

Magda Kaźmierczak
Uniwersytet Warszawski

Szarość i porowatość jako figury spektralnej struktury rzeczywistości

„Szarość” i pojęcie „szarości” zdają się zawierać w sobie największy ze wszystkich barw potencjał filozoficzny, w twórczy sposób umożliwiając conceptualizację pewnych refleksji nad bytem i jego spektralną strukturą. Ze względu na wyjątkową cechę szarości, jaką jest jej nieokreśloność, stałe napięcie pomiędzy dwiema skrajnościami (czernią i bielą), kolor ten uosabia coś w rodzaju strefy przechodniej, w której splatają się i mieszają obecność z nieobecnością.

Refleksje nad szarością znalazły podatny grunt wśród różnorodnych rozważań filozoficznych. Obok ujęć, które łączą symbolikę szarości z brakiem nadziei, pasywnością i zubożeniem, istnieją również takie, które odnajdują w niej skrajnie przeciwne cechy, dzięki którym szarość może stać się figurą „czystej potencjalności”. Jednymi z ciekawszych myślicieli, którzy odwoływali się do pojęcia szarości i jej widmowego, ale równocześnie możliwościowego charakteru, byli Paul Klee – w teorii „szarego punktu” – oraz Walter Benjamin i Asja Lācis, którzy w napisanym wspólnie eseju o Neapolu wykorzystali szarość i porowatość jako klucze do interpretacji miasta. W obu tych ujęciach szarość i porowatość pozwalają zdać sprawę ze spektralnej struktury rzeczywistości i widmowego charakteru wszelkiej obecności¹.

¹ Autorów odwołujących się do szarości mogłoby być oczywiście więcej. Warto by wspomnieć chociażby o Deleuze’em i Guattari, którzy w *Mille Plateaux* (wyd. polskie: G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, przekład. anonimowy, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016) wprost odwoływali się do „szarego punktu” Klee oraz odwołać się do eseju Derridy poświęconego poezji i postaci Francisca Ponge’a (J. Derrida, *Signéponge* = *Signsponge*, trans. R. Rand, Columbia University Press, New York 1984). Derrida, operując grą słów *Ponge-Éponge*, buduje opowieść o strukturze przechodności i nieokreśloności, jaką jest „gąbka” czy też „gąbczastość”, którą aplikuje z kolei do takich kwestii, jak: problem podpisu, imienia własnego, metaforyki i odległości. Również w tekstach Maurice’a Merleau-Ponty’ego, który nie odwoływał się co prawda do szarości w sposób bezpośredni, odnaleźć można szarość. W eseju *Splot-Chiazma* pisał, że „moja cielesna tkanka” i „tkanka cielesności świata” nie są jakąś materią, która przecież wymuszała by dualistyczną wizję rzeczywistości, w której

*

Szarość znajduje się gdzieś pomiędzy bielą i czernią. Kojarzy się z ciszą. Wasilij Kandinsky w *O duchowości w sztuce* pisał, że pierwsza ze skrajności, czyli biel, wyraża „milczenie”, jednakże cisza, jej bezgłos, „nie jest martwy”, ale „pełen możliwości”², w przeciwieństwie do drugiego bieguna szarości, czyli czerni będącej „niebytem bez szans”, „wiecznym milczeniem bez przyszłości”³, a więc niczym: nicością, z której nie może powstać świat. Pomimo usytuowania szarości pomiędzy czernią i bielą, szarość nie oscyluje pomiędzy nimi w równy sposób i bliżej jest jej do czerni: „Szarość jest głucha i nieruchoma [...], jest nieruchomością pozbawioną nadziei”⁴, dlatego też jedyną możliwością ratunku może stać się dla niej wyłącznie rozświetlenie bielą, co pozwoli nadać jej pewien rodzaj „ukrytej nadziei”⁵.

O szarości pisał także Johann Wolfgang Goethe w *Teorii kolorów* – dziele poświęconym analizie barw (Goethe nadaje barwom, tak jak później Kandinsky, znaczenia emocjonalne, Wittgenstein sądził natomiast, że analizy Goethego są analizami pojęciowymi). Dla Goethego ani biel, ani czerń, ani też szarość nie były kolorami, nie umieścił ich więc w opracowanym przez siebie kole barw. Równocześnie przyznał barwie szarej miejsce wyjątkowe pisząc, że

[...] jeżeli nazwiemy czerń odpowiedniością ciemności, a biel przedstawieniem światła, to możemy zaryzykować stwierdzenie, że szarość przedstawia pół-cień. Mniej lub bardziej uczestniczy w świetle i ciemności, i dlatego też znajduje się pomiędzy nimi.⁶

Szarość nie przynależy w pełni ani do ciemności i czerni, ani do jasności i bieli. Jest nieokreślona, a więc nie istnieje i nie może istnieć w postaci czystej; nie ma czegoś takiego jak szarość idealna. Jako nie-kolor szarość wykracza poza logikę koła barw. Nigdzie nie znajduje dla siebie miejsca, nie przysługuje jej jakakolwiek stabilność. Cechą szarości jest ciągła oscylacja i nieustanny brak zdecydowania.

