

[fragmenty antropologiczne]

Federico Ferrari, Jean-Luc Nancy: Portret autora sam(ego) w sobie

I

Figura autora nie reprezentuje niczego innego aniżeli ideę tworzenia – autor posiada właściwe potencję i łaskę, które należy zakładać u źródeł dzieła. Autor jest zatem z dzieła dedukowany – jest jego wirtualnością zespoloną z energią urzeczywistnienia. W autorze nie ma więc niczego więcej niż w dziele, eksponuje on jednak potencję tego, czego dzieło jest aktem. Autor jest środkiem do aktualizacji możliwości w stanie potencji. Homer nie jest niczym innym niż imieniem tego albo tych, albo tego czegoś, którzy/co mogli/mogło skomponować *Iliadę*, czy, mówiąc ściśle, którzy m u s i e l i m ó c skomponować ten poemat. Autor sam w sobie musi więc już być podobny do dzieła, choć nie stapia się z nim w jedno. Z tego tytułu może on być albo dziełem natury, albo dziełem samego siebie. Pojęcie „geniusza” oscyluje między tymi dwoma biegunami i ogólnie rzecz ujmując, utożsamia je w swego rodzaju mistycznej abiogenezie. Geniusz jest produktem swojego geniuszu, przez co możemy rozumieć, że geniusz twórczy dzieł pochodzi od dobrego ducha, geniusza, właściwego mu i obdarzonego magiczną mocą. Autor jest w takim razie przede wszystkim tym, który sam z siebie powiększa się, to znaczy wzrasta (*augeo auctor*) i rozkwita pod postacią dzieła. Nie ma w nim niczego, czego nie moglibyśmy znaleźć w dziele, i *vice versa*.

Jeśli ten szkic nie zbliża się zanadto do karykatury pewnego romantycznego smaku i pewnej romantycznej legendy, często i słusznie wykpiwanych, to trzeba mu przyznać ową trafność, którą udało się rozpoznać jednej z koncepcji wczesnego romantyzmu – koncepcji *ch a r a k t e r y s t y k i*. Chodziło o modelowe ćwiczenie dobrze pojętej krytyki artystycznej – miała ona opierać się na

ch a r a k t e r y z o w a n i u mocy twórczej właściwej konkretnemu dziełu (pojedynczemu o p u s o w i czy też k o r p u s o w i danego autora), na rozpoznawaniu, wydobywaniu i odtwarzaniu cech c h a r a k t e r y s t y c z n y c h i w ten sposób c h a r a k t e r u właściwego danemu autorowi. Praca krytyczna miała zatem sama upodabniać się do dzieła, w dwojakim sensie tego wyrażenia – sama w sobie miała być dziełem w pełnym tego słowa znaczeniu, ale także powinna zmierzać do utożsamienia się z dziełem charakteryzowanym (tendencyjnie być może, jak *Don Kichot* Pierre’a Menarda). Autor byłby charakterem dzieła – albo na odwrót.

