

Aleksandra Okulus

W drodze do prawdy ... Doświadczenie atopii (Tygrys Williama Blake'a i *Veni Creator* Czesława Miłosza)

Jedną z głównych konsekwencji „Derridiańskiego przewrotu” była zmiana podejścia badawczego do traktowanych przez metafizykę obecności jako odrębne porządki dyskursów filozoficznego i literackiego¹. Jak sformułował rzecz jeden z uczniów autora *Gramatologii*, Jonathan Culler:

¹ Nie sposób w tym miejscu przemilczeć istotnej roli, jaką dla myśli Jacquesa Derridy odegrały filozofie F. Nietzschego i M. Heideggera stanowiące swoistą fazę przygotowawczą dla filozofii dekonstrukcji. Zbudowany na dialogicznym gruncie projekt Derridiański zmienia ogląd literatury i filozofii. Przede wszystkim poprzez pracę *differance* utrzymuje i znosi różnicę między obydwojma dyskursami, eliminując tym samym ryzyko monizmu. U Nietzschego bowiem filozofia zostaje zdegradowana przez pantekstualizm (prawda jako „ruchliwa chmara metafor”), u Heideggera na odwrót: dyskurs literacki, a ściślej poetycki podporządkowany zostaje nadrzędnej instancji *aletheia*, a więc filozofii (dzieło sztuki to miejsce wydarzania się prawdy, a może raczej jej odsłaniania, biorąc pod uwagę, że prawda rozumiana jako *aletheia* czyli prawda pojmowana jako byt zakłada statyczny, pasywno-kontemplacyjny charakter jej odbioru). O statyczności *aletheia* przekonuje m.in. K. Maurin w tekście *Co to jest prawda?* w *Phoenix. Filozoficzne problemy wiedzy*. Wiedza a prawda, red. A. Motycka, Warszawa 2005. Por. też spostrzeżenia M.P. Markowskiego (*Bajeczna spekulacja. Derrida, Heidegger i poezja*, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12) przekonujące o logocentryzmie Heideggerowskiej koncepcji poezji: „*Denken*, powiada Heidegger, to *Dichten*. Myśleć to tworzyć a raczej poetyzować. Ale myślenie jest pierwotnym *dictare*, a więc poetyzowanie to *dictare*. *Dichtung*, poetyzowanie dokonuje się pod dyktando. Co to znaczy? [...] Myślenie poprzedza wszelką poezję” (s. 170). Więcej o skomplikowanych relacjach myśli Derridy i filozofii jego „duchowych patronów” jako grze kontynuacji i zerwania w m.in.: B. Banasiak, *Na tropach dekonstrukcji*. W: J. Derrida, *Pismo filozofii*, przeł. B. Banasiak, Kraków 1993.

[należy – A.O] pokazać, że najbardziej autentyczną filozoficzną lekturą tekstu filozoficznego [...] jest taka lektura, która traktuje go jako literaturę, jako fikcyjną, retoryczną konstrukcję, której elementy i porządek określone są przez rozmaite wymogi tekstu. [...] Odwrotnie, najbardziej skuteczna i stosowna lektura dzieł literackich to taka, która traktuje je jako gesty filozoficzne, a mianowicie wydobywa, w jaki sposób dzieła te radzą sobie z filozoficznymi opozycjami, na których się zasadzają².

Z powyższej propozycji wynikają dwa na pozór sprzeczne ze sobą wnioski. Z jednej strony gatunkowa różnica między literaturą a filozofią zostaje zniesiona z racji uwikłania obu dyskursów w językowe medium, co pozwala traktować je — ze względu na ich retoryczny charakter — jako „przypadki uogólnionej archiliteratury” (archipisma)³. Z drugiej strony (i tu objawia swą moc charakterystyczną dla myśli Derridy strategia paradoksu⁴) różnica między oboma dyskursami — jak określa to Jurgen Habermas — choć zrelatywizowana, zostaje utrzymana⁵. Zdekonstruowany i przemieszczony *logos* nie jest więc unicestwiony, co — w myśl antymonistycznej logiki *differance* — skutecznie zapobiega rozplynięciu się obu dyskursów w nieokreśloności tekstu ogólnego (*le texte general*) czy heterogeniczności „gier językowych” (w ujęciu Ludwiga Wittgensteina) i powrotowi metafizyki obecności (tym razem metafizyki *mythosu*)⁶. Ów gest równoczesnego zniesienia i podtrzymania różnicy między literaturą a filozofią (wprawienie ich w poróżniającą oscylację gry dystansu i bliskości, wzajemnego przenikania się i oddalania) paradoksalnie skutkuje nadwyżką znaczeniową i poszerzeniem

² J. Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Londyn 1994, s. 93, 150. Cytuję za J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2005, s. 220–221.

³ Derrida dowodzi w podważającym klasyczną teorię prawdy eseju (*Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*, przeł. W. Krzemiński, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3), że nie ma czystego języka metafizyki, idealnego metafizyka czystych pojęć dających bezpośredni dostęp do bytu i prawdy o nim, bowiem myślenie wbrew temu, co sądzili logicy z Port Royal zapośredniczone jest przez kategorie języka. Zob. też J. Habermas, op.cit., s. 221, a także: J. Cohen, *Teoria figury*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 207.

⁴ J. Gutorow, *Na kresach człowieka. Sześć esejów o dekonstrukcji*, Opole 2001, s. 16.

⁵ J. Habermas, op.cit., s. 220. Por. też rozdział *The Intersection of Spheres of Discourse* w: P. Ricoeur, *The Rule of Metaphor. Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*, przeł. R. Czerny, K. McLaughlin, J. Costello SJ, Londyn 1986.

