

# *Autokreacja* *jako zamazanie* *umysłu*

---

Ewa Bobrowska

---

*Ja może „przypominać mnie” tylko poprzez twarz, która jest ciągle nieobecna i poza mną, nie jak odbicie, ale jak pojawiający się przede mną portret, który zawsze mnie poprzedza<sup>1</sup>, konstatuje Jean-Luc Nancy w eseju *The Look of the Portrait*. Portret odbija zawsze pewien moment, który może dopiero nadejść, ruch ku otwarciu trudno dostępnego „ja”, jak twierdzi. Ruch ten zawsze pozostanie chybiony i prowadzący drogą okrężną wokół sedna „ja” ku malarstwu, które przedstawia i naśladuje samo siebie, *portret naśladuje o tyle, o ile „przypomina portret”* [...]. *Nie odzwierciedla oryginału, odzwierciedla raczej ideę naśladowania oryginału lub podobieństwo-do siebie podmiotu w ogólności<sup>2</sup>*. Najbardziej interesującym modusem portretu pozostaje autoportret, ponieważ twórca mierzy się w nim sam ze sobą, z kreacją swojego *alter ego*. Autokreuje swoje własne odbicie w lustrze sztuki, co pozwala mu przyjrzeć się własnej wyjątkowości z dystansu ramienia wyciągniętego w kierunku płótna, spojrzeć w oczy samemu sobie oczyma, które stworzyła jego własna ręka. Autoportret wymaga zdekonstruowania samego siebie w soczewce subiektywności i samo-stworzenia się na nowo. „Ja » i fałszywe „ja”, byt świadomy i lustrzanie do niego podobna martwota, świadomość i nieświadomość mierzą się, chwilami mieszając się i stapiając ze sobą w natężonym spojrzeniu twórcy, by tym gwałtowniej rozdzielić się w chwili uświadomienia sobie własnej odrębności.*

Ciało podporządkowane zostało w tym geście dyktatowi rozumu i talentu, poddane obserwacji, opanowane, spłaszczzone, unieruchomione; stało się metonimią Innego w naszej własnej skórze, figurą metajęzykowej narracji na nasz temat, opowiadaniem, które może

ukrywać prawdę lub okazać się jedynie błahym pozorem. Tworząc autoportret artysta stacza najtrudniejszy, autokreacyjny pojedynek z samym sobą, wspinając się po kolejnych szczeblach Bloomowskiej walki z prekursorami, choć w tym wypadku poprzednik okazuje się własnym solipsystycznym „ja”, próbującym przezwyciężyć i samostworzyć siebie na nowo; „ja”, które zarazem, wedle słów naszego romantycznego wieszacza: *samo śpiewa w sobie, śpiewa samemu sobie*<sup>3</sup>.

Jeśli przejdziemy od ontologii statycznej portretu ku dynamice narracji, od statycznego obrazu do wypowiedzi/opowiadania, autotematyczna ekspresja przebiera formę autotematycznego monologu. Czy autobiografia, śpiewanie o sobie, jest gatunkiem literackim? – pyta Paul de Man w tekście *Autobiography as De-facement*. Czy można jej przypisać estetyczne wartości? Jak zaznacza, dyskurs autobiograficzny oceniany jest zwyczajowo niżej niż inne dostojne rodzaje literackie: dramat, epika i liryka. Tymczasem, można by dodać, samoświadoma refleksja jest niezwykle cenionym aspektem myśli filozoficznej – podstawą fenomenologii. „Ja” musi przede wszystkim, za Kartezjuszem, odnieść się do własnej świadomości i zachodzących w niej procesów, by z perspektywy własnych granic ustosunkować się do tego, co wobec niej zewnętrzne. Potwierdzeniem świadomego istnienia jest metamyślenie o myśleniu, zdolność do abstrahowania i wykraczania poza jednopłaszczyznową narrację. Autokreacja w znaczeniu umiejętności samoodniesienia i samopoznania jest dowodem istnienia samej substancji myślącej, świadomości. „Ja” myślące, obdarzone wolą, odczuwa w ten sposób własną odrębność w stosunku do świata, pewność własnego istnienia wobec eliminowanego w procesie wątplenia zewnątrz świadomości. Należy wręcz, jak twierdzi fenomenologia, wziąć je w nawias, aby ujawnić w procesie introspekcji intuicję dotyczącą natury naszej refleksji. U podstaw myślenia znajdują się więc samoogląd i autokreacja, w pewnym sensie również automitologizacja solipsystycznego, niezmiennego ego.

Heidegger rozpatruje ontologiczny status podmiotowości w perspektywie bycia-w-świecie i jego czasowości. Doświadczenie to okazuje się bardziej pierwotne niż sam akt samorefleksji. Rzucone w świat *Dasein*, aby postrzegać siebie prawdziwie i autentycznie, musi odnieść się do własnej bezpodstawności i bycia ukierunkowanego ku własnej finalności, świadomego swej przyszłej śmierci. W ujęciu Heideggera to między innymi sztuka może zbliżyć się do prawdy i ją ujawnić, poprzez pojedynek między elementem o niejawnym w codzienności, ale esencjalnym charakterze, który filozof określa jako „ziemię” a światem. Przywołane przez Heideggera greckie pojęcie prawdy określane jako *alethia* należy rozpatrywać w świetle „wydobycia z ukrycia” czy „otwarcia teraźniejszości”<sup>4</sup>.