C h a r a k t e r: własny, wyróżniający znak, oryginalny i jedyny w swoim rodzaju ślad, to znaczy cecha albo monogram, który sprawia, że to, co wyjątkowe, ustanawia w pojedynkę swoisty gatunek i nie daje się podporządkować temu, co generalne, ani też żadnej genealogii. Jeśli nie ma niczego bardziej charakterystycznego dla osoby niż jej twarz, wygląd, głos i organizacja materiału genetycznego, to musimy być w stanie zrekonstruować twarz, wygląd, głos i chromosomy dzieła. Dziś ową całość objęlibyśmy raczej pojęciem p i s a r s t w a (niegdyś mówiło się o s t y l u, a l e i o g ł o s i e). W pisarstwie rozumianym jako charakter literacki trzeba zawsze dostrzegać bliskość pisma w sensie graficznym – ślad osobistej kreski [*tracé*], nie do podrobienia, której charakterystyczna esencja całkowicie przesyca końcową parafę, p o d p i s... Kiedyś mówiło się „to jest podpis”, żeby powiedzieć o kimś „to jest autor”. Jednakże kwestia, w ścisłym sensie tego słowa, „autora” pojawia się, kiedy chodzi nie tylko o to, by scharakteryzować jakieś pisarstwo, ale i o to, by – jednocześnie albo w ramach substytucji – odzyskać czy znaleźć pod pismem charakter osobowy, ludzki, psychologiczny, moralny. Kwestia ta otwiera się, poczynając od owego rozwidlenia wskazującego na dwa charaktery – ten dzieła i ten człowieka (mężczyzny albo kobiety). Staje się ona pytaniem o zgodność albo o możliwość transkrypcji między dwoma rejestrami. Czy owe dwa kody można nałożyć na siebie lub choćby porównać, czy też są one niejednorodne i niewspółmierne? Buffon pisał: „Styl to człowiek”¹. Jednak ta słynna sentencja pozostawia w cieniu „byt”, na którym opiera się jej osąd. Łącznik „to” wprowadza pewną na wskroś zagadkową charakterologiczną ontologię. Podobna zagadka – która na długo po tym, jak „kwestia autora” była po stokroć stawiana, odstawiana na bok, porzucana – nie jest jednak wystarczającym powodem, aby uznać problem za unieważniony. Trudno nie zgodzić się z bezwzględną prawdą, że t o j a k i ś o n / j a k a ś o n a p i s z e. (Troska o zaznaczenie obu płci nie sprowadza się tu jedynie do niepominiania kobiet

1 Sentencja ta weszła do powszechnego użycia, także poza Francją. Pierwotnie – w nieco innym brzmieniu – pojawiła się ona w przemówieniu Georges’a-Louisa Leclerca de Buffona z okazji przyjęcia go do Akademii Francuskiej 25 sierpnia 1753 roku. Ten i pozostałe przypisy pochodzą od tłumaczki.

w naszym androtropowym [*androtrope*] języku – chodzi także o nadanie nowego życia zbadanej już kwestii, podejmując ją na nowo pod specyficznym kątem hipotetycznego „charakteru kobiecego” danego pisarstwa lub w danym pisarstwie, a nawet w pisarstwie albo „ekspresji artystycznej” w ogóle).

II

„Problem autora”, jego charakteru i jego figur, niesie ze sobą ślad [*trace*] konkretnej przeszłości – pamięć o pewnej historii tworzenia, której XX wiek usiłował się pozbyć. W minionym wieku autor powoli, lecz nieuchronnie zniknął z teorii literatury, które zachowały o nim jedynie niewyraźne wspomnienia, na przykład w figurze *implied author* (Wayne C. Booth) albo *autore modello* (Umberto Eco). Jego konsystencja została zredukowana do tej właściwej duchowi pozbawionemu ciała. Jednakże owa dziwna figura, ów duch, który staje się, według Rolanda Barthes’a, swego rodzaju pustym podmiotem „poza samym wypowiedzeniem, które go definiuje”², dycha jeszcze w świetle zmierzchu, opisywanym przez teoretyków postmodernizmu i późnej nowoczesności. Funkcja ta odgrywa rolę, która w wyobraźni każdego czytelnika skonfrontowanego z danym korpusem pisarskim nie jest drugorzędna. Podczas gdy figura autora trwa niewzruszenie w wyobrażeniach zbiorowych, zwielokrotniając swój obraz w tysiącach „albumów” i „ikonografii” – z których najbardziej wyróżnia się, ze swymi setkami autorów, niemiecka seria monografii „Rororo” (Hamburg, Rowohlt Verlag) – stawką jest przypomnienie pewnej historii, w ramach której kontinuum tradycji jest zawsze o krok od zerwania się, aby pozwolić temu, co nieprzewidziane, przeniknąć w szeregi literatury... Figura autora – w swej absolutnej wyjątkowości, w wyjątkowości charakteru pozbawionego jakiegokolwiek moralnej konotacji – jest niczym wizualne świadectwo tworzenia, które dostępuje immanencji ciała. Percepcja charakteru, ćwiczenie w czytaniu – które nieustannie wykracza poza samo siebie, stając się wreszcie swoistą sztuką widzenia, ikonologią – w swej konfrontacji z obecnością danego korpusu ikonograficznego jest nieustannym odwoływaniem się do wolności podmiotu niepodlegającego ciężeniu definicji, która – jeśli o nią chodzi – podporządkowana jest moralności czy intencjonalności (autor jako poręczyciel treści albo dysponent sensu dzieła). Charakterologiczna ontologia, daleka od jakiegokolwiek wizji autora uosabiającego *intentio operis*, jest w tym sensie swoistą kreacionistyczną ontologią w wolności założycielskiego gestu. Pojawia się zatem pytanie: kto jest podmiotem tego gestu? Trzeba jednak przypomnieć, że tworzenie *sensu stricto*, to znaczy *ex nihilo*, zakłada, że nic przed nim nie istnieje – ani materia, ani forma, ani wytwórca (ani

