

Dekonstrukcja Kontraktu rysownika Ramowanie ramy

MAGDALENA STROJNA

Derrida mówi, że w dekonstrukcji *chodziło o to, by w sposób jak najbardziej odpowiedzialny stanąć wobec pamięci naszej kultury, spróbować zrozumieć dziedzictwo: oczywiście roztrząsając je, analizując, lecz w żadnym razie nie dążąc do jego zniszczenia*¹.

Podobnie film *Kontrakt rysownika* wymusza rozważenie ważnych kwestii: dziedziczenia, spadku, stosunku do tradycji, „archiwów kultury”, historii sztuki czy sensu sztuki i jej tworzenia. Dziedzictwo sztuki rysowania, rysowania w sztuce, rysowania w filmie i ostatecznie ślepoty.

W obrazowaniu wszystko to się łączy i zazębia. Czy wobec tego należy umieścić każdą z tych rzeczy w jej własnym polu odniesienia? Jaki kontrakt został zawarty między artystą a jego dziełem? Między dziełem i wzorem, do którego się ono odnosi i któremu winno być przywrócone? Co się dzieje, gdy reżyser przywłaszcza inny rodzaj sztuki?

Stawiając takie pytania, tworzy się ramę: teoretyczną strukturę, szkielet estetyki. Jak wiele ram otacza więc dzieło sztuki? Rama to zawsze kwestia granic, ograniczeń, marginesów, struktury, systemu i ideologii. *Zagadnienie ramy – rozróżnienia między wnętrzem a zewnętrżnością i struktury granicy między nimi – to zagadnienie decydujące dla estetyki w ogóle*². Jak pisze Derrida w eseju *Parergon*³: *...teorię estetyki ustrukturuował uporczywy wymóg: musimy wiedzieć, o czym mówimy, co wiąże się z wartością piękna w samej jego istocie, a co pozostaje zewnętrzne wobec immanentnego sensu piękna. Ten niezmienny wymóg – odróżnienia znaczenia wewnętrznego czy właściwego od sytuacji danego przedmiotu – organizuje każdy filozoficzny dyskurs o sztuce, znaczeniu sztuki i znaczeniu w ogóle, poczynwszy od Platona aż po Hegla, Husserla i Heideggera. Wymóg ten z góry zakłada także dyskurs o granicy między wnętrzem przedmiotu sztuki a tym, co wobec niego zewnętrzne, w tym wypadku dyskurs o ramie*⁴.

Estetyka zawsze opierała się na kwestiach rozważających, co jest wewnątrz dzieła, a co poza nim, jest więc dyskursem o ramach. *Obrazu bez ramy, tj. bez ograniczenia, które go dopiero czyni obrazem, być nie może. Rama konstituuje obraz, ale i obraz konstituuje ramę, peryferia, „obrzeże”, miejsce mniej lub bardziej wyartykułowanej wymiany między nim a jego otoczeniem. Rama jest czymś więcej niż tylko brzegiem obrazu – ona w ogóle konstituuje obraz przez ustanowienie granicy oddzielającej go od tego, czym nie jest*⁵. Dyskurs o ramie Derrida znalazł w Krytyce władzy sądu Kanta i od tego filozofa przejmuje

pojęcia operacyjne: rama i parergon. *Pojęcia operacyjne wykorzystywane przez Derridę* – pisze Ann Jefferson – *istnieją tylko w tekstach, które Derrida czyta, nie mają charakteru uniwersalnego w zwykłym znaczeniu, lecz demonstrują jednocześnie coś, co może mieć charakter uniwersalny*⁶. Derrida w eseju *Parergon* zamieszczonym w książce *La vérité en peinture*, zajmuje się trzecią krytyką Kanta – *Krytyką władzy sądzenia*, dotyczącą estetycznej władzy sądzenia. W pierwszej krytyce – *Krytyce czystego rozumu* – Kant definiuje właściwe ograniczenia tego, co tworzy świadome sądy poznawcze. Buduje także swój słynny wykaz dwunastu sądów, na które składają się sądy postrzegawcze oraz doświadczalne, i dwunastu odpowiadających im kategorii, które pozwalają zespolić wyobrażenia w przedmioty. W trzeciej *Krytyce* Kant próbuje ustalić podstawy tego, co tworzy sądy estetyczne, albo, jak je nazywa, sądy smaku, oraz zdefiniować granice dzieła sztuki, stara się również wyodrębnić to, co można nazwać sądami czysto estetycznymi i oderwać je od ich otoczenia – sądów poznawczych i doświadczalnych opisanych w pierwszej *Krytyce*. Kant zastanawia się, w którym miejscu można nakreślić linię podziału i uznać, że wszystko, co znajduje się na zewnątrz tej ramy, można spokojnie wykluczyć z obszaru estetyki władzy sądzenia⁷. Derrida, podobnie jak Kant, zaczyna od podania przykładów: *...zamykanie w jakichś ramach można uważać za sztuczny zabieg interpretacyjny polegający na ograniczeniu przedmiotu przez wyznaczenie mu granic: Kant zamyka estetykę w ramach pewnej teorii piękna, piękno w ramach teorii smaku, smak zaś w teorii władzy sądzenia. Jednak ten proces ujmowania w ramy jest nieunikniony i stanowi podstawę zarówno pojęcia przedmiotu estetycznego, jak i tworzenia się jakiejś estetyki. To uzupełnienie należy do samej istoty. Wszystko co umieszczone we właściwych ramach – wystawione w muzeum, zawieszone w galerii, wydrukowane w tomiku poezji – staje się przedmiotem sztuki; lecz choć tym, co stwarza przedmiot estetyczny, jest zamknięcie go w pewnych ramach, sama rama nie jest czymś, co dałoby się określić, czego właściwości można by wydzielić i wyprowadzić stąd jakąś teorię ramy literackiej czy malarskiej. Zamyka się w ramach, ale rama nie istnieje*⁸.

Aby myśleć o sztuce w ogóle, uwierzytelnia się szereg opozycji (*sens/forma; wewnątrz/zewnątrz; zawartość/zawierające; znaczące/znaczone; przedstawione/przedstawiające; itd.*), które ściśle określają „ramy” tradycyjnej interpretacji dzieł sztuki. Ze „sztuki” czyni się przedmiot, w którym pragnie się wyróżnić wewnętrzny *sens*, niezmiennik, i wielość zewnętrznych zmiennych, przez które – jak przez zasłony – próbowałoby się dojrzeć lub odtworzyć prawdziwy, pełny, pierwotny *sens*: jeden i nagi. Albo, analogicznie, gdy pytamy o to: *c o z n a c z y „sztuka”*, podporządkowujemy wówczas słowo sztuka rozpowszechnionej w historii ściśle określonej regule interpretacyjnej, która, jako całkowicie „tautologiczna”, polega na śledzeniu owej intencji znaczeniowej każdego dzieła nazywanego dziełem sztuki, nawet jeśli jego forma nie jest słowna⁹. Jak wszystkie ramy, teoria krytyczna i interpretacja muszą być narzucone na dzieło siłą. W logocentrycznym projekcie przywracania znaczenia akt krytyki staje się aktem przemocy. Czyniąc z obiektu sztuki wyłącznie obiekt teorii, nauki, dyskurs krytyczny wpada w pułapkę własnego podwójnego *załamania/zagięcia, fałdki* – chce autorytarnie ustanowić-regulować z zewnątrz to, co może być nazwane sztuką, razem z jej wewnętrznym znaczeniem, które zależy od zdefinio-