Według tego myśliciela prawda wydarza się w dziele sztuki. Szczegółowo analizowane przez Heideggera w jego *O dziele sztuki* zniszczone, wieśniacze buty stają się metonimią obecności ich właścicieli. Heidegger odczytuje z nich bowiem, niczym z otwartej księgi bycia, ślady bezgłośnego wołania ziemi, życia wypełnionego ciężkim, znojnym trudem pracy, cierpieniem, dotykaniem tego, co esencjalne, a tajne dla powierzchownej, błahej refleksji właściwej beztroskiej egzystencji. Buty te stają się poniekąd autoportretem prawdy, która znalazła swój wyraz w języku kreacji artysty. Mitycznym miejscem otwarcia prawdy bycia, w którym bycie może przyrzec się samemu sobie.

Powracając w tym miejscu do wspomnianego już tekstu Paula de Mana *Autobiography as De-facement*, odnajdujemy w nim refleksję dotyczącą, traktowanej jako punkt wyjścia, bliskości dzieła i samego życia. De Man konstatuje bowiem: *Zakładamy, że życie tworzy autobiografię, podobnie jak działanie wywołuje pewne konsekwencje, ale czy możemy nie zasugerować, że w imię podobnych zasad, że autobiograficzny projekt może jako taki tworzyć i determinować życie, a to co robi pisarz [autor – przyp. tłum.] jest poniekąd sterowane przez techniczne wymogi auto-portretu*

*i z tego powodu zdeterminowane we wszystkich swoich aspektach przez potencjał konkretnego medium, którego używa artysta?*<sup>5</sup>

Jest to interesujący problem w kontekście rozważanej automitologii artysty, który sytuuje całość rozważań w kontekście samozwrotnego mechanizmu błędnego koła referencji, symbolizowanego za pomocą, opisaną w dalszej części tekstu de Mana, metafory uwieżenia w pułapce drzwi obrotowych, zaproponowanej przez Genette'a. Mechanizmy autokreacji działają w tym przypadku z podwójną siłą, zintensyfikowaną autoreflexem w zwierciadle dzieła sztuki. Podmiotowość nie ma już charakteru źródłowego, jak u Kartezjusza, ale staje się efektem kreacji; nie jest już niezmienna, ale sama podlega modyfikacjom. De Man stawia interesującą tezę dotyczącą zwierciadlanego i dekonstrukcyjnego właśnie związku autora i jego dzieła. Twierdzi mianowicie, że autobiografia jest pewnego rodzaju figurą literacką, dotyczącą zarówno aktu czytania, jak i rozumienia, opartą na momencie substytucji, która występuje w mniejszym lub w większym stopniu we wszystkich tekstach. Sądzi, że podając swoje nazwisko na stronie tytułowej, autor potwierdza w ten sposób, że tekst ten jest oparty na uwewnętrznionym mechanizmie czynienia z twórcy przedmiotu jego własnych studiów i dociekań. Jednocześnie sugeruje również sprzężenie odwrotne, dekonstrukcyjne w stosunku do związku tekstu i życia, działanie figury autobiografii, która ujawnia tropologiczną, a więc nigdy niedomkniętą i niesfinalizowaną strukturę wszelkich aktów poznawczych, w tym autoreflexji i automitologii, odsłaniających w ten sposób swoją, opartą na substytucji, fikcyjność.

*Autobiografia przesłania zamazanie i oszpeccenie umysłu, którego jest przyczyną*<sup>6</sup>, jak konkluduje de Man. W ten sposób, jako „zamazanie” właśnie, można tłumaczyć słowo „de-facement” użyte przez niego w tekście dotyczącym autobiografii. „De-facement” to również literalnie pozbawienie twarzy, być mogące przywołać na myśl słowo „decapitation”, czyli ścięcie głowy. Zagadkowa, dekonstrukcyjna

w swej istocie metafora, użyta przez de Mana, nie zostaje całkowicie wyjaśniona w tekście. W przekładzie wspomnianego tekstu na język polski, autorstwa Marii Bożenny Fedewicz, który ukazał się w „Pamiętniku Literackim” w roku 1986<sup>7</sup>, zwrot ten został przetłumaczony jako „od-twarzanie”. Jednak wydaje się istotne wskazanie innych możliwych, bardziej radykalnych odczytań tego terminu, istotnych z punktu widzenia estetyki i sztuki współczesnej, takich jak „zamazanie” czy „oszpecenie”, sytuujące się w bliskości śmierci. W tym świetle autobiografia zakrywa i powoduje, jak mówi de Man: *deface-ment of the mind*, czyli raczej zamazanie czy wymazywanie umysłu niż jedynie „od-twarzanie”.

De Man konkluduje swoje rozważania dotyczące poematu *Excursion* Wordswortha tezą o ograniczeniu funkcji języka pisanego jedynie do niemej i głuchej ekspresji, którą symbolizuje głuchota głównego bohatera poematu Dalesmana. Śmierć jako całkowite pozbawienie ciała zmysłów, niszcząca i wymazująca siła (*de-facement*) pojawia się w kolejnym zdaniu wraz z figurą *prozopopei*, czyli głosu zmarłych, nieobecnych, niemych. W tym kontekście autobiografia jawi się raz jeszcze jako przypomnienie o nieuchronnym końcu, znak śmiertelności, zniekształcenia, oszpecenia i wymazania, ujawniający się jako *prozopopeia* – zastąpienie głosu i istnienia. Autobiografia więc to autokreacja, która zakrywa, powodując jednocześnie zagadkowe zamazanie umysłu.

