

Piotr Schollenberger

## ŚWIADOMOŚĆ, ZJAWISKO, DZIEŁO

### FENOMENOLOGIA MINIMALISTYCZNA

W roku 1991 Dominique Janicaud opublikował książkę zatytułowaną *Le Tournant théologique de la phénoménologie française*<sup>1</sup>. Przedstawił w niej diagnozę dotyczącą francuskiej tradycji fenomenologicznej, która zdaniem autora w pracach takich filozofów jak: Michel Henry, Paul Ricoeur, Jean Luc Marion czy Jean Louis Chretien, jednoznacznie przybiera postać rozważań teologicznych<sup>2</sup>. Stanowisko, które zajął Janicaud, mogło z jednej strony zostać zinterpretowane jako polemika zdeklarowanego ateisty z różnymi formami namysłu „kryptoteologicznego”, z drugiej – nawiązywało ono do propozycji innego francuskiego fenomenologa Mikela Dufrenne’a.

W eseju tego ostatniego *Pour une philosophie non théologique*<sup>3</sup> „myśl teologiczna” nie funkcjonuje wcale jako synonim okre-

---

<sup>1</sup> D. Janicaud, *Le Tournant théologique de la phénoménologie française*, Éditions de l’Éclat, Combas 1991 oraz tegoż D. Janicaud, *La phénoménologie dans tous ses états*, Gallimard, Paris 2009.

<sup>2</sup> Por. I. Lorenc, *Ścieżki ku rzeczom samym współczesnej fenomenologii francuskiej* w: J. Migasiński, I. Lorenc (red.), *Fenomenologia francuska. Rozpoznanie / interpretacje / rozwinięcia*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2006, s. 45.

<sup>3</sup> M. Dufrenne, *Pour une philosophie non théologique*, w: tegoż, *Le Poétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1973.

ślonego porządku wiary religijnej, która miałaby zniekształcać obiektywizm filozoficznych analiz. „Teologizacja” filozofii, o której pisze Dufrenne, dokonała się bowiem jego zdaniem w filozofii późnego Heideggera. To nie tradycja chrześcijańska jest więc odpowiedzialna za odejście od programu badań fenomenologicznych, który zakładał „powrót do rzeczy samych”, lecz owa dziwna emfaza, z jaką „rzeczy same” oraz człowieka wpisuje się w trudne do bliższego zdefiniowania, a przede wszystkim do doświadczeniowego uchwycenia struktury „Bycia”<sup>4</sup>. Nauka odkryła, pisze Dufrenne, „niewiarygodną ideę, że śmierć Boga oznacza śmierć człowieka, ponieważ człowiek i Bóg byli nierozłączni i ponieważ nie chciała ona robić różnicy. Jeśli jednak śmierć człowieka, dla tych, którzy ją wieszczą, byłaby znowu powrotem Boga, przynajmniej Boga filozofów i mędrców? Z pewnością ten dzisiejszy Bóg już nie jest tym, któremu Pascal przeciwstawił Boga Abrahama i Jakuba; Bóg filozofów stał się Bogiem teologii mistycznych, teologii negatywnych. Jednak na miejsce dyskursu mistyki wypracowuje się mistyka dyskursu...”<sup>5</sup>

Sprzeciw wobec „zwrotu teologicznego” można potraktować więc jako sprzeciw wobec tych analiz, które „cielesną rzeczywistość” doświadczenia pragną zastąpić językiem przyjmują-

---

<sup>4</sup> „Fenomenologia Husserlowska, starając się powrócić do »rzeczy samych«, realizowała to posłanie dokonując redukcji do transcendentalnej subiektywności oczyszczającej w ten sposób swą relację z istotami owych rzeczy. Szczególna fenomenologia późnego Heideggera zachęca do porzucenia korelacji między transcendentalną subiektywnością oraz istotami na rzecz powrotu do samego wyłaniania się zjawisk, czyniącego możliwymi wszystkie rzeczy. (...) Utrzymywanie się przy..., nasłuchiwanie, wypatrywanie: to wszystko, niczym buddyjskie Oświecenie (...) domaga się czasu, cierpliwości, wytrwałości”, D. Janicaud, *Pour une phénoménologie minimaliste*, w: tegoż, *La phénoménologie dans tous ses états*, wyd. cyt., s. 264.

<sup>5</sup> M. Dufrenne, *Le Poétique*, wyd. cyt., s. 56–57, Por. też na ten temat D. Fromaggio, *Mikel Dufrenne, la Nature et le sens du poétique*, „Revue d’Esthétique” 1992, nr 21, s. 181–182.

cym postać teologii negatywnej – w jego pustce znaczeniowej miałyby się odbijać ciemnym światłem bycie jako takie. Tacy autorzy jak Derrida, Blanchot, Lévinas, dowodzi Dufrenne, dali się zwieść nazbyt pobieżnemu zdefiniowaniu „metafizyki obecności”, uwierzyli w „śmierć człowieka”. Dali się przekonać, że ontologia fundamentalna jest w stanie przejąć prerogatywy metafizyki. Filozofia, uprawiana właśnie jako ontologia – nauka o możliwym byciu (u Heideggera o byciu bytu) – uwierzyła w absolutny charakter swoich twierdzeń, co przy jednoczesnym ogłoszeniu „śmierci Boga”, doprowadzić musiało do tego, że zajęła jego miejsce. Przestała zajmować się światem – sferą ontyczną, i rozplynęła się w eterze „niewysławialnego”<sup>6</sup>. W związku z tym filozoficzny dyskurs staje się dyskursem bycia, a nie dyskursem na temat bytu: „Człowiek nie jest już miarą ontologii”<sup>7</sup>.

Dufrenne’owska krytyka pewnego nurtu myślowego, rozwijającego się we wnętrzu francuskiej fenomenologii jako swych przesłanek nie miała też radykalnie, by tak rzec, „antykonfesyjnych”. Wymierzona była raczej przeciwko źródłowemu programowi badań fenomenologicznych, który w najbardziej „liberalnym” kształcie i w jego najbardziej otwartej postaci przedstawił we wstępie do *Fenomenologii percepcji* Maurice’a Merleau-Ponty’ego, pisząc, że „fenomenologia może być uprawiana i uznawana za pewien sposób postępowania lub pewien styl (...) istnieje jako ruch, zanim osiągnie pełną samoświadomość filozoficzną” oraz że: „fenomenologia odsłanianie świata opiera się na samej sobie, a nawet ugruntowuje samą siebie. (...) Niedokończenie fenomenologii, właściwy jej tryb niedokonany nie są oznaką porażki, ale czymś nieuchronnym,

---

<sup>6</sup> Na ten temat por. też J. Migasiński, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*, Wrocław 1997, s. 58–60.

<sup>7</sup> M. Dufrenne, *Brève note sur l'ontologie*, „Revue de Métaphysique et de Morale” 1954, nr 4, s. 407.

ponieważ zadaniem fenomenologii jest odsłonić tajemnicę świata i tajemnicę rozumu”<sup>8</sup>.

Podkreślany przez Merleau-Ponty’ego nieredukowalny fakt wzajemnego uwikłania świata i rozumu, które opisać można, jedynie wychodząc od konkretnego doświadczenia, określonego bycia w świecie, będącym światem człowieka, w niektórych wersjach myśli fenomenologicznej rugowany jest na rzecz „pozadoświadczeniowego” opisu warunków, umożliwiających refleksję transcendentálną. Ów opis, określony przez Derridę mianem „ultratranscendentalizmu”<sup>9</sup>, zamierza wyjść poza refleksję transcendentálną w kierunku, który trudno już dokładnie określić, gdyż w jednym ruchu unieważnia on opozycję pomiędzy tym, co empiryczne, i tym, co transcendentálne (jako wyraz doktrynalnych założeń „metafizyki obecności”), oraz tę opozycję zachowuje (jako świadectwo niemożności dyskursywnego wykroczenia poza metafizyczny schemat)<sup>10</sup>. Ten absolutystyczny charakter ontologii prowadzi do zanegowania pytania o człowieka.

O ile w tradycyjnych koncepcjach człowiek posiadał swe miejsce, wyznaczone mu w ramach uznania odrębności teologii, poświadczającej stwórczy porządek istnienia, o tyle wysiłek ontologii, zmierzający do naukowego opisu ostatecznych struktur bytu, sprawia, że człowiek „rozpływa się” w nich. Dzieje się to podobnie, zauważa Dufrenne, jak w pewnych przejawach sztuki współczesnej, „gdzie ta sama troska o autentyczność bądź czystość wprowadza na drogę abstrakcji, gdzie ryzykuje zniknięcie, sądząc, że się dopełni; ponieważ ontologia wycieńcza się w wysiłku »powrotu do podstawy«: może jedynie afirmować własną

<sup>8</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 2001, s. 6, 18.

<sup>9</sup> Por. J. Derrida, *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, KR, Warszawa 1999, s. 93.

<sup>10</sup> Por. P. Łaciak, *Wczesny Derrida. Dekonstrukcja fenomenologii*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 2001, s. 44–47.

możliwość”<sup>11</sup>. Choć z „filozoficznego punktu widzenia Bóg jest martwy”, żyje jako namiętność filozofii do absolutu.

Temu rodzajowi „myślenia teologicznego”, a więc myślenia skierowanego na Absolut zarówno Dufrenne, jak i Janicaud przeciwstawiają powrót do drobiazgowej analizy doświadczenia zmysłowego, by to na jego obszarze odnaleźć to, co „niewidzialne”, a co stanowi, zgodnie ze słowami Merleau-Ponty’ego, „podszywkę”<sup>12</sup> widzialnej, czyli inteligibilnej rzeczywistości. Przeciwno pokusom totalizującym wystawiona zostaje przez Janicaud fenomenologia minimalistyczna. Termin „minimalizm” należy przy tym rozumieć na dwa sposoby.

Przede wszystkim chodzi o ograniczenie totalizujących roszczeń teorii filozoficznej, sprowadzającej refleksję nad konstytucją świata do namysłu nad pojedynczym pojęciem, które okazuje się być kluczem do opisu wszelkiej zjawiskowości<sup>13</sup>. Zamiast proponuje się tu, w ramach fenomenologicznej *epoché*, badanie tego, co zazwyczaj w naturalnej postawie niedostrzegane z powodu zwykłej empirycznej nieuważności albo bezkrytycznego posługiwania się pojęciami. Można powiedzieć, że fenomenologia minimalistyczna, nie formułując żadnego nowego programu filozoficznego, stara się powrócić do formuły krytycznego – a więc skierowanego na wyodrębnienie tego, co szczególne – namysłu nad percepcją. Obszar ściślego powiązania między polem percepcyjnym i naszą afektywnością jest przy tym dla Janicaud wyróżnionym obszarem badań<sup>14</sup>. To, co postrzegamy, łączy się z ściśle z tym, co czujemy; „rejestracja danych” płynących z otoczenia jest już pewnego rodzaju teoretyczną abstrakcją, gdyż, jak starał się to pokazać już

<sup>11</sup> M. Dufrenne, *Brève note sur l’Ontologie*, „Revue de Métaphysique et de Morale” 1954, nr 4, s. 409.

<sup>12</sup> M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, w: tegoż, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. St. Cichowicz, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2001, s. 62.

<sup>13</sup> D. Janicaud, *Pour une phénoménologie minimaliste*, wyd. cyt., s. 269.

<sup>14</sup> Tamże, s. 272

Husserl, a powtórzyli to w swych analizach Heidegger i Levinas, doświadczanych zjawisk nie można oddzielić od struktur emotywnych. Uwaga ta prowadzi nas ku drugiemu znaczeniu „minimalizmu”, o którym mówi Janicaud. Chodzi o „przemodelowanie” sposobu badań fenomenologicznych zgodnie z takim modusem doświadczenia, który starają się ewokować artyści minimalistyczni. Innymi słowy określone doświadczenie estetyczne może posłużyć w tym wypadku jako kierunkowskaz, zgodnie z którym należałoby obrać nowy kurs filozoficznych badań. Sytuacja okazuje się o tyle paradoksalna, że to właśnie artyści minimal artu powoływali się na lekturę *Fenomenologii percepcji* jako jedno ze źródeł dla swych poszukiwań<sup>15</sup>. Ponowienie namysłu nad „zjawiskowością zjawiska”<sup>16</sup> dokonuje się tu poprzez zwrot ku doświadczeniu estetycznemu. Jak mówi cytowany przez Janicaud Allen Leepa, „Artysta minimalistyczny stara się niejasno zrealizować w postaci wizualnej to, co filozofowie zdołali wysłowić: nauka o fenomenach stanowi podstawę doświadczenia”<sup>17</sup>.

Proponuję pójść odrobinę dalej za intuicją Janicaud i zastanowić się, na ile silne są związki między pewnymi nurtami sztuki współczesnej, namysłem fenomenologicznym i tradycyjnymi kategoriami estetycznymi, takimi jak choćby bezinteresowność. Zgodnie z tym, co twierdzi Eliane Escoubas, „zrozumieć to, jak dostęp do sztuki, jak dostęp do tego, co jest sztuką w dziele sztuki jest dostępem fenomenologicznym oznacza w istocie zrozumienie faktu, że sztuka zawsze i wszędzie *jest fenomenologiczna*”<sup>18</sup>. Prześledzenie historycznych przemian pojęcia estetycznej bezinteresowności i skonfrontowanie go

<sup>15</sup> Por. R. Morris, *Rozmiar ma znaczenie*, w: tegoż, *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, tłum. K. Bojarska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, s. 92.

<sup>16</sup> P. Ricoeur, *Refleksja dokonana*, wyd. cyt., s. 14.

<sup>17</sup> M. Pleyne, „Art minimal”, w: *Encyclopaedia Universalis*, t. 12, s. 321, za: D. Janicaud, *Pour une phénoménologie minimaliste*, wyd. cyt., s. 252.

<sup>18</sup> E. Escoubas, *Liminaire*, „La Part de l’oeil” 1991, nr 7, s. 10.

z pewnym modusem doświadczenia ewokowanym i badanym w praktyce artystyczne pozwoli, być może, uświadomić wagę pewnych przeformułowań Husserlowskich analiz, jakie dokonały się w tradycji fenomenologii francuskiej.

## ZJAWIANIE SIĘ ZJAWIANIA

Jak podkreśla Pierre Rodrigo dzisiejsza, powszechna zgoda co do szczególnie doniosłej dla badań fenomenologicznych roli fenomenu estetycznego i jego egzemplarycznego dla analiz fenomenologicznych charakteru, znajdująca swe odzwierciedlenie w pracach Heideggera, Sartre'a, Merleau-Ponty'ego, Dufrenne'a, Henry'ego i Maldineya została okupiona nieomal „prometejskim” wysiłkiem samego Husserla<sup>19</sup>. Rodrigo proponuje uważną lekturę rzadziej komentowanych w tym kontekście fragmentów zawartych w drugim tomie *Ideji* w części poświęconej „konstytucji materialnej przyrody”<sup>20</sup>.

W omawianym rozdziale interesuje Husserla relacja pomiędzy specyficznym sposobem, w jaki spełnia się „nastawienie teoretyczne” właściwe naukowemu przyrodoznawstwu, a nastawieniem „wartościującym i praktycznym”, w którym spełnia się przypisywanie rzeczom takich cech jak: przyjemność, piękność, użyteczność, doskonałość, na które nie ma miejsca w poznaniu naukowym. „Przyroda jako jedynie przyroda – pisze Husserl – nie zawiera wartości, dzieł sztuki itd., które przecież są przedmiotami możliwego poznania i nauki”<sup>21</sup>.

Nastawienie teoretyczne jest wyrazem szczególnej modyfikacji naszego nastawienia względem rzeczy: możemy mieć na

---

<sup>19</sup> P. Rodrigo, *Le statut phénoménologique de l'image chez Husserl*, w: A. Schnell (red.), *L'image*, Vrin, Paris 2007, s. 115. Por. również tegoż, *Phénoménologie de l'image*, w: tegoż, *L'intentionnalité créatrice. Problèmes de phénoménologie et d'esthétique*, Vrin, Paris 2009.

<sup>20</sup> Por. E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga druga*, tłum. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1974.

<sup>21</sup> Por. tamże, s. 5.

przykład zwykłą świadomości tego, że niebo jest niebieskie, możemy jednak również zająć względem tej prostej świadomości pewną szczególną postawę. Możemy spełnić akt w szczególnie sposób jako właśnie akt nastawienia teoretycznego. Tym będzie się on różnił od nastawienia praktycznego bądź wartościującego, że „spojrzenie specyficznego domniemywania” właściwe obserwacji teoretycznej, czyli po prostu wzrok teoretyka, dokona modyfikacji tych przeżyć intencjonalnych, które pozwolą ukonstytuować się obiektowi teoretycznemu. Sięgając po wskazany przez Husserla przykład: błękitne niebo, które zostało ukonstytuowane w świadomości przed wszelkimi aktami teoretycznego nastawienia, staje się w tych aktach przedmiotem poznania naukowego w wyniku pewnego „przefiltrowania” przeżyć intencjonalnych przez to nastawienie. Husserl podkreśla jednak, że nie wszystkie przeżycia intencjonalne podlegają takiej modyfikacji: „Pozostałe przeżycia, np. przeżycia uczuciowe, przeżycia tego lub innego rodzaju, są przeżywane, jako przeżycia intencjonalne one również są konstytuujące; konstytuują dla odnośnego przedmiotu nowe warstwy przedmiotowe, ale takie, na które podmiot nie jest teoretycznie nastawiony, one zatem nie konstytuują odpowiedniego teoretycznie domniemywanego i w sposób sądzący określanego przedmiotu jako takiego...”<sup>22</sup> Innymi słowy fizyk spoglądający na „promieniujący błękit nieba” nie żyje w zachwycie nad nim<sup>23</sup>. Nastawienie teoretyczne dokonuje istotnej modyfikacji: chociaż wspaniały widok rozświetlonego nieba również dla teoretyka jest czymś obecnym w przeżyciu, to nie zajmuje on względem tego widoku postawy wartościującej – nie żyje „w upodobaniu”, nie „rozkoszuje się” nim. Szczególnie interesujące z punktu widzenia analiz estetycznych jest to, że Husserl posługuje się przykładem doświadczenia estetycznego jako pewnym wzorcem dla przedteoretycznej postawy względem przedmiotów. Nastawienie teoretyczne

<sup>22</sup> Tamże, s. 8.

<sup>23</sup> Tamże, s. 12.



w tych fragmentach budowane jest w oparciu o nastawienie wartościujące – stanowi jego swoistą modyfikację<sup>24</sup>: „Możemy »rozkoszując się« oglądać obraz. Żyjemy wtedy w spełnianiu estetycznego zachwytu, w nastawieniu estetycznym (*Geffalenseinsstellung*), które jest właśnie »rozkoszujące się« (*geniessende*). Potem możemy oczyma krytyka lub historyka sztuki osądzić ten obraz jako »piękny«. Wtedy żyjemy w spełnianiu nastawienia teoretycznego, sądzącego, już nie w wartościującym, estetycznym”<sup>25</sup>.

Teoretyczny osąd dzieł sztuki, pozwalający nam dokonać namysłu nad „pięknem” albo „doskonałością” obrazu, zawiera w sobie, zauważa dalej Husserl, pewien przed-teoretyczny element składowy: uczucie (*Gemüt*). „Rozkoszowanie się” pozwala tym samym wskazać źródło konstytucji wszelkich wartości, które mogą następnie stanowić przedmiot osądu teoretycznego. Jak podkreśla Rodrigo niezwykle istotne jest w tym wypadku zakotwiczenie procesu konstytucji wartości estetycznej właśnie w uczuciu<sup>26</sup>. Husserl pisze w tym kontekście o akcie „chłonięcia wartości” (*Wertnehmung*) jako swoistym odpowiedniku spostrzeżenia w sferze uczuć. Jak spostrzeżenie w sferze przeświadczeń – jako *Wahrnehmung*, a więc „to, co bierzemy za prawdziwe” albo wręcz co „chłoniemy jako prawdziwe” – pozwala się nam zetknąć z rzeczą, umożliwia jej „cielesną” obecność<sup>27</sup>, uczucie podobnie: pozwala na bezpośredni kontakt z rzeczą jako wartościową. Uczucie, które pojawia się w momencie, gdy przedmiot jest obecny, a nie tylko dany jako domniemany, podkreśla Husserl, stanowi *analogon* spostrzeże-

<sup>24</sup> P. Rodrigo, *Le statut phénoménologique de l'image chez Husserl*, wyd. cyt., s.117.

<sup>25</sup> E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga druga*, wyd. cyt., s. 13.

<sup>26</sup> P. Rodrigo, *Le statut phénoménologique de l'image chez Husserl*, wyd. cyt., s. 119.

<sup>27</sup> Por. E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga pierwsza*, tłum. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1975, s. 115.

nia. Podobnie jak spostrzeżenie może być nieadekwatne (może antycypująco zakładać coś, czego zarys nie zostanie wypełniony w przedstawieniu naocznym) również uczucie może okazać się puste: „W jednym spojrzeniu uchwytuję piękno starego gotyku, jakie w pełni chwytam jedynie w przebiegu chłonięcia wartości, które przy tym odpowiednio przeświadczeniowym zwróceniu się dostarcza pełniejszego, naocznego ujęcia wartości. W końcu przelotne spojrzenie może być całkiem pusto antycypujące, jakoby po oznakach z góry ujmujące piękność, choć naprawdę nie uchwyciło z niej najmniejszej cząstki. I ta antycypacja uczuciowa wystarcza już do poznawczego skierowania i orzekania”<sup>28</sup>.