wanych ram i ograniczeń na zasadzie binarnych opozycji. Ten cel może osiągnąć tylko poprzez umieszczenie siebie wewnątrz dzieła, przez zamknięcie – usuwając i negując jego niezależność, gwałcąc jednocześnie te ograniczenia, które usiłuje regulować i narzucać. Według Derridy ta właśnie struktura, rama, zdeterminowała i ustanowiła wszystkie trwałe opozycje wartości w sztuce, które teoria krytyczna nałożyła na nią w ciągu całej historii. Zamiarem Derridy jest przepracowanie owego ograniczającego efektu struktury i zastąpienie go parergonem. „*Parergon*” odwołuje się do greckiego słowa oznaczającego ramę, to znaczy do wszystkiego, co otacza i uwypukla samo dzieło sztuki (*ergon*) i co z tego względu nie powinno być uznawane za właściwe dzieło lub za jego integralną część¹⁰. Parergon nie należy więc do samego dzieła ani nie jest czymś wobec niego zewnętrznym, miesza opozycje, ale i nie pozostaje niezdeterminowane, niezależne, ale przy tym powołuje, prowokuje oraz wywołuje dzieło do istnienia¹¹. „*Parergon*” oddziela się zarówno od „*ergon*”, jak i od otoczenia; oddziela się przede wszystkim jako pewna figura na tle, choć nie wyodrębnia się w ten sam sposób, co dzieło, które także wyodrębnia się na jakimś tle. Istnieją dwa tła, od których oddziela się „*parergonalna rama*”, lecz w stosunku do każdego z nich zanika ona, przechodząc w drugie. W stosunku do dzieła, które służy jej za tło, zanika, przechodząc w ścianę, a następnie, w tekst ogólny (kontekst). W stosunku zaś do tła, jakie stanowi ów tekst ogólny, zanika, przechodząc w dzieło, które się na tym tle uwypukla. Będąc zawsze figurą na jakimś tle, „*parergon*” jest mimo to formą, która tradycyjnie definiuje się nie jako wyodrębniająca się, lecz jako znikająca, wsiąkająca, zacierająca się, stopniowo znikająca właśnie przy wydatkowaniu największej swej energii. „*Rama*” nigdy nie jest tłem, jakim może być otoczenie lub dzieło, ale margines, który stanowi, nie jest też figurą, chyba że figurą samoznającą się¹².

Każda teoria ma swoje wewnętrzne ramy, dyscypliny, specjalizacje i własny obiekt badań. Teoria filmu jest tylko kolejną z serii suplementów do ogólnej ramy teorii. Aby sprawa była jeszcze bardziej skomplikowana, teoria filmu zajmuje się dziełami sztuki stworzonymi przez mechaniczny aparat, którego sam proces produkcji służy ramowaniu. Prace Derridy zawsze kwestionowały ograniczenia dyskursu teoretycznego, jednocześnie inspirując się marginesem filozoficznego (teoretycznego) pisanie. Jego prace zajmują przestrzeń, fałdkę między dziełem a teorią, dzięki której można rozmontowywać, rozkładać jej binarne opozycje, doprowadzając do przemieszczeń powodujących podkopanie granic, ram, ustanowionych przez tradycyjną filozofię. Jego pisanie, polegające na graniu z ograniczeniami zarówno filozofii, jak i literatury, stanowi przykład *parergonu*. Kiedy bowiem formalistyczny bastion raz został naruszony poprzez to, co Derrida nazywa „*logiką parergonalności*”, rozróżnienia takie mogą być tylko sprawą wyszczególnionych zastrzeżeń, nie przynależąc do samej natury estetycznej władzy sądzenia lub doświadczenia estetycznego. W trzeciej „*Krytyce*” Derrida znajduje liczne przykłady pokazujące, iż Kant próbuje utrzymać tę linię podziału, linię, która powinna przebiegać między dziełem a „*ramą*” lub między ramowymi pojęciami filozofii estetycznej i wszystkim, co miałoby leżeć zdecydowanie wewnątrz lub zdecydowanie na zewnątrz właściwego jej obszaru. W każdym przypadku przykłady świadczą o pewnej trudności lub niemożności realizacji takich zamierzeń¹³. Kant uważa, że nasze doświadczenie sztuki powin-

no się obywać bez poznania pojęciowego i jakichkolwiek reguł estetycznych, jednocześnie filozof wprowadza cały zastęp wypracowanych pojęć w celu przedstawienia samej tej teorii¹⁴. Ustala, że *doświadczenie estetyczne musi być oddzielone od wszelkich pojęć nabytych poprzez lekturę filozoficznych, teoretycznych lub innych tego typu nie-estetycznych dzieł*¹⁵. Próbuje stworzyć konceptualny, teoretyczny model sądu estetycznego, który sam ma pozostać czysty i nieskażony przez zewnętrzne mechanizmy konceptualne, ale jego analiza doświadczenia sztuki musi jednak używać pojęć, ram koncepcji logicznych i kategorii z pierwszej *Krytyki*. Niezdolność Kanta do teoretycznego ustalenia ograniczeń, ram dzieła sztuki spowodowała, iż sięgnął on do pierwszej *Krytyki* po konceptualną ramę kategorii, którą wcześniej jednak uznał za nienależącą do sądów estetycznych. Filozof uciekał się do użycia potrzebnych pojęć teoretycznych z powodu ich braku wewnątrz sądów estetycznych, co uniemożliwiało mu ogólne opisanie owych sądów. Istnieje więc konflikt między zasadami Kantowskiej estetyki a rządzącą nimi logiką¹⁶. Podsumowując – centralnym problemem wewnętrznej sprzeczności jego estetyki, obstającej przy teorii władzy sądenia niedopuszczającej do poznania pojęciowego w doświadczeniu sztuki, jest jednocześnie wprowadzenie całego zastępu pojęć celem przedstawienia samej tej teorii¹⁷. Wbrew Kantowi trzeba więc stwierdzić, że *poznanie pojęciowe mocno wiąże się z doświadczeniem estetycznym i władzą sądenia*¹⁸. Struktury pojęciowe, ramy, są dodawane jako element zewnętrzny dzieła czy poznania estetycznego, wewnętrzny brak powoduje ich wytworzenie i jest zarazem powodem ich wytworzenia. Kant został więc zmuszony do ich przywrócenia. Konieczność powstania ramy jest spowodowana jej brakiem. Bez ramy nie byłoby możliwe ustalenie wewnętrznej struktury, wewnętrznej zawartości koniecznej dla sądów estetycznych. Rama determinuje wnętrze i określa ich znaczenie. Rama jest determinowana od wewnątrz, wobec tego, co ma obramowywać. To jest wnętrze, które zdeterminowało zewnątrz. W ten sposób doszliśmy do paradoksalnej logiki ramy jako parergonu. *Jest to istotny punkt dla zrozumienia dzieła Derridy w ogóle, a w szczególności jego pism o Kancie. Oczywiście teksty te* (Derrida – M. S.) *składają się na długą drogę dekonstruowania Kantowskiej doktryny władzy i wykazywania, że cały system zależy od szeregu obarczonych wartościowaniem terminów i rozróżnień, których status wciąż jest kwestionowany lub których logika okazuje się wszędzie podlegać przeciwdziałającej „logice parergonalności”, logice anomalii logicznych. Cały ten problem zaś powodują właśnie przypadki graniczne – dzieła sztuki, które nie mogą być zdecydowanie umieszczone wewnątrz lub na zewnątrz estetycznej „ramy” odniesienia, sądy, które nie są pojęciowo określone, a jednak wymagają odwołania do określonych pojęć lub też ten rodzaj doświadczenia estetycznego, które Kant opatruje oksymoroniczną nazwą „celowości bez celu”. Derrida stale odnajduje w trzeciej „Krytyce” Kanta tego rodzaju przykłady „logiki parergonalności”, której efekty są najbardziej widoczne w momencie, gdy w grę wchodzi umieszczenie „ramy” pojęciowej wokół tego, co nie może być przedmiotem definicji pojęciowej*¹⁹. Sam Derrida pisze o tym w ten sposób: ...pozbawmy obraz wszelkiego przedstawiania, sygnifikacji, tematu, tekstu jako zamierzonego znaczenia, pozbawmy go także całego tworzywa (płótna, kolorowych farb), które dla Kanta nie może być samo dla siebie piękne, wytrzymajmy z niego wszelki rysunek mający jakiś dający się określić cel, pozbaw-

