

WSTĘP

Jaką wartość heurystyczną ma wyodrębnianie pól badawczych przy pomocy kryterium „językowo-topograficznego”? Jaki sens i pożytek ma oddzielenie francuskiej (*resp.* francuskojęzycznej) fenomenologii od na przykład fenomenologii niemieckiej czy anglosaskiej?

Z powyższym pytaniem mierzyli się również redaktorzy tomów poświęconych francuskiej fenomenologii wydanych w serii wydawniczej, do której należy również niniejsza książka¹. „Charakteryzowanie dowolnego nurtu filozoficznego za pomocą kryteriów narodowościowych – pisze autor wstępu do jednego ze wspomnianych tomów – niesie oczywiście ze sobą spore ryzyko. Niewątpliwie jest przecież, że należy w imię interesów samej filozofii wystrzegać się jej utożsamiania z jakąkolwiek ideologią narodową i niewątpliwie jest również, że stosowanie wobec filozofii kryteriów geograficznych jest przedsięwzięciem dosyć jałowym. A jednak, jak pokazuje historia, są przypadki, w których taka »narodowa« charakterystyka znajduje uzasadnienie. Dzieje się tak, gdy za ową determinantą narodową kryją się oryginalne, niepowtarzalne i ważne przekształcenia teo-

¹ *Fenomenologia francuska. Rozpoznania/interpretacje/rozwińnięcia*, wybór tekstów pod redakcją J. Migasińskiego i I. Lorenc przy współpracy M. Kowalskiej i A. Ledera, Biblioteka Towarzystwa Fenomenologicznego, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2006; *Wokół fenomenologii francuskiej. Możliwości/pokrewieństwa/konfrontacje*, praca zbiorowa pod redakcją I. Lorenc i J. Migasińskiego, Biblioteka Towarzystwa Fenomenologicznego, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2007.

retyczne ogólnej problematyki danego nurtu filozoficznego, przynoszące nową teoretyczną konfigurację. Otóż są dobre racje po temu, żeby twierdzić, iż jest to przypadek fenomenologii we Francji”².

O swoistości powyższego pola zadecydował grunt francuskiej, kartezjańsko-bergsonowskiej oraz – w mniejszym może stopniu – biranowskiej tradycji filozoficznej, wraz z jej podwójnym ukierunkowaniem. Jest to ukierunkowanie z jednej strony na to, co niespekulatywne, bliskie praktyce podmiotu, otwarte zarówno na problematykę „natury” czy cielesności, jak i na społeczno-kulturowe zastosowania. Z drugiej – nastawionej na to, co intelektualnie subtelne i refleksyjne. Stosunkowo późna dostępność w języku francuskim prac Husserla, fakt, iż czytany był on we Francji w czasach ożywienia intelektualnego wywołanego przez myśl egzystencjalną, a następnie fakt późnego „wybuchu” zainteresowania Heideggerem to okoliczności, które nadały swoiste zabarwienie owej fenomenologii, związanej z rodzimym gruntem filozoficznym. Sprzyjały powstawaniu licznych, niekiedy śmiałych reinterpretacji myśli Husserla, fenomenologicznym „schizmom”, „zwrotom”, a przede wszystkim interdyscyplinarnym mariażom z wątkami teologicznymi, hermeneutycznymi, strukturalistycznymi i neostrukturalistycznymi, psychoanalitycznymi; przyczyniły się do otwarcia fenomenologii na analizę współczesnych przemian społeczno-kulturowych oraz współczesne strategie filozoficzne, w tym na postmodernizm i filozofię analityczną. Ową szeroko rozlewającą się ku innym nurtom i mieszającą się z nimi fenomenologię francuską Dominique Janicaud określił mianem *phénoménologie éclatée*, co można rozumieć jako stan fenomenologii „po wybuchu”, stan rozbłysku i zarazem „rozrzutu” w wielu kierunkach, które odtąd będą stanowiły osobne centra rozwojowe – wciąż

² J. Migasiński, *Fenomenologia francuska jako problem. Topografia „bezrezji”*, w: *Fenomenologia francuska. Rozpoznania/interpretacje/rozwiązania*, wyd. cyt., s. 9.

czerpiące swą źródłową energię z fenomenologii klasycznej, ale działające już poza nią, na przykład fenomenologie zorientowane kognitywistycznie, teologicznie, hermeneutycznie, estetycznie itd.

Współczesna estetyka, w tym również estetyka polska, stoi od wielu dziesięcioleci wobec bezustannie wypełnianej i dotąd niezaspokojonej potrzeby wypracowania języka teoretycznego, który byłby adekwatny do przemian dokonujących się tak w sztuce współczesnej, jak i w metodologii badań nad sztuką dawną. Perspektywa fenomenologiczna w wersji formułowanej przez francuskich estetyków oferuje w tym względzie szerokie spektrum możliwości teoretycznych, metodologicznych i praktycznych. Swoistego i aktualnego zarazem znaczenia nabierają na tym gruncie takie kategorie estetyczne jak na przykład bezinteresowność, *sensus communis*, *aisthesis*, cielesny wymiar recepcji dzieła sztuki, afektywność, wizualność, reprezentacja. Kategorie te znajdują się obecnie w centrum dyskusji, które toczony są nie tylko na gruncie estetyki deklaratywnie fenomenologicznej, ale i w obrębie czerpiących z inspiracji fenomenologicznych estetyki nowych mediów czy ekoestetyki. Warto podkreślić, że w debatach tych obecne są wątki, które zostały wydobyte i przemyślane właśnie przez estetykę fenomenologiczną, a wśród nich między innymi: zagadnienie współcześnie zachodzącej zmiany statusu ontologicznego dzieła sztuki; problem odbioru dzieła sztuki oraz kwestia aparatu metodologicznego, który umożliwiłby jego opis oraz badanie; zmysłowy odbiór dzieła sztuki wobec ogólnej problematyki percepcji zmysłowej, granice doświadczenia widzialności; wymiary dzieła sztuki plastycznej (takie jak na przykład głębia i powierzchnia) wobec zacierania tradycyjnych różnic gatunkowych między sztukami.

