

Iwona Lorenc

ESTETYCZNE UZGODNIENIE  
JAKO TEMAT WSPÓŁCZESNEJ  
FENOMENOLOGII FRANCUSKIEJ

WPROWADZENIE

Czym jest swoisty rodzaj porozumienia, jaki zawiązuje się pomiędzy mną i artystą, gdy doświadczam jego dzieła? Jaka jest natura owej niewypowiedzianej komunikacji pomiędzy mną i innymi, którzy tego dzieła doświadczają? Czy i w jaki sposób to doświadczenie potwierdza ciągłość mojej relacji ze światem i światami wszystkich tych, którzy budowali kody kulturowe, jakimi posługuje się artysta? Wiem, że owa komunikacja ma miejsce, gdyż rozumiem na swój sposób artystyczny przekaz, „wkraczam” w zaproponowany przezeń świat; odczuwam jego bliskość lub obcość, wzrusza mnie on, pociąga lub odrzuca; zmagam się z kodami tego przekazu. Uświadamiam sobie i wyrażam opinię na temat pracy artysty i jakości mojego doświadczenia, komunikując się w tej sprawie z innymi. Czy i jak poprzez moje doświadczenie staję się członkiem jakiejś wspólnoty porozumienia: akceptacji lub kontestacji tego, co zostało w dziele „powiedziane”? Czy wreszcie doświadczenie to pozwala mi dotknąć tego, co wspólne, lub tego, co odmienne? Czy dotyka ono tego, co ludzie wspólnie konstytuują jako sens świata, czy raczej uzmysławia przypisaną ludzkiej kondycji niemożność wypowiedzenia tego sensu? Powyższe pytania pomagają

uświadomić sobie złożony charakter tematyki „estetycznego uzgodnienia”. Pozwalają również usytuować próby odpowiedzi, jakie formułowane są przez francuskich estetyków fenomenologicznych, poza podejrzeniem, iż fenomenologia to optyka zamknięta na współczesny, społeczny, kulturowy wymiar tego, co estetyczne, że jest ona niewrażliwa na przeobrażenia zachodzące w obrębie ich praktyk. Przede wszystkim jednak obronić przed zarzutem, że nie podejmuje ona zagadnień stojących w centrum zainteresowań współczesnej estetyki.

Temat uzgodnienia estetycznego pojawia się we francuskiej estetyce fenomenologicznej w wielu postaciach. W niniejszym szkicu zarysuję tematykę kilku pól problemowych. Łączy je przede wszystkim miejsce filozoficznej lokalizacji. Widzę je mianowicie w miejscu przecinania się dwóch dróg filozoficznych: fenomenologii intersubiektywności, nawiązującej w sposób krytyczny do rozwiązań późnego Husserla i Heideggera, oraz do badań nad ontyczną i ontologiczną swoistością fenomenów estetycznych.

Dzięki krytycznej recepcji pierwszej z wymienionych perspektyw możliwe stało się powiązanie estetyki fenomenologicznej z namysłem nad udziałem tego, co estetyczne, w społecznych, kulturowych, politycznych przeobrażeniach późnej nowoczesności; wpisanie fenomenologii w badania nad na przykład emancypacyjną, eskapistyczną czy alienacyjną rolą sztuki w obrębie tych procesów. Możliwe stało się również włączenie fenomenologii do socjologicznych i filozoficzno-kulturowych badań nad wyłanianiem się nowych wspólnot estetycznych i nowych estetycznych form porozumienia, szczególnie w aspekcie procesów medializacji i fenomenów cyberprzestrzeni.

Druga z wymienionych perspektyw – dostarczając przesłanek do ugruntowania powyższych badań – przesuwając punkt ciężkości fenomenologicznego namysłu nad intersubiektywnością na obszar analizy doświadczenia estetycznego jako doświadczenia o charakterze *aisthetycznym*. Określa się tu pewien, charakterystyczny dla pola estetyki, typ związków po-

między tym, co racjonalne, i tym, co zmysłowe, *resp.* tym, co ogólne i co jednostkowe, a ujęcie to jest mocno zakorzenione w estetyce baumgartenowsko-kantowskiej. *Aisthesis* stoi u podstaw swoistego estetycznego porozumienia, swoście pojmowanej wspólnoty porozumienia estetycznego. Chodzi tu nie tylko o współczesne rozwinięcia Kantowskiej problematyki wspólnoty sądów estetycznych, nie tylko o słynny *sensus communis*. Spór o interpretacyjną wykładnię tej Kantowskiej kategorii nie został zresztą rozstrzygnięty, a wykładnią w tym sporze jest przyjęcie jednej z możliwych opcji, jeśli chodzi o charakter doświadczenia estetycznego: albo *consensus* albo *dissensus*, albo uzgodnienie/harmonia/scalenie albo różnica/opór/nieprzejrzystość, odmienność. Po jednej stronie sytuują się „konsensualne” interpretacje Merleau-Ponty’ego, po drugiej – sięgające często po heideggerowski repertuar rozstrzygnięć – filozofie doświadczenia estetycznego jako „wydarzenia”, spotkania z tym, co inne, oporu, nieprzejrzystości (Sartre, Maldiney, Richir, Lyotard).

Francuska estetyka fenomenologiczna wyznacza swe własne miejsce w przestrzeni sporu o aktualność starej, późnooświeceniowej i romantycznej idei pojednania przez sztukę w warunkach określanych przez późną nowoczesność i postmodernizm jako „utrata podstaw” (ontologicznych i aksjologicznych), rozpad, rozproszenie lub zanik podmiotu (antyhumanizm), „pożegnanie” z antropocentryzmem, z ideą kulturowej jedności i możliwości uzgodnienia kulturowych dyskursów.

W odpowiedzi na przemówienie Habermasa z 1980 roku z okazji przyznania mu nagrody imienia Adorna, w eseju *Odpowiedź na pytanie, co to jest postmodernizm* Lyotard opowiada się zdecydowanie przeciwko wizji estetycznego uzgodnienia wpisanego krytycznie w Habermasowski „niedokończony projekt moderny”. Lyotard zarówno w tym tekście, jak i w pracach: *Wzniosłość i awangarda*, *Immaterialność i postmodernizm* czy *Filozofia i malarstwo w dobie eksperymentu*, podkreśla, iż współczesna sztuka jest zarazem „forpocztą”, symptomem i czynni-

kiem rozkładu tradycyjnych sposobów scalania świata. Zdaje ona sprawę z rozpadu rzeczywistości i w tym sensie jest pluralistyczna, heterogeniczna, głęboko „nihilistyczna” oraz w konsekwencji – zwrócona ku samej sobie, skłonna do eksperymentu wykraczającego ku możliwościom niemożliwym do przewidzenia; otwarta na wydarzenie się i w tym znaczeniu raczej wzniosła niż piękna. Nie może więc pełnić funkcji mitopoetyckiej ucieczki przed skutkami rozpadu dzisiejszego świata, nie jest formą jego zastępczego scalania. Lyotard, podobnie jak Adorno, przekonany jest o nieodwracalności procesów rozpadu idei totalności i ucieleśniających ją społeczno-kulturowych całości, którym odpowiadają filozoficzne i artystyczne makronarracje. Na gruncie francuskim nie jest zresztą odosobniony. Można by przywołać choćby Foucaulta z jego koncepcją mikrofizyki władzy, deleuzjański „chaos” z *Powtórzenia i różnicy* – bliski sztuce informelu, Derridiańskie kategorie śladu, tropu, dyseminacji, przenikania się czy zaniechania sensu<sup>1</sup>.

Ten, przyjmujący w wersji Lyotardowskiej radykalny charakter, kierunek interpretowania sztuki współczesnej raczej w kategoriach heterogeniczności, wydarzeniowości i polisemii niż mechanizmów uzgadniania, we francuskich estetykach fenomenologicznych prowadzi do swoistej fenomenologii artystycznej wydarzeniowości. Tendencja ta pozostaje w polemicznym napięciu z fenomenologiami wspólnego, aistetycznego gruntu lub zjawisk społeczno-kulturowego porozumienia poprzez to, co estetyczne lub paraestetyczne.

Jeśli uznać interpretację kategorii *aisthesis* za kluczową dla powyższej linii sporu, to z jednej strony odkrywanie przez fenomenologów źródłowego sensu tej kategorii w ramach badań nad doświadczeniem estetycznym (zwłaszcza współczesnym) pozwala przenieść problematykę estetycznego współuczest-

<sup>1</sup> Por. W. Welsch, *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, w: R. Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu*, Universitas, Kraków 2004.

nictwa z pola pokantowskich odniesień transcendentalnych na pole badań nad zmysłowością, intercielesnością i powiązać je z fenomenologiczno-ontologiczną analizą współczesnej kultury i sztuki. To, co aistetyczne, jest w tym typie ujęć nie tylko „wspólnym źródłem” lub wspólnym podłożem estetycznych artykulacji. Traktowane przez fenomenologów jako moment genetyczny fenomenalizacji świata (stawania się świata widzialnym) zawiera w sobie również konieczny element różnicowania zjawisk. Spośród filozofów francuskich podejmujących tematykę *aisthesis* z powyższej perspektywy zdecydowanie najsilniejszym głosem przemawia Merleau-Ponty, nawet jeśli poddawany jest on krytyce i modyfikacjom i nawet jeśli jego opowiadanie się po „konsensualnej” stronie sporu okaże się niejednoznaczne, co postaram się niebawem wykazać. Tak czy inaczej u Merleau-Ponty’ego proces stawania się świata widzialnym traktowany jest jako ciągły – jest to ciągłość fenomenalizacji bytu, która inkorporuje różnicę.

Inaczej jest u Lyotarda i innych, prezentowanych w niniejszym szkicu przedstawicieli fenomenologii wydarzeniowości. Odwołują się oni – w wymiarze transcendentálním – do negatywnego warunku wszelkiego ukazywania się fenomenowi. Wydarzanie się tego, co estetyczne, zakłada źródłową nieokreśloność tego, z czego się wyłania. *Aisthesis* jako wydarzenie jest „wyspowa”, idiomatyczna, nie wpisuje się w żadną całościującą narrację, odpowiada jej raczej strategia Adornowsko-Lyotardowskich mikrologii. „Mikrologia – pisze Lyotard – nie jest metafizyką w okrucach, podobnie jak obraz Newmana nie jest obrazem Delacroix w szczątkach. Mikrologia wpisuje w zmierzch wielkiej myśli filozoficznej zdarzenia myśli jako niepomyślane, które pozostaje do pomyślenia (...), nie przywiązuje uwagi do tego, co się zdarza »tematowi«, lecz do *Czy zdarza się?*, do niedostatku. I w ten sposób należy do estetyki wzniosłości”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, tłum. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3 s. 185.

Przestrzeń polemicznego napięcia z autorem *Oka i umyśtu* okazała się płodna dla współczesnej francuskiej estetyki fenomenologicznej. Tak jak krytyczne dotknięcie przez współczesną fenomenologię granic Husserlowskiego ujęcia problematyki intersubiektywności stało się trampoliną dla przełamania tych granic ku badaniom w zakresie fenomenologii społecznej, politycznej, kulturowej, tak swoisty „ahistoryzm” rozstrzygnięć autora *Fenomenologii percepcji* stał się negatywnym impulsem do prób łączenia fenomenologii percepcji, „żywej cielesności” i intercielesności, problematyki „widzialnego i niewidzialnego” z krytycznym oglądem historycznych form rozwoju tych kategorii w obrębie praktyk kulturowych (Escoubas, Lyotard).

Podobnie pobudzająca okazała się linia napięć w obszarze interpretacji Merleau-Ponty’ńskiej koncepcji fenomenalizacji bytu. Radykalizacja momentów negatywnych tej koncepcji, związanie jej z późnonowoczesną tematyką rozpadu podstaw metafizycznych całości, z przejawianiem się tych procesów rozpadu we współczesnej sztuce, pogłębiła różnice pomiędzy obydwojma typami estetyk. Jedną dałoby się wpisać w późnonowoczesny paradygmat estetyki piękna (porozumienia między podmiotami wynikającego z doświadczeń współpartycypacji we wspólnym „porządku”), druga sytuowałaby się w polu nawiązań do kantowskiej wzniosłości i zdawałaby sprawę z niewspółmierności pomiędzy doświadczeniami o charakterze aisthetycznym oraz z faktu, że zawierają one – jako konieczny – moment doświadczenia nieobecności zarówno metafizycznego „wspólnego gruntu”, jak i wspólnej społeczno-kulturowej formuły.

Niniejszy szkic jest szczegółową prezentacją zarysowanego wyżej pola problemów. Paradygmat opozycji, według której porządkuję to pole, jest rzecz jasna tylko jednym z możliwych sposobów jego interpretacyjnej organizacji. Jak zwykle w takich przypadkach ramy paradygmatu wiele usuwają poza pole widzenia. Nie ma tu omówień koncepcji takich estetyków jak Dufrenne, Ricoeur, Henry czy Marion. Zdecydowałam się bowiem „postawić” na reprezentatywność w doborze przykła-

dów, tak aby wyraźniej zarysować linie filozoficznych napięć i pogłębić – w miarę potrzeb i możliwości – klasyczno-fenomenologiczne zaplecze i genezę rozwiązań proponowanych przez współczesną francuską estetykę fenomenologiczną. Liczne odniesienia do poglądów Husserla (w mniejszym stopniu do Heideggerowskiej wersji fenomenologii) oddają – charakterystyczny dla prezentowanych koncepcji – pietyzm, z jakim traktują one rozwiązania klasycznej fenomenologii. Można nawet mieć wrażenie, iż celowo lub przypadkiem nadaje on wersji fenomenologicznej „schizmy”, jaką francuscy estetycy budują w polemice z Husserlem, ton pewnej filozoficznej doniosłości.

