Andrzej Leśniak

Popiół i szarość – pamięć koloru. Jacques Derrida i Anselm Kiefer*

ABSTRACT. Leśniak Andrzej, *Popiół i szarość – pamięć koloru. Jacques Derrida i Anselm Kiefer* [Ashes and the grey – memory of colour. *Jacques Derrida and Anselm Kiefer*]. „Przestrzenie Teorii" 6, Poznań 2006, Adam Mickiewicz University Press, pp. 31-37. ISBN 83-232-1703-3. ISSN 1644-6763.

The imaginary landscapes of Anselm Kiefer and Jacques Derrida intersect at a very specific point. The motif of grey is present both in the painting activity of the German artist and in the textual body of the French theoretician. I have attempted here to analyse some particular images and a few fragments of text in order to show the importance and the function of grey in contemporary culture. The colour I deal with is unusual as it refers to some of the most pertinent topics of our history and art. The grey – both in the works of Kiefer and in the booklet of Derrida entitled *Feu la cendre* – is the trace of destruction, the sign of perishing and the colour of ashes. It is impossible to discuss the history of the 20th century without this very specific reference which is both visual and conceptual.

Mój tekst omija główne problemy myśli Derridy. Wybrałem tylko dwa lub trzy fragmenty jednej z jego książek, by skonfrontować je z kilkoma obrazami Anselma Kiefera, współczesnego malarza niemieckiego. Punktem przecięcia jest popiół: słowo 'popiół', pojęcie popiołu, ale też popiół jako materia i popiół zobrazowany. Rezultatem tej konfrontacji jest natomiast stwierdzenie o patologii, która dotyka, z jednej strony, pojęć dyskursu dekonstrukcyjnego, a z drugiej strony, samej materii obrazu. Co ważne, jest to patologia, która z pewnych powodów jest niezwykle istotna: pozwala nam zobaczyć, w jaki sposób pojęcia i materia obrazu współdziałają ze sobą, są do pewnego stopnia równoległe.

*

Figura popiołu pojawia się w tekstach Derridy w kilku miejscach, lecz najbardziej istotnym z nich jest mała książeczka zatytułowana *Feu la cendre* z 1987 roku, kilkadziesiąt stron polilogu rozpisanego na nieokreśloną liczbę głosów męskich i kobiecych: „nie dająca się wypowiedzieć rozmowa, a tak naprawdę mnogość rodzajów pisania *odwołujących*

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

się do głosu, do głosów"[1]. Kiedy otwieramy książkę, polilog pojawia się zawsze po prawej stronie; po lewej widnieją cytaty z wcześniejszych dzieł autora, z *La dissemination*, *Glas* i *La carte postale*, wszystkie mówią o popiele, szarości, płomieniach, o resztkach pozostałych z wielkiego pożaru.

Prawie na samym początku jeden z fragmentów polilogu, głos wahający się między pierwszą osobą i całkowitą bezosobowością, określa przestrzeń tego, co chciałbym nazwać doświadczeniem popiołu. Niezmiernie istotne jest to, że przestrzeń ta jest niejednolita. Mowa jest bowiem o języku i o obrazie, a relacja pomiędzy tymi dwiema warstwami wymyka się jednoznacznemu określeniu, również dlatego, że jej znaczenie w tekście jest niestabilne: zmienia się od niejasno zarysowanej tożsamości, od zestawienia, aż do opozycji, która jest jednocześnie problematyzacją wizualności. Wprawdzie książka zaczyna się od frazy, od nieprzetłumaczalnego fragmentu dedykacji z *La dissemination*, ale później sprawa się komplikuje. Doświadczenie popiołu dotyka nierozstrzygalności i nieobecności w ramach języka, bezimienności i utraty słowa, albo słowa jako utraty, lecz także nieczytelności obrazu, jego nieprzejrzystości i materialności, wreszcie koloru, który sam siebie przysłania.