„Znajduje się między dwiema skrajnościami (czernią i bielą) oraz może przybierać odcień każdej innej barwy”⁷ – pisał o szarości Ludwig Wittgenstein. W *Uwagach o barwach* badał nie tylko logikę pojęć kolorów, ale pytał również o ich różnorodne przejawy w świecie zmysłowym, konteksty pojawiania się barw i nadawania im nazw. W przeciwieństwie do teorii Kandinskiego, w ujęciu

podział na umysł i ciało, materię i ideę byłby nieredukowalny, ale „bytami porowatymi”: „zawierają strefy jasne, prześwitły, wokół których krążą ich strefy mroczne i widzialność pierwotna” (M. Merleau-Ponty, *Spot- Chiazma*, przeł. M. Kowalska, [w:] *idem*, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński i in., Fundacja Aletheia, Warszawa 1996). Tak więc również Merleau-Ponty’owska cielesna tkanka świata jest w swej istocie szara.

² W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, 1996, s. 92.

³ *Ibidem*, s. 93.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, s. 93-94.

⁶ J.W. Goethe, *Theory of colours*, trans. C.L. Eastlake, ed. J. Murray, Albemarle Street, London 1840, *Fragm.* 249, s. 103.

⁷ L. Wittgenstein, *Uwagi o barwach*, przeł. B. Baran, Aletheia, Warszawa 2014, *Uwaga* III.83, s. 56.

Wittgensteina ani biel, ani tym bardziej czerń, ale właśnie kolor szary zawiera w sobie pełnię możliwości. Szarość jest plastyczna i otwarta na to, co przyniosą jej z zewnątrz inne kolory: za każdym razem dopasowuje się do nich, zachowując równocześnie swoją jednostkowość, odrębność i wyjątkowość; szarość sprawia, że inne barwy matowieją, stają się mniej wyraźne, ale mieszając się z nimi, nigdy nie znika całkowicie. Będąc mieszanką bieli i czerni i nie stapiając się nigdy z żadną z nich, w pełnym spektrum swoich przejawów szarość nie daje się zawłaszczyć żadnemu z biegunów i w równym stopniu bierze udział zarówno w świetle, jak i w mroku, otwierając przestrzeń dla możliwości pojawienia się nieskończonej ilości tonacji innych barw.

*

Ten możliwościowy charakter szarości uchwycił Paul Klee w teorii dzieła sztuki i twórczości artystycznej. Zarys ontologii rzeczywistości i jej analogii w sztuce opiera się w myśli Klee na koncepcji „szarego punktu” (*Graupunkt*)⁸. Z „szarego punktu” gest ręki artysty naśladowującego stwórcę wydobywa na powierzchnię płótna pierwszą widzialną formę – linię. Z linii powstają na płaszczyźnie kształty dwuwymiarowe, a wreszcie – formy złożone. „Szary punkt” jest źródłem wszystkich form tworzących różnorodną wielość widzialnej rzeczywistości i bogactwo sztuki. Każdy obraz, każdy fragment rzeczywistości stanowi rozwinięcie wiecznego źródła, jest aktualizacją zawartych w nim możliwości. Wszystko zawiera w sobie wewnętrzną pulsującą energię, opowiadającą historię powstawania widzialności i sprawiającą, że akt twórczy nigdy nie ulegnie zakończeniu. Tak o „szarym punkcie” pisał sam Klee:

Chaos, jako antyteza [kosmosu], nie jest pełnym i zupełnym chaosem, ale miejscowo determinowanym pojęciem związanym z pojęciem kosmosu. Zupełny chaos nigdy nie może zostać umieszczony na skali, ale zawsze będzie pozostawał nie do zważenia i nie do zmierzenia. [...] Graficznym symbolem tego „nie-pojęcia” jest punkt, który właściwie nie jest punktem, ale punktem matematycznym.

Nie-istniejące-nigdzie coś albo gdzieś-istniejące nic jest nie-pojęciowym pojęciem wolności od przeciwieństw. Aby je uwyraźnić [...], dochodzimy do pojęcia szarości, do rozstrzygającego punktu pomiędzy stawaniem-się i odchodzeniem: szarego punktu.