Funkcją autobiografii, jako języka tropów, jest oplatanie i okrywanie duszy niczym ciało, które samo przesłonięte jest „okryciem”. Autobiografia postrzegana jest więc przez de Mana w relacji do metaforycznego łańcucha skrywania prywatności, którego kolejnymi ogniwami-stopniami są: ubranie-ciało-dusza. Ubranie okrywa bowiem ciało, podobnie jak ciało ukrywa duszę. Autobiografia czy autoportret jest w tym świetle kolejną lub jedną z przesłon, śladów-masek, odbić duszy, przywodzących na myśl artystyczną technikę

zastosowaną przez Ivesa Kleina, polegającą na odbijaniu na płótnie nagich ciał modelek. Co ciekawe, ten akt substytucji miał wyraźne cechy prywatności właściwe modusowi autoportretu (poprzez odwołanie się do *protopopei*), ponieważ farba użyta do uzyskania owych śladów-odbić miała specjalnie przez artystę opatentowany, niezwykle odcień, nazwany jego imieniem *IKB* (Ives Klein Blue). Ten intensywny i pełen światła błękit, przykuwający wzrok, symbolizować może zarówno atrament, a więc pismo, jak i nieskończony, nadrealny, niematerialny, mistyczny, a wręcz boski wymiar sztuki. Nagość ciał modelek okazała się tu gwarantem autentyczności całej akcji. Odbicie tego, co ukryte, prywatne, żywe, podatne na cierpienie, jest żywym świadectwem zapisanym w języku ciała, pozbawionym zafałszowującej mediacji języka i ręki. To zamazanie umysłu, poprzez historię i bezpośrednią obecność, nachalność ciała, o którym pisał de Man, to zarazem wymazanie racjonalnej, opartej na prawidłach wizji, sztuki. Nieokreślone i chaotyczne ślady obecności, naszkicowane w ten sposób przez nagie ciała, to kolejny obraz zamazywania sensu sztuki pojętej jako *mimesis*.

Odrotnym i przewrotnym przykładem działań jednocześnie intensyfikujących obecność ciała – twarzy, choć z drugiej strony skierowanych przeciwko figuracji w sztuce, jest malarstwo Chucka Close'a. Paradoksalnie, będąc twórcą monumentalnych w skali hiperrealistycznych portretów, artysta ten zdecydowanie odrzuca figurację, jako związaną z dawnymi, nieaktualnymi wartościami i pojęciami humanistyki. Zamiast niej ważny staje się dla niego sam akt kopiowania, przekazu informacji, analizy obrazu fotograficznego. Close twierdzi jednoznacznie, że obiektem jego zainteresowania i działań jest jedynie powierzchnia, widziana w każdym ujęciu wyłącznie częściowo, niejako poprzez soczewkę, nigdy całościowo. Malując, nigdy nie odchodzi od płótna, aby ogarnąć spojrzeniem całość obrazu. Nie interesuje go synteza, harmonia, scalenie, organizacja, ale analiza detalu, którą uważa za obiektywną. Jest to postawa pewnego sceptycyzmu

poznawczego, mającego swoje źródło w pojęciu Kartezjańskiej czystej, „jasnej i wyraźnej” wizji, obawiającej się zgubnej złudy iluzji i pozorów. Podczas gdy duża skala portretów oraz nieskończona precyzja i liczba detali może przyczynić się do zainicjowania Kantowskiego uczucia wzniosłości, brak tu wiary w scalającą moc ludzkiego rozumu, który posiada zdolność syntetyzowania i scalania autonomicznych wielości. Percepcja pozostaje skazana na kontemplację szczegółu części składowych, a wręcz elementów peryferyjnych, które, odsłonięte i ujawnione, niczym w Platońskim micie, stają się figurą Prawdy równoznaczną z jawieniem się w świetle.

Innym ciekawym przykładem sztuki zamazywania (*de-facement*), pojętej jako odrębny zapis indywidualnej ekspresji podświadomych impulsów, jest malarstwo Cy Twombly'ego. Oparte na geście zamazywania i delikatnej elegancji kreski, jest ono niepowtarzalnym śladem twórczych poszukiwań, nawiązujących często do wątków mitologicznych. Ich interpretacja pozostaje jednak niedookreślona, „zagadkowa”, bliska świeżej wrażliwości dziecka, fantazji „przedfiguralnej”, czystej energii wymazywania. W ten sposób przedstawione, a może wymazane, zostają mity o Ledzie, Proteusie, Leandrze, Orfeuszu, Erosie, Bachusie, Apollonie, etc. Inspiracją dla Twombly'ego bywało również słowo poetyckie. W ten sposób „przełożył” on poezję Keatsa, Shakespeare'a, Mallarmego i Rilkego na abstrakcyjne hieroglify, malarską pisaninę czy zapis podświadomości ukryty pod formą efemerycznych, dziecięcych bazgrołów. Gest wymazywania zmierzył się w ten sposób z mocą zbiorowej pamięci mitu, poetyckiej opowieści i literatury. Wymazywanie, czy może zapisywanie mitu? Rezultat skrajnego autokreacyjnego indywidualizmu i prywatności, czy zapis zbiorowej fantazji, ponadindywidualnej kateksji energii libidinalnej?