Oto ten fragment:

> Przede wszystkim wyobraziłem sobie, że popiół tam był, nie tutaj, lecz tam, jak historia, którą dopiero trzeba opowiedzieć: popiół, to stare, szare słowo, pylisty temat ludzkości, niepamiętny obraz, który sam się dekomponuje, metafora albo metonimia samego siebie, oto przeznaczenie popiołu, oddzielonego, spalonego jak popiół popiołu. Kto jeszcze odważyłby się napisać poemat o popiele? Moglibyśmy śnić o słowie popiołu, które samo by się nim stawało, tam, oddalone w przeszłości, jak utracona pamięć tego, czego już tu nie ma[2].

Popiół jest historią, która jeszcze nie istnieje, pustym i oddalonym miejscem. Ważny jest tu dystans: spopielałe słowo nigdy nie odnosi się bezpośrednio do rzeczy czy zdarzenia, nigdy nie może go w pełni zastąpić. Na początku mamy tu do czynienia z podwójną katastrofą: utratą bezpośredniego odniesienia do tego, co się zdarzyło, lecz także nieuchronnym oddaleniem od samego siebie. Popiół nie ma tożsamości, kolejne warstwy wzajemnie się zastępują, nakładają się na siebie, ostatecznie znikają. Popiół istnieje tylko dzięki dezintegracji: istnieje tylko wtedy, gdy jego istnienie podawane jest w wątpliwość: dzięki rozpadowi. Inny fragment książki Derridy, mówiący jednocześnie o popiele i o określającym go słowie: „[...] to imię bytu [...], który, oddając się (*es gibt ashes*), nie jest niczym, pozostaje poza wszystkim, co jest (*konis epekeina tes*

---

[1] J. Derrida, *Feu la cendre*, Paris 1987, s. 8.

[2] Tamże, s. 15.

ousias), imię, które pozostaje niewymawialne, by umożliwić wypowiedzenie jego nieistnienia"[3]. To bardzo ważna chwila: ujawnia się tu paradoksalna struktura powiązanego z materią słowa, które, jak za moment zobaczymy, ma kluczowe znaczenie dla całego pisarskiego projektu Derridy. Popiół jako taki nie istnieje: rozpada się pod wpływem czasu, zanika, by po chwili znowu zaistnieć jako to, co nie istnieje. On *już* nie istnieje, jak materia, która uległa działaniu czasu. Nic na to nie możemy poradzić: słowa, których używamy, degradują się w podobny sposób; ich tożsamość buduje się dzięki temu samemu mechanizmowi. To rzecz jasna bardzo kłopotliwe: myślenie teoretyczne słabnie, gdyż oparte jest na pojęciu, które od samego początku pozbawione jest trwałości.

Dekonstrukcja byłaby więc *patologią* pojęcia: rygorystyczną nauką śledzącą to, co sprawia, że słowa nie spełniają swych obietnic, słabną, stają się lokalne i niemal nieznaczące. Ale patologia pojęcia to również sam ten stan: niestabilność i niedefiniowalność, które dotykają teoretycznego statusu całego przedsięwzięcia, są jego warunkiem możliwości i równocześnie granicą dla myśli, która dostrzega tu swe ograniczenia. Oto jedna z wielu możliwych definicji dekonstrukcji, lecz także innych współczesnych projektów krytycznych opierających się na doświadczeniu słabości. Fragment z Philippe'a Lacoue-Labarthe'a:

> Chodzi o pewien zamęt myśli, niepokojącą niewydolność świadomości, przestrzeń letargu. Można też mówić o zmęczeniu, znużeniu (podobnie jak u Bataille'a) bądź o oporze i odmowie, jednocześnie ze strony języka i ciała. Jest to również pewnego rodzaju doświadczenie, jakkolwiek wątpliwa byłaby moc konotacji tego słowa, doświadczenie ostatecznie sparaliżowane i zmrożone, doświadczenie, którego brakuje[4].

Świadomość jest niewydolna i zmęczona; właśnie dlatego zaczyna działać *inaczej*. Używane przez nią pojęcia niszczeją, kurczą się i zwijają, tak jak papier pod wpływem wilgoci albo płomienia. To proces nieuchronny i nieodwracalny, materialny, fizyczny, niemal dotykalny; pojęcie staje się pyliste: ślady jego pracy można dostrzec prawie wszędzie, ale ono samo pozostaje jako całość nieuchwytne.