Uczucie, w którym przedmiot jest nam dany w swej bezpośredniej obecności, w którym „rozkoszujemy się” nim, czyli właśnie „chłoniemy wartość”, domaga się, podobnie jak spostrzeżenie, wypełnienia – obecności rzeczy jako wartościowej. Dokonuje się bowiem ono „w jednym spojrzeniu” (*Augenblick*) i jako takie może okazać się puste, jedynie domniemujące. Teoretyczny osąd, który się nad tym uczuciowy stosunkiem do przedmiotu nadbudowuje, umożliwia pełne pojawienie się wartości. Husserl stara się zrozumieć, pisze Rodrigo, w jaki sposób nieobiektywizujący osąd estetyczny może doprowadzić do pojawienia się obiektywizującej postawy wartościującej – postawy estetycznej. W pismach poświęconych fantazji, świadomości obrazu oraz przypomnieniu<sup>29</sup> znajdujemy dokładniejszy opis tego związku między bezpośrednimi uczuciami estetycznymi (które, powtórzmy są analogiczne do spostrzeżenia) a postawą refleksyjną, teoretyczną: „sposób pojawiania się jest nośnikiem charakteru uczuć estetycznych. Nie żyję w nich, nie spełniam

<sup>28</sup> E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii, Księga druga*, wyd. cyt., s. 16.

<sup>29</sup> Por. E. Husserl, *Phantasia, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*, Martinus Nijhoff, The Hague 1980.

ich, o ile nie dokonują refleksji nad sposobem pojawiania się. Zjawisko jest zjawiskiem przedmiotu, przedmiot jest przedmiotem w zjawisku. Od życia w pojawianiu się muszą się cofnąć do zjawiska i odwrotnie, dopiero wtedy uczucie okaże się żywe”<sup>30</sup>.

Fenomen estetyczny dany jest nam więc w sposób bezpośredni – to, czym się rozkoszujemy, to sposób pojawiania się tego fenomenu. By jednak ten estetyczny sposób jawienia się mógł stać się źródłem estetycznej wartości, intencja wartościująca musi zostać wypełniona, a więc wartość estetyczna przedmiotu nie może być li tylko domniemana. Estetyczne zjawianie się musi mi się w pewnym sensie pojawić – muszą względem niego zająć pewną określoną postawę, którą Husserl nazywa w analizowanym fragmencie *Idei* postawą teoretyczną.

Wartościująca postawa estetyczna jest więc dla Husserla sposobem, w jaki w nastawieniu teoretycznym zjawisko może się nam zjawić. Przeżywamy zjawisko piękna dzieła sztuki, żyjąc w tym uczuciu piękna, w momencie, gdy owo zjawisko się nam pojawi, a więc gdy będzie dane świadomości w szczególnym nastawieniu, w refleksyjnym zwrocie ku sposobowi zjawiania się zjawiska. Dopiero wtedy postawa estetyczna zostanie zrealizowana.

Zdaniem przywołanego tutaj autora zwrot teoretyczny Husserla w kierunku zdecydowanego podkreślenia roli świadomości teoretycznej w doświadczeniu estetycznym, bez której to świadomości bezpośrednio „chłonięcie wartości” pozostaje czymś wyłącznie „domniemanym”, „pustym”, a więc niepewnym świadczy o zdominowaniu analiz estetycznych przez analizy poznawcze. Odwracając spojrzenie od bezpośredniego uczucia, które jest „rozkoszowaniem się”, Husserl dokonuje tematykacji estetycznego zjawiania się kosztem estetycznej jednostkowości. Jak podkreśla w swych analizach Renaud

<sup>30</sup> Por. E. Husserl, *Fenomenologia świadomości estetycznej*, tłum. K. Najdek „Sztuka i Filozofia” 2002, nr 21, s. 8.

Barbaras: „Husserl tematyzuje zjawiskowość postrzeżeniową kosztem fenomenologicznej jednostkowości”<sup>31</sup>. Intencjonalność zakłada bowiem sens obecny dla świadomości, sens konstytuowany przez świadomość. Nawet jeśli nie jest on dany w pełni adekwatnie jako pełnia oczywistości, to mimo to zakłada pewną idealną możliwość całkowitego rozjaśnienia horyzontu, w jakim dana rzecz się jawi. To, co się nam w spostrzeżeniu jawi, nie jest uprzednio, w jakiś sposób założone przez świadomość postrzegającą. Pośród zmiennych wyglądków świadomość zawsze domniemuje sens przedmiotu idealnego. Trzeba podkreślić to „domniemuje”, gdyż Husserl nie jest wcale platonikiem i nie zakłada pełnego uczestnictwa przedmiotów spostrzeżenia w ideach. Postrzegamy bowiem rzeczy jedynie nieadekwatnie, to znaczy spostrzeżeniu towarzyszy bezustanna możliwość jego uzupełnienia, dookreślenia tego, co się nam jawi, ale również prawdopodobieństwo błędu. Na drugim końcu spostrzeżenia przedmiotu widnieje, domniemywana w doświadczeniu, idea pełnej prezentacji przedmiotu, określona przez Husserla jako „idea w sensie kantowskim”. Posiada ona w związku z tym charakter regulatywny<sup>32</sup>. Pomiedzy sposobami, w jakich zjawia się przedmiot, a tym przedmiotem istnieje więc konieczny związek<sup>33</sup>. Tym, co jednak zagraża ta-

<sup>31</sup> R. Barbaras, *Le désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception*, Vrin, Paris 1999, s. 46, cyt. za: P. Rodrigo, *Art contemporain: évaluation, devaluation*, „Études phénoménologiques” 2005, nr 41–42, s. 125.

<sup>32</sup> Por. E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga pierwsza*, wyd. cyt., s. 451–455, 469–470.

<sup>33</sup> Por. również E. Husserl, *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die Transzendentale Phänomenologie*, § 48, tłum. S. Walczewska, w: K. Świącicka, *Husserl*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2005, s. 262: „Cokolwiek byśmy brali pod uwagę, wszystko, co istnieje, co dla mnie i każdego dającego się pomyśleć podmiotu obowiązuje jako rzeczywiście istniejące, stanowi przez to korelatywnie i z koniecznością istotowy wskaźnik przynależnych do niego systematycznych różnorodności. Każdy wskazuje na pewną zgodną z ideą (*ideelle*) ogólność rzeczywistych i możliwych rodzajów

kiemu ujęciu problematyki pierwotnej oczywistości, jest abstrakcja sfery świadomościowej. Jej intencjonalny charakter, dzięki któremu jest zawsze ku czemuś zwrócona i to coś, poprzez wielość wyglądów określa, skupiając różnorodność przejawów w jeden sens, sprawia, że „wznosi się” niejako ponad świat i rozpościera nad nim swe władanie.

Jak podkreśli to założenie Jean Paul Sartre: „Pozostaje oczywistością, że *postrzegam* zawsze *więcej i inaczej*, niż *widzę*...”<sup>34</sup> Między spostrzeżeniem a spostrzeżoną rzeczą, pomiędzy tym, co aktualnie widzę, a tym, co postrzegam istnieje istotna, podkreślana przez Husserla różnica. Wynika ona z różnicy między transcendentnym światem a efektywnymi składnikami spostrzeżenia, z różnicy między światem a świadomością. Mnogość różnorodnych spostrzeżeń stołu, o którym pisze Husserl w 41 paragrafie *Ideii*<sup>35</sup>, ustanawiająca ciągły przepływ różnorodnych momentów spostrzeżeniowych jest czymś innym niż postrzegany stół. To właśnie przedmiot jako to, co postrzeżone, to, co może zostać poznane i określone, jest „intencjonalną jednostką, tym, co identycznie jednolicie uświadamiane w stale prawidłowym przepływie przechodzących w siebie mnogości spostrzeżeń...”<sup>36</sup> Husserl wychodzi od, jak sam ją określa, „naiwnej” analizy wrażeń, by oddalić kolejne nieuprawnione sądy dotyczące ich natury. Punktem dojścia jego analiz jest osiągnięcie pewności o charakterze apriorycznym wynikającej ze struktury korelacji intencjonalnej pomiędzy świadomością

---

prezentacji właściwych doświadczeniu, których każdy przejaw jest przejawem pewnego bytu, i to tego rodzaju, że każde konkretne, rzeczywiste doświadczenie urzeczywistnia z tej totalnej różnorodności pewien zgodny przebieg sposobów prezentacji, który w sposób ciągły wypełnia intencję zawartą w doświadczeniu”.

<sup>34</sup> J. P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, tłum. P. Beylin, PWN, Warszawa 1970, s. 221.

<sup>35</sup> Por. E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga pierwsza*, wyd. cyt., s. 118–122.

<sup>36</sup> Por. tamże, s.121.

i jej przedmiotem. Tym, co pozostaje niesproblematyzowane w tych analizach, jest, jak podkreśla Michel Henry<sup>37</sup>, samo zjawianie się, czyli owa mnogość różnorodnych spostrzeżeń, która odsłania nam fenomenalną strukturę bytu, a która zostaje porzucona na rzecz analizy noetycznej. Jak podkreśla Renaud Barbaras, to właśnie w teoretycznym namyśle, któremu Maurice Merleau-Ponty poddaje Husserlowską ejdetykę percepcji, uwidoczniają się wszystkie konsekwencje wynikające z różnicy między cielesną obecnością rzeczy a jej adekwatną prezentacją. Rzecz, o ile obecna jest w „swej cielesnej rzeczywistości”, jako „ona sama” okazuje się wykraczać poza świadomość – to właśnie nieadekwatna jej prezentacja, wpisanie rzeczy w mnogi łańcuch różnorodnych spostrzeżeń stanowi gwarant transcendencji rzeczy względem świadomości. „Jeśli u Husserla – pisze Barbaras – to utrzymywanie obiektywnego biegunu w pełni dającego się określić zaprzepaszcza wierność ejdetycznym rysom tego, co postrzegane, to odwrotnie, zdać sprawę z transcendencji rzeczy postrzeżonej będzie można tylko wyrzekając się z czynienia z niej *rzeczy*, pewnej zamkniętej całości określeń”<sup>38</sup>. W tym właśnie kontekście fenomenologiczne analizy fenomenów estetycznych nabierają szczególnego charakteru. By przywołać w tym miejscu słowa innego fenomenologa Jana Patočki: „w postawie estetycznej pozwalamy rzeczom zjawić się w ich zjawianiu. Stają się one impulsem i medium zjawienia zjawiania się jako takiego”<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> M. Henry, *Phénoménologie matérielle*, P.U.F., Paris 1990. Por. również M. Murawska, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami. Fenomenologia ciała Michela Henry'ego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, s. 140–157.

<sup>38</sup> R. Barbaras, *Życie i intencjonalność*, tłum. A. Skwarczyńska, P. Sztarbowski, w: J. Migasiński, I. Lorenc (red.), *Fenomenologia francuska. Rozpoznania/interpretacje/rozwinęcia*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2006, s. 441.

<sup>39</sup> J. Patočka, *La théorie de l'art comme chose du passé*, w: tegoż, *L'art et le temps*, Presses-Pocket, Paris 1992, s. 340.

Fenomen estetyczny jest, by użyć określenia Levinasa, „fenomenem dostępu”<sup>40</sup> – jest takim zjawiskiem, które nie tylko odsłania to, co istnieje, czyli określony byt, a więc to, co się objawia, ale również „tym, co objawia”. Zjawiskowa struktura fenomenów estetycznych, właściwa szczególnemu nastawieniu świadomości estetycznej, otwiera w analizach Husserla tym samym nowe możliwości przed analizami fenomenologicznymi. W bardzo ważnym z punktu widzenia tej interpretacji tekście *Ruina przedstawienia* Levinas podkreśla wagę zachowania tej podwójnej perspektywy konstytuowanej przed dwa bieguny relacji: fenomen jako „dający” odsyła do tego, co „dane” – bytu, który możemy dzięki niemu pojąć. Odejście od analizy formalistycznej rzeczy umożliwia podkreślenie dynamicznego charakteru tej relacji. Żeby doświadczyć przestrzeni, trzeba z jednej strony mieć pojęcie przestrzeni, z drugiej zaś być już w przestrzeń wpisanym: „Przestrzeń staje się doświadczeniem przestrzeni”<sup>41</sup>. Miast kłaść nacisk na apodyktyczną pewność immanentnej sfery świadomości, Levinas podkreśla istotność „gry intencjonalności, rezygnację ze stałego przedmiotu, który jest zwykłym rezultatem i ukryciem tej gry”<sup>42</sup>.

Zgodnie bowiem z tezą Merleau-Ponty’ego, głoszącą, że „Największą nauką, jaka płynie z redukcji jest niemożliwość redukcji zupełnej”<sup>43</sup>, akt redukcji, akt wycofania świadomości ze świata zjawisk w celu zbadania warunków możliwości tych zjawisk zakłada przedrefleksyjną obecność w tym świecie. Rzeczy nie są konstytuowane przez opis tych rzeczy, jakiego może dokonać świadomość, lecz na bardziej podstawowym poziomie

<sup>40</sup> E. Levinas, *Ruina przedstawienia*, w: tegoż, *Odkrywając egzystencję z Husserlem i Heideggerem*, tłum. E. Sowa, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2008, s. 138.

<sup>41</sup> Tamże, s. 139.

<sup>42</sup> Tamże.

<sup>43</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 2001, s. 11.

przeżywane podług „logosu” właściwego „światu estetycznemu”<sup>44</sup>.

Ciało malarza, stwierdzi Merleau-Ponty, samo jest jedną z rzeczy w widzialnej tkance świata, w systemie wzajemnych powiązań, przynależności, które tworzą się przez samą możliwość bycia widzianym. Merleau-Ponty pisze: „Duch świata to my sami odkąd tylko umiemy poruszać się i patrzeć”<sup>45</sup>. Poprzez tę przynależność do spoglądającego ciała rzeczy nie są czymś dodanym z zewnątrz, lecz są „inkrustowane w jego cielesności”<sup>46</sup>. Rzeczy są traktowane przez ciało (a nie świadomość postrzegającą) jako jego przedłużenie. W ludzkim ciele zawiązuje się więź między widzącym i widzialnym, dotykającym i dotykanym, poświęcająca „dwuznaczność konstytucji”, o której pisze Levinas: noemat – przedmiot, który jest intendowany, jednocześnie spełnia i warunkuje konstytuującą go noezę – akt świadomości<sup>47</sup>. Tworzy się w ten sposób, między ciałem a rzeczami, system wymiany, którego najdoskonalszym odzwierciedleniem jest malarstwo. To samo tworzywo ciała i rzeczy sprawia, że ich widzenie odbywa się w nich samych. Indywidualne, niewysłowione doświadczenie sensu rzeczy widzianej bądź też jej jawna widzialność posiada własną widzialność utajoną. Spojrzenie malarza na dany w doświadczeniu estetycznym świat „odkrywa”, poprzez przeniesienie na płótno tego doświadczenia, wymiar widzialności, który w momencie samego wydarzenia pozostawał ukryty.

Ten niewidzialny wymiar widzialności to ukazana za pośrednictwem dzieła sztuki pewna idea, będąca rodzajem stylu pozwalającego formułować sensowną i spójną wypowiedź, posiadająca moc organizowania wokół siebie środków wyrazu<sup>48</sup>.

<sup>44</sup> Por. tamże, s. 450.

<sup>45</sup> M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, w: tegoż, *Oko i umysł*, tłum. St. Cichowicz, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1996, s. 53.

<sup>46</sup> Tamże, s. 21.

<sup>47</sup> E. Levinas, *Ruina przedstawienia*, wyd. cyt., s. 139.

<sup>48</sup> Por. również P. Dupond, *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*, Ellipses, Paris 2001.



To, co niewidzialne należy tu do widzialnego jako jego druga strona, a „inteligibilność widzialnego zależy od niewidzialnego”<sup>49</sup>. Niewidzialna idea, która czyni widzialnym dzieło sztuki, nadaje sens fragmentowi muzycznemu, który słyszy bohater Prousta, czyni z zamalowanego kawałka płótna obraz malarski, ze zbioru liter powieść nie posiada jednak charakteru czegoś wyrozumowanego. Jest wyrazem wewnętrznej inteligibilności świata zmysłowego, który postrzega ciało artysty i przenosi w akcie ekspresji w dzieło sztuki. Nie może zostać w związku z tym w żaden sposób wyabstrahowana z dzieła, nie poddaje się pojęciowej obiektywizacji. Podobnie jak melodia słyszana w danym momencie życia Swanna traci swą sugestywną moc, gdy ten próbuje ją analizować, zaprzestając poddawać się ewokowanym przez nią uczuciom, ożywiająca widzialne niewidzialna idea może być dana jedynie za pośrednictwem tego, co zmysłowe: „nie ma widzenia bez przesłony”, niewidzialne idee „ukazują się w przebraniu”<sup>50</sup>. Idea artystyczna nie może się objawić inaczej, jak tylko w doświadczeniu cielesnym – to, co „bezcielesne” w dziele sztuki, może być dane wyłącznie podmiotowi wcielonemu. Idee zostają w doświadczeniu estetycznym dzieła sztuki uobecnione jako pewna nieobecność, otwierają pewien dzieła wymiar, nie ustanawiając przy tym treści. Są „niewidzialnym z tego świata”, jego możliwością, poświadczającą wzajemną przechodniość tego co widzialne i niewidzialne: „Jak liść od wewnątrz, w głębi swego mięszu ma swoje unerwienie, tak idee są tkanką doświadczenia; jego style z początku niemym, później wypowiedzianym. Jak każdy styl rodzą się one w gęstości bytu i nie tylko faktycznie, lecz teoretycznie nie mogą się od niego oderwać, by zostać przedłożone czystemu oglądaniu”<sup>51</sup>. To, co jest „cielesną formułą obecności wywoły-

<sup>49</sup> M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, Warszawa 1996, s. 81.

<sup>50</sup> Tamże, s. 153.

<sup>51</sup> Tamże, s. 126.

wanej we mnie przez rzeczy”, może dzięki tej ekwiwalencji stać się początkiem kolejnego widzialnego zarysu, „widzialnego do drugiej potęgi” – obrazu malarskiego, który jest świadectwem wzajemnej przechodniości doznawania. Malarstwo „nadaje widzialne istnienie temu, co pospolite widzenie uważa właśnie za niewidzialne...”<sup>52</sup>

Właśnie tak pojmowany autodemonstracyjny charakter fenomenu estetycznego staje się szczególnym przedmiotem zainteresowania współczesnej francuskiej estetyki fenomenologicznej.

Na czym jednak miałyby polegać owo „zjawienie zjawiania się” realizowane w dziele sztuki? Georges Didi-Huberman w eseju poświęconym twórczości amerykańskiego artysty Jamesa Turrella opisuje tworzone przez niego konstrukcje świetlne określane jako *skyspaces* – „światliki”, czyli tworzone w ścianie lub w dachu prostokątne bądź owalne otwory tworzące kadr, obramowanie dla zjawiającego się w nich fragmentu nieba albo kolorowych projekcji świetlnych. Konstrukcje te, nie będąc próbą jakiegokolwiek tematykacji tego, co się zjawia, umożliwiają kontemplację samego zjawiania się jako takiego. Wycięty w suficie albo ścianie kadr sprawia, że to, co się w nim pojawia: wycinek nieboskłonu bądź intensywna barwa, pojawia się nie tyle „w” kadrze, nie tyle wpisana jest w prostokątny kształt stanowiący ramę i granicę przedstawienia, ile pojawia się niejako „za nim” (przestrzeń otwarta przez kadr posiada głębię) oraz „przed nim”, wychodząc z kadru dzięki swojej świetlistej naturze. Owa gra oddalenia i bliskości, otwarcia i fragmentaryzacji umożliwia właśnie pojawienie się samego zjawiania, czyni możliwą kontemplację zjawiskowości. Kontemplacja wywodzi się bowiem od techniki stosowanej przez rzymskich kapłanów – augurów zaznaczających na niebie ograniczoną przestrzeń obserwacji, w której wypatrywano znaków dawanych przez bogów. *Templum* jako przestrzeń odseparowana i ograniczona umożliwia

<sup>52</sup> M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, wyd. cyt., s. 27.

jednocześnie obserwację tego, co się zjawia – objawia zjawisko-wość jako taką<sup>53</sup>. Dlatego też Jean Luc Nancy może nakreślić pomiędzy przestrzenią obrazu a przestrzenią sakralnej separacji takie porównanie: „Obraz zostaje odseparowany jednocześnie na dwa sposoby. Zostaje odsunięty od tła (*fond*) oraz wycięty w swym podłożu (*fond*). Zostaje jednocześnie odczepiony i wykrojony. Odsunięcie od tła unosi go i wysuwa naprzód: sprawia, że posiada on swój »front«, swoje oblicze tam, gdzie podłoże pozostawało bez oblicza i bez żadnej powierzchni. Wycięcie obrazu sprawia, że posiada on swe granice, w ten sposób obraz się kadruje: to właśnie obserwowane przez rzymskich augurów *templum* na niebie. To przestrzeń tego, co święte, a może raczej świętość jako separujące odsunięcie”<sup>54</sup>.

Tę linię interpretacyjną, upatrującą, jeśli przywołać rozważania Husserla, w analizie „sposobu jawienia się w estetycznym uczuciu”<sup>55</sup> istotę obrazu malarskiego odnajdujemy również w lekturze krótkiego tekstu Martina Heideggera na temat Madonny Sykstyńskiej zaproponowanej przez Philippe’a Lacoue-Labarthe’a<sup>56</sup>.

Obraz Rafaela przedstawia Marię z Dzieciątkiem, która zjawia się w jego kadrze przez rozchyloną zasłonę, niczym w odsłoniętym właśnie oknie<sup>57</sup>. Interpretacja zaproponowana przez francuskiego filozofa opiera się na potraktowaniu obrazu malarskiego jako kadru, obramowania, które nie zamyka i ograni-

<sup>53</sup> Por. G. Didi-Huberman, *L’homme qui marchait dans la couleur*, Les Éditions de Minuit, Paris 2001, s. 33.

<sup>54</sup> J.-L. Nancy, *L’image – le distinct*, w: tegoż, *Au fond des images*, Galilée, Paris 2003, s. 22.

<sup>55</sup> Por. E. Husserl, *Fenomenologia świadomości estetycznej*, wyd. cyt., s. 10.

<sup>56</sup> Por. P. Lacoue-Labarthe, *La vraie semblance*, Galilée, Paris 2008. Por. również M. Heidegger, *Über die Sixtina*, w: tegoż, *Aus der Erfahrung des Denkens 1910–1976*, Klostermann, Frankfurt am Main 1983.