⁶ Por. P. Dehnel, *Dekonstrukcja, rozumienie, interpretacja*, Kraków 2006, s. 184–186.

kompetencji obu tych dyskursów. Bowiem akty filozoficznej lektury dzieł literackich oraz retorycznej lektury tekstów filozoficznych (Culler) wytwarzają nowe wartości i stanowią w istocie czynnik wzbogacający, przesądzający o twórczym charakterze obu dyskursów. Poszerzanie wiedzy i poznania nie ma przy tym nic wspólnego z nihilistycznym sceptycyzmem, który anuluje pojęcie prawdy.

Dekonstrukcyjne przemieszczenie dyskursów literackiego i filozoficznego ujawnia bowiem ich dynamiczny i **zdarzeniowy** charakter; literatura i filozofia pojmowane w kategoriach krytyki metafizyki obecności przeciwstawiają się wszelkim formom logocentryzmu, a zatem ideom całości, systemu, struktury. O ile w przypadku literatury owa dekonstrukcja, oznacza odejście od totalizujących ujęć formalistycznych i hermeneutycznych (dzieło literackie jako organicystyczna całość), o tyle w przypadku filozofii zanegowane zostają przede wszystkim „wielkie systemy metafizyczne” i „wielkie teorie” zamykające rzeczywistość w totalizujących ujęciach jako rzekomo ujawniających o niej ostateczną i absolutną prawdę (Lévinasowska „przemoc pojęcia”)⁷.

Filozofia pojmowana jako jeden z przypadków *archiécriture* nie jest już ani Hegłowską z ducha syntetyzującą teorią, ani mistyczną kontemplacją prawdy z Platońska pojmowanej jako byt, lecz – jak to określa Manfred Geier – stanowi rodzaj „gry językowej”.⁸ Fakt uwikłania filozofii w językową mediację („zamknięcie w klatce języka”) nie neguje przy tym „wykraczającego poza przestrzeń i czas roszczenia do prawdy”, które to stanowi o istocie filozofii i uprawomocnia jej istnienie⁹. Filozofia nadal poszukuje wiecznej i absolutnej prawdy

⁷ Zob. tradycyjne (metafizyczne) wykładnie filozofii zaprezentowane przez W. Tatarkiewicza, który upatruje jej istoty w teoretycznych aspiracjach, chęci poznania tego, co ogólne i uniwersalne wyrażającego się w zdobyciu ogólnego „poglądu na świat”. Filozofia jest to „[...] nauka o tym, co dla ludzkości najważniejsze i najcenniejsze” (W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. I, Warszawa 1988, s. 13).

⁸ Por. M. Geier, *Gra językowa filozofów. Od Parmenidesa do Wittgensteina*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2000. Pojęcie „gry językowej” nawiązuje do postmetafizycznej koncepcji Ludwiga Wittgensteina, którego jedna z wypowiedzi stanowi motto książki Geiera. Jak się jednak okaże, Geier nawiązując do koncepcji heraklitejskiego *polemosu* jako „gry o prawdę” skutecznie opiera się relatywizmowi i mistycznemu agnostycyzmowi Wittgensteina, który w praktyce podważał sensowność uprawiania filozofii.

⁹ J. Habermas, op.cit., s. 240. Cechą wspólną wszystkich metafizycznych, ale także postmetafizycznych filozofii jest owo wyrażone w *Metafizyce* Arystotelesa dążenie do poznania prawdy („Słusznie też nazywa się filozofię wiedzą o prawdzie”. Por. Arystoteles, *Metafizyka*, Ks.II, przeł. K. Leśniak, Warszawa 1983, s. 41). W istocie bowiem to właśnie rezygnacja z roszczeń epistemologicznych przyczynia się do autodestrukcji filozofii, a żadna myśl filozoficzna nawet z tych postmetafizycznych (np. pragmatyzm) nie może obejść się bez pojęcia prawdy jako idei regulatywnej, w przeciwnym razie wpada w

poza czasem, przestrzenią i językiem, Arystotelesowskiej „pierwszej przyczyny”¹⁰ (*arche*), którą presokratycy definiowali jako początek (źródło) i zasadę bytu. Jednak owo dążenie i możliwość osiągnięcia upragnionego celu (uchwycenie istoty / prawdy o bycie) zostają sproblematyzowane, gdyż w obliczu niedoskonałości narzędzi, jakimi filozofia dysponuje (kategorie językowe) owa *arche* nieustannie się wymyka. Rządząca dyskursem filozofii „logika zdarzeniowości” czy też „logika gry”, jak to widzi Geier¹¹, ujawnia się jako nieustanny ruch interogacji (poszukiwania), jako pewna *praxis* kreująca zdarzenia (nowe teorie, nowe dogmaty) przy jednoczesnej świadomości ich prowizoryczności i tymczasowości (żadna z tych paradoksalnych teorii–zdarzeń nie może bowiem rościć sobie prawa do bycia prawdą ostateczną). Dyskurs filozoficzny w perspektywie Geiera jawi się jako „gra zysku i jednoczesnej straty” (Derrida), jest nieustannym **de-konstruowaniem** struktur, systemów i dogmatów. Ujawnia przy tym podstawową dwuznaczność (ambiwalencję) bytu naznaczonego antynomiami (echo Hegłowskiej dialektyki myślenia sprzecznościami), których nie sposób pogodzić (dialektyka *differance* wykluczająca moment *Aufhebung*). Ten aporetyczny, naznaczony sceptycyzmem proces przypomina metodę sokratejską: nieustanny ruch pytań i zbijania dotychczasowych mniemań w celu dotarcia do wciąż oddalającego się – w miarę zbliżania się do niego – horyzontu prawdy¹².

W tym ujęciu filozofia stanowi doświadczenie **atopii**. Greckie słowo *atopia* oznacza „niezwykłość”, „dziwność”, swoisty „paradoks” i „eks-trawagancję”, jaka według Juliusza Domańskiego cechuje zachowanie „miłośników mądro-

pułankę sprzeczności performatywnej. Zob. na ten temat P. Dehnel, op.cit., Kraków 2006, s. 90, a także dzieło Habermasa, którego ideą przewodnią jest krytyka „totalizującej krytyki rozumu przy użyciu środków tego rozumu” (J. Habermas, op.cit., s. 214, 240), jaka cechuje jego zdaniem większość filozofii postmetafizycznych.