Podobnie jest z obrazem, którego życie rozpoczyna się od klęski i zniszczenia. Georges Didi-Huberman pisze, że „dzieło może narodzić się pod panowaniem zniszczenia: pod rządami popiołów, podczas ucieczki w żałobę, w związku z nieobecnością"[5]. Tak właśnie jest w przypadku

---

[3] Tamże, s. 57.

[4] Ph. Lacoue-Labarthe, *Bajka (Literatura i filozofia)*, przeł. A. Leśniak, „Principia" XXXIV (2003), s. 50-51.

[5] G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussiere, empreinte, hantise*, Paris 2001, s. 9.

dzieł Anselma Kiefera. Obraz zatytułowany *Malen=Verbrennen* [Malowanie jest paleniem] z 1974 roku to wielka płaszczyzna (220 na 300 cm) pokryta grubymi warstwami farby; niektóre z nich całkowicie zasłaniają to, co znajduje się pod nimi, inne pozwalają się tego domyśleć. Kolory nierzadko rozlewają się po płótnie tworząc zacieki, potęgując wrażenie nie dającego się przewidzieć ruchu. Płaszczyzna zdominowana jest przez ciemne barwy, szarości i czernie, które wydają się pokrywać błękity i biele. Nie wiemy, co na tym płótnie było wcześniej: mamy do czynienia tylko z tym, co pozostało, czyli z popiołem, pyłem, efektem rozpadu obrazu. Malowanie jest paleniem: wpisany w obraz tytuł znika pod plamą farby; jego część jest prawie nieczytelna, ale może właśnie dlatego jeszcze wyraźniej dostrzegamy destrukcyjny proces leżący u podstaw dzieła, stawiający pod znakiem zapytania technikę malarską i samą strukturę obrazu. Kiefer często rezygnuje z tradycyjnych narzędzi, przekształca płótno za pomocą dłuta, siekiery lub płomienia. Nie chodzi tu jednak tylko o przekształcenie o charakterze technicznym, lecz także o inne myślenie o obrazie i materii. W jednym z nielicznych artykułów dotyczących malarstwa Kiefera wydanych w języku polskim Andrzej Pieńkos dotyka tego problemu: „Grube zacieki na obrazach Kiefera nie są świadectwem jakiegoś określonego procederu technicznego, a przynajmniej nie tylko tego. Widzieć w nich można znaki autoironii materii samej, czy też znaki jej umierania bądź bolesnego trwania”[6]. Malowanie jest paleniem: materia obrazu obraca się przeciwko sobie samej, walczy z sobą i ostatecznie się wyniszcza. Paleta, która w tym obrazie jest tylko schematycznie zarysowana, staje się coraz mniej istotna, jej kontury miejscami zanikają zlewając się z zaciekami farby.

Anselm Kiefer namalował w 1974 roku całą serię obrazów, w których paleta występuje jako emblemat na tle wielkich, agresywnie manifestujących swą materialność powierzchni. *Nero malt* [Neron maluje] i *Malen* [Malowanie] odsłaniają związek zachodzący między twórczością i przemocą, pomiędzy działalnością artystyczną i władzą autorytarną. Spalenie Rzymu zrównane jest z aktem kreacji nowego świata za pomocą obrazu. Krajobraz, który pozostaje, jest zdominowany przez wielkie połacie szarości i czerni, ślady pracy płomienia; na horyzoncie widzimy kikuty spalonych drzew i palące się domy. Mark Rosenthal, wybitny komentator twórczości Anselma Kiefera, mówi w tym kontekście o przekształcaniu przestrzeni: malarz i polityk „biorą w posiadanie miejsce, którym gardzą lub nad którym nie panują i za pomocą ognia przekształcają je w element swojego świata. W kontekście pytania o artystę, Kiefer mówił o figuratywnej potrzebie *wypalenia* wysiłków swoich poprzedników w dą-

[6] A. Pieńkos, *Kiefer czyli spór o obrazy*, „Teksty Drugie”, nr 4 (1998), s. 117.

żeniu do stworzenia czegoś nowego i ważnego. W pracach tych dochodzi do konfrontacji i ponownego odkrycia tradycji malarstwa pejzażowego"[7].

