaniające rzeczywistość, gdzie każdy szczegół precyzyjnie realistycznego malowidła

² „they had touched the origins of design with recognition”, s. 322.

³ „Sądzę wszelako, że jeśli zdobywszy wiedzę przed urodzeniem, straciliśmy ją rodząc się, a potem przez używanie zmysłów w odniesieniu do rzeczy odzyskujemy na powrót ową wiedzę, którą kiedyś wcześniej posiadaliśmy, to czy to, co nazywamy uczeniem się, nie byłoby odzyskiwaniem naszej własnej wiedzy? Czy więc nie mówimy słusznie, nazywając to przypominaniem?”, Platon *Fedon*, „Znak” 1995 nr 7.

wydaje mu się niewybaczalnym fałszerstwem. Przywiązanie do detalu, które dostrzegł u mistrzów i obdarzał nabożną czcią, teraz uznaje za najbardziej szkodliwe, za główną przyczynę zafałszowania. Pod wpływem słów przyjaciela Wyatt uświadamia sobie, że w ten sposób, malując każdy szczegół oddzielnie, malarze czasów Boscha i Bruegla próbowali uczynić rzeczywistość zrozumiałą i celową. Ukazywali oni świat jako całkowicie racjonalny, niby unieruchomiony boskim spojrzeniem, w myśl napomnienia: „Cave, cave, Dominus videt”. Próbowali stworzyć wrażenie, że wszystkie jego aspekty i jakości dają się ująć w takim pedantycznie dokładnym wizerunku.

Strach, strach, pesymizm i strach, wszędzie depresja, to są dzisiejsze czasy; właśnie dlatego w twoich obrazach jest tyle szczegółów, obawa przed pustką, to absolutne przerażenie przestrzenią, bo może Bóg wcale nie patrzy. Może nie widzi. O, ten pobożny kult średniowiecza! Na wszystkim spoczywa spojrzenie Boga! Czy jest choć trochę wiary w ich dziełach, w chociaż jednym centymetrze płótna? Czy tylko próżność i strach, ta sama dekadencja, która otacza nas dzisiaj. Niedowiarstwo posunięte tak daleko, że każdą myśl muszą wydobyć na światło, by mogli ją zobaczyć, by mogli jej dotknąć. Twoje... szczegóły, ciągnął jakając się trochę – twój Bouts, czy istniał kiedyś gorszy mieszczanin, niż Derick Bouts? i jego przekłete szczegóły?

[s. 690]

Strach przed tym, że nie ma wyższego porządku, głębszej rzeczywistości niż ta, która nam się jawi, wypełnia umysł Wyatta i umysły ludzi współczesnych, lecz nie narodził się on współcześnie, jego znamiona są wyraźnie widoczne już w sztuce średniowiecza. Zwątpienie nie dotyczy samego tylko Boga, ale ma charakter także pozareligijny, jest brakiem wiary w racjonalność zarówno boską, jak i ludzką. Dekadencja i wszechobecna depresja wynikają z tej niewiary, a kto nie wierzy, ten pragnie pokonać zwątpienie. Potrzebuje on jednak dowodu na poparcie wszelkich przekonań; jest sceptykiem, który musi zobaczyć i dotknąć, zanim uzna prawdę jakiegokolwiek myśli.

Tak jak inni próbują „dotknąć” myślenia i je opisać, malarz stara się unaocznic swoje rozumienie rzeczywistości, przedstawić je na płótnie. Niestety, po latach kopiowania i analizowania arcydzieł Wyatt dochodzi do wniosku, że myślenie cechuje przede wszystkim imitacyjność. „Czy Adam i Ewa znali miłość?” – zastanawia się Wyatt – „Chodzi mi o to, czy poznajemy rzeczy tylko przez inne rzeczy?”. Ogarnia go przekonanie, że powtarzamy tylko wciąż na nowo konwencjonalne schematy, mniej więcej tak, jak średniowieczni kopiści i on sam przez

wszystkie poprzednie lata. Nawet w arcydziełach widzi fałszerstwo imitacyjności, zamiast bezpośredniego związku z tym, co realne, związku, który można by wydobyć dzięki rozpoznaniu. Dlatego Wyatt niszczy kopie arcydzieł, które ostatnio namalował, a pozostałe chce ujawnić jako falsyfikaty. Wahanie budzi w nim tylko szkic portretu zmarłej matki, niedokończona kopia obrazu, który wisiał w jego rodzinnym domu. Nie jest to pełny jej wizerunek, lecz zaledwie zarys, a więc dlatego jakby wolny od fałszerstwa. Obraz ten nie wyobraża matki, ale w jakiś sposób narzuca jej obecność. Wyatt nie może uwolnić się od niej tak długo, jak długo istnieje ten szkic.