Filozoficzne i metodologiczne propozycje francuskich estetyków fenomenologicznych, z jednej strony uwzględniające wyzwania ze strony aktualnych przemian w rzeczywistości kulturowej i artystycznej, z drugiej – wychodzące poza ograniczenia

klasycznej wersji fenomenologii, pozwalają zarazem na jej filozoficzną reinterpretację. Są one również otwarte na współpracę z innymi ujęciami: z hermeneutyką, psychoanalizą, strukturalizmem, neostrukturalizmem, a nawet z estetyką analityczną czy pragmatyczną. Stwarzają pole kooperacji z naukami, na przykład z lingwistyką, psychologią (w tym – psychologią percepcji), socjologią, historią sztuki, antropologią kultury itd. Pewne jej ujęcia sytuują problematykę statusu doświadczenia estetycznego i dzieła sztuki wobec tradycyjnych pytań filozoficznych, czego przykładem może być oryginalne powiązanie filozoficznego problemu transcencji z fenomenologiczną problematyką transcencji w sztuce. Inne wychodzą naprzeciw pytaniom o miejsce tego, co estetyczne w przemianach późnej nowoczesności; oferują taką koncepcję doświadczenia estetycznego (wraz z jego źródłowością i przysługującym mu fenomenologicznym charakterem estetycznego uzgodnienia), która jest funkcjonalnie związana z próbami filozoficznego diagnozowania naszych czasów.

Francuska estetyka fenomenologiczna pokazuje, że fenomenologiczna zasada źródłowości może być interpretowana w terminach hermeneutycznych, że każde doświadczenie kultury jest jej rozumieniem. Artystyczne „powroty do źródeł” są tyleż ekspresją naszych rudymenarnych związków ze światem i z innymi ludźmi, co ich interpretacją i kształtowaniem. Z jednej strony są samoukazywaniem się fenomenów widzialności, słyszalności, odczuwalności *etc.*, z drugiej – kulturowymi sposobami rozumienia i przekształcania świata. Francuscy fenomenologowie, z Merleau-Pontym i Dufrennem na czele, umieszczają doświadczenie estetyczne w centrum cielesnego, zmysłowego i uczuciowego doświadczania rzeczywistości przez człowieka. Jest ono przez nich traktowane jako najgłębszy, źródłowy sposób postrzegania zmysłowego i zarazem jako zwornik ludzkiej podmiotowej samokonstytucji. Doświadczenie estetyczne – autodemonstracyjny sposób ujęcia istoty w jej ukazywaniu się, tożsamej z owym ukazywaniem się, z jej własną, zmysłowo

uchwytną konkretnością, stanowi zarazem sposób poszerzania naszego człowieczeństwa o to, co wnosimy z kontaktu ze sztuką i estetycznym doświadczeniem.

Przybliżenie szeroko pojętej francuskiej estetyki fenomenologicznej wydaje się istotne z jeszcze jednego powodu. Obecnie w wielu wypadkach ulegają zatarciu granice – z jednej strony – między dyscyplinami mającymi za swój przedmiot sztukę i dzieła sztuki (jak estetyka czy historia sztuki), z drugiej strony – między refleksją akademicką a krytyką artystyczną. Ten rodzaj myślenia o sztuce powoli zaczyna się rozwijać na gruncie polskim przede wszystkim za sprawą badaczy anglosaskich. Badacze ci (głównie z kręgu *visual studies* oraz tak zwanej *new art history*) niezwykle często opierają się na myśli francuskiej, jednak przede wszystkim tej spod znaku poststrukturalizmu, jeśli zaś odwołują się do fenomenologii, to głównie do analiz cielesności Merleau-Ponty’ego. Dlatego szczególnie ważne jest zapoznanie czytelników owych koncepcji z francuską estetyką fenomenologiczną i nadbudowaną nad nią refleksją poświęconą sztuce, które stanowią alternatywne ujęcie. Tacy badacze jak Hubert Damisch, Didi-Huberman, Daniel Arasse, niezależnie od skromnej ilości przekładów niektórych prac, znani są raczej w Polsce poprzez anglosaski „filtr”, warto więc spróbować wskazać na ich powiązania z rodzimą tradycją, która była niezwykle żywotna w środowisku, w którym kształtowały się ich propozycje badawcze. Naświetlenie ich dorobku pozwoli na uzupełnienie obrazu współczesnej humanistyki w tym jej obszarze, w którym koncentruje się ona na zagadnieniach wizualności, obrazowości czy reprezentacji. Ponadto przywołani autorzy prezentują interdyscyplinarny model badań, który pozwala na płynne łączenie różnych dziedzin, jak również – co warto podkreślić w kontekście potrzeb estetyki polskiej – ukazuje możliwości, jakie się otwierają przed badaczami, którzy przy pomocy narzędzi wypracowanych przez współczesną filozofię pragną analizować dzieła sztuki niewspółczesnej.