<sup>57</sup> Por. również analizę dokonaną przez Hansa Beltinga w: *Obraz i kult*, tłum. T. Zatorski, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2010, s. 546–552.

cza tego, co jest w nim prezentowana (albo re-prezentowane), ale które, niczym okno, właśnie „o ile kieruje ku zjawianiu się w jego bliskości, jest spojrzeniem rzuconym na zewnątrz, ku temu co nadchodzi”<sup>58</sup>. Analizowany przez Lacoue-Labarthe’a krótki esej Heideggera służy więc do wypracowania fenomenologicznej koncepcji obrazu malarskiego, jako fenomenu manifestującego własną fenomenalność.

Nim jednak przejdziemy do analiz francuskiego filozofa przywołajmy jeszcze jedną lekturę tekstu Heideggera. Chodzi o pewną interpretację, jakiej poddaje Jean Luc Nancy fragment pracy Martina Heideggera *Kant i problem metafizyki*<sup>59</sup>, poświęcony omawianemu tutaj pytaniu: w jaki sposób może się ukazać samo zjawianie? We fragmencie tym Heidegger posługuje się pewną analogią pomiędzy obrazem fotograficznym a maską pośmiertną. Ma ona posłużyć do zrozumienia sposobu, w jaki funkcjonuje kantowska czysta wyobraźnia, jako otwarcie horyzontu transcendencji. Wyobraźnia w swej funkcji transcendentalnej nie oferuje żadnego konkretnego widoku, jej obraz nie jest obrazem czegoś określonego, jest „odbieraniem widoku, który nie prezentuje bytu”<sup>60</sup>. Jako warunek umożliwiający wszelkie zwrócenie się ku czemuś, sama czysta wyobraźnia ku niczemu określonemu się nie zwraca, a tworzony przez nią obraz „obrazuje się”, to znaczy manifestuje samą zdolność to tworzenia obrazów zastępujących chaotyczny strumień wrażeń.

Pytanie, jakie stawia Heidegger, jest właśnie pytaniem o możliwość zjawienia zjawiania. Jest pytaniem o to, jaki obraz będzie obrazem zjawiania się jako takiego: „Czym jest obraz? Jak od obrazu odróżnić »obrazujący« się (*sich „bildende”*) w czystej wyobraźni widok, czysty schemat? W jakim sensie także

<sup>58</sup> Tamże, s. 53.

<sup>59</sup> M. Heidegger, *Kant i problem metafizyki*, tłum. B. Baran, PWN, Warszawa 1989.

<sup>60</sup> Tamże, s. 104.

i schemat można ostatecznie nazwać obrazem?”<sup>61</sup>. By odpowiedzieć na to pytanie, potrzebne jest przeprowadzenie pewnej analogii. Punktem wyjścia do rozpatrywanej tutaj problematyki obrazu jako obrazu manifestującego własną obrazowość jest zwykły empiryczny ogląd. To tutaj, stwierdza Heidegger za Kantem, mamy do czynienia z najbardziej intuicyjnie uchwytnym znaczeniem obrazu jako „widoku określonego bytu” (*Anblick*). W stosunku do tego obrazu jako widoku, który jest „zawsze dającym się naocznie ująć *tym-tu-oto*”<sup>62</sup> obraz tego obrazu okaże się jego od-biciem, a więc kopią (*Abbild*). Obraz widoku jest kopią, powiada Heidegger, na podobieństwo odbitki fotograficznej, która jest wtórnie wytworzonym obrazem jakiegoś pierwotnego widoku. Obraz fotograficzny jest niczym maska pośmiertna: „Z takiego odbicia, np. z maski pośmiertnej, da się znów wytworzyć wtórny obraz (*Nachbild*) [fotografia]. Wtórny obraz może wprost kopiować odbicie i w ten sposób ukazywać »obraz« (bezpośredni widok) samego zmarłego. Fotografia maski pośmiertnej, jako wtórny obraz odbicia, sama jest obrazem – jednak tylko dlatego, że daje obraz zmarłego, pokazuje jak on wygląda bądź wyglądał”<sup>63</sup>. Obrazy, w rozumieniu przedstawień pewnego pierwotnego widoku, jako kopie bądź kopie tych kopii, czyli „wtórne obrazy” mogą coś pokazywać, gdyż za każdym razem odsyłają właśnie do czegoś, co pierwotnie się ukazało.

Ten sposób ujmowania istoty obrazu fotograficznego bliski jest ujęciu samego Husserla. W liście do Hugo von Hofmannsthal autor *Ideii* podkreśla, że z racji zbyt ścisłego związku między pomiędzy obrazem fotograficznym a rzeczywistością daną w naturalnym nastawieniu fotografia nie może funkcjonować jako sztuka. Ujęcie estetyczne wyklucza, stwierdza Husserl, stanowisko egzystencjalne, w ramach którego domniemu-

<sup>61</sup> Tamże.

<sup>62</sup> Tamże.

<sup>63</sup> Tamże, s. 106.

jemy istnienia przedmiotu, odnosimy się do niego jako tego, co pożądane lub wartościowe: „Im więcej reminiscencji ze świata egzystencjalnego lub żywych doń odniesień, w im większym stopniu dzieło sztuki wymaga ze swej strony egzystencjalnego stanowiska (*choćby jako naturalistyczny pozór zmysłowy: wierność naturze w fotografii*), tym mniej dzieło jest estetycznie czyste”<sup>64</sup> [wyróżnienie – P. S.]. Jak zauważy Rudy Steinmetz<sup>65</sup> fakt, że Husserl odrzuca w pewnym sensie możliwość analizy fotografii jako dzieła sztuki, jako tego, co dane właśnie w postawie naturalnej względem świata zaświadcza o wyraźnej tendencji do uzależnienia sposobu istnienia dzieła sztuki od świadomości intencjonalnie się kierującej ku temu dziełu. Innymi słowy odsunięta zostaje tu na boczny tor cała problematyka związana ze specyfiką istnienia dzieła sztuki jako przedmiotu składającego się z materialnego, skończonego podłoża oraz duchowego i pozaczasowego sensu stanowiącego podstawę wartościowania estetycznego.

Wracając jednak do analiz Heideggerowskich, zauważamy, że oprócz tej pierwszej charakterystyki obrazu fotograficznego jakiegoś widoku, który stanowi kopię zawsze do tego widoku odsyłającą, autor *Kanta i problemu metafizyki* dostrzega jeszcze inną możliwość. Fotografia może odesłać zarówno do sfotografowanego obiektu, jak i do samej siebie: może zademonstrować, czym jest fotografia. Podobnie z maską pośmiertną: może pokazać twarz nieobecnego już zmarłego albo zademonstrować pewną obecność, czyli wskazać na samą siebie – pokazać, czym jest zdjęty z twarzy zmarłego odcisk.

W zaproponowanym przez Jean Luca Nancy'ego fenomenologicznym, bowiem kładącym nacisk na analizę sposobu zjawiania się, odczytaniu tego krótkiego fragmentu istotna okazu-

<sup>64</sup> E. Husserl, *List do Hugo von Hofmannsthala*, tłum. P. Bukowski, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 256.

<sup>65</sup> R. Steinmetz, *Husserl: du désintéressement kantien au désintéret de la photographie*, „Études phénoménologiques” 2005, nr 41–42, s. 105.

je się, dostrzeżona przez Heideggera analogia między obrazem fotograficznym, maską pośmiertną i widokiem martwej twarzy. W tekście zatytułowanym *L'imagination masquée* pisze: „Heidegger nie odnotowuje, że twarz zmarłego, która ustanawia »tu-oto« jest ślepa”<sup>66</sup>. Obraz obrazu – manifestacja zjawiskowości pojętej jako zjawiskowość czysta (jako warunek możliwości obrazu czegoś określonego) w tym przykładzie zostaje ukazana jako widok twarzy pozbawionej wszelkich widoków, twarzy, która nie oddaje nam spojrzenia. To, co się zjawia, czyli sama (ogólna) zjawiskowość zjawisk (konkretnych fenomenów, będących zawsze zjawiskami określonego bytu), manifestuje się w swym wycofaniu ze świata obrazów. Maską pośmiertną, która jest obrazem czyjegoś widoku, podobnie jak fotografia manifestuje się, objawia jako zjawisko i właśnie jako maska tego, co martwe, co już przeminęło ze świata zjawisk się wycofuje. Nancy tropi więc w tej krótkiej analizie, która z pozoru mogłaby mieć jedynie przyczynkarski charakter wątki Heideggerowskiej fenomenologii obrazu zgodnie z właściwą byciu logiką gry skrytości i nieskrytości. Obraz fotograficzny, jak zresztą każdy obraz, nie byłby zatem pojęty jako zapewniający nam obecność tego, co przeminęło. Obraz jest wtedy „odciskiem”, indeksem nieobecnej już rzeczywistości, która zostaje w nim przywołana. Fotografia definiowana jest jako obecność tego, co nieobecne. Obraz fotograficzny należałoby raczej uznać za wyróżniony modus istnienia: za „nieobecność jako obecność” (Maurice Blanchot)<sup>67</sup>. To znaczy za taką formę istnienia, w której znak nie odsyła już do pierwotnej obecności (realnego przedmiotu fotografii już nie ma – przeminął), ani do czegokolwiek in-

<sup>66</sup> J.-L. Nancy, *Au fond des images*, wyd. cyt., s. 168. Por. również H. Maldiney, *Image et art*, w: tegoż, *L'art, l'éclair de l'être*, Comp'Act, Paris 1993, oraz L. Kaplan, *Photograph/Death Mask: Jean-Luc Nancy's Recasting of the Photographic Image*, „Journal of Visual Culture” 2010, nr 1 (9).

<sup>67</sup> Por. M. Blanchot, *Les deux versions de l'imaginaire* w: tegoż, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 2003, s. 341–355.

nego (na przykład określonego systemu symbolicznego), lecz „zawiesza” referencję, ukazując, że warunkiem wszelkiej obecności jest „zniknięcie”, nieobecność. W przypadku obrazu jako manifestacji zjawiskowości, pisze Nancy: „*bilden* [tworzenie] przechodzi przez (i wymyka się) *Abbild* [odbiciu, kopii] maski oraz *Nachbild* [wtórnemu obrazowi] fotografii maski. Przechodzi i umyka jako *Gesicht* [twarz] zmarłego, twarz, wygląd, ślepe spojrzenie...”<sup>68</sup> Zjawianie się zjawiania może zostać więc ukazane, zmanifestowane, a nie jedynie re-prezentowane jako coś, co nam umyka, co pograża się w skrytości albo, jakby powiedział Merleau-Ponty w „nieprzejrzystości” fenomenowi.

Takie właśnie ujęcie obrazu malarskiego jako fenomenu manifestującego własną fenomenalność proponuje w swym odczytaniu tekstu na temat Madonny Drezeńskiej Lacoue-Labarthe. Obraz ten, jak pisze, manifestuje: „ukazywanie się ukazywania w jego własnym wycofaniu”<sup>69</sup>. Kotara, której dwa brzegi widzimy po bokach malarskiego przedstawienia, stanowi zasłonę obrazu. Nie została umieszczona tam przypadkowo, gdyż spełniała ona funkcję odsłaniania i zasłaniania obrazów szczególnego typu: towarzyszyła rytuałowi religijnemu, w którym to, co niewidzialne (idea), mogło się zjawić. Zasłona nie znajduje się jednak „przed” obrazem, w przestrzeni realnej, lecz należy do idealnej, to znaczy wyobrażonej przestrzeni obrazu.

Dzieło to, pisze Hans Belting<sup>70</sup>, nie przedstawia objawienia, nie stanowi malarskiej reprezentacji pewnej określonej sytuacji wpisanej w odtworzoną środkami artystycznymi pewną iluzoryczną przestrzeń. Dzieło to *jest* objawieniem<sup>71</sup>. „W konsekwencji – pisze Belting – kotara odsłania obraz, który w istocie jest ideą obrazu: staje się przezroczysty, dając wgląd w inną rze-

<sup>68</sup> J.-L. Nancy, *Au fond des images*, wyd. cyt., s. 172.

<sup>69</sup> Ph. Lacoue-Labarthe, *La vraie semblance*, wyd. cyt., s. 67.

<sup>70</sup> H. Belting, *Obraz i kult*, wyd. cyt., s. 551.

<sup>71</sup> Por. Ph. Lacoue-Labarthe, *La vraie semblance*, wyd. cyt., s. 64.



czywistość. Widzialność jest symbolem niewidzialnego piękna<sup>72</sup>. To nie obraz materialny odsyła do pewnej idealnej rzeczywistości, którą można by ująć jako pewną postać wyobraźni jego twórcy, ale niematerialny obraz, stworzony przez wyobraźnię artysty, zwraca się do wyobraźni widza. Innymi słowy obraz nie jest tym, poprzez co zjawia się coś innego – nie jest kopią odsyłającą do pierwotnej rzeczywistości, lecz manifestuje samą zjawiskowość.

Obraz nie tyle więc jest imitacją okna, idzie za Heideggerem Lacoue-Labarthe, ani jego re-prezentacją – niczego nie naśladuje, bowiem nie jest w stosunku do niczego wtórny, niczym kopia albo reprodukcja, które są wtórne w stosunku do oryginału. Wyróżniony tutaj sens obrazu (*Bild*) wyjaśnia Heidegger w tekście z 1960 roku *Sprache und Heimat: Bilden* oznaczając „doprowadzić do wynurzenia”, „wycisnąć coś w ten sposób, że się wyłania”<sup>73</sup> w efekcie czego pojawia się dopiero jakiś wytwór (*das Gebild*), od którego to wytworu pochodzi obraz (*Bild*). Obraz, na który spoglądamy, jest więc wynikiem pewnej manifestacji – zjawienia się czegoś, co zostało doprowadzone do wynurzenia się z tego, co pozostawało skryte. Wyjątkowy charakter obrazu Rafaela polega na tym, że jednocześnie stanowi wynik takiego procesu (można nań spoglądać jako na coś, co się wystawia naszemu spojrzeniu), jak również – właśnie dlatego, że zaznacza i podkreśla swój własny kadr, wewnątrz którego coś się wynurza – ukazuje warunki, dzięki którym wszelkie zebranie tego, co się zjawia, jest w ogóle możliwe. Obraz jako kadr okna spełnia więc funkcję transcendentalną – pozwala spojrzeć „na zewnątrz”, co jest czymś o wiele bardziej pierwotnym aniżeli spoglądanie na określoną rzecz. „Okno – pisze Lacoue-Labarthe – jest w sposób absolutny apofantyczne, umożliwia to, co

<sup>72</sup> H. Belting, *Obraz i kult*, wyd. cyt., s. 551.

<sup>73</sup> M. Heidegger, *Sprache und Heimat*, w: tegoż, *Denkerfabringen*, Klostermann 1983, za: Ph. Lacoue-Labarthe, *La vraie semblance*, wyd. cyt., s. 34.

niemożliwe: zjawienie się zjawiania<sup>74</sup>. Obraz (*Bild*) nie zjawia się „poprzez” namalowane już wcześniej okno, lecz to on sam owo okno tworzy, obrazuje (*bildet*). Tym samym umożliwia zjawienie się tego, co stanowi warunek wszelkiego zjawiania, a co pozostaje, jako warunek zjawiskowości, skryte.

## BEZ-INTERESOWNOŚĆ ESTETYCZNA

Stworzona przez Diderota postać kuzynka mistrza Rameau jest uznawana przez wielu za paradygmatyczny, a zarazem patologiczny przykład narodzin nowego podmiotu – *spectatora*, prawdziwie niezaangażowanego i bezinteresownego widza. Kuzynek mistrza Rameau to wedle jego własnych słów „nieuk, głupiec, szaleniec, gbur, leń, wierutny łajdak, pasożyt, żarłok<sup>75</sup>”. Szczególna cecha, która wyróżnia go spośród innych, zasiedlających okolice dworu królewskiego darmozjadów to wyjątkowe wyczucie dobrego smaku oraz gust artystyczny. Bohater Diderota stanowi jedno z pierwszych uosobień zbitki pojęciowej, która odtąd będzie kojarzona z prawdziwie bezinteresowną postawą estetyczną względem świata. Jego bezinteresowność wynika z faktu, że nie będąc zdolnym do autentycznego działania, pozbawiony prawdziwie *poietycznego* impulsu, jest w stanie zadowolić się jakimkolwiek artefaktem, który pobudzi jedyny czuły zmysł, jakim został obdarzony, czyli zmysł smaku. Niezdolność do prawdziwego zaangażowania sprawia, że oddzielony jest od dzieła nieprzekraczalnym dystansem a jednocześnie ma świadomość, że wygłaszane w ten sposób oceny mają charakter wyłącznie subiektywny i równie dobrze mogłyby być inne. Dzieło sztuki leży wyłącznie w gestii artysty, którego twórcza moc i wyobraźnia nie znają żadnych ograniczeń. Widz staje się coraz bardziej pasywnym bezinteresownym od-

<sup>74</sup> Ph. Lacoue-Labarthe, *La vraie semblance*, wyd. cyt., s. 54.

<sup>75</sup> D. Diderot, *Kuzynek mistrza Rameau*, tłum. L. Staff, PIW, Warszawa 1979, s. 26.

biorcą, dla którego dzieło sztuki stanowi wyłącznie pretekst do doskonalenia dobrego smaku. Zgodnie ze słowami kuzynka nasza sytuacja – sytuacja widzów – przypomina historię starożytnego egipskiego posągu, uznawanego przez Rzymian za przedstawienie greckiego herosa, który swego czasu ściągał rzesze turystów, bowiem w wyniku trzęsienia ziemi przez powstałe szczeliny wydobywały się z niego o świcie przedziwne dźwięki: „Naokoło posągu Memnona stało wiele innych, również dotkniętych promieniami słońca: lecz jego posąg jedyny odebrzmiał. (...) Reszta, wkoło tej małej liczby Memnonów, to tyleż par uszu przygwożdżonych do kija; jesteśmy też żebrakami, takimi żebrakami, że to rozpacz”<sup>76</sup>.

Bezinteresowna postawa oglądu estetycznego nie dość, że wiąże się z mitem specyficznego nastawienia, które stanowi jedynie rodzaj teoretycznego złudzenia optycznego, jak to starał się uzasadnić George Dickie<sup>77</sup>, to przede wszystkim zakłada wyniesienie postrzegającego podmiotu na stanowisko, z punktu widzenia którego uznanie wszelkich norm i wartości zależy wyłącznie od subiektywnej decyzji podmiotu. Arnold Berleant stwierdza, że tradycyjne teorie estetyczne, oparte na koncepcji bezinteresownego nastawienia nie są w stanie sprostać faktom, które napotykamy w sztuce współczesnej. Jak słusznie zauważa, kategorii bezinteresowności towarzyszą prawie za każdym razem pojęcia uniwersalizmu, kontemplacji, dystansu, odseparowania<sup>78</sup>. Zdaniem amerykańskiego badacza ponowny namysł nad wartością teoretyczną wymienionych pojęć pozwoli nam niejako odsiać narosły osad minionych wieków i zastanowić się nad jej aktualnością. „Najlepszym rozwiązaniem – pisze – będzie ponowne przeanalizowanie i niejako ponowne ożywienie

<sup>76</sup> Tamże, s. 156.

<sup>77</sup> Por. tegoż *The Myth of Aesthetic Attitude*, „American Philosophical Quarterly”, 1964, nr 1, s. 56-65.

<sup>78</sup> A. Berleant, *Poza bezinteresownością*, w: tegoż, *Prze-mysleć estetykę*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Univeristas, Kraków 2007, s. 58.

idei bezinteresowności bez oglądania się na tradycję<sup>79</sup>. Z omawianych przez autora pojęć, które jego zdaniem otaczają bezinteresowność: kontemplacji, dystansu, uniwersalności, żadne nie okazuje się znajdować teoretycznego zastosowania do dzieł sztuki współczesnej. W obliczu wzajemnej nieprzystawalności tradycyjnych schematów poznawczych i nowych faktów estetycznych, powinniśmy porzucić kategorię bezinteresowności, gdyż bardziej nam ona utrudnia tak teorię, jak praktykę artystyczną, niż w nich pomaga. Gdy to uczynimy, jak stwierdza Berleant: „Pozostaje nam (...) skoncentrowana na percepcji, intensywna i bezpośrednia świadomość związana z pozytywną, otwartą receptywnością, która skupia się na tym, co natychmiastowe i bezpośrednie, bez wykluczania pewnych konsekwencji<sup>80</sup>. Zgadzając się z przeprowadzaną przez amerykańskiego estetyka refutacją, chciałbym jednocześnie wskazać na propozycję takiej interpretacji bezinteresowności estetycznej, która pozwoli nam uzyskać dokładnie to, o czym była mowa w przytoczonym przed chwilą cytacie, a jednocześnie ukaże niezbywalny charakter wspomnianej kategorii<sup>81</sup>.

Mogłoby się bowiem wydawać, że problem bezinteresownego charakteru postawy estetycznej dawno już przebrzmiał czy to wraz z porażką formalizmu w obliczu neoawangardowych dzieł sztuki, czy to na początku wieku wraz z nieudaną w gruncie rzeczy próbą jej reanimacji na gruncie psychologii odbioru jako „dystansu” w rozprawie Edwarda Bullougha z 1912 roku<sup>82</sup>. Sprawa zamknięcia dyskusji nad bezinteresow-

<sup>79</sup> Tamże, s. 59.

<sup>80</sup> Tamże, s. 70–71.

<sup>81</sup> Propozycja ta nie jest wcale odosobniona, można tu chociażby wskazać artykuł Normana Kreitmana, *The Varieties of Aesthetic Disinterestedness*, „Contemporary Aesthetics” 2006, t. 4, oraz dyskusję pomiędzy Berleantem a Rolandem Hepburnem w: „Contemporary Aesthetics” 2003, t. 1.

