

## Dekonstrukcja jako problem estetyki (na przykładzie dramatycznego dyskursu Jacques'a Derridy)\*

ABSTRACT. Krajewska Anna, *Dekonstrukcja jako problem estetyki (na przykładzie dramatycznego dyskursu Jacques'a Derridy)* [Deconstruction as a problem of aesthetics (on the example of Jacques Derrida's dramatic discourse)]. „Przestrzenie Teorii” 6, Poznań 2006, Adam Mickiewicz University Press, pp. 19-29. ISBN 83-232-1703-3. ISSN 1644-6763.

In this article the Author shows that J. Derrida's discourse is of a dramatic character. The model which he adopts is the model of a drama. The vision of philosophy, literature and art is connected in Derrida with thinking, which in its basis is of theatrical character. The philosopher often reaches for the concepts connected with dialogue, agon, theatre, stage, drama recalls various theatrical conventions from Rousseau to Artaud. Deconstruction produces concepts which, acting in the text, provoke in it transformations, destructions and dislocations. Deconstruction means activity, is dynamic and dramatic, creates a peculiar scene referring to the metaphor of the theatre and directs the spectator's attention onto the artistic imagination which creates this scene. Questioning of thinking in binary categories, projecting dramatic modality which suspends frameworks, construction of a sphere between fiction and reality produces a specific epistemological matrix, which reduces the figure of an observer for the sake of a performing actor. Deconstruction suspends aesthetics based on the category of a masterpiece, develops a new aesthetics, the subject of reference of which is an event, constructs a performative aesthetics connected with the drama.

Na okładce *Prawdy w malarstwie* Jacques'a Derridy znalazły się zdania o charakterze pytań: „Jak potraktować tę książkę? Czy to jest książka? Co uczyniłoby z niej książkę? Czym jest czytanie? Jak się za nią zabrać? Czy mam prawo powiedzieć, że jest piękna? A przede wszystkim, czy mam prawo postawić sobie te pytania?”<sup>1</sup>.

Czy można zatem postawić pytanie: czy dekonstrukcja jest piękna? Z pozoru wydawać by się mogło, że pytanie takie nie ma sensu. Co oznaczałoby przypisywanie kategorii estetycznych metodologiom, regułom danej dyscypliny, typom refleksji. Nie pytamy przecież czy strukturalizm był piękny czy brzydki? W historii wiedzy znane są wprawdzie zastosowania estetyki do nauki, czego przykładem niech będzie myślenie

\* Jest to wersja referatu wygłoszonego na konferencji naukowej *Derrida* zorganizowanej w Warszawie w dniach 15-17 czerwca 2005 r. przez Zakład Teorii Literatury Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

<sup>1</sup> J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 59-60, też na okładce.

Diraca, który o spójności twierdzeń w fizyce i precyzji dowodzenia matematycznego mówił, że są estetyczne. Operował zatem kategorią smaku i piękna w znaczeniu antycznego ładu i proporcji, logiki.

Pojęcia estetyczne w szczególny sposób określiły np. świat fraktali (słowo fraktal wymyślone w 1975 r. przez amerykańskiego informatyka i matematyka Benoita B. Mandelbrota z łac. *fractus* – złamany, cząstkowy), który na początku badań określano jako fascynujący brzydotą, jego twory zdobywały miano monstrów czy potworów. Z czasem fraktale uznano za piękne. Piękne podwójnie – raz dlatego, że odsłoniły swą celowość i ukazały fraktalność przyrody, tworzyła się geometria fraktalna, rozwijała teoria chaosu. Po drugie dlatego, że otrzymane figury np. śnieżynka Kocha, dywan Sierpińskiego, pył Cantora, krzywa Peano tworzyły figury urzekające swym pięknem rytmu, powtarzalności, sekwencji itp. Nie znając fraktali, odkrywali je w przyrodzie malarze, opisywali twórcy różnych dziedzin. Czy chaologia zatem jest równocześnie estetyką? Czy w swych procedurach badawczych wytwarza piękno widziane jako spójność i przystawalność nauki do świata? Czy może geometria fraktalna produkuje obrazy, które można by uznać za sztukę? Matematyka zatem stawałaby się sztuką? Użycie kategorii piękna i brzydoty wobec procedur nauki zastanawia. Albo zatem uznajemy myślenie Diraca i równocześnie przyjmujemy antyczną koncepcję piękna jako celowości, harmonii, ładu, logiki dowodzenia, albo zajmujemy się produktami wytwarzanymi w procesie postępowania badawczego, dostrzegając w nich rodzaj przedmiotów, dzieł sztuki, które pozostają w jakiejś relacji do świata. Przyjmijmy jeszcze rozumienie trzecie. Wytwarzając sposoby opisywania świata, stwarzamy, powołujemy do istnienia sam świat. Badania takich cech jak chropowatość, szorstkość czy postrzępienie pokazały, jak w nieregularnym mieści się regularność, jak nieporządek zawiera ład.