To był ciemny zarys na gładkim podkładzie gipsowym i na mocnym płótnie, bezspornie jej podobizna, lecz pozostawiająca swoje dowolne uzupełnienie oku patrzącego. Właśnie ta specyficzna cecha obrazu wydawała się niepokoić Gwyona: skoro go raz zobaczył, stał przed nim i z nieustającą ciekawością wciąż odwracał wzrok po to, by spojrzeć raz jeszcze i uzupełnić go w wyobraźni, a potem spojrzeć znowu, jakby pod chwilową nieobecność jego spojrzenia i siły jego wyobraźni, obraz mógł sam się dopełnić. Przy tym za każdym razem, kiedy powracał do niego wzrokiem, obraz był trochę inny niż ten zapamiętany, a poprzedniego uzupełnienia nie był już w stanie odtworzyć.

– Dlaczego go nie skończysz? – nagle wybuchnął.

– Jest coś takiego, coś...w niedokończonej pracy, jak ten obraz, że...widzisz to? Je doskonałość jest ciągle jeszcze możliwa? Bo ona w nim jest, przez cały czas kiedy pracuję nad tym, żeby ją wydobyć. [s. 57]

Uświadomienie, sugerowanej przez portret, obecności stanowi jedyną szansę wyjścia poza samo przedstawienie. Rozpoznanie byłoby o tyle możliwe, o ile można by uświadomić sobie sens pozaprezentowania, czyli pomyśleć samą treść rzeczywistości. Niedokończony obraz można traktować jako znak, który do niej odsyła. Nie jest on po prostu unieruchomionym i nieadekwatnym przedstawieniem określonego rozumienia świata. Ten portret nie odzwierciedla osoby, lecz jest znakiem przywołującym jej obecność, podsuwa pamięci to jedno, to znów inne jej wyobrażenie, podobnie jak słowo przywołuje na myśl związane z nim pojęcie, które mieści w sobie różne aspekty danego fragmentu rzeczywistości. Jednak, tak jak treść pojęcia zależy może bardziej od innych pojęć w pewnym języku niż od bezpośredniego ujęcia czegoś myślą, tak też nasz sposób widzenia rzeczy kształtuje się w pewnym sensie pod wpływem tego, jak się je przedstawia i być może niczego nie widzimy wprost, bez pośrednictwa całej naszej kultury. Wyatt nie potrafi już uwierzyć w takie bezpośrednio, intuicyjne widzenie, a utrata nadziei na przeżycie rozpoznania powoduje frustrację, która zaczyna

obejmować również wszystkie inne wątki powieści. Bardzo widoczne w powieści Gaddisa jest to, że negacja możliwości dotarcia do „źródła form” w malarstwie wiąże się z podobną niemożnością w literaturze, muzyce, filozofii i nauce⁴.

Plagiat i imitacja pojawiają się w powieści w różnych formach. Występują w niej takie postaci, jak autor sztuki, której każde zdanie gdzieś już zostało napisane; pisarz stawiający sobie fikcyjność za cel, gdyż nie udaje mu się przeżyć niczego prawdziwego; kompozytor pragnący nie przewyższyć, lecz powtórzyć wzloty wielkich twórców muzyki, a oprócz nich wielu rozmaitych fałszerzy. Bezpośrednie doświadczenie jest w ukazanym tu świecie coraz trudniejsze do osiągnięcia. Skazany na brnięcie w fikcję człowiek spostrzega, że tylko do powielania fikcji może się sprowadzać jego praca jako artysty, jeśli granica między światem a iluzją nie jest nawet wyczuwalna⁵. Artysta nadaje więc odmienne znaczenie swojej pracy, podkreśla jej samowystarczalność i brak konieczności odniesienia sztuki do świata, jak młoda poetka Esme, która powtarza slogan, że wiersz powinien po prostu być, a nie znaczyć⁶. Mówienie o odrębności sztuki okazuje się jednak tylko pozornym nadaniem jej własnego sensu. Nie istnieje żaden jej sens czysto wewnętrzny, w oderwaniu od rzeczywistości, sens niezależny, do którego mimo wszystko mógłby dążyć umysł artysty. Jego brak powoduje depresję i zagubienie. Dlatego Esme pisze wiersze i płacze.

