
Psychopatologia milczenia

Lukasz Białkowski

Wśród figur szaleństwa, które pojawiły się w ciągu minionych kilkudziesięciu lat, jedną z najciekawszych wypracował rzecz jasna Michel Foucault. Promieniowała ona na filozofię i antropologię, lecz równie silnie oddziaływała na dziedziny, których przedmiotem jest szeroko rozumiana twórczość artystyczna. W latach 1963–1969, czyli w okresie, który specjaliści określają jako „literacki” (zob. Freccero 1994) — od wydania książki poświęconej Raymondowi Rousselowi aż do ukazania się *Archeologii wiedzy* — w obszarze zainteresowań Foucaulta znajdowały się takie fenomeny jak autorstwo, związek biografii z dziełem oraz idiomatyczność języka. Istotną rolę w jego tekstach odgrywała wówczas także kategoria szaleństwa.

Nie chodzi o prekursorską *Historię szaleństwa*, która wyznaczyła na kilka dziesięcioleci metodologię

i perspektywę poznawczą Foucaulta. Jeśli mowa o relacjach praktyki artystycznej i szaleństwa, kluczowe są bowiem pomniejsze teksty — w nich właśnie rozpoznane zostały mechanika władzy i procesy normatywizacji jako determinanty wypowiedzi artystycznej. Choć w porządku historycznym pojawia się właściwie już w końcówce „okresu literackiego”, to w porządku teoretycznym za kluczowy należy uznać esej *Kim jest autor?* Tam właśnie Foucault stwierdza, że autor stanowi figurę, której związki z dziełem są wtórne wobec norm narzuconych przez dyskursy danej epoki, społeczeństwa, instytucji, szeroko rozumianej kultury. Innymi słowy, autor to „jedna z postaci szerszej funkcji podmiotu” (Foucault 2009). W kontekście *Słów i rzeczy* (które ukazały się trzy lata przed esejem *Kim jest autor?*), gdzie kategoria

podmiotu okazuje się narzędziem społecznej klasyfikacji i segregacji, mówiąc o autorze, należy pytać o *sankcje* związane z funkcjonowaniem owej figury w nowoczesności oraz ewentualne konsekwencje wywołane odstępstwem od normy.

Autor — jako szczególny przypadek podmiotu — wyłania się więc z siatki nakazów i zakazów. W omawianym eseju Foucault zauważa, że „teksty, książki, wypowiedzi zaczęły posiadać autorów (radikalnie odmiennych od mitycznych bądź sakralnych postaci) w momencie, gdy autora można było ukarać za wypowiedź, którą odbierano jako przekroczenie granic” (tamże, 207–208). Foucault interesuje zatem relacja między dziełem a twórcą nie z perspektywy ostatecznej postaci, jaka zostanie nadana dziełu, ale z uwagi na to, jak proces formownia dzieła odnosi się do norm przewidzianych dla obecności pewnego szczególnego podmiotu, jakim jest autor.

Foucault podejmował to zagadnienie kilka lat wcześniej w esejach *Ojcowskie „nie”* oraz *Szaleństwo, nieobecność dzieła*. Kwestia nakazów i zakazów została tam ujęta na modłę Freudowską: ojcowskie „nie” symbolizuje zespół norm zinternalizowanych w *superego*, sublimowanych jako kultura. W charakterystyczny dla niego sposób — można zresztą odnieść wrażenie, że zaczerpnięty z psychoanalizy — polegający na dochodzeniu do „normalnego” poprzez to, co samo sytuuje się na marginesie lub zostało nań zepchnięte, Foucault omawia możliwość odczytywania praktyki artystycznej poprzez związek dzieła i biografii twórcy w specyficznym przypadku, to znaczy wówczas, gdy autor jest „szaleńcem”.