Punkt jest szary, bo nie jest ani czarny, ani biały albo dlatego, że jest biały i czarny jednocześnie.

Jest szary, bo nie jest ani na górze, ani na dole albo dlatego, że jest zarazem na górze i na dole. Jest szary, bo nie jest ani gorący, ani zimny; jest szary, bo jest punktem bezwymiarowym, punktem pomiędzy wymiarami.⁹

⁸ O bliskości „szarego punktu” z pism Paula Klee i „czystej potencjalności” w ujęciach Arystotelesa i Giorgia Agambena pisałam w artykule „Szary punkt” jako „czysta potencjalność” w teorii twórczości artystycznej Paula Klee opublikowanym w czasopiśmie „Sztuka i Filozofia”, nr 47, ss. 32-44.

⁹ P. Klee, *Notebooks*, Vol. 1, *The thinking eye*, trans. R. Manheim, ed. J. Spiller, Lund Humphries, London 1973, s. 3.

Innymi słowy, „szary punkt” jest przestrzenią czystej potencjalności, stopniem zero nieposiadającym żadnej cechy, momentem, który następuje przed podjęciem jakiegokolwiek decyzji. Znajduje się w tym, co się wydarzyło bądź nie wydarzyło, co się wydarzy bądź nie wydarzy. Jest pozbawioną wymiarowości widmową przestrzenią, której wyjątkowość polega na tym, że nie podlega ona żadnej konieczności, żadnemu odgórnemu prawu ani też zasadzie celowości: gest stwórczy może, ale równocześnie wcale nie musi się dokonać. „Szary punkt” znajduje się, mówiąc językiem Arystotelesa, zarazem w możności i w akcji, gdyż, jak pisał gdzie indziej Klee, może sam siebie poruszyć, ale zarazem pozostaje w spoczynku. Aporetyczność czy też źródłowe napięcie „szarego punktu” umożliwia uniknięcie wszelkiego zdeterminowania. „Szary punkt” jako sfera czystej potencjalności pozwala wydarzyć się i zarazem nie wydarzyć się temu, co przypadkowe i dowolne. Równocześnie nie znika w tym, co zostało uczynione widzialnym, co już się wydarzyło, ale zostaje w nim immanentnie zachowany jako źródłowa potencjalność. Zawieszony pomiędzy byciem i nie-byciem jest niewyczerpywalnym źródłem wszelkich form, które nigdy nie ulegną pełnej, ostatecznej aktualizacji, ale zawsze zachowują swój charakter możnościowy, wychylony równocześnie w przeszłość i w przyszłość.

Sztukę Paula Klee nawiedza więc widmo „szarego punktu”, którego aktualizacja nigdy nie jest ważniejsza niż jej brak. Jak w świecie, „szary punkt” jest także stale obecny w dziełach sztuki, chociaż nigdy w pełni dostępny – za sprawą „szarego punktu” sztuka staje się przestrzenią otwartą na widmowe istnienie tego, co się uobecnia, choć jest zawsze zarazem nieobecne. Szary punkt pozbawia sztukę spoiwości, nie pozwala na jej scalenie i zamknięcie w stabilnym definicyjnie pojęciu, nadanie ostatecznej interpretacji. Sztuka znajduje się w wiecznym ruchu, niezatrzymanym procesie kształtowania (*Gestaltung*). Jest miejscem wzajemnego splotu wydarzeń przeszłych i przyszłych, rzeczywistych i nierzeczywistych, wyobrażonych i takich, których wyobrażenie jeszcze się nie pojawiło albo już dawno zatarło swój ślad. Sztuka wyraża sobą spektralny charakter struktury rzeczywistości, pełnej zrealizowanych, ale zarazem także pełnej niezrealizowanych możliwości, które w każdym momencie mogą zostać uczynione widzialnymi¹⁰ i ujawnić się na płaszczyźnie obrazu.

¹⁰ Zgodnie z pierwszym zdaniem *Wyznania twórcy*: „Sztuka nie odtwarza tego, co człowiek widzi, ale czyni widzialnym” – „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar” (P. Klee, *Schoepferische Konfession*, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/Schoepferische_Konfession_-_Paul_Klee.pdf (31.01.2017)). Polski przekład autorstwa Jolanty Maurin-Białostockiej w brzmieniu: „Sztuka nie odtwarza tego, co człowiek widzi, ale czyni widocznym”, nie oddaje możnościowego charakteru sztuki, który zawiera w sobie pojęcie „widzialności” (P. Klee, *Wyznanie twórcy*, przeł. J. Maurin Białostocka, [w:] *Artyści o sztuce*. Od van Gogha do Picassa, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 272). Warto wspomnieć również o wprowadzonym przez Jeana-Francoisa Lyotarda dodatkowym rozróżnieniu na „widzialność” i „wizualność”, w którym to „wizualność” jest tym, co w widzialności wymyka się naszemu poznaniu, inaczej mówiąc, wizualność to pozadkursywna, zmysłowa materialność (J.-F. Lyotard, *Co malować?* *Adami, Arakawa, Buren*, przeł. M. Murawska, P. Schollenberger, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015).