Od czasu, kiedy odkryto wpływ podmiotu i warunków poznania na kształt badanego obiektu, nie można dłużej przyjmować, że świat jest dany, gotowy, lecz trzeba uznać, że – ontologicznie niepewny – wciąż na nowo się staje. Projektowany w odmiennych dyskursach, wyznaczany przez różne dyscypliny, oświetlany przez kolejne estetyki, wyłania się też z działań artystycznych. Sztuka wyprzedza naukę, nauka waloryzuje dokonania w sztuce. Przekreślenie myślenia w opozycjach binarnych, widzianych jako założona cecha ludzkiego umysłu skłonnego do porządkowania, oddzielania, wyodrębniania, doprowadziło do konieczności zdefiniowania czynności poznawczych w kategoriach zmienności, gry, aktorstwa.

Możemy zatem powiedzieć, że dekonstrukcja (czymkolwiek by ona była – metodą, postawą, światopoglądem) odwołuje się do pojęcia ruchu. Dekonstrukcja działa w tekście, wywołuje w nim przemiany, dokonuje

destrukcji, przemieszczeń, itp. Piękno dekonstrukcji na pewno nie polega na stabilności i normie, lecz na zmienności, momentalności, niestałości powiązań. Dekonstrukcja jest dynamiczna i dramatyczna, wytwarza swoistą scenę, odwołuje się do metafory teatru. Spróbujmy zatem pokazać, jak świat tradycyjnej naturalistycznej sceny zmienia się w dramatycznym dyskursie Jacques'a Derridy w świat jako *performance* (zacieśniający granice między sztukami, będący plastyką, instalacją, tańcem).

Zacznijmy jednak od założenia, że dyskurs Derridy ma dramatyczny charakter. Inaczej mówiąc, że modelem dla niego jest wzorzec dramatu jako gatunku literackiego. A z kolei dekonstrukcja wytwarza pojęcia, które odwołują się do wyobraźni plastycznej powołującej tę scenę. Interesować nas będzie zatem powstawanie sceny po zakwestionowaniu czy poddaniu dekonstrukcji pojęcia teatralności.

W sztuce Williama Butlera Yeatsa *Przy źródle jastrzębia* – nawiązującej do japońskiego teatru *nō* – występują postacie Muzyków, którzy najpierw rozwijają, a po zakończeniu spektaklu zwijają rulon materii, rodzaj dywanu, sygnału rozpoczęcia akcji. Znajdując się w teatrze, wybieramy strefę pomiędzy, rozwijanie i zwijanie materiału, znane w naszej kulturze raczej od strony cyrkowego dywanika, powoduje, że stajemy na chwilę w wyizolowanej przestrzeni złudzenia, rozsunięcia świata: od chwili jego rozwinięcia do zwinięcia uciekającej nam spod nóg materii. Mamy oto pierwsze zawieszenie, które można by określić przywołując słowa Theodora W. Adorna z *Teorii estetycznej* „nie ma wielkiego muzyka bez ulicznego grajka”<sup>2</sup>.

Teatr ze swych założeń jest Derridiański lub – jak kto woli – Derrida jest teatralny, ponieważ stale w swym dyskursie (i teatr i Derrida) odwołują się do sceny *pomiędzy*. Powtórzmy jednak, choć pisałam o tym wielokrotnie, że współcześnie wykorzystanie struktury dramatu do badań literaturoznawczych i estetycznych staje się nieocenione.