Zdaniem Foucaulta w nowożytnej Europie w rozumieniu szaleństwa można wyznaczyć przynajmniej dwa okresy. W pierwszym uznaje się, że „szaleństwo to wykluczony język: (...) przemawiający słowami sakralnymi bądź głoszący znaczenie zakazane” (tamże, 156), który w konsekwencji „włącza się w uniwersum zakazów językowych: wraz z szaleństwem klasyczne internowanie ukrywa libertynizm myśli i słowa, zatwardziałość w bezbożnictwie i heterodoksji, bluźnierstwo, czary i alchemię...” (tamże). Szaleństwo stanowi więc błąd językowy, bluźnierstwo, niemniej pozostaje w związku ze standardowym językiem (choć stanowi nadużycie i aberrację). W tym właśnie kontekście kilka lat później, pisząc *Kim jest autor?*, filozof będzie mógł stwierdzić, że wypowiedź podpisana imieniem i nazwiskiem autora

„z historycznego punktu widzenia, zanim stała się (...) dobrem wyłączonym w wymiennym obiegu własności, była gestem nader ryzykownym. Gdy jednak ustanowiono odpowiedni system własności i praw autorskich dotyczących relacji między wydawcami, prawem przedruku *etc.*, co miało miejsce na przełomie XVIII i XIX wieku, okazało się, że możliwość transgresji wpisana w strukturę aktu pisania stała się kategorią imperatywem literatury” (tamże, 208), tzn. prawa autorskie pojawiają się jako dwuznaczna technika, która z jednej strony chroni autora, z drugiej strony pozwala sankcjonować jego wypowiedzi.

W drugim okresie, który nadszedł wraz z Zygmuntem Freudem, uparcie zmierzając w kierunku transgresji, szaleństwo „przemieściło się ku ostatecznej formie językowego zakazu” (tamże, 156) i „objawiło się jako zamykająca się w sobie mowa, wypowiadająca poniżej tego, co mówi, coś, czego jest zarazem jedynym możliwym kodem” (tamże, 157). Freud „przesuwa europejskie doświadczenie szaleństwa i umieszcza je (...) w rejonie implikujących siebie języków, to znaczy wypowiadających w trakcie wypowiedzi system językowy, w jakim się wypowiadają” (tamże). Freud czyni więc z języka szaleństwa wypowiedź opartą na autonomicznych wobec normy kulturowej zasadach, idiom, w którym słowa znaczą coś innego niż w codziennym użyciu. Choć autor takiej wypowiedzi nie jest już karany za „przekroczenie granic”, to ze względu na jej autoreferencyjny charakter sytuowany jest na marginesie i bynajmniej nie jest pozostawiony samemu sobie: czekają na niego rzesze psychiatrów, psychologów i pedagogów.

Jakie wnioski płyną z tej lekcji psychopatologii? Foucault bynajmniej nie uznaje, że — jak chciał romantyzm — w szaleństwie kryje się jakaś głębia. Sugeruje natomiast, że przypadek szaleństwa wyraźnie przedstawia sposób funkcjonowania postaci autora. Następnie ekstrapolując — trzeba stwierdzić: arbitralnie i *ad hoc* — na całą współczesną praktykę artystyczną zasadę autoreferencjalności, Foucault zastanawia się nad możliwością wymknięcia się dyskursom, które ją „podrzucają”, po czym posługują się nią jako narzędziem normatywizacji i klasyfikacji.

W opinii Foucaulta doskonałym przykładem autora, który próbuje realizować strategię wymykania się dyskursowi, jest Maurice Blanchot. W poświęconym mu

eseju zatytułowanym *Mysł zewnętrzna* Foucault wychodzi od idiomatyczności języka, by pokazać, w jaki sposób w pisarstwie Blanchota dokonuje się subtelna próba wyjścia poza normatywizujący dyskurs. Innymi słowy, Blanchot przedstawiony jest jako wyrafinowany gracz, który normami własnej kultury gra przeciw normom tejże kultury. Zdaniem Foucaulta dochodzi tu do głosu specyficzna właściwość języka. Wypowiadając słowo „mówię”, w przeciwieństwie do uwikłanego w paradoks „kłamie”, podmiot jest — jak metaforycznie, a zarazem patetycznie stwierdza Foucault — „bezpieczny w niezdojbytej forticy, gdzie twierdzenie się potwierdza, dostosowując się ściśle do siebie samego, (...) zażegnując wszelkie niebezpieczeństwo błędu” (tamże, 173), bo „prawdą jest (...), nie-