## DOŚWIADCZENIE ESTETYCZNE JAKO *DISSENSUS* I JAKO *CONSENSUS*

### Impuls Husserlowski

Z punktu widzenia zadań badawczych w zakresie intersubiektywności, jakie stoją przed fenomenologią współczesną, szczególnie tych, które na gruncie estetycznym stawiają sobie fenomenologowie francuscy, ważna jest odpowiedź na pytanie, które pod adresem klasycznej fenomenologii sformułowała Natalie Depraz: „W jaki sposób można zachować wielość świadomości, jeśli redukcja czyni czystą i absolutną świadomość źródłem sensu bycia świata?”<sup>3</sup>.

Trudność związana z powyższą kwestią, jak wiadomo, skłoniła późnego Husserla do zwrócenia się ku problematyce intersubiektywności. Szczególnie ważne są z tego punktu widzenia teksty zgromadzone w XIII tomie „Husserlianów” oraz w słynnej *V medytacji*. Dokonana w nich modyfikacja koncepcji transcendentnej subiektywności, zarysowanie fenomenologicznych podstaw problematyki intersubiektywności, *resp.* koncepcji in-

---

<sup>3</sup> N. Depraz, *Les figures de l'intersubjectivité, étude des Husserliana XIII, XIV, XV zur Intersubjektivität*, „Archives de Philosophie” 1992, nr 55, s. 488.

tersubiektywno-transcendentalnej wspólnoty, zawierała między innymi problematykę źródłowego porozumienia pomiędzy podmiotami w kwestii znaczenia świata konstytuowanego jako obiektywny biegun naszych intencjonalnych ujęć. Dla późnego Husserla kluczowy jest moment zderzenia pomiędzy mną i „monadą” drugiego, którą konstytuuję w obrębie mojego „ja”. W rezultacie ważne jest wykazanie znaczenia tego spotkania jako warunku możliwości wypracowania sensu świata.

Ta późna automodyfikacja myśli Husserla jest silnym impulsem dla francuskich fenomenologów. Merleau-Ponty potraktuje temat intersubiektywnych warunków doświadczania świata znacznie szerzej niż problem doświadczenia innego w polu mojej świadomości. Poszerzenie tej tematyki umożliwi mu – z jednej strony – otwarcie fenomenologii na wykorzystanie nauk społecznych, z drugiej – na rozwinięcie zapoczątkowanych, ale niewykorzystanych przez Husserla aspektów intercielesności. Rozwinięcie to dotyczy problematyki „milczących” (prekonceptualnych) związków pomiędzy nami i światem społecznym<sup>4</sup> i zmierza – tym wyznaczonym przez Husserla tropem – ku wypracowaniu fenomenologicznej idei wspólnoty. Fenomen tego, co społeczne, jest fenomenem otwartości ludzkiej egzystencji. Relacja intersubiektywna to nie tylko składnik „własnych zasobów ego” – jak to jest u Husserla – i nie da się z zasobów transcendentalnej świadomości wyprowadzić. Merleau-Ponty przywołuje kategorię „świata prekonstytuowanego” wraz z towarzyszącą mu kategorią *Mitsein* („bycia z”), na gruncie którego dokonuje się konstytucja mojej własnej subiektywności. Już w *Fenomenologii percepcji* Merleau-Ponty pisze o równych prawach „ja” i „innego” i o tym, że żadne z nich nie jest dla drugiego wyłącznym źródłem konstytucji. Zmiana

<sup>4</sup> Por. P. Bourdieu *Meditations pascaliennes*, Seuil, Paris 1997, s. 50; C. Lefort, *L’Idée d’Être brut et d’esprit sauvage*, w: *Sur une colonne absente*, Gallimard, Paris 1978, s. 15; B. Frère, *La phénoménologie de Merleau-Ponty: vers une pensée du consensus*, „Etudes Phénoménologique” 2005, nr 41–42, s. 58.



punktu widzenia związana jest z przeniesieniem „punktu ciężkości” badań fenomenologicznych z refleksji nad świadomością transcendentalną na biegun świata zewnętrznego, na sytuację „rzucenia w świat” – szczególnie w świat społeczny i kulturowy. W pewien sposób „rozumiemy” ją wcześniej, niż staje się ona przedmiotem refleksyjnej świadomości. Słowem, intersubiektywność jest tym, co poprzedza moją podmiotową samoświadomość. Świat – przesycony kulturą – przenika zarówno innego, jak i mnie samego; jego społeczne znaczenia kształtują nas we wszystkich przejawach naszej życiowej aktywności. W tym znaczeniu dialog pomiędzy mną i innymi (pisze o nim Merleau-Ponty między innymi w *Prozie świata*) ma charakter „milczącego porozumienia”, jakie następuje w przestrzeni pierwszego, intercielesnego splotu ze światem; w obrębie „milczącego logosu”, owego pierwotnego, niewypowiedzianego jeszcze porządkowania relacji pomiędzy mną i rzeczami, pomiędzy rzeczami, które mnie otaczają oraz pomiędzy mną i innymi ludźmi. Ten poziom milczącego logosu („języka mówionego” – *le langage parlé*) jest miejscem ukorzenia kulturowych i społecznych artykulacji znaczeń – języka mówiącego” (*le langage parlant*). Dialog pomiędzy mną i innymi odbywa się na obu poziomach. Temat ten przekonująco rozwija Françoise Dastur w *Le corps de la parole*<sup>5</sup>.

Będące w dużej mierze zasługą Merleau-Ponty’ego powyższe przesunięcie punktu ciężkości badań fenomenologicznych nad intersubiektywnością na poziom prekonceptualnych znaczeń wypracowywanych przez „prozę świata” stworzyło podatny grunt pod rewaloryzację kategorii *aisthesis*. Tematyka *aisthetycznego* splotu tego, co intelligibilne (przekładalne na język pojęć), i tego, co zmysłowe („ciemne”, milczące, wymykające się dyskursowi), podnosi z kolei znaczenie fenomenologicznych badań nad doświadczeniem estetycznym – uprzywilejo-

---

<sup>5</sup> W posłowie do: M. Merleau-Ponty, *Notes de cours sur l'origine de la géométrie*, PUF, Paris 1998, s. 353.

wanym miejscem styku obu poziomów relacji intersubiektywnych: „milczącego logosu” i języka kultury.

Fenomenologiczna recepcja wątków  
kantowskich przez Merleau-Ponty’ego

Szeroko rozumiane związki fenomenologii z estetyką ogniskują się w pojęciu *aisthesis*. Od Husserla począwszy, poprzez Merleau-Ponty’ego aż po wielu współczesnych estetyków fenomenologicznych nowszych generacji kluczowa dla rozpracowania aktualnego sensu *aisthesis* stała się kategoria „żywej cielesności” (*la chair*).

Jak słusznie zauważa autor jednej z monografii twórczości Merleau-Ponty’ego<sup>6</sup> – problematyka podmiotowości, a następnie intersubiektywności w twórczości francuskiego fenomenologa, od *Fenomenologii percepcji* aż po *Oko i umysł*, jest funkcją tematyki żywej cielesności. Podmiotowość, a następnie między-podmiotowa cyrkulacja znaczeń jest swego rodzaju „zagięciem” lub „fałdem” żywej cielesności świata, poprzez które dochodzi do poszerzenia jego sensu. „Wspólna tkanka”: moja, innych ludzi i świata może być interpretowana jako splatanie się znaczeń, które nie zostały jeszcze ujęte w pojęcia, może być rozumiana jako przedpojęciowa uniwersalność. Uniwersalny logos linii, kolorów i mas, z którego zdaje sprawę malarstwo, jak czytamy w *Oku i umyśle*, odsyła do konstytuowania się przestrzeni przedpojęciowej komunikacji między wyłaniającymi się podmiotami.

Uprzywilejowane miejsce doświadczenia estetycznego w obrębie tych procesów nasuwa uzasadnioną analogię pomiędzy powyższym ujęciem i estetyką Kanta. U obu filozofów przedmiotem refleksji nad doświadczeniem estetycznym staje się namysł nad uniwersalnością smaku (Kant) *resp.* estetycznej percepcji (Merleau-Ponty) jako uniwersalnością „bez pojęć”. To, co estetyczne, jest uprzywilejowane w tym sensie, iż umożli-

<sup>6</sup> R. Bonan, *Premières leçons sur l'esthétique de Merleau-Ponty*, PUF, Paris 1997.

wia wgląd w obszar „poprzedzający” – w to, co nadzmysłowe (Kant), względnie to, co „niewidzialne” (Merleau-Ponty).

Począwszy od *Fenomenologii percepcji*, u Merleau-Ponty’ego to, co zmysłowe, i to, co umysłowe, współwystępuje w polu „wspólnej zmysłowości”, intercielesnej partycypacji w tym, co wspólne. Percepcja estetyczna zakorzeniona w owej wspólnej przestrzeni nie da się zamknąć w terminach świadomości ani przełożyć na pojęcia. W ten sposób, niejako „w pół drogi”, koncepcja intersubiektywności Merleau-Ponty’ego spotyka się z perspektywą *sensus communis* Kanta. I w jednym, i w drugim przypadku chodzi o przyjęcie rozwiązań poza „filozofią świadomości”, o to, co nie-konceptualne<sup>7</sup>. U Merleau-Ponty’ego wątki te są dodatkowo pogłębione o krytyczną świadomość granic Husserlowskiej koncepcji konstytucji, samoprzejrzystości świadomości oraz licznych przeszkód, jakie te rozwiązania klasycznej fenomenologii stawiają problematyce intersubiektywności. Ów negatywny (oraz pozytywny – płynący z koncepcji *Lebensweltu*) impuls Husserlowski zbiega się u Merleau-Ponty’ego z podjęciem pewnych tropów Heideggerowskich.

Pod wpływem Heideggera, przepracowanej przez niego pokantowskiej idei bezinteresowności sztuki, Merleau-Ponty podtrzymuje odróżnienie dwóch typów intersubiektywności: instrumentalnej oraz estetycznej – wolnej od praktycznych zobowiązań związanych z doraźną korzyścią.

Jeśli chodzi o rozwijanie powyższej problematyki, związki Merleau-Ponty’ego z Kantem<sup>8</sup> są silniejsze na wczesnych etapach jego drogi filozoficznej. Jest tak z uwagi na dominację u „wczesnego” Merleau-Ponty’ego perspektywy subiektywności oraz tematyki percepcji. Jednak nawet w późnych pracach

---

<sup>7</sup> Por. tamże, s. 92–94.

<sup>8</sup> O związkach tych pisali na gruncie francuskim na przykład Ronald Bonan (tamże), P. Kaufmann (*De la vision picturale au désir de peindre*, „Critique” 1964, nr 211) czy Bruno Frère (*La phénoménologie de Merleau-Ponty: vers une pensée du consensus*, „Études Phénoménologiques” 2005, nr 41–42).

Merleau-Ponty'ego: *Oku i umyśle* oraz w *Widzialnym i niewidzialnym*, związek ten (nie tylko z Kantem zresztą, ale z Schellingiem czy Heglem) jest wyraźnie widoczny.

Odwracalność tego, co widzialne, i tego, co niewidzialne, przysługująca żywej cielesności czyni sztukę swym immanentnym momentem i zarazem środkiem wyrazu. Właśnie poprzez sztukę (poprzez ciało malarza) owa struktura odwracalności widzialnego i niewidzialnego nie tylko się urzeczywistnia na poziomie kulturowych znaczeń, ale i doznaje samoprezentacji. Malarstwo w ujęciu Merleau-Ponty'ego nie jest w istocie ani figuratywne, ani abstrakcyjne, lecz „autofiguratywne” – fundamentalnie narcystyczne<sup>9</sup>. Nie tyle naśladuje rzeczywistość czy wydobywa jej istotę, ile demonstruje i zarazem urzeczywistnia proces stawania się świata widzialnym. Zarysowując pracę widzenia, czyni tematem własną siłę sprawczą i własną rzeczywistość. To ujęcie związku między prezentacją i reprezentacją jest względnie nowe i oryginalne na gruncie fenomenologii (względnie, gdyż podobne motywy odnajdujemy na przykład u Dufrenne'a), jakkolwiek powieli ono myślową matrycę obecną już w filozofii nowożytnej, szczególnie u wspomnianych przedstawicieli klasycznej filozofii niemieckiej. Chodzi o strukturę bytowego samooglądu będącego zarazem sposobem stawania się bytu.

Uświadomienie sobie powyższych zbieżności oraz stwierdzenie obecności powyższej struktury myślowej u Merleau-Ponty'ego pozwala na następującą interpretację jego późnej myśli. Rozwijane przez niego na późnych etapach twórczości koncepcje sztuki oraz intersubiektywności stanowią nie tyle odejście od dominującej na wczesnym etapie optyki „podmiotowej”, co jej dopełnienie, a raczej przesunięcie na grunt swojej, fenomenologicznej ontologii.

W tym sensie ma rację Ronald Bonan, gdy twierdzi, że według Merleau-Ponty'ego największą wartością refleksji estetycznej jest określenie takiej „formy intersubiektywności,

<sup>9</sup> Por. R. Bonan, *Premières...*, wyd. cyt., s. 94.

w której nie dochodzi do zaniku podmiotu, lecz wręcz odwrotnie – do reafirmacji podmiotowej samotożsamości”<sup>10</sup>.

Jaki jest mechanizm owej „reafirmacji podmiotowej samotożsamości”? Nie jest już ona samotożsamością jednostkowej percepcji (jak to jest jeszcze w *Fenomenologii percepcji*), lecz „bytu”, którego tkanka jest bezustannie konstruowana przez procesy intersubiektywnej i intercielesnej wymiany. „Podmiotowy” charakter powyższego procesu ogniskuje w swoistym statusie podmiotu doświadczenia estetycznego. Nie jest on tym, co jednostkowe, ani nie jest zewnętrzną wobec tego procesu ogólnością. Podmiot ten, podobnie jak u Kanta w jego koncepcji sądu smaku, w jego interpretacji *sensus communis*, jest konstytuowany poprzez uczestniczenie w tym, co wprawdzie wspólne, ale nie ogólne. Wymyka się ono w związku z tym specyfikacjom pojęciowym. Pozwala to wyłaniającemu się z owego doświadczenia podmiotowi zachować indywidualność bez konieczności określania cech jednostkowych; innymi słowy – jak to trafnie określa wspomniany wyżej autor – podmiot smaku u Kanta, podobnie jak podmiot doświadczenia estetycznego u Merleau-Ponty’ego, jest „anonimowy, prawie przedosobowy”<sup>11</sup>.