Istota dramatu tkwi bowiem w zawieszeniu modalności, uniemożliwia pytanie o związek podmiotu z wypowiedzią, projektuje sferę pomiędzy fikcją i realnością, wytwarza specyficzną matrycę teoriopoznawczą, która znosi i przekreśla postać obserwatora na rzecz rozgrywającego aktora. Przestrzeń dyskursu Derridy wpisuje się znakomicie w siatkę dramatycznych odniesień i uwikłań.

Dramat sprawia wrażenie, że istnieje świat bez ramy. Pierwsza odsłona ujawnia zatem, że dekonstrukcja próbuje znosić ramy, oczywiście nie po to, by ustanawiać następne, ale i nie po to, by ulegać złudzeniu istnienia czegoś bez obramowania. Trudno się dziwić, że dekonstrukcję interesuje sposób oddzielania tego, co zewnętrzne, od wnętrza, oddziela-

---

<sup>2</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.

nie zawsze będące próbą, nigdy gotowe i jednoznaczne do końca. Wprowadzone w dyskurs Derridy pojęcia krawędzi, parergonu, traktu uzyskują kluczowe znaczenie. To ostatnie pojęcie związane z wędrówką odnosi się także do wyobraźni teatralnej, zwłaszcza wyraźnie uwidocznionej w dramacie stacji Augusta Strindberga. Przemierzana droga nie jest łagodna, lecz staje się traktem, wyboistą ścieżką, która sprowadza na wędrowca przymus błędzenia, czyli winy tragicznej (*hamartia* znaczy po grecku błąd). Równocześnie jednak nowy dramat, interioryzując świat, sprawia, że – jak to ma miejsce np. w *Do Damaszku* – lęk i rozpacz rodzą się jedynie wewnątrz człowieka, bez pewności zderzenia swych działań z realną rzeczywistością, która traci swój jednoznaczny status ontologiczny (jest drogą przez sen? chorobę? urojenie? wyobraźnię?). Droga stanowi pułapkę koła: zaczyna się i kończy na tym samym rogu ulicy. Derrida pisał: „Czy koło i otchłań będą przedmiotem mojego dyskursu i zostaną przezeń zdefiniowane? Czy też opisują one formę, która ogranicza mój dyskurs, to znaczy ogranicza nie tyle jego przedmiot, ile jego scenę – scenę, która za sprawą otchłani wymyka się przedstawieniu?”<sup>3</sup>. Bohater realizuje zatem dramat powtórzenia.

Gilles Deleuze w *Różnicy i powtórzeniu* przeciwstawił staremu „teatrowi przedstawienia” nowy „teatr powtórzenia”. Pierwszy reprezentuje jeszcze Hegel, który „przedstawia pojęcia zamiast dramatyzować Idee”<sup>4</sup>. Drugi stwarza Søren Kierkegaard w *Bojaźni i drzeniu* oraz Fryderyk Nietzsche w *Narodzinach tragedii*. Obaj, choć nieco inaczej, posługują się metodą dramatyzacji, ich dyskurs jest tworzeniem sceny, układaniem scenariusza. Wspólne dla rozważań Derridy i Deleuze’a jest też przywołanie osobliwej sceny pisma Zygmunta Freuda, zwłaszcza kształtowanej w *Poza zasadą przyjemności*. Píše Deleuze: „W gruncie rzeczy chodzi o stosunek między powtórzeniem i przebraniem. [...] Przebrania i warianty, maski lub kostiumy nie pojawiają się «dodatkowo», lecz, przeciwnie, są genetycznymi, wewnętrznymi elementami samego powtórzenia. [...] Powtórzenie jest naprawdę tym, co się przebiera, gdy się konstytuuje, tym, co się konstytuuje tylko wówczas, gdy się przebiera. [...] Maski nie okrywają niczego z wyjątkiem innych masek”<sup>5</sup>.

Trakt przywodzi na myśl kolejne pojęcia: obrys, rys, obramowanie, margines, glosa, rozsunięcie. Do nich dodać by trzeba związane z ramą *passe-partout*, łączące się z procesualnością i niegotowością: fragment, serię, przemieszczenie, palimpsestowość, korekcję, wymazywanie i stwarzające swoistą *dramaturgię nieobecności*: pęknięcie, rozsunięcie, sygna-

<sup>3</sup> J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, op. cit., s. 31.