Artysta jest więc tym, kto tworzy nową przestrzeń, przekształca miejsce, w którym przebywa. Transformacji ulega nie tylko przestrzeń malarska, czyli obraz, jego struktura i materia, z której jest zbudowany, ale też sama przestrzeń należąca do malarza. Dzieło z 1980 roku, zatytułowane *Des Malers Atelier* [Pracownia malarska] powstało na bazie fotografii zrobionej 9 lat wcześniej. Pracownia malarska wydaje się być zagrożona pożarem, ogień wszystko opanowuje; tak jak w pracowni alchemicznej, jest najważniejszym elementem (Kiefer zresztą bardzo często sugeruje powiązanie malarstwa i alchemii – i jedno i drugie opiera się na transformacji materii). Kiefer zamalował znaczne fragmenty fotografii w ten sposób, że dużą część przedstawiającego wnętrze obrazu pokrywają języki ognia i pozostawione przez nie czarne ślady, plamy sadzy i obłoki ciemnego pyłu. Artysta bardzo często stosuje tę technikę: punktem wyjścia jest zwykle fotografia, najczęściej przedstawia ona wnętrze pracowni, pomieszczenia starej, opuszczonej cegielni albo typowe niemieckie krajobrazy wiejskie zdominowane przez połacie starannie zaoranej ziemi uprawnej. Obraz powstaje dzięki dosłownie rozumianemu zniszczeniu – zdjęcie jest zamalowywane, poddawane działaniu czynników atmosferycznych, zakopywane, pokrywane piaskiem albo sadzą – obraz od samego początku jest zniszczony i spopielony. Odwołując się do metafory, której użyłem w odniesieniu do pojęć działających w ramach dekonstrukcji, mógłbym powiedzieć, że mamy tu do czynienia z *patologią* obrazu albo z obrazem osłabionym, żyjącym dzięki przetrwaniu. Oto kolejny fragment książki Georgesa Didi-Hubermana:

> Jeśli sprawy sztuki rozpoczynają się często w opozycji do spraw życia, to obraz, prawdopodobnie w większym stopniu niż cokolwiek innego, manifestuje ów stan przetrwania (survivance), który nie należy właściwie ani do życia ani do śmierci, ale, podobnie jak widma, do pewnego rodzaju stanów paradoksalnych, które nieustannie poruszają z wnętrza naszą pamięć. Obraz byłby do pomyślenia jako *żyjący popiół*[8].

W taki sposób mówić można na przykład o *Ausbrennen des Landkreises Buchen* [Wypalenie powiatu ziemskiego Buchen]; to dzieło powstało w wyniku zwęglenia dawnych obrazów Kiefera. Artysta pociął ich pozostałości i oprawił je w formie książki.

Obrazy jako popioły są zniszczone i nieczytelne: na pierwszy plan wychodzi ich zdegradowana materialność, która wiąże się ze szczególnego rodzaju doświadczeniem koloru. Chodzi mi oczywiście o szarość, która

---

[7] M. Rosenthal, *Anselm Kiefer*, London, New York 1988, s. 60.

[8] G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu...*, op. cit., s. 16.

w historii sztuki definiowana jest zwykle negatywnie, jako nieobecność koloru. Dzieje się tak mimo tego, że szarość, mieszanka błękitu, czerwieni, żółci i zieleni, jest w stanie stworzyć wrażenie pełnego spektrum chromatycznego, co wykorzystywane było w sztuce od dawna, głównie pod postacią gatunku malarskiego zwanego *grisaille*. Tymczasem historycy sztuki mówią o szarości przy użyciu kategorii archaizmu albo osobliwości, podkreślając fakt, że monochromatyczne, szare obrazy były często jedynie kopiami obrazów kolorowych i rzeźb, często też zlecano ich sporządzenie uczniom terminującym w pracowni mistrza. Doświadczenie szarości może być więc rozumiane jako doświadczenie nieobecności koloru, również dlatego, że mamy tu do czynienia z degradacją, z postępującą w czasie dezintegracją materii, także z jej zabrudzeniem. „[...] to, co jest przekazywane dzięki przetrwaniu staje się – i powraca – zawsze jako jeszcze bardziej *nieczyste*"[9]. Niektóre obrazy Anselma Kiefera, na przykład *Palette mit Flugeln* z 1981 roku albo *Kyffhauser* z 1980 roku przedstawiają malarski emblemat w zamkniętym, brudnym i zakurzonym pomieszczeniu. Szarość zajmuje tu większą część płaszczyzny i współgra z pyłem pokrywającym posadzkę. Kiedy Georges Didi-Huberman próbuje określić związek koloru i czasu, używa kategorii „koloru przeszłego": „Rzecz namalowana za pomocą szarości jest namalowana wedle fikcji *koloru przeszłego*, która jest inną nazwą odbarwiania, lecz także czasu, który minął"[10]. Pylista szarość jest figurą czasu; właśnie dlatego (w ten sposób kontynuuje swoją argumentację Didi-Huberman) nie jest ona kolorem, lecz niestabilną, skazaną na blaknięcie „barwą odbarwiania". Odbarwianie, doświadczenie zanikania koloru jest odpowiednikiem rozpadu rzeczy; oba te procesy łączy nieusuwalny związek z czasem i materialnością.