Czy można je nazwać malarstwem ślepeca, odkrywającym czy stałą projekcję podświadomości, którego język ekspresji, podobnie jak w przypadku głuchego, opisanego przez Wordswortha w tekście



de Mana, jest obrazem działania wszelkiego języka i każdego tropu, i który, jak pisze de Man, *zawsze czegoś pozbawia* i sprawia, że stajemy się *wiekuiście pozbawieni głosu i skazani na to, by pozostać niemi*<sup>8</sup>? Topografia i kompozycja dzieł Twombly'ego zdaje się ukrywać, kamuflować znajdujące się pod powierzchnią, w głębi obrazu, znaki i sensy. To, co widoczne na powierzchni, mogłoby stanowić wyraz objawów nerwicowych lub obrazować enigmatyczne marzenie senne. Poprzez subtelny i wyrafinowany kod swojego odręcznego malarzkiego pisma Twombly otwiera przed widzami najbardziej ukryte, archaiczne i infantylne warstwy swej psychiki, staje bezbronny jak dziecko i skazuje się na niezrozumienie i odrzucenie, ale i sam odrzuca, neguje sam siebie w ciągłym akcie „zamazywania umysłu”.

Sama zaś figura-trop „zamazywania umysłu” – niemej retoryki wspomnianej w tekście de Mana – jeśli możemy o takowej mówić, jest w pewnym sensie przywilejem każdego dzieła sztuki i sztuki jako takiej. Odnosi się bowiem do odwiecznego pytania o opozycję, a jednocześnie o prymat, hierarchię, podporządkowanie, współzależność między tym, co wizualne a tym, co dyskursywne. Akt zamazywania symbolizuje bowiem sztuki wizualne, które poprzez to działanie być może swą uciszoną retoryką chcą ustanowić i podkreślić swoją wyższość nad logiką słowa. Jest to przywoływanie stale dręczącego pytania o sens sztuki, o jej istotowe znaczenie; treść, która dałaby się przetłumaczyć na znany nam język. Jak zaznacza Derrida w *Prawdzie w malarstwie: W ten sposób sztuka byłaby predeterminowana lub przed-rozumiana, poprzez wpisaną jej na zawsze pojęciową opozycję, która tradycyjnie służyła zrozumieniu sztuki (choćby opozycja formy i sensu utożsamionego z wewnętrzną treścią)*. [...] Co więcej, kiedy w analogiczny sposób zapytujemy o to, co znaczy „sztuka” lub co chce wyrazić, podporządkowujemy oznaczenie „sztuka” określone systemowi interpretacyjnemu, który pojawił się już w przeszłości: polega on – w swej bezgranicznej tautologii – na badaniu tego, co chce wypowiedzieć wszelkie

*dzieło sztuki, nawet gdy jego forma nie służy wypowiedaniu się. W ten sposób zastanawiając się nad znaczeniem dzieła plastycznego lub muzycznego, podporządkowujemy wszystkie wytwory sztuki autorytetowi sztuk „dyskursywnych”<sup>9</sup>.*

Przedstawienie jest, w swej głębinowej podstawie, rozdarte pomiędzy pojęciowe i przedpojęciowe opozycje tego, co postrzegalne zmysłowo i tego, co dyskursywne; pomiędzy to, co moje a to, co wykracza ku Innemu; jest odbiciem Innego, jest mową nieznanego Innego ukrytą w moim geście i w moim języku, przemawiającą przeze mnie. Dlatego autokreacyjna i autobiograficzna wypowiedź czy działanie ujawniają te właśnie przebliski, kiedy, jak pisze Levinas, odsłania się pewne rozdarcie, dwuwątkowość: [...] *prawdziwość tego „dualizmu”, faktyczność tego zawładnięcia – jak pisze – potwierdzają pewne momenty ludzkiej egzystencji, gdy przyległość istnienia i tego, kto istnieje, jakby się rozszczepia*<sup>10</sup>. A wizja tego rozszczepienia, jak trafnie i sugestywnie konstatuje, wiąże się nierozłącznie ze stanem zadziwienia, tak jak zaskakuje i frapuje nas zawsze podwojenie naszej obecności w refleksie autokreacji.

Zdziwienie i ciekawość zarazem towarzyszą nieodłącznie wglądom we własne „ja”, które niesie ze sobą autokreacja. Zdziwienie daje początek filozofii i wyznacza jej ścieżki badawcze otwierane poprzez zadawanie ciągle nowych pytań lub pytanie na nowo. To, co nieoczekiwane, okazuje się czekać u samych podstaw, tkwić w najgłębszych, a zarazem konstytutywnych fundamentach naszej egzystencji. Zdumiewający jesteśmy bowiem przede wszystkim sami dla siebie, a ów stan zadziwienia sobą staje się często iskrą inicjującą akt twórczy. Autokreacja leży więc u podstaw wszelkiej kreacji. Artysta jest przede wszystkim Narcyzem zapatrzonym w ułudę własnej genialności i wirtuozerii. Zdziwienie nieograniczonym potencjałem własnej kreatywności i możliwością poszerzania w ten sposób swojego istnienia jest jednym z modusów esencjalnego stanu zaskoczenia

własnym byciem jako takim. *Jego dziwność* – jak pisze Levinas – *można by rzec, wynika z samej jego istoty, z tego, że się istnieje. Pytanie o bycie jest więc doświadczeniem zdziwienia – wzięciem go na siebie*<sup>11</sup>. Jest to zatem proces autozrotny. Zdziwienie jako reakcja „ja” na swój własny status istnienia powraca do niego samego i daje początek twórczym transformacjom podmiotu, znajdującym ujście w filozoficznym zapytywaniu o bycie i działaniach artystycznych oraz autokreacji. Energia tych przemian jest odwrotnie proporcjonalna do milczenia samego bycia, jak podkreśla Levinas, które *pozostaje bez odzewu, co więcej, jest z istoty dziwne i nas rani*<sup>12</sup>.