<sup>4</sup> G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 39.

<sup>5</sup> Tamże, s. 48.

ture, ślad. Wszystkie te pojęcia (oprócz tego, że można je rozpatrywać w perspektywie ontologii, jako jej specjalne miejsce wolne, nieopisane, rozsunięte, jako nową jakość bytu, tak po Leśmianowsku rozpiętą między istnieniem a nieistnieniem) łączy jedno – można je zobaczyć, odwołując się wręcz do pojęcia wzroku, patrzenia, a nawet wprost do rysunku. Przypomina się Becketta *Trio Widm*, w którym to utworze świat uproszczony został do rysu, czy dosłownie obrysu właśnie. Nie docieramy do przedmiotu, mamy jedynie przed sobą rzuty przedmiotów, obracamy się wokół kwadratów, prostokątów, rombów, niczego nie potrafiąc orzec o świecie. Z przestrzeni ontologicznych przemieszczają się one w obszary estetyki. Dyskurs w malarstwie jest obrazem. Dyskurs w słowach może go także uwolnić.

Derrida uprawia dyskurs dramatyczny. Jego wizja filozofii, literatury, sztuki jest związana z myśleniem, które u podstaw ma teatralny charakter. Nie należy, co oczywiste, do badaczy sceny, nigdy nie był teatrologiem, ani też nie ustala osobnej koncepcji dotyczącej relacji świata wobec teatru, nie wpisuje się też w żaden typ dyskursu teatrologicznego ani zorientowanego antropologicznie, ani chaologicznie. Jednakże po pojęcia związane z dialogiem, teatrem, sceną, dramatem sięga dość często. „Dyskurs (przede wszystkim filozoficzny) nie może już przybierać mentorskiej pozy wszechwiedzącego obserwatora, patrzącego na interesujący go obiekt «z góry» [...] Nowy dyskurs dotyka bezpośrednio świata rzeczy, a więc nie poucza nikogo, jakie one są, lecz zdaje relację z bezpośrednio kontaktu z tym, co się od nich różni, jest wobec niego heterogeniczne”<sup>6</sup> – interpretuje nowy sposób podejścia do świata tłumaczka Derridy. Autor *Prawdy w malarstwie* prezentuje w swym dyskursie dramatyczny model poznania rozumiany jako gra fikcji i rzeczywistości poprzez aranżowanie sceny.

Spróbujmy powiedzieć tak: Derrida sięga po kategorie związane z teatrem, bo opisują one dobrze – wytwarzając nowy język wyobrażeń i pojęć – różne cechy i aspekty współczesności. Ta obserwacja wydaje się zbyt oczywista, weryfikują ją widoczne „gołym okiem” w tekstach Derridy odwołania np. do mimu, do francuskiej komedii mieszczańskiej itp. Zdawać by się mogło, że wystarczy powiedzieć o dramatyczności czy teatralności w ogóle, by zdobyć wyraźne uzasadnienie wprowadzenia tych terminów. Sprawa się komplikuje, gdy zapytamy, o jaki typ teatru chodzi, czy to będzie romantyczny Cyrk Olimpijski, czy naturalistyczna scena pudełkowa, czy Teatr Okrucieństwa Antonina Artauda, czy postdramatyczny *performance*. Z drugiej strony sam dyskurs Derridy przyjmuje kształt dramatyczny, np. pełno w nim dialogów, jak fikcyjna rozmowa de

<sup>6</sup> M. Kwietniewska, *Postowie*, w: J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, op. cit., s. 450.

Saussure'a z Rousseau, ukrytych polemik, zestawień sądów i twierdzeń, gry tekstami itp. Chodzi zatem o prezentowany w tekstach dramatyczny typ myślenia, dramaturgiczny, dialogowy, polifoniczny sposób wypowiedzania się oraz o rodzaj reżyserii ustanawiania sceny dyskursu jako rodzaju scenariusza.