Ostatni obraz, a raczej seria obrazów, do której nawiązuję, to strony jednej z książek sporządzonych przez Kiefera. Chcę zwrócić uwagę na postać nieznanego żołnierza; Kiefer zmienił podpis pod reprodukcją na *Der unnbekante Maler* [Nieznany malarz]. Powtarza się tu gest znany nam z obrazu *Neron maluje* – malarz staje się człowiekiem przemocy, twórcą zdolnym do niszczenia, do obrócenia świata w popiół. Te dzieła były w Niemczech gorąco dyskutowane: Kiefer był oskarżany o bezczeszczenie historii i pamięci narodowej, czasem o gloryfikację hitleryzmu. Tymczasem wydaje się, że niemożliwa jest tu jednoznaczna interpretacja; nie pozwala na nią właśnie niestabilny status popiołu, który jednocześnie pamięć umożliwia, gdyż jest materią kształtujących pamięć obrazów, jak i czyni ją kłopotliwą, problematyczną i nieczytelną.

[9] G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris 2002, s. 90.
[10] Tenże, *Grisaille*, „Vertigo", 23 (2002).

Na zakończenie powróćmy do Derridy, do drugiego fragmentu, w którym znów pojawia się coś na kształt definicji popiołu:

> – Ta rzecz, o której nic nie wiadomo. Jaką przeszłość niesie jeszcze w sobie ten szary pył słów, jaka substancja w nim spłonęła i zamarła (czy wiesz, ile typów popiołów rozróżniają naturaliści? i co jest tym „drewnem", którego popiół niekiedy pragnie?), czy powiemy jeszcze, że ta rzecz strzeże tożsamości popiołu? Tu i teraz, oto materia – widzialna, lecz prawie nieczytelna – która, nie odsyłając do niczego poza sobą, nie pozostawia już śladu, którą śledzić możemy tylko gubiąc ślad, którym ona do pewnego stopnia pozostaje
> – którym ona jeszcze pozostaje
> – ale to wymazywanie jest właśnie tym, co nazywa on śladem. Mam teraz wrażenie, że najlepszym paradygmatem śladu nie jest według niego, jak niektórzy, w tym on, sądzili, droga pościgu, przesieka, bruzda w piasku, ślad okrętu na wodzie, miłość łącząca stopę i pozostawione przez nią wgłębienie, lecz popiół (to, co bez pozostawania pozostaje z Holokaustu, z całopalenia, z pożaru)[11].

Najważniejszy jest tu dla mnie, rzecz jasna, fragment o widzialności i nieczytelności. Okazuje się, że w dyskursie o popiele odniesienie do wizualności jest konieczne, nawet w miejscu, w którym, jak widzimy, rozstrzyga się tożsamość kluczowej derridiańskiej metafory. Figura popiołu jest rozpięta pomiędzy językiem i obrazem, ale tak naprawdę nie należy ona do żadnego miejsca: jej istotą jest niestabilność, która mimo wszystko pozwala myśleć o tym, co wymyka się jednoznacznym określeniom.

---

[11] J. Derrida, *Feu la cendre*, op. cit., s. 25-27.