¹⁰ Arystoteles, op.cit., s. 41.

¹¹ Zob. rozdział *Początek*. W: M. Geier, op.cit., w którym autor podejmuje problematykę filozofii jako gry i jej wiecznie wymykającego się *telosu*.

¹² W ironii sokratejskiej uobecnia się paradoksalność filozofii pojmowanej jako gra. E. Douka Kabitoglou na określenie „metodycznego wątpienia” używa określenia „*comedy of situation*”, co w kontekście niniejszego tekstu może nasuwać skojarzenia z Szekspirowską *Komedią omyłek* (*The Comedy of Errors*). Sokratejski sceptycyzm naznaczony jest bowiem paradoksalnym optymizmem poznawczym, oczekiwaniem na *happy end* (*differentia specifica* komedii) i **nadzieją** na dotarcie do uymykającej prawdy; nadzieją, która uzasadnia sensowność filozoficznych poszukiwań. Zob. hasło „metoda sokratejska” w: S. Blackburn, *Oxfordzki słownik filozoficzny*, red. J. Woleński, przeł. C. Cieśliński, P. Dzieliński, M. Szczubiałka, J. Woleński, Warszawa 2004. Oraz: E. Douka Kabitoglou, *Plato and the English Romantics*, Londyn 1990, s. 34.

ści”¹³. Jeśli również przeprowadzić analizę etymologiczną, to okaże się, że *a-topia* to coś **eks**-centrycznego w tym sensie, że jest to jakieś nie-miejsce (*a-topos*), przeciwieństwo miejsca, **otchłań**, brak stałego umiejscowienia (*displacement*), wędrowanie, oddalanie się od centrum i jednocześnie zbliżanie się do niego¹⁴. Atopiczny ruch to zatem ruch, który przeciwstawia się porządkowi Arystotelesowskich **topik** i systemowi kategorii opartemu na logice niesprzeczności¹⁵. Jest to ruch odchylenia (*l'écart*), dewiacji i zboczenia z kursu. Filozoficzna gra okazuje się **blądzeniem** w „językowym labiryncie ścieżek” (Wittgenstein), schodzeniem z Parmenidejskiej „jedynej i słusznej” (do-rzecznej, jak to określa Seweryn Blandzi¹⁶) drogi do prawdy (*logosu*), jest poruszaniem się po bezdrożu przy jednoczesnym zachowaniu pamięci o torze głównym i nieustannie podejmowanym próbach powrotu do niego („niekończąca się Odyseja”¹⁷). Doświadczenie *atopii* jest zatem zbijającym z tropu bezradnego „poszukiwacza mądrości” doświadczeniem niewiedzy, ale zaznaczmy, że niewiedzy uczonej (*docta ignorantia*, Sokratejskie „Wiem, że nic nie wiem”), która stanowi rodzaj (być może nigdy nie zakończony sukcesem) fazy przygotowawczej do aktu uchwycenia prawdy¹⁸. Gra filozoficzna oznacza więc ciągle dziwienie się wytrącające z oczywistości i schematycznych kategoryzacji, ale to właśnie w tym ujawnia się owa „pierwotna *arche* filozofowania” i jej pierwszy impuls¹⁹. Doświadczenie zdumienia jest

¹³ Por. hasło „atopia” w *Słownik wyrazów obcych*, red. E. Sobol, Warszawa 1999, też: J. Domański, *Metamorfozy pojęcia filozofii*, przeł. Z. Mroczkowska, M. Bujko, Warszawa 1996, s. 18–19. Zaznaczyć należy, że *atopia* nie ma nic wspólnego z *utopia*, z etymologicznego punktu widzenia także „nie-miejscem”, ale w znaczeniu „nieistniejącego miejsca”, a nie przeciwieństwa miejsca czyli otchłani i/lub ruchu.

¹⁴ *Atopia* przypomina zresztą *aporię*. Jak pisze M. Żarowski: „Słowo *aporos*, o czym powiadają pierwsi filozofowie nie oznacza li tylko przeszkody na drodze do prawdy, lecz najpierw bezdroże, odmawiające ruchu naszemu poruszaniu się, a spoczywaniu miejsca i stateczności” M. Żarowski, *Tarcza Achillesa*, Wrocław 1999, s. 10. Cytuję za: B. Małczyński, *Odpowiadając na odpowiedź. Che cos'è la poesia*, w: *Czytanie Derridy*, red. B. Małczyński, R. Włodarczyk, Wrocław 2005, s. 23. *Atopię* jako nie-miejsce (otchłań) przyrównać można do opisywanej przez Derridę platońskiej *chory*, „otchłannej i przyprawiającej o zawrót głowy”, swego rodzaju nie-miejsca dającego miejsce, nie-umiejscowionej podstawy wszystkich form i wciąż umykającego źródła. W tym sensie atopiczny ruch filozofowania jest dyskursem *chory*, „nieprawym rozumowaniem”. Por. J. Derrida, *Chora*, przeł. M. Gołębiowska, Warszawa 1999, s. 92.

¹⁵ Arystoteles, *Topiki. O dowodach sofistycznych*, przeł. K. Leśniak, Warszawa 1978.

¹⁶ S. Blandzi, *Wiedza i prawda u źródeł filozofii poznania*, W: *Phoenix...*, s. 41.

¹⁷ M. Geier, *op.cit.*, s. 7.

¹⁸ Por. *ibid.*, s. 24.

¹⁹ *Ibid.*

„siłą napędową filozofii”²⁰ i pozwala widzieć ją jako Nietzscheański z ducha proces „filozofowania młotem”, de-konstruowania zastanych systemów, schematów i utartych mniemań (*doxa*) z **nadzieją** na wyjście poza mroki Platońskiej jaskini (Blake’owska *mundane shell*).