Adekwatnym odzwierciedleniem tej relacji jest, ocierająca się o przeżycia ekstremalne, twórczość Mariny Abramović, której działania eksponują oba poruszane wątki – jej sztuka opiera się na zdziwieniu czy bezkompromisowym zaskakiwaniu odbiorcy oraz na cielesnym wręcz cierpieniu autokreacji, widocznym już podczas jednego z pierwszych performansów (*Rhythm 10*), podczas którego artystka zadała sobie rany dwudziestoma nożami. Można by sądzić, że działanie to stanowiło odzwierciedlenie procesu autorefleksji, konfrontacji z raniącą i opresyjną świadomością własnego bycia, które *niczym noc obejmuje nas duszącym uściskiem, lecz odzewu nie przynosi. Tkwi w nim bowiem cierpienie*<sup>13</sup> – jak jednoznacznie twierdzi Levinas. Wydaje się, że sztuka performansu Abramović, oparta na swoistym masochizmie, przekracza granice własnej autonomii, dążąc ku ścisłemu zespoleniu się z życiem jako takim, przenikniętym cierpieniem i absurdem.

Iwona Lorenc, przywołując w swojej monografii *Minima aethetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności* twierdzenia Charlesa Taylora, podkreśla możliwość autokreacji podmiotu poprzez uwydatnienie i spotęgowanie wrażliwości na wzór przeżycia estetycznego. Jak konstatuje: [...] *w estetycznym świecie autokreacja podmiotu ma charakter estetyczny. Autokreacja jako urzeczywistnienie idei wolności w ramach*

*kultury autentyczności odbywa się na drodze transgresji istniejących norm i wartości oraz intensyfikacji przeżywania własnego życia, tak jak się przeżywa dzieło sztuki, jako bezinteresowny akt kreacji*<sup>14</sup>.

Jednocześnie autoogląd, a więc autokreacja, pozostaje zawsze aktem częściowym, niepełnym. Jak zauważa Levinas w cytowanym już wczesnym swym dziele *Istniejący i istnienie*: [...] *podmiot nigdy nie jest tożsamy, z myślą jaką może o sobie ułożyć; jest już wolnością w odniesieniu do wszystkich przedmiotów, wycofaniem się, jakimś „jeśli chodzi o mnie”*<sup>15</sup>. Owo wycofanie się, zdolność do pozostawiania obok, zachowywania autonomii oraz samoświadomości własnej świadomości i immanencji jako jedynego źródła sensu definiuje fenomenologiczne pojęcie *epoché* – czystej immanencji, chwilowego zawieszania, wstrzymywania się od niejasnych, nieprzebadanych sądów i przekonań, którego pewien odpowiednik określa Piotr Łaciak jako metodę sceptyczną w krytycyzmie Kanta<sup>16</sup>. Tak ujmowana jest czysta fenomenologiczna świadomość transcendentalna, która pozostaje autarkiczna względem świata. Dogmatyczny sceptycyzm prowadziłby w tym punkcie do całkowitego braku zaufania rozumu do swoich własnych sądów, bezwzględnej rezygnacji z ich wydawania prowadzącej do swoistego paraliżu poznawczego. Tymczasem – jak twierdzi Kant – funkcja rozumu polega na namyśle, badaniu sądów i twierdzeń, a także metarefleksji – sporze, który wie, że rozum sam ze sobą, a który jednak, przeciwnie do sceptycyzmu, ma prowadzić do znalezienia pozytywnego rozwiązania w postaci samopoznania i krytyki czystego rozumu, świadomego jednak własnych granic i niepełności, również w znaczeniu niemożliwości osiągnięcia stanu wszechwiedzy. Jak podkreśla Łaciak, Kantowskie stanowisko w tej kwestii wiąże się z odrzuceniem sceptycyzmu dogmatycznego, ale jednocześnie uznaniem zasadności metody sceptycznej, bliskiej krytycyzmowi Kantowskiemu, opartej na źródłowej poznawczej niepewności i krytycznym badaniu źródła pochodzenia wszelkich

twierdzeń połączonego z ich oceną<sup>17</sup>. To ujęcie metody sceptycznej czy krytycznej ukazuje pewną bliskość stanowisk Husserla i Kanta, jak trafnie twierdzi Łaciak, podczas gdy zwykle podkreśla się ich rozbieżność, zasadzającą się na braku mechanizmu transcendentalnej redukcji fenomenologicznej w dowodzeniu Kanta, obejmującej odrzucenie nastawienia naturalnego przypisywanego jego filozofii na korzyść nastawienia transcendentalnego.