Problematyzacja pola teoretycznego budowanego przez takich fenomenologów jak Merleau-Ponty, Dufrenne (wciąż aktualni i wciąż na nowo odczytywani), Maldiney, Richir, Marion, Henry czy Escoubas oraz rekonstrukcja szerokiego kontekstowego zaplecza filozoficznego tych koncepcji, a następnie ukazanie „praktycznego” zastosowania ważnych dla nich kategorii fenomenologicznych w polu analiz konkretnych fenomenów estetycznych, to zadania znakomicie wpisujące się w potrzeby polskiej estetyki współczesnej.

Potrzeba teoretycznego wglądu w najnowsze dokonania francuskiej estetyki fenomenologicznej jest dla nas ważna, tym bardziej że fenomenologia stanowiła przez długie, choć niestety minione lata, silne źródło inspiracji dla polskich badań estetycznych. Wielki światowy sukces teorii Ingardena to również impuls dla polskiej estetyki fenomenologicznej, sygnowanej obecnie głównie nazwiskami dojrzałego pokolenia (Irena Wojnar, Maria Gołaszewska, Jan Stróżewski). Warto równocześnie zaznaczyć, że nasilenie zainteresowań fenomenologią w polskiej estetyce kończy się na latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Pisało wówczas w Polsce o Bachelardzie, Sartrze, Dufrennie, Sourieau; nieco później o Merleau-Pontym, fenomenologicznych motywach u Ricoeure’a, Derridy czy Levinasa. Mamy nadzieję, że niniejsza książka, wraz z kilkoma powstałymi ostatnio pracami (wśród nich warto wspomnieć o książkach Marianny Michałowskiej oraz Moniki Murawskiej), wypełni choć częściowo lukę w polskiej recepcji innych, nie mniej ważnych przedstawicieli francuskiej estetyki fenomenologicznej.

Pierwszy, najobszerniejszy spośród szkiców zamieszczonych w niniejszym tomie (*Estetyczne uzgodnienie jako temat współczesnej fenomenologii francuskiej. Między pojednaniem i różnicą* autorstwa Iwony Lorenc), podejmując temat szeroko pojętego uzgodnienia estetycznego, wprowadza ujęcia współczesnej francuskiej estetyki fenomenologicznej poza tradycyjną, charakterystyczną dla interpretacji klasyczno-fenomenologicznych, siatkę pojęciową. Tematyka estetycznego uzgodnienia

staje się ukazaniem jednego ze sposobów, w jakie fenomenologia wychodzi ku problematyce intersubiektywności oraz przekracza granice tradycyjnych ujęć metafizycznych. Uzgodnienie, o którym mowa, zachodzi na różnych piętrach doświadczenia estetycznego: od piętra pierwotnej percepcji świata począwszy, na symboliczno-kulturowym skończywszy. Doświadczenie przedpredykatywne, ów „milczący logos” stojący u podstaw artystycznej ekspresji i estetycznego odbioru – jak uczy nas dzieło Merleau-Ponty’ego – nie może być wyłącznie przestrzenią konsensu, gdyż pole tego doświadczenia zawsze przerasta samo doświadczenie. Oznacza to, że jest ono przestrzenią napotykania fenomenów mojego świata i światów innych ludzi jako wydarzeń, szerszą niż pole dotychczasowych uzgodnień.

Ujęcie takie poprowadzi nas ku dwóm obszarom problemowym, które odgrywają istotną rolę we francuskiej estetyce fenomenologicznej – (1) ku fenomenologii „wydarzeniowości” w jej wersji estetycznej; czerpie ona z impulsów heideggerowskich i jest rozwijana we Francji przede wszystkim przez Richira, Lyotarda czy Maldineya; (2) ku problematyce związku między wyobraźnią *resp.* fantazją a intersubiektywnym wymiarem estetycznego doświadczenia. Analiza Husserlowskich pojęć fenomenu, fantazji, wyobraźni, fikcji oraz przedstawienia obrazowego poprzedza analizy tych pojęć dokonane przez Marca Richira oraz przez Eliane Escoubas.

Tym, co łączy dwa wskazane ujęcia, jest mocne osadzenie powyższej tematyki w poglądach Husserla i wyprowadzenie z tych poglądów motywu, który nieoczekiwanie, już poza optyką przyjętą przez samego Husserla, okazał się płodny dla estetyki, a mianowicie dla próby określenia swoistego charakteru fenomenów estetycznych i estetycznego doświadczenia. Rzecz w niepozycjonalnym charakterze estetycznego doświadczenia, biorącym się z – charakterystycznego dla fantazji – oderwania się od nastawienia pozycjonalnego (Richir) lub – w charakteryzującym swoistość doświadczenia estetycznego „doświadczeniu bez nastawienia na doświadczenie” (Escoubas). Escoubas wiąże

motyw niepozycjonalnego charakteru doświadczenia z problematyką fikcji estetycznej, która – jej zdaniem – zawsze pozostaje w związku z „duchem wspólnoty”.