#### Konsensualno-dissensualny charakter doświadczenia estetycznego

Dzięki zachowaniu owej indywidualności estetycznego doświadczenia, komunikacja z drugim (uzgodnienie smaku), jaka za jego sprawą ma miejsce, nie oznacza fuzji podmiotów, lecz raczej konwergencję i wymianę. Ma ona charakter uzgodnienia, do którego dochodzi dzięki temu, że uczestnicząc w doświadczeniu estetycznym, spotykamy się w tej samej przestrzeni wymiany widzialnego i niewidzialnego (uczestniczymy w tym samym procesie stawania się świata widzialnym i zarazem obecnym).

---

<sup>10</sup> Tamże, s. 96.

<sup>11</sup> Tamże, s. 97.

Nie oznacza to zarazem, że Merleau-Ponty jest zwolennikiem tezy o powrocie do przedustawnej harmonii przez sztukę. W tym względzie zasadniczo spierałabym się zarówno z przywoływanym wyżej interpretatorem, jak i z interpretacją Bruno Frère'a, o której będzie jeszcze mowa. Wręcz odwrotnie: sztuka czyni widocznym nie tylko wspólny grunt estetycznej partycypacji, czyli procesy stawania się świata widzialnym i obecnym. Ona uzmysławia granice uniwersalności owej fenomenalizacji. Pisałam już o tym w innym miejscu<sup>12</sup>, tutaj przywołam jedynie wątek interpretacji późnego Merleau-Ponty'ego przez Renauda Barbaras'a, który trafnie zauważa, że w jego filozofii „tym, co prowadzi od Bytu do widzialności (...) jest wewnętrzna widzialność Bytu, niosąca w sobie możliwość subiektywności: wynurzenie się widzialnego jest synonimem urzeczywistnienia się widzialności w określonej formie. Gest ten szczególnie zbliża Merleau-Ponty'ego do Arystotelesa, który nie zważając na podział na naturę i świadomość, na to, co w sobie i fenomen, rozpoznaje precesję widzenia w możności, w tym, co widzialne. Jest to w każdym razie owa nieredukowalna i autonomiczna widzialność, którą Merleau-Ponty nazywa *chair*, myśląc oczywiście o ciele własnym, gdzie czujący i odczuwany nie są w pełni identyczni ani w pełni różni”<sup>13</sup>.

Dlatego późny Merleau-Ponty może interpretować doświadczenie cielesne (również intercielesne) w terminach „ekscesu”, samoprzekroczenia w stronę sensu. Jako trwanie byt nie może być rozumiany jako pełna pozytywność, gdyż zachodząca w nim koincydencja (uzgodnienie, harmonia) może mieć tylko częściowy charakter; jest ona tylko zapoczątkowana lub już przekraczana. Doświadczenie bytu jest zatem nieodłączne od

<sup>12</sup> I. Lorenc, Ścieżki ku rzeczom samym współczesnej fenomenologii francuskiej, w: *Fenomenologia francuska. Rozpoznania/Interpretacje/Rozwinięcia*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2006.

<sup>13</sup> R. Barbaras, *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 1998, s. 26.

doświadczenia nietożsamości i różnicy: pełnia tego, co „własne” postrzeganego bytu, wymaga udziału negatywności w tym postrzeżeniu; to, co widzialne, zawiera w sobie wymiar tego, co niewidzialne. Na piętrze relacji intersubiektywnych jest ono zarazem uzgodnieniem i poróżnieniem, *consensusem* i *dissensusem*.

Współuczestnictwo w tak rozumianym doświadczeniu, ta „wspólnaturalność” (*connaturalité*) podmiotów – rozpoznawana poprzez formy artystycznej ekspresji jako wspólnota naszej kondycji – nie da się zamknąć w formule *consensusu*, który byłby „wymuszany” poprzez ów wspólny grunt ani – tym bardziej – sprowadzić do zarzutu mistycznej komunikacji lub komunii podmiotów, którą się niekiedy Merleau-Ponty’emu przypisuje.

Dzięki intersubiektywnemu, konsensualnemu i dissensualnemu zarazem charakterowi doświadczenia estetycznego, dzięki owej przedpojęciowej dynamicznej komunikacji w polu tego, co estetyczne, dopełnia się cyrkulacja znaczeń, jaka zachodzi w obrębie żywej cielesności świata (w tym światów innych ludzi) i mnie samego konstytuowanego przez związki ze światem i z innymi<sup>14</sup>. Ta odwracalność zawarta w idei estetycznej intersubiektywności urasta u Merleau-Ponty’ego do rangi transcendentalnego warunku wyłaniania się i samorozpoznania podmiotu. W polu komunikacji estetycznej, poprzez estetyczną partycypację w tym, co wspólne, żywa cielesność bytu doznaje dopełnienia i samoprezentacji.

---

<sup>14</sup> Merleau-Ponty wyraźnie artykułuje odmienność przyjętej przez siebie perspektywy intersubiektywności od ujęć typu Sartre’owskiego. Nie odpowiada mu Sartre’a przeciwstawianie indywidualnej wolności podmiotu koncepcjom jego biernej partycypacji w tym, co wspólne (a co miałyby być naznaczone znamieniem nieautentyczności). Píše: „Drugi jest nie tyle wolnością widzianą z zewnątrz, jako los i przeznaczenie, podmiot rywalizujący z jakimś podmiotem, lecz jest on, jak i my sami, wciągnięty w okrężny ruch, który go łączy z nami. I ten świat jest nam *wspólny*, jest on *międzyświatem* (*intermonde*) – a przejście istnieje poprzez ogólność”. M. Merleau-Ponty, *Notatki robocze*, tłum. I. Lorenc, w: tenże, *Widzialne i niewidzialne*, Altheia, Warszawa 1996, s. 266.

Żywa cielesność (*chair*) nie jest elementem statycznym. Doświadczenie estetyczne wtajemnicza nas w sekret kreacji będącej *creatio continua*, włącza nas w jej wewnętrzny dynamizm. W *Oku i umyśle* jest on ujmowany w kategoriach „pierwotnej historyczności”, która jest „matrycą wszelkiej czasowości”. Zarazem – jak trafnie zauważa Alain Bonfand<sup>15</sup> – Merleau-Ponty nie wykorzystuje tego tropu. Poprzestaje na analizie fenomenologicznej, zaś pewne wątki analizy historycznej (na przykład obserwacja innego sposobu postrzegania świata w poprzedzających nas epokach, kierowanie uwagi na problem „postrzegania kulturowego”, krytyka pewnych iluzji percepcyjnych o historyczno-kulturowym charakterze) mają w obrębie jego prac marginalny charakter. Merleau-Ponty’ego opis relacji intersubiektywnych w polu doświadczeń estetycznych ma przede wszystkim status fenomenologicznego opisu pierwotnej historyczności *la chair*.

Moje doświadczenie estetyczne, mimo iż jest moim, indywidualnym doświadczeniem, zachowuje charakter aktu intersubiektywnej komunikacji. Za pośrednictwem sztuki odwołuję się do przedpojęciowego podłoża doświadczania świata przeze mnie i innych; sztuka uzmysławia to, co mnie łączy z innymi w doświadczeniu stawania się świata widzialnym, ale też pokazuje, co mnie od ich doświadczeń różni. Pozwala dotknąć tego, co różne, inne, obce, nieprzyswajalne; niewidzialne i niedające się wysławić.

Słynny model Merleau-Ponty’ego przedpredykatywnego samoodniesienia podmiotu, zachodzącego w obrębie „ciała własnego” można odnieść również do relacji intercielesnych, fundujących przestrzeń intersubiektywności<sup>16</sup>. Eksplicując ów model, francuski filozof podaje przykład ręki dotykającej drugiej, własnej ręki. Dotykając własnej ręki, doświadczam „sobowości”, ale też różnicy, obcości i dystansu. Już na poziomie per-

<sup>15</sup> Por. A. Bonfand, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, PUF, Paris 1950, s. 50.

<sup>16</sup> Por. M. Merleau-Ponty, *Notatki...*, wyd. cyt., s. 22–23.



cepcji zmysłowej moja relacja z własną cielesnością zawiera warunek wyobcowania. Tym bardziej jest on obecny w relacjach interpersonalnych, jakie zachodzą na mocy doświadczenia estetycznego i jakie stoją u jego podstaw. Nie mogę uzgodnić wspólnych wymiarów mojego uczestnictwa w świecie i uczestniczenia w świecie przez drugiego człowieka, jeśli nie zderzę się z innością jego świata, jeśli nie doświadczę jego obcości. Tkanka żywej cielesności świata może być doświadczana jako wspólna na złożonych piętrach samooglądu (od percepcji zmysłowej po refleksję) tylko poprzez udział wyobcowującej różnicy. Tym właśnie jest widzialność: pracą różnicy i dystansu (a nie „laską ślepcą”, jak w Kartezjańskiej unifikującej koncepcji widzenia).

Celnie ujmuje ten typ relacji Paul Klee w *Voies diverses*, gdzie zauważa, iż pomiędzy odbiorcą i artystą wytwarza się pewien rodzaj rezonansu, który ma moc transcendowania wszelkich relacji optycznych. Jest to – używając języka Merleau-Ponty’ego – moc transcendowania tego, co widzialne, ku temu, co niewidzialne, i co może być wypowiedziane tylko negatywnie: *co jest już albo jeszcze nieobecne jako fenomen i co jest wspólnym obszarem różnicy wypełnianym przez indywidualne akty odbiorczej wyobraźni*. Zapewnia to doświadczeniu estetycznemu charakter idiomatyczny, indywidualny, „wydarzeniowy” (jak za Heideggerem powiedziałby na przykład Lyotard). Z drugiej strony dzięki owej inkorporacji różnicy, dzięki owej nieporównywalności doświadczeń estetycznych i ich istotowej otwartości na indywidualne dopełnienia, wspólnota estetyczna nie jest fuzją podmiotów, lecz przestrzenią ich milczącego, „dialogowego” porozumienia; porozumienia poprzez różnice; jest intersubiektywnością dynamiczną – tak jak otwarty i dynamiczny jest przenikający ją „logos” prekonceptualnych znaczeń.

Będące udziałem Merleau-Ponty’ego, charakterystyczne dla omawianych tu wersji fenomenologii francuskiej, wykorzystanie wątków intencjonalności Husserla, prowadzi do powiązania ze sobą dwóch ważnych tematów: rozpoznania kondycji człowieka w aspekcie procesów samoukazywania się fenomenów świa-

ta oraz odkrycia „wspólnotowego” rdzenia tych procesów. Husserlowskie założenie intencjonalnego charakteru naszych aktów świadomości to nic innego, jak założenie, że owe subiektywne akty świadomości zawsze odnoszą się do jakiegoś przedmiotu. Wiąże ono nasze rozumiejące postrzeganie świata z ukazywaniem się przedmiotu, z jego możliwością bycia dostrzeżonym nie tylko przeze mnie, ale i przez innych. Nasze uznanie świata zjawisk za realne – jak trafnie w odniesieniu do Merleau-Ponty’ego zauważa Hanna Arendt – jest sprawą wiary w to, że moje doświadczenie tego oto fenomenu jest – potencjalnie lub realnie – doświadczeniem innych ludzi, a wiara, że to, co spostrzegamy, „posiada istnienie niezależne od aktu spostrzeżenia, jest całkowicie uwarunkowana przez przedmioty pojawiające się innym i przez nich za takie uznane. Bez tego milczącego uznania przez innych nie byłibyśmy w stanie uwierzyć nawet w nasze pojawianie się sobie samym”<sup>17</sup>. Swoiste nie tylko dla Merleau-Ponty’ego, ale i dla wielu innych fenomenologów francuskich interpretowanie kategorii fenomenu w aspekcie samoukazywania się świata, ich swoisty fenomenalizm (w ostrożnym rozumieniu tego pojęcia jako perspektywy rezygnującej ze zgłębiania prawdy ukrytej pod powierzchnią tego, co się zjawia, a wskazującej w zamian na sensotwórcze mechanizmy procesów samoukazywania się fenomenów) ma rdzeń wspólnotowy i w żaden sposób nie daje się ubrać w gorset podejrzeń o solipsyzm.

Merleau-Ponty a Sartre; *consensus versus dissensus?*

Zaprezentowana wyżej interpretacja koncepcji doświadczenia estetycznego Merleau-Ponty’ego jest poważnym argumentem przeciwko sytuowaniu jej w ostrej opozycji do ujęcia Sartre’a. Jest to zabieg dość częsty i uzasadniony otwartą linią konfliktu między filozofami a jednym z badaczy, którzy go dokonują, jest wspomniany już Bruno Frère.

<sup>17</sup> Hannah Arendt, *Myslenie*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1991, s.85

Wychodząc z wątpliwego założenia źródłowej konsensualności u Merleau-Ponty'ego, Frère w opozycji do niej sytuuje fenomenologię Sartre'a. Merleau-Ponty'ańskiemu gestowi „transcendentalnej ekstrapolacji i konsensualnej fikcji”<sup>18</sup> przeciwstawia koncepcję źródłowego znaczenia konfliktu u autora *Bytu i nicości*.