W *Istniejącym i istnieniu* Levinas zauważa ponadto, że „ja” należy zawsze rozpatrywać w kategoriach zewnętrżności, niedostępności, niepostrzegalności; umyka ono tak byciu, jak i sobie samemu: „ja” jest bytem, który zawsze pozostaje na zewnątrz bycia, a nawet na zewnątrz samego siebie, i to bytem nieuchwytnym, wbrew temu, co chciał Kant, dla wewnętrznej percepcji<sup>18</sup>.

To, co zdaje się wyróżniać działanie twórcze w ujęciu Kantowskim, to nie tylko jego bezinteresowny, pozbawiony pragmatycznego celu charakter, ale również jego inicjacyjny związek z byciem. W ujęciu Levinasa kreatywność jest sprzęgnięta z pewnym procesem ciągle powtarzanej inicjacji własnej egzystencji. Relacja „ja” z istnieniem jest bowiem bardziej pierwotna, uprzednia w stosunku do relacji „ja” ze światem. Jednocześnie sama relacja ze światem jest oparta na procesie gry – ciągłych negocjacji, rozwierania się i scallania szczeliny, rozziewu głębi, która dzieli „ja” i jego relacje z „ty”, gry na granicy niezborności i wzajemnej nietransparentności umysłów, wielości wzajemnie sprzecznych toków myślenia, rozziewów między dzianiem się świata a naszymi racjonalnymi oczekiwaniami. Jednak to w samym istnieniu jako takim, pozbawionym owej gry ze światem, sfery myśli i uczuć, dokonuje się nowy początek, akt tego, co Levinas określa jako „narodziny”, być może inicjacyjny związek z byciem, który, co znamienne, ma charakter cykliczny, stały, który wydarza się w każdym momencie i którego źródłem jest nicość. Autokreację i auto-mitologię można uchwycić na granicy luki, która

wyłania się pomiędzy dualizmem istniejącego i istnienia. Refleksja jest tu sposobem, w jaki istnienie przygląda się samo sobie i siebie ocenia – pozytywnie lub negatywnie, w akcie wtórnym w stosunku do narodzin. Zaś istnienie samo jest ciężkim i nużącym obowiązkiem, który dźwigamy niczym brzemieniem.

Obok istnienia możliwa jest również jego odmowa. Innymi słowami możemy się istnienia wyrzec, odmówić go, czyli powiedzieć „nie” przyszłości – jak deklaruje Levinas. Do takiego braku działania, niechęci do powtórnego aktu narodzin, skłania nas znużenie i, w większym jeszcze stopniu, lenistwo. Kant, uosobienie zorganizowanej i pracowitej postawy filozoficznej, twierdził słusznie, że sztuka czy piękno muszą zawierać element bezcelowości czy celowości bez celu praktycznego zastosowania. Prawdziwy artysta jest więc tym, kto trzusi się poniekąd na próżno, wznosi fantazyjne pałace, które nigdy nie powinny służyć codziennemu życiu. Zutylizowanie sztuki we współczesnym społeczeństwie konsumpcyjnym może zatem świadczyć o jej upadku lub prowadzić ku poszukiwaniu radykalniejszych rozwiązań awangardowej bezużyteczności, niezależnie od tego, czy chce się rozumieć sztukę jako bliską bezczynności lenistwa, czy syzyfowej pracy budowania alogicznych i zbytecznych konstrukcji, takich jak opakowania wysp Christo, czy pisanie nieprzyjaznych czytelnikowi powieści. Wydaje się jednak, że wraz z rozwojem nowych technologii sztuka na powrót wyeksponowała swój element *techné* i wraz z nim swoje narzędzia twórcze, jako że tworzenie niematerialnych światów wirtualnej rzeczywistości wymaga ogromnego nakładu pracy. Model nowoczesnego artysty nowych mediów stał się bliski mitowi samotnego Syzyfa, który musi stać się reżyserem, programistą, kamerzystą, fotografem, montażystą, kompozytorem, specjalistą od dźwięku, przestrzeni i koloru, a nierzadko również filozofem w jednej osobie. Ten neorenesansowy zwrot w pojmowaniu roli artysty ujawnia pewne, obecne jeszcze w greckiej mitologii, meandry

wieloodcieniowego znaczenia tego terminu i jego konotacji. Afrodyta – bogini piękna, matka między innymi Harmonii i Erosa – była wszak żoną, choć niewierną, najpracowitszego z bogów – Hefajstosa – boga żywiołu ognia, energii, żelaza i „układów scalonych”.

O nowym żywiole – egzotyczności i bezosobowości – wykraczającym poza kategorie wewnętrzności i zewnętrznosci, pisze Levinas w kontekście sztuki nieopartej na percepcji przedmiotu, ale „zagubionej” we wrażeniu i pragnieniu [...] *przedstawienia rzeczywistości samej w sobie, przed końcem świata*<sup>19</sup>. Sztuka, w tym ujęciu, jest szalejącym, atakującym nas żywiołem, kataklizmem rysującym szczeliny na skorupie ciągłości wszechświata. Sztukę końca świata, apokaliptyczną i dionizyjską, opisuje Levinas poprzez analogię do wybuchu wulkanu: *Rzeczy wyrrywają się z przestrzeni pozbawionej horyzontu i lecą w naszą stronę nieodpartą chmurą kawałków, bloków, brył, płaszczyzn, trójkątów, między którymi nie ma łączności. Nagie elementy, proste i absolutne – niczym wzdęcia lub wrzody bytu. Spadając na nas, przedmioty potwierdzają swój status przedmiotów materialnych, wręcz skręcanych przez paroksyzmy materialności*<sup>20</sup>.