2 R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 249.

w związku z powyższym „twórca” – przywoływana kwestia „automatyzmu”³ przyprawia tu o prawdziwy zawrót głowy).

III

Jeśli kwestia autora związana jest z kwestią jego o b r a z u albo z kwestią jego c h a r a k t e r y s t y c z n y c h f i g u r, będzie musiała zmierzyć się z tematem obrazu, jego epistemologicznego i ontologicznego statusu po to, aby można było następnie, kiedy autor zniknie, zanurzyć światłoczuły radiogram, który zachowa o nim pamięć, w kwasach pisarskiego roztrząsania. Możliwe, że otrzymamy wówczas nowy obraz autora, swoistą ikonografię podmiotu-autora, jego nowe „wcielenie”. Zaczniemy więc od tego, że obraz nie jest bezcielesnym symulakrum, ale raczej fragmentem ciała pochwyconym w mgnieniu przejścia od potencji do aktu. Obraz jest punktem zawieszenia, w którym potencja i akt trwają w stanie chwiejnej równowagi. Nic dalszego od stereotypu, zgodnie z którym obraz utrwalałby, unieruchamiał dane ciało w czasie; przeciwnie – obraz przywraca nieustannie wyrażającemu się ciału jego charakter potencji. W ten sposób obraz, przynajmniej w historii Zachodu, jest miejscem kreacji *par excellence*. Charakteryzuje go również to, że jak odłamek lustra zawiera w sobie całość tego, co widzialne. Kiedy – poprzez obraz – postrzega się charakter podmiotu, który w ten sposób nie zostaje zamknięty w kliszy, lecz otwarty na siły składające się na jego zagadkową naturę, możliwe jest ustanowienie pewnej drogi komunikacji, przejścia od dzieła do autora i odwrotnie – od autora do dzieła. Obraz staje się niczym drzwi wejściowe albo klucz do czytelności, pozwalający uczynić charakter dzieła widzialnym w rysach danego podmiotu, a nawet w ich szczegółach. Tym podmiotem jest autor, podmiot-autor, obraz zaś jest m e d i u m między podmiotem a dziełem.