Jednym słowem nie jest on już dyskursem ani komunikowaniem sensu, lecz wystawieniem surowego bytu języka, czystej rozpostartej zewnętrzności; podmiot zaś, który mówi, jest już nie tyle władcą dyskursu (...), ile raczej własnym nieistnieniem, w pustce, z której bez wytchnienia dobywa się nieograniczony wylew języka” (tamże).

Jedyną zatem możliwość wykroczenia poza opresyjność dyskursu stanowi odwołanie się do „mówię” — jego autonomiczności i autoreferencyjności — które ze względu na szczególną właściwość „mówienia” potrafią wykroczyć „poza”, tam gdzie „język umyka sposobowi istnienia dyskursu — czyli dynastii przedstawienia — a mowa literatury rozwija się na gruncie samej siebie” (tamże, 175). Dzieje się to za cenę zniknięcia podmiotu, który pozwala językowi rozwijać się własnym rytmem. Foucault charakteryzuje „mówię”, kontrastując je z „myśle”. Uderza bezpośrednio w silne Kartezjańskie *ego*, kiedy konstatuje: „Myśle’ prowadziło w istocie do niepodważalnej pewności ‘ja’ i jego istnienia; ‘mówię’, przeciwnie, oddala, rozprasza, zacierza to istnienie i pozwala pojawić się tylko jego pustej lokalizacji” (tamże).

Zdaniem Foucaulta Blanchot próbuje uciekać przed porządkiem dyskursu, produkując teksty, które przedstawiają się jako anonimowe. Foucault nazywa pisarstwo Blanchota „myślą zewnętrzną”, gdyż porusza się ono po obszarze, gdzie podmiot milknie i pozostaje czysty język. Ucieczka Blanchota w „język bez końca”, w „myśl zewnętrzną” to ucieczka przed kategoriami narzucanymi przez normatywizujący dyskurs. Foucault interpretuje zatem Blanchota prozaika, wykorzystując zasadnicze narzędzia krytycznoliterackie Blanchota teoretyka literatury. Podmiot, który jest „własnym nieistnieniem”, to trawestacja Blanchotowskiej „śmierci autora”, natomiast „surowy byt języka” i „pustka, z której wydobywa się nieograniczony wylew języka”, to echo Blanchotowskiej wizji języka jako czystej negatywności, samorzutnie rozpościerającego się ponad użytkownikami, ignorującego ich wolę.

Autor *Słów i rzeczy* postrzega więc Blanchota jako pisarza, który ucieka przed władzą i pisze teksty, które „przedstawiają się jako anonimowe”. Anonimowość, którą Blanchot ewokuje w swojej twórczości, jest więc postrzegana przez Foucaulta jako strategia wymknięcia się kulturowym kategoriom. Ów język jest anonimowy w tym sensie, że nie należy do podmiotu, gdyż

Zdaniem Foucaulta Blanchot próbuje uciekać przed porządkiem dyskursu, produkując teksty, które przedstawiają się jako anonimowe. Foucault nazywa pisarstwo Blanchota „myślą zewnętrzną”, gdyż porusza się ono po obszarze, gdzie podmiot milknie i pozostaje czysty język.

kwestionowaną prawdą, że mówię, gdy mówię, że mówię” (tamże, 174). Jednocześnie wypowiedane „mówię”, pomimo swej „tautologicznej” pewności i prawdziwości, „ma pewien brak; owo mówię lokuje swą suwerenność wyłącznie w nieobecności jakiegokolwiek innego języka; dyskurs, jaki wypowiadam, nie poprzedza nagiej wypowiedzi w chwili, gdy mówię ‘mówię’, i znika w tej samej chwili, w której milknę. Wszelka przechodność języka zostaje wyjałowiona przez przechodność, w której język się spełnia. Otacza go pustynia (...). Istotnie, jeśli podstawą języka ma być jedynie suwerenność ‘mówię’, nic w sposób uprawniony nie może go ograniczyć (...).