Z jednej strony – naświetlenie niepozycjonalnych mechanizmów estetycznego uzgodnienia (za Escoubas i Richirem), z drugiej – podjęcie tematyki wspólnoty pierwotnego zakorzenienia percepcyjnego (za Merleau-Pontym), pozwoli na konceptualizację tematyki uzgodnienia estetycznego w zastosowaniu do fenomenów współczesnej sztuki i cybersztuki (za Anne Cauquelin).

Za wszystkimi omawianymi w szkicu ujęciami stoją swiste dla francuskiej fenomenologii interpretacje fenomenu. Tutaj szczególnie zostaną podkreślone takie aspekty fenomenu estetycznego jak jego – wskazana wyżej – niepozycjonalność, Richirowskie „źródłowe zniekształcenie” czy „źródłowa nieokreśloność”. Zarówno Maldiney, jak i Richir, pisząc o „wydarzaniu się” fenomenów estetycznych, wskazują na uniwersalny charakter transmisji uczuć, stojącej u podstaw uzgadniającego doświadczenia owych fenomenów. Zarazem doświadczenie to jest lokowane pomiędzy dynamicznym i anarchicznym sposobem ukazywania się nam świata „migocących fenomenów”, a przedstawieniowymi, symboliczno-kulturowymi sposobami jego unieruchamiania.

Zobaczmy, że u Richira doświadczenie „migotania fenomenu” obejmuje obydwie elementy: zarówno przyjemność doświadczenia tego, co uformowane i obecne, jak i „oszołomienie” związane z doświadczeniem tego, co nieuformowane, nieuchwytnie, nieobecne. Doświadczenie estetyczne staje się w powyższej optyce doświadczeniem fenomenu *par excellence*. Powyższa dwuaspektowość estetycznego doświadczenia, pełniąc funkcję *exemplum* czystej fenomenalności, jest u Richira czymś więcej niż grą w „uformowane-nieuformowane”, o jakiej w odniesieniu do współczesnej sztuki pisał Lyotard i o czym będzie mowa w zapowiadanych szkicu. Autor *Phénoménologie en esquisses* nadaje mu szersze znaczenie. Dwuaspektowość ta jest

wyznacznikiem szczególnej kondycji człowieka, który w swych praktycznych, kulturowych, naukowych próbach ujęcia świata i otaczających go rzeczy, w swych wysiłkach określenia oraz ujęcia w formę ich tożsamości i obecności, zderza się nieustannie z „anarchią i nieoswojoną ateleologią” pola fenomenologicznego.

Przeżycie czegoś jako wydarzenia – według Maldineya idącego w podobnym kierunku – otwiera pole tego, co absolutnie nowe: nowe ujęcia sensu, nowe tropy, które będą nas odtąd zobowiązywały do tkania nowych związków. Oznacza to destrukcję dotychczasowych uzgodnień, zapoczątkowanie nowych; oznacza również dwuaspektowość wydarzenia: wymiar nihilistyczny (wydarzenie obnaża nieobecność sensu) i konstruktywny (wydarzenie jest inauguracją nowego świata).

Tematykę wydarzeniowości doświadczenia estetycznego rozwija również Francois Lyotard. Łączy ów motyw ze swą istną interpretacją kantowskiej wzniosłości, a w nawiązaniach tych ważny jest moment wymykania się „immaterialnej” strony doświadczenia estetycznego próbom jej przedstawieniowego okiełznania. Podkreśla znaczenie strategii oporu wobec zamknięcia tego, co immaterialne, w kulturowych *a priori*; można mówić o negatywnym, transcendentalnym wymiarze tego oporu. Jest ono doświadczeniem granic przedstawienia oraz tego, co w ramach naszej kultury zwykliśmy uważać za przysługujące „ludzkiemu” odbiorowi świata; jest więc dotknięciem tego, co „niehumanne”. Lyotard odnosi się do zjawiska wspólnoty ludzkiej niemocy wobec przedstawielnego; zauważa, że ogniska konsolidacji owej wspólnoty wybuchają w sztuce, ale ich zasięg jest pozaestetyczny: sięga późnonowoczesnych praktyk dissensusu.

Wydarzenie w ujęciu Lyotarda jest doświadczeniem naszej niemożności ujęcia go i zamknięcia w tym, co powiedziane i przedstawione. Przyjąć do wiadomości, że coś się wydarza, oznacza doświadczyć własnego wyrwania z dotychczasowych związków. Ten negatywny wymiar estetycznego uzgodnienia (w pewien sposób dostrzeżony również przez Maldineya czy

Richira) stoi w napięciu wobec wątków uzgodnień prekonceptualnych, dokonujących się na poziomie aistheticznym; wątki te, za Merleau-Pontym, podejmują wszyscy prawie francuscy estetycy fenomenologiczni (łącznie z Lyotardem), a napięcie to – przebiegając wewnątrz ich koncepcji – nadaje tym teoretycznym konstrukcjom płodną dramaturgię i zarazem kłopotliwą niejednoznaczność.