W tym miejscu ujawnia się punkt wspólny literatury i filozofii. Bowiern literatura, a zwłaszcza poezja, (której gry językowe są najbardziej intensywne) pojmowana jako „gest filozoficzny” to ta, która inscenizuje doświadczenie *atopii*, ów inicjujący grę moment zdumienia czy – jak nazywa rzecz Wiktor Szklowski – dezautomatyzacji pozwalającej dostrzec niezwykle (atopiczne) aspekty z pozoru znajomej rzeczywistości²¹. Filozoficzną grę poezji wprawia w ruch specyfikująca dyskurs poetycki strategia **meta**-fory, której esencją jest także swoista *atopia*, dewiacja, odchylenie od właściwego znaczenia, utartych norm i schematów językowej kategoryzacji, które być może nigdy właściwe nie były²². Mechanizm metafory będący podstawową strategią dyskursów poezji i filozofii (lekcja *Białej mitologii*) przejawia się jako opisywana przez Derridę gra konstatacji i performatywu, którą można traktować jako nakładanie się na siebie w obrębie „tego samego” tekstu dwóch ruchów o odmiennych wektorach²³. Ruch konstatacji jest próbą wychodzenia tekstu w kierunku znajdującej się na zewnątrz niego prawdy, można rzec, że jest to tryb odkrywania prawdy rozumianej zgodnie z klasyczną Arystotelesowską teorią korespondencji jako „*adequatio rei et intellectus*”, doskonała homologia słów i rzeczy. Ruch performatywu zaś to – zgodnie z teorią aktów mowy Johna Austina²⁴ – tryb kreujący zdarzenia językowe, „czy sta zdarzeniowość” wolna od determinujących konstatację rozróżnień typu

²⁰ Ibid., 16.

²¹ Por. Hasło „*defamiliarization*”. W: J. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms & Literary theory*, London 1998.

²² Por. na ten temat: J. Cohen, op.cit., s. 207. Pojmuję metaforę szerzej jako ogólną figuratywność dyskursu. Tu dygresja: wszystkie postmetafizyczne teorie poezji definiujące ją jako „czystą zdarzeniowość”, „czystą performatywność” nie mającą nic wspólnego z filozofią (jak np. antyheideggerowska koncepcja „poezji jako błądzenia” przedstawiona przez E. Lévinasa w jego eseju o Maurice Blanchocie. Por. E. Lévinas, *Spojrzenie poety*. W: tegoż, *Imiona własne*, przeł. J. Margański, Warszawa 2009, s. 149–148) faktycznie zdradzają swój metafizyczny charakter (metafizyka *mythos*) i stanowią drugi biegun Heideggerowskiej koncepcji poezji. Ujęcie Derridy, do którego nawiązuję w tym tekście skutecznie wymyka się takiej pułapce.

²³ Por. J. Derrida, *Psyche: Wynajdywanie innego (fragment)*, przeł. S. Magala, „Odra” 1994, nr 6, s. 59–61.

²⁴ Zob. na ten temat: R. Ohmann, *Akty mowy a definicja literatury*, przeł. B. Kowalik, W. Krajka, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2, s. 258, 266. Por też: J. Pelc, *Wstęp do semiotyki*, Warszawa 1984, s. 304. Jak również J. Culler, *Teoria literatury: bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998 (tu rozdział: *Język performatywny*).

prawda/ fałsz, a więc wszelkich poznawczych zobowiązań. W tym ujęciu dyskurs (tak poetycki, jak filozoficzny) ukierunkowuje się na samego siebie (Jakobsonowska funkcja autoteliczna) i tym samym zbacza z kursu, oddala się od drogi prawdy. Wzajemny stosunek tych dwóch rejestrów (konstatacji i performatywu), stanowiący jeden z wypadków diady *logosu* i *mythosu* cechuje – jak pisze o tym Derrida – „konflikt i nierównowaga”, a zarazem rodzaj nieuchwytniej, „niewidzialnej harmonii”²⁵. W istocie napotykamy tu aporię, która sprawia, iż skutek nierozzerwalnego „splotu” tych trybów niemożliwa staje się zarówno czysta konstatacyjność dyskursu (tekst nigdy nie stanie się miejscem odsłonięcia prawdy, bo w dążeniu do niej przeszkadza mu praca performatywu), jak i jego czysta performatywność (ruch konstatacji nieustannie oddala groźbę nieczytelności tekstu). W tym sensie możemy postrzegać każdy dyskurs jako niekończącą się „bajeczną spekulację”²⁶, która podtrzymywana jest przez „swoiste poczucie niemożności” dotarcia do prawdy, które jest jednocześnie „pragnieniem innego” spoza języka i „chęcią zbiccia lustra”, przy jednoczesnej świadomości, iż zapośredniczona przez język spekulatywność „od początku ogarnia, zamraża cały tekst”, a zarazem podtrzymuje, a nawet podsyca ambicje epistemologiczne tekstu²⁷. Ta aporia, ambiwalencja i napięcie są jednak zacznem owej „metaforycznej prawdy” (*metaphorical truth*), jaką opisuje Paul Ricoeur, paradoksalnej prawdy stanowiącej efekt konfliktu dwóch interpretacji dyskursu: dosłownej (odpowiednik konstatacji jako odwołującej się do właściwego znaczenia i prawdy tekstu poza tekstem) oraz figuratywnej (oddającej się władzy performatywności, zawieszającej referencję do pozatekstowej prawdy i przyjmującej fikcję, poetycką nieprawdę za „prawdę”)²⁸. Na owej dialektyce zasadza się heurystyczna funkcja (*heuristic function*) dyskursu poetyckiego²⁹ będąca rodzajem swoistej

²⁵ J. Derrida, *Psyche...*, s. 58, 60.