W przypadku Derridy nie wystarczy jedynie proste odnotowanie istnienia teatru w tle. Trzeba zapytać dalej do jakiego typu konwencji teatralnej przynależy myślenie filozofa. Gdyby przywołać wyłącznie refleksję stematyzowaną, powiedzieć by trzeba, że Derrida jest z jednej strony tradycjonalistą, z drugiej przedmiotem refleksji czyni także słynny, szokujący Teatr Okrucieństwa Artauda. Przywołuje dość uniwersalne kategorie mima, sięga do rozważań o teatrze Rousseau. Czyni to jednak po to, by wykorzystać teatralność jako pretekst opisujący przede wszystkim zjawisko nierozstrzygalności (opisywana wielokrotnie scenka mima *Pierrot zabójcą swojej żony*) oraz – w przypadku dyskusji z Rousseau – problem łączenia widowiska z dyskursem (teatr jest ostatnim bastionem, w którym do publiczności mówi się jeszcze nie za pośrednictwem książek, lecz żywym głosem – por. cytaty z dzieł Rousseau w *Gramatologii*, s. 396) oraz dwuznacznego charakteru reprezentacji. „Teatr jest jednak nękaną przez głębokie zło przedstawienia. Sam jest tym zepsuciem. Scena nie jest bowiem zagrożona przez coś innego, lecz przez siebie samą. Przedstawienie teatralne, w sensie wystawienia, inscenizacji, tego, co jest tutaj odegrane (co wyraża niemieckie słowo *Darstellung*), zarazone jest przez uzupełniającą re-reprezentację. Ta ostatnia wpisana jest w strukturę przedstawienia, w przestrzeń sceny. Tym, co Rousseau w ostatniej instancji poddaje krytyce – pisze Derrida – nie wolno się co do tego pomylić, nie jest treść spektaklu, sens przezeń reprezentowany, choć ten również poddaje krytyce: chodzi o samą re-reprezentację. Tak jak w porządku polityki, groźba ma postać reprezentanta<sup>7</sup>. Rousseau pisze wprost „Poza konsekwencjami widowisk teatralnych, związanymi z tym, co się w teatrze przedstawia, istnieją inne, nie mniej nieuchronne, związane bezpośrednio ze sceną i aktorami [*personnages, representants*]; to właśnie im genewczycy [...] przypisują zamięłowanie do luksusu, strojów i zabaw, żywiąc słuszną obawę, by nie wprowadzili ich do naszego miasta” (Listy). Derrida zatem podkreśla „Niemoralność wiąże się z samym statusem reprezentanta. To normalne, że ktoś, kto wykonuje zawód reprezentanta, ma upodobanie do znaczących zewnętrznych i sztucznych, do perwersyjnego używania znaków”<sup>8</sup>.

Ten wątek można by rozwijać od początku dziejów ludzkości – aktor czyli ktoś inny i tożsamy z sobą równocześnie pociągał, bawił, przerażał

<sup>7</sup> J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 396 i n.

<sup>8</sup> Tamże.

i jak się okazuje, bywał zagrożeniem. Aktorstwo wytwarzało też pewną estetykę, której przykładem mógłby być np. dandys. Teatr niebezpiecznie zahacza o życie. Pojęcie nierozstrzygalności ma teatralną naturę. Derrida sięga więc po kategorię teatralności, by nią wyrazić najpełniej, że prawda i fikcja mają podwójną naturę. Relacja fikcja i rzeczywistość realna (określenie, które za sprawą pojęcia rzeczywistości wirtualnej traci dziś swój wymiar tautologiczny) nie daje się prosto rozwiązać. Co się dzieje np. gdy aktor mówi ja? Aktor nie może pozbyć się ciała ani własnego, ani postaci. Wraca problem wypowiedzi performatywnych. Czy teatr, wskazując na świat, wywołuje określone rzeczywiste skutki poprzez wypowiedziane na scenie zdania?

Nie trzeba sięgać aż do Derridy interpretującego Rousseau, aby dostrzec, że istnieją „dwa typy ludzi widowiska: mówca lub kaznodzieja z jednej strony, aktor z drugiej. Ci pierwsi sami siebie reprezentują, reprezentant i reprezentowane stanowią w nich jedno. Aktor, na odwrót, rodzi się z rozłamu między reprezentantem i reprezentowanym”, ale warto może skorzystać z wysuwanych w przywoływanym fragmencie *O gramatologii* wniosków. Dotyczą one opisu „społeczności światka paryskiego, która się wyalienowała, by się odnaleźć w pewnym teatrze, w teatrze o teatrze, w komedii przedstawiającej komedię tej społeczności”<sup>9</sup>. Aktorstwo staje się także sygnaturą dramatyczną autora.