<sup>82</sup> *Psychical Distance as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle*, „British Journal of Psychology”, 1912, t. 5, s. 87–117. Bullough mówi tu o dystansie pomiędzy „ja” widza oraz jego własnymi uczuciami, jak i o dy-

nością estetyczną nie jest jednak wcale taka oczywista, skoro w dalszym ciągu stanowi ona dla wielu badaczy rodzaj papierka lakmusowego przemian nie tylko w recepcji dzieł sztuki, ale i statusu ontologicznego samych dzieł. W pracy z 2002 roku Oliver Grau, zastanawiając się nad zagadnieniami związanymi ze sztuką wirtualną pisze: „W miarę jak interfejsy zdają się rozmywać i nabierają coraz to bardziej naturalnych oraz intuicyjnych wyglądów w ten sposób, że postępuje iluzoryczna symbioza obserwatora oraz dzieła, coraz bardziej znika efekt psychologicznego oderwania, dystansu od dzieła sztuki. (...) W środowiskach wirtualnych zostaje zagrożony delikatny, rdzenny element sztuki: akt dystansowania się obserwatora, który stanowi warunek wstępny wszelkiego krytycznego zdystansowania – jest to część rozwoju cywilizacyjnego”<sup>83</sup>. Grau następnie przytacza wypowiedź Adorna, w której ten podkreśla niezwykły charakter bezinteresowności w rozumieniu Kantowskim, która jako zdystansowanie stanowi konieczny warunek zbliżenia się do treści dzieła sztuki, „absolutna bliskość [dzieł] – pisze w cytowanym fragmencie Adorno – oznaczałaby ich absolutną integrację”.

Będę starał się uzasadnić, że w ramach pewnej interpretacji bezinteresowności postawy estetycznej jej opis nie może zostać sprowadzony, jak to się zazwyczaj dzieje, do jej ściśle kontemplatywnego, pasywnego, oraz wzrokowego charakteru, który dystansuje nas świata i naszego uczestnictwa w nim<sup>84</sup>. Fenomenologiczna modyfikacja sposobu, w jaki staramy się opisywać bezinteresowność estetyczną, przynajmniej częściowo pozwoli wywiązać się z postawionego we wstępie zadania. Tym, co po-

---

stansie, który oddziela „ja” od przedmiotów będących nośnikami tych uczuć lub te uczucia wywołujących.

<sup>83</sup> O. Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, trans. G. Custance, MIT Press 2003, s. 202.

<sup>84</sup> M. Jay, *Songs of Experience*, University of California Press 2005, s. 144.

zwala na dokonanie przejścia pomiędzy opartą na kategorii bezinteresownej kontemplacji tradycją estetyki kantowskiej, a koncepcją Husserla, jest kładziony w obu przypadkach nacisk na kwestię sposobu istnienia przedmiotu estetycznego upodobania.

Rudy Steinmetz pokazuje do jakiego stopnia husserlowska estetyka, jakkolwiek fragmentaryczna, okazuje się być systematycznie budowana począwszy od analiz języka zawartych w *Badaniach logicznych*<sup>85</sup>. Zastanawiając się nad relacją między znakami, a tym, co w tych znakach wyrażone – sensem, Husserl przywołuje szczególny w tym kontekście przypadek literatury. Analiza znaczenia nie może, powiada Husserl we „Wprowadzeniu” od drugiego tomu *Badan logicznych*, „pozwalać się wodzić na pasku analizie gramatycznej”<sup>86</sup>. Zależność pomiędzy słowem, jego określoną formą, a znaczeniem przez nie wyrażanym jedynie na pierwszy rzut oka wydaje się potwierdzać tezę, że do zbadania myśli, czyli znaczeń, wystarczy w zupełności badanie ograniczone do sfery języka, jako „zjawiska zmysłowo zewnętrznego”. Znaczenia słów, wypełniając się w bezpośredniej naoczności nie są zdeterminowane przez formy gramatyczne czy słowne brzmienia. Język literacki jest właśnie dowodem, że zależność między użyciem słów a znaczeniem, które wyrażają, nadbudowuje się nad bardziej fundamentalnym związkiem pomiędzy myśleniem – określonym aktem, a przedmiotem tego myślenia, którym jest idealne znaczenie. Okazuje się, że jakkolwiek zróżnicowanych sposobów wyrażania możemy używać, pozostają one odniesione do tej samej, niezmiennej zawartości: „Przypomnę tutaj jedynie – pisze Husserl odnośnie tego rodzaju przypadków – o różnicach zabarwienia oraz o estetycznych tendencjach mowy, przeciwdziałających suchej monotonii sposobu wyrażania się i jej dźwiękowej czy rytmicznej dysharmonii

<sup>85</sup> R. Steinmetz, *Husserl: du désintéressement kantien au désintérêt de la photographie*, wyd. cyt., s. 81.

<sup>86</sup> E. Husserl, *Badania logiczne*, t.II/I, tłum. J. Sidorek, PWN, Warszawa 2000, s. 18.

i dlatego wymagających wielu stojących do dyspozycji wyrażen równoznacznych<sup>87</sup>.

W takim ujęciu literatura, jak zauważa Steinmetz, bliska jest ideałowi *l'art pour l'art*. Jest formalną, stylistyczną grą różnorodnych słów i brzmień słownych, które wzajemnie dobierane, zestawiane i wymieniane wskazują na tę samą, niezmienną idealną zawartość. Znaczenie wyrażane przez określone brzmienia słowne pozostaje w tym przypadku nienaruszone, a prawdziwym przedmiotem artystycznego zainteresowania okazuje się „styl” – sposób, w jaki artysta dokonuje formalnych i strukturalnych zmian w języku, które jednak pozostają bez wpływu na jego sens<sup>88</sup>. Dzieło sztuki pozostaje w tym sensie tworem irrealnym – produktem myśli, stwarzającej określony „sens duchowy”, który co prawda „wciela się” do pewnego stopnia w materialny obiekt, jak *Faust* Goethego istnieje dzięki określonemu egzemplarzowi książki, jednak w owym „wcieleniu” się nie indywidualizuje<sup>89</sup>. Pozostaje niezmienione, nienaruszone w swej idealnej zawartości pośród niezliczonej liczby jego materialnych wcieleń.

W tym kontekście, zauważa Steinmetz, husserlowska estetyka fenomenologiczna oddala się od wszelkich ontologicznych prób ujęcia fenomenów estetycznych, to znaczy prób wychodzących od analizy specyficznego sposobu istnienia dzieł sztuki właściwych dla fenomenologii Heideggera i Merleau-Ponty'ego<sup>90</sup>. Podkreślając irrealny charakter przedmiotu przedstawienia artystycznego, jego idealną zawartość, która nie zostaje naruszona przez jego zmysłową formę, Husserl zdaje się podkreślać tezę Derridy o primacie „samotnego życia duszy” nad warstwą

<sup>87</sup> Tamże, s. 19.

<sup>88</sup> R. Steinmetz, *Husserl: du désintéressement kantien au désintérêt de la photographie*, wyd. cyt., s. 91.

<sup>89</sup> Por. E. Husserl, *Experience and Judgement*, tłum. S. Churchill, Northwestern University Press, Illinois 1997, s. 266.

<sup>90</sup> R. Steinmetz, *Husserl: du désintéressement kantien au désintérêt de la photographie*, wyd. cyt., s. 104.

zmysłowych przejawów. Husserl, podobnie jak Kant wydaje się potwierdzać bezinteresowność postawy estetycznej, skierowanej nie na istniejący przedmiot – konkretne dzieło sztuki, lecz na idealny sens, czyniąc z dzieła obiekt „fantomowy”, „widmowy”. Warto w tym miejscu wskazać na pewną możliwość interpretacji odmiennej, która nie tylko pozwoli wskazać wspólny wątek rozważań estetycznych Husserla i myśli fenomenologów francuskich, takich jak Dufrenne czy Merleau-Ponty. Umożliwi on również sięgnięcie ku innym niż tylko „wyłączenie egzystencji” sposobom wykładni estetycznej bezinteresowności.

Pamiętamy, że dla Kanta kontemplacyjny charakter sądu estetycznego polega na „obojętnym odnoszeniu się do istnienia przedmiotu”<sup>91</sup>. W odniesieniu do tego stwierdzenia słowa Husserla, dotyczące pokrewieństwa postawy filozoficznej oraz postawy estetycznej, zawarte liście do Hugo von Hofmannsthal, brzmią wyjątkowo podobnie<sup>92</sup>. Czytamy na przykład: „Naoczne ujęcie czysto estetycznego dzieła sztuki dokonuje się przy ścisłym wykluczeniu jakiegokolwiek egzystencjalnego stanowiska uczucia i woli, które to egzystencjalne stanowisko zakłada. Lub też lepiej: dzieło sztuki wprowadza nas (wymuszając to na nas niejako) w stan czysto estetycznej, wykluczającej owo stanowisko naoczności”<sup>93</sup>. Naturalna postawa życiowa – zaznacza dalej Husserl – w której rzeczy, do których odnoszą się akty naszej woli oraz nasze uczucia uznajemy po prostu za istniejące jest dokładnie przeciwnym biegunem postawy estetycznej. Artysta podobny jest fenomenologowi w tym, że, jak pisze Husserl: „nie występuje jako pochłonięty obserwacją badacz natury

<sup>91</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałeczki, PWN, Warszawa 1986, s. 71.

<sup>92</sup> Na temat podobieństw pomiędzy estetycznymi stanowiskami Kanta i Husserla por. również: F. Dastur, *Husserl et la neutralité de l'art*, „La Part de l'oeil” 1991, nr 7, s. 19–29 oraz E.E. Kleist, *Judging Appearances. A Phenomenological Study of the Kantian sensus communis*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht / Boston / London 2000.

<sup>93</sup> E. Husserl, *List do Hugo von Hofmannsthal*, wyd. cyt., s. 256.



i psycholog, ani jako praktyczny obserwator ludzi, którego interesuje wiedza o naturze i ludziach”<sup>94</sup>.

Chociaż zazwyczaj podkreśla się wyłącznie negatywny wydzźwięk owej charakterystyki: „wykluczenie egzystencji” oraz nieobecność zarówno obserwacji teoretycznej, jak i praktycznej to jednak musimy zadać pytanie, z czym w związku z tym postawa estetyczna jest w ogóle związana. Pewnych sugestii można poszukać w notatkach poświęconych zagadnieniu percepcji estetycznej, którą Husserl analizuje w odniesieniu do przedstawień fikcyjnych. Temu, co fikcyjne – stwierdza – towarzyszy pewna świadomość bytowa – określić ją możemy jako taki rodzaj doświadczenia, zgodnie ze słowami Eliane Escoubas, „w którym doświadczamy, nie przyjmując nastawienia doświadczenia”<sup>95</sup>. W momencie, gdy *fiktum* – wytwór fantazji wchodzi w relację ze światem rzeczywistym dochodzi do konfliktu, który określony jest przez niemieckiego filozofa mianem „podwójnej apercpcji konfliktowej”. Przypomnijmy, że mianem apercpcji zostaje określony przez Husserla szczególny rodzaj powiązania, dzięki któremu świadomość staje się świadomością istniejącą w rzeczywistym, przyrodniczym świecie. Pojęcie apercpcji jest odpowiedzią fenomenologii na problem psychofizyczny. „Swoisty rodzaj ujmowania, *resp.* doświadczania, swoisty rodzaj »aperpcji« dokonuje dzieła tak zwanego »wiązania«, owego urealniania świadomości. (...) Świadomość zaapercypowana jako coś należącego do przyrody, strumień przeżyć, który jest dany jako ludzki i zwierzęcy, a więc jest w doświadczeniu ujmowany w powiązaniu z ciałem, przez tę apercpcję sam nie staje się czymś przejawiającym się przez wygląd”<sup>96</sup>. Dzieje się

<sup>94</sup> Tamże, s. 257.

<sup>95</sup> E. Escoubas, *Obraz, fikcja i duch wspólnoty u Husserla*, tłum. P. Pieniążek w: J. Migasiński, I. Lorenc (red.), *Fenomenologia francuska. Rozpoznanie / interpretacje / rozwinięcia*, wyd. cyt., s. 304.

<sup>96</sup> Por. E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, wyd. cyt., s. 166.

tak na przykład, mówi Husserl, gdy spoglądamy na obraz, który przedstawia widok z okna. Wiemy jednak, że obraz wisi na ścianie, że za przedstawionym widokiem nie rozciąga się żadną przestrzeń, lecz po prostu mur. Podobnie jest w przypadku przedstawienia w teatrze: widzimy ludzi poubieranych we wspianiałe kostiumy, z drugiej strony wiemy, że są to po prostu aktorzy, którzy po wyjściu za kulisy te kostiumy zdejmą. W obydwu przypadkach mamy do czynienia z dwiema apercepcjami: z jednej strony mamy piękny widok z okna bądź króla we wspianiałym kostiumie, z drugiej wiszący na ścianie obraz bądź stojącego na scenie aktora. Właśnie w ten sposób, pisze, „rzeczywistość staje się dla nas rzeczywistością jak-gdyby, staje się dla nas »grą«, przedmioty zyskują wygląd estetyczny”<sup>97</sup>. Okazuje się, co więcej, że nie możemy pomyśleć postawy estetycznej, rozumianej jako „doświadczanie bez przyjęcia nastawienia doświadczenia”, nie zakładając istnienia świata przedmiotów kultury, wspólnoty tradycji, językowego nawarstwienia znaczeń oraz historii innych wytworów artystycznych. By wystąpił konflikt apercepcji, muszę posiadać na przykład świadomość tego, że siedzę właśnie w teatrze, że ludzie, których widzę naprzeciw to aktorzy, spoglądając na obraz muszę widzieć w nim reprezentanta sztuki malarskiej, dopiero potem mogę pograć się w tym, co uobecnione przez artystów bądź przez płótno. Przedmiot przedstawienia dany jest nam jako „przedmiot w zjawisku”<sup>98</sup>.

Świadomość estetyczna nie skrywa się w autonomicznej refleksji czystego *cogito*. Nieustannie oscyluje pomiędzy refleksją, która przynależy do samotnego życia świadomości i jest ujmowaniem sposobu pojawiania się przedmiotu a samym zjawiskiem, z którego rodzi się uczucie. Jak pisze Husserl: „Od życia w pojawianiu się muszę się cofnąć do zjawiska i odwrotnie,

<sup>97</sup> E. Husserl, *A propos de la théorie des intuitions et des leurs modes*, „Alter” 1996, nr 4, s. 402.

<sup>98</sup> E. Husserl, *Fenomenologia świadomości estetycznej*, wyd. cyt., s. 8.

i dopiero wtedy uczucie okaże się żywe. Przedmiot, nawet jeśli sam w sobie mi się nie podoba, zyskuje zabarwienie estetyczne ze względu na sposób pojawiania się, zaś powrót do zjawiska budzi do życia źródłowe uczucie<sup>99</sup>.

Jakkolwiek powyższe spostrzeżenia pozwalają nam rzucić pewne światło na zagadnienie neutralizacji „naturalnego”, egzystencjalnego nastawienia względem istnienia, które dokonuje się w postawie estetycznej podmiotu, to nie stanowią wystarczającego argumentu na rzecz potrzeby zachowania jej „bezzinteresowej” charakterystyki. By w pełni zrozumieć, na czym miałyby polegać, zgodnie z proponowaną interpretacją postawa bezinteresowna, powinniśmy się najpierw zastanowić, czym w gruncie rzeczy jest sama „interesowność”.

W rozprawie *Co zwie się myśleniem* przedmiotem namysłu Heideggera jest problem interesowania się sprawami tego świata, w sensie bycia zaangażowanym w realizację jakiegoś zadania bądź bycia pochłoniętym jakimiś kwestiami. Można, twierdzi filozof, wyróżnić w związku z tym dwa sposoby „bycia zainteresowanym”. Nie chodzi przy tym po prostu o wyznaczenie dwóch zakresów znaczeniowych jednego słowa, idzie o coś więcej: autentyczna postawa zainteresowania, rozumiana jako heideggerowski „sposób bycia”, wiąże się z etymologicznym sensem czasownika „interesować się”, podczas gdy rozpowszechniony obecnie „interes” nie sięga w głębinę języka i dlatego też jest jedynie pobieżnym, powierzchownym oraz zmiennym przykładem zastosowania tego terminu. Sens prawdziwie głębokiego zainteresowania filozoficznego, czytamy, pochodzi od łacińskiego *inter-esse*, które w tym źródłosłowie oznacza „być pochłoniętym sprawami, stać w środku sprawy i trwać przy niej”<sup>100</sup>. Tej autentycznej postawie znajdowania się dosłownie „pomiędzy” sprawami oraz rzeczami tego świata,

<sup>99</sup> Tamże.

<sup>100</sup> M. Heidegger, *Co zwie się myśleniem*, w: tegoż *Odczyty i rozprawy*, tłum. J. Mizera, Baran i Suszczyński, Kraków 2002, s. 115.

bez uciekania się do ich iluzorycznych przedstawień, przeciwstawiona zostaje w tej krótkiej wzmiance, rozpowszechniona współcześnie postawa, można by rzec „turysty”, niezaangażowanego obserwatora, który nie potrafi niczym prawdziwie się zainteresować. Pojmuje on bowiem to, co interesujące jako przeblýsk nowości, jako to, czego jeszcze nie było, co z racji swej nieprzewidywalności godne jest skupienia uwagi, lecz co w momencie, gdy zostanie pochwycone w siatkę ustalonych pojęć, należy porzucić na rzecz kolejnej nowości – właśnie dlatego, jak czytamy, „pozwała już w następnym momencie na obojętność i oderwanie przez coś innego, co nas równie mało obchodzi, jak poprzednie”. Obecnie to, co interesujące, „odsuwa się w dziedzinę rzeczy wnet stających się nudnymi”. W tym krótkim ustępie tekstu mamy więc do czynienia z dwoma sensami słowa „interesować się” – można powiedzieć „głębokim”, oznaczającym „bycie pomiędzy”, czyli jak wyjaśnia ten termin John D. Caputo „zdecydowanym umieszczeniem się pośród zmagają z czasowym stawianiem się”<sup>101</sup>, oraz „płytkim”, w którym zainteresowanie należy do pola semantycznego banalnej „dystrakcji”.

Warto przy tej okazji wspomnieć, że prawdopodobnie samo przeciwstawienie dwóch sposobów „zainteresowania” czy też rodzajów „interesu” przejął Heidegger z rozważań Kierkegarda, który, opisując w *Powtórzeniu* męzczyznę zatracającego się „w pogoni za interesującymi przeżyciami”<sup>102</sup>, używa terminu „det interessante” – „tego, co interesujące”. Jak wyjaśnia Bronisław Świdorski, pojęcie to było od 1830 roku w powszechnym użyciu z powodu zaciekawienia niemiecką idealistyczną teorią sztuki, jako określenie środków artystycznych, które przeciwstawiały się klasycznemu ujęciu „piękna”. Oznaczało ra-

<sup>101</sup> J. D. Caputo, *Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction, and the Hermeneutic Project*, Indiana University Press, 1987, s. 33.

<sup>102</sup> S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Przedmowy*, tłum. B. Świdorski, WAB, Warszawa 2000, s. 35.

czej dysharmonię, napięcie, to, co nieoczekiwane czy fascynujące. Trzeba również, co okaże się później istotne, wspomnieć, że Kierkegaard stosuje ten termin, omawiając własną antymetafizyczną kategorię „powtórzenia”. Przypomnijmy bowiem, że Kierkegaardowskie powtórzenie, jak sam zaznacza, „osadza metafizykę na mieliźnie”<sup>103</sup>, ponieważ w konfrontacji z subiektywną egzystencją, metafizyczna potrzeba uzyskania wiedzy absolutnej o prawdziwości powszechnych twierdzeń i zasad ulega załamaniu. Powtórzenie w sferze ducha – nieprosta rzeczywistość repetycja – otwiera na nieskończony rozwój, ściąga świat bezczasowych, niepokalanych esencji na ziemię. W tym momencie Kierkegaard zaznacza: „Dziewczyna, która szuka tego, co interesujące, wpada we własne sidła. Dziewczyna, która nie szuka tego, co interesujące, wierzy w powtórzenie. Chwała dziewczynie, która od początku była taka – i tej, która z czasem taka się stała”<sup>104</sup>. Z tego wyrwanego, co prawda z pewnej dłuższej opowieści miłosnej, fragmentu wynika, że antymetafizyczna wiara w powtórzenie, stanowiąca, powie Kierkegaard, „interes egzystencji” oraz pokładanie nadziei w tym, co interesujące wzajemnie się wykluczają.

Ta dłuższa dygresja w kierunku duńskiego myśliciela okazuje się o tyle istotna, że na jej przykładzie daje się coraz wyraźniej uwidocznić granica pomiędzy dwoma sposobami pojmowania tego, co interesujące – dwoma sposobami rozumienia interesu jako takiego. U Heideggera mowa o „zainteresowaniu” istotowo związanym z namysłem filozoficznym oraz o „czymś interesującym”, prześlizgującym się po powierzchni zjawisk. U Kierkegarda mamy do czynienia z podkreśleniem faktu, że „to, co interesujące” stanowi jedynie pozorny wyraz zainteresowania życiem, przeciwstawiony zostaje mu głębszy interes jednostkowej egzystencji, by osiągnąć w sferze ducha to, co zostało utracone w świecie realnym.

<sup>103</sup> Tamże, s. 39.

<sup>104</sup> Tamże, s. 37.

Powyższe uwagi były konieczne, ponieważ w momencie, gdy sięgniemy po, jak sądzę, najbardziej inspirujący współczesny tekst poświęcony obronie kategorii bezinteresowności, czyli rozdział z pierwszego tomu monografii o Nietzschem autorstwa Heideggera, uważny czytelnik spostrzeże pewną nieściśłość w argumentacji. Heidegger stara się uzasadnić pogląd, że Nietzscheański radykalny sprzeciw wobec mdłej, kantowskiej kategorii bezinteresowności estetycznej wynika nie tyle z wnikliwej lektury *Krytyki władzy sądzienia*, co stanowi efekt jej dezinterpretacji, dokonanej przez Schopenhauera. W tym celu wyjaśnia pochodzenia pojęcia „interesu” i pisze: „Interes to łacińskie *mibi interest*, to: zależeć mi na czymś. *Powziąć zainteresowanie* dla czegoś oznacza: chcieć coś mieć dla siebie, a mianowicie w posiadaniu, aby używać tego i tym rozporządzać. Gdy się czymś interesujemy, sytuujemy to w kontekście zamiaru, dotyczącego tego, co planujemy i chcemy z tym zrobić. To, ku czemu zwraca się nasze zainteresowanie, przyjmowane jest, to znaczy przedstawiane, zawsze z uwagi na coś innego”<sup>105</sup>. Widzimy, że przedstawione tu wyjaśnienie pochodzenia pojęcia „interesu” kłóci się z wcześniejszym, zgodnie z którym to filozoficzny namysł nad światem jest prawdziwym *inter esse*. Tutaj etymologiczna interpretacja nie odwołuje się do czasownika w bezokoliczniku, lecz przywołuje rzeczownik. „Powzięcie zainteresowania” odpowiada w powyższym cytacie postawie oddania się „temu, co interesujące”, czyli chwilowe, zmienne, pozorne, niezwiązane z autentyczną egzystencją. Kłóci się to z poglądem, że to właśnie myślenie filozoficzne stanowi wyraz prawdziwego zainteresowania światem. W jaki sposób możemy teraz tak dwuznacznie i niekonsekwentnie pojmowany „interes” przeciwstawić „bezinteresowności”?