²⁶ Określenie M.P. Markowskiego (tytuł cytowanego w tym tekście eseju autora *Efektu inskrypcji*).

²⁷ Por. Derrida, *Psyche...*, s. 59, 61. Mamy tu do czynienia z dysseminacją znaczeń słowa „spekulacja”, z jednej strony poprzez łac. *specula*, odsyłającego do „miejsca wyniosłego”, z którego obserwuje się teren (*spectare*, motyw wiedzy/widzenia, jaki określa paradygmat filozoficznego poszukiwania zwieńczonego *theorein*), z drugiej zaś do *speculum* czyli lustra, otchłannej gry zwierciadlanych odbić, fałszu, błędu, pozorów, fikcji, które anulują możliwość dojścia do prawdy. Znamienne, że słowo *specula* oznacza także – a ma to znaczenie dla tego niniejszego tekstu kapitalne – „słabą **nadzieję**” lub „jej promyk”, który podtrzymuje ruch filozoficznego poszukiwania prawdy.

²⁸ P. Ricoeur, *op.cit.*, s. 247.

²⁹ Dodajmy, że także filozoficznego, choć Ricoeur oddziela oba dyskursy ostrą linią demarkacyjną, negując przy tym językową naturę filozofii. Por. *The Intersection of Spheres of Discourse*. W: *ibid.*, s. 295.

re-deskrypcji rzeczywistości, jej **nowego** opisanie i pośredniego ujawnienia (właśnie poprzez medium języka, w trybie odkrywania/tworzenia) ambiwalentnej natury bytu³⁰. Na tym polega „otchłanna mądrość” tekstu, o czym też przekonany był William Blake³¹.

Jeden z jego najsłynniejszych wierszy *Tygrys* (*The Tyger*) można traktować jako doskonały przykład inscenizacji filozoficznego doświadczenia *atopii* w teście poetyckim. Obok tłumaczenia wiersza W. Blake, *Tygrys* przytaczam tekst oryginału tego wiersza.

W puszczech odwiecznej nocy Tygrys! Tygrys! Płonący jasno Jaka nieśmiertelna dłoń i oczy Stworzyła symetrię twą straszną?	Tyger Tyger burning bright, In the forests of the night: What immortal hand or eye, Could frame thy fearful symmetry?
W jakiej głębi w jakim niebie Zapłonął twoich oczu płomień Na jakich skrzydłach dźwignął ciebie? Jaką ręką wzniecił ogień?	In what distant deeps or skies Burn the fire of thine eyes! On what wings dare he aspire? What the hand dare seize the fire?
Jaki mocarz sztuką jaką Serca twego ścięgna związał Kiedy ono bić zaczęło, Jakie ramię stopa czyja?	And what shoulder & what art, Could twist the sinews of thy heart? And when thy heart began to beat, What dread hand? & what dread feet?
Jaki młot w jakie tryby Twego mózgu sploty zakuł W jakiej kuźni ścisk straszliwy Ten lęk śmiertelny zaklął?	What the hammer? What the chain, In what furnace was thy brain? What the anvil? What dread grasp, Dare its deadly terrors clasp?
Kiedy włócznie gwiazd na niebie Łzami splukały przestworza	When the stars threw down their spears And water'd heaven with their tears:

³⁰ Por. *ibid.*, s. 6.

³¹ Określenie „otchłanna mądrość” zaczerpnięte jest z przekładu Blake’owskich *Zaślubin Nieba i Piekła*. W: *Wiersze i pisma Williama Blake’a*, przeł. M. Fostowicz, Kraków 2007, s. 15. Wydaje się, że tłumaczenie Fostowicza, w przeciwieństwie do oryginalnego określenia Blake’a wydobywa atopiczny charakter tekstu poetyckiego. W oryginale: „*Infernal wisdom*” czyli „piekielna mądrość”. Zob. W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*. W: W. Blake, *The Complete Poems*, red. A. Ostriker, Nowy Jork 1977, s. 182.

Czy się uśmiechnął widząc ciebie	Did he smile his work to see?
Czy baranka on także stworzył?	Did he who made the lamb make thee?

W puszczech odwiecznej nocy	Tyger, Tyger burning bright,
Tygrys! Tygrys płonący jasno	In the forest of the night,
Jaka nieśmiertelna dłoń i oczy	What immortal hand or eye,
Śmiała stworzyć symetrię tak straszną?	Dare frame thy fearful symmetry?

<i>Wiersze i pisma Williama Blake'a...</i>	W. Blake, <i>The Complete Poems</i> , red. A.
s. 191, przekł. M. Fostowicz	Ostriker, Nowy Jork 1997, s. 20–21.

Ten z pozoru nieskomplikowany utwór poetycki okazuje się tekstem wieloznacznym i niejasnym, zarazem jednak właśnie dzięki swej aporetycznej „strukturze” stanowi źródło wiedzy na temat epistemologicznych kompetencji dyskursu poetyckiego, choć natura tej wiedzy jest „ciemna i niejednoznaczna” (*docta ignorantia*)³². Jest rodzajem poetyckiej i metapoetyckiej refleksji mającej miejsce jedynie w akcie poetyckiego działania (poetyckie *performance*). Bowiem teoremat, jaki jest przez ten wiersz rozwijany odnosi się do Platońskiej koncepcji (językowego) dzieła sztuki jako „boskiej analogii”³³. Chodzi tu dokładniej o zarysowaną przez autora *Uczty* koncepcję egzemplaryzmu i stanowione przez nią powszechne prawo analogii, które głosi wzajemną odpowiedniość Stwórcy (Pierwszej Przyczyny, *arche*) i stworzenia, modelu i kopii, rzeczy i słów („relacja proporcjonalnego odwzorowania” i podrzędności wobec modelu, „Jak na gó-