Dzieje się podobnie w teatrze Witkacego, który wpisał siebie w podwojony układ roli kaznodziei i mówcy. Jest równocześnie z zewnątrz (np. poprzedza swoje utwory wstępami teoretycznymi z własnych pism filozoficznych czy szkiców estetycznych) i sytuuje się w środku dramatu (np. dyskutując z postaciami na temat swoich koncepcji i poglądów). Witkacego inscenizacje tekstualne budują dyskurs dramatyczny, w którym rozumienie aktorstwa jako zgrywy i jako medytacji przenikają się wzajemnie.

Ta zmiana, nierozstrzygalność, niepewność ma stałe uzasadnienie współczesności. Prowadzi do gry pozorów, symulaków, kopii, światów możliwych.

Problem zatem jednak sięga głębiej. W moim odczuciu Derrida, podobnie jak Witkacy, dokonuje dekonstrukcji języka teatru, który odsyła do sceny pudełkowej. Teatr naturalistyczny, żyjąc złudzeniem nieistnienia ramy, zamanifestował najsilniejszą jej obecność. To obok niej istnieją kulisy i rozciąga się przestrzeń przysceniczna. Scena naturalistyczna tylko udaje, że kadruje świat, w istocie z niego ucieka, ukazując kolejne fikcje. Derrida, przywołując teatr Artauda, myśli o nim jako o dyskusji na temat kryzysu przedstawienia. „Artaud chce więc skończyć z pojmo-

<sup>9</sup> J. Derrida, *Teoremat i teatr*, w: *O gramatologii*, op. cit., s. 396 n.

waniem sztuki jako *naśladowania*. Z estetyką arystotelesowską, w której zachodnia metafizyka sztuki rozpoznaje sama siebie. [...] Sztuka teatralna powinna być głównym i uprzywilejowanym miejscem tej destrukcji naśladowania”<sup>10</sup>.

Pojęcia teatralne Derridy odnoszą się do plastyki. Dekonstrukcja działa w określonej, wyobrażeniowej przestrzeni sceny tekstu, tak jakby to był tekst sceny teatralnej. Raz stworzony, jej wymiar rozbija, przemieszcza, przesuwają. Aby dokonać dekonstrukcji, wzorzec powinien być wyrazisty. (Sporo komplikacji przynosi obserwacja świadomie dokonywanych przez twórców akcji dekonstrukcji swych tekstów, jak to uczynił w najśłynniejszej dotąd formie Tadeusz Różewicz. W *Kartotece rozrzuconej* dokonał dekonstrukcji swego tekstu sprzed blisko 30 lat, który był już dekonstrukcją reguł teatru mieszczańskiego. Czy można dokonać dekonstrukcji działania dekonstrukcji? Witkacy powiedziałby, że to humbug, którego nawet Einstein by nie wymyślił. Różewicz z kolei w autokomentarzu do swych działań dodaje – tego by nawet sam Derrida nie wymyślił.

Dekonstrukcja u Derridy staje się akcją dramatyczną, która poprzez swoje działanie rozbija tradycyjny teatr, a wraz z nim ujawnia nasze rozumienie teatralności. Dekonstrukcja jest akcją, działaniem, ruchem. Dekonstrukcja jest inscenizacją, reżyserowaniem, próbą. Dekonstrukcja jest teatrem, który określa świat jako *performance*. Dekonstrukcja przemawia działaniem, które ustanawia także i plastyczny wymiar konstruowanej sceny. Przez to staje się pewną estetyką.