„Nie mogę ująć świadomości Piotra, nie czyniąc go przedmiotem”<sup>19</sup> – zauważa Sartre. Świat, w którym ja i Piotr się odnajdujemy, nie jest rezultatem poprzedzającego *consensusu* i nie prowadzi do przyszłego uzgodnienia; wychodząc z pola moich doświadczeń, rozpoznaję drugiego jako przedmiot. Ten źródłowy brak symetrii jest wzajemny: Piotr również odbiera mnie jako przedmiot, a moje ujmowanie drugiego jest zdaniem sobie sprawy z faktu, że jestem dla niego przedmiotem. Relacja między dwiema obiektywizującymi się świadomościami jest zatem z zasady konfliktowa.

W pewnym sensie ujęcie takie „cofa” Sartre'a ku rozwiązaniom Husserlowskim: drugi jest przedmiotem mojej świadomości i jego sposób postrzegania mnie jest analogiczny do sposobu, w jaki ja go postrzegam. Drugi nie jest już jednak – jak u Husserla – składnikiem „własnych zasobów ego”. Interakcja między podmiotami, jaka jest ustanawiana poprzez wzajemne zażębianie się tych obiektywizacji, jest przestrzenią wzajemnego kształtowania się podmiotów i ze względu na swą wymienną jest z natury egalitarna. Przekroczenie stanowiska późnego Husserla polega u Sartre'a na uznaniu faktyczności istnienia „innego”; nie jest on produktem aktów mojej świadomości, ale bytem rzuconym w świat. Obiektywizując mnie, ustanawiając mnie rzeczą, stwarza on fakt, na który nie mam wpływu. Tym, co wyprowadza koncepcję intersubiektywności Sartre'a poza optykę Husserla, jest radykalizacja jego idei konfliktu świadomości.

---

<sup>18</sup> B. Frère, *La phénoménologie...*, wyd. cyt., s. 263.

<sup>19</sup> J. Sartre, *La transcendance de l'Ego*, Vrin, Paris 1965, s. 77 (wyd. pol. J. P. Sartre, *Transcendencja ego*, przeł. T. Gadacz, W. Starzyński, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2006, s. 57).

Istotą stosunków między podmiotami nie jest *Mitsein* (co miałby otrzymać „w spadku” po Heideggerze Merleau-Ponty) czy *l'être avec*, ale konflikt. Zarazem jednak Merleau-Ponty'ego świat „bycia z innymi” ma charakter świata przeżywanego i intercielesnego. Jest on niesprowadzalny do podmiotowych aktów świadomości; Sartre w swej analizie podmiotowych aktów świadomości traci ten świat z pola widzenia.

Podstawą budowania opozycji między Merleau-Pontym i Sartrem przez wspomnianego badacza jest nadanie koncepcji „milczącego logosu” tego pierwszego charakteru statycznego. W tej interpretacji relacje intersubiektywne w sensie źródłowym zależą od pierwotnego porozumienia co do znaczeń świata i moich stosunków ze światem, porozumienia zawiązywanego na poziomie prekonceptualnym. W sensie źródłowym mają więc one charakter uzgodnienia, są *consensusum*. W tym modelu – zauważa Frère – konstytucję podmiotową poprzedza synchronizacja form transcendentальной odmienności. Zakłada on, iż u Merleau-Ponty'ego milcząca mowa świata przemawia do mnie tak samo, jak i do drugiego.

Założenie to w świetle przeprowadzonych już w tym szkicu interpretacji wydaje się głęboko wątpliwe. Sprzeciw wzmacnia dodatkowo Merleau-Ponty'ańskie rozumienie doświadczenia estetycznego: wszakże odmiennosc naszych prekonceptualnych relacji ze światem najdobitniej poświadczana jest przez odmiennosc, a często rewolucyjny charakter (jak to jest w przypadku Cézanne'a i sztuki współczesnej), przejawów ekspresji artystycznej wobec ustalonych sposobów postrzegania świata. Uzgadnianie sensów odbywa się procesualnie i dynamicznie. Zarówno w polu mojej własnej percepcji, jak i w przestrzeni kulturowo artykułowanej intersubiektywności oznacza korekty i przymiarki, rewizje dotychczas ustalonych wersji świata, otwartosc na kolejne. „Wiara postrzeżeniowa”, która według Merleau-Ponty'ego zapewnia nas, że świat, w którym żyjemy, jest tym samym światem dla innych ludzi, jest koniecznym momentem owego dynamicznego procesu, w obrębie którego fenomen świata za-

chowuje w naszym doświadczeniu cechy ciągłości i stałości, ale też podlega bezustannej redefinicji w otwartym polu intersubiektywnych ustaleń, poczynszyszy od poziomu relacji intercieleśnych w naszej praktyce życiowej, aż po intersubiektywną zgodę na określony kształt kultury czy uzgodnienia w obszarze nauki.

Przytoczmy kolejny argument Frère'a na rzecz „konsensualnej” interpretacji Merleau-Ponty'ego. Wspomniany badacz zauważa, iż u autora *Prozy świata* inne „ja” wyłania się z prekonstytuowanego świata, ale go nie przekracza; jest w świecie wraz ze mną w analogiczny sposób. W odróżnieniu od ujęcia Sartre'a, inny nie przekracza pola mojej świadomości, tak jak ja nie przekraczam jego pola. Przyjmując to pierwotne niezróżnicowanie, owo założenie „transcendentalnego *consensusu*”, Merleau-Ponty pozostawiałby wyznawcą idei przedustawnej harmonii lub idei czystej komunikacji pokrewnej stanowisku Habermasa.

W świetle wcześniej przytoczonych wywodów interpretacyjnych taka „konsensualna” wizja koncepcji autora *Widzialnego i niewidzialnego* jest nieporozumieniem lub co najmniej dużym uproszczeniem. Wzmocnijmy zatem argument dotyczący dynamicznego charakteru doświadczenia estetycznego: doświadczenie estetyczne zawiera u autora *Wątpienia Cézanne'a* niezbywalny moment *dissensusu*. Sztuka (zwłaszcza współczesna, pocézanne'owska) jest tyleż potwierdzeniem dotychczas dokonanych uzgodnień pomiędzy moim odbiorem świata i sposobem odbierania go przez innych ludzi (w szczególności przez artystę), co miejscem, w którym pojawiają się różnice pomiędzy naszymi światami, impulsem do przeobrażania i korygowania dotychczas istniejących związków. Jest aktem potwierdzania familiarności naszego otoczenia, ale też i przestrzeni rozrywającą familiarność związków, miejscem wyobcowania i „zaczynania od początku”. Doświadczenie przedpredykatywne, ów „milczący logos” stojący u podstaw artystycznej ekspresji i estetycznego odbioru, nie może być wyłącznie przestrzenią *consensusu*, gdyż pole tego doświadczenia zawsze przerasta samo doświadczenie. Oznacza to, że jest ono przestrzenią na-

potykania fenomenów mojego świata i światów innych ludzi jako wydarzeń, szerszą niż pole dotychczasowych uzgodnień.

Ujęcie takie prowadzi nas ku dwóm obszarom problemowym, które odgrywają istotną rolę we francuskiej estetyce fenomenologicznej: (1) fenomenologii „wydarzeniowości” w jej wersji estetycznej (czerpie ona z impulsów heideggerowskich i jest rozwijana we Francji przede wszystkim przez Richira, Lyotarda czy Maldineya) i (2) problematyce związku między wyobraźnią *resp.* fantazją a intersubiektywnym wymiarem estetycznego doświadczenia. W niniejszym szkicu pominię dobre znane wątki analiz Bachelarda czy Sartre’a dotyczące powyższej kwestii. Zatrzymam się natomiast na interpretacji Husserlowskich pojęć fenomenu, fantazji, wyobraźni, fikcji oraz przedstawienia obrazowego dokonanych przez Marca Richira oraz Eliane Escoubas.

## DOŚWIADCZENIE ESTETYCZNE JAKO NAPOTYKANIE TEGO, CO INNE A WSPÓLNOTA

Źródłowa otwartość i nieokreśloność  
fenomenu a wspólnotowy wymiar doświadczenia  
estetycznego (Marc Richir, Henry Maldiney)

W §44 *Idei* Husserl zauważa, iż rzecz transcendentna jest zawsze postrzegana nieadekwatnie (przez wygląd, to znaczy z jednej strony, przez przejawy): „rzecz jest z koniecznością dana w samych tylko »odmianach przejawów«”<sup>20</sup>. Dlatego spostrzeżenie bytu transcendentnego (tj. rzeczy) w odróżnieniu od bytu immanentnego (danego wprost) zawsze jest spostrzeżeniem poprzez przejawy i „pozostawia jakiś horyzont nieokreśloności”<sup>21</sup>.

Husserlowski termin *Abschattung* zwykło się tłumaczyć jako wygląd, ale i jako „cieniowanie” (niekiedy „szkicowanie”). To

<sup>20</sup> E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, tłum. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1975, t. I, s.129.

<sup>21</sup> Tamże.

drugie tłumaczenie, umotywowane etymologicznie (*Schatten* – cień), prowadzi nas ku interesującemu kompleksowi problemów, łączących się z percepcją wyglądków określaną jako „cieniowanie”.

U Husserla jest zatem tak, że możemy w ogóle zobaczyć rzecz tylko wtedy, gdy dana jest nam ona w konkretny, określony sposób, gdy dana jest nam zawsze „jakoś”. Ponadto błąd naszego widzenia wpisany jest w prawdę tego widzenia. To, że nasza percepcja jest zawsze fragmentaryczna, nie stanowi o jej ułomności (mierzonej ontoteologicznie), lecz jest charakterystyką jej jedynie możliwego sposobu funkcjonowania.

„Cieniowanie” – kolejna metafora filozoficzna z repertuaru „metafor światła” – nasuwa skojarzenia z teatrem cieni w platońskiej jaskini. Jest to pierwsze skojarzenie, które należy wyeliminować, aby pojąć sens husserlowskiego cieniowania, a odsunięcie tego skojarzenia usytuuje całą problematykę w polemicznym napięciu wobec Platona<sup>22</sup>. Ujęcie Husserla nie odnosi bowiem do tematyki podwojenia, do problematyki rozstrzygnięcia o przynależności do któregoś z dwóch światów: cienia i tego, co się ukazuje, pozoru (złudnego mniemania o rzeczy) i prawdy. U Husserla „sprawcą” cienia nie jest żadna istniejąca osobno rzecz, lecz rzecz *jest* w swoim ukazywaniu się, a ukazuje się *jako cień*, a właściwie jako cienie, jako ich migotanie. To ukazywanie się rzeczy jako migotania cieni nie jest złudzeniem podmiotu, błędem percepcji i świadomości, lecz należy do jej bycia fenomenem. Idący tym tropem Marc Richir, o którego interpretacji niebawem będzie mowa, pisze o „migotaniu fenomenu”. Wspomniany badacz znacznie radykalizuje komentowany przeze mnie wyżej trop husserlowski, będący rozwinięciem myśli zawartych w 44 paragrafie *Ideii*; pisze o przysługującej fenomenowi „źródłowej nieokreśloności” lub o jego „źródłowym zniekształceniu”, o tym, że

---

<sup>22</sup> Myśl tę rozwijam szerzej w książce *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2001.

„nosi on w sobie samym zdolność do ukrycia się” w środkach przedstawieniowej prezentacji<sup>23</sup>.

Zjawianie się rzeczy w naszej percepcji oznacza kolejne przymiarki wyglądown, a błędy, jakie popełniamy, gdy mamy złudzenie innej rzeczy niż ta, która się nam właśnie ukazuje, są potrzebne do ukonstytuowania się percypowanego przedmiotu. Noemat spostrzeżeniowy (wygląd) – jak trafnie ujmuje Sommer – „odnosimy wpieryw do tego obiektu rzekomo rzeczywistego, a następnie do owego obiektu rzeczywiście rzeczywistego. Gdyby nasze ujęcia były zawsze trafne (*richtig*), to niczego nie wiedzielibyśmy o nich oraz o różnicy pomiędzy wyglądem a tym, co ukazane przez wygląd (*Abgeschattete*)”<sup>24</sup>.

Fragmentaryczność wyglądown związanych jest z przestrzennością i wielowymiarowością naszego świata: przedmioty zakrywają się nawzajem i „zakrywają same siebie” (ich trzeci wymiar, będący głębią, jest niewidoczny i potrzebny jest inny, korygujący wygląd, aby owej przestrzenności doświadczyć). Powiedzmy ogólniej: dostępność świata zmysłowego jest zawsze fragmentaryczna i zawiera konieczny margines błędu, ponieważ świat ten jest czasoprzestrzenny, a „poczucie rzeczywistości” daje nam – paradoksalnie i wbrew naiwnej oczywistości doświadczenia zmysłowego – właśnie fakt, iż wykraczamy poza to, co zmysły ofiarowują nam bezpośrednio.

*Praxis* naszej codzienności wymaga, abyśmy „wiedzieli”, z jakim przedmiotem mamy do czynienia, jaki przedmiot się nam ukazuje. Wymaga ona zatem bezustannego wykraczania poza świadomość „naiwną”, zadowolającą się każdorazowo danymi wyglądami. Słowem, nie moglibyśmy żyć, nie konstytuując rzeczywistych przedmiotów w ich jedności, niezależnie i zarazem

<sup>23</sup> M. Richir, *Horyzont fenomenologii transcendentalnej i tradycja fenomenologiczna*, w: J. Migasiński, I. Lorenc (red.), *Fenomenologia francuska. Rozpoznanie/interpretacje/rozwiniecie*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2006.

<sup>24</sup> Tamże, s. 161.



poprzez „migotanie” ich rozmaitych, często mylnych wyglądów, w przestrzeni „pomiędzy” naturalnym i transcendentalnym nastawieniem. Ludzka *praxis* jest sferą kooperacji obu nastawień, jest sferą „pomiędzy”. Aktywność symboliczno-kulturowa, pogłębiając *hiatus* między dynamicznym, anarchicznym sposobem ukazywania się nam świata w percepcji a przedstawieniowymi sposobami unieruchamiania i utrwalania jego „wersji”, „żywi się” powyższym napięciem, podejmuje nieustające i zarazem daremne wysiłki aby ten rozziew pokonać.

