POLEMIKI

ANDRZEJ TUROWSKI

MOWA W MIEJSCE PISMA

> Być może rownież, że nie na tym „postoju" ma się zakończyć moja droga... Być może, że do Głównego Traktu mojego życia i mojej twórczości będą mnie wiodły jeszcze inne „boczne" drogi, które będę musiał przebyć... Ruszam w dalszą podróż. Czuję, że mam jeszcze wiele innych spraw do rozwiązania. Nie cierpiących zwłoki.
>
> T. Kantor, Paryż, maj 1947

> On peut donc dire le déjà: quant à l'histoire, nous aurons affaire à la contradiction ou à l'oscillation entre deux motifs apparemment incompatibles. Ils relèvent finalement d'une seul et même formalité logique: à savoir que si la philosophie de l'art a toujours le plus grand mal à dominer l'histoire de l'art, un certain concept de l'historicité de l'art, c'est, paradoxalement, parce qu'elle pense trop facilement l'art comme historique. Ce que j'avance là suppose évidement la transformation, d'une énoncé à l'autre, du concept d'histoire.

Przywołany wyżej tekst (*écriture*) J.Derridy został zaczerpnięty ze znanego artykułu *Parergon* rozpoczynającego książkę (*écritures*) *La vérité en peinture*[1], której wagę można przyrównać do rozważań M.Heideggera w *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Refleksja Derridy wydaje się kluczowa dla zrozumienia obszaru (pola i przestrzeni), w którym umieszcza swój namysł Wojciech Suchocki podejmując w książce: *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*[2], zuchwałą próbę lektury i przekładu: „uczynienia własnym" (s. 10) myślenia Wielkiego Filozofa.

---

[1] J.Derrida, *La vérité en peinture*. Paris 1978, s.25.

[2] W. Suchocki, *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*, Poznań 1996.

Obszar ten zostaje zakreślony szerzej niż przyznaje się do tego Suchocki w skromnym przywołaniu: „pytania historii sztuki do filozofii", ponieważ w książce poznańskiego autora historyczność sama staje się pytaniem zarówno gdy odniesiemy ją do sztuki, metafizyki czy historii. Problemem książki jest zatem problematyczność historii sztuki ujętej nie tylko w jej dyscyplinarnej perspektywie pozytywistycznej (scjentystycznej) i idealistycznej (irracjonalnej) tradycji, ale (lub nade wszystko) tej historii sztuki, która chciałaby budować swój *pathos* poza **metafizyką tożsamości**, a więc na gruzach sensu, w nieświadomości ciała, w okowach władzy.

Podejmując się recenzji (włączając się w roz-**mowę**) książki Suchockiego, zmuszony jestem przedwstępnie określić polemicznie swoje stanowisko wobec pojęć wprowadzonych w pierwszym rozdziale zatytułowanym: *Na drogę ku praźródłu* (s. 13-21), poprzedzającym rozważania o Heideggerze, a tym samym – jeżeli mogę tak je rozumieć – określającym źródłowo pozycję autora wśród „podstawowych pojęć" uprawianej historii sztuki (chodziłoby o „wspólną nam" – jeżeli istnieje wspólna, jedna – dziedzinę historii sztuki, ktorą tak nieprecyzyjnie nazywamy historią sztuki współczesnej).

> (...) O malowaniu – pisze Suchocki – myśli się tu jako o przemierzaniu drogi, a takie jego pojmowanie określa to, co wyłącznie istotne – miejsce, w którym obraz ma się znaleźć. Miejsce to nie jest specyficznie malarskie. Utożsamienie granicy świata i granicy pojmowania mówi o jakie rozumienie tu świata chodzi. Nie potrzeba przeto określać punktu wyjścia tej drogi. Jest zawsze określony osobowo, jest zawsze moim „teraz oto". Drogę ku granicy trzeba podejmować wciąż na nowo (...) Tworzenie jest pracą u granic, a zarazem granic tych wydobywaniem, a więc ustawicznie ponawianym określaniem swojego miejsca. (s. 18)

Większość swoich rozważań poświęciłem tropieniu ułudy miejsca – czyli utopii (nie-miejscu)[3] – utopii Znaczenia (języka i ciała, utopii Słowa: Wieża Babel i utopii Ciała: Androgyne), w którą sztuka XX wieku chciała wbudować ostateczną granicę Jedności (utopie). Awangarda, którą się zajmowałem, przestawiała granice w ustawicznym „wykraczaniu" z miejsca, w „grze" wielorakich transgresji. Awangarda napinała granice, a może lepiej: była grą na granicach ustalanych we własnych dyskursach, owej ostatecznej granicy swej odrębności, Utopii tożsamości (Foucault we wstępie do Batailla: „transgresja przekracza i nie przestaje ustawicznie przekraczać linii, która natychmiast zamyka się za nią niepamiętliwą falą, znów zatem wycofując się aż po horyzont nieprzekraczalnego. Nadto

[3] Mam tutaj na myśli przede wszystkim dwie książki: *Existe-t-il un art de l'Europe de l'Est?* Edition de la Vilette, Paris 1986; oraz *Wielka Utopia awangardy*, Warszawa 1990.

ta gra posługuje się czymś więcej niż owe elementy: umieszcza je w niepewności, w natychmiast obalanych pewnikach, gdzie myśl wikła się szybko, kiedy próbuje je uchwycić..."[4]). Po drugiej stronie przekraczanej granicy (znowu Foucault: „granica otwiera gwałtownie na bezgraniczność, zostaje nagle wchłonięta przez odrzucaną treść i wypełniona obcą pełnią, ktora doszczętnie ją przenika..."), szalonej stronie milczenia (nieporozumienia) czekało na awangardę Miejsce Puste (brak sensu w miejsce pełni porozumienia) lub zastępcze (rynek, symulacja). Dziś powiedziałbym zapewne nieco inaczej, niemniej do tamtych rozważań chciałbym odnosić dalsze uwagi.

Toteż zgadzając się z Suchockim, że „To napięcie, ta wzajemność trwa, dzieje się w dziele uznanym za skończone, w dziele umieszczonym na granicy...", a również z tym, że „Doświadczenie dotarcia do kresu pojmowania i tego, co poza nim, tego, co niezgłębione, tego nic, a przecież warunku sensu – czyni z granicy tej jedyny istotny rys ustroju dzieła"(s. 19) – to kwestionuję wraz z wcześniej pojawiającym się słowem **miejsce**, to małe „a przecież" jako warunek **sensu**. Granica – tak jak ją pojmuję w badaniach nad sztuką XX wieku – nie jest warunkiem sensu, bo on sam nie jest warunkiem dzieła (za tym pojęciem kryje się utopia znaku i znaczenia). Dzieło „usensawnia" się nie przez dotarcie do znaczenia (w opozycji z brakiem sensu), lecz w funkcjonowaniu dyskursywnym, w sieci wznoszonych i znoszonych modeli (*signifiant*), w nomadycznym przemieszczaniu się wśród nie-miejsc (*signifié*).