³² Jednym z przejawów atopiczności tekstu jest otwieranie przezeń pola możliwości dla rozmaitych, zazwyczaj sprzecznych ze sobą interpretacji, przy czym żadna z nich nie jest w stanie uchwycić ostatecznej prawdy tekstu, jego „jedynego i słusznego” *signifié*, które zatrzymałoby rozplenie znaczeń tekstu. W obliczu „niestabilnego stanu informacyjnego tekstu” (por. E. Dąbrowska, *Wiedza tekstu literackiego i wiedza o tekście (nie tylko literackim). Problemy lektury i metody* W: *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej. Literatura i wiedza*, red. W. Bolecki, E. Dąbrowska, Warszawa 2006, s. 254) jego interpretacja stanowi doświadczenie *atopii*, niewiedzy, niepewności, wskutek czego interpretator zmuszony jest przyznać, że jego propozycja deszyfracji tekstu jest tylko jednym z możliwych odczytań. O atopiczności wiersza Blake’a świadczą znakomite propozycje jego lektury, do niektórych z nich nawiązuję zresztą w niniejszym tekście.

³³ Por. na ten temat E. Wolicka, *Mimetyka i mitologia Platona. U początków hermeneutyki filozoficznej*, Lublin 1994. Wątek sztuki jako analogii (boskiej analogii), ma w przypadku twórczości Blake’a fundamentalne znaczenie. M. Fostowicz określa twórczość angielskiego artysty „jako poznanie, epifanię i duchowe przewodnictwo”, ale nieprzejrzystość tekstów takich jak *Tygrys* problematyzuje takie ujęcie. Zob. M. Fostowicz, *Boska analogia. William Blake a sztuka starożytności*, Gdańsk 2008.

rze, tak na dole”)³⁴. Twórczość artystyczna podobna jest więc do kreacji boskiej (poeta–demiurg), a dzieło sztuki jako niedoskonała kopia (*éikon*) doskonałego oryginału jest narzędziem poznania poprzez analogię tj. odkrywanie prawdo-podobieństw między wzorem a rzeczą odwzorowaną³⁵. Stanowi zatem *anagoge* czyli **drogę** wzwyż do „empireum idei” charakteryzującą się odrzuceniem wyobrażeń (*eikasia*) czyli pośredników poznania (w tym przypadku mediów sztuki) w celu ekstatycznego uchwycenia prawdy i zdobycia czystej wiedzy (*épi-steme*)³⁶. O językowym dziele sztuki można zatem mówić jako o miejscu „meta-forycznego przeniesienia” czyli wyjścia **poza** język w celu eks-tatycznego przeżycia prawdy meta-fizycznej³⁷. Tak pojmowana metafora, a w konsekwencji cały dyskurs poetycki jest li tylko substytutem jakiegoś wcześniejszego *signifié*, a sam poeta staje się poetą–wieszczem odsłaniającym wcześniejszą od jego dzieła prawdę³⁸ (tryb konstatacji dominuje nad trybem performatywnym, *logos* nad *mythosem*).

I rzeczywiście, w planie konstatacyjnym (aletheicznym) wiersza mamy do czynienia z odzwierciedlającą Platoński egzemplaryzm poetyką: tygrys czyli wytwór Demiurga jako symbol pozostający w relacji „proporcjonalnego odwzorowania” do „nieba idei” (symetria), metaforyka światła i ciemności zgodna z wertykalnym układem świat boski – świat ziemski (tygrys płonie jasno w „puszczach odwiecznej nocy”), a sam tekst staje się miejscem objawienia (epifanii) prawdy (Blake’owska *divine vision*). Jednakże już od samego początku jednoznaczność tej konstatacji rozsadza (i jest to wątek antyplatoński) **energia** performatywu (dwuznaczny ogień tygrysa jako źródło światła-prawdy i siła niszcząca). Jest to moment „otchłannego zapadnięcia się poetyki wiersza” (Paul Celan), kiedy wiersz staje się dyskursem *chory* ogarniętym sprzecznością pomiędzy „tym, o czym tekst jest?”(konstatacja) a „tym, co tekst robi?” (performatyw)³⁹. Paradoksalnie jednak owa *atopia* w tekście (i tekstu) sprawia, że wiersz okazuje się być gestem filozoficznym *par excellence*.

Podstawowe działanie językowe (akt mowy, akt pisanie), jakie wykonuje wiersz Blake’a to **pytanie** o przyczynę, a zatem właściwy *modus philosophandi*, który kwestionuje wszelkie ustalenia wypracowane w trybie konstatacji, wygrywając przy tym wszelkie sprzeczności i niejasności tak tekstu, jak i bytu. Następuje tym samym zaburzenie porządku „boskiej analogii”, która okazuje się

³⁴ Por. E. Wolicka, op.cit., s. 17.

³⁵ Ibid., s. 16–19.

³⁶ Ibid., s. 17.

³⁷ Ibid., s. 134.

³⁸ Ibid., s. 25.

³⁹ J. Derrida, *Chora....*, s. 42.

„straszna symetria” (*fearful symmetry*), nicującą oparty na Arystotelesowskiej logice tożsamości porządek kategorialny. Szczególne nacechowanie semantyczne ma tu zwłaszcza nie oddany w polskim przekładzie czasownik *frame* w zdaniu: „What immortal hand or eye/ Could frame thy fearful symmetry? („Jaka nieśmiertelna dłoń i oczy/ Stworzyła symetrię twą straszną?”). Czasownik *frame* wskazuje, że stworzyć coś to zamknąć, obramować, ograniczyć. Jak pisze Elżbieta Wolicka:

Demiurg jest objawicielem siły tworzenia – jednania przeciwieństw, ana-logizowania heterogennych struktur. Można by go nazwać upostaciowaniem „dialektyka doskonałego”⁴⁰