my go jego kanwy oraz społecznego, historycznego, politycznego i ekonomicznego tła, a co pozostanie? „Rama”, oprawa, gra form i linii, których struktura jest homogeniczna ze strukturą „ramy”²⁰.

Dekonstrukcyjne czytanie tekstów oznacza nieuchronne wnikanie się w język, który zamierza analizować, którego przesłanki zamierza odsłonić, jak też to, że dekonstrukcja jest już w tekstach, które się czyta, a więc nie jest metodą wobec tych tekstów zewnętrzną, lecz sposobem na problematyzację tego, co w sposób niejawni istniało od początku²¹. Dekonstrukcyjna krytyka dzieła sztuki nie jest zawarta, obramowana, ani w sztuce, ani w teorii, ale pozostaje w granicach ich obu. Dekonstrukcja nie tworzy kolejnej ramy, ani nie może istnieć bez ram. Ma ona na celu przemieszczenie, eksploataowanie, rozruszanie granic między teorią a sztuką, zmianę relacji, jakie każda z nich ma z tą drugą, jednak bez determinowania jednej przez drugą. Strategia ta ujawnia zmiany w pierwotnym układzie, przemieszczenia, które ostatecznie doprowadzają do pęknięcia ramy – zwanego systemu pojęć – powodując przeobrażenie jej wewnętrznych ograniczeń w zewnętrzne, rozprzestrzeniając swe działanie przez teorię sztuki. *Owo przekraczanie, przechodzenie przez granice dyscyplin jest jedną z głównych (...) konieczności dekonstrukcji* – powiada Derrida i dodaje, że można to osiągnąć przez *zaszczepienie jednej sztuki na drugą, kontaminację kodów, rozsiewanie (dissémination) kontekstów*, a to są momenty tego, co nazywamy historią²². Pojęcie „dyseminacji”, przywołuje znaczenia samoczynnego rozsiewania, dążności do nieograniczonego rozprzestrzeniania i roztrwania²³, a także rozsadzania sensu. Efekt „dyseminacji” znajduje się między kodami, kontekstami i teoriami sztuki. Pojęcie „dyseminacji” implikuje również teorię intertekstualności²⁴.

Efektem parergonu jest oderwanie, oddzielenie czegoś w celu przytwierdzenia, umocowania tego w innym miejscu. Ta strategia pożycza efekt z procesu montażu filmu. *Sam termin montaż (po francusku: „montage”) pochodzi ze słownika pojęć technicznych i oznacza składanie maszyn, urządzeń lub budowli z gotowych części. Gdy czynność łączenia oddzielnych elementów w pewną całość ma w dużym stopniu charakter kreacyjny i dotyczy również gromadzenia materiałów, wówczas używa się pojęcia, które ma głębsze znaczenie, obejmuje różne czynności, np. zbieranie, składanie czy mieszanie (po francusku – „assemblage”, po angielsku – „assembly”, natomiast „editing” na oznaczenie czynności technicznej w kinie)*²⁵. Montaż jest odrywaniem indywidualnych ujęć z ich „rzeczywistego” kontekstu, następnie przenoszeniem ich do innego; jest ponownym zebraniem znaczących wcześniej ujęć i zarazem rozszerzeniem ich znaczenia w innym, nowym kontekście. Znaczenia tych ujęć stają się na nowo umotywowane w systemie nowej ramy. Zagadnienie zestawiania i zamykania w jakichś ramach jest zagadnieniem ogólnym, jednak jego procedury mają charakter techniczny. Heidegger w *Pytaniu o technikę* podkreśla, że technika jest sposobem opanowywania otaczającego nas świata, a istotę techniki stanowi proces zestawiania (*Ge-Stell*), co ma oczywiste implikacje dla mechanicznego aparatu kinematograficznego.

*Uprawiając dekonstrukcję, działamy w ramach kategorii systemu, lecz po to, aby go naruszyć*²⁶. Działanie dekonstrukcyjne w ramach systemu estetyki polega na odrywaniu sztuki od teorii i wpisaniu na nowo w powstałą szczelinę różnicy, nie w celu nadania im nowego znaczenia, ale w celu przemieszczenia ich wzaje-

mnych relacji w nowym krytycznym ujęciu, które uzasadnia na nowo każdy fragment przez serię przeszczepów. Sztuka i teoria, wstawione w tę nową krytyczną ramę, są reprodukowane przez *reassembly* – nowe połączenia, zebrane i przeszczepione, jedno w drugim, na polu tekstowym, gdzie jedno bez drugiego nic nie znaczy. Na tym polu koncepcje wnętrza i zewnątrz nabierają nowych znaczeń, które unikają ogólnych totalizujących ujęć. W historii filozofii widoczny pęd w kierunku totalizacji – tzn. totalizacji prawdy, syntezy wiedzy – o których marzył Kant, jest ukazywany jako krytyka, czyli proces krytyczny. W tym sensie obiekt każdego dekonstrukcyjnego projektu sam musi być krytyką. To krytyczne stanowisko jest dla Derridy treścią, materią, substancją pisania na granicy ramy.