> Moment uznania, że jest obraz – pisze Suchocki – decyzja pozostawienia go takim właśnie, wywołuje pytanie o możliwość dalszego kroku; dotyka dobrego, *które dusi lepsze*. To niepozorne wprowadzenie dobra do opisanej decyzji malarskiej uprzytamnia jej rangę. Umieszcza ją na granicy tego co możliwe i tego, co nie w naszej mocy; na granicy pewności i ryzyka, za cenę którego można sięgnąć poza nią. A przecież może oczekiwać tam **miejsce** bez tego ryzyka nieosiągalne, o którym **prawdziwie** powiedzielibyśmy: **dobrze nam tu być** (...) (s. 20, podkreśl. AT).

Niech przywołane tu zdania autora książki *W miejscu sumienia...*, zrównoważą bliższe mi słowa A. Artaud o Van Goghu, artyście do którego jeszcze wielokrotnie przyjdzie nam powracać: „Nie, Van Gogh nie był wariatem – pisze Artaud – ale obrazy jego były jak race, jak bomby atomowe i ich kąt widzenia, w porównaniu do innych malowideł powstających w tej smutnej epoce, mógł poważnie zatrząsnąć posadami robaczywego konformizmu burżuazji Drugiego Cesarstwa, siepaczy Thiersa, Gambetty, Feliksa Faure'a i Napoleona Trzeciego. Gdyż malarstwo Van Gogha atakuje nie tylko pewien konformizm obyczajowy, ale godzi w konformizm

[4] Przekład T. Komendanta.

ustrojowy, instytucjonalny. I nawet przyroda zewnętrzna, z jej klimatami, odpływami i burzami, nie potrafi już, po przejściu Van Gogha przez nasz świat, zachować tej samej spokojnej grawitacji"[5].

*

Tak obciążony własnymi (? – i nie tylko) tekstami mogę przystąpić do roz-mowy, aby skokami konika szachowego (jeżeli odwołuję się do konika szachowego, nie chodzi mi o grę, raczej o nielinearność ruchów tej figury, o granice szachownicy i sposób porozumiewania się partnerów: *Koń, który mówi*) przenosić się za Suchockim ze stacji do stacji tekstu Heideggera.

[Można by zacząć od ostatnich zdań książki. Suchocki wskazuje tutaj na rysującą się perspektywę nienapisanej historii sztuki wyrastającej z Heideggerowskiej ziemi. Można ją widzieć dwojako: albo jako wskazanie na potencjalny model badań nad sztuką wyłoniony bezpośrednio z hermeneutyki Heideggera (moim zdaniem „zaledwie" korektę metodologiczną), albo jako zwrócenie uwagi na obszar refleksji nad sztuką spowodowany Derridiańską lekturą estetyki (?) niemieckiego filozofa. W każdym wypadku poruszamy się w „cieniu Heideggera". Wskazanie na Derridę (którego pismo pozostaje na Heideggerowskiej orbicie, a zarazem ją demaskuje) wyklucza pojęcie „po Heideggerze". Przede wszystkim dlatego, że Derrida zgłasza wątpliwość dotyczącą początku, trwania, a wreszcie ciągłości, a wówczas cóż ma wspólnego z Derridą „po", gdy nie było „przed". (Czy chodzi tu – zapytam – o ciągłość historii idei: „Nie dla gry paradoksem – pisze Suchocki – ale dopuszczając do głosu coś niepozornie narastającego w tych rozważaniach, zaznaczmy koniec, załóżmy ów popas, przy myśli: Hedeigger jako początek", s. 193). Cóż ma wspólnego z derridiańskim niedomknięciem tekstu – powtórzę – rozpoczynające cykl „koło metafizyczne" Heidegerra. Paradoks „pierwotnego początku" i „powracającego końca" jest zdekonstruowany Derridiańską implozją, gdzie kuszenie „Przyjdź" dochodzi z niespełnienia, gdzie apokalipsa jest Post-apokaliptyczna, gdzie Pra-wyczerpanie poprzedza źródło, gdy wraz z opozycją wnętrza i zewnętrza znika początek i koniec **pewnej historii**. Oto ostatnie zdania z *D'un ton apocalyptique adopté nagure en philosophie* J.Derridy: „Et si dehors de l'apocalypse était *dans* l'apocalypse? s'il était l'apocalypse même, cela justement qui fait effraction dans le «Viens»? Qu'est-ce qui est «dans» et qu'est-ce qui est «hors» d'un texte, de *ce* texte, et dans et hors ces volumes dont on ne sait pas s'ils sont ouverts ou fermés?..."[6]].

[5] Cytuję za przekładem J. Lisowskiego, *Van Gogh albo samobójca społeczny*, „Twórczość" 1956, nr 5/6.

[6] J. Derrida, *D'un ton apocaliptique adopté naguère en philosophie*, Paris 1983, s. 97.

Suchocki, zawieszając tradycyjną terminologię historii sztuki, w rozdziałach od drugiego do szóstego wydobywa z tekstów Heideggera to, co historyk sztuki chętnie by nazwał odpowiedzią na pytania o genezę, strukturę i odbiór dzieła (mówi o tym *expresis verbis*). Wychodząc jednak od klasycznego problemu filozofii, dotyczącego związku sztuki z prawdą (w jezyku Heideggera: „To, że dzieło zostało stworzone znaczy: prawda została ustalona w postać"), tłumaczy źródło sztuki jako proces dzielenia i zespalania (rysa: obrysowuje granice, ustala miejsce) w sporze między „postacią i prawdą". Spełnieniem sporu (wyłonieniem ziemi, wzniesieniem świata) jest dzieło, w którym ustala się „nieskrytość bytu w całości" czyli prawda (s. 67, i wcześniej: „prawda została ustalona w postać", s. 36).