Niejednoznaczność tę przejmują koncepcje rozciągające temat uzgodnienia estetycznego na przestrzeń analizy fenomenów społeczno-kulturowych. Zjawiska estetyzacji życia społecznego, o których pisze Michel Maffesoli, to teren ścierania się postaw afirmacji i kontestacji. Ujęcie Maffesolego stanowi pewną ilustrację kierunków aplikacji badań fenomenologicznych a zarazem wyraz radykalizacji jej fenomenalistycznych tendencji. Fenomenalizm ów jest swego rodzaju reakcją na postępujący proces „rozmywania się podstaw”, którego przejawem są społeczno-kulturowe przejawy „odczarowywania świata”.

Pierwszy z zamieszczonych w książce szkiców rozpina tematykę uzgodnienia we francuskiej estetyce fenomenologicznej pomiędzy dwie filozoficzne strategie nowoczesności: pojednania i różnicy. Ukazuje ważne filozoficznie aspekty funkcjonowania tych strategii i wiąże je z fenomenologicznym zapleczem. Pokazuje, że ten typ estetyki jest otwarty na przestrzeń najbardziej aktualnych debat estetycznych i filozoficznych.

Drugi ze szkiców niniejszego tomu (*Świadomość, zjawisko, dzieło* autorstwa Piotra Schollenbergera) bada możliwe implikacje różnorodnych pohusserlowskich „zwrotów”, jakie dokonują się w tradycji fenomenologii francuskiej dla badań estetycznych. Punktem wyjścia jest tutaj jedna z klasycznych kategorii estetycznych, jaką jest kategoria „bezinteresowności”. W tradycji teoretycznej związana jest ona tak z odbiorem dzieła sztuki, jak i z jego wytwarzaniem. Głównym punktem odniesienia dla estetyki współczesnej jest przy tym Kantowska wykładnia tej kategorii, kładąca nacisk na „brak zainteresowania egzystencją” przedmiotu estetycznego „upodobania”. Znaczna

część współczesnych badaczy podkreśla anachroniczny charakter tej kategorii. Miałaby ona znacznie ograniczać spektrum możliwych postaw wobec dzieł sztuki, rugując z obszaru doświadczenia estetycznego postawy emotywnie (Nietzsche), promując subiektywizm (Gadamer), lub w ogóle nie przystawać do współczesnej, awangardowej i postawangardowej twórczości oraz teorii artystycznych. Ponowny namysł nad związkiem, jaki daje się zauważyć pomiędzy procedurą redukcji fenomenologicznej, a postawą estetyczną, pozwoli jednak na nowo spojrzeć na aktualność tej kategorii, jak i na „estetyczny” wymiar samych podstaw fenomenologii. Konfrontacja tych dwóch tradycji: estetycznej oraz fenomenologicznej, pokazuje, że szczególnie cenne są w tym kontekście przeformułowania dokonane w tradycji francuskiej. Merleau-Ponty, chociaż pokazuje, że redukcja nigdy nie jest zupełna (*Fenomenologia percepcji*), to otwiera szczególnie obszar zjawisk, w którym istnienie przedmiotowe schodzi na dalszy plan, umożliwiając analizę różnorodnych *modi* zjawiania się. Analizy te skonfrontowane z dyskusją toczącą się wokół charakteru obiektów dzieł sztuki minimalistycznej (czy są to przedmioty czy dzieła?) pokazuje, że narzędzia opisu fenomenologicznego pozwalają uchwycić szczególnie rodzaj doświadczenia, ewokowanego przez te obiekty. Podobnie analizy zaproponowane przez Mikela Dufrenne’a czy Jeana Luca Mariona uświadamiają, że sięgnięcie do rozwiązań zaproponowanych przez tradycję fenomenologii we Francji może być użyteczne dla badań nad sztuką współczesną.

Ta roboczo przeprowadzona konfrontacja uświadamia jednocześnie, jak istotnym problemem jest pytanie o charakter intencjonalności, na której fenomenologia buduje swoje analizy. Pytanie o granice intencjonalności, o przeżycia nieintencjonalne czy nawet o kontr-intencjonalność nabiera szczególnego charakteru po odniesieniu go do różnorodnych postaw, zajmowanych przez podmiot w obliczu dzieł sztuki. Pytanie to prowadzi jednocześnie do drugiego pytania, podstawowego z punktu widzenia fenomenologii: czym jest fenomen? Tradycja