Pierwszy akt *Kontraktu rysownika* – akt nadawania tytułu, tytułowanie filmu angażuje parergon. Derrida na temat nadawania tytułu mówi: *...bez wątpienia natrafiamy na zagadnienie tytułu. Co się dzieje, gdy nadajemy tytuł „dzieła sztuki”? Jaki jest topos tytułu? Czy zawiera się on w dziele sztuki i gdzie mianowicie? Na brzegu? Poza brzegiem? Na wewnętrznej ramie? W jakimś ponad-brzegu, do wewnątrz, pomiędzy domniemanym centrum a obwodem, lub między to, co obramowane, a to, co obramowuje? Czy topos tytułu, niczym kartusz, dominuje nad dziełem, wychodząc od, zewnętrznego wobec dzieła, dyskursywnego i prawodawczego procesu, wychodząc ode mnie lub bardziej określonej exergii wypowiedzi, nawet jeśli to określenie działa w sposób performatywny? Lub raczej, czy tytuł wpływa na wewnętrzną przestrzeń „dzieła” wpisując w całość objaśnienia określające, które nie narzucają się dłużej dziełu i konstytuują go, w rzeczywistości je umiejscawiając* ²⁷. Trzeba pamiętać, że produkcja filmów jest zależna od praw rządzących rynkiem, wymiany ekonomicznej i swego rodzaju kontraktu z publicznością. W logice dystrybucji filmu szczególnie ważną rolę odgrywa jego tytuł. Tytuł reprezentuje i jest cytowany w gazetach, w analizach, a potem w opracowaniach dotyczących historii filmu. Zapowiadając film, wprowadza widzów w pewien układ, interes czy też transakcje. Tytuł dociera do potencjalnego odbiorcy na samym początku filmu. Jako graficzny dodatek, wymykający się poza ramy i tworzący własny efekt znaczeniowy poza obrazem, działa poza kontrolą filmu. Od początku nie stanowi wyłącznie własności filmu, do którego jest doczepiony, działa niezależnie w różnych kontekstach społecznych. Tytuł filmu staje się ponownie obramowany przez nowe konteksty, z którymi „wchodzi w grę”. Publiczność z pewnością wie, że „właściwe miejsce” tytułu znajduje się wewnątrz filmu, na jego początku i tam spodziewa się go ujrzeć. Graficznie napisany w poprzek stanowi część dzieła filmowego. Funkcją tytułu jest ustanowienie limitów, zapowiedź i przejęcie kontroli z wnętrza filmu nad tym, co publiczność będzie się spodziewała zobaczyć. Nadawanie tytułu, który jest zarówno wewnątrz ramy filmu, jak i na zewnątrz niej, nie znajdując się zarazem w przestrzeni żadnej z nich, stanowi przykład logiki parergonu. Tytuł *Kontrakt rysownika* sam sobą zapowiada parergon. Kontrakt to rama, zestaw ograniczeń, granic, do których przestrzegania są zobowiązane przynajmniej dwie strony. W tym filmie kontrakt zostaje zawarty między artystą, jego sztuką i ramą odniesienia, sposobem postrzegania świata.

Jeden z napisów pojawiających się w czołówce filmu informuje widza, że akcja filmu rozgrywa się w 1694 roku. Kontrakt zawarty między rysownikiem Neville'em a panią Herbert zobowiązuje Neville'a do narysowania określonych

rysunków, mających być prezentem od pani Herbet dla męża, który w tym czasie wyjechał. Kontrakt zawiera cztery warunki: Neville ma narysować 12 widoków ukazujących posiadłość, jego praca ma być wykonana w ciągu 12 dni, ma zacząć natychmiast, nie wolno mu z nikim rozmawiać. Neville nazywa te warunki przesadnie wygórowanymi i dodaje do kontraktu swoje własne wymagania: do niego będzie należał wybór widoków posiadłości, które narysuje; pani Herbert pozwoli na używanie jej ciała dla przyjemności rysownika. Po zawarciu kontraktu Neville bierze swój przyrząd optyczny, tzw. *velum*, i niezwłocznie zabiera się do pracy. „*Velum*” – przyrząd służący do konstruowania perspektywy geometrycznej; szyba z naniesioną kratą, którą artysta umieszcza między swym okiem a modelem i z niej odczytuje prawidłowy skrót w perspektywie geometrycznej²⁸. Do korzyści wynikających z zastosowania „*velum*” Alberti zaliczał przede wszystkim to, że przedmiot, kiedy nań patrzymy, pozostaje wciąż taki sam²⁹. „*Velum*” było instrumentem broniącym przed zmiennością wyglądu, a więc i pozorów samej rzeczy. Innymi słowy: „*velum*” miało stanowić technologiczną gwarancję poprawności przedstawienia³⁰. Zastosowanie *velum* – narzędzia przedstawiania, powodowało oddzielenie przedmiotu przedstawianego od oczu artysty. Przecinając piramidę widzenia, projektowało zarazem scenę widzenia wedle racjonalnych przesłanek.

Artysta, zmierzając ku prawdzie przedstawienia, której gwarancją miało być użycie przyrządu perspektywicznego, nie zastanawia się nad tym, w jaki sposób uobecnąć rzeczywistość w przedstawieniu, ale raczej, jak pojąć rzeczywistość w swoim przedstawieniu. Neville nakazuje, żeby w wybranych miejscach w określonych godzinach nikt się nie pojawiał i żeby nic w tych miejscach nie zmieniano. Zaczynamy rozumieć, iż Neville dąży do totalnej kontroli, do zapewnienia sobie totalnego zawładnięcia nad miejscami, które staną się scenami rysunków. Pan Talmann mówi: *Twój pan Neville oczyszcza krajobraz, jak wszechwładny Bóg, aż dziw bierze, że jeszcze śpiewają ptaki*. Podczas jednej z kolacji pani Talmann pyta natomiast: *A co z ptakami, panie Neville? Możesz zignorować ich śpiew, lecz nie zabronisz im latać w polu swego widzenia*.

Rama *velum* – rama odniesienia – ogranicza Neville’owi percepcję przedmiotów i wydarzeń. Pozostaje on ignorantem w sprawie znaczeń i powiązań tajemniczych obiektów pojawiających się w polu jego widzenia, z niewyjaśnioną nieobecnością pana domu. Wymóg czystej, nieskażonej obecności, wydaje się spełniony natychmiast: nic nie wymknie się ramie odniesień, którą rysownik ustanawia ponad scenami i nic spoza tej ramy nie może skażyć czy zakłócić tego, co się znajduje wewnątrz niej. Rysownik jest przywiązany do drobiazgowego odwzorowywania widoków według zasady „jednoocznej” geometrycznej perspektywy³¹ i tylko ten sposób uznaje. Renesansowa geometryczna perspektywa malarska nie jest technicznym sposobem uzyskania wiernych podobizn ludzi czy przedmiotów, lecz raczej metodą budowania niewzruszonego, przestrzennie jednolitego obrazu świata³². *Perspektywa jest aprioryczną konstrukcją rozumu porządkującą przestrzeń widzialną. Przedmioty nie tworzą przestrzeni, lecz się w niej zjawiają, gdyż to ona właśnie – jak u Kanta – wyznacza ogólne ramy, w jakich mogą zaistnieć*³³. Wcześniej podobną myśl Alberti zawarł w traktacie *O malarstwie*, w którym autor opisuje swe postępowanie podczas malowania obrazu. *Najpierw na powierzchni, na której mam malować, kreślę dowolnej wielkości czworobok o kątach prostych, który stanowi dla mnie jak gdyby otwarte*



okno, przez które widać historię, którą mam przedstawić³⁴. Albertiańska metafora okna, przez które widać historię, definiowała obraz nie tylko jako zapis bezpośredniego doświadczenia wizualnego, ale przede wszystkim jako przedstawienie perspektywiczne i dlatego stała się modelem dla przyrządów służących do konstruowania perspektywy, znajdując materializację właśnie w velum. Słowo „perspektywa” pochodzi od łacińskiego *perspektiva* i oznacza – według Albrechta Dürera – zarówno „widzieć jasno”, jak i „widzenie poprzez”³⁵. Wynika więc z tego, że *granice przedstawienia doskonale pokrywają się z granicami świata widzialnego, uchwyconego przez spojrzenie*³⁶. Sposób postrzegania Neville’a i jego wizja przedstawiania krajobrazu są ograniczone zawsze przez velum, co się przyczynia m.in. do tego, że pozostaje on ślepy na wszystko, co pozostaje poza ramą velum. Granice przedstawiania pokryły się z granicami postrzegania, dość szybko jednak zostały one zakłócone czy też przeniknięte przez pojawiające się w tajemniczy sposób obiekty – koszulę, kurtkę, parę butów do jazdy konnej oraz drabinę, które wtargnęły w obręb jego ramy postrzegania z zewnątrz. Wszystko, co pojawiło się w granicach velum, musiało jednak zostać przywrócone właściwej ramie oraz przedstawione wiernie, w całości i bez reszty.