Postać („spór wprowadzony w rysę, odłożony w ziemi") nabiera w tłumaczeniu Suchockiego znaczenia strukturalnego: jest sposobem spojenia, a zarazem spojeniem samym („bycie między"). Postać wprowadzona w rysę, nie pretendując do „morfologii fundamentalnej", tworzy jedność i kreuje różnicę (s. 57) w dziele. Do istoty tak rozumianego dzieła sztuki należy „wyłanianie się ziemi i wznoszenie świata", droga od znanego ku „wydarzeniu" (*das Ereignis*, obdarowanie własną istotą, dar tożsamości), droga narządzania się właściwego sposobu bycia prawdy (s. 70). „Tak wyłaniający się" – pisze Suchocki – „od rysy po narządzanie się – «graniczny» status dzieła sztuki, określony przez ustrój sporu, którego stroną stał się „materiał" odsłonięty, a zarazem przesunięty jako «ziemia» – oto co miałoby być odpowiedzią na pytanie o to, jak zrobione jest dzieło" (s. 70).

W tym miejscu, aby przybliżyć w rozmowie tłumaczenie tekstu, przywołuje Suchocki poglądy M. Brötje na rolę **medium** i **płaszczyzny** jako tych instancji, do których „wszystko w dziele się odnosi". Medium „jest dla widza tym, co dane pierwotnie, co przed-ustawne, z czego rozwija się wszystko, co się zjawia..." (s. 71) Płaszczyzna na podobieństwo absolutu powoduje, że „zachodzi głęboka różnica, a nawet nieprzekraczalna przepaść, między refleksyjną oceną zewnetrzną, a – rozstrzygającą – wyrażoną przez duszę bez słów zgodą na obraz" (s.72). Dzieło sztuki staje się dla nas miejscem objawienia prawdy, jawi się nam jako totalność oddziaływania i wskazywania – w sposób oczywisty dla przeżywającej duszy, a niedostępny dla świadomości... („Chaque fois que la philosophie déterminé l'art, le maîtrise et l'enclôt dans l'histoire du sens ou dans l'encyclopédie ontologique, elle lui assigne une fonction de médium"[7]).

Nie wdając się w spór z koncepcją Brötje, której sproblematyzowanie nieobce jest Suchockiemu, chciałbym jedynie zapytać, jak można by tę wiedzę sytuować wobec modernistycznych utopii niezapośredniczonego

[7] J. Derrida, *La vérité en peinture*, op. cit., s. 41.

porozumienia? albo postmodernistycznej krytyki ideologii powierzchni Greenberga? – chciałbym jednocześnie zaprotestować przeciw zbyt swobodnemu łączeniu wynikających z metafizycznej (w tradycyjnym – heglowskim – tego słowa znaczeniu) koncepcji dzieła sztuki i propozycji interpretacyjnych Brötjego oraz konsekwencji „ramy" (wnętrza i zewnętrza) Derridy (s. 75), zgadzając się jednocześnie z wagą przesłania, choć „w innych światach", Derridy i Heideggera: „nicości nie osiągamy przez zaprzeczenie"; „nicość stawia jestestwo wobec bytu jako takiego" (s. 78). Tekstualne i hermeneutyczne konsekwencje tych stwierdzeń pójdą jednak już swymi drogami.

Przejdźmy do dalszego wywodu. W rozdziale piątym Suchocki stawia problem relacji między stworzeniem a „odbiorem" dzieła (choć o samym „odbiorze" będzie mówił w rozdziale następnym). „Tego, że dzieło zostało stworzone, możemy w nim doświadczyć" (s. 82) – pisze Suchocki – podnosząc Heideggerowskie zagadnienie współzależności człowieka i bycia. „Wbrew metafizyce przedstawiającej tożsamość jako rys zasadniczy bycia" – rozważa dalej Suchocki – „okazuje się, że bycie wraz z myśleniem należy do tożsamości, której istota pochodzi z tego dopuszczenia współzależności" (s. 87). Stwierdzenie to istotne, ponieważ mamy tu po raz pierwszy do czynienia z próbą wskazania, gdzie metafizyka (tożsamość należy do bytu) miałaby być przezwyciężona (byt należy do tożsamości): bycie jest cechą jedności, a Logos nie jest odrębny od bytu (tak jak wnętrze od zewnętrza, pojęcie od formy), lecz do bycia przynależąc, czyni go istotnym. Przezwyciężenie dualizmu rozumu i świata, „ob-**dar**-owanie" (das Ereignis) bycia myśleniem czyli „istota tożsamości" – wydaje się „postawieniem metafizyki na nogi", wskazaniem na miejsce „gdzie wszystko będzie sobą" – jak pisałem w tekście o *Wielkiej Utopii* – „bez rozdziału między formą a znaczeniem".

Czyż nie kryje się i tutaj metafizyczne złudzenie, modernistyczna utopia? Skłonny byłbym przyznać rację Derridzie, który pyta: „W jakiż sposób można by zniszczyć pragnienie obecności? To istota pragnienia. Tym jednak, co je pobudza, dając oddech i konieczność – która istnieje i którą zatem należy przemyśleć – jest coś, co się nie uobecnia w obecności tego, co obecne. Różnię, w której ślad się nie uobecnia, filozofowie ciągle usiłują zacierać. A to wszak ów ślad stanowi znamię wszelkich systemów i to on je odrzuca"[8].

„Powrót do odłożonego wcześniej składnika konstelacji pojęć skupionych wokół *postaci* (...) – odpowiada Suchocki w tym wirtualnym kolażu tekstów filozofów – pomaga zbliżyć się ku ognisku jego (Heideggera – przyp. A.T.)

[8] Cytuję za tłumaczeniem B. Banasiaka w: *Derridiana*, Inter Esse, Kraków 1994, s. 15.

pojmowania dzieła – jako momentu rozmyślań o byciu. Mówi on o tym, że doświadczenie «że» w dziele jest doświadczeniem bycia jako osobliwego dziania się, określonego przez położenie **między**, że pojście za dziełem jest wstąpieniem w to położenie, jest zerwaniem z odgraniczeniem upewniającym trwanie na rzecz docierania do granicy jako doświadczenia stawania się; (...) by móc doświadczyć czym jest bycie" (s. 95).

„Różnia" i „Między", można by powiedzieć tym razem metaforycznie, to dwa rodzaje nieskrytości: Brak i Tożsamość. To, co jest (pismo), aby nie być (ostateczne znaczenie), to, co się uobecnia (myślenie i mowa), aby być (bycie). Nie próbuję nawet – w tej krótkiej recenzji – podążać dalej śladami Heideggera i Derridy w ich sporze o „metafizykę obecności", choć i do niej przyjdzie mi dalej jeszcze powrócić.