Podobnie zresztą, w terminach głębi inferna, opisuje sam termin *il y a* – byt w ogóle jako [...] *pomruk w głębi samej nicości* i „pożeranie” *osoby*<sup>21</sup>. Najgłębsza świadomość istnienia podszyta jest panicznym lękiem przed nim samym, przed przeszłością, przyszłością i terażniejszością, śmiercią i związaną z nią nicością „ja” bezosobowego. „Ja” bezosobowe, jako kolejna forma odsłaniania się „ja”, ujawnia się między innymi podczas czuwania w bezsenności. Jest to szczególnie stan umysłu, przywodzący na myśl opisywane przeze mnie de Manowskie „wymazywanie” umysłu, kiedy to świadomość częściowo wycofuje się, zaciera, zawiesza swoją kontrolę i porządek na granicy przejścia ku rozluźnieniu, odprężeniu i przyjemnemu chaosowi snu. To zatrzymanie się na granicy jest bolesne i odczuwane negatywnie jako stan pewnego „rozpuszczenia się” podmiotowości w ciemnej odpersonalizowanej i uprzedmiotawiającej, tkance nocy. Zatrącenie się podmiotowości

w grozie *il y a* zdaje się formować pewien odcień mistycyzmu teologii negatywnej, nakłaniający „ja” do skrajnej redukcji zapotrzebowań cielesnych i bodźców płynących ze świata zewnętrznego. Krańcowy, czarny, abstrakcyjny minimalizm słynnej kaplicy Rothko stanowi, być może, najbardziej adekwatny obraz obecności *il y a* kosztem podmiotowości, tragicznie potwierdzony, mającym miejsce niedługo po ukończeniu dzieła, samobójstwem artysty.

Paradoks tak rozumianego wydarzenia się *il y a* – bytu w ogóle, który pochłonął byt partykularny i osobowy, polegał na zerwaniu, niezbędnego według Levinasa, związku z bytem, przymusu istnienia odczuwanego wraz z *il y a*. W czarnej esencji istnienia Levinas widzi zobowiązanie do bycia, które może się wiązać ze stanem de Manowskiej metafory „wymazywania umysłu” i zanikiem podmiotowości, ale pozostaje nieuniknionym byciem. Ucieczka od nieuchronności obecności zdaje się być tylko pozorem, jedynie chwilowym *wahaniem co do tego, czy być*<sup>22</sup>, widocznym, między innymi w przenikliwych spojrzeniach wyłaniających się z czerni wirtuozerskich autoportretów Rembrandta. Przejmuje grozą i zachwyca mnogość uzyskanych w nich tonów czerni i szarości – drgań świadomości, która, jak pisze Levinas: [...] *w bezpośredniości swego dążenia dogania siebie, względem siebie się opóźniając lub cofając, jakby pod wpływem odbicia*<sup>23</sup>. Zanikanie właśnie i cofanie się do wewnątrz siebie stanowi istotę terażniejszości uchwyconej przez Rembrandta. Wydarzenie konfrontacji obu twarzy, tej rzeczywistej i tej ukształtowanej ręką artysty, a więc niejako podwójnie jego własnej, jest aktem niemal najwyższego samoprzewyciężenia i tryumfu nad samym sobą – według skali Harolda Blooma *askesis* (stopnia oczyszczenia i solipsyzmu)<sup>24</sup> – a zarazem próbą unieśmiertelnienia własnego ciała i mitu o samym sobie. Pojedynek, który artysta stacza sam ze sobą, zaświadcza jednocześnie o nieodzowności samooglądu i niemożliwości rozwiązania układu z samym sobą. Ta najbardziej intymna i tajemnicza relacja stanowi podstawę wszelkich innych.



Levinas podkreśla, że [...] *bycie „ja” to nie tylko bycie dla siebie, lecz także bycie ze sobą*<sup>25</sup>. Zawilość tych wzajemnych relacji i odniesień obrazuje sugestywna definicja Kierkegaarda, otwierająca rozważania zawarte w *Chorobie na śmierć: Jaźń jest stosunkiem, który ustosunkowuje się do samego siebie, a istotą tego stosunku jest to, że zachodzi on do samego siebie; jaźń nie jest stosunkiem, ale zjawiskiem ustosunkowania się stosunku do samego siebie*<sup>26</sup>. Rozpacz jako choroba dialektyczna jest zarazem formą syntezy niemożności pozbycia się siebie i pragnienia bycia sobą. Mit Narcyza przeradza się zatem w mit o zakochanej w nim nimfie Echo, o echu podwójnej nieszczęśliwej miłości, echu (samobójczej) śmierci, echu pośpiesznych kroków ucieczki jak najdalej od samego siebie i Heideggerowskiej ontologicznej „mojności”.

Jak bowiem przekonuje Levinas: *Samotność podmiotu to coś więcej niż odosobnienie jakiejś istoty, jedność przedmiotu. To, jeśli tak można powiedzieć, samotność we dwoje: ten drugi towarzyszy „ja” niczym cień. [...] Ta dwoistość wywołuje nostalgiczne pragnienie ucieczki, lecz pod żadnym nieznanym niebem i na żadnym nowym lądzie nie znajdzie ono ukojenia, gdyż w podróż i tak wybieramy się razem*<sup>27</sup>

Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2014–2019. Numer grantu: 0114/NPRH3/H12/82/2014.