Pani Talmann, mówiąc do Neville’a: *Nie sądzisz, że już niedługo odnajdziesz ciało, które przywdziewa te ubrania?* wyraża swe pragnienie narzucenia i przejęcia kontroli nad znaczeniem porozrzucanych w ogrodzie obiektów. Ufny, nieznający się na fortelach i nierozumiejący zasad prowadzonej z nim gry Neville odpowiada: *Cztery ubrania i drabina nie dają zwłok*. Własność owych ubrań zostaje wkrótce przypisana niepojawiającemu się fizycznie (z wyjątkiem początkowej sceny) ani w posiadłości, ani na rysunkach, panu Herbertowi. Pojawiają się tylko ślady jego obecności w postaci porozrzucanych na terenie posiadłości części garderoby. Pani Talmann, proponując Neville’owi podpisanie jeszcze jednego kontraktu, wywiera na nim presję i jednocześnie narzuca mu kolejną ramę. Pani Talmann mówi: *Z uwagi na to, że potrafię połączyć ze sobą znaczenia przypadkowych przedmiotów z twoich rysunków i wyjaśnić pozostałym zniknięcie mojego ojca (...). Proponuję, żebyśmy zawarli umowę, która ciebie będzie chronić, a mnie przyniesie radość. Chciałabym, żebyśmy podpisali podobny kontrakt, jak ten, który masz z moją matką*.

Kiedy ciało pana Herberta zostaje odnalezione w fosie, nieuzasadnione dotąd obiekty znajdujące się na rysunkach Neville’a, nabierają znaczenia i obramowując rysownika, wskazują na jego winę. Wszyscy mieszkańcy posiadłości zaczynają domagać się restytucji.

Neville-artysta jest przekonany o szczególnej roli, jaką sztuka odgrywa w życiu człowieka. Będąc bezkompromisowym wyznawcą Arystotelowskiej kategorii mimesis, Neville włącza te niespodziewane obiekty do swoich rysunków. Ich pojawienie się na rysunkach argumentuje, mówiąc: *Jestem na tyle drobiazgowy, że zauważam nawet niewielkie zmiany w krajobrazie. Kiedy się czegoś podejmę, traktuję to jak zobowiązanie z wszelkimi tego konsekwencjami, albo: ...nigdy nie ukrywam i nie zniekształcam*.

W książce *La dissémination* Derrida przeprowadza rozbiór pojęcia mimesis, a ściśle jednej z jego interpretacji – interpretacji metafizycznej – którą nazywa mimetologizmem. Zofia Mitosek w pracy *Teorie badań literackich* pisze: *Książ-*

ka „*La dissémination*” jest dekonstrukcją wszechobecną w badaniach literackich kategorii „*mimesis*”. Trzeba przyznać, że owa dekonstrukcja stanowi chyba pierwszą w dziejach filozofii i literaturoznawstwie, gruntowną analizę tej kategorii, jej genezy, ograniczeń i aporii³⁷. Filozof zajął się w niej m.in. dekonstrukcją podstawowych opozycji wpisanych w metafizyczną wykładnię *mimesis*: (wewnętrzne-zewnętrzne; model-kopia; wzór-naśladowanie; pierwotne-wtórne; prawdziwe-nieprawdziwe; ideał-realizacja konkretna, itp.) Opozycje te przez wieki kształtowały myślenie ludzi na temat sztuki. Dekonstrukcjonizm podważył taki sposób myślenia, kategoria *mimesis* znalazła się w polu intelektualnych zaczepiek, a tradycyjne hierarchie uległy dewaluacji czy nawet odrzuceniu³⁸. Kategorię *mimesis* Derrida uznaje za swego rodzaju maszynę logiczną, która puszczona w ruch ustanowiła dwa paradygmatyczne przykazania. Po pierwsze, *to co naśladowane, poprzedzać będzie samo naśladowanie (i jego efekt)*. Po drugie, *„to co naśladowane, jest bardziej rzeczywiste, istotniejsze, prawdziwsze etc. niż naśladowujące”*. Uprzedniość, wynikająca z rozdzielnosci (naśladowane przed naśladowującym), oraz hierarchiczność (naśladowane ponad naśladowującym) – te dwie tezy dotyczące relacji między modelem a kopią na długo określić miały refleksję nad *mimesis*³⁹. Derrida utrzymuje, że opozycja sztuki jako działalności naśladowującej i przedmiotu naśladowania była od czasów Platona zdominowana przez hierarchię wartości: *to, co istnieje naprawdę, jest pierwsze i lepsze od tego, co naśladowuje*. Przypuszczenie, że naśladowanie jest rezultatem spojrzenia naśladowującego, że obraz wyprzedza model, a podwojenie może być wcześniejsze od tego, co proste – takie przypuszczenie było niemożliwe do przyjęcia w trwającej ponad dwa tysiące lat metafizyce *mimesis*⁴⁰. Derrida uchyla się więc mimetologicznym tezom o uprzedniości przedmiotu naśladowania wobec samego naśladowania, pierwotności modelu wobec kopii oraz nie niweczy samego procesu naśladowania. Naśladowania więc „nie ma” (bo zakwestionowana zostaje jego metafizyczna wykładnia), ale i „jest” (bo logice „*mimesis*” nie sposób się wymknąć)⁴¹. Kategoria *mimesis* była jedną z podstawowych i swoistych kategorii antycznej estetyki określającą relację między dziełem a światem wobec niego zewnętrznym⁴². Za sztuki naśladowcze, mimetyczne Arystoteles uważał te, które naśladowały przyrodę w tym, co zrobiła, w przeciwieństwie do uzupełniania jej nowymi formami w tym, czego nie zdołała zrobić. *Sztuki bądź uzupełniają przyrodę tym, czego nie zdołała zrobić, bądź ją naśladowują*⁴³. Przed Sokratesem i Platonem niewiele było wzmianek w tekstach o odtwarzaniu przyrody przez malarza czy poetę. Wcześniej posługiwano się terminem *mimesis*, ale pierwotnie oznaczał on wyrażanie dynamiki uczuć i odgrywanie przeżyć związanych z muzyką i tańcem – teoria pitagorejska. Drugie znaczenie było związane ze wzorowaniem działań twórcy na sposobach działania przyrody. Demokryt uważał, że ludzie nauczyli się budownictwa, naśladowując jaskółki, a śpiewu – naśladowując słowika i łabędzia. Trzecia teoria, autorstwa Platona, dotyczyła naśladowania wyglądów w malarstwie i poezji. Uważał on, że naśladowanie artystyczne jest podwójnym oszustwem. Przedmioty materialne są tylko odbiciami jedynych przedmiotów realnych, jakimi są idee, zatem wizerunki tych przedmiotów, stworzone przez artystów, stają się naśladowaniem tego, co już samo w sobie jest naśladownictwem. Według Platona model wyprzedzał to, co go naśladowuje i miarą wartości naśladowania jest zgodność jego efektu z tym modelem. Arystoteles uważał na-

tomiast, że naśladowane dzieło odbija rzeczywistość nie faktyczną, ale prawdopodobną, rozróżniał sztuki uzupełniające przyrodę nowymi formami i sztuki naśladowujące to, co przyroda ukształtowała, czyli tzw. sztuki mimetyczne (malarstwo, rysunek, rzeźba, poezja i częściowo muzyka). Sztuka, według niego, nie naśladuje tego, co jest, ale to, co być może albo być powinno. W ten sposób pojęcie prawdopodobieństwa zmieniło proste naśladownictwo, które dotąd było pojmowane jako tworzenie podobizn, w kreację świata artystycznego opartego na fikcji ⁴⁴.