„Chronienie" – powiada Suchocki w rozdziale szóstym – pojawia się jako dalszy ciąg „bycia stworzonym" (przebywanie w dziejącej się w dziele prawdzie, utrzymywanie się w dziejącej się w dziele otwartości bytu, s. 97) – a zatem posługując się językiem historii sztuki, jest obszarem odbioru dzieła. Odbioru jako odnalezienia Siebie. Jest to moment, w którym – jak pisze Heidegger – miałaby rysować się szansa na przezwyciężenie wsłuchującego Się, aby usłyszeć Siebie (aby z niemożności usłyszenia Siebie Się wydobyć). Wzywa nas do tego Głos (mowa, dawanie-do-zrozumienia), który uruchamia inne słyszenie (Zew) „I tym – pisze Suchocki – co przez taki zew daje do zrozumienia, jest właśnie **sumienie**" (s. 100).

Tworzenie i Chronienie, Artysta i Krytyk (Historyk sztuki) to dwa aspekty (i profesje?) tej samej tożsamości: „Dociekania rzeczywistości dzieła (jeżeli dobrze rozumiem: stawanie się prawdy? – A.T.) mają przygotować odzyskanie gruntu przez pytanie o istotę sztuki (jeżeli dobrze rozumiem „pierwotna istota prawdy"? – A.T.). Okazało się, że do bycia-stworzonym dzieła należą w sposób równie istotny tworzący i chroniący. Jeżeli sztuka jest praźródłem dzieła, to znaczy, że pozwala wypłynąć istotnej współprzynależności tworzących i chroniących w jego istocie (w stawaniu i dzianiu się **prawdy**? – A.T.)" (s. 105).

Dostrzegamy tutaj wskazówkę, pozwalającą wyjaśnić nam tytuł książki Suchockiego *W miejscu sumienia...*, bowiem sumienie i prawda w tworzeniu i chronieniu wzywają nas i sytuują w miejscu milczenia-mówienia-myślenia-bycia. „Mamy poczucie – pisze Suchocki – jakby zew sumienia i pchnięcie dzieła przybywały do nas z tego samego miejsca, a raczej były tak samo umieszczone przez tę „bliskość", w którą nas przemieszczają, jako to, czego jest pobliżem. W perspektywie drogi myśli Heideggera i z punktu widzenia zdecydowania, wchłaniającego w tym tekście analitykę egzystencjalną jestestwa, **dzieło staje w miejscu sumienia** (podkreślenie – A.T.)" (s. 112).

Czy rozprawa Suchockiego mogłaby nosić tytuł: „O dziele..."?

Tak i to w podwójnym znaczeniu. Po pierwsze, dlatego że dzieło jest miejscem („w pobliżu" dzieła) ob-dar-owującym nas tożsamością. Z sumieniem wiąże się więc **„istnienie"**. Po drugie, sumienie wyznacza perspektywę, w której dzieło „umieszcza się" przed podmiotem („w miejscu" stajemy „twarzą w twarz") i w tym sensie „sumienie" wiąże się bezpośrednio z „chronieniem". Wprowadza zatem poza problemem istnienia, zagadnienie funkcjonowania. Lub inaczej: przybliża nas tam, gdzie mowa ociera się o „nieskrytość bytu", tam gdzie przechowuje i chroni „byt jako taki" (s. 123). Z sumieniem wiąże się więc bezpośrednio **„mówienie"**. [„Nadanie takiego tytułu rozważaniom o sztuce wskazuje najpierw na „podstawienie", **tropienie znaczenia** sztuki przez umieszczenie jej w roli sumienia, to zaś oznacza – przemyślenie jej w perspektywie związku z **autentyczną, właściwą, swoistą egzystencją**." (podkreślenia – AT), (s. 178)].

Toteż zanim Suchocki zapyta „co obraz mówi?" (rozdział ósmy), w rozdziale siódmym spyta: „kto i po co mówi?". Poeta nazywa – czytamy na stronie 114 – „bogów i wszystkie rzeczy tym, czym są": poezja jako mowa wydobywa na jaw byt jako byt; poezja to stanowienie bycia przez słowo. To ona (On) ujawnia i przechowuje byt jako taki w jego dziejowości, jego jedności, jego wyrazie. Inaczej mówiąc poetyzowanie („myślenie jest poetyzowaniem", s. 134) ogarnia sfery **historyczności** („tam, gdzie jest mowa, jest świat, tam, gdzie jest świat, są dzieje", s. 121) (do tego problemu jeszcze powrócę); **tożsamości** („człowiek staje się tym, czym jest, wydobywając zeń to, co dlań swoiste", s. 133) (o tym już była mowa w kontekście „daru"); **interpretacji** („mówienie, jako słuchanie, powstrzymuje się od własnego słowa, utrzymując się w przynależności do wybrzmiewania ciszy", s. 134); ale też mówienie jako „przybliżenie, które, także w niemczyźnie, może oznaczać wytłumaczenie, wyjaśnienie" (s. 124).

Zatrzymajmy się na tym ostatnim problemie: wyrażania, a zarazem przybliżania, wyjaśniania i interpretowania, kluczowym dla twórczości i sztuki (ekspresja lub komunikacja), filozoficznej hermeneutyki (rozumienie), krytyki i historii sztuki (znaczenie i wyjaśnianie). Na czym opiera się zatem związek poezji z interpretacją? Wszelkie wnikliwe myślenie jest poetyzowaniem – powie Suchocki za Heideggerem – „zaś wszelka poezja – myśleniem; ich należenie do siebie określa to, co powiedziane w niewypowiedzianym" (s. 134), to, co ludzkie, w boskim. Interpretacja przybierze tu postać drogi po obrzeżach czworokąta: będzie nieskończonym przesuwaniem się po ramionach ziemi i świata (dzieła), boskiego i ludzkiego (mowy), czyli zarazem relacją bytu i człowieka, dzieła i mowy.

„To, co ludzkie, jest w istocie mowne" – powie Heidegger (s. 126). Mowa jest drogą, bo pozwala dotrzeć, stwarza możliwość dotarcia (s. 132) w „pobliże" nieskrytości bytu, ale „jak odbierać mowę?", co znaczy (?), że „obraz powiedział" („mowa mówi", s. 123) – to już problem kolejnego,

ósmego rozdziału książki Suchockiego. [„Uprzedmiotowienie, odrzucone w perspektywie krytyki uprawianych sposobów pisania dziejów sztuki, penetruje język interpretacji i jest składnikiem przesądzania o jej zbędności – jako momentu toczonego boju o „podstawy nauki o sztuce". A przecież – nie przestaje nam towarzyszyć myśl o możliwości podążającej za zmianą stosunku do obrazu „zmiany stosunku do mowy", o tym, że obraz może „powiedzieć" – w oddanym mu „mówieniu chroniącym" (s. 184)].