SŁOWA KLUCZOWE: **AUTOKREACJA, AUTOPORTRET, SAMOŚWIADOMOŚĆ, SCEPTYCYZM, DE MAN, SZTUKA**

**BIBLIOGRAFIA**

- Bloom, H., *Lęk przed wpływem*, Kraków 2002
- Carman, T., *Husserl and Heidegger*, [w:] *The Blackwell Companion to Philosophy*, red. N. Bunin, E.P. Tsui-James, Blackwell Publishing 2003
- De Man, P., *Autobiografia jako od-twarzanie*, tłum. Maria Bożenna Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2
- De Man, P., *Autobiography as De-facement*, MLN, Vol. 94, No. 5, „Comparative Literature”, Dec. 1979
- Derrida, J., *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przekł. Bogdan Baran, Warszawa 2004
- Heidegger M., *O źródle dzieła sztuki*, przekł. Lucyna Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia”, 1992, nr 5
- Kant I., *Krytyka władzy sądzienia*, przekł. Jerzy Gałęcki, Warszawa 2004
- Kant, I., *Logika. Podręcznik do wykładów*, przeł. A. Banaszkiewicz, Gdańsk 2005
- Kierkegaard, S., *Choroba na śmierć*, [w:] tenże, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982
- Levinas, E., *Istniejący i istnienie*, Kraków 2006
- Lorenc, I., *Minima Aesthetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Warszawa 2010
- Łaciak, P., *Metoda Sceptyczna w filozofii Kanta i Husserla*, „IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych”, nr XXVII, Białystok 2015
- Nancy, J-L., *The Look of the Portrait*, [w:] *Multiple Arts. The Muses II*, red. Simon Sparks, Stanford, 2006
- Winiecka, E., *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012.

- 1 Jean-Luc Nancy, *The Look of the Portrait*, [w:] *Multiple Arts. The Muses II*, red. Simon Sparks, Stanford, 2006, s. 233.
- 2 Tamże.
- 3 Adam Mickiewicz, *Dziady*. Część III, Wrocław 1984, s. 52 (cytat zmodyfikowany).
- 4 Taylor Carman, *Husserl and Heidegger*, w: *The Blackwell Companion to Philosophy*, red. N. Bunnin, E. P. Tsui-James, Blackwell Publishing 2003, s. 853.
- 5 Paul de Man, *Autobiography as De-facement*, *MLN*, Vol. 94, No. 5, "Comparative Literature" (Dec. 1979), s. 920.
- 6 Tamże, s. 390.
- 7 Paul de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, tłum. Maria Bożenna Fedewicz, „Pamiętnik Literacki”, 1986, z. 2.
- 8 Paul de Man, *Autobiography as De-facement*, s. 930
- 9 Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 28.
- 10 Emmanuel Levinas, *Istniejący i istnienie*, Kraków 2006, s. 27.
- 11 Tamże, s. 28.
- 12 Tamże.
- 13 Tamże.
- 14 Iwona Lorenc, *Minima Aesthetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Warszawa 2010, s. 17.
- 15 Emmanuel Levinas, *Istniejący i istnienie*, dz. cyt., s. 74.
- 16 Piotr Łaciak, *Metoda sceptyczna w filozofii Kanta i Husserla*, „IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych”, nr XXVII, Białystok 2015.
- 17 I. Kant, *Logika. Podręcznik do wykładów*, przeł. A. Banaszekiewicz, Gdańsk 2005, s. 108.
- 18 Emmanuel Levinas, *Istniejący i istnienie*, dz. cyt., s. 75.
- 19 Tamże, s. 87.
- 20 Tamże, s. 88.
- 21 Tamże, s. 90.
- 22 Tamże, s. 109.
- 23 Tamże, s. 110.
- 24 Harold Bloom, *Lęk przed wpływem*, Kraków 2002.
- 25 Tamże, s. 142.
- 26 Soren Kierkegaard, *Choroba na śmierć*, [w:] tenże, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982, s. 146 i n.
- 27 Emmanuel Levinas, *Istniejący i istnienie*, dz. cyt., s. 143.

Ewa Bobrowska

*Self-Creation as Blurring of The Mind*

The analysis in the text presented concerns the phenomenon of self-creation and self-perception, referring Paul de Man's contemplations in the *Autobiography as De-facement* study, as well as early monography by Emmanuel Levinas, *From Existence to Existents*. Self-creational and autobiographical statement or action reveal moments in which a certain multithreading is exposed, a tear, which becomes a basis for the analysis of works by Chuck Close, Yves Klein, Cy Twombly and Marina Abramović. Self-perception and self-introspection lay at grassroots of thinking and artistic creativity, and in a way also self-mythology of solipsistic ego. By creating a self-portrait the artist duels oneself in a most difficult self-creative clash. Impersonal "I" as another form of revealing "I", it exposes through, among others, vigil and insomnia as a particular state of mind, similar to de Man's "blurring" of the mind described by me.

KEYWORDS: **SELF-CREATION, SELF-PORTRAIT, SELF-AWARENESS, SKEPTICISM, DE MAN, ART**