IV

Dlaczego mówi się, że Homer był ślepy? Ów fragment legendy wrósł w historię naszej kultury do tego stopnia, że ukształtował gramatyczny paradygmat (słynne *Dicunt Homerum caecum fuisse / Dicitur Homerus caecus fuisse*, które niegdyś recytowało tylu uczniów...), tak jakby z płynącej z niego nauki należało uczynić wzór czy model myślenia o literaturze w ogóle. A nauka ta jest dwojaka: z jednej strony Homer miał być ślepy, z drugiej – „mówi się”, że był ślepy, zaznaczając od razu, że chodzi tu o mit, o to, co niesprawdzalne. Wydaje się, że w ten sposób kolejne pokolenia zachęcane są do tego, aby wciąż na nowo i bez końca medy-

3 To znaczy we wstępie do eseju *Ikonografia autora*, z którego pochodzi niniejszy tekst.



tować nad treścią i funkcją tej specyficznej, elementarnej bajki. Tłumaczy się ją niekiedy tak, że Homer – czy pisarz w ogóle – nie tworzy, czerpiąc ze świata zewnętrznego, lecz zarówno formę, jak i siłę pisarstwa bierze z samego siebie. Owo wytłumaczenie skierowane ku wnętrzu brzmi całkiem nowocześnie w odniesieniu do greckiej epepei. Jednak możliwa jest inna interpretacja – odnosiłaby się ona do obrazu Homera, który *dicunt* sugeruje i który pewni malarze zdecydowali się przedstawić za pomocą greckiego popiersia i jego rzymskiej kopii. Chodzi więc o to, by patrzeć na ten obraz tak, jak przedstawił to Rembrandt, malując *Arystoteles z popiersiem Homera*. Rembrandt pokazuje nam, że wzrok filozofa jest utkwiony w pozbawionej wzroku twarzy autora *Iliady* i *Odysei*. Tym, co się w ten sposób ukazuje, nie jest żadne tajemnicze wnętrze, na którego sekret miałby przymykać oko poeta. Jego oczy nie są zamknięte, lecz puste. Nie patrzą ani na zewnątrz, ani do środka, i to właśnie kontempluje autor *Poetyki*. Homer nie patrzy, ponieważ mówi, albo pisze, jak chciałoby się rzec. To znaczy, że nie odnosi się do przedmiotu jakiegokolwiek badania – czy byłoby ono wzrokowe, czy dyskursywne – lecz znajduje się cały w mowie/piśmie, które się z niego wydobywają i o tyle, o ile się z niego wydobywają. Ślepotą uchyla rozróżnienie na podmiot i przedmiot. Nie umieszcza ona bynajmniej twarzy i jej wyobrażenia na frontyspisie poematów, ale roztopia twarz w dziele. Tym, co kontempluje Arystoteles, jest owa nieodróżnialność obrazu, który się przed nim znajduje, imienia Homera i podwójnego poematu założycielskiego naszej literatury. Jednak

w tym samym czasie owa nieodróżnialność odróżnia swoje części składowe – istotnie jest jakiś obraz, nawet jeśli tak naprawdę nie ma tam twarzy. Między twarzą bez obrazu o czystym charakterze dzieła w dziele a obrazem bez twarzy danego portretu autora, który nic nam nie mówi o dziele, popiersie Homera reprezentuje swego rodzaju *mesotes* (by użyć języka Arystotelesa). To znaczy pewien środek [*médiété*] albo pewne pośrednictwo [*médiation*] między osobą i dziełem, które jest wszelako niemożliwe, choć zostało urzeczywistnione przez popiersie. Z dzieła wydedukowaliśmy kogoś, ale z tego kogoś wyprowadzamy jedynie rysy [*traits*] pewnej pozbawionej osobowości i podmiotowości figury. Nie chodzi o jakiegoś wyobrazonego Homera, ale – przeciwnie – o Homera wyobrażającego sobie – skazanego w swych pustych oczodołach na wyobraźnię, to znaczy na pisanie czy śpiewanie swych poematów. A jednak, kończąc, w obrazie jest mimo wszystko coś z *vis-à-vis* – także Arystoteles wypatruje przed sobą jakiegoś spojrzenia...