Jedną z licznych konsekwencji podważenia przez dekonstrukcję tradycyjnych opozycji pierwowzór-naśladowanie jest przeświadczenie, że wszystko jest intertekstem i (lub) interkontekstem i że trudno byłoby wskazać ową pierwszą zasadę, jakiś prawzór, gdyż – jak się okazuje – wszystko, z czym mamy do czynienia, jest wielokrotnym odbiciem, powieleniem czy też mutacją ⁴⁵. *Stosunki mimetyczne można uważać za intertekstualne: za stosunki nie tyle między tekstualną imitacją a nietekstualnym pierwowzorem, ile między jedną reprezentacją a drugą. Teksty głoszące, że wszystko było już u jakiegoś źródła, że jakiś pierwowzór jest niepowtarzalny, jego manifestacja zaś drugorzędna, a imitacja wtórna, mogą zarazem ujawniać, że pierwowzór ten jest już pewną imitacją i że wszystko zaczyna się od odtwarzania* ⁴⁶. Artysta zanurzony we wszechogarniającym świecie tekstów nie wymyśla, lecz czyta, powtarza, cytuje, nawet jeśli czyni to nieświadomie. Wyobraźnia artystyczna jest bardziej lub mniej świadomym rezultatem lektury, której efektem staje się szczepienie tekstu na tekstach, bowiem – jak twierdzi Derrida – skoro nie ma nic poza tekstem, zatem każdy tekst żyje na tekście, który istnieje pod innym tekstem, bez żadnej hierarchii ⁴⁷. Wszelki tekst jest więc skrzyżowaniem wielu praktyk tekstotwórczych, źródła wielu cytatów są nie do ustalenia, bowiem są to cytaty bez cudzysłowów.

Greenaway, który sam jest autorem widoków posiadłości, pozwala Neville'owi stać się reżyserem filmu i operatorem kamery, przeszczepiając w ramy filmu ramy velum. Reżyser zmusza widza, żeby ciągle porównywał rysunki posiadłości i pejzażu z ich filmowym przedstawieniem, czyniąc niemożliwym stwierdzenie, które z nich służy jako kopia drugiego.

Te porównania stają się coraz trudniejsze, gdy Greenaway zaczyna filmować pejzaż przez siatkę optyczną velum, a rysunki są filmowane bezpośrednio przez soczewki kamery. Podobnie jak pozornie przypadkowe obiekty znajdujące się w przestrzeni ogrodu, tak i rysunki stają się całkiem oderwane od ukazywanej przez nie przestrzeni. Zostają one wpisane w historię rysunku, ale również zostają zawłaszczone przez film. Można więc zadać pytanie o artystyczną ramę, przez którą zostają objęte. Do jakiej więc ramy należą te rysunki, jeśli nie do filmu? Jaki model restytucji jest możliwy, gdy rysownik staje się reżyserem? Należy pamiętać, że realnym rysownikiem filmowym jest reżyser, a postacią fikcyjną jest Neville. Wszystko obraca się wokół parergonu. Kto narysował te rysunki?

Odpowiedź można znaleźć u Derridy, w jego myśli na temat pojęcia ramy definiującej rysunek. Dla filozofa cała kwestia sztuki jako reprodukcji, odwzorowania, powinna być oczyszczona z ogólnego pojęcia szkicu. *Linia, która występuje w rycinie, linia, która „siebie” naśladuje, należy do wszystkich sztuk, do sztuk przestrzennych i do sztuk czasowych, tak do muzyki, jak i do malarstwa. W jednej i w drugiej linia wykreśla przestrzeń naśladowania i naśladowanie przestrzeni. Otóż „linia” (rysunek lub linia melodyczna) nie jest jedynie czymś,*

co umożliwia naśladowanie i rozpoznanie tego, co przedstawiające. Jest ona elementem różnicy formalnej, która umożliwia pojawienie się treści (np. substancji barwnej lub dźwiękowej). Nie może ona „dać okazji” dla sztuki (techné) jako „mimesis”, nie czyniąc z niej zarazem „techniki naśladowania”⁴⁸. Derrida zwraca uwagę na parergonalną logikę szkicu, którego podstawową czynnością jest rysowanie, w odniesieniu do ogólnego pojęcia sztuki, które znajduje się na jednej linii z tradycyjnym pojęciem mimesis. Sztuka pojmowana w kategoriach mimesis bazuje na imitacji. Sztuka mimetyczna tworzy bardzo silne odgraniczenie między tym, co jest ukazywane lub kopiowane, co służy jako model, a odwzwiedleniem, reprezentacją, sztuką. Model (to, co służy jako model) musi znajdować się poza ogólną ramą sztuki mimetycznej. Rysowanie jako technika imitacji dostosowuje do techniki kopiowania zewnętrzny model, zewnętrzny wobec sztuki. *Sztuka rodzi się z naśladowania, do dzieła we właściwym sensie należy tylko to, co można zachować w rycinie, w odtwarzającym wrażeniu „linii”*⁴⁹. Przypuszczalne początki, korzenie sztuki jako imitacji można odnaleźć na zewnątrz jej samej, poza nią (jak zapewne wszystkie jej korzenie, początki) w możliwości rysowania jako podstawowej technice imitacji. Staje się oczywiste, że w tym modelu sztuki wszystko, co można zmieścić w pojęciu rysunku – a więc: szkic, kontur, rycina, a także obramowywanie, wraz z ich efektami, i tym jak działają – paradoksalnie leży zarówno wewnątrz, jak i poza przestrzenią samej sztuki. *Rycina, która kopiuje modele sztuki, jest jednak modelem sztuki*⁵⁰. Rysowanie modeli, obramowujący rysowanie efekt parergonu, *nie jest jedynie czymś, co umożliwia naśladowanie i rozpoznawanie tego, co przedstawione, w tym co przedstawiające. Jest on elementem różnicy formalnej, która umożliwia pojawienie się treści (substancji barwnej lub dźwiękowej)*⁵¹. Sztuka zrodziła się z imitacji i powielania, toteż ważną kwestią dla sztuki jest określenie miejsca, jakie zajmuje oryginał. Sztuka musi czerpać z pierwotnej przestrzeni pochodzenia reprodukcji, ale tę przestrzeń dopełnia rysowanie jako technika imitacji, czyli to, co jest imitacją, jest już reprodukcją. Rysunek – model dla sztuki – sam jest sztuką. Sztuka reprodukuje samą siebie, reprodukuje reprodukcję i nie zostawia miejsca dla oryginału. Albo raczej z powodu parergonalnej struktury sztuka przemieszcza oryginał do wnętrza własnej przestrzeni, gdzie przestaje on mieć takie znaczenie, jakie miał w tradycyjnie pojmowanej kategorii mimesis, jako uprzywilejowany termin w hierarchii opozycji, przeciwko tzw. reprodukcji. Parergonalne skrzyżowanie szkicu ze sztuką oznacza, że sztuka nigdy nie jest zamknięta, nigdy w skończony sposób obramowana. Szkic oznacza, że projekt sztuki nigdy nie może być w pełni zatrzymany ani wypełniony, ani zamknięty. Sztuka musi być ukazywana jako pozostająca w procesie powstawania, tworzenia – szkicowania. Dlatego w filmie *Kontrakt rysownika* pokazuje się niebezpieczeństwo otaczające artystę, który próbując totalizować swój projekt, stara się wypełnić ramę odniesienia i zamknąć ją, by powstrzymać inne odniesienia. Końcowy zwrot akcji w filmie ujawnia konsekwencje tych działań. Neville pierwotnie wybrał 13 miejsc, które pragnął narysować. Ponieważ jednak kontrakt wymagał od niego tylko 12 rysunków, musiał więc zrezygnować i odrzucić jeden z nich. Złożyło się jednak tak, że w miejscu, które odrzucił, znaleziono potem ciało pana Herberta. Neville, podejmując próbę stworzenia pełnej realizacji swego zamysłu, powtórnie przyjeżdża do posiadłości Anstey. Uważa, że musi zrobić ten ostatni, jak się