francuskiej estetyki fenomenologicznej stara się, z jednej strony, podważyć intelektualistyczną interpretację fenomenu (fenomen jest tym, przez co ukazuje się niezmienna istota przedmiotu dla świadomości), pokazując jednocześnie, że fenomenów, w tym fenomenów estetycznych, nie można ograniczyć do pojęcia zwykłej fenomenalności, a więc nie można zdefiniować pod postacią ciągu różnorodnych *quale*. Pytanie o „nieprzejrzystość” fenomenu dla świadomości, o szczególny charakter zjawiania się dzieła sztuki, jest dobitnie postawione przez filozofów, jak Lyotard, Marion, Nancy, Henry czy Didi-Huberman. Wiąże się z tym kolejny problem, z którym musi się skonfrontować estetyka – problem granicy (która może okazać się nieprzezwyciężalną różnicą) między porządkiem figuratywnym, czyli po prostu porządkiem obrazowym, a porządkiem dyskursywnym, pojęciowym. O ile studia Merleau-Ponty’ego nad ekspresją indywidualną oraz ekspresją artystyczną (*Postrzeganie, ekspresja, sztuka, Oko i umysł*) zmierzają do połączenia tych dwóch sfer w szeregu pojedynczych aktów, mających swe źródło w cielesności, o tyle analizy Lyotarda jasno wskazują na konfrontacyjny charakter tej relacji. Wskazując na figuralny charakter dyskursu (można by rzec „zainfekowanie” języka obrazem, a wraz z tym pragnieniem), podważy jednocześnie Lyotard tezę Merleau-Ponty’ego o zdolności języka do odsłonięcia najbardziej podstawowych struktur percepcji cielesnej. Ma to istotne konsekwencje dla sposobu pisania o sztuce. Lyotard proponuje coś, co określa mianem „hermeneutyki odroczenia”. Słowa, którymi operujemy, nie należą do autonomicznego porządku sensu, w ramach którego można zbudować pewien „obraz świata”, to właśnie różnorodne „obrazy” w każdej pojedynczej wypowiedzi zniekształcają ten porządek, gdyż do zamkniętego systemu za każdym razem „dodają” coś nowego. Egzegeza dzieła, wykładnia jego ukrytego sensu, skrywającego się jakoby pod zmysłowym kształtem, kolorem, dźwiękiem – staje się tym samym niemożliwa, gdyż w komentarzu nie dysponujemy gruntem bardziej stałym aniżeli w przypadku spontanicznego i pojedyn-

czego gestu artystycznego. Komentarz staje się w ten sposób równie spontaniczną odpowiedzią na „gest artystyczny”, jedynym sposobem, by „pomyśleć zmysłową jednostkowość, która jest przedstawiona tu i teraz”.

Celem rozdziału Mateusza Salwy *Forma i fenomen. Estetyka fenomenologiczna a interpretacja dzieł sztuki* jest wydobycie i przeanalizowanie pewnej szczególnej cechy, która łączy poglądy na sztukę współczesnych fenomenologów francuskich (Escoubas, Henry’ego, Maldineya, Marion) i sprawia, że ich teorie – mimo różnic – można, jak się wydaje, wpisać w obszar swoiście pojętej estetyki formalistycznej. Analizowani autorzy kładą bowiem szczególny nacisk na formalny wymiar sztuki (dzięki czemu wychodzą poza Husserla), widząc w nim czynnik powodujący, że dzieło sztuki (przede wszystkim obraz malarcki, bo to jest dziedzina dominująca w ich rozważaniach) nie odtwarza rzeczywistości, lecz wytwarza swoją własną. To także warstwa formalna jest obszarem, w którym rodzi się sens dzieła. W rezultacie dzieło sztuki okazuje się wytworem, który nie ma charakteru statycznego, lecz dynamiczny – jest nie tyle przedmiotem, ile polem sił, w którym generowane są znaczenia.

Nie kto inny jak Władysław Tatarkiewicz zauważył, że gdyby fenomenolodzy (miał przede wszystkim na uwadze Husserla) zajęli się bliżej sztuką, bez wątpienia zainteresowaliby się sztuką abstrakcyjną. Istotnie, omawiani tu filozofowie (z wyjątkiem Marion) szczególnym zainteresowaniem darzą malarstwo dwudziestowieczne (m.in. Cézanne’a, Braque’a, Kandinskiego, Tal-Coata), widząc w nim sztukę fenomenologiczną *par excellence*, sztukę, która dokonuje „malarckiej *epoché*”, wydobywając na jaw fenomenalny wymiar świata. Tradycja interpretowania sztuki XX wieku przez pryzmat fenomenologii jest długa – pierwsze tego rodzaju próby podjęto na początku wieku. Na gruncie polskim próbę taką podjął Roman Ingarden, a także historyk sztuki Ksawery Piwocki, który starał się wykazać, że malarstwo kubistyczne stanowi w gruncie rzeczy artystyczny odpowiednik koncepcji Husserla, bo wyrasta nie-

jako z tego samego ducha czasu. Propozycja polskiego badacza zostaje skonfrontowana z interpretacją obrazów Braque'a i Picassa zaproponowaną przez francuską fenomenolożkę Eliane Escoubas, która wykorzystuje Husserlowskie koncepcje, by wykazać, że w dziełach tych malarzy dokonuje się „malarzka *epoche*”, to znaczy ich obrazy nie przedstawiają przedmiotów, ale raczej fenomeny, to, w jaki sposób przedmioty te się jawią, przez co widz doświadcza samego zjawiania się ich. Jej propozycja jest o tyle interesująca, że badaczka – odmiennie niż polski historyk sztuki – po pierwsze, świadomie przyjmuje ahistoryczny punkt widzenia, po drugie zaś stwierdza, że w kubizmie objawiła się istota malarstwa, bo wszelkie malarstwo jest z gruntu fenomenologiczne. W jej analizach zaznacza się też swoisty formalizm, który cechuje również pozostałych autorów, mianowicie malarskie formy przestają być podporządkowane sensowi (nie odtwarzają już rzeczywistości), lecz wytwarzają go (przedmiot rodzi się na płaszczyźnie formalnej), a przez to czynią widzialnym to, co zwykle pozostaje niewidzialne, czyli samo zjawianie się.