U Husserla percepcja wyglądów ma charakter cieniowania (lub szkicowania). To nie wygląd jest jednak wynikiem postrzeżeniowej konstytucji, lecz rzecz wraz z jej sensem bycia przedmiotem postrzeżenia. Świadomość postrzeżeniowa nie zatrzymuje się na „tym oto” konkretnym wyglądzie. Jest on bowiem jednym z wielu wyglądów czasowego strumienia innych wyglądów tej samej rzeczy. Zarazem rozpoznanie danego wyglądu ma już charakter syntezy, ponieważ zawiera w sobie współświadomość innych, postrzeżonych dotąd wyglądów oraz pewną antycypację przyszłych postrzeżeń. Jest więc współświadomością wyglądu aktualnie obecnego oraz tych, które aktualnie nie dadzą się zobaczyć: postrzeganych w przeszłości lub w przyszłości. W obrębie świadomości postrzegającej są one współobecne z aktualnym postrzeżeniem jako wyglądy „możliwe” w przepływie czasu otwartym przez *Stiftung* (ufundowanie) apercpcji.

Świadomość postrzegająca (postrzegające „ciało” fenomenologiczne) dysponuje więc pewnym zakresem możliwości wydobywania przeszłych, uwarstwionych doświadczeń postrzeżeniowych lub przywoływania ich antycypacji. Ważne, że percepcja transcendentnych *res* jest u Husserla ufundowana na owej potencjalności ciała postrzegającego (na „ja mogę” ciała), która ma charakter uwarstwień i nawyków (jest sedymentacją i zespołem określanym przez Husserla jako *habitus*). Dysponuje ona pewną „pamięcią” bycia przedmiotem. Ta „pamięć” sensu bycia przedmiotem ma charakter symboliczny, względnie trwałą i jest możliwa do intersubiektywnego przekazania.

Mamy tu do czynienia z nakładaniem się perspektywy: „płynnej” świadomości transcendentalnej i „zafiksowanej” sfery symbolicznych uwarstwień, obecnych w tej świadomości. W wewnętrznym horyzoncie postrzegania (o tej „wewnętrzności” nie możemy już teraz myśleć jako absolutnej, nieprzenikliwej dla kultury i języka monadzie „ja” transcendentalnego) strumień przeżyć jest „popychany” do konstytuowania przedmiotu przez coraz to nowe wyglądy, pojawiające się w polu czasowym przebiegu percepcji. Apercepcja postrzeżeniowa jest ruchem czasowym intuicyjnej *Darstellbarkeit* (przedstawienowości) przedmiotu: „Świadomość», »przeżycie« odnosi się do swego obiektu za pośrednictwem przejawu, w którym właśnie występuje (*steht da*) »obiekt« w swym »jak«”<sup>25</sup>.

Marc Richir podejmuje i radykalizuje powyższy wątek fenomenologii Husserla. Píše o dziedzinie fenomenologicznej (o polu fenomenów) w kategoriach „płynności”, nieskończonego mnożenia się fenomenów. Sposobem bycia fenomenu, będącego żywym, dynamicznym składnikiem tego pola nie jest ani obecność, ani nieobecność. Francuski fenomenolog mówi o ich „pewnym sensie bycia, którego nie da się zredukować ani do obecności, ani do nieobecności, ani do wejścia-w-obecność (*An-wesen*), ani do wyjścia z obecności (*Ab-wesen*)”<sup>26</sup>. Ukazywanie się nam świata jest „migotaniem” jego obecności, jest jego nieuchwytnością. Jeśli tak, zauważa Richir, wątpliwe staje się mówienie o „polu fenomenologicznym” jako o świecie, nawet w takich znaczeniach, jakie tej kategorii przypisują Husserl czy Heidegger. Jesteśmy tu, Richir chciałby, aby tak było, poza filozofią obecności i „logiką tożsamości”: „Jeżeli w tym wszystkim istnieje takżeżsamość [*ipseité*], to może się ona zdarzać tylko w samym fenomenie [*a méme le phénomène*], w jego fenomenalizacji to znaczy zdarzać się jako takżeżsamość [*ipsé-*

<sup>25</sup> E. Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, tłum. J. Sidorek, PWN, Warszawa 1989, s. 41.

<sup>26</sup> M. Richir, *Horyzont fenomenologii...*, wyd. cyt., s. 520.

ité] samego podwójnego ruchu fenomenalizacji; jest to więc tak-kożsamość, która w trakcie konstytucji, bez ściśle określonego początku i końca, nieograniczenie migocze między zjednoczeniem (skupianiem, ześrodkowaniem, utrwalaniem zwinięciem) i rozpraszaniem (rozsiwaniem, odśrodkowywaniem, płynnością, rozwinięciem)<sup>27</sup>.

Ów podwójny ruch fenomenalizacji, o którym – mówi radykalizujący myśl Husserla Richir – ma charakter rytmicznego doświadczania zanikających i pojawiających się obecności oraz płynnych tożsamości fenomenów. Wyjątkową dziedziną takiego doświadczenia jest to, co estetyczne, a sam fakt wyróżnienia doświadczenia estetycznego i nadania mu funkcji egzemplarycznej umieszcza myśl Richira w dobrze ugruntowanej tradycji: od Kanta i klasycznej filozofii niemieckiej – poprzez Heideggera – po współczesną estetykę francuską. Maldiney na przykład w podobny sposób podejmie temat rytmu w sztuce, w podobny sposób osadzi ją w optyce fenomenologii wydarzenia.

Nawiązanie do Kanta jest o tyle interesujące z punktu widzenia perspektywy przyjętej przeze mnie w niniejszym szkicu, że pozwala odnieść Richirowskie ujęcie procesu fenomenalizacji do przestrzeni *uniwersalnego, intersubiektywnego porozumienia* o swoście estetycznym zabarwieniu. Niezależnie od tego, czy doświadczamy estetycznie przyrody, czy sztuki – zauważa Richir – nasze uczucia estetyczne, nasze emocje mają walor *uniwersalności, która przenika również uczucia estetyczne innych ludzi*. Ta podzielana z innymi „częstka” doświadczenia tego, co estetyczne, jest „zarazem indywidualna czy szczegółna oraz transindywidualna lub konieczna i uniwersalna. W rzeczywistości fenomen w swej fenomenalności (Kant upodabnia go, jak wiadomo, do piękna) bezpośrednio odpowiada obszarowi „zmysłu wspólnego”, to znaczy miejscu, gdzie my, ludzie, możemy siebie spotykać i rozumieć<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Tamże, s. 521.

<sup>28</sup> Tamże, s. 522.

W tej optyce nie ma rozdźwięku między analityką piękną i analityką wzniosłości. Doświadczenie „migotania fenomenu” obejmuje obydwa elementy: zarówno przyjemność doświadczania tego, co uformowane i obecne, jak i „oszołomienie” związane z doświadczeniem tego, co nieuformowane, nieuchwytnie, nieobecne. Doświadczenie estetyczne staje się w powyższej optyce doświadczeniem fenomenu *par excellence*, „ponieważ w samym fenomenu ujętym w jego fenomenalności granica czy forma nigdy nie pozwalają się ściśle odróżnić od „nie-granicy” czy tego, co nieuformowane”<sup>29</sup>.

Powyzsza dwuaspektowość estetycznego doświadczenia, pełniąc funkcję *exemplum* czystej fenomenalności jest u Richira czymś więcej niż grą w „uformowane-nieuformowane”, o jakiej w odniesieniu do współczesnej sztuki pisał Lyotard i o czym będzie mowa w niniejszym szkicu. Autor *Phénoménologie en esquisses* nadaje mu szersze znaczenie. Dwuaspektowość ta jest wyznacznikiem szczególnej kondycji człowieka, który w swych praktycznych, kulturowych, naukowych próbach ujęcia świata i otaczających go rzeczy, w swych wysiłkach określenia oraz ujęcia w formę ich tożsamości i obecności, zderza się nieustannie z „anarchią i nieoswojoną ateleologią” pola fenomenologicznego: „na skrzyżowaniu »przyrody« i »kultury«, między dzikim mnożeniem się fenomenów, a *ustanowieniem* porządków symbolicznych, w miejscu, gdzie człowiek demiurg (artysta) usytuowany jest mitycznie w punkcie porządkowania chaosu, ustanawiania świata w Heideggerowskim sensie tego słowa”<sup>30</sup>.

Henry Maldiney, również korzystający z inspiracji heideggerowskich, rozwija tematykę „wydarzeniowości” fenomenu, w szczególności – fenomenu sztuki. Dla autora *Regard, parole, espace* wydarzenie, jakim jest doświadczenie estetyczne, jest doświadczeniem dwuaspektowym; zarazem pojawiania się i zaniku. Porównywalne do krzyku lub gestu, jest tym, co „wyciąga

<sup>29</sup> Tamże, s. 523.

<sup>30</sup> Tamże.

na światło dzienne bycie wydarzenia jako formę<sup>31</sup>. Podobnie jak Richir, Maldiney uważa, że „doświadczenie estetyczne jest samo doświadczeniem fenomenologicznym<sup>32</sup>. Podobnie jak Richir, podkreśla – za Kantem – jego „odczuciowy” charakter. Nasza obecność w dziele sztuki oraz dana sztuce moc ustanawiania i unicestwiania przebiega poprzez uczucia.

Tworzenie formy przez artystę oznacza ekstatyczne powoływanie do bycia; „doprowadzamy do bycia egzystując”. Biała kartka papieru, zagruntowane płótno nie jest jeszcze potencjalnością dzieła. Jest Niczym, któremu własność bycia możliwością nadaje dopiero wydarzenie formy. Wyłaniająca się forma powołuje do istnienia własną przestrzeń, własną genezę. Wydarzenie estetyczne powołuje świat, odwraca naszą relację ze światem: „Jesteśmy w bezpośrednim kontakcie z potencjalną przestrzenią wszystkich fenomenów świata, który się staje światem bycia [*se mondéise d'être*] w ten sposób w naszym ręku. *Widzę tu, gdzie jestem*”<sup>33</sup>.

W pewnym sensie można by za Maldineyem powiedzieć, że to dzieło powołuje mnie i przestrzeń mojego świata do istnienia. Doświadczeniu estetycznemu przysługuje pewien rodzaj „odwróconej intencjonalności<sup>34</sup>: „Według schematu od-

---

<sup>31</sup> H. Maldiney, *Zarys fenomenologii sztuki*, w: J. Migasiński, I. Lorenc (red.), *Fenomenologia francuska...*, wyd. cyt., s. 544.

<sup>32</sup> Tamże, s. 545.

<sup>33</sup> Tamże, s. 554.

<sup>34</sup> Chodzi tu o odwrócenie relacji opisywanej przez Husserla w §36 *Ideii*: „każde aktowe *cogito* jest świadomością *czegoś*”, zaś wszystkie przeżycia czystej świadomości to przeżycia intencjonalne i „o tyle, o ile są one świadomością czegoś, nazywają się intencjonalnie odniesionymi do tego czegoś”. Tym „czymś”, tą obecnością, ku której zwraca się akt intencjonalny, nie jest naga rzecz, lecz „obiekt intencjonalny”, o którym można wszakże coś orzec tylko za pośrednictwem przedstawień językowych. Píše o tym Husserl: „Równocześnie jednak do istoty tych podbudowanych aktów należy możliwość takiej modyfikacji, przy której ich pełne obiekty intencjonalne stają się zauważonymi i w tym sensie »przedstawionymi« przedmiotami,

wróconej intencjonalności ożywiającej bezpośrednio obrazu, to przedmiot kieruje się ku nam w samym obrazie, podczas gdy nasze kierowanie uwagi ku przedmiotowi w obrazie jest zwracaniem się ku niemu w aktywnym ujęciu intencjonalnym, które Husserl nazywa moim spoglądaniem na przedmiot<sup>35</sup>. Ten rodzaj „magii obrazu”, który w perspektywie odwróconej intencjonalności ma moc „spoglądania na mnie” polega – jak to określa Maldiney – na „jego immanentnej jednolitości (*unité immanente*) ukonstytuowanej przez projekcję i introjekcję przeżyć<sup>36</sup>. Otwierając przede mną przestrzeń innego świata, dzieło nabiera rangi wydarzenia, które – poprzez wskazany wyżej mechanizm wymiennych procesów projektowania i uwewnętrzniania przeżyć – przebudowuje mój świat i mnie samego.

Przeżycie wydarzenia jest przyswojeniem sobie tego, co się wydarza jako konfrontacji z innością<sup>37</sup>. Bycie dotkniętym (*affecté*) przez wydarzenie (na przykład wydarzenie śmierci) oznacza bycie przeobrażonym przez kryzys, jaki jest skutkiem tego dotknięcia. Następuje ono w polu przeżyć i uczuć (*la dimension pathique*). W *Penser l'homme et la folie* Maldiney pisze o nagłości i braku dystansu, które cechują przeżywane wydarzenia; destabilizują one nasze dotychczasowe sposoby zakorzenienia w świecie, zmieniają nie tylko horyzont świata, ale i jego fundamenty. Bowiem – jak twierdzi za Weizsäckerem (za jego pracą *Cykl i struktura*) – istnienie, które znajduje się w stanie kryzysu, jest istnieniem w stanie potencjalności, natomiast jest „niczym” w sensie aktualności, a zatem nie może już być odnoszone od jego dotychczasowych *modi* obecności.

---

jakie teraz ze swej strony nadają się na to, by służyć za substraty dla eksplicacji, stosunków, pojęciowych ujęć i orzekań”, E. Husserl, *Idee...*, wyd. cyt., t. I, s. 104, 109.

<sup>35</sup> H. Maldiney, *Regard, parole, espace*, L'Age d'Homme, Lausanne 1973, s. 223.

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> Por. H. Maldiney, *Introduction a l'analyse existentielle*, Editions de Minuit, Paris 1979 oraz *Penser l'homme et la folie*, J. Millon, Grenoble 1991.