Bezinteresowna postawa w konfrontacji z interesem w sensie *inter esse* stanowi wyraz braku bycia pochłoniętym sprawa-

<sup>105</sup> M. Heidegger, *Nietzsche*, t. I, tłum. C. Wodziński, PWN, Warszawa 1998, s. 122.

mi związana jest raczej z usytuowaniem się na zewnątrz spraw życia, oderwaniem od nich. Dokładnie w ten sposób interpretuje ją Nietzsche, gdy opisuje, w jaki sposób filozofowie, którzy nigdy nie mieli kontaktu z prawdziwą sztuką narzucili wszystkim postawę widza – niezaangażowanego obserwatora spoglądającego na dzieła z czysto duchowych, czyli po prostu bezcielesnych pozycji. Bezinteresowność, zdaniem Nietzschego, tkwi odtąd w definicji piękna, czyli we wszelkim wartościowaniu sztuki, „niby opasły robak”<sup>106</sup>. Właśnie takie rozumienie kategorii bezinteresowności najczęściej towarzyszy interpretacjom estetyki Kanta. Jak dosyć złośliwie opisuje ową postawę Martin Jay: „Cieszymy się jakby estetycznym posiłkiem nie będąc zmuszonymi do smakowania i przełykania jedzenia, jak to się dzieje czasami w przypadku pewnych odmian *nouvelle cuisine*, w której raczej wizualne aniżeli smakowe przyjemności, nie mówiąc już o rzeczywistym odżywianiu, wydają się być ostatecznym celem dla tego, co znalazło się na talerzu. Ta sama bezinteresowność pozwala przekształcić budzącą pożądanie nagą formę ludzkiego ciała w wyidealizowany marmurowy akt oraz pozwala nam odróżnić pornografię od sztuki wysokiej...”<sup>107</sup> Dodajmy, że właśnie dlatego, zgodnie z klasycznym wymogiem piękna, Laokoon nie krzyczy.

Z drugiej strony w momencie, gdy bezinteresowność stanie w opozycji do „tego, co interesujące”, gdy brak związany zostanie nie z *inter-*, czyli z przebywaniem pomiędzy rzeczami, pośród tego, co istnieje, lecz dotyczyć będzie zwykłej „interesowności”, można by rzec właśnie tego hobbesowskiego egoistycznego interesu własnego, któremu przeciwstawił lord Shaftesbury neoplatonickie poczucie piękna oraz dobra, lub tego, co wcześniej w odniesieniu do Kierkegaarda zdefinio-

<sup>106</sup> F. Nietzsche, *Z genealogii moralności*, tłum. G. Sowiński, Znak, Kraków 1997, s. 111.

<sup>107</sup> M. Jay, *Songs of Experience*, University of California Press 2005, s. 142.

wane zostało jako „to, co interesujące”, wtedy właśnie, napisze Heidegger, „zachodzi istotne odniesienie do przedmiotu”<sup>108</sup>. „Bezinteresowność” jedynie pozornie okazuje się być związana z całkowitym oderwaniem od rzeczywistości istniejącego przedmiotu naszego postrzeżenia. Jedynie w wyniku tego fundamentalnego nieporozumienia Schopenhauer mógł na przykład twierdzić, że „malowanie kwiatów jest jeszcze dopuszczalne (...) ale niestety często pokazuje się nam z ludzącą naturalnością przyrządzone, podane na stół potrawy – ostrygi, śledzie, langusty, kanapki, piwo, wino itd. – bardzo to godne potępienia”<sup>109</sup>. Warto zastanowić się nad tym, co niejako „pozostaje” w naszej estetycznej postawie, gdy upada zainteresowanie przedmiotem, w przedstawionym powyżej rozumieniu. Czy faktycznie oderwanie od rzeczywistości przedmiotu jest z nią nierozzerwalnie związane, jak sądzi wielu badaczy, którzy stwierdzają podobnie jak na przykład Zammito: „Podczas gdy Kant podkreśla stopień, w jakim podmiot zostaje afektywnie dotknięty w doświadczeniu, zadziwiające jest jak nie tylko przedmiot, ale i przedstawienie przedmiotu schodzi na dalszy plan. Jego forma stanowi jedynie przyczynek, jest rodzajem katalizatora dla złożonej odpowiedzi podmiotu”<sup>110</sup>. Wbrew temu utartemu pogładowi, podzielanemu nawet przez zwolenników kantowskiego formalizmu, takich jak Clement Greenberg, można zaproponować, sugeruje tekst Heideggera, odmienne rozumienie bezinteresowności. „Istotne odniesienie do samego przedmiotu – czytamy w omawianym tekście – zachodzi właśnie dzięki »bezinteresowności«. Nie dostrzega się, że dopiero teraz przedmiot wychodzi na jaw jako czysty przedmiot, że wychodzenie-na-jaw jest tym, co piękne. Słowo »piękne« oznacza przeja-

<sup>108</sup> M. Heidegger, *Nietzsche*, wyd. cyt., s. 123.

<sup>109</sup> A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, tłum. J. Garewicz, PWN, Warszawa 1994, s. 326.

<sup>110</sup> J. Zammito, *The Genesis of Kant's Critique of Pure Judgment*, Chicago 1992 s. 113, cyt. za: M. Jay, *The Songs of Experience*, wyd. cyt., s. 144.



wianie się w jawności takiego pojawienia”<sup>111</sup>. Pojawiające się tu sformułowanie „wychodzenie-na-jaw”, trochę dalej Heidegger dookreśla, pisząc, że dla Kanta istotą piękną jest „coś, czego zjawianie się ma zostać docenione na drodze czystego uznania”<sup>112</sup>. Innymi słowy postawa prawdziwie bezinteresowna to taka, w której nie wyrzekając się naszych uczuć i woli, lecz maksymalnie naszą wolę natężając, pozwalamy przedmiotowi ukazać się w sposób „czysty i wewnętrzny”. Ujawniająca się w ten sposób absolutna jednostkowość i niepowtarzalność dzieła sztuki, można powiedzieć jego *haecceitas*, nie jest tak enigmatyczna, jakby się mogła na pierwszy rzut oka wydawać.

Hannah Arendt, omawiając ideę kantowskiego *sensus communis*, zwraca uwagę, że po to, by nasze sądy dotyczące przedmiotów estetycznych miały uzasadnienie, by mogły sobie rościć prawo do powszechnego obowiązywania, by innymi słowy mówiły coś o doświadczanych przez nas przedmiotach, a nie o nas samych, potrzebuje Kant podstawy porównania – *tertium comparationis*. Powszechnie wiadomo, że przyjętym przez niego rozwiązaniem jest obdarzenie tak przedmiotów przyrody, jak również dzieł sztuki specyficznym rodzajem celowości, która w ich przypadku pełni jedynie rolę idei regulatywnej. Jej świadectwem jest przyjemność estetyczna, która niejako uzgadnia nas z przedmiotem, a wraz z tym ze światem. Właśnie ten kantowski trop jest, jak sądzę, odpowiedzialny za powszechnie podzielany pogląd na postawę bezinteresowności, o którym była mowa na początku. Jednak oprócz tego rozwiązania, *Krytyka władzy sądzenia*, zauważa Arendt, oferuje nam inne, o wiele bardziej inspirujące rozwiązanie, gdy Kant stwierdza, że dzieła sztuki posiadają ważność egzemplaryczną. To, co egzemplaryczne, może stanowić przykładowy przypadek czegoś w trojakim sensie: jako pojedynczy egzemplarz może podpadać pod jakiś ogólny schemat, podobnie jak na przykład dzieje się to

<sup>111</sup> M. Heidegger, *Nietzsche*, wyd. cyt., s. 123.

<sup>112</sup> Tamże.

w przypadku platońskich idei – stół na przykład zawdzięcza swe istnienie pewnej formie, którą każdy ma przed oczami, gdy ów stół widzi, bada itp.; może również stanowić jeden spośród pojedynczych przypadków, z których na drodze abstrakcji (pomijania ich własności wtórnych) uzyskujemy pojęcie ogólne. Żadnego z tych rozwiązań nie stosuje jednak Kant w odniesieniu do dzieł sztuki. Pojedynczy przedmiot jest egzemplaryczny, gdy może zostać uznany przez nas za najlepszy z możliwych danego rodzaju, jak to się dzieje, gdy mówimy, że coś stanowi „wzorcowy przykład” – łacińskie *exemplum* pochodzi wszak od czasownika *eximere*, który oznacza „wyróżnić/wyjąć coś jednostkowego”. „Taki przykład – czytamy u Arendt – jest i pozostaje wyszczególnieniem, odsłaniającym w swej szczegółowości ogólność, która nie mogłaby zostać zdefiniowana w żaden inny sposób. Na przykład: odwaga jest *jak* Achilles”<sup>113</sup>. Spełniony zostaje tym samym warunek związany z refleksyjną władzą sądenia, która jest wszak myśleniem o tym, co szczegółowe, by odnaleźć to, co ogólne, nie wychodząc jednak poza to, co jest nam bezpośrednio dane, czyli to, co dane jest w sposób bezinteresowny. Stanie się to możliwe, dopiero gdy, jak to zostało wcześniej powiedziane, „dzieło zostanie docenione na drodze czystego uznania”. Dlatego właśnie, rażące na pierwszy rzut oka, dokonane przez Heideggera zrównanie Nietzscheańskiego „zachwycenia byciem w naszym świecie” oraz Kantowskiej „rozkoszy refleksji”, które tradycyjnie są sobie przeciwstawiane okazuje się na gruncie powyższej interpretacji zupełnie prawomocne.

## FENOMENOLOGIA I MINIMALIZM

Jak twierdzi duński artysta Olafur Eliasson głównym tematem jego prac jest „nasza zdolność do zobaczenia siebie samych podczas patrzenia albo do widzenia siebie w trzeciej osobie,

<sup>113</sup> H. Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, The University of Chicago Press, 1982, s. 77.

albo wręcz do uczynienia kroku na zewnątrz i dostrzeżenia całej sytuacji wraz z dziełem, podmiotem i otaczającymi przedmiotami – ta wyjątkowa zdolność umożliwia nam również zajęcie postawy krytycznej (...) i zapewnia podmiotowi stanowisko krytyczne...”<sup>114</sup> Dzieła sztuki działają jako „wytwórcy zjawisk”, dając możliwość do dokonania namysłu nad fenomenalną obecnością, której nie można zredukować do określonego miejsca zajmowanego przez podmiot w ramach porządku symbolicznego.

Sięgnięcie do dyskusji dotyczącej istoty sztuki minimalistycznej pozwoli zarysować pewien program badawczy fenomenologii, w ramach którego możliwe staje się rozwinięcie analiz zjawiskowej natury dzieła sztuki, podkreślających szczególnie charakter tego sposobu istnienia.

W centrum tej dyskusji, zewnętrznej z punktu widzenia rozwoju tradycji fenomenologicznej estetyki, lecz, jak zobaczymy, dotyczącej najbardziej podstawowych jej kwestii należy umieścić tekst amerykańskiego teoretyka sztuki Michaela Frieda *Art and Objecthood*<sup>115</sup> (Sztuka i przedmiotowość). Fried przedstawił w tym krytycznym artykule własne stanowisko wymierzone przeciwko sztuce „dosłownej” (*literalist*) albo „teatralnej” (*theatrical*), która jego zdaniem, podkreślając przedmiotową obecność dzieła sztuki neguje pewien istotny wymiar doświadczenia estetycznego. Stanowisko, którego w tym sporze broni Fried, zakłada, że dzieło sztuki istnieje na sposób idealny, transcendując materialny przedmiot, w którym subsystuje. Jak zobaczymy dalej takie ujęcie, zbliża go do Jeana Luca Marion, który z podobnych teoretycznych pozycji przeprowadzi krytykę minimal artu, przeciwstawiając mu tradycję malarstwa abstrakcyjnego<sup>116</sup>.

<sup>114</sup> O. Eliasson, *The Weather Project*, red. S. May, Tate Publishing London 2003, s. 18.

<sup>115</sup> M. Fried, *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1998.

<sup>116</sup> Por. J.-L. Marion, *La Croisée du visible*, Paris 1991.

Fried cytuje słowa rzeźbiarza Tony'ego Smitha, który porównuje doświadczenie nocnej jazdy samochodem z doświadczeniem dzieła sztuki. Doświadczenie to rozgrywające się w czasie i określonej przestrzeni, unieważniające estetyczny dystans, głęboko zakorzenione w wymiarze zmysłowym, wpisujące podmiot tego doświadczenia w pewne ogólne, przestrzenne uwarunkowania zdaniem Frieda stanowi dokładne zaprzeczenie tego, czym sztuka *powinna* być, a jednocześnie, po bliższej analizie, zbliża je do opisów, które odnaleźć możemy w pismach Merleau-Ponty'ego. Smith pisze: „Było to objawiające doświadczenie. Droga oraz znaczna część krajobrazu były całkowicie sztuczne, a jednak nie można by ich określić mianem dzieł sztuki. Z drugiej strony wywarły na mnie wpływ, jakiego nie wywarła nigdy sztuka. Z początku nie wiedziałem dokładnie, na czym on polegał, lecz okazało się, że wyzwolił on mnie z wielu przesądów na temat tego, czym jest sztuka. Wyglądało to tak, jakby znajdowała się tam pewna rzeczywistość, która nie znalazła w sztuce żadnego wyrazu. Doświadczenie z jazdy drogą z pewnością było w niej jakoś wyznaczone, lecz nie zostało społecznie rozpoznane”<sup>117</sup>.

Fried wybiera ten cytat, podkreślając przede wszystkim zarysowaną w nim opozycję pomiędzy sztuką, a pozaartystycznymi formami doświadczenia. Widzi w tym poważne zagrożenie dla sztuki, dla jej „czystości”, podobnie zresztą jak czyni to Husserl w liście do Hofmannsthal'a, odróżniając stan „czysto estetyczny”, w którym stanowisko egzystencjalne, skierowane na istnienie przedmiotów doświadczenia zostaje zawieszona, od stanów i dzieł „mniej estetycznie czystych”, czyli zakładających odniesienie do faktyczności. Dzieła sztuki doświadczamy niejako „poza czasem”, jako tworu idealnego, tego, co jest po prostu „obecne” w chwili artystycznej epifanii<sup>118</sup>. Wszelkie odwołanie do doświadczenia zmysłowego sprawia, że powraca-

<sup>117</sup> M. Fried, *Art and Objecthood*, wyd. cyt., s. 158.

<sup>118</sup> Por. tamże, s. 166–167.

my do stanowiska egzystencjalnego, w którym zainteresowani jesteśmy istnieniem postrzeganych rzeczy, unieważniając estetyczną redukcją, której dokonuje sztuka na podobieństwo procedury badawczej fenomenologii.

Cytat ze Smitha można jednak interpretować inaczej: jako wyraz pewnego artystycznego odkrycia takiego wymiaru doświadczenia, które będzie mogło odnaleźć swój wyraz w ekspresji artystycznej. Doświadczenie okazało się więc odkryciem pewnej istotowej charakterystyki miejsca dzieła sztuki, przestrzeni, w której znajduje się dzieło wraz z podmiotem doświadczenia estetycznego. Sztuka podkreślająca wagę realnej przestrzeni w estetycznym odbiorze dzieła problematyzuje tradycyjne ujęcie dzieła sztuki jako tworu idealnego. „Przestrzeń dzieła – pisze Miwon Kwon – nie była już postrzegana jako czysta tabliczka, *tabula rasa*, ale jako *rzeczywiste* miejsce. Przedmiot artystyczny albo artystyczne zdarzenie miały być raczej jednostkowo doświadczone tu i teraz poprzez cielesną obecność każdego postrzegającego podmiotu, w zmysłowej bezpośredniości przestrzennej rozciągłości oraz czasowego trwania (tego, co Michael Fried drwiąco określił mianem teatralności), aniżeli natychmiastowo »dostrzeżone« w wizualnej epifanii bezcielesnego oka. Dzieła *site-specific* od samego początku skupiały się na ścisłym, niepodzielnym związku między dziełem oraz miejscem oraz domagały się fizycznej obecności widza, by dzieło zostało dopełnione”<sup>119</sup>.

W tym też kontekście umieścić można niezwykle interesujące z punktu widzenia sugerowanego tu ujęcia pewnych tendencji w estetycznym ujmowaniu fenomenalności przeformułowanie Benjaminowskiego pojęcia „aury”, jakiego dokonuje

---

<sup>119</sup> Miwon Kwon, *One Place After Another: Notes on the Site Specificity*, „October” 1997, t. 80, s. 86.

Por. również B. H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962 – 1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, „October” 1990, t. 55, s. 105–143.

w odniesieniu do sztuki minimalistycznej Georges Didi-Huberman<sup>120</sup>. Obiekty minimal artu są zawieszane pomiędzy faktycznością swej materialnej i formalnej prostoty, nie odsyłając do niczego poza własną rzeczowością zgodnie z tautologiczną formułą Franka Stelli: *What you see is what you see* („To co widzisz, jest tym, co widzisz”) oraz napierającym na odbiorcę poczuciem „quasi-podmiotowej” obecności. Nie ewokują obecności w artystycznym medium, lecz są po prostu obecne, ani jako zwykła rzecz, ani jako podmiot. Rozróżnienie na *presentness* – chwilę, która wystarczy do ogarnięcia dzieła sztuki, oraz na *presence* – obecność, która domaga się doświadczenia rozciągniętego w czasie zostało wprowadzone przez Frieda w omawianym eseju. Fried przytacza dialog ze Smithem doskonale prezentujący zawieszenie, nieprzejrzystość tych form plastycznych dla świadomości intencjonalnej odbiorcy:

„P: Dlaczego nie zrobiłeś jej większej tak, by górowała nad widzmem?

O: Nie chciałem stworzyć monumentu.

P: A więc dlaczego nie zrobiłeś jej mniejszej tak, by widz mógł na nią spojrzeć z góry?

O: Nie chciałem zrobić przedmiotu”.

Dla Didi-Hubermana, w przeciwieństwie do Frieda, programowa niezdolność tych dzieł do „zawieszenia własnej przedmiotowości” w imię objawienia transcendującego je, epifanicznego sensu nie skazuje ich na zwykłą teatralną wystawienniczość, lecz ujawnia nowe modalności widzenia. Napięcie, które zarysowuje się między przedmiotem a dziełem sztuki, między sensem, a materialną obecnością rzeczy, stanowi przesłankę do ponownego przemyślenia istoty fenomenu estetycznego. „Aura” to zgodnie z intuicją Waltera Benjamina „niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, niezależnie od

<sup>120</sup> G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, Paris 1992, s. 103–124.

tego, jak blisko by ona była”<sup>121</sup>. W eseju Benjamina pojęcie to zostało wpisane w parareligijny kontekst przemian, które dokonały się w społecznym funkcjonowaniu dzieł sztuki, które wraz z pojawieniem się możliwości technicznej reprodukcji straciły wartość kultową na rzecz wartości ekspozycyjnej. Sekularyzacja pojęcia aury, wyjęcie jej z kontekstu, w którym była ściśle związana wyłącznie z doświadczeniem religijnym pozwala, zdaniem Didi-Hubermana, na ukazanie jej wymiaru fenomenologicznego. „Wprowadzając fenomenologię »aury« – pisze Didi-Huberman – usiłowałem przedstawić pewną ogólną hipotezę dotyczącą warunków doświadczenia auratycznego, która nie byłaby związana z kwestią wiary (...), gdyż dotyczyłaby po prostu odkrycia źródłowej formy zmysłowości”<sup>122</sup>. Nieprzewycięzalny dystans, stanowiący istotę doświadczenia aury nie jest z koniecznością związany z instytucją kultu religijnego. Doświadczenie auratyczne nie jest doświadczeniem pewnego braku – zakazu powstrzymującego wiernych przed zbliżeniem się do obiektu numinotycznego. W interpretacji Hubermana przeciwnie, wskazuje ono na pewien naddatek, na niedającą się spenetrować świadomości patrzącego pełnię ukazywania się – fenomenalność, która rozgrywa się między nieobecnością sensu i jego obecnością, pomiędzy transcendencją a immanencją, między tym, co widzialne i niewidzialne. Zdolność patrzenia zostaje tu udzielona przez patrzącego przedmiotowi spojrzenia i powraca w doświadczeniu „bycia oglądanym przez rzeczy”. Mamy tu innymi słowy do czynienia z odwróceniem intencjonalności, z „kontrintencjonalnością”, o której pisze również Jean Luc Marion.

<sup>121</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 208.

<sup>122</sup> G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, wyd. cyt., s. 125.

Przedstawione tu fenomenologiczne interpretacje dzieł sztuki minimalistycznej wyraźnie korespondują z propozycją Mikela Dufrenne'a, by mówiąc o sposobie istnienia dzieł sztuki, odwołać się do kategorii „quasi-podmiotowości”. Dzieła sztuki, podobnie jak osoby obdarzone są ekspresyjnością. To, co pojedyncze w przedmiocie estetycznym, owa *beaceitas*, która nie poddaje się żadnemu pojęciowemu uogólnieniu, jest jednocześnie uniwersalne – może zostać rozpoznane przez myśl. W doświadczeniu estetycznym jest nam ono dane jako zasada jednocząca to, co zmysłowe w przedmiocie. Zasada ta jednak przejmuje funkcję konstytuującą również poza przedmiotem. Choć dana jest niedyskursywnie w doświadczeniu estetycznym konkretnego dzieła sztuki, zasada ta jest czymś więcej niż przedmiot, przekracza go w kierunku świata. „Na tym polega – pisze Dufrenne – paradoks tego, co wyrażone: jest immanentne wyrażeniu i dlatego możliwe do pomyślenia, a w konsekwencji może się do niego zdystansować. To dzięki temu to, co wyrażone, zasługuje w pewnym sensie na bycie sobą (*d'être soi*); wyraża się, ponieważ jest sobą, jest sobą o ile jest czymś więcej niż sobą, kiedy być sobą nie oznacza empirycznej partykularności, lecz postawę uniwersalną”<sup>123</sup>.