Nie zmieniając wyrazu twarzy Esme zaczęła płakać i odwróciła twarz od okna, przez które obserwowała nieznanym. Na kartce napisała:

W ładnie wybielonym
Mieszkanu pozostawione
Operowe krzesło w hallu
Udaje, że jest na balu

⁴ Jak zauważa J. S. Salemi: „w *The Recognitions* pytania związane z estetyką w rzeczywistości dotyczą istoty ludzkiej kondycji”, J. S. Salemi *To Soar in Atonement. Art as Expiation in Gaddis's „The Recognitions”*, „Novel” 1977, vol. 10, nr 2 (Winter), s. 127-136.

⁵ Tak sądzi J. Bakker *The End of Individualism*, „Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters” 1977, vol. 7, s. 286-304.

⁶ Chodzi o stwierdzenie amerykańskiego poety Archibalda Macleisha, związane z programem czystej poezji, który głosili Mallarmé i Valéry: „Wiersz ma być równoważny: nie prawdziwy / Wiersz nie ma znaczyć, ale być”.

Ćwiczenie równie ważne, jak te ceremonie odprawiane wobec nacisków wiernych, podczas zakazu papieskiego w średniowiecznym Kościele, kiedy to odmawianie mszy było zabronione, ale „wystarczyło, by bracia bili w dzwońy i grali na organach, a zgromadzeni w nawie ludzie byli zupełnie zadowoleni w przekonaniu, że msza jest odmawiana za zasłoną”. Esme pisała rozżalona, wydymając wargi:

Twoje imię wymawiane w odległym miejscu
Przez kogoś samotnego w pokoju
Nie słyszysz go

ale to uczucie minęło. A cud przeistoczenia? Tylko mgnienie. [s. 301-302]

Esme czuje, że jej wiersze nic nie znaczą, że są bezsensownymi ćwiczeniami w składaniu słów. Swoim zewnętrznym kształtem przypominają poezję, ale w istocie są tylko pozorem poezji, zwykłą maskaradą. Esme nie może przestać pisać, ponieważ bez poezji jej życie stałoby się bezwartościowe. Nie jest jednak w stanie uwierzyć, że jej sztuka ma jakieś ukryte, rzeczywiste znaczenie. Pozbawiona wiary, do nikogo nie mówi i nikt jej nie słyszy. Jej poezja jest mszą bez cudu przeistoczenia, nie potrafi sięgnąć głębiej poza to, co widoczne na powierzchni, ten formalny pozór ceremonii, albo wiersza. Esme szuka jakiegoś wyjścia z poczucia beznadziejności i osamotnienia, lecz okazuje się, że inni ludzie również żyją samą powierzchnią zdarzeń i nikt nie może jej pomóc. W końcu Esme załamuje się i próbuje popełnić samobójstwo, zostawiając list do Wyatta, w którym pisze:

Nie wydaje się nierozsądne przypuścić, że wymyślamy barwy, linie, kształty zdolne do istnienia i w których istnienie się przejawia, dlatego nie jest też nierozsądne pomyśleć, że to one później wymyślają nas, nasze idee, cele, motywacje; z wielką zuchwałością, ponieważ sami wieszamy obrazy na naszych ścianach. Jakże bezczelnymi gośćmi się okazują: chociaż obrazy różnią się od rzeczywistości brakiem życia, nigdy żywy malarz nie zastąpi swoich obrazów; są tak kompletne i niezależne, jak sama rzeczywistość. Wyobraź sobie przyjemność, którą z tego czerpią. [s. 475]

Zrodzone z wyobraźni, wymyślone i pozbawione odniesień w chwili ich stworzenia, dzieła artysty złośliwie zwracają się przeciwko niemu. Esme sądzi, że dzieła sztuki wpływają na rzeczywistość i narzucają jej swoją wolę⁷. Sztuka kształtuje sposób myślenia i to, do czego ludzie

⁷ Jest to aluzja do poglądów estetycznych Oskara Wilde'a.

dążą, ale równocześnie wprowadza fałsz w ich rozumienie świata. Dlatego kryje się w niej zło. Człowiek wydaje się opętany przez wytwory swojej własnej kultury i umysłu.