Każdy portret autora stara się uchwycić coś podobnego do popiersia Homera. Każdy malarz czy fotograf, który chce stworzyć taki portret, zachowuje się jak Arystoteles Rembrandta (albo jak Rembrandt, który przegląda się w Arystotelesie). Stara się przytłumić w osobie osobistą powierzchowność twarzy, aby mogło wydobyć się z niej dzieło. Tymczasem może to zrobić, jedynie kreśląc rysy [*en tirant les traits*] portretu i co za tym idzie, zapalając jednocześnie w twarzy niewyraźne światełko jakiegoś „podmiotu”, jakiegoś „kogoś”, którym autor musiał być (nawet jeśli w rzeczywistości był wieloma, jak m ó w i ł o s i ę także o Homerze). Ślepe oczy mimo wszystko patrzą – patrzą na nas, aby zobaczyć, jak patrzymy, czyli jak czytamy. Portret autora kształtuje pewien obraz czytelnika. Czczą ciekawość, która szuka przedstawienia spoza książki, splata się z pragnieniem przeczytania książki bezpośrednio z rysów jej kreślącego się pisma.

V

Akt czytania, zgodnie z naszą alfabetyczną tradycją jeden z najbardziej an-ikonicznych, w rzeczywistości zawsze znajduje oparcie w odruchu, który należałoby precyzyjnie zdefiniować jako ikonograficzny. W istocie czytanie charakteryzuje się tym, że wywołuje mnogość obrazów, z których większość, choć nie wszystkie, jest mimowolna. Nierzadko oczy odrywają się od tekstu i „wyobrażają sobie”, wytwarzają obrazy ze słów, dokonują transkrypcji tekstu na obrazy. Poprzez owe obrazy, ikony wyprowadzone z pisma, tekst ucieleśnia się i przybiera szczególną fizjonomię. Doświadczenie to w powieściach albo w pisarstwie narracyjnym jest bardziej bezpośrednie. Występuje ono jednak za każdym razem, kiedy słowa wchodzi w kontakt z oczyma. Nawet w obliczu najbardziej geometrycznego albo „abstrakcyjnego” tekstu słowa stają się wyobrażeniem. Konstelacja obrazów wytworzona przez tekst przedstawia się niczym jego dowód tożsamości. Z głębi tej konstelacji niemal zawsze wyłania się w końcu jakiś ostateczny obraz. To on,

nawet jeśli sam się nie pojawia, nadaje kształt innym obrazom. Jest to obraz autora, najbardziej widmowy, najbardziej nieuchwytny. Jest podstawą pewnej *Ur-ikonographie*, na której opierają się wszystkie ikono-grafie. Nie zawsze konkretyzuje się on jako wyraźna ikona; często – przeciwnie – trwa jakby zawieszony w nieuchwytnej niewidzialności, ślepej, a jednak uporczywej.

Obraz autora – jako *m e d i u m*, jako czysta medialność [*médialité*], jako nośnik przekazu [*transmission*] czy przemiany [*transition*] – nie jest ani czystą przedmiotowością tekstu, ani zwykłą podmiotowością autora – jest relacją, poprzez którą dany tekst odsyła do ciała danego autora, do jego widzialnej materialności, autor zaś rozpuszcza się w an-ikonicznej konsystencji pisma. *M e d i u m* obrazu jest możliwością, która oddaje sprawiedliwość tekstowi, przywracając mu ciało, tożsamość, biografię. Czytać tekst to znaczy dawać słowom fizjonomię.

VI

Obraz figury autora, który tworzy sobie czytelnik, ma w sobie coś paradoksalnego – jest, jeśli możemy się tak wyrazić, punktem chwiejnej równowagi, nieuchwytnej oscylacji między sensem tekstu i oczywistością obrazu. Ten oscylujący punkt znajduje się zawsze w stanie nieokreślenia, trwając jednak w swojej funkcji pośrednika [*médiateur*], zdolnego nadać sens obrazowi i wyobrażenie słowom. W ten sposób figura autora, w swej niedecydowalności, kreśli trajektorię pewnego ciała pisma, które podporządkowane jest prawom zasady nieokreśloności sensu – im dalej zmierzam w kierunku sensu tekstu, tym bardziej wymyka mi się oczywistość figury autora i *vice versa*. Moje oko, które przechodzi wówczas od obrazu do tekstu, od oczywistości do sensu, uczestniczy nieprzerwanie w owej oscylacji i na nią wpływa. W osłupiałych oczach czytelnika, w każdym punkcie tekstu, figura autora wprawia w drganie sens, nadając słowom oczywistość.