Dzieło sztuki wyraża pewien sens. Sens ten nie jest rodzajem jedynie oczekującej na realizację, gotowej jednostki znaczeniowej. W doświadczeniu przedmiot estetyczny nie ukazuje jedynie ukrytych, a ożywionych przez intencję świadomości znaczeń. Przedmiot estetyczny nie posiada, zdaniem Dufrenne'a, strukturalnie wyznaczonych miejsc niedookreślenia, które w przeżyciu estetycznym zostają dopełnione i stanowią świadectwo kompromisu pomiędzy obiektywnymi roszczeniami teorii estetycznej, a zdarzeniowym charakterem każdorazowego doświadczenia. Ekspresja sensu stanowi wyraz przekroczenia siebie samego ku jakiemuś uniwersalnemu znaczeniu. Tak jak ludzki gest, mimika twarzy, nasze zachowania w świecie życia codziennego są wyra-

<sup>123</sup> M. Dufrenne, *La notion d' a priori*, Paris 1959, s. 136.



zem naszej spontanicznie i nieświadomie wyrażanej osobowości, która w sposób równie spontaniczny odczytywana jest w komunikacji z innymi, również przedmioty obdarzone ekspresją wyrażają swe wnętrza, objawiając się nam. Doświadczenie ekspresji przedmiotu estetycznego nie osiąga więc poziomu świadomości tetycznej, lecz jest zadzierzgnięciem pewnego rodzaju przedpredykatywnej wspólnoty porozumienia. Tak jak spontanicznie rozumiemy siebie nawzajem, ponieważ należymy wszyscy do uniwersalnej wspólnoty, jaką jest kultura, jak nieświadomie odczytujemy gesty innych, tak samo przedmiot estetyczny należy w pewnym sensie do tej wspólnoty, ponieważ jest dla nas czymś innym niż rzecz albo narzędzie. Czy jednak nie jest to pewna nadinterpretacja, czy takie pojmowanie uniwersalnego charakteru komunikacji nie stanowi świadectwa naiwnej wiary w porozumienie ponad podziałami, niezależnie od różnic kulturowych, społecznych, językowych? Zdaniem Dufrenne'a, podobnie zresztą jak Merleau-Ponty'ego, możliwość błędu czy złej woli dotyczy myśli obiektywizującej. Fałszywe odczytanie tej pierwotnej spontaniczności może mieć miejsce jedynie wtedy, gdy dystansujemy się do naszych zachowań, gdy przenosimy tę pierwotnie daną nam wiedzę na poziom pojęć i wznosząc się niejako ponad doświadczenie, próbujemy ponownie ogarnąć za ich pomocą ową „pocuzającą spontaniczność”.

Sens przedmiotu estetycznego ma charakter uniwersalny, ponieważ przedmiot estetyczny „dziedziczy subiektywność podmiotu, który go stworzył, który się w nim wyraża, a w zamian go objawia”<sup>124</sup>. Podobnie jak idiosynkratyczność ludzkich zachowań dana jest nam w horyzoncie porozumienia, tak dzieło sztuki, które wyraża pewną prawdę o świecie, stanowi jednocześnie wyraz prawdy o człowieku, który je stworzył.

Przedmiot estetyczny jest w związku z tym, stanowczo stwierdza Dufrenne, quasi-podmiotem. Przedrostek „quasi”

<sup>124</sup> M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t. I, Paris 1955, s. 256

nie oznacza tu jednak żadnego „jak gdyby”, „*als ob*”. Nie stanowi o pozornym czy fikcyjnym charakterze tej kwalifikacji. Przedrostek „quasi” nie stanowi także, jak to się dzieje u Ingardena w jego teorii quasi-sądów, dzieła literackiego<sup>125</sup>, o swoiście pojmowanym zawieszeniu roszczeń do prawdziwości, „nieprawdzie” dzieła sztuki, które za sprawą swej sugestywności sprawia, że na sądy wypowiedziane w obrębie świata przedstawionego reagujemy „jak na prawdziwe”.

Dobitnym wyrazem niezgody na zbyt formalne podejście do struktury dzieła sztuki jest przeprowadzona przez Dufrenne’a w jego *Phénoménologie de l’expérience esthétique* krytyka Ingardenowskiej koncepcji dzieła literackiego. Zdaniem francuskiego filozofa pomija ona najistotniejszy aspekt fenomenologicznych badań nad dziełem sztuki. Wedle Dufrenne’a Ingarden podporządkowuje swe dociekania racjonalistycznej koncepcji języka jasno odgraniczającej znak, oznaczaną rzecz oraz pojmowane znaczenie, zakładając jednocześnie, że to znaczenie dźwży prymat nad całą strukturą. Przedmiot estetyczny jest przede wszystkim przedmiotem postrzeganym, stwierdza Dufrenne, niezależnie od tego, czy mówimy o dziełach sztuk plastycznych czy o dziele literackim. Nasza wiedza o przedmiocie zakorzeniona jest nie w formalnych aspektach dzieła, lecz w aspektach wrażeniowych. Doświadczenie dzieła sztuki dane jest nam przede wszystkim w postaci uczucia. Rzuca do samego wnętrza sensu we właściwy dziełu świat. „Ingarden – jak pisze Dufrenne – kładąc nacisk na znaczenia, zachowuje obiektywność dzieła, pozbawia je jednak tego, co postrzegane, albowiem wprowadza zbyt radykalne rozróżnienie pomiędzy słowem i jego znaczeniem, podporządkowując je [dzieło sztuki] tym samym sferze idealnej”<sup>126</sup>.

<sup>125</sup> Por. R. Ingarden, *O dziele literackim*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 229–247; tegoż, *O tak zwanej »prawdzie« w literaturze*, w: tegoż, *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1957, s. 393–439.

<sup>126</sup> Por. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l’expérience esthétique*, Paris

Przedmiot estetyczny, pisze Dufrenne: „uczestniczy w czło-wieczństwie w tym samym czasie, kiedy my w nim uczestni-czymy: tak jak dzieło sztuki, ale także jakikolwiek przedmiot, o ile do nas przemawia. Wyrażać się to wznosić się do uni-wersalności, ponieważ to, co wyrażone, jest uniwersalne: *a priori* jest tym to, uniwersalne, które się objawia i daje do postrzega-nia to, co jednostkowe. To, co jednostkowe, staje się uniwersal-ne, objawiając się. Nie ogólne: ponieważ to, co ogólne, jest sen-sem narzuconym odgórnie na przedmiot, a nie dostarczonym przez niego...”<sup>127</sup> Przedmiot estetyczny potrzebuje podmiotu, który by dopełnił sens jego zmysłowości, „ofiarowuje się nam jako żądanie, które stanowi miarę naszej percepcji”<sup>128</sup>. Jednak, czy oznacza to, że nasze spojrzenie konstytuuje ów przedmiot? Zdaniem Dufrenne’a jest wręcz przeciwnie, podmiot jest je-dynie narzędziem tego dopełnienia. Percepcja estetyczna, o ile rządzona jest uczuciem, jest alienacją. Jest powstrzymaniem intencjonalności świadomości, która w zmiennych wyglądach przedmiotu próbuje znaleźć to, co ogólne, pod postacią pojęcia. Jak zauważa Dufrenne, „alienacja koryguje tu intencjonalność: nie mogę powiedzieć, że konstytuuje przedmiot, to on konstytu-uje się we mnie w tym samym akcie, w którym go domniem-uję, ponieważ nie domniemuję go, stawiając go naprzeciw mnie, lecz ofiarowując się mu”<sup>129</sup>. Percepcja estetyczna wymaga zatracenia się w tym, co zmysłowe w przedmiocie. Tym samym odkryta zostaje w przedmiocie jego wewnętrzność, której świadectwem jest ekspresja. „We mnie przedmiot estetyczny kon-

---

1953, s. 266–273. Por. uwagę Ingardena na temat konkretyzacji przedmio-tów przedstawionych w dziele literackim: „Granice zmienności konkrety-zacji są wyznaczone z punktu widzenia mniej lub bardziej adekwatnego ujawnienia się dzieła”, R. Ingarden, *O dziele literackim*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 433.

<sup>127</sup> M. Dufrenne, *La notion d’ a priori*, wyd. cyt.

<sup>128</sup> Tamże, s. 139.

<sup>129</sup> M. Dufrenne, *Phénoménologie de l’expérience esthétique*, wyd. cyt., s. 296.

stytuuje się jako inny ode mnie”<sup>130</sup>. Przedmiot nie przestaje być przedmiotem dla mnie, musi pozostać ode mnie odróżniony, bo to on narzuca w percepcji estetycznej sens. Znaczenie to nie jest jednak bezpośrednio przypisane przedstawieniu jako bardziej podstawowe, gdyż projektuje jakiś świat.

Doświadczenie estetyczne sytuuje się więc pomiędzy wyobcowaniem, a aktem pełnej komunii. Podmiot stanowi warunek konieczny, by w doświadczeniu estetycznym przedmiotu ukazany został zmysłowy sens, jednak jednocześnie podmiotowość musi się wyrzec siebie samej, by objawiła się bardziej fundamentalna warstwa rzeczywistości, w której podmiot i przedmiot stanowią jedno. To „schizofreniczne” rozdwojenie cechujące opisywaną przez Dufrenne’a podmiotowość, kiedy to jednocześnie obok siebie współlistnieje to, co z pozoru swoje – pełna autorefleksyjna świadomość, oraz to, co obce – niepoddająca się podmiotowej racjonalizacji zmysłowość, odwraca w przypadku doświadczenia estetycznego przyznane im role. Okazuje się, że obcość jest tym, co najbardziej swoje, co jednak zostało zapomniane w procesie rozwijającego się logosu. Odkrycie to nie prowadzi jednak do jakiejś formuły, która by upatrywała w tym etap rozwoju świadomości, dla Dufrenne’a stanowi wyraz nostalgicznej konstatacji niż rodzaj projektu filozofii „powracającej do źródeł”. Ta pierwotna obecność, w której sens oraz zmysłowość nie są jeszcze od siebie oddzielone, jedynie przebłyskuje w krótkich chwilach doświadczenia estetycznego. W tym też sensie można by powiedzieć, że spełnia funkcję krytyczną – stanowi bowiem dowód zależności człowieka od świata oraz uświadamia wagę tej relacji.

---

<sup>130</sup> Tamże.

## NIEPRZEJRZYSTOŚĆ FENOMENU

Merleau-Ponty zadaje nam takie oto proste pytanie: „gdzie jest malowidło, na które spoglądam?”<sup>131</sup>. Pytanie to zadane w eseju *Oko i umysł* jedynie na pierwszy rzut oka wydaje się naiwne.

Już w momencie, gdy pytanie zostaje postawione na gruncie tak zwanej naturalnej postawy względem świata stoimy przed dwiema możliwymi, ale wykluczającymi się wzajemnie odpowiedziami. Albo obraz wisi po prostu na ścianie – jest przedmiotem dla mnie jako podmiotu, a wszystko, co zostało na nim przedstawione, należy po prostu do wiązki cech, wyróżniającej ten obiekt spośród innych rzeczy tego świata. Odpowiedź bardziej przemyślana głosi: obraz jest w mojej głowie, gdyż obraz nie jest zwykłą rzeczą, lecz sposobem, w jaki moje zmysły ujęły i połączyły oderwane od siebie percepcje w jedną harmonijną całość, która została następnie przez moją pamięć, pospołu z wyobraźnią, bądź też przez mój umysł albo intuicję zinterpretowana w taki sposób, że stanowi przedstawienie (reprezentację) czegoś innego. Tych dwóch różnorodnych intuicji nie sposób pogodzić na gruncie naturalnego nastawienia: albo zmierzają w kierunku całkowitej materializacji obrazu, który pod względem swej charakterystyki ontologicznej przestaje się zupełnie różnić od na przykład przedmiotów, których obraz stanowi; albo obraz staje się konstruktem – reprezentacją, zbudowaną przez nasz umysł na podstawie danych zmysłowych, których jednak równie dobrze mogłoby nie być.

Odpowiedź tradycji fenomenologicznej na to pytanie jest mniej intuicyjna, gdyż nie wychodzi od źródłowej dychotomii świadomości i świata – widza i obrazu – lecz poszukuje bardziej podstawowego sposobu, w jaki świat jest nam dany. Odpowiedź ta pod pewnymi względami upraszcza pewne zagadnienia, pokazuje ich pozorny charakter, pod wieloma innymi względami

<sup>131</sup> M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, wyd. cyt., s. 24.

jednak wiele utrudnia i domaga się od nas uważnego namysłu. Postaramy się wyjaśnić, jak można moim zdaniem rozumieć odpowiedź Merleau-Ponty'ego na zadane samemu sobie pytanie: nie widzę obrazu, lecz „według niego, wraz z nim”.

Husserlowska teza o korelacji intencjonalnej pomiędzy świadomością a przedmiotem tej świadomości ma objawić tę prostą prawdę, że świadomość nie konstytuuje świata, lecz konstytuuje sens świata. Świat jest nam dany w swej oczywistości, w swym otwarciu i w tym rozumieniu stanowi ostateczny punkt odniesienia dla świadomości. W paragrafie 55 *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej świadomości* Husserl pisze: „Niedorzeczność rodzi się wtedy, gdy się filozofuje i szukając ostatecznej wiedzy o sensie świata nie zauważa się wcale, że świat cały swój byt posiada jako »sens«...”<sup>132</sup>

Wyrażone zostaje tu przekonanie o nieprzezwycięzalnej skończoności świata, o braku jakichkolwiek ostatecznych metafizycznych podstaw, o tym, że sens świata dany jest w bezpośrednim doświadczeniu w sposób ograniczony, domagający się ciągłego dopełnienia. Wszystko to można odnaleźć w pojawiającym się w *Ideach* i rozwijanym tam pojęciu „horyzontu”. Można powiedzieć, że znaczna część późniejszych losów fenomenologii, poczynawszy chociażby od wczesnych prac Levinasa, jest próbą rozerwania tego cytatu, okrojenia go z dopisanego w drugiej jego części dookreślenia sposobu, w jaki zgodnie z husserlowskim projektem transcendentalem, świat zyskuje sens. Husserl pisze bowiem dalej, że wzmiankowany, ujęty w oryginale w cudzysłów „sens” „[...] zakłada absolutną świadomość jako pole [operacji] nadawania sensu”<sup>133</sup>. Zagadką prezentacji bądź „dania się” – donacji sensu bez zakładania absolutnej świadomości poznającej, stanowiącej punkt zbiegu wszystkich intencjonalnych nici – oto program posthusserlowskiej fenomenologii.

<sup>132</sup> E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, wyd. cyt., s. 171.

<sup>133</sup> Tamże.

Centralnym pojęciem jest tutaj „fenomen” – to, co się w bezpośredni sposób zjawia i czego opis umożliwić ma odkrycie najbardziej podstawowych – transcendentalnych struktur. Użycie terminu „transcendentalny” należałoby jednak, za Levinasem, ograniczyć i odnieść go do tego, co bezpośrednio „uprzednie”, a co niekoniecznie związane jest z formalnymi apriorycznymi warunkami doświadczenia niemającymi żadnego związku z jego treścią<sup>134</sup>. Rozumienie fenomenu nie jest wcale tak oczywiste, jak się na pierwszy rzut oka wydaje.

Heideggerowska lekcja zaprezentowana w II rozdziale *Bycia i czasu* nam rozróżnić cztery podstawowe sposoby wykładni „fenomenu”<sup>135</sup>. Po pierwsze, fenomen jest tym, co widoczne, tym, co się ukazuje „samo w sobie”, jest tym, co jawne i co może jako jawne zostać ukazane – wyjawione. Z jawieniem się fenomenu związana jest druga możliwość jego, można by powiedzieć, przemieszczenia, przesunięcia. Fenomen jawi się wtedy nie jako on sam, lecz jak coś innego, występuje w modi „tak, jak...” i okazuje się wtedy pozorem. Trzecia opisywana struktura jawienia się wskazuje na bycie przejawem (*Erscheinung*), czyli taki sposób zjawiania się, który w jednym zjawisku wskazuje na inne, ukryte. Fenomeny jako to, co się ukazuje, podkreśla Heidegger, nie są przejawami, choć wszelki przejaw, który w jednym zjawisku „anonsuje” inne z koniecznością zakłada pojęcie ukazywania się. Ukazywanie nie odsyła do niczego, co byłoby ukryte, co domagałoby się egzegezy. Ukazywanie nie reprezentuje czegoś innego, lecz prezentuje samo siebie. Przejaw może, i to jest czwarta wyróżniona przez Heideggera struktura, wydobywać na jaw to, co samo się nigdy nie ukazuje. Może ujawniać i przesłaniać jednocześnie: ujawniać, gdyż ukazując się, wskazuje na to, co skryte; przesłaniać, gdyż ujawnia to, co skryte, jedy-

<sup>134</sup> Por. E. Levinas, *Intencjonalność i metafizyka* w: tegoż, *Odkrywając egzystencję z Husserlem i Heideggerem*, wyd. cyt., s. 142–150.

<sup>135</sup> Por. M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, PWN, Warszawa 1994, s. 40–45.

nie nie wprost. Fenomeny, które stają się przedmiotem namysłu fenomenologicznego, nie są przejawami niczego, co skrywałoby się poza nimi, jednak same mogą pozostać zakryte. Ich ukazywanie się może pozostać niezauważone bądź wzięte za zwykły przejaw bądź pozór. Tym, co wspólne dla różnych projektów postfenomenologicznych, jest waloryzacja doświadczenia estetycznego jako takiego obszaru, na którym spotkać można fenomeny nieprzejryste – zjawiska pozwalające ukazać się samemu ukazywaniu.

Zapytajmy najpierw: jaką rolę może odgrywać w fenomenologii samego Husserla analiza tego, co estetyczne? Interesującą interpretację tego zagadnienia przedstawia Didier Franck<sup>136</sup>. Jeżeli pragniemy wyjaśnić podstawową korelację pomiędzy świadomością i transcendentnym wobec niej przedmiotem, pomiędzy czymś realnym, a idealnym sensem tego czegoś, od czego powinniśmy rozpocząć nasze badania? Innymi słowy, co jest przedmiotem transcendentnym, leżącym u podstaw fenomenologicznego zapytywania: rzecz fizyczna czy czysta istota? Z jednej bowiem strony Husserl rozszerza intuicję sferę kategoriałną – intuicję dotyczącą poznania istot, poprzez przyjęcie za punkt odniesienia intuicji zmysłowej, a więc „konstytucja przedmiotów idealnych jest zawsze związana z konstytucją przedmiotów rzeczywistych, które stanowią ich podstawę”<sup>137</sup>. Przedmiot realny stanowi więc naczelną strukturę regulatywną struktur intencjonalnych, przedmiot idealny jest ideałem przedmiotu, który wyznacza zakres analizy. Przedmiot idealny jest więc nadrzędny względem przedmiotu realnego. Przedmiot idealny jest bezpośrednio dany świadomości jako czysto fenomenalny, jest bezczasowy, pozbawiony przypadkowości, jest w pełni obiektywny. Dlaczego więc, pyta Franck, fenomenologia wybiera jako wytyczną swych analiz przedmiot realny? Dlaczego rozpoczyna od analizy spostrzeżenia zewnętrznego? „Prawdziwy przedmiot

<sup>136</sup> D. Franck, *L'objet de la phénoménologie*, „Critique” 1989, nr 502.

<sup>137</sup> Tamże, s. 182.



przewodni analiz, odpowiada Franck, nie jest ani realny, ani idealny – jest zarazem idealny i realny<sup>138</sup>. Interpretacja Francka idzie w kierunku ukazania, że to ciało ludzkie jako przedmiot realny i idealny zarazem stanowi tę podstawę dokonywanego przez analizę intencjonalną odróżnienia pomiędzy tym, co realne, a tym, co idealne i obiektywne. Ciało jest bowiem dla Husserla takim specyficznym obiektem, który zarazem jest „uduchowiony”<sup>139</sup>. Analiza francuskiego filozofa idzie w kierunku ukazania aktywności cielesnej, „pulsji” – wcielonej aktywności wrażenia jako wspólnego korzenia *intensio* oraz *intentio*.

Tym, co najbardziej jednak interesujące z punktu widzenia niniejszych rozważań, jest fakt, że interpretacja ta odwołuje się do analiz zawartych w 56 paragrafie Husserlowskich *Ideii II*, w którym niemiecki filozof rozpatruje przypadek „obiektów uduchowionych” na przykładzie doświadczenia dzieł sztuki.

Podstawowe pytanie, jakie zadaje sobie Husserl, brzmi: w jaki sposób mogę wiedzieć, że za ciałem Drugiego kryje się podobne *ego* do mojego – nie widzę go przecież, nie jest mi ono bezpośrednio dostępne, jako duch dodany do ciała, a mimo to widzę człowieka nie przedmiot. W doświadczeniu drugiego człowieka dana jest mi „Na wskroś widoczna jedność, jaka się prezentuje tam, gdzie ujmujemy pewną osobę jako taką (...) jest jednością wyrazu i «tego, co wyrażane», która należy do wszystkich w rozumieniu ujmowalnych jedności”<sup>140</sup>. Dla Husserla, jak zauważa Franck, proces „rozumienia” jest tak samo pojmowany, jak u Diltheya jako „proces, poprzez który poznajemy wewnątrz za pomocą znaków (oznak), które są nam dane na sposób zewnętrznie zmysłowy”<sup>141</sup>. Rozumienie

<sup>138</sup> Tamże, s. 183.

<sup>139</sup> Por. E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga druga*, wyd. cyt., s. 332.