Wspólną perspektywą dla francuskich fenomenologów jest nie tylko wywodząca się z estetyki Maurice'a Merleau-Ponty'ego koncepcja mówiąca, że malarstwo, czyniąc niewidzialne widzialnym, czyni również niewidzialnym widzialne, ale także takie ujęcie form malarskich, które przyjmuje, że po pierwsze – posługując się tutaj sformułowaniem Henriego Focillona (formalistycznego historyka sztuki, na którego powołuje się na przykład Dufrenne czy Maldiney) – „forma oznacza samą siebie”, a po drugie że jest ona swoistym wydarzeniem. W rezultacie wszyscy zgodnie odrzucają takie jej pojmowanie, które czyni zeń nośnik zewnętrznego sensu, oraz taki odbiór sztuki, który nakierowany jest na rozpoznawanie przedstawionego świata. Z tej racji tak istotną rolę w ich rozważaniach pełni sztuka abstrakcyjna, sztuka pozbawiona pozaobrazowego odniesienia. Wszyscy też traktują obraz jako płaszczyznę lub przestrzeń, w której na naszych oczach rodzą się formy, wchodząc ze sobą

nawzajem, jak również z tłem w płynne, zmienne relacje, rządzące się wewnętrzną koniecznością. „Formy formujące się” (Maldiney), „formy znaczące” (Henry), „ektypy” Marion) – oto terminy mające uchwycić ów dynamiczny aspekt obrazu, dzięki któremu jesteśmy w stanie doświadczyć fenomenalności świata. Jednocześnie wszyscy dokonują podziału (który nie zawsze przebiega tak samo) na sztukę autentyczną (egzystencjalną, abstrakcyjną, perspektywiczną) i nieautentyczną (ilustracyjną, realistyczną, „aperspektywiczną”). Podział ten prowadzi Maldineya i Henry’ego między innymi do konstatacji, że prawdziwa, autentyczna sztuka od zawsze była abstrakcyjna, co pozwala im patrzeć również na obrazy przedstawiające jak na obrazy abstrakcyjne, czyli pozbawione zewnętrznego odniesienia. Z tej racji niechętni są oni semiotycznej lekturze dzieł sztuki (szeroko rozumianej jako sprowadzanie dzieła sztuki do komunikowania pewnych treści czy do rangi symptomu okoliczności biograficznych, historycznych, społecznych itd.), widząc w niej perspektywę niepozwalającą uchwycić fenomenalności sztuki, czyli jej istoty.

Kolejnym powodem, dla którego ich propozycje zdają się wpisywać w nurt formalistycznego myślenia o sztuce, jest fakt, że chętnie odwołują się oni do dziewiętnastowiecznych uczonych, takich jak Alois Riegl czy Heinrich Wölfflin (Dufrenne, Escoubas, Maldiney, który *notabene* w dużej mierze zapoczątkował zainteresowanie tą perspektywą), czyli założycieli formalistycznej historii sztuki, których można – jak pokazuje to Lambert Wiesing – łączyć z ujęciem fenomenologicznym. To również ci badacze rozwinęli koncepcję stylu pełniącą tak istotną rolę w myśli Merleau-Ponty’ego czy Maldineya. Z tych względów Escoubas – analizująca za pomocą narzędzi fenomenologicznych historycznie zmieniające się „warunki widzialności”, czyli doświadczania świata, których wyrazem są obrazy – uznaje, że estetyka fenomenologiczna bliższa jest rozwijanej na przełomie XIX i XX w. ogólnej nauki o sztuce.

Założenia stojące za fenomenologicznym spojrzeniem na sztukę dają o sobie znać również w historii sztuki. Z jednej strony można wskazać na koncepcje *explicite* odwołujące się do fenomenologii (Alain Bonfand wykorzystuje fenomenologię donacji Mariona), z drugiej zaś takie, które konwenują z propozycjami fenomenologów (Damisch, Arasse, Didi-Huberman). Wspólną płaszczyzną dla nich jest traktowanie obrazu jako fenomenu, na który trzeba się otworzyć, pozwalając mu się objawić w całej pełni, zaskoczyć siebie, zdając sobie sprawę, że wszelka próba jednoznacznego opisu – przełożenia tego, co figuralne, na to, co dyskursywne – nigdy nie wyczerpie jego bogactwa, choćby z racji nieredukowalnego jego formalnego wymiaru. Z tego punktu widzenia metoda fenomenologiczna, która dla Natalie Depraz oznacza celowe utrzymywanie stanu niepewności, nierozstrzygalności po to, by pełniej zrozumieć analizowane zjawisko, otwiera obszar, który można wypełniać różnymi perspektywami badawczymi.