Obrazy, schematy, pojęcia, których wymaga natura świadomości, opadają na ludzi i obezwładniają ich indywidualność. Oddają to techniki narracyjne stosowane przez Gaddisa. Postaci zyskują tożsamość na podstawie odgrywanych ról, czyli kontekstu ich życia, a nie własnej podmiotowości. Ludzie powtarzają nawzajem swoje słowa, ich zachowania są udawaniem zachowań innych. Nie tworzy się między nimi właściwie żadne porozumienie, rozrastające się dyskursy naprawdę niczego nie dotyczą, a cała powieść przybiera formę zbiorowego monologu⁸. Człowiek bezwolnie wtapia się w kontekst swojego życia, nawet sny do niego (w pewnym sensie) nie należą. „Byłem owładnięty snem”, mówi Wyatt, a także: „I don't live, I am lived”. Paradoksalnie Wyatt chwytą się tej myśli jako drogi wymknięcia się fikcyjności. Życie malarza wypełniają przecież kształty i zapachy, treści najbardziej realne. Wyatt jako artysta próbuje się do nich ograniczyć. Sprowadzając myślenie do poziomu samych tylko wrażeń zmysłowych, pragnie pozostać przy tym, co najbardziej bezpośrednie, najbliższe tego, co istnieje. Takie usunięcie z myślenia wszelkich zapośredniczeń byłoby jednak, gdyby się udało, równoznaczne wyrzeczeniu się jakiegokolwiek świadomości. Z dążenia, by obrócić myśl w to, co zewnętrzne, rodzi się mistyczne uczucie zjednoczenia ze światem, jednak za cenę utraty tożsamości. Nie może ono znaleźć żadnego wyrazu w twórczości malarza. Nie jest też uświadomieniem niczego, co można przyrównać do rozpoznania sensu rzeczywistości.

Wysiłki całego życia artysty prowadzą donikąd, a docieranie do źródła sensu wydaje się niemożliwością lub łudzącym pozorem. Ostatnia droga artystyczna, którą wybiera Wyatt, jest więc objawem krańcowego pesymizmu. To droga zniszczenia, metoda systematycznej i sumiennej destrukcji autentycznych dzieł sztuki – szczególnie po szczególnie, fragment po fragmencie. W ten sposób Wyatt powoli usuwa wszelkie nawarstwione zafałszowania, i z nimi cały obraz.

⁸ O narracji w *The Recognitions* por.: C. L. Banniung *William Gaddis's „J. R.”. The Organization of Chaos and the Chaos of Organization*, „Paunch”, December 1975, s. 153-165.

Prawie przez minutę nie było słycać nic, oprócz szybkiego skrobania ostrza, a Ludy pochylał się coraz bardziej w stronę obrazu, aż niemal stracił równowagę. – Ale... w końcu wykrztusił... ta stopa tutaj, nic z niej już nie zostało. Dla...dlaczego ją zdrapałeś, ta...cała część obrazu w tym miejscu wcale nie była uszkodzona.

– Tak... wyszeptał Stephen (Wyatt⁹), – to bardzo precyzyjna praca. Przecież można zmienić linię, wcale jej nie dotykając. [s. 872]

Taki jest rezultat przywracania rzeczywistości samej sobie¹⁰ przez dosłowne, fizyczne wymazywanie nadbudowanych w dziele sztuki prze-filtrowań i naddatków. Pod ich nawarstwieniem nie kryje się bowiem żadna idealna forma, ani nic prawdziwego, choć w miarę ich usuwania obraz ujawnia coraz więcej możliwości interpretacji. Dla Wyatt'a wszelkie przedstawienie zawiera ukrytą w sobie wewnętrzną wadę, niby grzech pierworodny. Grzech niosący ze sobą samoświadomość, ale broniący dostępu do bezpośredniej wiedzy. Chodzi tu o zafaszowanie wynikające z samej natury znaku. Nieusuwalność tej wady prowadzi malarza do wyrzeczenia się znaku w ogóle, czyli do śmierci jako artysty, oraz do szaleństwa, którego symptomem jest metodyczne niszczenie obrazów. Wynikająca stąd utrata motywacji istnienia jest przyczyną jego śmierci faktycznej.

W momencie śmierci Wyatt widzi z całą jasnością umysłu daremność nadziei na rozpoznanie obecności *logosu*: chaotyczny w jego oczach świat nie objawia żadnej racjonalności. Żyjemy złudzeniami, a to, o czym myślimy jako o rzeczywistym, wydaje się rzeczywiste tylko na takiej zasadzie, na jakiej falszyfikat wydaje się oryginałem, dopóki wszyscy w to wierzą. W powieści Gaddisa odrealnienie *logosu* jest jedynym rozpoznanem, jakie czeka jej bohaterów. Przychodzi ono niespodziewanie, a nawet wbrew woli, jak epifania świtu, której doświadcza pewien znany pisarz.

[...] patrzył na świt oczami jasnymi jak poranne niebo, a jego rysy były równie racjonalne i wyraźne jak rozświetlony, spokojny krajobraz przed nim, gdzie świat wyłonił się z niebezpiecznie pulsującej, bezkształtnej masy nieświadomości i teraz wszystko można było wyraźnie oddzielić, wszystko można już było traktować racjonalnie. [s. 891]

Pisarz ten obserwuje, jak z nierozgraniczonej ciemności wyłania się w pierwszych smugach dziennego światła rzeczywistość pozornie

⁹ Pod koniec powieści Wyatt przybiera fałszywe nazwisko; imię Stephen jest nawiązaniem do imienia artysty z powieści Joyce'a i sugeruje, że Wyatt jest imitacją artysty.