*

„Fantastyczne historie podróżników pokolorowały miasto”¹¹ – pisali Walter Benjamin i Asja Lācis w eseju poświęconym Neapolowi, w którym użyli szarości jako klucza do interpretacji miasta. Dalej w opowieści o Neapolu czytamy bowiem, że:

W rzeczywistości jest ono szare: szaro-czerwone albo ochrowe, szaro-białe. Całkowicie szare naprzeciw nieba i morza. W niemałym stopniu powoduje to zniechęcenie u mieszkańców. Każdy, kto jest ślepy na formy, niewiele tutaj zobaczy. Miasto jest skaliste. Widziane z wysokości, z Castell San Martino, dokąd nie docierają krzyki z dołu, jest o zmierzchu opustoszałe, wrośnięte w skałę. Tylko linia brzegowa biegnie poziomo, budynki za nią wznoszą się warstwami. Kamienice o sześciu czy siedmiu piętrach, z klatkami schodowymi wdrapującymi się po swych podłożach, naprzeciw willi wyglądają jak drapacze chmur. U podstaw skały, tam, gdzie dotyka ona brzegu, zostały wykute jaskinie. Jak na obrazach pustelników z trecento, tu i ówdzie dostrzega się w skałe drzwi. Jeśli są otwarte, można zajrzeć w olbrzymie piwnice, które są zarazem miejscami do spania i magazynami. Ponadto, schody prowadzące do morza, do rybackich tawern umieszczonych w naturalnych grotach. Nocami wydobywają się stamtąd przygaszone światło i cicha muzyka.¹²

Tak zaczyna się opis Neapolu prawdziwego. Miasta skalistego, szarego szarością „szarego punktu” z pism Paula Klee, w której wszystko się wzajemnie przenika i nic nie zostaje w sposób ostateczny określone. Szarością skały magmowej w rodzaju pumeksu, który czyni strukturę miasta porowatą. Jak bowiem piszą dalej Lācis i Benjamin: „Porowata jak ta skała jest i architektura. Budynki i zdarzenia przenikają się wzajemnie na dziedzińcach, w arkadach i na schodach”¹³. W Neapolu ulice są kręte, domy niepokładane ani numerycznie, ani nawet w zgodzie z jakimikolwiek zasadami urbanistyki. Zasada aleatorii sprawia, że nawet największej katedry w mieście nie można dojrzeć z każdego miejsca, a za punkty orientacyjne służą mieszkańcom sklepy i studnie.

Greckie *poros* oznacza „przejście”, „przeszycie”, w porowatym Neapolu wewnątrz przenika się z zewnątrz, przestrzeń prywatna wkracza do przestrzeni publicznej, a przestrzeń publiczna do prywatnej – szarość miasta sprawia, że jego stanem naturalnym jest ciągła oscylacja pomiędzy przeciwnymi sobie obszarami i stanami oraz rozproszenie, które nie oddziela od siebie poszczególnych przestrzeni, ale sprawia, że obie wypełniają się sobą nawzajem¹⁴ i budują scenę (*Volksbühne*¹⁵) dla miejskiego życia. Porowatość skał przelewa się na porowatość miasta, które staje się przestrzenią wydarzania się teatru codzienności.

¹¹ W. Benjamin, A. Lācis, *Neapel*, [w:] W. Benjamin, *Gesammelte Schriften IV.1*, hrsg. von T. Rexroth, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, s. 309.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, s. 314.

¹⁵ *Ibidem*, s. 310.