podmiotem można być tylko wówczas, gdy posługuje się językiem regulowanym i legitymizowanym społecznie. Użytkownik idiomatycznego języka, sytuując się poza wspólnotą intersubiektywnie komunikowalnego sensu, jest więc nikim, jest anonimową energią pojawiającą się na społecznych marginesach. Język idiomatyczny, będąc efektem kulturowych zakazów, daje pewną swobodę, nie mówiąc jednak nic.

Anonimowość języka, która w tekstach literackich i krytycznoliterackich Blanchota przedstawia się jako źródło egzystencjalno-artystycznego dramatu (podmiot nie może wyrazić się ani jako człowiek, ani jako artysta), w świetle poglądów Foucaulta zyskuje pozytywny wymiar. Stwarza szansę wymknięcia się opresyjnej funkcji języka i kultury w ogóle. Anonimowość w tej perspektywie to punkt wyjścia dla „podmiotowości” konstruowanej na zasadach *sensu stricto* indywidualnych, nieskażonych kulturową presją. Innymi słowy, choć z punktu widzenia społecznej normy podmiot, który posługuje się anonimowym językiem — mową idiomatyczną, niekomunikowalną intersubiektywnie — nie jest w pełni podmiotem, jest kimś „obcym” i niemym, to funkcjonowanie na marginesach stwarza szansę na autentyczność.

Przypatrując się, jak autor transcenduje poza standardowy język i szuka dla swojej wypowiedzi „szczelin”, Foucault nakreśla jednocześnie normy tego języka i normy społeczności, która się nim posługuje. Są one narzucone z zewnątrz i stanowią warunek *sine qua non* funkcjonowania w ramach danej społeczności. Ważne wydaje się tu przede wszystkim napięcie między podmiotem rozumianym jako skutek pewnej inżynierii społecznej — nieposiadającej jednak swoich „inżynierów”, decydentów, lecz stanowiącej przestrzeń procesów wynikających ze struktury danej społeczności, modelu, który sam się powiela za sprawą internalizacji norm przez uczestników kultury — a podmiotem dzikim, nieoswojonym, szalonym wreszcie.

LITERATURA

- C. Freccero, *Savoir et pouvoir à l'ère de vidéo*, przeł. A. Lazarev, „Magazine Littéraire” nr 235 (październik 1994).
- M. Foucault, *Raymond Roussel*, przeł. G. Wilczyński, Warszawa 1999.
- M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977.
- M. Foucault, *Kim jest autor?*, przeł. M.P. Markowski, w: Tenże, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Kraków 2009.
- M. Foucault, *Ojcowskie „nie”*, przeł. M.P. Markowski, w: Tenże, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Kraków 2009.
- M. Foucault, *Szaleństwo, nieobecność dzieła*, przeł. T. Komendant, w: Tenże, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Kraków 2009.
- M. Foucault, *Mysł zewnętrzna*, przeł. B. Banasiak, w: Tenże, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Kraków 2009.

ŁUKASZ BIAŁKOWSKI — ur. w 1981 r., krytyk sztuki, autor esejów, recenzji i tłumaczeń, doktor filozofii. Publikował w wielu czasopismach, katalogach wystaw i monografiach książkowych. W latach 2010–2011 był redaktorem naczelnym kwartalnika „MOCAK Forum”, wydawanego przez Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie. W latach 2012–2013 kierował BWA Sokół w Nowym Sączu. Prowadzi dział sztuk wizualnych w „Opcjach”. Mieszka w Krakowie, gdzie wykłada na Wydziale Intermediów ASP.