Przeżycie czegoś jako wydarzenia otwiera pole tego, co absolutnie nowe, nowe ujęcia sensu, nowe tropy, które będą nas odtąd zobowiązywały do tkania nowych związków. Oznacza to destrukcję dotychczasowych uzgodnień, zapoczątkowanie nowych. Owa dwuaspektowość wydarzenia: wymiar nihilistyczny (wydarzenie jako nieobecność sensu) i konstruktywny (wydarzenie jako inauguracja nowego świata) jest myślą, którą Maldiney podziela z Binswangerem<sup>38</sup>. Dla obu myślicieli wydarzenie to swego rodzaju „wyrwanie kotwicy” z naszych dotychczasowych związków ze światem i naszego dotychczasowego ugruntowania sensu. Uruchamia ono mechanizmy przejść ku nowym możliwościom. Jest, przywołując terminy, które Maldiney przejmuje od Binswanger’a „ucieczką”, „krzykiem”, a zarazem warunkiem receptywnej dyspozycyjności na przyjęcie tego, co nieoczekiwane „nachodzi” nas ze strony faktyczności.

Sztuka nie tylko ukazuje to miejsce egzystencjalnego przejścia, które jest udziałem istnienia stojącego w obliczu tego, co się wydarza, ale sama może stanowić takie wydarzenie o przeobrażającej mocy egzystencjalnej. Nie mogłaby ona działać bez naszej uczuciowej współpartycypacji w owej przemianie.

Fantazja, wyobraźnia, fikcja. Niepozycjonalny  
charakter estetycznego uzgodnienia

Jak to się dzieje, że dziedzina, która – jak się nam wszystkim zdaje – jest miejscem naszej najgłębszej, subiektywnej „wewnętrzności”, w którym lokujemy nasze niejawne marzenia i pragnienia, ażylem, w którym często chronimy się przed realnością, a mianowicie dziedzina fantazji, staje się miejscem

---

<sup>38</sup> Por. M. Coulomb, *Henry Maldiney. Lecteur de Ludwig Binswanger: ultime clarté phénoménologique*, w: *Henry Maldiney. Phénoménologie et sciences humaines*, sous la direction de F. Félix et Ph. Gross, L'Age d'Homme, Lausanne 2010.

narodzin świata, w którym partycypujemy wspólnie? Świata, który „współprzeżywamy”, w którym doznajemy bólu i radości drugiego człowieka, w którym doświadczamy innych, możliwych wariantów naszego życia, wreszcie świata naszej wspólnej ucieczki od rzeczywistości lub naszej wspólnej lokalizacji marzeń? Mowa o artystycznych przedstawieniach twórców wyobraźni i tej szczególnej ich odmianie, jaką jest fikcja artystyczna.

Przywołam tu dwie koncepcje francuskich fenomenologów znakomicie podejmujące powyższą tematykę i wyznaczające trop mojej dalszej jej interpretacji, a mianowicie ujęcie Marca Richira i Eliane Escoubas. Tym, co je łączy, jest mocne osadzenie powyższej tematyki w poglądach Husserla i wyprowadzenie z tych poglądów motywu, który nieoczekiwanie, już poza optyką przyjętą przez samego Husserla, okazał się płodny dla estetyki, a mianowicie dla próby określenia swobodnego charakteru fenomenów estetycznych i estetycznego doświadczenia. Rzecz w niepozycjonalnym charakterze estetycznego doświadczenia, biorącym się z – charakterystycznego dla fantazji – oderwania się od nastawienia pozycjonalnego (Richir) lub – w charakteryzującym swoistość doświadczenia estetycznego „doświadczeniu bez nastawienia na doświadczenie” (Escoubas).

Prezentacja rozwiązań francuskich badaczy nie obejdzie się bez powrotu do Husserla i nawiązania do swobodnego sensu, jaki nadaje on pewnym kategoriom, w szczególności fantazji, wyobraźni, prezentacji obrazowej, obrazu itp. W swoim odczytaniu tych Husserlowskich pojęć nieraz będę odwoływała się do interpretacji XXIII tomu „Husserlianów” przez Marca Richira, który poświęcił tym zagadnieniom znaczącą i wnikliwą pracę *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*. Zacznę od Husserlowskiej koncepcji obrazu.

Jeśli rzecz jest fenomenem, to jej sposobem bycia (tym, co przynależy do jej bycia) jest jej ukazywanie się. Nie chodzi jednak o to, iż rzecz jest nam dostępna poprzez przedstawienie. Zawsze bowiem chodzi o to, że w postrzeżeniu dana jest nam



rzecz sama, „z krwi i kości”, a nie jej przedstawienie. Istnieje zasadnicza różnica pomiędzy ukazywaniem się rzeczy w postrzeżeniu i ukazywaniem się jej poprzez przedstawienie, na przykład obrazowe. Obraz ma to do siebie, że jest nie tylko sposobem ukazywania obrazowanej rzeczy, lecz ponadto sam jest rzeczą postrzeganą.

W analizie obrazu Husserl wyodrębnia dwie płaszczyzny: obraz jako rzecz fizyczną (na przykład pokryte farbą płótno lub papier) i obraz w znaczeniu przedmiotu (*Bildobjekt*), który jest ukazany poprzez określoną organizację koloru i formy. Owego *Bildobjekt* nie należy mylić z tym, co przedstawione na obrazie (tematem, do którego obraz odsyła), z jego *Bildsujet*. *Bildobjekt* przedstawia *Bildsujet*, który jest obrazem wyobraźni mającym swe źródło w fantazji.

W odróżnieniu zatem od postrzegania rzeczy zjawiającej się poprzez wyglądy, w przypadku percepcji obrazu, mamy do czynienia z dwoma porządkami: porządkiem ukazywania się (obraz ukazuje się tak, jak rzecz, wraz z przynależnymi mu fizycznymi własnościami, na przykład rodzajem płótna, grubością faktury farb, barwami plam leżących na płótnie *etc.*) i porządkiem ukazywania (obraz ukazuje określony przedmiot, będący jego „tematem”).

Komplikacja polega na tym, że *Bildobjekt* przedstawia przedmiot, który jest na nim ukazywany jako *Bildsujet*, natomiast „we własnej postaci” jest nieobecny. Przedstawienie obrazowe jest więc obszarem gry między ukazywaniem się i ukazywaniem (przedmiotu, który w dodatku jest nieobecny, sam się nie ukazuje). Czytamy u Husserla: „Myślenie naiwne myli się przede wszystkim co do tego, że obraz duchowy pojmuje (*sich denkt*) tak, jak (pojmuje się – *I. L.*) rzecz realną. W duchu, lub dokładniej, mówiąc fenomenologicznie, w świadomości, nie istnieje jednak żadna rzecz – obraz (*Bildding*). Dokładnie tak samo jest z przedstawieniem na obrazie fizycznym, gdzie namalowany lew, dobrze ukazany, choć nieistniejący, w najlepszym razie sprawia, że przedstawiamy sobie (*vorstellig macht*) realnie istniejącą

rzecz, określonego rzeczywistego lwa, który swoją drogą istnieje, lecz nie jest widoczny we własnej postaci”<sup>39</sup>.

Realność obrazu nie jest realnością przedstawionej rzeczy. Z punktu widzenia realności rzeczy, którą przedstawia, obraz jest niczym (*ein Nicht*): „Naprawdę – powiada Husserl – *Bildobjekt* nie istnieje, co nie tylko znaczy, że nie ma on istnienia na zewnątrz mojej świadomości, lecz również to, że nie ma on istnienia wewnątrz mojej świadomości, że po prostu nie ma on w ogóle istnienia”<sup>40</sup>.

Jaki zatem status bytowy należy przyznać obrazowi? Husserl mówi o jego czysto intencjonalnym istnieniu (w przypadku fantazji mowa o kompleksie fantazmatów i ujęć intencjonalnych, ustanawiających „obraz” fantazji). Intencjonalności obrazu – odpowiednio do scharakteryzowanej struktury – jest dwoista, składa się z dwóch, wzajemnie się zakładających, ujęć. Pierwsze z nich konstytuuje obraz jako *Bildobjekt*, drugie ukazuje *Bildsujet* poprzez *Bildobjekt*. Na przykład ukazywanie się zamku (w fantazji lub namalowanego) nie jest jego samoukazywaniem się (*Selbsterscheinung*), lecz obrazem zamku, który sam w sobie nie jest postrzegany<sup>41</sup>.

Dwie różne, choć nierozdzielne, intencjonalności dotyczą dwóch różnych aspektów istnienia obrazu: jego przedstawienia (*Darstellung*) i przedstawieniowości (*Darstellbarkeit*). Jedną z nich jest przedstawieniowością konstytutywną dla obrazu jako *Bildobjekt*, drugą zaś intencjonalnością skierowaną na przedmiot ukazywany na obrazie (*Bildsujet*).

Istnienie *Bildobjekt* jest niesamodzielne w tym sensie, że jest intencją ukierunkowaną na przedstawienie *Bildsujet*. Ten ostatni zaś istnieje tylko w związku ze swą „przedstawieniowością”,

<sup>39</sup> E. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, w: tenże, *Gesammelte Werke*, t. XXIII, Martinus Nijhoff Publishers, The Hague, Boston, London 1980, s. 21–22.

<sup>40</sup> Tamże, s. 22.

<sup>41</sup> Por. tamże, s. 26.

tylko w związku z *Bildobjekt*: „(*Bildsujet*) – pisze Husserl – staje się intencjonalny w zupełnie szczególny sposób. Nie towarzyszy mu żadne (osobne – *I. L.*) ukazywanie się. Nie jest umieszczony gdzieś oddzielnie, w jemu jedynie przysługującym oglądzie, nie ukazuje się jako coś wtórnego, poza obrazem. Ukazuje się w (obrazie – *I. L.*) i wraz z obrazem jako rezultat przedstawienia obrazowego. Jeśli mówimy, że obraz przedstawia jakąś rzecz (*Sache*), rzecz ta nie jest dana intuicyjnie w nowym przedstawieniu, lecz (dana – *I. L.*) intuicyjnie, w sposób pozwalający się ująć zmysłowo (*fühlbar*), jako przedstawienie obrazowe, dla naszej świadomości, dla naszego odczuwania, jako ukazywanie się przedmiotu funkcjonujące jako obraz”<sup>42</sup>.

Trudność opisywanej przez Husserla sytuacji odbioru tego, co jest zespołem jakości zmysłowych obrazu, polega na tym, że wrażenia zmysłowe, jakie mamy w percepcji obrazu, wprawdzie dotyczą bezpośrednio rzeczy-obrazu, lecz zarazem stanowią wynik swego rodzaju neutralizującej „obróbki” jakości zmysłowych rzeczy-obrazu przez wyobraźnię. Nie postrzegamy na przykład ciemnej plamy wyłącznie jako fragmentu płótna pokrytego ciemnym pigmentem, lecz widzimy cień drzewa namalowany w określony sposób (przy użyciu farby o określonym pigmentcie). „*Bildobjekt* – pisze Husserl – nie ukazuje się osobno, lecz niesie nowy sposób ujęcia, który przenika się i stapia w pewien sposób z tym pierwotnym, który, by tak rzec, odsyła do właściwego przedmiotu nie tyle niezależnie od zawartości tego, co się przejawia, lecz w nim (w nowym sposobie ujęcia – *I. L.*) lub poprzez niego. W treści *Bildobjekt* charakter przedstawieniowy ma to, że *przedstawia on (stellt dar)*, *uobecnia (vergegenwärtigt)*, obrazuje (*verbildlicht*), *unaocznia (veranschaulicht)*”<sup>43</sup>.

Przywołanie pewnych motywów Husserlowskiej teorii obrazu było konieczne, aby pokazać na tym tle sposób istnienia

---

<sup>42</sup> Tamże, s. 28.

<sup>43</sup> Tamże, s. 30.

fantazji i wyobraźni w ujęciu jednego z czołowych przedstawicieli współczesnej fenomenologii francuskiej – Marca Richira; jego oryginalne ujęcie kategorii fantazji i wyobraźni oparte jest na reinterpretacji Husserlowskich, odpowiadających tym kategoriom, rozwiązań.

Odkryciem autora *Ideji* – jak zauważa w swym dziele poświęconym problematyce fantazji u Husserla Marc Richir<sup>44</sup> – jest *oderwanie fantazji od świadomości*, również od świadomości obrazu. Fantazji przysługuje osobny sposób istnienia i funkcjonowania, osobne ufundowanie. W przypadku fantazji, pozbawionej zmysłowego podłoża – w odróżnieniu od obrazu fizycznego – nie ma *Bildobjektu*.

Dla wyodrębnienia fantazji Richir wprowadza Husserlowską dystynkcję: *Erscheinung* (ukazywania, przejawiania) i *Darstellung* (przedstawiania). Ukazywanie się przysługujące fantazji (*Erscheinung*) może mieć charakter niekompletny, jest pełne luk w odróżnieniu od koherencji cechującej obrazowość (*Bildlichkeit*), zarówno tej, która ma charakter obrazowości immanentnej (na przykład aktów wyobraźni), jak i zewnętrznej – symbolicznej, funkcjonującej w intersubiektywnej przestrzeni kultury. Różnica jest jeszcze taka, iż w przeciwieństwie do „fizycznego obrazu” *postrzeganie tego, co się zjawia (Erscheinung) w fantazji, ma charakter nie-pozycjonalny*. Natomiast w przypadku „obrazu fizycznego”, jak pisze Husserl, „ukazywanie się stojące u podstaw *Bildobjekt*, nabiera w sobie i dla siebie charakteru zjawiania się w spostrzeżeniu, zwykłej prezentacji. Nie jest to oczywiście normalna i kompletna percepcja, ponieważ to, co się ukazuje, na przykład osoba z obrazu na płótnie, nie ma waloru rzeczywiście obecnej (osoby – *I. L.*), jawi się ona jako obecna, lecz nie jest uważana za rzeczywistą. Może mieć tu miejsce pewne przekonanie, nie odnosi się ono jednak do przedmiotu postrzeżenia, lecz raczej do tego, co jest widziane wewnątrz obrazu, do osoby nie obecnej (*nicht gegenwärtig*).