Dotychczasowe rozdziały stawiały w perspektywie filozoficznej (w pytaniach kierowanych do filozofii) „podstawowe" problemy historii sztuki dotyczące genezy, budowy i percepcji dzieła, a zarazem przenosiły nas w obszar interpretacji. Stawiały pytania bez oczekiwania odpowiedzi jako prostych definicji metodologicznych, podnosiły problemy bez narzucania dyskursowi „organicznego" porządku początku i końca, podejmowały próbę zrozumienia dzieła i funkcji z zawieszeniem terminologii obciążonej tradycją historii sztuki.

Dwa kolejne rozdziały, ósmy i dziewiąty, którym chciałbym poświęcić odrębną uwagę, dotyczyć będą (jeżeli użyję pojęć historyka sztuki) **reprezentacji** i **historii**. Rozdziały te swoją strukturą różnią się od poprzednich. Suchocki, przywołując w nich „interpretację" *Butów* Van Gogha pióra Heideggera, podejmuje paradoksalną próbę „zrekonstruowania" myśli Heideggera dotyczących „chronienia" i „dziejowości" sztuki poprzez przywoływane teksty Derridy, w których francuski filozof „dekonstruuje" znaną krytykę dokonaną przez M. Schapiro wywodu autora *Der Ursprung des Kunstwerkes*.

*

W pewnym sensie będzie trzeba powrócić do początku.

Motto I:

> Hegel le dit au début des *Leçons sur l'Esthétique*: nous n'avons devant nous qu'une seule représentation, à savoir qu'il y a des oeuvres d'art. Cette représentation peut nous fournir un point de départ approprié. La question devient alors: quelle est „l'origine de l'oeuvre d'art"? Et il n'est pas insignifiant que cette question donne son titre à l'un des derniers grands discours sur l'art, celui de Heidegger.
>
> Cette procédure de la question installe dans une présupposition fondamentale. Elle prédétermine massivement le système et la combinatoire des réponses. Ce qu'elle commence par impliquer, c'est que l'art – le mot, le concept, la chose – a une unité et mieux, un sens originaire, un *étymon*, une vérité *une* et *nue* qu'il suffirait de dévoiler à *travers* l'histoire. Et d'abord que „art" se laisse atteindre selon les trois voies du mot, du concept et de la chose, voire du signifiant, du signifié et du référent, voire encore du quelque opposition entre présence et représentation[9].

[9] J. Derrida, *La vérité en peinture*, op. cit., s. 24-25.

Problem jest istotny: dotyczy zarówno struktury języka i relacji znaczenia, jak i tego, co ona wyłania (lub co ją determinuje) czyli odniesienia, świata przedstawianego. Nie szukajmy jednak i tu prostej odpowiedzi. Krążenie stwierdzenia „obraz powiedział" (Suchocki), będzie się tylko przecinało z trajektorniami pytań: „ale cóż takiego można tam zobaczyć" (Heidegger) i „co pozwala powiedzieć, że obraz powiedział" (Derrida). Po uzgodnieniu „przecięć" Heidegger i Derrida pójdą w inne strony. Niemiecki filozof ku „odczytaniu wewnętrznemu", francuski myśliciel ku *signifiant* (*écriture*). Suchocki w dalszym wywodzie będzie śledził Heideggera, opuszczając Derridę, gdy ten powie: „Impossible ici de s'approcher d'avantage de ce proche, faute de –" (s. 409) (co w tłumaczeniu w książce Suchockiego brzmi: „Niemożliwe zbliżyć się tu do tej bliskości, z braku – "), i uczyni przedmiotem swoich rozważań słowa „zbliżyć się ku tej bliskości".

„Zatarcie malarstwa, obrazu – pisze Suchocki – w związku z przekraczaniem granicy, z przynależnością do milczącego dyskursu ziemi – o którym to przekraczaniu była już mowa w związku z pojęciami świata i ziemi i z ich sporem – oto właśnie, niby paradoksalne, chroniące dokonanie słowa; zniesienie «granic» na rzecz **tej** granicy, co oznacza «uzgodnienie» światów, a raczej otwarcie świata, który wszak może być jedynie mój". (...) Analiza **niezawodności** dyskursu, nie pozwalającego na uprzedmiotowienie dzieła, pojmowanie **niezawodności** mowy jako nasłuchiwania i odpowiadania pozwala ją widzieć – powie dalej Suchocki – w perspektywie myśli Heideggera jako stację na drodze przemyśliwania Jednego-I-Tego-Samego, prowadzącej ku das Ereignis (przypomnijmy: daru tożsamości – A.T.); przynależności, którą Hofstadter nazywa tajemnicą..." (s. 146).

Tajemnica – zapytajmy braku czy nicości? mowy czy pisma? przedstawiania czy sensu obecności?

Brak, który nie ma końca (jest bezgraniczny), brak bez ostatecznej kropki jest („brakowaniem") znaczenia (*signifié*) w pojęciu Derridy czyni **niemożliwym** zbliżenie się ku bliskości. Niemożliwym, ponieważ w braku nie ma opozycji, on „zbliża" jedynie przez swoje repetycje, pastisze, symulacje. Można powiedzieć: **pismo od-dala**. „Czytać książkę w książce, początek w początku, centrum w centrum, oto czeluść, to bezdenność niekończącego się powtórzenia (...) *Signifiant* jest możliwością powtórzenia samego siebie, swego obrazu lub podobieństwa"[10].

Nic, które przebrzmiewa w ciszy i trwodze; to „przyparcie do nicości", które nauka odpycha; nic „będące bardziej niż byt", to cofanie się bytu w całości – oznacza w pojęciu Heideggera „transcendowanie". „Nicość jest warunkiem, który **umożliwia** ujawnienie się wobec jestestwa bytu jako takiego" (s. 77-79).

[10] J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1967, s. 91.

„«Odłożenie» obrazu jako dopuszczenie go do słowa – powie Suchocki – można w świetle Heideggerowskich rozważań **o mowie** pojąć jako poprowadzenie go ku mowie, **od-dalenie** go w pobliże ciszy, przemierzanie przezeń drogi ku rysie, za sprawą spotkania z «należytym» słowem, we wzajemnym zawdzięczaniu sobie czujności na wybrzmiewanie ciszy Różnicy" (podkreślenia – A.T.) (s. 146).

Mowa jest metaforyczna, to wołanie („przy-woływanie zjaw"), ona opiera się na obecności (głosu i znaczenia), **pismo** jest metonimiczne, ono przybliża przez powielanie („szalone prze-pisywanie"), ono jest szeregiem znaków bez pojęć (nieobecnością: „repetycją nieistnienia *signifié*").