¹⁰ Por.: T. Tanner *City of Words: American Fiction 1950-1970*, New York 1971, s. 398.

przejrzysta, która teraz może być traktowana racjonalnie i naukowo rozbierana na części. Lecz jest to pozór kryjący to, co pierwotne i niedostępne dla myśli, gdyż nie podlega rozumieniu. Nowożytny ideał racjonalności, złudzenie, że można pojmować świat jasno i wyraźnie, okazuje się wobec takiej rzeczywistości po prostu fikcją, nie stosuje się do niej w żaden sposób. To właśnie objawia się Wyattowi w chwili śmierci: że nie można zrozumieć niczego, co wykracza poza logikę naszego myślenia, zgodnie z którą widzimy, być może zupełnie do niej nieprzystający, świat. Tylko ona znajduje wyraz w języku, we wszelkim znaku i formach przedstawień. Dlatego ani dawni mistrzowie, ani artyści współcześni nie mogli „dotknąć źródła form”, czyli poznać przyczyny tego, jak widzą rzeczywistość, dotrzeć do źródła swojego jej rozumienia. Nigdy nie wyszli poza same tylko przedstawienia, których powierzchnię łączy ze światem niemożliwa do uświadomienia relacja, a tym bardziej niemożliwa do wyrażenia w malarstwie lub w języku. Samozwrotna refleksja umysłu jest niebezpiecznie destruktywna – przynosi wątpliwość w realność poznania i moc ludzkiej myśli. W przypadku Wyatta rezygnacja łączy się z przerażeniem jałowością całej jego dotychczasowej pracy i życia:

Widzisz jak jasny... jak jasny jest mój umysł? Ale wciąż pozbawiony zrozumienia... pozbawiony zrozumienia, nie jest w stanie... e... Usiłował podnieść głowę; nagle wykrzyknął, sztywny ze strachu, podciągając równo ułożone prześcieradło pod brodę. – Tam! tam! zabierz to... Jego głos pozornie odzyskał spokój, ale wymawiał trzy słowa jak jedno, – Zabierz-to-stąd... zabierz-to-stąd...

Mężczyzna w płaszczu pochylił się nad nim. – Ale...co? Widział tylko cienki, zwinięty włos na drżącym białym prześcieradle; podniósł wolno rękę, by go usunąć.

–Tak, tak to. zabierz to, zabierz... [s. 949]

Wyatt boi się najdrobniejszego śladu linii na białej płaszczyźnie, ponieważ każda linia rysunku i każdy znak zawiera fałsz zamiast niepojmowalnej prawdy. Zabija go świadomość, że nigdy jej nie pozna, oraz że mylił się we wszystkim, co myślał. Umysł Wyatta jest teraz jasny, lecz pusty. Nie przedstawia sobie już niczego i ogarnia go nieświadomość. Zamiast wypełniających myśli złudzeń, kres myślenia i koniec wątpliwości, niczym nic nie znaczące białe płótno. Wyatt przeczuwa, że prawda nie odsłania się nigdy, nawet poza myślą, w śmierci.

Po jego śmierci następuje seria wielu przypadkowych śmierci i samobójstw, jako objaw siły destrukcji, tkwiącej w naturze świata, w ludzkiej psychice i kulturze. Śmierć jest jednak zarówno przejawem ir-

racjonalnego okrucieństwa świata, jak i upragnionym wyzwoleniem od życia, bezcelowego i omamionego iluzjami cywilizacji. Gaddis rysuje obraz współczesnej dekadencji: zwątpienia w człowieka, w Boga i w poznanie¹¹.

N-ta osoba skoczyła z Empire State Building w Nowym Jorku.

W San Francisco siedem zwojów drutu kolczastego owinięto wokół tego miejsca na moście Golden Gate, które 150 ludzi wybrało, aby zejść ze świata, odkąd most został otwarty w roku 1937. [...].

Każde miasto, uważające się za nowoczesne, wychodzi naprzeciw potrzebom mieszkańców, włącznie z wzniesieniem czegoś wysokiego, z czego mogliby skakać: Wieżę Eiffela wybudowano ponad pół wieku temu, ale wszędzie populacja wiejska musi sama się cywilizować, wykorzystując to, co jest pod ręką. [...].

Wiosna nadeszła wszędzie jakby po raz pierwszy.