<sup>140</sup> Tamże.

<sup>141</sup> W. Dilthey, *Die Eintstebung der Hermeneutik*, cyt. za: D. Franck, *L'objet de la phénoménologie*, wyd. cyt., s. 184.

jest więc relacją pomiędzy wnętrzem i zewnątrzem jako ekspresją jednego w drugim.

Gdy czytam książkę, widzę wydrukowane litery, jednak nie kieruję się ku nim, lecz ku sensowi, który objawia mi się w tej samej chwili. Czy w tym wypadku, pyta Husserl, „kieruję się na jakiś drugi obiekt, zewnętrznie tylko powiązany z pierwszym? Czy raczej tym, na co się kieruję, nie jest na wskroś stopiona jedność, która wcale nie występuje obok tej fizycznej?”<sup>142</sup> W trakcie lektury książki, powiada Husserl, „żyję w sensie rozumiejąc go”<sup>143</sup>. „Duchowy sens” przenika fizyczną całość, ożywiając ją – jest „stopiony”, powiada Husserl, ze zjawiskami zmysłowymi, które ożywia. „Stopienie” to jest połączeniem tego, co zmysłowe i co inteligibilne, realne oraz idealne. W przypadku „obiektów uduchowionych” ich jedność ukonstytuowana jest przez fuzję zmysłowych przejawów oraz inteligibilnego sensu. „Harmonijnego współbrzmienia czytanego dramatu – zauważa Husserl – nie można uznać za realny byt; podobnie jak dramatu nie ma nigdzie jako czegoś przestrzennie istniejącego, tak i to współbrzmienie nie jest nigdzie”, bowiem „to, co zmysłowe, otrzymuje, by się tak wyrazić wewnętrzne życie”<sup>144</sup>. „Ciało” obiektów uduchowionych, którym przypatruje się Husserl, nie jest ani realne, ani idealne, jest to „zmysłowość właściwa duchowi”<sup>145</sup>, objawiająca nam „ciało ducha”. To nie aprioryczne formy zmysłowości są idealne, zauważa Franck, lecz sama zmysłowość. Zmysłowość ta nie jest jednak członem dychotomii, której drugim członem jest duch. Zmysłowość nie jest zmysłowością opisywaną, lecz przeżywaną, a przeżywana jest jako ukazująca samą siebie – swą idealną, czyli sensowną bądź usensownioną stronę.

<sup>142</sup> E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga druga*, wyd. cyt., s. 333.

<sup>143</sup> Tamże.

<sup>144</sup> Tamże s. 337.

<sup>145</sup> D. Franck, *L'objet de la phénoménologie*, wyd. cyt., s. 187.

Środkiem do odsłonięcia źródłowego obszaru ukazywania się, w którym rzeczy są nam dane, jak pisze Husserl, „można by rzec swjej cielesnej obecności” jest redukcja. Zdaniem Husserla odsłania najbardziej podstawową warstwę doświadczenia, w której jest sens przedmiotu dany jest nam przez pryzmat zjawiska. Redukcja przybiera tu postać prywacyną: pozbawia niejako świat jego ciężaru, odsłaniając „jak” różnorodnych sposobów, w jaki jest dany. Fenomen, ukazując się, odsyła do rysującego się na horyzoncie sensu. Fenomen jest w pewnym sensie transparentny – jego jawienie się nie jest tym, co wypełniałoby intencję świadomości. Raczej to poprzez fenomen, w nieskończonej sieci powiązań znaczeniowych, gotowej zawsze na kolejne dookreślenie, kolejny opis ukazuje się sens, stanowiący prawdziwy cel świadomości. Oczywiście, jak pisze Michel Henry, zakrywa fenomenalność. Fenomen odsyła bowiem do bytu, który dany jest jako sens – to, co doświadczane jako bezpośrednio oczywiste. Pominięty zostaje jednak konstytutywny dla doświadczenia oczywistości obszar samego ukazywania. Jak pisze Henry: „Albowiem [coś] innego od ukazywania się, a w szczególności byt może się ukazać tylko, kiedy ukazywanie się ukaże się w nim samym i jako takie”<sup>146</sup>. Te piętrzące się odniesienie do struktur bardziej podstawowych, w których jawienie mogłoby odzyskać swoją pełnię, tylko na pierwszy rzut oka przypominają czysto dyskursywny zabieg *mise en abyme*.

Tematyzacja ukazywania się i jej granice to główny przedmiot sporu posthusserlowskiej fenomenologii. Czy zjawisko może ukazać sam fakt swego jawienia się? Czy może to uczynić, nie określając jednocześnie tego, czego jest zjawiskiem? Czy bycie przejawem nie stanowi ciągłego zagrożenia dla bezpośredniości ukazywania się? Można powiedzieć, że stawką tych pytań jest nieprzejrzystość fenomenowi. Przez to określenie rozumie się tutaj zdolność fenomenów do zawieszania odnie-

<sup>146</sup> M. Henry, *Cztery zasady fenomenologii*, w: tenże, *O fenomenologii*, tłum. M. Drwięga, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2007, s. 131.

sienia do horyzontu sensu. Ich wpływ na powstrzymanie intencjonalnego nastawienia świadomości, poszukującej w „jak” ukazywania się tego, „co” się ukazuje. Nieprzejrzystość fenomenu związana jest ze zdolnością do stawienia oporu świadomości w tym sensie, że to, co się zjawia, zatrzymuje nasz wzrok. Jest ukazywaniem, które nie przejawia już niczego innego – dosłownie ukazuje samo siebie. Nieprzejrzystość fenomenu względem intencjonalnego nastawienia świadomości nie pozwala na łatwe przejście od widzenia do wiedzenia, od odczuwania do poznawania, od zmysłów do intelektu. Nie tyle się „usensawnianiu” zjawisk przeciwstawia, co problematyzuje moment spotkania świadomości oraz świata, albo inaczej: zdaje sprawę z faktycznego doświadczenia. „Nieprzejrzystość fenomenów” nie wiąże się z ich nieprzystawalnością do struktur dyskursywnych, nie wynika z „braków” języka skonfrontowanego z tym, co zmysłowe. Można ją ująć, chociażby za Henrym, w sposób afirmatywny – jako pełnię zjawiskowości, jako czystą fenomenalność, wykraczającą poza klasyczne ujęcie fenomenu jako danego w doświadczeniu oczywistości. Pozwala ona rozpoznać w intencjonalności to, co nieintencjonalne, a co pozwala intencjonalności się urzeczywistniać, czyli tematyzować uobecniające się sensy.

Ukazywanie, które zgodnie z interpretacją przedstawioną przez przywołanego Michela Henry’ego, ale również przez Jana Luca Mariona, nie jest źródłowo uzależnione od nastawienia intencjonalnego świadomości, jest jej transcendentnym afektywnym warunkiem. Na pytanie bowiem jak dostępna nam jest sama intencjonalność, dzięki której sens staje się obecny, nastawienie intencjonalne, twierdzi Henry, dotychczas zakładana struktura życia świadomego nie potrafi udzielić odpowiedzi. „Samoukazywanie się ukazywania – jak czytamy – nie jest ukazywaniem się bytu”<sup>147</sup>.

<sup>147</sup> M. Henry, *Fenomenologia nieintencjonalna*, w: tegoż, *O fenomenologii*, wyd. cyt., s. 155.

W tak zarysowanym kontekście interpretacyjnym fenomenem *par excellence* nieprzejrzystym okazuje się dzieło sztuki, na przykład obraz malarski, który w gruncie rzeczy nie wiadomo, gdzie się znajduje. Owo „pomiędzy”, w którym tkwi malowidło, znajdujące się w pół drogi między immanencją świadomości a transcendentnym bytem, jest właśnie obszarem szczególnie interesującym dla analiz estetycznych. Jeszcze raz powołajmy się na słowa Henry’ego: „Obraz malarski jest kontr-postrzeżeniem (*contre-perception*). Chcemy przez to powiedzieć, że pod spojrzeniem artysty zostaje gwałtownie przerwany łańcuch odsyłających do siebie nawzajem znaczeń, w którym konstytuuje się powszednia rzeczywistość, ten bezustanny ruch przechodzenia zjawisk zmysłowych na drugi monotony i szablonowy plan przedmiotów użytku codziennego...”<sup>148</sup> Bernhard Waldenfels określa ten rodzaj fenomenu mianem hyperfenomenu: „Taki fenomen (...), który się pokazuje tylko w ten sposób, że jednocześnie wymyka się uchwyceniu, można by opisać jako hyperfenomen. Nie oznacza to tylko, że to, co ukazuje się jako to lub tamto, jako krzesło lub lokomotywa, jako księżyc lub kwiat wiśni, jako chłopak lub dziewczyna, jest wciąż czymś więcej i czymś innym niż to, jako co się ukazuje. Rzecz raczej w tym, że samo *się* ukazywania się nigdy nie rozplywa się w tym, *co* się ukazuje”<sup>149</sup>.

By przywołać jeszcze jednego teoretyka wcale niezwiązanego tak ściśle z tradycją fenomenologiczną, Jeana Luca Nancy’ego, dzieła sztuki nie tyle stanowią dobry obiekt analizy sposobów

<sup>148</sup> M. Henry, *Voir l’invisible. Sur Kandinsky*, PUF, Paris 2005, s. 53 por. również tegoż, *Zobaczyć niewidzialne. Fragmenty o Kandinskim*, tłum. D. Molińska, „Artium Quaestiones”, t. XXII.

<sup>149</sup> B. Waldenfels, *Odpowiedź na to, co obce. Główne rysy fenomenologii responsywnej*, tłum. J.M. Sychała, w: S. Czerniak, J. Rolewski (red.), *Studia z filozofii niemieckiej. Współczesna fenomenologia niemiecka*, Toruń 1999, s. 106.

ukazywania się, co „same są fenomenologią”<sup>150</sup>. Poprzez, jak pisze Nancy, „figurację nieprzejrzystości”<sup>151</sup> inteligibilne znaczenie nie jest po prostu konfrontowane z figuratywnym obszarem czystej afektywności. Figuracja pozwala zaznaczyć „ciężar myśli” fakt, że jest myślą skończoną, myślą, która się zjawia, przechodzi z obecności w nieobecność w obszarze wyznaczonym przez fenomenalność odkrywaną jako „bezustanny proces przychodzenia”. Jak zauważa w tym kontekście Véronique Fôti: „Transcendencja nie oznacza po prostu przekroczenia, lecz ciągle kroczenie na przód, a immanencja nie jest nienaruszona, lecz bezustannie jest wydzierana przez wydarzenie znaczenia, które zakłada bycie wystawionym oraz w relacji do czegoś”<sup>152</sup>.

Dzieła sztuki w tym sensie są czystym zjawiskiem, samym *fôs*, czyli światłem jednak nie w rozumieniu światła, które można zobaczyć, gdy odbija się na przykład na powierzchni przedmiotów, czyli *lumen* – świetlistości, lecz *lux* – światła dziennego, w którym wszystko się zjawia, a ono samo pozostaje niewidoczne. Nie tematyzują owej fenomenalności, nie czynią jej przedmiotem reprezentacji. Przez sam fakt, że są, ujawniają fakt otwarcia świata – to, że jego sens domaga się ujęcia w formę, rozsadzającą formy dotychczasowe i zwiastującą nadejście kolejnych.

Zarysowane jedynie w tym miejscu sugestie interpretacyjne różnych fenomenologicznych projektów łączy, jak sądzę, założenie związane z nieprzejrzystością fenomenów, w tym szczególnie fenomenów estetycznych. Nie odsyłają one ani do bytu, ani do świadomości, zasiedlając obszar określony przez późnego Merleau-Ponty’ego mianem „intraontologii”<sup>153</sup>. Warto przy tym

<sup>150</sup> J.-L. Nancy, *Pourquoi y-a-t il plusieurs d'arts et non pas un seul?*, w: tenże, *Les Muses*, Galilée, Paris 2001, s. 61.

<sup>151</sup> J.-L. Nancy, *The Gravity of Thought*, tłum. F. Raffoul, G. Recco, Humanities Press, New Jersey 1997, s. 84.

<sup>152</sup> V. Fôti, *Visions Invisibles. Philosophical explorations*, State University of New York Press, New York 2003, s. 76.

<sup>153</sup> M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, Aletheia Warszawa 1996, s. 226.

zauważyć, że paradoksalnie im bardziej literalnie potraktujemy „przejrzystość” artystycznego medium, w rozumieniu materiału, z którego lub w którym zrobione zostało dzieło sztuki, tym bardziej staje się ono fenomenem nieprzejrzystym w proponowanym tutaj rozumieniu. Christine Buci-Glucksmann w eseju poświęconym estetyce efemeryczności (*Esthétique de l'éphémère*) podkreśla, że to właśnie badanie dzieł problematyzujących transparentność, takich jak chociażby „Wielka szyba” Duchamp’a, prace Billa Violi albo Olafura Eliassona może dać „początek »estetyce«, która nie byłaby już nauką o sądzie ani historią ducha, ale zmierzającym w wielu kierunkach badaniem różnych rodzajów zmysłowości, *aisthesis*, wiecznie niedocenianych na korzyść jednej określonej wizji i jej czystości”<sup>154</sup>.

Jak takie badanie mogłoby przebiegać można prześledzić na przykładzie estetyki Lyotarda. Refleksja Jeana François Lyotarda nad fenomenalną charakterystyką dzieła sztuki z pewnością nie wpisuje się w program klasycznej fenomenologii. Lyotard poszukuje nie tyle istoty zjawiska, co pragnie opisać sam (f)akt zjawiania się; fenomenalną, oddzieloną od wszelkiego *logosu* strukturę doświadczenia zmysłowego<sup>155</sup>. Z drugiej strony opis Lyotarda wciąż pozostaje, swoiście negatywnym, nakierowanym na to, co w pewnym sensie nie poddaje się intencjonalnemu nastawieniu świadomości, opisem fenomenologicznym. Można by w stosunku do tego opisu użyć formuły „fenomenologii krytycznej”, a więc takiej metody postępowania, w której konfrontując się z tym, co obce, nieznanne, niezrozumiałe i pozbawione zasad mimo wszystko pewna immanentna jednostkowemu zjawisku reguła stanowi w dalszym ciągu przedmiot poszukiwań<sup>156</sup>.

<sup>154</sup> Ch. Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Galilée, Paris 2003, s. 65.

<sup>155</sup> Por. I. Lorenc, „Doświadczenie estetyczne jako dissensus: Lyotardowska estetyka oporu”, w niniejszym tomie.

<sup>156</sup> A. R. Smith, *Phrasing, Linking, Judging: Communication and Critical Phenomenology*, „Human Studies” 1994, nr 1, s. 150.

Malarstwo, jako obiekt kulturowy, wpisane było odwiecznie w „wielkie narracje” – to, czym jest obraz, określane było poprzez odniesienie do tego, co obraz przedstawiał, do figury dającej się na nim zidentyfikować. Wraz z ruchami awangardowymi podważona zostaje oczywistość „gestu artystycznego”. Malarstwo, twierdzi Lyotard, nie może być definiowane w terminach relacji kauzalnej między zamysłem artystycznym, jego realizacją i widzialnym zapisem malarskiej myśli. Twórczość artystyczna emancypująca się „spod obcego kierownictwa” poszukuje odpowiedzi nie w dyskursie na temat malarstwa, nie w historycznym opisie dzieł sztuki, ale „zapytuje samą siebie malując, a nie mówiąc o sobie (podobnie jak istotą myśli refleksyjnej jest zapytywanie samej siebie w myśleniu)”<sup>157</sup>. Malarstwo traktuje tutaj Lyotard jako ciało, w którym zagnieżdża się malarska myśl. Zmysłowym środowiskiem tego ciała jest czas, przestrzeń, materia oraz kolor. Zadaniem malarstwa jest pozwolić ukazać w „chromatycznym”, ale także i „formalnym” wyglądzie (a więc tym, co jest nam dane pod postacią zamalowanego kształtami i kolorami płótna) samo zjawianie się. Malarstwo jednocześnie raczej performatywnie ukazuje, aniżeli uświadamia pojęciowo, że temu, co doświadczane przez podmiot zmysłowo (*l'aistheton*) i jednocześnie jako zmysłowe konceptualizowane, bezustannie grozi „zniszczenie”, pogrążenie się w bez-pojęciowości materii<sup>158</sup>.

Lyotard pojmuje istotę malarstwa jako grę dwóch przeciwstawnych sił. Jest to gra siły dążącej do uporządkowania elementów w ramach określonego systemu (analogicznie do analizowanych przez Lyotarda w *Poróżnieniu* systemów zdaniowych<sup>159</sup>) oraz siły ów system rozsadzającej, gdyż umieszczonej na zewnątrz tego systemu, radykalnie względem niego he-

<sup>157</sup> J.-F. Lyotard, *Peinture initiale*, „Rue Descartes”, 1994, nr 10, s. 47.

<sup>158</sup> Tamże.

<sup>159</sup> Por. J.-F. Lyotard, *Poróżnienie*, tłum. B. Banasiak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.



terogeniczne. Właśnie sztuka zostaje obdarzona taką funkcją krytyczną, która pozwala jej dokonać refleksji z wnętrza danego systemu nad warunkami, które z koniecznością muszą zostać spełnione, by dany system mógł funkcjonować. Warunki te są w przypadku każdego systemu – zarówno językowego, jak i malarskiego – związane z różnorodnymi strategiami wykluczania oraz, jak to określa Lyotard, „represji”. Krytyczna funkcja sztuki polega na umożliwieniu „zjawienia się” tego, co zostało wykluczone, a co jawi się w danym jednostkowym dziele sztuki, jako to, co niezrozumiałe, niedefiniowalne, niedyskursywne. Sztuka jest w tym rozumieniu „najbardziej skuteczną aktywnością”, ponieważ w przeciwieństwie do, na przykład, politycznych form działania nie funkcjonuje „na powierzchni systemu”, duplikując tym samym powszechnie obowiązujące normy, lecz wnika do wnętrza systemu, ujawnia jego ukryte pęknięcia, nie dającą się przewyciężyć różnorodność<sup>160</sup>. Podobny podział zostaje wprowadzony w pracy *Discours, figure*<sup>161</sup>.

Porządek dyskursywny zakłada możliwość jednoznacznego odczytania i zinterpretowania komunikatu w obrębie zamkniętego systemu językowego. Wszystko, co może stać się w takim systemie wypowiedzią, zostało już w pewnym sensie wyznaczone przez reguły, rządzące konfiguracją poszczególnych elementów oraz ich permutacjami. W pewnym sensie każda jednostkowa wypowiedź stanowi jedynie realizację pewnych możliwości wpisanych w system i nie może pogwałcić panujących w nim reguł.

Porządek figuralny jest, w przeciwieństwie do takiego systemu dyskursywnego, wyznaczonego przez tradycję lingwistyczną i filozoficzną, radykalnie antysystemowy. Figuralność definiowana jest przez Lyotarda początkowo wyłącznie negatywnie: jest zewnętrzna względem wszelkiego systemu reguł; jest pozbawiona wszelkiego znaczenia, bądź jej znaczenie ma

<sup>160</sup> Por. J.-F. Lyotard, *Notes sur la fonction critique de l'oeuvre*, „Revue d'esthétique” 1970, nr 3-4.

<sup>161</sup> J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Editions Klincksieck, Paris 1971.

charakter jedynie kontekstualny; stanowi wszystko to, co niewypowiadalne w granicach systemu, i co ów system zaburza i nawiedza pod postacią niedającej się dokładnie określić i zdefiniować zmysłowości, niczym Dionizos ze swoim orszakiem<sup>162</sup>.

Właśnie tak zdefiniowaną „figuralnością” jest sztuka. Stanowi ona absolutną zewnętrżność, która nie może zostać wchłonięta przez znaczenie, albowiem sztuka „pragnie figury, »piękno« jest figuralne, nieskrępowane, rytmiczne. Prawdziwy symbol daje do myślenia, lecz najpierw daje do »widzenia«. Najbardziej zadziwiające nie jest wcale to, że daje on do myślenia, ponieważ skoro istnieje język, wszelka rzecz coś znaczy (...), zagadką jest fakt, że pozostaje on w dalszym ciągu do »widzenia«, że nieustannie utrzymuje się on jako zmysłowy, jak gdyby istniał świat stanowiący rezerwę tego, co »do zobaczenia«, lub świat pośredni, który by był rezerwą »wizji«, w którym wszelki dyskurs się wyczerpuje nim go do końca zgłębi”<sup>163</sup>. Ten sztywny podział zostaje jednak natychmiast przez samego Lyotarda w pewnym sensie unieważniony. Figuralność nie jest wcale bardziej „źródłowa”, mniej schematyczna, bliższa „rzeczom w sobie” aniżeli schematyzujący porządek dyskursu. Figura jest swego rodzaju instancją krytyczną w obrębie samego dyskursu, znajduje się zarówno na zewnątrz niego, jak i w jego wnętrzu<sup>164</sup>.

Figura jest zewnętrzna względem dyskursu, ponieważ transcenduje porządek systemowy, nie podlega formalizacji i ujednoliceniu. Funkcjonuje jednak jednocześnie „we wnętrzu” dyskursu, gdyż jako element zmysłowy, nie-dyskursywny stanowi przedmiot odniesienia dla języka. Stanowi element, ku któremu kieruje się język w każdym pojedynczym akcie ekspresji: „Język nie jest środowiskiem jednorodnym. Jest on rozdzielający, ponieważ dokonuje eksterioryzacji elementu zmysłowego w to, co stoi naprzeciw niego, przedmiot, jest podzielony,

<sup>162</sup> Tamże, s. 295.

<sup>163</sup> Tamże, s. 13.

<sup>164</sup> Tamże.

ponieważ dokonuje interioryzacji w to, co wysłowione. Oko zawiera się w słowie, gdyż nie istnieje język wypowiedzi bez eksterioryzacji czegoś, co jest »widzialne«, i jeszcze dlatego, że w obrębie dyskursu istnieje przynajmniej gestualna, »widzialna« zewnętrżność, która jest jego ekspresją<sup>165</sup>. Figura jest tym, ku czemu, zwraca się wypowiedź językowa, stanowiąc coś nie-językowego. Jednocześnie figura jest tym, co w języku zostaje wysłowione, pokazane, stanowi więc już coś nie-figuratywnego, co zostało przez język określone. Przeplatanie się tych dwóch elementów nie daje się jednoznacznie scharakteryzować. Stanowi ono po części rodzaj chiazmu – wzajemnego splotu tego, co zmysłowe oraz inteligibilne, obrazu i języka. Na pozór więc podejście Lyotarda do relacji między językiem, a obrazem, pomiędzy dyskursem i figurą bliskie jest podejściu proponowanemu przez Merleau-Ponty'ego.