W tym ujęciu praca Demiurga polegałaby na powstrzymywaniu gry *difference* poprzez zamykanie zmiennej rzeczywistości w strukturach, schematach poznawczych, kategoriach (gr. *legein, logos*), a stworzone przezeń dzieło to *ergon*, wytwór skończony i zamknięty. Jednak szereg miejsc „ciemnych”, uchylających się od jednoznacznej interpretacji zdaje się przeczyć „logice analogii”; niejasny jest bowiem zarówno status ontologiczny autora tajemniczego tygrysa (Bóg–Demiurg? Poeta–demiurg?) i to, czy jakkolwiek zabieg antropomorfizacji *arche* jest tu właściwy (bo równie dobrze *arche* może mieć wiele wspólnego z wiecznie wymykającą się identyfikacjom *chorą*⁴¹), jak również tożsamość samego tygrysa (ambiwalencja ognia jako siły rozsadzającej wszelkie ramy) oraz **miejsce** jego narodzin (odległe „niebo”? „głębia”? A może „puszcze odwiecznej nocy” nie przypominające „empireum idej”?).⁴²

Harold Bloom pisze, że percepcja podmiotu wiersza jest percepcją błędną; poeta–wieszcz jest w stanie umysłowego zaćmienia („w puszczech odwiecznej nocy”)⁴³. Ten stan niewiedzy i niepewności oddaje także uaktywniona symbolika lasu, nasuwająca oczywiste skojarzenia z *selve oscura* z *Boskiej Komedii* Dante-

⁴⁰ E. Wolicka, op.cit., s. 20.

⁴¹ J. Derrida, *Chora...*, s. 11.

⁴² Zob. też John E. Grant, *John E. Grant's Questions for the Reader and Writer*. W: *Bloom's Major Poets. William Blake*, red. H. Bloom, Nowy Jork 2003, s. 22–25.

⁴³ Por. słowa Blooma: „The Bard of Experience is in mental darkness... The Bard is one of the Redeemed, capable of imaginative salvation, but before the poem ends he has worked his frenzy into the self enclosure of the Elect Angels, prostrate before a mystery entirely of his own creation”. W: H. Bloom, *Blake's Apocalypse: A Study in Poetic Argument*, Ithaca 1970, s. 137–138. Cytuję za: M.D. Paley, *Morton D. Paley on Differing Viewpoints on the “Tyger”*. W: *Bloom's Major Poets. William Blake*, red. H. Bloom, Nowy Jork 2003, s. 37.

go jako symbolem pobłędzenia, odejścia z drogi prawdy⁴⁴. To doświadczenie *atopii* znacząco zatem podważa status poety jako poety–wieszczka, poety–natchnionego hermeneuty boskich prawd, poety–demiurga. Harmonijna oscylacja między konstatacją a performatywem (pojednanie przeciwieństw, uzgodnienie wektorów) urzeczywistniająca marzenie o języku adamićkim jako doskonałej homologii słów i rzeczy przy jednoczesnej (demiurgicznej) sile sprawczej nie jest osiągalna w człowieczym wytworze sztuki. Jednak w tym miejscu ujawnia się największy paradoks tego wiersza. Objawienie prawdy (*divine vision*) nie jest możliwe bez udziału wyobraźni i jej twórców (*acts of imagination*), co stanowi akt nobilitacji sztuki i twórczości artystycznej oraz wyklucza ryzyko logocentryzmu. I choć tekst zamiast odkrywać niedostępną prawdę, może ją tylko wskazywać poprzez własne medium, to jednak każdorazowy akt kreacji będący w istocie gestem filozoficznym do tej prawdy nieco przybliży⁴⁵. Czesław Miłosz z tej Blake’owskiej lekcji wyciągnie odpowiednie wnioski, czego jednym z najdobitniejszych świadectw jest wiersz *Veni Creator*:

Przyjdź Duchu Święty,
 zginając (albo nie zginając) trawy,
 ukazując się (albo nie) nad głową językiem płomienia,
 kiedy sianokosy, albo kiedy na podorywkę wychodzi traktor
 w dolinie orzechowych gajów, albo kiedy śniegi
 przywalają jodły kalekie w Sierra Nevada.
 Jestem człowiek tylko, więc potrzebuję widzialnych znaków,
 nużę się prędko budowaniem schodów abstrakcji.
 Prosiłem nieraz, wiesz sam, żeby figura w kościele
 podniosła dla mnie rękę, raz jeden, jedyny.
 Ale rozumiem, że znaki mogą być tylko ludzkie.
 Zbudź więc jednego człowieka, gdziekolwiek na ziemi
 (nie mnie, bo jednak znam, co przyzwoitość)
 i pozwól abym patrząc na niego podziwiać mógł Ciebie.⁴⁶

Performatywna poetyka modlitwy, jaka uobecnia się w utworze Miłosza („Przyjdź Duchu Święty”) pociąga za sobą szereg konsekwencji. Przede

⁴⁴ Zob. S. Foster Damon, *William Blake: His Philosophy and Symbols*, Boston – Nowy Jork 1924, s. 277.

⁴⁵ Por. następujące słowa Northropa Frye’a: „Art is suggestive rather than explicit: it makes no attempt to persuade into general agreement or provide mediocre levels of explanation”. Zob. N. Frye, *Fearful symmetry. A Study of Willam Blake*, Princeton 1990, s. 87.