I po raz pierwszy z Wielkiej Piramidy Cheopsa w Egipcie zrobiono cywilizowany użytek, gdyż pewien krajoznawca rzucił się ze stoku dwutonowych bloków kamienia.

[s. 945]

Postępująca degeneracja cywilizacji nie ogranicza się wcale do wielkich miast Zachodu. Nie omija też wsi, ani odmiennych kulturowo obszarów świata. Samobójcze pragnienie namacalnej wiedzy szerzy się coraz bardziej, przenikając z zachodniej filozofii i nauki do innych kultur. Jest coś uniwersalnego w tym odrzuceniu naturalnej wiary i ufności w istnienie doskonałego porządku na rzecz rozumowych dociekań. Nadchodzi taki czas, kiedy człowiek chciałby wiedzieć, że wie, widzi i rozumie; chciałby się przekonać, że jego myśl jest zdolna do ujęcia porządku należącego także do świata, a nie do samej tylko natury jego umysłu. Nie poparta niczym wiara już nie wystarcza, ale dążenie do jej potwierdzenia jest zgubne, jest szaleństwem prowadzącym do samoucnicestwienia.

W ostatniej scenie powieści Gaddisa muzyka, wytwór artysty, rozsadza realną rzeczywistość i grzebie kompozytora pod gruzami. Pod wpływem wibracji organowych akordów kościół wali się na jego głowę. Jednak obracający się w ruinę symbol absolutu nie ujawnia żadnej stojącej za nim obecności. Nie ma rozpoznania nawet w tym ostatecznym momencie. Jeśli w tym doświadczeniu jest jakieś potwierdzenie sensu twórczości artysty i siły ludzkiej myśli, to chyba takie, że zgodnie ze

¹¹ Powieść zawiera wiele odniesień do *Ziemi jatowej* T. S. Eliota.

świadomym zamysłem artysty, muzyka, którą stworzył, niszczy rzeczywistość niezależną od myśli. Myśl odnosi się więc do świata, ma w sobie realną moc niszczenia.

W słowie, podobnie jak w muzyce kompozytora z powieści Gaddisa, zamknięta jest moc niszczenia, objawiająca się, między innymi, w idei dekonstrukcji. O Gaddisie nie można by chyba jednak powiedzieć, jak można powiedzieć o Derridzie, że chodzi mu o to, żebyśmy przestali widzieć siebie jako widzących świat¹². Może już raczej nie potrafimy uwierzyć w swoje widzenie. Obawiamy się, że być może znaczenie każdego pomyślanego zdania pozostaje w związku wyłącznie z innymi zdaniami, a nie z czymkolwiek wobec języka zewnętrznym; tak samo każde przedstawienie musi nosić ślad innych przedstawień, powtarzać ich zafałszowania. Imitacyjność, jak pisze Derrida, jest warunkiem każdej oryginalnej wypowiedzi w ogóle¹³ i nie ma on na myśli imitacyjności wobec świata. Również bohater Gaddisa przekonuje się, że niszcząc malarskie konwencje nie uzyska nic w zamian, nic co zbliżałoby go do jego koncepcji sztuki jako rozpoznania. Efektem jego frustracji będzie więc tylko zniszczenie. Wyłaniająca się w ten sposób w *The Recognitions* „teoria niemożliwości teorii”¹⁴ pozostaje w duchu Derridy. Derrida pragnie bowiem wzbudzić nieufność wobec logocentryzmu, który określa jako warunek pojawienia się filozofii i jej granic, czyli uzasadnić, dlaczego filozofia nie jest możliwa¹⁵. Twierdzi on, że metafizyka zawsze polegała na logocentrycznym uznaniu źródłowości sensu. Jeśli więc nie można przyjąć obecności źródłowego sensu rzeczywistości w języku, nie może istnieć żadna metafizyka. Niedostępność tego rodzaju sensu w języku daje się wytłumaczyć przez Derridańską różnię, jako samą możliwość pojęciowości polegającej wyłącznie na grze różnic. Przyczyną różnic nie jest żaden „transcendentalny sens”, lub inaczej – byt obecny, ani psychologiczny, ani

¹² R. Rorty *Filozofia a zwierciadło natury*, Warszawa 1994, s. 330.

¹³ Powtarzam za R. Nyczem: *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury*, przeł. M. Szczybiałka, „Pamiętnik Literacki” 1986 nr 4, s. 101-130, który cytuje z *Margins of Philosophy* Derridy.

¹⁴ Określenie Paula de Mana.