Nie chodzi mi tutaj o powtórzenie zarzutu (tym bardziej, że nie jestem pewien, czy w perspektywie Suchockiego jest to zarzut; po lekturze ostatniego rozdziału pozostaje nadal pewna dwuznaczność) o nieprzezwyciężonej metafizyce obecności w poglądach Heideggera, chodzi raczej o wypuklenie nieco zacieranej (przez Wooda) różnicy filozofowania Heideggera i Derridy, tam gdzie mowa o reprezentacji. Chodzi mi również, o wskazanie na gruncie związku przedstawianego z przedstawianym, istotnego **przesunięcia metafizycznego**, którego dokonał Suchocki wydobywając filozoficzny dyskurs o znaczeniach („obraz powiedział") z tradycji historii sztuki podejmującej w zabiegach interpretacyjnych (język dyscyplinarny) na przemian próby uprzedmiotowienia znaku bądź mistyfikacji znaczenia. Czy Suchockiemu się to udało, nie sposób ocenić – zadecyduje o tym uprawiana przez niego historia sztuki. Niemniej zarysowane tutaj – jak je wcześniej nazwałem „przesunięcie metafizyczne" – które dopuszcza „Moje Ja" i „Oko" w pobliże Bytu i Prawdy (każda metafizyka formułuje to pytanie pytań), może się okazać owocne dla badań w dziedzinie historii sztuki (jeżeli ta potrafi posługiwać się jezykiem śmiertelnych: mową). Chodzi mi tutaj o sformułowane przez Suchockiego w języku filozoficznym podstawowe pytanie o **metafizykę tożsamości** (którą w praktyce historii sztuki widziałbym jako próbę przeformułowania pojęcia ekspresji, może psychologii, w każdym razie metafizykę **jedności przedstawiania**) oraz o ściśle z poprzednią związaną (jeżeli w ostateczności nie tą samą) „metafizykę miejsca" (którą w praktyce sytuowałbym w odniesieniu do oka, patrzenia, wy-patrywania bądź w metafizyce **jedności płaszczyzny**) odnosząc oba do tradycyjnej, filozoficznej i artystycznej problematyki **re-prezentacji**.

Opublikowane ostatnio studium P. Sersa *Kandinsky. Philosophie de l'abstraction: l'image métaphisique*[11], będące oryginalną interpretacją twórczości Kandinsky'ego, byłoby może przykładem – nie wolnym od wielu znaków zapytania – jak w praktyce badawczej przeformułować w obrębie „przesunięcia metafizycznego" problematykę reprezentacji przezwyciężającej opozycję abstrakcji/figuracji.

[11] P. Sers, *Kandinsky. Philosophie de l'abstraction: l'image métaphisique,* Genève 1995.

*

Motto II:

> *A travers* l'histoire: la traversée dans ce cas peut aussi bien dénoter l'historicisme, le caractère déterminant de l'historicité du sens, que l'anhistoricité, l'histoire traversée, transie en direction du sens, dans le sens d'un sens en lui-même anhistorique. Le syntagme «à travers l'histoire» pourrait intituler toutes nos questions sans les contraindre d'avance. En présupposant l'*etymon* – un et nu –, présupposition sans laquelle peut-être on n'ouvrirait jamais la bouche, en commençant par méditer la polysémie apparente de *tekhnè* pour mettre à nu le noyau simple qui se cacherait derrière la multiplicité, on se donne à penser que *art* a un sens. Mieux, que son histoire *n*'en est *pas* une ou qu'elle n'en est *une* que pour être gouvernée par ce sens un et nu, sous le régime de son sens interne, comme histoire du sens de l'art[12].

A więc historia; czym miałaby być „historyczna istota sztuki", o której traktuje historia sztuki? (s. 154). Historia i sens w historii sztuki czyli znów (?) w rozdziale dziewiątym powraca „sprawa *Butów* Van Gogha i dziejowości sztuki". Tutaj w dekonstruującym tekście Derridy dostrzega Suchocki pojawienie się pojęcia „przywrócenia" jako cechy dzieła i zabiegu interpretacyjnego, wiążącego dzieło sztuki z jego historią (historiami). Podążając dalej śladami Heideggera, wskazuje Suchocki na sposób, w jaki filozof „dokonując zwięzłej, ale dobitnej krytyki postępowania z dziełem sztuki, takiego, jakie właściwe jest historii sztuki", zaznacza zarazem „rozstanie z pewną perspektywą rozpatrywania zagadnienia historyczności" (s. 165).

Przyjrzyjmy się bliżej, o co chodzi. Przezwyciężenie krytykowanej przez Brysona (i „właściwej" historii sztuki) opozycji kontekst/tekst uprzywilejowującej „macierzyste" myślenie kontekstowe i dynamizujące historycznie dzieło, dokonało się – pisze Suchocki – w „utekstowieniu" kontekstu przez Derridę i jest czytelne w przekonaniach Heideggera o tym, że „rozpatrując kwestię historyczności, pozostajemy w orbicie kwestii mowy" (s. 170).

W dalszych rozważaniach Suchocki, pozostawia na boku „tekstualność" historii, podejmując Heideggerowski problem „mowy", która – powtórzmy – „dana jest człowiekowi, aby możliwe były dzieje". Mowa nie jest tu tekstem, lecz „zaświadczaniem przynależności do bytu w całości" i zarazem „zaświadczaniem własnego istnienia" czyli sposobem bycia tego, co dziejowe i egzystencjalną dziejowością jestestwa. „W perspektywie pierwotnej dziejowości jestestwa – przytacza rozumowanie Heideggera Suchocki – historię jako naukę ustanawia historyczne bycie **dla byłego**

[12] J. Derrida, *La vérité en peinture*, op. cit., s. 25.

jestestwa, tzn. dziejowość egzystencji historyka". Fakt **podwójnej dziejowości** (egzystencjalna dziejowość jestestwa i sposób bycia tego, co dziejowe, można powiedzieć „dziejowość właściwa") powoduje z jednej strony, że „historia jako badanie projektuje i uprzedmiotawia przeszłość (chciałoby się powiedzieć „oswaja" – A.T.) w sensie możliwego do wyjaśnienia i ogarnięcia układu oddziaływań, przeto domaga się krytyki źródeł jako instrumentu uprzedmiotowienia" (s. 173). Z drugiej, historyczność należy pojmować jako wychodzenie od „obecnego sposobu bycia dzieła" tego „świata byłego jestestwa" ku „dziejowości samego jestestwa" jako „losowości" wywiedzionej z przeszłości i uobecniającej możliwość własnego bycia (s. 173-174).