Wreszcie, analizowaną optykę fenomenologiczną można osadzić w kontekście innych współczesnych perspektyw badawczych, które wychodząc z nieco innych założeń filozoficznych, na pierwszy plan wydobywają formalny aspekt dzieł (np. egzystencjalno-hermeneutyczna historia sztuki). Można w tym miejscu przytoczyć myśl Merleau-Ponty'ego dobrze charakteryzującą tę perspektywę: „Słusznie potępia się formalizm, lecz zwykle zapomina się przy tym, że jego błąd to nie zbytne przecenienie formy, lecz jej niedocenianie, prowadzące do oderwania jej do sensu”. Formalizm, o którym tu mowa, otwiera się zatem na formę pojętą jako miejsce wydarzenia się sensu, co z kolei prowadzi do ujęcia samego dzieła sztuki jako wydarzenia (jest to kategoria istotna również w pozostałych artykułach zebranych w niniejszym tomie), które zawsze ma miejsce tu i teraz.

W dalszej kolejności w tomie znalazły się teksty, które z jednej strony oferują pogłębione analizy propozycji francuskich fenomenologów, a z drugiej – wskazują na ich konteksty i możliwe zastosowania.

Trzy teksty (Moniki Murawskiej, Przemysława Bursztyki i Olgi Kłosiewicz) koncentrują się wokół fenomenologii Mariona. Autorzy skupiają się przede wszystkim na estetycznym wymiarze myśli francuskiego fenomenologa, wskazując, w jakiej mierze kategoria obrazu wyznacza Marionowskie rozumienie fenomenu (wraz ze słynną parą pojęć ikona/idol), a także konfrontując jego propozycje z propozycjami innych fenomenologów (m.in. Maldineya), czy też wskazując na możliwości wzbogacenia jego koncepcji przez zestawienie jej z francuską tradycją socjologiczną (Bourdieu, Maffesoli). Ponadto, autorzy twórczo wykorzystują kategorie wypracowane przez francuskiego fenomenologa w analizach dzieł sztuki współczesnej. Niezwykle interesujące okazuje się także zestawienie analizowanej przez Marion figurę anamorfozy z kategorią metamorfozy pojętej jako jeden z głównych czynników kształtujących kulturę.

Na interpretacyjny potencjał analizy fenomenologicznej wskazuje także tekst Anny Wolińskiej poświęcony analizie oczekiwania, za Levinasem podkreślającej jego bezprzedmiotowy charakter, który pozwala umieścić w nowym świetle relacje na obrazie między figurą i tłem.

Kategoria obrazu jest także spoiwem łączącym pozostałe artykuły zebrane w niniejszym tomie. Z analiz wyłania się spójny projekt „fenomenologii obrazu”, zorganizowany wokół kilku punktów węzłowych. Zgodnie z diagnozą „obraz” może zostać ujęty jako symptomatyczny dla określonego rodzaju myślenia metafizycznego, które ujmuje świat w ramy pewnego „obrazu świata” (Katarzyna Kasia). Z drugiej strony to właśnie obraz jest fenomenem charakteryzującym się przejrzystością a zarazem nieprzejrzystością, płynnością, która nie pozwala się w pełni uchwycić (Joanna Michalik). Charakteryzuje się kontrintencjonalnością – to nie odbiorca patrzy na obraz, lecz obraz patrzy na widza i w tym sensie zostaje skonfrontowany ze zmysłowością, która mu zagraża (Agnieszka Bandura). Obraz wreszcie – razem z pokrewną mu kategorią fikcji – umożliwi wykształcenie się wspólnoty społeczno-politycznej (Natalia Juchniewicz).

Jak widać, kategoria obrazu – dodajmy szeroko pojętego obrazu artystycznego, ponieważ autorzy najczęściej odwołują się do sztuki dwudziestowiecznej, nie tylko malarstwa, ale także fotografii, *body art* czy sztuki nowych mediów – jest kategorią zdolną opisać najważniejsze aspekty współczesnej kultury (Sławomir Marzec). Ucieleśnienie podmiotu, niedający się zredukować fakt przestrzennego uwarunkowania percepcji może być z kolei analizowany w odniesieniu do myśli architektonicznej (Magdalena Borowska).

Publikowane teksty powstały w wyniku różnorodnych inspiracji filozoficznych, wskutek czego pojawia się w nich cała plejada współczesnych fenomenologów francuskich. Jeśli ponadto wziąć pod uwagę rozległość odwołań – dość wskazać choćby Hannę Arendt, Rolanda Barthes'a, Juliana Barboura, Lwa Manovicha, Wolfganga Welscha, Ludwiga Wittgensteina Gianiego Vattima, Paula Virilia – oddajemy do rąk czytelnika książkę oferującą rozległą perspektywę pozwalającą uchwycić bogactwo możliwości oferowanych przez współczesną fenomenologię. Wyniki przedstawionych w tej książce badań zogniskowanych wokół fenomenologicznych analiz tego, co estetyczne, potwierdzają słynną tezę Merleau-Ponty'ego, przedstawioną we wstępie do *Fenomenologii percepcji*: „fenomenologia może być uprawiana i uznawana za pewien sposób postępowania, lub za pewien styl, (...) istnieje jako ruch, zanim osiągnie pełną samoświadomość filozoficzną”³. Mamy nadzieję, że prezentowane tu teksty stanowią świadectwo osiągnięcia pewnego etapu owej filozoficznej samoświadomości, a właściwa fenomenologiczna analiza spontaniczność, o której pisał Merleau-Ponty, nie została w nich zagubiona i wzbogaci polską refleksję estetyczną o nowe wątki i źródła inspiracji.

Iwona Lorenc, Mateusz Salwa i Piotr Schollenberger

³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 6.