¹⁵ J. Derrida *Pozycje*, w: „Colloquia Communia” 1988 nr 1-3, s. 287-303 (cytat ze strony 289).

też ontologiczny. Różnia, do której nazwa źródła znaczeń „nie pasuje”, to właśnie źródłowy akt ich różnicowania¹⁶. Znaczące nie jest tu czymś wtórnym wobec znaczonego, wytworzonego przez grę różnic i syntezę śladów. Sens jako pierwotny wobec języka po prostu nie istnieje. Istnienie sensu w takim rozumieniu Derrida krytykuje bardzo mocno w tekstach dotyczących filozofii Husserla. Pisze on, że dla Husserla sens przedjęzykowy obecny jest poza i przed działaniem różni, czyli poza systemem znaczenia, jako wszystko, co jawi się świadomości¹⁷. Język natomiast ma być uzewnętrznieniem czy wyrazem tego wewnętrznego sensu związanego z postrzeganiem świata. Ma on odzwierciedlać intencjonalność i wnosić własną formę pojęciowości, to znaczy „wpisywać” sens w znaczenie. Narzucenie formy pojęciowej języka ogranicza sens i nie wyczerpuje go całkowicie, ale również sens wyznacza warunki i ograniczenia formalizacji, co Derrida uważa za niejawne założenie fenomenologicznego punktu widzenia¹⁸. W przytoczonym przez Derridę fragmencie *Ideji...* Husserl utrzymuje, że warstwa znaczenia nie jest w stanie wyrażać warstwy sensu w każdym szczególe, czyli w taki sposób, aby warstwy te się pokrywały. Derrida podkreśla dodatkowo, że ze względu na źródłowość i pierwotność sensu, musiałby on wpływać za pośrednictwem intencjonalnych aktów umysłu na formy języka (być może w taki sposób, jak intencja artysty wyznacza kształt rysunku). Cały czas mowa tu o sensie przedpojęciowo obecnym dla świadomości, „wcześniej ukonstytuowanym”. Gdyby przyjąć istnienie sensu tego rodzaju, „rozpoznanie” z powieści Gaddisa byłoby odsłonięciem jego obecności, a malowidło miałoby charakter uzewnętrznienia, w którego formę (jak w formę pojęcia) wpisany jest sens.

Brak wiary w obecność takiego sensu wiąże się u Derridy z wizją podmiotu jako funkcji języka¹⁹. Sądzi on, że myśl jest nie tylko ograniczona do języka, lecz język ją wyprzedza i warunkuje. Człowiek nie mógłby być obecny dla siebie, siebie świadomy, bez gry różni, czyli przed wszelkim znakiem. Nie istnieje, jak twierdzi Derrida, „milcząca intui-

¹⁶ J. Derrida *Różnia*, w: *Drogi współczesnej filozofii* [tłum. różni], pod red. M. Siemka, Warszawa 1978, s. 374-411.

¹⁷ J. Derrida *Pozycje*, s. 288.

¹⁸ J. Derrida *Forma i znaczenie. Uwagi o fenomenologii języka*, w: *Pismo filozofii*, wyb. B. Banasiaka, Kraków 1993, s. 127-150.

¹⁹ J. Derrida *Różnia*.

cyjna świadomość”, lub w innym ujęciu – nie ma „bycia dla siebie” przed dyskursem, w którym jesteśmy zanurzeni²⁰. Zewnętrzność języka wobec wyrażanego sensu nie daje się pomyśleć, kiedy stoi się na stanowisku, że nie tyle nawet język tworzy wewnątrz świadomości, ile sama świadomość tkwi we wnętrzu języka. Wydostanie się na zewnątrz tak skonstruowanej świadomości jest ideą równie pozbawioną znaczenia, jak w ogóle rozróżnienie między tym, co wewnętrzne i zewnętrzne. Dla Derridy jest to właśnie jedna z tych pozornych i w rzeczywistości nierozstrzygalnych opozycji, które wymagają zakwestionowania czy zdemaskowania na drodze dekonstrukcji. (W tym zresztą można widzieć filozoficzny zamysł dekonstrukcji: nierozstrzygalność udowodniona to rodzaj negatywnego postępu poznania). Szczególnie myląca wydaje mu się przy tym hierarchia, w jakiej takie opozycje pozostają. W ujęciu tradycyjnym wewnętrzny sens ma wyprzedzać swoje uzewnętrznienie, tak że treść wyrażana w języku byłaby pierwotna wobec procesu różni, a to co przedstawiane – wobec przedstawienia. Rzecz w tym, że tego typu rozgraniczeń, według Derridy, wcale nie da się przeprowadzić, ponieważ język po prostu jest dla nas światem, przynajmniej w granicach poznania. Do tego światem dosyć niepewnym, bo opartym o różnię, a nie o żaden byt obecny. W tych okolicznościach Derrida prezentuje dwie strategie postępowania filozoficznego²¹. Podejmowanie, wzorem tradycji metafizycznej, prób zewnętrznego spojrzenia na rozumienie i język wydaje mu się rozwiązaniem iluzorycznym. Derrida uznaje więc nieprzekraczalność wnętrza języka i decyduje się prowadzić dekonstrukcję od wewnątrz, systematycznie ujawniając ślady błędnych założeń kryjących się w pojęciach i w ich genealogii.