Wedle Merleau-Ponty'ego zmysłowy kontakt ze światem związany jest z towarzyszącym mu jednocześnie aktem ekspresji. Zostają w nim wysłowione, a więc „zdykursywizowane”, rozpoznane wcześniej na płaszczyźnie przedyskursywnej „mimiki egzystencyjnej”<sup>166</sup>, znaczenia obecne już niejako w rzeczach, oczekujące tylko na nadanie im wyrazu słownego. Dla Merleau-Ponty'ego mowa posiada swe źródło w intencjonalności ciała – intencjonalności operacyjnej, której dyskursywna myśl stanowi wyraz. Emocjonalne rozumienie „gestu językowego” jest tutaj tym podstawowym, źródłowym splotem doświadczenia zmysłowego oraz refleksyjnej pracy świadomości. Przekroczenie tego, co dane w zmysłowym doświadczeniu w stronę twórczego rozbudowania istniejących struktur sensu, umożliwiających identyfikację rzeczy, ma charakter procesualny: żyjąc w świecie, dokonujemy rozpoznania i wyrażamy kolejne aspekty, tego świata. Stanowią one tym samym punkt odniesienia dla

<sup>165</sup> Tamże, s.13-14.

<sup>166</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 2001, s. 203.

kolejnych aktów ekspresji. Jak pisze Merleau-Ponty: „zarysów języka należałoby zatem szukać w gestykulacji emocjonalnej, przez którą człowiek nakłada na świat, który jest mu dany, świat ludzkich znaczeń”<sup>167</sup>. Możliwe jest to dzięki jednemu, podstawowemu założeniu, które Lyotard określa mianem „monoteizmu” – między zmysłami, a pewnymi aspektami bytu istnieje naturalna więź, przedustawne „pokrewieństwo”, pozwalające osadzić słowo w tkance doświadczenia<sup>168</sup>. Dyskurs nie jest więc dla Merleau-Ponty’ego czymś dodanym do doświadczenia, lecz stanowi wyraz tego, co jest już dane „wewnątrz” doświadczenia. Wynika bezpośrednio z jednostkowego kontaktu zmysłowego ze światem i w żaden sposób nie jest konwencjonalnie konstruowany. Wysławiany w ramach dyskursu sens doświadczenia „wytwarzany” jest więc niejako w ramach dialektyki „wnętrza – zewnątrz”: sens doświadczenia pojawia się ponieważ jest ktoś, kto chce go wysłowić; jego wysłowienie jest możliwe ponieważ doświadczenie, które jest zawsze „doświadczeniem-dla-mnie” już ten sens zawiera. „Nie istnieje prawda, pisze Merleau-Ponty, którą by można ująć poza jakimś polem obecności, poza jakąkolwiek sytuacją czy strukturą”<sup>169</sup>. Komunikacja językowa jest możliwa poprzez podjęcie oraz twórcze rozwinięcie, osadzonych w świecie kultury znaczeń – ich „spoistą deformację”<sup>170</sup>, która stanowi o przekroczeniu zastanych znaczeń przez intencję znaczeniową mówiącego. W ten sposób pojawia się w kulturze nowy sens, odczytywany i podejmowany na nowo przez innych jej uczestników.

Jak stwierdzi jednak Lyotard „przedsięwzięcie fenomenologiczne jest zasadniczo wewnętrznie sprzeczne jako wyznacza-

<sup>167</sup> Tamże, s. 209.

<sup>168</sup> Tamże, s. 237.

<sup>169</sup> M. Merleau-Ponty, *Postrzeżenie, ekspresja, sztuka*, tłum. E. Bieńkowska, w: *Proza świata*, Czytelnik, Warszawa 1999, s. 244.

<sup>170</sup> M. Merleau-Ponty, *Mowa pośrednia i głosy milczenia*, w: *Proza świata*, wyd. cyt., s. 168.

nie w bycie za pośrednictwem języka tego, co oznaczane jako przedlogiczne<sup>171</sup>. „Monoteizm” Merleau-Ponty’ego zakłada, że język teoretycznego opisu, w momencie, gdy poddany zostanie refleksyjnemu namysłowi, gdy uświadomione zostaną warunki umożliwiające jego użycie, stanie się na tyle swobodny, na tyle „twórczy”, że zamiast definiować i schematyzować to, co doświadczane, zgodnie z jakimś postulowanym formalnym *a priori*, pozwoli zmanifestować zjawiskowy i wieloaspektowy sposób istnienia jakiegoś *logosu* – „Bytu”, czyli ogółu tego, co istnieje. Artysta, jak i filozof odnoszą się, za pośrednictwem różnych środków do tego samego – do najbardziej podstawowych struktur istnienia, pozwalają się im ukazać na płótnie bądź w programowo a-dogmatycznym opisie. „To nie byłby jednak wybrał Cézanne’a do wyrażenia siebie, nieprawdaż? Ani Merleau-Ponty’ego, ani nikogo innego”, stwierdza Lyotard<sup>172</sup>. Nie ma bowiem jednego miejsca, z którego można by świat opisywać, podobnie jak nie istnieje jeden model sztuki pozwalający temu co jest, na pełną manifestację, na niezapośredniczone uobecnienie, które wolne będzie od wszelkich schematów reprezentacji: „Byt (lub byty) wystawia(ją) się na próbę, na pokuszenie, wyłącznie nie wprost, jak bogowie<sup>173</sup>. Lyotardowska afirmacja „poganizmu” wydaje się na pierwszy rzut oka nonszalanckim zabiegiem retorycznym, jednak kryje się za nią próba afirmacji jednostkowego doświadczenia, które się po prostu „zdarza”<sup>174</sup>. Tak, jak w świecie pogańskim każdą, najdrobniejszą nawet czynnością opiekował się określony bóg czy bóstwo, tak każde zdarzenie posiada swe własne, idiomatyczne, nie wpisujące się

<sup>171</sup> J.-F. Lyotard, *Fenomenologia*, tłum. J. Migasiński, Altetheia, Warszawa 2000, s. 66.

<sup>172</sup> J.-F. Lyotard, *Filozofia i malarstwo w dobie eksperymentu*, tłum. M.P. Markowski, w: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 74.

<sup>173</sup> Tamże, s. 76.

<sup>174</sup> Por. Por. J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, tłum. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie”, 1996, nr 2–3.

w żaden aprioryczny porządek prawo. „Poganimizm (...) to nazwa ani lepsza, ani gorsza od innych na określenie sytuacji, w której dokonujemy osądu bez kryteriów”, stwierdza Lyotard<sup>175</sup>. „Pochwała eksperymentu”, głoszona przez autora *Discours, figure* jest nie tyle odrzuceniem wszelkich reguł wartościowania, relatywistycznym zwrotem ku subiektywnie doświadczającej świat podmiotowości, lecz próbą zajęcia postawy krytycznej. Jakkolwiek w opisie pojęciowym świata zmuszeni jesteśmy do dokonywania uproszczeń, sprowadzania bogactwa doświadczenia zmysłowego do schematycznych ujęć, to na płaszczyźnie poprzedzającego dyskursywny opis doświadczenia panuje nie hierarchia, lecz anarchia. Hieratyczny, a więc „święty” porządek, zakładający ostateczny punkt odniesienia, który by ów porządek sankcjonował zostaje zastąpiony „brakiem”: *an* – *arkhos*, nieobecnością rządzącego. Doświadczenie źródłowe, stanowiące przedmiot opisu fenomenologicznego jest z poziomu opisu dyskursywnego niedostępne. Warunkiem predykcji, orzekania czegoś o czymś jest odniesienie do bezpośredniego doświadczenia. Doświadczenie to okazuje się jednak już zapośredniczone, bo stanowi to, do czego odnosimy się za pomocą języka.

Z jednej strony sztuka jest zatem tym, co względem „systemu” – pojawiającego się najczęściej w pismach Lyotarda pod postacią systemu politycznego, bądź systemu językowego – radykalnie zewnętrzne, z istoty swojej transcendując wszelki porządek. Z drugiej strony zaś również w przypadku sztuki, chociażby sztuki malarskiej wyróżnić można dwie heterogeniczne siły. Dążenie do figuracji i uporządkowania, wpisujące się w myślenie systemowe oraz przeciwstawną tej tendencji swoistą „część przekłętą”, o której nic już w zasadzie nie możemy powiedzieć, gdyż wymyka się ona wszelkiemu myśleniu. W pracy *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*, na samym początku Lyotard zaznacza: „Figuratywny, obraz re-prezentuje to, co prezentuje

<sup>175</sup> J.-F. Lyotard, *Just Gaming*, tłum. W. Godzich, Univeristy of Minnesota Press, Minneapolis 1985, s. 16.

eksponując zarazem swą reprezentację. To, co możemy zobaczyć »na« obrazie, nie należy z pewnością do obrazu, który widzimy. (...) Figuracja, wszelka figuracja wpisana jest w narracje, stanowiące dyskurs pamięci<sup>176</sup>. Obraz malarski nie jest albertiańskim oknem „przez które widać” historię, a jego powierzchnia nie jest neutralną, przezroczystą zamkniętą przestrzenią, która po prostu odsyła do tego, co w niej zostało przywołane. Nie widzimy tego, co „w” obrazie zostało przedstawione, co obraz re-prezentuje jako wizualny zapis artystycznego *disegno*. Raczej „na” obrazie, a więc na jego materialnej powierzchni, stanowiącej niejako tło dla wizualnego wydarzenia formy i koloru dostrzegamy artystyczny gest przywołujący to, co minione. Malarskie wydarzenie nie składa się więc po prostu z form, zapisanych zgodnie z regułami rządzącymi syntaksą danego systemu. Jest tym, co w każdorazowym akcie widzenia obrazu jest wydobywane na nowo przez gest artystyczny, ponieważ, jak pisze Lyotard: „Czynność malowania nie zostaje wymazana przez receptywność patrzenia. Sztuczka zostaje zasygnalizowana, wskazuje na siebie. Krajobraz, »scena« (działanie), twarz pozostają w ten sposób w odroczeniu względem obecności. Także względem terażniejszości. Są zawsze tutaj, gotowe do oglądania, »teraz«, ale wzywane, albo przywoływane, a więc przypominane<sup>177</sup>. Co prawda patrząc na któryś w namalowanych przez Cézanne’a wizerunków „Góry Świętej Wiktorii” widzimy nie tylko jej „wygląd”, który reprezentowany jest za pomocą środków malarskich, ale – jeśli zgodzimy się z Merleau-Pontym – doświadczyć także możemy „natury w trakcie jej stawania się, porządek rodzący się z samorzutnej organizacji<sup>178</sup>”, jednak dla Lyotarda ta wiara w ewokacyjną moc malarskiego płótna jest zbyt mało krytyczna. Mer-

<sup>176</sup> J.-F. Lyotard, *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*, Hermann Éditeurs, Paris 2008, s. 12.

<sup>177</sup> Tamże.

<sup>178</sup> M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne’a*, w: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wyd. cyt., s.77.

leau-Ponty wierzy, sugeruje Lyotard, że „malarskie myślenie”, jakkolwiek nie posługuje się żadnymi dyskursywnymi środkami wyrazu pozwala odkryć „sens” tego, co się zjawia, uchwycić go w bezpośrednim doświadczeniu cielesnym podmiotu. „Figura”, widzialny kształt, nawet jeśli zostanie uchwycony przez malarza w momencie jej powstawania, w co wierzy Merleau-Ponty, i co odnosi do struktury wzrokowo-motorycznej, łączącej oko malarza z ruchem jego ręki po płótnie, zawsze jest już wpisana w jakiś porządek linearnej narracji.

Można to ująć w sposób metaforyczny: tam, gdzie Merleau-Ponty widzi „cud otwarcia przed duszą tego, co duszą nie jest”<sup>179</sup>, połączenie podmiotu widzącego i widzianego przedmiotu w jednym akcie ekspresji, w którym istota przedmiotu zostaje wyrażona, jako współprzynależna wraz widzącym podmiotem do jednego „Bytu”, Lyotard dostrzega jedynie negatywową odbitkę, świadectwo, że z wszelkiej formy wyrazu, operującej już w ramach jakiejś koniecznej syntaksy zawsze coś „wypada”, że jest coś, co nie poddaje się twórczej intencji. Malarstwo, zdaniem Lyotarda „żyje, ukazując, że obecność jest nieobecna”<sup>180</sup>.

Z jednej strony „historia” dąży do możliwie najbardziej wiernego odtworzenia stanu faktycznego. Jej cel stanowi powtórzenie doświadczenia źródłowego, a warunkiem jest posługiwanie powszechnie akceptowanymi środkami pozwalającymi ten cel osiągnąć. By poznać prawdę o tym, co było, oraz jeszcze raz to, co było, przeżyć należy najpierw osiągnąć konsensus odnośnie języka opisu: „[historia] być może jest sztuką, ale taką która zakłada naukę”<sup>181</sup>. Z drugiej „anamneza”, w podobny sposób, co historia nakierowana ku pierwotnej obecności, porzuca linearną narrację, na rzecz swobodnej gry skojarzeń,

<sup>179</sup> M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł w: Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wyd. cyt., s. 61.

<sup>180</sup> J.-F. Lyotard, *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*, wyd. cyt., s. 12.

<sup>181</sup> J.-F. Lyotard, *La peinture, anamneses du visible*, w: *Misère de la philosophie*, Galilée, Paris 2000, s. 101.



które służą jednemu celowi: odnalezieniu tego, co minione, jednak nie pod postacią „obiektu” albo „zdarzenia” dyskursywnego opisu. Anamneza, związana z „przepracowaniem” (*Durcharbeitung*) we freudowskiej psychoanalizie, różni się pod tym względem od zwykłego „przypomnienia” (*Erinnerung*). Podstawową rolę, odgrywają tu asocjacje, które po prostu należy dopuścić do głosu: „Nadchodzą fragmenty zdań, strzępy informacji, słowa. Obszar, w który się łączą jest inną »jednostką« informacji; nie zna rozumowania, argumentu, medytacji. (...) Czas utracony nie jest przedstawiony jak na obrazie, nie jest nawet uobecniany. Jest tym, co przedstawia elementy obrazu, obrazu niemożliwego”<sup>182</sup>. Anamneza, w przeciwieństwie do historii pozbawiona jest „racji”, nie podlega jakimkolwiek procedurom, chociaż w pewnym sensie sama swoje procedury „autopoietycznie” stwarza. Gra wolnych skojarzeń, chociaż pozbawiona jest reguł, rządzona jest przez to, co za tymi skojarzeniami ukryte, co stanowi ich rację. Poszukujemy w tym wypadku tego, czego paradoksalnie nie znamy, a co determinuje sposób i reguły naszych poszukiwań. Dla Lyotarda właśnie sztuka funkcjonuje na zasadzie tak zdefiniowanej anamnezy. „Przepracowanie języka” bądź „przepracowanie koloru” polega w przypadku twórczości artystycznej, na posłużeniu się dostępnymi środkami wyrazu w celu odsłonięcia tego, co niewidzialne, tego, co nieprzewidywalne. Zostaje nam to udostępnione nie za pośrednictwem owych środków, niczym „widok” uobecniony za pośrednictwem płótna i techniki malarskiej, lecz w ich konfiguracji, w sposobie, w jaki to, co miało zostać przywołane twórczo je „zniekształciło” i zreorganizowało w ten sposób się uobecniając<sup>183</sup>.

Przez płótno malarskie, innymi słowy nic nie „prześwituje”, nie stanowi ono, jak się to zazwyczaj milcząco zakłada, trans-

<sup>182</sup> J.-F. Lyotard, *Przepisać nowożytność*, tłum. W. Szydłowska, w: St. Czerniak, A. Szachaj (red.), *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1996, s. 53.

<sup>183</sup> J.-F. Lyotard, *La peinture, anamènse du visible*, wyd. cyt., s. 103.

parentnego medium, neutralnego względem prezentowanej historii. Obraz malarski, posługując się środkami, należącymi do określonego systemu, w obrębie którego obowiązują określone reguły, pozwalające na przypisanie figurom właściwego im sensu – na powiązanie widzenia z wiedzą, stwarza jednocześnie warunki, umożliwiające przekroczenie tego systemu. Sztuka poetycka jest taką formą wykroczenia poza język komunikacji codziennej, w której pewne zastane struktury zostają rozbite, a jednocześnie zostają przed językiem otwarte zupełnie nowe możliwości rozwoju, kierujące go ku temu, co na przykład afektywne albo emotywnie bądź idiomatyczne. Podobnie też sztuka wizualna, wychodząc od potocznego doświadczenia wizualnego, którego kształt określany jest przez codzienną pragmatykę umożliwia zobaczenie zupełnie nowych aspektów kolorów, kształtów, czy wolumenów. Nie poddają się już one łatwej identyfikacji i upojęciowieniu właśnie dlatego, że struktury to umożliwiające zostały odrzucone na rzecz tego, co się po prostu „zdarza”<sup>184</sup>. „Niewiele jest tu do zobaczenia, nie ma nic do zrozumienia”, pisze Lyotard w odniesieniu do obrazów Shusaku Arakawy<sup>185</sup>.

W takiej sytuacji jedynym sposobem udzielenia odpowiedzi na „gest artystyczny” jest „porzucenie obiektywności na rzecz gestualnego potencjału uszpiętego w czasie, przestrzeni oraz materii języka”<sup>186</sup>. „Metoda”, zakładająca odniesienie do ogólnych zasad poprawności wyводу, powinna zostać zastąpiona „manierą”, której jedynym kryterium jest „poczucie jedności unaoczniającego przedstawienia”<sup>187</sup>, mówi za Kantem Lyotard. „Estetyzacja” dyskursu teoretycznego nie następuje jednak poprzez, na przykład proliferację barokowych środków wyrazu, ale

<sup>184</sup> Por. J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, wyd. cyt.

<sup>185</sup> J.-F. Lyotard, *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*, wyd. cyt., s. 14.

<sup>186</sup> J.-F. Lyotard, *Gesture and Commentary*, w: D. Glowacka, S. Boos (red.), *Between Ethics and Aesthetics: Crossing Boundaries*, State University of New York Press, Albany 2002, s. 78.

<sup>187</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, wyd. cyt., s. 250.

poprzez ukazanie konieczności odniesienia się do bezpośredniego „afektu” – wrażenia koloru, przestrzeni, linii, dźwięku. Dyskurs teoretyczny ma niejako „zdać raport z afektu” wywołanego przez dzieło sztuki. Jednocześnie sam afekt pozbawiony jest reprezentacji. Jest tym, co wywołują składniki przedstawieniowe sztuki: elementy wizualne, dźwiękowe, obrazy literackie. I o ile elementy systemu reprezentacji stwarzają określony system reguł, które mogłyby zostać przetransponowane do systemu teoretycznego komentarza, o tyle sam „afekt” nie podlega jakimkolwiek regułom. By przekazać afekt, należy „zawiesić reguły”, powiada Lyotard<sup>188</sup>. „Gestowi artystycznemu”, będącemu jednostkowym wydarzeniem w czasoprzestrzeni odpowiada równie jednostkowy „gest komentarza”. Jego jedyną regułą jest „hermeneutyka odroczenia” – świadomość, że słowa komentarza nie są ostatecznymi słowami, a dyskursywny komentarz, będący odpowiedzią na dzieło sztuki, sam podlega takim uwarunkowaniom, co gest artystyczny.

Zauważmy, że wszyscy przywołani tu teoretycy podkreślają konieczność nowego ujęcia zagadnienia redukcji. Redukcja fenomenologiczna okazuje się być redukcją do „fenomenalności”, a nie redukcją, w wyniku której istnienie świata zostaje odniesione do świadomości intencjonalnej. Redukcja nie dokonuje się więc pod postacią prywatności (istnienie świata zostaje „wzięte w nawias”), ale wydarza się jako nieskończona i niewyczerpywalna donacja. Pełnia ta nie jest pełnią określonego sensu, czy też pełnią sensu określonego zjawiska, lecz poprzedzając określony sens „matrycą” wszelkiej zjawiskowości. Odstonięta w ten sposób zjawiskowość jest fenomenem, który jako zjawisko estetyczne nie odsyła „poza siebie”, do konstytuującego się w szeregu przejawów horyzontu sensu. Fenomen estetyczny nie odsyła ku żadnemu doświadczeniu oczywistości jako temu, co „daje się”, czyli prezentuje w swej „cielesnej” rzeczywistości, jako intencjonalny sens tego fenomenu. Odsyła natomiast

<sup>188</sup> J.-F. Lyotard, *Gesture and Commentary*, wyd. cyt., s. 80.

do zjawiskowości jako takiej, stanowiącej warunek prezentacji wszelkiego sensu, w której i dzięki której wszelki partykularny sens może się zjawić. Odsłonięcie owej czystej zjawiskowości prowadzi do wykroczenia poza ramy dyskursu. Obraz nie jest w tym wypadku członem opozycji figuralne/dyskursywne, ale jako widzialny fenomen ujawnia czystą zjawiskowość – samą widzialność. Nie jest obrazem czegoś, a jego ramy stają się rodzajem kadru, albo portalu przenoszącego widza w „strefę nierozróżnialności” między widzeniem oraz tym, co widziane. Taki fenomen można określić jako nieprzejrzysty, gdyż w pewnym sensie „zawiesza odniesienie” ku bytowi, którego sens zostaje w ten sposób odsłonięty i uchwycony przez świadomość i trwa w „jak” swojego dania – swej własnej auto-prezentacji. Owo „wychodzenie na jaw” ujawnia się tu jako konstytutywna dla wszelkiego doświadczenia podstawa – „grunt”, który należałoby rozumieć jednak po heideggerowsku jako *Abgrund*, jako fundament sam w sobie pozbawiony już wszelkiej podstawy.