Zatem z tak rozumianą dziejowością wiąże się przede wszystkim pojęcie „losu" (możliwość bycia i śmierci), jak również pojęcia „dziedzictwa" (egzystowania i przekazywania) oraz „ludu" (wspólnoty doli). Wśród nich „dzieje" się mowa-poezja-sztuka (jako prawda), w których – jak powie Heidegger – „dziejowo wschodzi ludowi jego świat, a ziemia przechowywana jest jako to, co się zamyka.(...) W takiej wieści nadane są dziejowemu ludowi pojęcia jego istoty, tzn. jego przynależności do dziejów świata" (s. 175).

Heidegger mówi w nieco innej perspektywie o „potrójnej dziejowości sztuki", którą chętnie nazwałbym **tożsamością losu** (że dzieje daruje), **tożsamością czasu i miejsca** (że ma dzieje), **tożsamością dziejów** (że dzieje się dzieją). „Sztuka – konkluduje Suchocki – kiedy jest sztuką, tzn. kiedy przynależy do świata historycznej wspólnoty **jako** sztuka, tzn. kiedy chroniąc pozwala się jej być tym, czym jest, uczestniczy we wzięciu na siebie przez tę wspólnotę swojego losu, tj. w dziejach" (s. 177). Innymi słowy: sztuka jako zew i mowa przechowuje dziedzictwo wspólnotowe wyrażające się cofaniem się ku początkom dziejów, które tworzy, a zarazem będąc dziejową jednością Ziemi i losu (świata i prawdy), które wspólnota chroni. Wybaczy mi autor, że jeżeli nawet nieco uprościłem i zniekształciłem jego rozumowanie, to generalna **tendencja** pozostała.

Piszę „tendencja" nieprzypadkowo, ponieważ słowo to kojarzę z ideologią i władzą. Dodam też od razu, że właśnie w tym miejscu wyłonił się kolejny wielki problem historii sztuki. Chciałbym więc zacząć czytać **nienapisany** rozdział **o ideologii**.

Trudno mi powiedzieć, na ile przełożenie historii (społeczeństw i przedmiotów) na dzieje (losu, dziedzictwa i ludu) zgodne jest z myślą Heideggera, zapewne tak. Tym bardziej, że ten aspekt filozofii Heideggerowskiej poddawany był już wielokrotnie krytyce[13]. Nie chcę się tym problemem tutaj zajmować, nie interesuje mnie też (tylko teraz), tak jak

[13] Myślę tu o wyczerpującej książce w języku polskim C. Wodzińskiego, *Heidegger i problem zła*, Warszawa 1994.

i Suchockiego w jego książce, odpowiedzialność badacza za swe czyny. Wskazując na ideologię, zastanawiam się dlaczego wśród tak wyczerpujących „pytań historii sztuki do filozofii" to jedno pytanie nie padło.

O ideologii więc Suchocki nie mówi, wskazując na bezinteresowność myślenia realizującego się w sumienności doświadczenia artystycznego. Wydaje się z niedomówień jego książki, że ideologiczność, która jest fałszem, w sferze poznania prowadzi na manowce. Ten aspekt „ideologiczności" dyskursu Suchockiego przewija się przez całą rozprawę i odnosi się do „dyscyplinarnie" pojmowanej historii sztuki jako nauki (i jej historii), lecz nie do jej naukowych instytucji (Uniwersytetu). Krytyczne stanowisko Suchockiego wobec historii sztuki jako nauki, a ściślej jej własnej historii, zrodziło, jak sam mówi (s. 8), potrzebę zwrócenia się z pytaniami do innych dziedzin wiedzy, aby wśród nich, w szczególności w filozofii – poza prostą „interdyscyplinarnością" – odnaleźć nowe podstawy dla ujmowania myśli. Projekt Suchockiego w tej sferze, jak widzimy, jest radykalny. Nie pozostaje wiele ani z języka, ani z pytań, ani z problemów, nawet z „podstawowych pojęć" dyscypliny (rozumianej jako opresja), a jeżeli w lekturze pojawiają się one, to straszą swoją płytkością, nieprzystosowaniem, nijakością. A najgorzej chyba rzecz ma się z ideologią. W tym sensie wyeliminowanie ideologii rozumiem jako podważenie ideologiczności nauki, którą może wspierać „rozsądny" Uniwersytet. Bowiem z tą samą pieczołowitością, z którą Suchocki krytykuje historię sztuki jako naukę, broni jej w ramach instytucji. „Wszelako nie bez znaczenia był dla mnie także fakt pomysłu – pisze z nieukrywanym oburzeniem – zlikwidowania „decyzją centralną" (w naszym kraju, w 1990 roku) historii sztuki... (s. 195, przypis 5).

Do relacji między wiedzą i ideologią powrócę, ale już tylko w formie kończącego te rozważania cytatu, aby powiedzieć, tym razem za Foucaultem, że tak jak filozofowi, o czym mówił Derrida, historia sztuki sprawia największą trudność, tak historyk sztuki trudno radzi sobie z ideologią.

*

Ostatni, dziesiąty rozdział, zatytułowany *Ku domowi*, ma znaczyć: ku miejscu. Ma być on otwarciem na „topologię" sztuki, na „jej przemyślenie w związku z miejscem i miejsca w związku z nią" (s.179). W rozdziale tym Suchocki „powraca" do dwóch **toposów**, których centra wyznacza w przypadku pierwszego Myślenie i Mowa, drugiego zaś Obecność i Tajemnica. Inaczej mówiąc, toposów Logosu i Metafizyki. Logosu odżegnującego się od dyscyplinarnej wiedzy uprzedmiotawiającej znaczenia oraz przezwyciężonej metafizyki odcinającej się od obecności znaczeń w imię tajemnicy tożsamości. „Wędrówka w stronę tego, co godne pytania – powtórzy Suchocki za

Heideggerem – nie jest jednak zwykłą przygodą, lecz powrotem do domu (...) wejść w sens – to istota namysłu. Znaczy to coś więcej niż po prostu coś sobie uświadomić. Nie dotarliśmy jeszcze do namysłu, jeżeli mamy do czynienia tylko ze świadomością. Namysł jest czymś więcej. Jest oddaniem się (*Gelassenheit*) temu, co godne pytania" (s. 182).