Idea dekonstrukcji zaskakująco przypomina metodę artystyczną, do której dochodzi malarz z powieści Gaddisa, chociaż powieść powstała na około dwadzieścia lat przed rozwinięciem dekonstrukcjonizmu. Opiszana przez Gaddisa metoda polega na systematycznym usuwaniu błędów i nakładających się malarskich konwencji, a pierwotne dążenie Wyatta do źródłowej formy, czyli rodzaj fenomenologicznej redukcji do sensu w języku Derridy, przeradza się w całkowitą jego redukcję.

²⁰ R. Rorty *Filozofia a zwierciadło natury*, s. 324.

²¹ Tzw. zakład strategiczny; J. Derrida *Kres człowieka*, w: *Pismo filozofii*, s. 185.

Inaczej mówiąc, Wyatt dostrzega poza przedstawieniami tylko pustkę i wydaje mu się, że jedynie one tworzą i wypełniają świadomość. Artysta obraca swoją agresję przeciw temu złudzeniu treści, ponieważ nie wierzy w żadną treść rzeczywistą, zewnętrzną wobec przedstawień. W konsekwencji nie jest zdolny ani do uprawiania sztuki, ani do życia bez niej. Podobnie dekonstrukcja dąży do „rozsadzenia horyzontu semantycznego”²², mimo że, obracając się przeciw językowi, zależny od języka człowiek obraca się przeciwko sobie.

Trudno stwierdzić, na ile dekonstrukcja ma na celu wyłącznie problematyzację nieuprawnionych założeń metafizycznych, a na ile jest wyzwoloną siłą samoniszczącą²³. Ostatecznie sam Derrida pisze, że różnia jako niemożliwe odniesienie do bytu obecnego, ma coś wspólnego z popędem śmierci²⁴. Jeśli zatem człowiek jest jak ptak usiłujący pofrunąć w głąb obrazów, żeby użyć wymownego epizodu z *The Recognitions*, jeżeli rzuca się wciąż na oślep w fikcję swojego rozumienia świata i najwyżej śmierć może go uwolnić od iluzji, to u wielu ludzi (co ukazuje epilog powieści Gaddisa) przeważyć może impuls, by wybrać tę jedyną dostępną im wolność. Różnia jest bowiem popędem śmierci w tym sensie, że niezdolny do poznania człowiek wybrałby raczej nieistnienie.

Z tej niezgody na bezsilność ludzkiej myśli biorą się próby dotarcia do istoty niedostępnej relacji między rozumieniem a rzeczywistością. Rezultatem takich dociekań w filozofii, w sztuce i literaturze, ma być potwierdzenie możliwości poznania. Tendencje do rozbierania myśli, wydobycia z nich głęboko ukrytych elementów, rodzą się z przeświadczenia, że uda się zbadać i zrozumieć, albo chociaż przybliżyć się do zrozumienia naszej racjonalności i tego, jak myśl odnosi się do świata. Bezskuteczne usiłowania, by opisać naturę tej relacji, mają służyć udowodnieniu, że myśl w ogóle odnosi się do świata, czyli przywróceniu wiary w jej moc i prawdę. Przynoszą one jednak tym głębsze zwątpienie. Rozumienie nie wykracza przecież nigdy poza swoją własną logi-

²² J. Derrida *Pozycje*, s. 301.

²³ Niektórzy przedstawiają dekonstrukcję wyłącznie jako problematyzację, np. J. Culler *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań literackich*, tł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1987 z. 4, s. 231-272.

²⁴ J. Derrida *Różnia*.

kę, a jego samozwrotność wyzwala tkwiące w umyśle siły destruktywne i strach przed nieświadomym miotaniem się pośród złudzeń. Dlatego, kiedy artysta i filozof próbują „dotknąć rozumienia” i jak Gaddis i Derrida²⁵, prowadzi to często do powstania skrajnie pesymistycznych koncepcji, zarówno w sztuce, jak i w filozofii.

Wątpiący muszą dotknąć, by uwierzyć.

²⁵ J. Derrida *Pozycje*, s. 303.