<sup>44</sup> M. Richir, *Phénoménologie...*, wyd. cyt.

ge), lecz jedynie stającej się aktualnie w przedstawieniu osobą przedstawioną”<sup>45</sup>.

Percepcji obrazu towarzyszy świadomość obrazu, dzięki której postrzeganie jego własności zmysłowych odbywa się w zupełnie inny sposób niż w przypadku „normalnego” postrzegania rzeczy zewnętrznych. Jej „nienormalny” charakter polega na tym, że nie zmierza ona do konstytuowania swego przedmiotu w toku sukcesywnych *Abschattungen*, lecz konstytuuje *Bildobjekt*, który – związany wewnętrznie z *Bildsujet* – nie jest obecny (*leibhaft da*), lecz jedynie uobecniany (*Vergegenwärtigung*). Jego obecność jest chwiejna, jest to *quasi-obecność, obecność „jak gdyby”*.

Fantazji nie przysługuje taka świadomość obrazu. Łączy się z tym – według Richira – pewien kłopot, ponieważ odmawiając aktom fantazji świadomości obrazu, Husserl rozmywa granicę między fantazją i na przykład halucynacją. Zarzut ten stawia Husserlowi również Eliane Escoubas. Fantazmaty nie są obrazami – powiada – lecz pojawami, zjawami, widzeniami; nie ma więc wyraźnej granicy między omamem, złudzeniem, a fantazmatem<sup>46</sup>.

Richir twierdzi, że w Husserlowskiej koncepcji fantazji najbardziej brzemiennie w konsekwencje są trzy momenty:

- fakt, że *Bildobjekt* jest zjawiającym się „niczym” i że w przysługującym mu ukazywaniu „niczego”, wystawia on *Bildsujet*;
- fakt, że to ukazujące się „nic” nie jest jako takie obecne (aktualnie rzeczywiste), co pozwala mówić o problematyczności jego statusu intencjonalnego;
- fakt, że *Bildsujet* jest ze swej strony również nieobecny (w znaczeniu „niebędący teraz”).

Powyższe elementy Husserlowskiej koncepcji fantazji składają się na jej paradoksalny charakter. Paradoks polega na tym, że fantazja uobecnia (*Vergegenwärtigen*) coś nieobecnego (*Bild-*

<sup>45</sup> E. Husserl, *Phantasie...*, wyd. cyt., s. 40.

<sup>46</sup> Por. E. Escoubas, *Obraz, fikcja i duch wspólnoty u Husserla*, w: J. Mi-gasiński, I. Lorenc (red.), *Fenomenologia francuska...*, wyd. cyt.

*sujet*) za pomocą czegoś nieobecnego (*Bildobjekt*) i będącego w dodatku „niczym”. W tym typie uobecniania – powiada Richir – chodzi zatem o zupełnie *inny rodzaj ufundowania* (*Stiftung*), o czasowość odmienną od tej czasowości, która jest bezustanną, odradzającą się ucieczką terażniejszości w przeszłość oraz wynurzaniem się ku horyzontowi przyszłości.

Raz jeszcze należy zaznaczyć, iż interpretowany przez Richira Husserl zdecydowanie *rozgranicza pole postrzegania i pole fantazji*. Wróćmy raz jeszcze do tej różnicy. W wykładach z 1904/1905 roku Husserl pisze: „»Obraz« fizyczny, a właściwie jego *Bildobjekt*, jest *fictum*, jest przedmiotem postrzegania, ale i ukazywaniem przedmiotu (*Scheinobjekt*). Ukazuje się on w sztuce w taki sposób, który właściwy jest realnej rzeczy fizycznej, ale (czyni to – *I. L.*) w konflikcie z aktualną obecnością (*aktuelle [...] Gegenwart*), w wolnym od sprzeczności spostrzeżeniu. Ta *fikcja, lub raczej świadomość fikcji* (wyróżnienie – *I. L.*), przenika się obecnie ze świadomością przedstawienia. Rodzi się zatem świadomość wyobrażeniowa. Powstaje ona w nowej sprzeczności między *fictum* i *imaginatum*”<sup>47</sup>. Dalej zaś czytamy, iż fantazja nie nosi powyższych cech obrazu, „nie konstytuuje się (ona – *I. L.*) jako quasi-rzeczywista realność, pomiędzy realnościami fenomenalnymi (pozostającymi – *I. L.*) w określonym polu widzenia; *nie wchodzi jako fictum w konflikt z bezsporną rzeczywistą obecnością* (wyróżnienie – *I. L.*)”<sup>48</sup>.

Akty fantazji mają wprawdzie miejsce w pewnym polu percepcji, ale jest to obszar „innego świata”, całkowicie oddzielony od aktualnej rzeczywistości. Czym jest ten *Phantasiewelt*?

W świecie tym coś się nam ukazuje, ale to ukazywanie się nie ma charakteru obrazu. Ukazuje się tutaj to, co jest nie-obecne (*das Nichtgegenwärtigkeit*). Termin ten zachowuje i „wygrywa” pewną językową dwuznaczność (zachowaną i w polskim tłumaczeniu): utrzymuje napięcie między nie-teraźniejszym

<sup>47</sup> E. Husserl, *Phantasie...*, wyd. cyt., s. 54.

<sup>48</sup> Tamże, s. 54–55.

(nie-aktualnym) i nie-rzeczywistym. Pojawy fantazji mają ulotny charakter – łatwo pojawiają się i rozpraszają. Przysługuje im jednak możliwość ponownego, nieoczekiwanego zjawiania się w grze wolnych skojarzeń. Przedmioty fantazji są nietrwałe i labilne, ulegają metamorfozie i jest to zupełnie inna „przemiana” przedmiotów niż ta, z jaką mamy do czynienia w opisywanym już tutaj mechanizmie cieniowania. Różnica polega na tym, że postrzeganiu realnej rzeczy towarzyszy świadomość jej rzeczywistości, a ponadto mamy tu do czynienia z obecnością obrazu, którego fantazja nie potrzebuje.

Podkreślił raz jeszcze za Richirem: fantazja jest obszarem podwójnego, oscylującego przejścia między obecnym i nie-obecnym, ma aporetyczny sposób istnienia (jest obecnym przeżyciem uobecniającym nieobecny przedmiot). *Husserlowskie analizy fantazji oznaczają wyjście poza horyzont zakreślony przez tak zwaną filozofię obecności.*

Chodzi o to, że *fantazja jest obszarem nieobecności podmiotu* (w znaczeniu świadomości „ja”). Konstitutywnym momentem tego doświadczenia jest „samozatrącenie”, „zapomnienie siebie” (*Selbstverlorenheit, Selbstvergessenheit*) jako przeżywającego „ja”. Świadomość, że to ja jestem tym, który doświadcza fantazmatu, przychodzi później, w ponownym przypomnieniu lub w retencji. To „zapomnienie siebie”, które wyprowadza rzeczywistą treść analiz Husserla poza „architekturę subiektywności” oznacza wejście, wraz z doświadczeniem fantazji, w inny porządek czasowości. Jest on porządkiem zatrzymania lub zawieszenia aktywności podmiotu. Richir powiada nawet, iż mamy tu do czynienia z pewnym typem redukcji, z *epoché*, która unieruchamia *factum* w czasie, a raczej lokuje ją w jakimś „międzyczasie” lub „poza-czasie”.

Przeżycie fantazji nie jest przeżyciem „teraz”: przeżywając fantazmat jesteśmy jakby *wyrwani z normalnego porządku czasowości*. „Teraz”, którego brakuje przeżyciu fantazji, jest, co najwyżej, re-konstituowane przez świadomość po fakcie, we wtórnym ujęciu przeżycia fantazji. Ujęcie to deformuje jednak

przeżycie fantazji, ponieważ ujmuje je przy pomocy obrazów i tym samym – umieszcza w przestrzeni quasi-obecności (teraźniejszości), nadaje jej status *Bildobjekt* wyobraźni. Ów *Bildobjekt* wyobraźni podlega procesowi stawania się zjawiskiem (*Phänomenierung*) – Richir określa go mianem „fenomenalizacji” i może być przedmiotem percepcji, unieruchamia on fantazję, lokuje to, co nieobecne, w tym, co obecne (to, co poza czasem umieszcza w „teraz” czasu). *Bildobjekt* wyobraża *Bildsujet* jako przedstawiony (*vorstellen, darstellen*).

Konkludując, możemy zatem powiedzieć, iż w powyższym ujęciu fantazja jest czymś nieprzedstawialnym. Jeśli fantazmat jest przedstawiany w sposób wyobrażeniowy, mamy już do czynienia z innym porządkiem: porządkiem wyobraźni. Fantazja – zauważa Richir – „konstytuuje dziedzinę nieoswojoną, pierwotną, wymykającą się w rzeczywistości porządkowi przedstawienia...”<sup>49</sup> i jest interesującym i wyjątkowym przypadkiem *zawieszenia (lub wzięcia w nawias) stosunku intencjonalnego do przedmiotu*.

Przysługujący fantazji własny porządek czasowości to temporalizacja *uobecnienia bez dającej się ustalić teraźniejszości*. Nie jest to już teraźniejszość w tym znaczeniu, o jakim Husserl mówi w analizach postrzegania. Mamy wprawdzie do czynienia z czymś w rodzaju retencji i protencji fantazji, ale nie są to już retencje i protencje przysługujące żywej, toczącej się teraźniejszości.

Paradoksem fantazji jest to, że jest ona takim ujmowaniem obecności, które nie jest już teraźniejszością tego, co obecne, Stanowi ona doświadczenie, które odbiera pojęciu obecności jej znaczenie aktualności lub „bycia teraźniejszym”.

Należy teraz wrócić do przerwanej wątku przejścia między przejawami fantazji a obrazami wyobraźni. Fantazja jest przez Richira – za Husserlem – traktowana jako *wyjściowy materiał świadomości obrazu*: pełni ona rolę *Stiftung* świadomości obrazu. Interesujący jest mechanizm tego fundowania. Jest on bo-

<sup>49</sup> M. Richir, *Phénoménologie...*, wyd. cyt., s. 85.



wiem mechanizmem swoistej *mimesis*, która ma miejsce w obszarze jeszcze przed-przedstawieniowym, która dopiero rodzi przedstawienie. W fantazji dochodzi mianowicie do aktu naśladowania *Stiftung* postrzeżenia. To jednak, co postrzegam w akcie fantazji, nie jest efektem widzenia w znaczeniu percepcji zmysłowej. Jest to *widzenie „jak gdyby”*. Prezentowana obecność ma tu charakter zmodyfikowany: na przykład „dom nie-obecny konstytuowany jest jako uobecniony (*Vergegenwärtig*), jako fantazmat, w aktach i ujęciach, które dane są jako uobecnienia postrzeżeń i przedstawień. Dom znajduje się więc tam, jawi się w charakterze fantazji. Jeśli jednak przyglądam się aktowi konstytuującemu, odnajduję również labilność widzenia (płynność – *I. L.*) postrzegania tego oto domu i to właśnie staje się dla mnie w refleksji czymś przedmiotowym”<sup>50</sup>.

Problem modyfikacji postrzegania zmysłowego, jaka zachodzi w fantazji, nabiera większej wyrazistości, gdy odniesiemy go do, wspomnianego już, przysługującego fantazji „zapomnienia siebie”. Nieświadomość siebie w fantazji dotyczy bowiem przede wszystkim nieświadomości ciała: *Leib. Na scenie fantazji nie mogą odnaleźć siebie jako doznającego ciała, jako ciała przeżywającego*. Nie jestem (jako ciało) w żadnym jej punkcie (*Nullpunkt*). Przyjęcie punktu percepcyjnego lub refleksyjnego odniesienia, jakim jest „ja” oznacza zatrąę fantazji i przekształcenie jej w obraz.

Jest więc swoistym paradoksem, że *Phantasie Ich* pojawia się na scenie dopiero wówczas, gdy fantazja jest przetransponowana w obraz wyobraźni. *Transformacja ta jest jednak w ogóle możliwa tylko pod warunkiem wcześniejszej „utrąty siebie” (Selbstverlorenheit) oraz uchylenia porządku czasowości związanego z „teraz” podmiotu*. W fantazji „ja” nie jest w stosunku do siebie aktualnie obecne, gdyż pojawia się ono (jako świadomość „ja”) dopiero na etapie wyobraźniowej modyfikacji aktów fantazji. Ta modyfikacja „ja” przekształca je w „ja” będące „jak gdyby”, „jak gdyby obecne”.

---

<sup>50</sup> E. Husserl, *Phantasie...*, wyd. cyt., s. 185.

Stracone (a właściwie nieistniejące) „ja” fantazji i *Phantasie Ich* oraz *Phantasie Leib* nie są tymi samymi obecnościami.

Zarazem *wdziera się w tę zmodyfikowaną obecność podmiotu to, co radykalnie inne* i niemożliwe do ujęcia przez przedstawienie. Jest to inne straconego (nie-obecnego) „Ja” fantazji. Można dostrzec pewien paradoks w fakcie, że to inne wdziera się właśnie za sprawą fantazji, którą tradycyjnie uznaje się za dziedzinę najbardziej „prywatnej” wewnętrznosci.

Jak wskazują na to analizy Eliane Escoubas, niepozycjonalny charakter doświadczenia fantazji, jej charakter „doświadczenia bez nastawienia właściwego doświadczeniu” zostaje niejako przechowany w swoistym sposobie istnienia artystycznych tworów wyobraźni, w szczególności w artystycznej fikcji. Chodzi tu o analizowany przez Husserla modus istnienia „jak gdyby”.