Przywołajmy z historii tzw. teatry mnemoniczne, które były budowane po to, aby łatwiej było zapamiętywać świat: utrwaląc jego obrys, powtarzać ład, utwierdzać porządek. Po tych teatrach chodziło się po to, by zrozumieć teatr jako figurę świata. Dzisiejszy teatr mnemoniczny zastąpił teatr poddany dekonstrukcji, która sama będąc akcją staje się działaniem niszczącym obrys, zacierającym istnienie prawdy toposu, jest przeciw toposom. Nie mamy pamiętać świata, mamy go każdorazowo tworzyć, powołując się nie na jego wypełnienie, lecz kontur. Mamy tkwić na obrzeżach, sytuować się na krawędzi. Nie będąc dłużej obserwatorami stajemy się – jak chciała Hannah Arendt – aktorami w procesie poznawania świata. Jest tak, jak we współczesnym dramacie, w którym każdorazowo musimy ustanawiać status ontologiczny świata. Toposy były wyrazem pewności. Retorycznie chroniły początek i koniec. Ich sztuczność pokazywała świadomość konieczności jako natury powtarzania. Dla Derridy początek jest problemem, pisanie jest stałym zaczynaniem. Estetyka niegotowości wyłania się z filozofii myśliciela.

---

<sup>10</sup> J. Derrida, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 407.



Dekonstrukcja staje się estetyką nowego teatru. Pokolenie baz@rtu uczyniło z metafory budowli w rozbiórce swoje credo artystyczne. Derrida powie „Estetyka przechodzi przez semiotykę, a nawet przez etnologię. Efekty znaków estetycznych dają się określić tylko wewnątrz systemu kultury” Dlatego nasza wzruszająca muzyka dla mieszkańca Karaibów jest tylko pustym hałasem”<sup>11</sup>. Jesteśmy kulturą dramatyczną, wielogłosową teatru w rozbiórce, w remoncie, w przebudowie. Otacza nas teatr ruchomy, tańczymy razem z nim.

Dyskurs Derridy odnoszący się do teatru ujawnia podskórnie działającą w nim dekonstrukcję mnemonicznego gmachu świata. Derrida, odwołując się do pojęć braku, każe równocześnie o nich pamiętać w zaprzeczeniu, w pomiędzy, w różnicy. Dekonstrukcja wytwarza obrazy. Kwestionuje, ale nie jest ogołoceniem. Wytwarza pola ruchome, ale nie jest redukcją. Kreuje dramaturgię nieobecności.

Dekonstrukcja współgra z problemem ambalażu. Ona odkrywa, rozrywa, ujawnia, rozsuwa, działa bez twórcy, choć w jego imieniu. Ambalaż proponuje kierunek odwrotny, chowa, owija, opakuje (choć często poprzez zasłonę pokazuje też wnętrze). Ambalaż niekiedy ukrywa pustkę albo osłania fragment natury. Znana z plastyki technika ambalażu przenika do dyskursu literaturoznawczego – materią okrywającą stają się np. konwencje literackie.

Sądzić można, że dramat stał się dla współczesności w jej wymiarze kulturowym, estetycznym, teoriopoznawczym matrycą, modelem określającym skomplikowane oblicze współczesnego świata. To temat na lata pracy, który wymaga przeorientowania naszych przekonań i wizji kultury i nauki. Pewność musimy zastąpić kategorią niepewności, doskonałość niedoskonałością, estetykę całości objąć musi estetyka fragmentu.

Derrida sięga po analogie teatralne z co najmniej kilku powodów.

Pierwszy dotyczył zawieszenia ramy (w dosłownym sensie samej ramy pozbawionej obrazu, w teoretycznym znaczeniu zawieszenia modalności w dramacie). Drugi obejmuje zawieszenie głosu (dosłowne, czyli przerwanie wypowiedzi, przenośne – oddanie głosu autorskiego postaciom na scenie, teoretyczne natomiast kieruje uwagę ku przerwie, milczeniu, zawieszeniu, opóźnieniu, zerwaniu). Trzeci oznacza zawieszenie przedstawienia (znów dosłownie jako nie odbycie, odwołanie, uczynienie nieobecnym, jako problem teoretyczny skłania do refleksji nad problemami reprezentacji).

Jest też i zawieszenie czwarte – zawieszenie estetyki. I znów możemy powiedzieć tak:

Dekonstrukcja wytwarza poprzez swój dyskurs i akcję własną estetykę, którą nazwałabym chętnie estetyką środka, estetyką „pomiędzy”.

<sup>11</sup> J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, op. cit., s. 276.