W rozważaniach Suchockiego mamy do czynienia z postmodernistycznym, wypowiadanym z pozycji konserwatywnych[14], przesuwaniem się **ku mowie**, pozwalającym mu na rozluźnienie logiki Logosu, metafizyki Rozumu. Dodajmy jednak, że mimo tej zgodności z ogólną tendencją poststrukturalistyczną preferującą mowę (*parole* i *discours*) nad językiem (*langue* i *language*), mowa Suchockiego nie wydobywa się z systemu, a z **milczenia**. („Na drodze tej znalazło się pytanie o rację słowa, przerwanie **milczenia**, o możliwość **mówienia** o dziele sztuki..." (s. 7)). Zwrot ku mowie proponuje Suchocki w obrębie historii sztuki jako konsekwencję stawianych wobec filozofii Heideggera pytań i tłumaczącej wędrówki po jej pojęciach, a zarazem zwrot ku miejscu, w którym zjawia się Jedność, **metafizyka tożsamości**. Tak rozumiana metafizyka tożsamości decyduje o zasadniczym zerwaniu z pozytywizmem i idealizmem w wyłaniającej się z rozważań Suchockiego nowej historii sztuki, której przesłanką filozoficzną byłoby nazwane wcześniej **przesunięcie metafizyczne**. Przesunięcie to miałoby charakter dość istotnej zmiany, którą porównać można do przesunięcia z oświeceniowego klasycyzmu do romantyzmu, przejście od metafizyki ducha (*esprit*) do metafizyki zjawy (*un revenant*). To romantyzm postawił (świadomość) i zanegował (alienacja) modernistyczne pojmowanie tożsamości, to romantyzm wydobył myśl z natury, a świat z ziemi.

Przesunięcie metafizyczne to zastąpienie ducha mową wyłaniającą się z milczenia. To obalenie duchowego *signifié* związanego z formalnym *signifiant*, to przesunięcie w kierunku mówionego *un revenant* wyzwolonego z milczącej tajemnicy. „Że obraz powiedział" należałoby rozumieć, „że obraz się zjawił": zjawił się w mowie, jak zjawa wydobył się z milczenia. W tym sensie Jedność **wydarzenia** (*des Ereignis*) – kluczowa dla powstania dzieła i bytowego z nim współobcowania byłaby dostępna w **zjawisku** (w ponownym pojawieniu się – *revenait*) mowy.

Wydaje mi się, że Suchocki w wędrówce śladami Heideggera, na tej uciążliwej drodze przezwyciężonej, a raczej nieprzezwyciężonej do końca metafizyki obecności – w dziedzinie historii sztuki zwrócił uwagę na istotny problem metafizyki, stawiając w centrum swych rozważań o sztuce pojęcie tożsamości. Usytuował się w miejscu pogodzonego sumienia; wracając do domu, miejsca wspólnoty mowy, dziedzictwa losów i dziejów

[14] Por. H. Foster, *(Post)modernistyczne polemiki*. Omówienie i tłumaczenie E. Franus, A. Turowski, „Magazyn Sztuki" 1995, nr 5.

– wracał do myśli o początku, czyli o dziele. Wracał do domu pomijając zabłocone pobocza, błędne rozgałęzienia, puste marginesy – wracał wierząc, że Główny Trakt istnieje, a jeżeli właśnie on jest złudzeniem, to lepiej w tym złudzeniu przygotowywać się do kresu wędrówki, zatrzymując się na popasach, w miejscach, gdzie sumienie i rozum podpowiedzą „dobrze nam tu być". „Filozofia nie może spowodować bezpośrednio zmiany obecnej sytuacji na świecie. Odnosi się to zresztą nie tylko do filozofii, ale do całej sfery ludzkich myśli i dążeń. Tylko Bóg mógłby nas uratować. Jedyne, co możemy, to przygotować w poezji i myśleniu gotowość na pojawienie się Boga albo w upadku – gotowość na brak Boga, na to, że w obliczu nieobecnego Boga czeka nas upadek" (Heidegger, *Tylko Bóg mógłby nas uratować,* cytuję za tłumaczeniem M. Łukasiewicz, *Teksty*, 1977, nr 3, s. 154). Inaczej mówiąc: Suchocki w swych rozważaniach rewindykuje *topos* Logosu i Metafizyki dla nauki ery postnaukowej. Czy również – zapytajmy – dla jej Apokalipsy?

*

Mowa – tak jak ją rozumie w książce Suchocki – nie jest dyskursem (tekstem bez kontekstu), podobnie jak miejsce (topos) nie jest u-topią. Prawdy nie ma w symulakrze tekstu, wiedza Miejsca (sztuki w miejscu sumienia) jest prawdziwa. Powróćmy więc w formie cytatu na końcu tej roz-mowy do zapomnianej ideologii:

„Trzeba będzie także, być może, zarzucić tradycyjne wyobrażenia, że wiedza rodzi się tam tylko, gdzie ustają związki z władzą i można ją rozwijać jedynie poza jej nakazami, wymogami i interesami. Trzeba może zrezygnować z wiary, że władza przyprawia o szaleństwo, zatem rezygnacja z niej jest jednym z warunków, które trzeba spełnić, by zostać uczonym. Wypada raczej uznać, że władza produkuje wiedzę (ale nie dlatego po prostu, że faworyzuje ją, gdy ta jej służy lub wykorzystuje, gdy jest użyteczna); że władza i wiedza wprost się ze sobą wiążą; że nie ma relacji władzy bez skorelowanego z nim pola wiedzy, ani też wiedzy, która nie zakłada i tworzy relacji władzy. Stosunków w obrębie „władzy-wiedzy" nie da się zatem analizować wychodząc od podmiotu poznania, który jest albo nie jest wolny wobec systemu władzy; przeciwnie – trzeba uznać, że poznający podmiot, poznawane przedmioty i warunki poznania są raczej skutkami fundamentalnych następstw władzy-wiedzy – to nie działanie podmiotu poznającego tworzy wiedzę użyteczną dla władzy lub wobec niej oporną, ale władza-wiedza, procesy i walki, którym podlega i z których się składa, wyznaczają możliwe formy i dziedziny poznania"[15].

[15] M. Foucault, *Nadzorować i karać,* Warszawa 1993, s. 34-35.

*

Książka Wojciecha Suchockiego *W miejscu sumienia. Śladami myśli o sztuce Martina Heideggera*, jest pozycją wyjątkową w dziedzinie polskiej i powszechnej refleksji o sztuce. Nie obawiając się trudności problemu, autor, pytając, stara się w niej przeformułować podstawowe pojęcia historii sztuki. Czyni to z erudycją, opierając się na głębokiej refleksji nad tekstami filozoficznymi Heideggera, polemizując i przywołując prace Derridy, Brötje, Brysona i wielu innych. Rozprawa napisana jest językiem trudnym – odwołującym się do znajomości hermeneutycznej terminologii – lecz z dbałością o każde słowo, o każdą frazę, których sens ujawnia się w różnych kontekstach w trakcie lektury. Choć nie zawsze. Książka powoduje polemikę, ale też tak zuchwały jest zamiar jej autora.

Paryż 20 maja 1996 roku