⁴⁶ Cz. Miłosz, *Poezje wybrane*, red. K. Lisowski, Kraków 1987, s. 149.

wszystkim należy mówić o rezygnacji z epistemologicznych aspiracji językowego dzieła sztuki oraz jego autora jako poety–wieszczka. Nie ma więc mowy o jakiejś poetyckiej „drodze wzwyż”, meta-forycznym przeniesieniu „równego Bogu” poety do „nieba idei”. Nicco patetyczną, romantycznej proveniencji poetykę zastępuje sceneria codzienności i tryb pokornego („Jestem człowiek tylko”) oczekiwania na „zejście na ziemię”, na epifanię prawdy. Podmiot tego wiersza zdaje sobie sprawę tak z ambiwalentnej i niejasnej natury „Boga–artysty”, który jest zarazem „Bogiem ukrytym” (np. fundująca ambiwalencję, atopiczna parataksa złożona ze zdań rozłącznych: „Przyjdź Duchu Święty,/ zginając (albo nie zginając trawy),/ ukazując się (albo nie) nad głową językiem płomienia,/ kiedy sianokosy , albo kiedy na podorywkę wychodzi traktor/ w dolinie orzechowych gajów,/ albo kiedy śniegi/ przywalają jodły kalekie w Sierra Nevada.”), jak i z nieuchwytności natury prawdy, która nie może być odtąd pojmowana jako *aletheia*, pozaziemski i beczasowy byt „poza ludzkimi znakami” zakładający czystą, pozbawioną empirycznej domieszki wizję i kontemplację. Jednak ukazane tym wierszu doświadczenie atopii skutkujące konstatacją własnej niewiedzy i niemożliwości dotarcia do prawdy (praca performatywu), wcale nie anihiluje tej ostatniej. Ta niewiedza (podmiot jako „prostaczek boży”) jest zatem niewiedzą uczoną. W istocie bowiem *Veni creator* przekazuje nam wiedzę o zgoła odmiennej prawdzie, będącej przeciwieństwem greckiej *aletheia*. Chodzi tu o hebrajską *emét*, prawdę–zdarzenie, prawdę–performatyw; a nie spekulację, teorię czy system („schody abstrakcji”)⁴⁷. Jak pisze Krzysztof Maurin:

Hebrajczyk pyta (i myśli) o prawdę, patrząc w przeszłość. *Emét* jest wypowiedzią, czy też zapowiedzią, która pozwala patrzeć ufnie na nadchodzące dni i wydarzenia, ponieważ owa wypowiedź potwierdzi się przez przyszły bieg rzeczy. Innymi słowy: odczekajmy, przyszłość pokaże, czy prorok został przysłany od Jahwe w *emét*⁴⁸.

Miłoszowski wiersz–modlitwa jest tekstem (o) *emét*, który zawiera szereg istotnych implikacji światopoglądowych, nie tylko epistemologicznych, ale i etycznych, bo *emét* to także ufność, zaufanie, poleganie na kimś i wydarzenie spotkania z **Innym**⁴⁹. Tak chyba należy rozumieć ostatnie mesjanistyczne zdanie utworu stanowiące swoisty etyczny imperatyw („Zbudź więc jednego człowieka,

⁴⁷ Znamienne, że jednym ze znaczeń hebrajskiego słowa *emét* jest „naiwność” czyli niewiedza zmuszająca do oparcia się na czymś, na Bogu jako upostaciowaniu wyższej prawdy. Zob. K. Maurin, *Co to jest prawda?* W: *Phoenix...*, s. 11.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid., s. 10–12.

gdziekolwiek na ziemi/ [...] i pozwól abym patrząc na niego podziwiać mógł Ciebie”).

Kroczenie drogą prawdy, choć „długą i zawiłą” jest w tym ujęciu wzniesieniem ognia poetyckiej twórczości („płomień Ducha Świętego” to wszak symbol poetyckiego **na-tchnienia**), gdyż poznanie jako *emét* jest twórczym aktem⁵⁰. Nасuwają się tu nieprzypadkowe skojarzenia z Blake’owskim *Tygrys*em jako metaforą *creative act*. S. Foster Damon w swojej interpretacji utworu Blake’a przytacza słowa Paracelsusa, który twierdzi, że praca, jaką wykonuje tygrys, a zatem praca ognia to niszczenie tego, co niedoskonałe w celu osiągnięcia czystej wizji⁵¹. To oczyszczanie wrót postrzegania (*the doors of perception*), aby rzeczy mogły ukazać się takimi jakimi są **naprawdę**. To praca de-konstrukcji, która „wskazuje szczelinę, przez którą niewyraźnie daje się dostrzec nie nazwany jeszcze przeblask czegoś spoza zamknięcia”⁵².

On the Way to the Truth... The Experience of Atopia (“The Tyger” by William Blake and “Veni Creator” by Czesław Miłosz)

The author of this article attempts to show two poems, namely *The Tyger* by William Blake and *Veni Creator* by Czesław Miłosz as philosophical texts; that is in terms of their epistemological aspirations and capacity for revealing the truth. The main premise of this text is (deeply indebted to Jacques Derrida’s deconstruction) a conviction of a linguistic mediation of a philosophical discourse, which considered as a “linguistic play”, reveals its dynamic nature. Although philosophy turns out to be a ceaseless enquiry, astonishment and constant lack of knowledge (rather than a definitive elucidation or system), its purpose, namely a relentless pursuit of the truth that is beyond language, is not negated. A key term of this paper is a Greek word “atopia” which denotes “oddity”, “obscurity”, “eccentricity”. As far as an etymological meaning of the word is concerned, “atopia” is considered as something that stands in opposition to the notion of a place (a-topos), namely as an abyss and also the experience of deviation, an erroneous Odyssey and going astray on “the way to the truth”, which from this time on turns out to be “long and winding”. Viktor Shklovsky’s term “defamiliarization” is a counterpart of the philosophical notion of atopia in the field of poetic discourse, whose major strategy is (just like in philosophy) a metaphor, also regarded as a sort of deviation. A metaphorical mechanism is present in a poetic discourse in a form of a play between an ascertainment (a strategy of revelation of the truth) and a performative (a strategy of self-enclosure of a text and its ignorance of the truth). Paradoxically, this oscillation gives way to the so-called “metaphorical truth” (Paul Ricoeur) and reveals the capacity of literary texts to give a particular kind of knowledge about reality and literature as well.

⁵⁰ Ibid., s. 10.

⁵¹ S.F. Damon, op.cit., s. 277.

⁵² J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 34.