Ma ona wyraźnie teatralny i plastyczny rodowód. Można ją ująć, zobaczyć, opisać. Pojęcia szczeliny, rozsunięcia, przecinając materie i obszary, wpuszczają światło; nie ma zatem pustki między krawędziami. Zwraca uwagę estetyka montażu, szwu, zrostu. Z upodobaniem estetykę dekonstrukcji stosuje Tadeusz Różewicz – wiersz zostaje zraniony, podcięty, otwiera się raną. Jest zatem żywym organizmem, elementem bytu. Przed chwilą jeszcze prosił, żądał np. skończenia, by zaraz przerodzić się w odpad, martwy element świata, śmieć, który trzeba wyrzucić. Stąd tyle poprawiania, wymazywania i korekt u Różewicza. Wiersz powołuje szarą strefę. Urok szarości polega na tym, że gdy biel styka się z czernią, każda równocześnie przestaje być sobą. W szarości stykają się krawędzie obu kolorów („biel nie jest tu absolutnie biała/ czerń nie jest tu absolutnie czarna/ brzegi tych nie-kolorów/ stykają się”) – szarość je rozsuwa i sytuje się pomiędzy. Funkcję szarości przejmuje u Mallarmégo biel. Różewicz stanowi przerwę, rozstęp, rozsunięcie, dystans między czymś a czymś innym, ową biel, która bierze na siebie znaczenie. „Przestrzeń powinna ulec nacięciu, aby dać miejsce prawdzie w malarstwie. Rozprze-strzenianie się przestrzeni nie daje się zamknąć w kadrze, ale też nie pozostaje na zewnątrz niego: ani wewnątrz ani na zewnątrz. Przestrzeń pracuje, powoduje, czy też wyzwala pracę kadru”<sup>12</sup>. Szarość jest takim nacięciem. Rozgrywa się przestrzenna inscenizacja bycia.

U Becketta rzecz dotyczy światła, bladego, siniego światła tuż przed świtem, wschodem słońca, wynurzającego się nieostro ze sfery mroku. Światło nie tylko powołuje wygląd, jego rzecz by można dekonstrukcja ma walor epistemologiczny – światło staje się metaforą teoriopoznawczą. Rozsunięcie, szczelina może wpuścić światło, lecz może też ujawnić rozpleniające się między popękkanymi płytami grobów chwasty i mchy. Tu odwołuję się do Derridańskiej analizy poezji Jabesa. Szczelina jest rozprze-strzenieniem się czasu. Ślad staje się „labiryntem szyfrów”. Sam dyskurs dekonstrukcji, gra cudzysłówów, nawiasów, skreśleń, sleszów, wymazywań, korekcji sprawia wrażenie *bricollage’u*.

Oto więc dekonstrukcja wytworzyła pole estetycznych napięć. Oto estetyka została powołana.

W drugim sensie dekonstrukcja objęła samą estetykę jako teorię i filozofię sztuki.

W *Prawdzie w malarstwie* Derrida zakwestionował tradycyjną estetykę, polegającą na pytaniach sugerujących opozycje binarne np. stawiamy pytania, co to jest dzieło sztuki? Czy jest piękne, czy brzydkie? Derrida pokazywał, jak pojęcia takie jak smak czy piękno nie mogą być definiowane przy stosowaniu opozycji i starania się o podanie cech

---

<sup>12</sup> Tamże, s. 19.

tkwiących w przedmiocie. Przypomina się dyskusja o istocie literackości, czy da się określić jej cechy. Derrida podważa sens takich pytań. I w tym znaczeniu dekonstruuje zastaną estetykę. Dopomina się innych reguł postępowania wobec pojęć, które są – nazwijmy je tak jednak – pozorami, widmami. Czym jest przeżycie estetyczne? Piękno? Brzydota? Estetyka staje się w jakimś sensie nauką o pozorach. Nieoczekiwanie blisko jesteśmy pola dramatu. Scena wkracza w teorię, teoria wchodzi na scenę.

Estetyka została zawieszona.

Estetyka oparta na pojęciu dzieła ustępuje estetyce, dla której przedmiotem odniesienia jest zdarzenie. Nową szansą staje się estetyka performatywna.

Wracamy zatem do początku. „Czy ta książka jest piękna? Czy można w ogóle stawiać takie pytania?”