okazuje brzemienność w skutki 13. rysunek, aby zakończyć swoje przedsięwzięcie, aby zawładnąć ramą przedstawienia. W swym fałszywym pędzie ku totalizacji musi paradoksalnie wyjść poza ramę – ramę kontraktu – przekraczając wyznaczoną w nim liczbę rysunków. Będąc w trakcie sporządzania 13. rysunku, dokładnie w granicach tego „ponad” (nadwyżki), Neville jest w największym niebezpieczeństwie i ostatecznie płaci najwyższą cenę.

Pan Noyes, świadek pierwszego kontraktu, zarządca majątku pana Herberta, w obawie przed oskarżeniem o zabójstwo szantażuje panią Herbert. Proponuje przekazanie jej kontraktu, dokumentu, który zawierał dowody niewierności małżeńskiej. Po wielu perypetiach kontrakt ostatecznie posłużył jako dowód zbrodni, który obarczył i obramował rysownika winą popełnienia zbrodni. Za pieniądze uzyskane ze sprzedaży rysunków wystawiono w ogrodzie panu Herbertowi konny pomnik, lecz bez jeźdźcy. Stał się on częścią pejzażu w miejscu, które zostało wybrane na przedstawienie 13. rysunku. W tym właśnie miejscu Neville został zmuszony przez pana Seymoura, Noyes’a i Talmanna do zawarcia jeszcze jednego i zarazem ostatniego kontraktu, na mocy którego został oślepiiony, a potem zamordowany, jego rysunki natomiast spalono. Miejsce, które zostało naznaczone przez znalezione ciało pana Herberta, konny pomnik bez jeźdźcy, oślepienie i śmierć, wiąże wszystkie te rzeczy, wskazując przy tym na nieobecną obecność, brakującą obecność, której nie da się przywrócić, restytuować.

Czy można łączyć myśl Derridy ze sztuką filmową? Sztuka filmowa polega na trwaniu, wytycza swą drogę przez labirynt mimetologii. Czy „kinematografia” wiąże się z graficznością? Czy reżyser jest zawsze rysownikiem? Co jest oryginałem dla serii reprodukcji obecnych w filmie? Czy ramy filmu dostarczają rysunkom modeli? Czy na odwrót? Są jednak pewne ograniczenia takiego odczytywania, bowiem Greenaway, zarazem reżyser i rysownik, znika wraz ze swą ramą odniesienia. Kamera jest mechanizmem, który tym samym gestem ramowania ukrywa (to, co poza ramą przedstawiania) i przywłaszcza (to, co wewnątrz niej). Reżyser jako rysownik odwraca ramę, umożliwia nam dostęp do scen rysunków i scen filmu przedstawiających te same obiekty. Kamera Greenaway’a nigdy nie zbliża się bardziej niż rama velum Neville’a do „rzeczywistych” obiektów czy rysunków. Gdy filmowane są rysunki, w geście oderwania, kamera z bliska ujmuje każdy pojedynczy obiekt na rysunku, natomiast ramę filmu wypełnia całe pole rysunku tylko wtedy, gdy jest ono ukazane niekompletne i w trakcie powstawania.

Ten gest podkreśla trudności przedstawiania rysunku i malarstwa wewnątrz ramy filmu. Podkreśla także ogromną różnicę technik używanych przez każdą z tych sztuk i problemy pojawiające się przed reżyserem, który przystosowuje do filmu inne techniki zapisu. Rysunek jako nieruchomy obraz, w kwestii przestrzeni widzialnej, mobilizuje spojrzenie swoją totalnością. Film z drugiej strony zalewa widza natłokiem ruchu, przestrzeń w jego obrazach jest w ciągłym ruchu, mobilizuje on więc spojrzenie nie przez postrzeganie całości obrazu, ale przez montaż fragmentów odsuniętych od totalności wizji. *Jedno medium może być w drugim cytowane lub reprezentowane, ale nie może być z nim utożsamiane. Oznacza to, że w każdym przypadku chodzi o powtórzenie jakiegoś medium z perspektywy różnicy*⁵². Dlatego też aparatowi filmowemu brakuje środków, dzięki którym można objąć obrazową kompozycję rysunku jednym spojrzeniem.

Aparat filmowy – rozumiany tutaj, jako zespół składających się na niego procesów, urządzeń oraz mechanizmów służących i towarzyszących powstawaniu filmu, takich jak np. kamery, projektory, soczewki, oświetlenie, procesy fototechniczne, ale także kapitał, reklamy filmu, badania publiczności – jest złożony z fragmentów i za ich pomocą się wypowiada. Cały ten „aparat” pracuje przeciwko pojedynczej, ujednoliconej ramie, która mogłaby przywrócić i pokazać nieruchomą jedność obrazu. Kamera Greenawaya usuwa ramy rysunków wraz z ich całą estetyką i historią w celu stworzenia własnej ramy. Kamera za-właszcza sobie rysunki, zapada się w nie, podwajając ich przemieszczenie, ukrywając zarazem, jak wiele ukradła, odmawia nam odniesienia do „rzeczywistej” sceny tych rysunków. W ten sposób, „rzeczywiste” obiekty stają się dla nas w procesie filmowania rysunków tak obce jak dla Neville’a patrzącego na nie przez siatkę optyczną velum. Kamera, niewidzialna maszyna, która udając, że jest maszyną ukazującą to, co widzialne, jest tymczasem maszyną, której mechaniczne ramy nic nie wytwarzają poza zasłonięciem stojącego za nimi ślepego artysty. Jednym ruchem wybierając ujęcie, ukazuje i zasłania to, co poza nim. Film pokazuje nam, że przestrzeń widzialności jest dla nas otwarta tylko na pewnym obszarze ślepoty rzutowanym na ekran i że nasze pole percepcji dzieli ślepotę Neville’a i Greenawaya. W rzeczywistości jest to obszar aktu kreacji. Aby się ukazać, wybierając z całości obrazu, i ażeby się obramować, akt kreacji musi oślepić artystę na wszystko, co jest poza ramą kreacji. Akt kreacji czyni to przez zagarnięcie tego, co na zewnątrz, powodując jego rozpuszczenie się i zniknięcie wraz z całym procesem wewnątrz samego aktu. W filmie tym istota aktu kreacji jawi się jako zdolność do „oszustwa”. Neville przywłaszcza swoim rysunkom niespodziewanie pojawiające się obiekty, a Greenaway z kolei przywłaszcza filmowi te obiekty i rysunki, na których są one przedstawione. W tym miejscu widać, jak relatywne jest pojęcie prawdy, zależy ono od ramy odniesienia, które ją otacza i zawiera w sobie. Prawda jest tylko funkcją ramy. Wszelka sztuka polega na ekonomii przywłaszczenia i straty. Sztuka kreuje swoją wizję tylko przez ukrywanie tego, co sztuką nie jest, wprowadzając to jednak do swego wnętrza. Likwidując swe granice, jednocześnie gwałtownie ich broni. To, na co jest ślepa i to, co nią nie jest, leży w jej granicach. To, na co sztuka jest ślepa, jest ramą wokół widzialności, która z kolei jest parergonem. Jako obiekt sztuki rama filmu musi uczestniczyć w tej ślepotcie, parergonie. Pisanie o ramie filmu nie jest łatwe, bowiem samo ramowanie jest w kinie procesem parergonalności. Jego ramy mnożą się tyle razy, że stają się niepodatne na jakiekolwiek ogarnięcie. Samo pojęcie – rama – w odniesieniu do filmu przekracza to, co może być pod tym pojęciem rozumiane w odniesieniu do rysunku lub malarstwa. Gdy mówimy o ramie filmu, odnosimy się do pojedynczych ujęć, z których składa się film, znaczy to, że nie nazywamy granic filmu ramą w takim sensie, w jakim robimy to, określając granice ramy wokół obrazu. Wobec filmu granicą ramy nazywamy to, co jest istotą jego wnętrza. Wewnętrzными granicami ramy filmu, dla każdej pojedynczej klatki, są ramy innej klatki, które również są wewnątrz ramy filmu. W ten sposób znów pojawia się parergon – rama obramowuje samą siebie. W innym sensie rama filmu musi być usytuowana poza nim. Film zrobiony z pojedynczych klatek, musi je zmobilizować, aby ukazać iluzję ruchu, to znaczy, aby mogły one zostać ukazane. Rama konkretnej klatki jest mobilizowana dokładnie