VII

Oczywistość obrazu i sens tekstu – czy para ta przybiera formę opozycji? antynomii? komplementarności? sprzeczności? Czy może czegoś jeszcze innego, niekończącej się oscylacji, która mogłaby jednocześnie znieść wszystkie powyższe pojęcia i zawrzeć w swym drgającym paradoksie wszystkie ich znaczenia?

Między oczywistością i sensem wytwarza się pulsacja o bardzo wysokiej częstotliwości, pulsacja swoistego pojawiania się / znikania tej właśnie rzeczy, o której mowa (tej „rzeczy” w tym przypadku nie da się lepiej określić, jako że nie wiemy, czy chodzi o jakiegoś „autora”, jakiegoś „dzieło”, czy może o jakąś trzecią instancję, która by je przekraczała). Oczywistość odsłania w okamgnieniu jakiś sens, który okazuje się od razu pozbawiony sensu, ponieważ wytrąca się w postaci niemej konkrekcji samej oczywistości. Sens przedstawia tendencyjnie jakąś oczywistość (choćby można go było posądzać o błąd lub szaleństwo, sens przedkłada nam

mimo wszystko swój sens), która okazuje się od razu wyzbyta oczywistości, jako że zostaje odesłana w nieokreśloną przyszłość realizacji jakiegoś ostatecznego znaczenia. Oczywistość nigdy nie wypracowuje swojego sensu, sens nigdy nie wytwarza swojej oczywistości.

A jednak to właśnie oczywistości jakiegoś sensu i sensu jakiejś oczywistości domagają się te dwa współzależne i symetryczne przedsięwzięcia, które kształtują z jednej strony „charakterystyka” danego dzieła, z drugiej zaś – „fizjonomią” danego autora. To charakteru dzieła poszukujemy w figurze autora, to wyraz autora staramy się dojrzeć we wrażeniu wywieranym przez dzieło.

Toteż nie należy mylić pewnej koncepcji „autora”, rzutowanej na drugi plan dzieła jako jego fizyczna prehistoria i geneza („geniusz”, „twórca” i tak dalej, w stereotypowym rozumieniu tych terminów), i owej zupełnie innej koncepcji, zgodnie z którą autor nie jest inną rzeczą albo inną osobą niż ta właśnie rzecz, osobowość, które właściwe są dziełu jako takiemu.

Dzieło jako takie jest bowiem z konieczności czymś więcej niż dzieło jako zrealizowany i przedłożony wytwór. Dzieło to *opus operatum* tylko wtedy, gdy jest w równej mierze i we wszystkich swych częściach *opus operativum*. Tymczasem to ostatnie idzie w parze z pewnym *modus operandi*, które jest mu właściwe i z którym dzieło jest nieodłącznie związane.