Szarość sprawia, że porowate miasto drży, żyje w nim „szary punkt”. Jego struktura nie pozwala na zatrzymanie się ruchu życia ani też na ustanowienie takich praw, które mogłyby stać się ostatecznymi zasadami wszelkiego działania. Pokonuje władzę konieczności i przewidywalności, a także sprawia, że w każdym momencie mogłoby wydarzyć się również coś całkowicie innego. Przestrzenie „we wszystkim zachowują możliwość stania się teatrem nowych, nieprzewidywanych wcześniej konstelacji [...], nic nie utrzymuje że jest »takie, a nie inne«”¹⁶. Znajdowanie się pomiędzy skrajnościami, stany oscylujące między „tym, a czym innym”, pomiędzy „tak, a inaczej”, należą do struktury rzeczywistości miejskiej:

Porowatość [...] wynika z namiętności [mieszkańców miasta] do improwizacji, która domaga się tego, by przestrzeń i możliwości zostały zachowane za wszelką cenę.¹⁷

Również sposób życia zamieszkujących miasto ludzi jest więc na swój sposób porowaty. W Neapolu każdy dzień pracy ma w sobie elementy święta¹⁸; szarość chropowatego miasta zabarwia się licznymi kolorowymi dekoracjami z błyszczącego papieru. Porowatość wchodzi w wydarzenia na tworzonej przez siebie scenie, a scena codzienności wpływa w jej szczeliny i wypełnia je swoim życiem. Nic nie pozostaje w spoczynku; ulice, domy i kawiarnie wypełniają się radością i muzyką. Przez miasto przepływa niewyczerpywalny i pełen energii prąd życia, blednący podczas kilku godzin niedzielnego odpoczynku¹⁹, gdy hałas i gwar miesza się z ciszą i spokojem. Dzięki swej porowatości miasto to jest miejscem, w którym mogą się wydarzyć albo niewydarzyć jakiegokolwiek zdarzenia, a nigdy – niczym niezeterminowany przepływ prądu życia – w każdej chwili może dokonać zmiany swojego kierunku.

*

„Szarość” ma więc nie tylko wymiar estetyczny czy też psychologiczny, ale przede wszystkim swą nieoczywistą i pełną bogactwa wartość ontologiczną. „Szary punkt” razem z „porowatością” są analogicznymi względem siebie figurami czystej potencjalności. Zbudowany ze skał wulkanicznych szary i porowaty Neapol jest miastem widmowym, podobnie jak widmowe są obrazy Paula Klee – przenikają je niezrealizowane możliwości i możliwości, które mogły zrealizowane nie zostać. „Szarość” i „porowatość” łączy „widmowa obecność” nie tylko wydarzeń minionych, ale także tych, które mogły się stać, jednakże nigdy nie uległy aktualizacji oraz tych, które dopiero się wydarzą.

¹⁶ *Ibidem*, s. 309.

¹⁷ *Ibidem*, s. 310.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, s. 311.

Giorgio Agamben pisał, że: „Teraźniejszość jest bowiem niczym innym, jak tym, co nieprzeżyte we wszystkim, co przeżyte zostało”²⁰. Tak jak wróżbici, którzy w innym tekście Benjamina przywracają nam momenty

[...] tych niemych zatrzymań losu, które dopiero potem okazują się posiadać załączki życia całkiem innego od tego, które zostało nam dane. Fakt, że los, tak jak serce, może przestać bić – to jest coś, co z owym głębokim, radosnym przerażeniem dostrzegamy w, wydawałoby się, tak nędznych, tak wykrzywionych obrazach nas samych, jakie stawia przed nami szarlatan. I tym bardziej spieszymy się, by potwierdzić jego słowa, im bardziej spragnieni jesteśmy dotknięcia wzniesionych przed nami cieni nigdy nie przeżytego życia²¹,

tak też władza „szarego punktu” polega na tym, że pozwala wrócić do krótkiej chwili, w której wszystko mogło wydarzyć się inaczej. W widmowych przestrzeniach miasta i obrazu, już i jeszcze niezrealizowana potencjalność nigdy nie ulega całkowitej destrukcji, ale zawsze podskórnie żyje w tym, co możemy nazwać szarą potencjalnością struktury rzeczywistości.

Magda Kaźmierczak

“Greyness” and “Porosity” as Figures of the Spectral Structure of Reality

Abstract

In the paper the philosophical conceptualizations of greyness in Paul Klee’s theory of the “grey point” are being analyzed as well as an essay on Naples by Walter Benjamin and Asja Lācis, where the concepts of greyness and porosity are used as the keys to the interpretation of the city. The greyness and the concept of greyness seem to contain the highest philosophical potential amongst all the colors. As an idea it makes possible a conceptualization of some reflections on being and its spectral structure. For her unique quality of indeterminacy the grey color embodies some kind of a transitive space in which presence and absence mix, intertwine and tangle up.

Keywords: grey color, greyness, theory of color, grey point, Naples.

²⁰ G. Agamben, *Czym jest współczesność?*, [w:] *idem*, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, W.A.B., Warszawa 2010, s. 24.

²¹ W. Benjamin, *Kurze Schatten I*, [w:] *idem*, *Gesammelte Schriften*, IV.1, s. 373.