na granicy z inną ramą, tylko na tak długo, jak długo zacierają się granice między nimi, aby stworzyć iluzję ruchu. Gdy oglądamy film, granice między poszczególnymi klatkami są dla nas niewidoczne. Każda pojedyncza rama staje się absolutną granicą widzialności. Jej ukrycie staje się jednocześnie momentem widzialności filmu. Kolejną ramą staje się ekran kinowy, a także sam proces projekcji filmu. *Projekcja* (filmu w kinie – M. S.) *ma do czynienia z wydarzeniami mniej lub bardziej ujętymi w ramy (zawsze, czy to po dziewięćdziesięciu minutach, czy po trzech godzinach filmy się kończą, kurtyna, jeśli jest, zapada, zapala się światło, trzeba opuścić widownię)*⁵³.

MAGDALENA STROJNA

- ¹ Rozmowa Kamili Dreckiej z Jacques'em Derridą w programie telewizyjnym *Ogród sztuk*, tłum. M. Bieńczyk, za: A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2002, s. 277.
- ² J. Culler, *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań naukowych*, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 350.
- ³ Słowo „parergon” w języku greckim oznacza „dzieła poboczne”, stąd termin literacki „parerga”, który oznacza drobne utwory lub twórczość poboczną, za: J. Derrida, *Parergon*, przeł. Arkadiusz Rączka, „Sztuka i Filozofia” nr 10, 1995, s. 5.
- ⁴ J. Culler, dz. cyt., s. 350, za: J. Derrida, *La Vérité en peinture*, Flammarion, Paris 1978, s. 53.
- ⁵ J. Paech, *The game with the frame. O formacie obrazów technicznych*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, red. A. Gwóźdź, Kielce 1994, s. 154.
- ⁶ R. Barthes, *Mit i znak. Eseje*, wybór i słowo wstępne J. Błońskiego, Warszawa 1970, s. 246.
- ⁷ C. Norris, *Dekonstrukcja przeciw interpretacji*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 1999, s. 95.
- ⁸ J. Derrida, *La Vérité...* dz. cyt., s. 93, za: J. Culler, dz. cyt., s. 351.
- ⁹ J. Derrida, *Parergon*, dz. cyt., s. 7.
- ¹⁰ C. Norris, dz. cyt., s. 95.
- ¹¹ J. Derrida, *The Truth in Painting*, trans. by G. Bennington, J. McLeod, Chicago, 1987, s. 9.
- ¹² J. Derrida, dz. cyt., s. 71-73.
- ¹³ C. Norris, dz. cyt., s. 96.
- ¹⁴ Tamże, s. 102.
- ¹⁵ Tamże.
- ¹⁶ Tamże, s. 103.
- ¹⁷ Tamże, s. 102.
- ¹⁸ Tamże, s. 103.
- ¹⁹ Tamże, s. 103-104.
- ²⁰ J. Derrida, *La vérité...* dz. cyt., s. 111.
- ²¹ C. Norris, dz. cyt., s. XIII.
- ²² M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jaques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 17.
- ²³ R. Nycz, dz. cyt., s. 44.
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ T. Miczka, *Słownik pojęć filmowych*, t. 9, Katowice 1998, s. 144.
- ²⁶ J. Culler, dz. cyt., s. 353.
- ²⁷ J. Derrida, *Parergon*, dz. cyt., s. 8.
- ²⁸ M. P. Markowski, dz. cyt.
- ²⁹ L. B. Alberti, *O malarstwie*, przeł. M. Rzepińska, w: *Historia doktryn artystycznych, Wybór tekstów*, cz. I, t. I: *Mysliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.*, wybrał i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1978, s. 360.
- ³⁰ M. P. Markowski, *Pragnienie obecności*, Gdańsk 1999, s. 224.
- ³¹ Perspektywa geometryczna, zwana linearną lub zbieżną – to oparta na geometrii metoda przedstawiania na płaszczyźnie układów trójwymiarowych, tak by przekazywały wrażenie rzeczywistych stosunków przestrzennych między przedmiotami. Punktem odniesienia perspektywy jest oko patrzącego. Z konieczności przyjmuje się, że jest to jedno nieruchome oko. „Gazeta Wyborcza” („Magazyn”).
- ³² Tamże.
- ³³ M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji*, dz. cyt., s. 138.
- ³⁴ L. B. Alberti, dz. cyt., s. 354.
- ³⁵ A. Dürer, *Noty o perspektywie*, przeł. J. Białostocki, w: *Albrecht Dürer jako pisarz i teoretyk sztuki*, oprac. J. Białostocki, Wrocław 1956, s. 106.

MAGDALENA STROJNA

³⁶ M. P. Markowski, dz. cyt., s. 145.

³⁷ Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, Warszawa 1995, s. 351.

³⁸ M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji*, dz. cyt., s. 230-231.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Z. Mitosek, dz. cyt., s. 351.

⁴¹ M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji*, dz. cyt., s. 239.

⁴² *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1988, s. 284.

⁴³ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, Warszawa 1991, s. 157.

⁴⁴ Z. Mitosek, *Mimesis*, Warszawa 1997, s. 21.

⁴⁵ M. Dąbrowski, *Postmodernizm, myśl i tekst*, Kraków 2000, s. 71.

⁴⁶ J. Culler, dz. cyt., s. 345.

⁴⁷ Z. Mitosek, *Teorie...* dz. cyt., s. 344, 354.

⁴⁸ J. Derrida, *O gramatologii*, dz. cyt., s. 278-279.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże.

⁵² J. Paech, dz. cyt., s. 166-167.

⁵³ Tamże.