Jednakże dzieło nie pozwala odsłonić owego *modus* jako takiego, chyba że uczyni się go przedmiotem innego dzieła, niegdyś zwanego „krytycznym” w sensie, jaki temu słowu chcieli nadać romantycy, to znaczy w sensie „charakterystyki”. Tak też, jak mawiali, „teoria powieści sama musiałaby być powieścią”⁴. Jednakże taka powieść teoretyczna, o ile byłaby powieścią, przekształciłaby się w pewnym miejscu (w asymptocie, w wirtualności) w jakąś figurę (jak Julian Sorel, jak Kichot, jak Beatrycze albo jak Narrator Prousta). Obraz bohatera jest w zasadzie streszczeniem sensu dzieła (a w związku z tym, w swej oczywistości, także zniknięciem tego sensu). Wiemy jednak, że obraz ten nie musi być uosabiany przez określoną fizjonomię i że wszystkie filmy, które biorą na warsztat dzieła literackie, pozostawiają gorzki posmak zdrady, której twarz aktora dopuszcza się wobec pewnego obrazu. Twarz autora za to nie ma w sobie nic przypadkowego w stosunku do obrazu jego bohatera, ponieważ chodzi właśnie o j e g o bohatera.

Co to znaczy „jego bohatera”? Oto nieme pytanie, które stoi za każdym portretem autora: czy autor jest własnym bohaterem? Czy wszyscy jego bohaterowie są nim samym? Czy „jego” wskazuje na zewnętrzne posiadanie, czy raczej na przywłaszczenie od wewnątrz? Wiemy, że wszystkie te pytania nie tylko zadawane są nadaremno, ale i można je mnożyć w nieskończoność. Cechująca je czczość

4 F. Schlegel, *Rozmowa o poezji*, tłum. J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne niemieckich teoretyków*, oprac. T. Namowicz, Warszawa–Kraków–Wrocław 2000, s. 175.

jest wszelako oznaką ich zasadności – jest bowiem pewien obraz w dziele i dzieła, to znaczy pewna oczywistość, w której jego sens musi się zatrzeć i wzmóc za jednym pociągnięciem [*trait*]. To pociągnięcie powinno być pociągnięciem pędzla lub ujęciem obiektywu. P o w i n n o – to życzenie przekształca się wciąż na nowo, nieodparcie w imperatyw kategoriyczny swoistej ikono-grafii autora.

VIII

Można by także podejść do owego „pociągnięcia oczywistości” [*trait d'évidence*] od innej strony – portret autora bez wątpienia nie wyjawia żadnego znaczenia dzieła ani też żadnego zasobu znaczeń. Może jednak stanowić rodzaj sygnału lub zespołu sygnałów odsyłających do dzieła i poza nie: wyraz twarzy, profil, spojrzenie, dłoń, sposób zachowywania się czy ubierania, a nawet sam fakt godzenia się bądź niezgody na portret, przystawania na to, że jest się fotografowanym, malowanym czy filmowanym (a nawet wypowiedania się w radiu i udzielania wywiadów) – wszystko to dostarcza różnych punktów widzenia, wskazówek, zarysowanych gestów, które stanowią dodatek do dzieła, choć się z nim nie łączą, które ocierają się o nie i współtworzą jego wygląd. Portret bez dzieła byłby niczym (nie publikowano by go). Z dziełem jednak staje się dla niego rodzajem p a r e r g o n u albo p r z y s t a w k i (e g z e r g i)⁵, które wprowadzają dzieło albo przewodzą nam przy wyjściu z niego ku wylewającym się dalej, poza nie, sensom. W ten sposób obraz pisarza jest zarazem niczym drogowskaz – „tędy do wejścia/wyjścia” – i dodatkowy, nieistotny ornament, który wprowadza jednak jakiś klimat, podaje aluzje, sugestie, wypływające z tego, co zwie się „życiem” – i to właśnie nie w tym sensie, w którym przeżyte życie autora miałyby się nakładać na dzieło. Sens tego byłby raczej taki, że żyjąca prawda dzieła odznacza się jako gest, maniera, chód i skóra, które nieustannie odrywają się od samego dzieła, które poruszają się po jego brzegach, na marginesach, robiąc gesty, a nie znaki, komponując figury, sylwetki, a nie reprezentacje. Tak, moglibyśmy powiedzieć, co następuje: portrety autora znajdują się na białych marginesach jego książek.

IX

Chodzi więc o pewien gest, ale gest dziwny, zastygły w obrazie – zawarty, zamknięty, jakby w nim zamrożony. Portret autora można uznać za udany wtedy,

5 Wszystkie te pojęcia – *parergon*, *hors-d'œuvre*, *exergue* – etymologicznie odnoszą się do dzieła. O ile „parergon” i „egzerga” funkcjonują w polszczyźnie (to pierwsze zwłaszcza poprzez tłumaczenia dzieł Jacques'a Derridy), o tyle *hors-d'œuvre* – architektoniczna przybudówka, kulinarna przystawka, wreszcie dodatkowa, zbędna część dzieła – zdaje się nie mieć polskiego odpowiednika, który wskazywałby na jego etymologiczne znaczenie.

kiedy pozwala na to, aby gest, nie zastygając, wyzwalał się z klaustrofobicznego spłaszczenia obrazu i znajdował przestrzeń konieczną do tego, aby mógł być w ruchu, aby wydobywał na powierzchnię coś, co jest oznaką czegoś innego... Spojrzenie przegrzewa skórę obrazu, wywołując – w trudzie gestu – swoiste poty, sącząc inną, surową materię.

Poprzez zbiór twarzy, pozycji, ciał, które możemy zobaczyć w albumach, słyszymy, jak z każdego obrazu, z każdego portretu dobywa się to, co Agamben określa jako „nieme wezwanie, by przywrócić obrazowi wolność gestu”⁶. Gdy tylko gest się wyzwala, zdobywa siłę pozwalającą na zawiązanie komunikacji pomiędzy światem ciał i światem słów, światem autora oraz czytelnika i światem dzieła. Jak pisze Tilda Swinton w liście zaadresowanym do Dereka Jarmana po jego śmierci, wyzwolony gest opuszcza sferę znaczonego [*le signifié*], aby otworzyć sferę tego, co znaczące [*le significatif*], albo – choć być może to to samo – sferę znaczeniowości [*la signifiante*]. Gest zawarty w portrecie manifestuje oczywistość i wyłonienie się sensu dzieła. Sprowadza dzieło w pobliże sensu, kreśląc współzależności i linie wrażliwości [*lignes de sensibilité*].

X

Autor nie wytwarza dzieła, ale przeciwne twierdzenie jest prawdziwe: dzieło wytwarza swego autora. Ten zaś nie jest tylko i po prostu iluzją. Nie jest on pozbawionym konsystencji duchem rzutowanym na dzieło. Jest idiosynkrazją dzieła albo jego i k o n o g r a f i ą w bardzo ścisłym sensie. G r a f i a dzieła – jego „pismo”, maniera, niezastępowalna właściwość – staje się w nim i k o n ą, figurą, figuralnym emblematem, hipostazą, twarzą.

Można by powiedzieć, że autor kształtuje albo zawiera c h a r a k t e r dzieła – to znaczy jego wyjątkową konfigurację, jego niezastępowalną i niezbywalną figurę, tę ostateczną lub pierwotną właściwość, której oczywiście nie sposób ani osiągnąć, ani przedstawić, i którą teoria romantyków jenajskich chętnie postrzegają jako idealny punkt zbiegu każdego dzieła krytycznego w najpełniejszym sensie tego słowa. Celem miało być rozpoznanie, ocenienie i (od)tworzenie z największą możliwą dokładnością charakteryzującej dzieło fizjonomii. Czyli (ponowne) jej nakreślenie [*retracer*] – nakreślenie, sportretowanie tego, co zawsze będzie uprzednie wobec najmniejszej kreski [*le tracé*], tego, co pozostaje jednocześnie zatarte i oznaczone pod każdym podpisem.

Przełożyła Paulina Tarasewicz

6 G. Agamben, *Notes sur le geste*, trad. D. Loayza, „Trafic” 1991, N° 1, online: <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/04/giorgio-agamben-notes-sur-le-geste/> (dostęp: 8.12.2019).