Świat realny zmusza nas bezustannie do zajmowania określonej „pozycji”, do podejmowania decyzji wiążących się z rozstrzygnianiem o jego realności. Zarówno fantazja, jak i fikcja uwalniają nas od konieczności podmiotowego ześrodkowywania naszych doświadczeń, pozwalają wkroczyć w przestrzeń, którą Kant określił jako przestrzeń bezinteresownej kontemplacji lub doznawania. Ta przestrzeń istniejąca „jak gdyby” jest ziemią niczyją i dlatego jest również *przestrzenią wspólną*. Napotykam tu innego jako część własnego, przeżywanego, odczuwanego świata; *współistnieję z nim*, a nawet – jak w swych znakomitych analizach oddziaływania fikcji literackiej pokazał Paul Ricoeur w *O sobie samym jako innym* – odnajduję siebie poprzez to współodczuwanie i współbycie z innym. Takie jest najgłębsze – zauważają to i Escoubas, i Ricoeur – znaczenie starej, arystotelesowskiej kategorii *katharsis* w nowym polu interpretacji doświadczenia estetycznego.

Dlatego Escoubas może powiedzieć, iż sztuka jest „transcendencją bez transcendencji”<sup>51</sup> przestrzeni naszego wraże-

<sup>51</sup> E. Escoubas, *Le corps de l'oeuvre et le principe d'utopie*, „La part de l'Œil” 2006/2007, nr 21-22.

niowego kontaktu ze światem. Transcendowanie tego obszaru przez akty fantazji, wyobrażenia, fikcje zachowuje nadal swój wrazeniowy, choć zmodyfikowany charakter. To doświadczenie jest nie-pozycjonalne, jest doświadczeniem „bez nastawienia właściwego doświadczeniu”<sup>52</sup>. Jest nim zarówno percepcja obrazu, jak i przedstawienia teatralnego, które cechuje charakteryzowana wyżej „podwójność” apercpcji.

Możemy zatem – nie będąc w nastawieniu doświadczenia – niejako „wyrwani” z naturalnej percepcji świata - współodczuwać z postaciami scenicznymi, współlistnieć z elementami świata przedstawionego na obrazie: „Arystotelesowska *katharsis* pojawia się w niezmienionej postaci w Husserlowskim wzięciu w nawias nastawienia doświadczenia, jakiego dokonuje nastawienie estetyczne – doświadczenie estetyczne, w którym doświadcza się, nie będąc w nastawieniu doświadczenia. Odnajdujemy też to samo założenie, konieczne do urzeczywistnienia *katharsis* u Arystotelesa i do zawieszenia nastawienia doświadczenia u Husserla: jest to założenie wspólnego, ludzkiego świata, wspólnoty, więzi intersubiektywnej. Albowiem, tak jak u Arystotelesa, nie jest możliwe pomyślenie tragedii i tragicznej *katharsis* poza państwem, poza życiem państwa, tak samo u Husserla nie jest możliwe do pomyślenia nastawienie estetyczne poza światem obiektów kulturowych, poza światem tradycji jakiejś wspólnoty, poza językowymi osadami znaczeń i historia udokumentowaną w wytworach artystycznych”<sup>53</sup>.

Obszar „jak gdyby” fikcji, w który „delegowane” są zarówno nasze postrzeżeniowe nastawienie do świata, jak i potrzeba zrozumienia jego sensu, na mocy praw doświadczenia estetycznego zostają co prawda „odciążone” od konieczności zajmo-

---

<sup>52</sup> E. Escoubas, *Obraz, fikcja i duch wspólnoty u Husserla*, tłum. P. Pieńiążek, w: J. Migasiński, I. Lorenc (red.), *Fenomenologia francuska*, wyd. cyt., s. 304.

<sup>53</sup> Tamże, s. 305.

wania określonej pozycji w kwestii realności świata, w który wkraczamy, ale nie wisi on w bytowej próżni; wciąż pozostaje częścią naszego świata. Zachowuje – choć w zmodyfikowanej i „odciążonej” ontologicznie postaci – wszystko to, co składa się na dziedzictwo kulturowych znaczeń oraz kulturowo, historycznie ukształtowanych sposobów artykułowania naszych związków ze światem. Estetyczne *doświadczenie fikcji* zawsze odwołuje się do kulturowej sedymentacji znaczeń wypracowanych przez wspólnotę – *do ducha wspólnoty*. Dzięki owemu osadzeniu w tym, co kulturowo wspólne, możemy fikcją artystyczną „postrzeganą wspólnie, przez ludzi zgromadzonych w tym samym miejscu, na gruncie intersubiektywnie przeżytej tradycji”<sup>54</sup> odróżnić od halucynacji czy „nawiedzenia nas przez widma”. „Jak gdyby” fikcji zachowuje wciąż swój związek z realnym światem poprzez wskazany przez Husserla charakter podwójnej, naprzemiennej apercpcji (gdzie na przykład w powieści czy w sztuce teatralnej „aperpcja postaci fikcyjnej obejmuje apercpcję postaci rzeczywistej”<sup>55</sup>). Ta „wolna apercpcja” zakorzeniona jest – utrzymuje Escoubas za Husserlem – w „duchu wspólnoty”.

## FENOMENOLOGIA PRZESTRZENI I MIEJSC ESTETYCZNEGO UZGODNIENIA

### Ziemia jako wspólne podłoże doświadczenia świata

Jak wytłumaczyć filozoficznie fakt, iż zarówno w codziennych przekonaniach oraz mowie potocznej, jak i na różnych piętrach artykulacji kulturowej odnosimy się do tego samego świata, wspólnego wszystkim, podczas gdy każdy z nas ma „swoją własny świat”? Czy żyjąc w swoim świecie, mogę się komunikować ze

<sup>54</sup> Tamże, s. 307.

<sup>55</sup> Tamże

światem drugiego, czy mogę weń wniknąć i zrozumieć, utożsamiać się z nim? Jeśli tak, jaka byłaby podstawa tego porozumienia? Korzystający z nauk późnego Husserla, przede wszystkim z jego teorii *Lebensweltu*, Merleau-Ponty pisze: „każdy z nas ma prywatny świat; otóż owe prywatne światy są »światami« tylko dla ich posiadaczy, a nie są światem. Jeden świat, to znaczy jedyny świat, byłby *koinos kosmos*, i to nie na niego otwierają się nasze postrzeżenia. Lecz wobec tego naprzeciw czemu one wychodzą? Jak nazwać, jak opisać, tak jak widzę je z mojego miejsca, owo *przeżycie drugiego* (...); jakże mógłbym pojąć jego barwy, jego ból, jego świat jako jego właśnie, jeśli nie podług barw, które ja widzę, bólów, jakich ja doznałem, świata, w którym ja żyję. Niemniej mój świat prywatny przestał być tylko moim światem – teraz jest to instrument, na którym gra ktoś inny, wymiar ogólniejszego życia, które zaszczepiło się na moim”<sup>56</sup>.

Owym elementem ogólności, którym „zaszczepiona” jest moja prywatna wizja świata, i który umożliwia mi komunikację z innymi oraz czyni prywatne światy wariantami jednego świata, jest – twierdzi Merleau-Ponty – wspólna, „nie dająca się uzasadnić pewność świata zmysłowego”<sup>57</sup>.

Ta niewidzialna prawda, pewność bycia w świecie, którą filozof nazywa „wiarą postrzeżeniową”, umożliwia nam uzyskanie zgody co do tego, że jesteśmy zdolni „ogarnąć ten sam prawdziwy przedmiot, albo przynajmniej wymienić się względem niego swymi sytuacjami”<sup>58</sup>. Owo pierwotne, zrodzone ze zmysłowego, postrzeżeniowego kontaktu ze światem otwarcie nań, jest silne w praktyce naszego życia, choć wymyka się próbom teoretycznego ujęcia.

Czy wiara postrzeżeniowa jako towarzysząca nam we wszystkich aktach naszej życiowej aktywności pewność „wspól-

---

<sup>56</sup> M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, rozdział „Refleksja i zapytywanie”, tłum. J. Migasiński, wyd. cyt., s. 23–24.

<sup>57</sup> Tamże, s. 24.

<sup>58</sup> Tamże, s. 27.

nego gruntu” może być pojmowana w kategoriach transcendentnego warunku wszelkiego intersubiektywnego uzgodnienia? To pytanie znów, podobnie jak w poprzednim rozdziale, kieruje nas ku klasycznej wersji fenomenologii.

Pewne uzasadnienie dla postawienia powyższej kwestii oraz częściowe jej rozjaśnienie uzyskujemy u samego Husserla. Konkretnie mowa o wypowiedziach zawartych w rękopisie Husserla z 1934 roku i opublikowanych we Francji w 1989 roku *La terre ne se meut pas* („Ziemia się nie porusza”) ze wstępem Didera Francka. Tekst ten stał się źródłem wielu filozoficznych komentarzy, również w środowisku francuskich estetyków.

W tekście tym Husserl wprowadza istotną dystynkcję pomiędzy Ziemią pojmowaną jako ciało niebieskie oraz Ziemią – grunt, względnie podłoże. Rozróżnienie to odpowiada dwuznaczności słowa „ziemia” w języku polskim. W języku francuskim chodzi o dwa terminy: *la Terre* oraz *le sol*.

Ziemi jako ciała fizycznego – zaznacza Husserl – doświadczam fragmentarycznie, częściowo i owe fragmenty tak doświadczanej Ziemi pozostają w ruchu bądź w spoczynku wobec Ziemi-gruntu, która się nie porusza. To na tym gruncie konstytuowany jest fenomen Ziemi doświadczanej jako żywa cielesność i ciało (*Leib, Körper; chair, corps*), a doświadczenie to konstytuuje własny horyzont możliwych odległości, przestrzeni dostępnej mojemu doświadczeniu i wyznacza granice tej przestrzeni.

„Odwrócenie przewrotu kopernikańskiego” zapowiedziane w manuskrypcie Husserla polegałoby zatem na tym, że w powyższym ujęciu Ziemia-grunt pojmowana jest jako nieruchome podłoże wszelkich fenomenów przestrzenności i cielesności. Przy tym – jak trafnie zauważa w swej interpretacji powyższego fragmentu Eliane Escoubas<sup>59</sup> – Ziemia grunt nie jest żadnym miejscem, lecz tym, co umożliwia miejsca, jest „archi-foyer” miejsc.

<sup>59</sup> E. Escoubas, *L'espace pictural*, Encre Marine, Paris 1995.

Według Escoubas wyjątkowym sposobem na przedstawienie owego umocowania ludzkich sposobów postrzegania świata na Ziemi-gruncie jest wynalazek perspektywy renesansowej w malarstwie. Malarstwo to wizualizuje napięcie pomiędzy „Ziemią-arche” i „Horyzontem”, który uzmysławia granicę dostępności nieskończonej przestrzeni świata. Granica ta jest ruchoma, związana z poruszaniem się ciał. Escoubas na przykładach obrazów Paolo Uccella i Piero della Francesca pokazuje, że „Quattrocento osadza malarskie przedstawienie na Ziemi-gruncie (*Terre-sol*) jako na źródle wszelkiego przejawiania się i ukazywania się. Zatem wiodącym motywem przestrzeni *Quattrocenta* jest (...) relacja *polemiki* pomiędzy modalnością *przejawiania się* lub *ukazywania* a systemem *reprezentacji*. Owa Ziemia-grunt – która zostanie odzyskana przez odkrycie kopernikańsko-galileuszowe – jest tym źródłowym doświadczeniem, które maluje malarstwo *Quattrocenta*, przedstawiające dokładnie to, na co stanie się ślepa nowożytna nauka”<sup>60</sup>.

Malarstwo renesansowe – poprzez zwrot ku przedstawieniu źródeł widzialności świata – zapoczątkowuje malarską drogę reprezentacji tego – opisywanego tu za Merleau-Pontym – fundamentalnego napięcia, które stoi u podstaw naszych doświadczeń percepcyjnych: jest to napięcie między tym, co przerasta horyzont naszego doświadczenia i tym, co stanowi źródłowe osadzenie naszego doświadczenia w wierze postrzeżeniowej. Malarstwo to pozwala nam – z jednej strony na powrót do pewności świata danego w percepcji zmysłowej, z drugiej strony – pozwala „dotknąć horyzontu”, doznać swoistego zawrotu głowy związanego z samą możliwością istnienia innego świata niż ten, który opiera się na Ziemi-gruncie, dotknąć możliwości świata „poza orbitą” naszych doświadczeń. Wymienność tych momentów doświadczenia: osadzania na pewnym gruncie i wyrzucania poza orbitę – jest rytmem – jak za Maldineyem powie Escoubas: „[Jako] jedność *gruntu* i *horyzontu*, obraz *Quattrocenta* otwiera

---

<sup>60</sup> Tamże, s. 43.

d dziedzinę czystej *widzialności*: a ta nie jest niczym innym niż nieskończoną odwracalnością rytmu i zawrotu głowy”<sup>61</sup>.

Sztuka współczesna w odróżnieniu od sztuki wyrastającej z założeń postrzegania świata według reguł renesansowej perspektywy jest atypijna; pozbawia estetyczne doświadczenie wspólnego gruntu, kwestionuje to, o czym dotąd upewniała nas wiara percepcyjna. Jej działanie jest pod tym względem i w pewnym sensie analogiczne do sztuki sprzed wynalazku perspektywy, na przykład sztuki wpisanej w porządek metafizyczny, symboliczny. Dowolnie i w oderwaniu od wpisanej w zmysłowe doświadczenie świata potrzeby „punktu oparcia” i „trwałego gruntu”, zarządza ona naszymi doksytecznymi przekonaniemiami o prawach rzeczywistości, wykorzystuje je do swoich celów. Na przykład w sztuce średniowiecznej relacje wielkości czy relacje góra–dół służą reprezentacji oraz odtworzeniu hierarchii metafizycznych wartości i często pozostają w niezgodzie z potocznie przyjętymi przekonaniemiami i prawami percepcji. Natomiast malarstwo abstrakcyjne czy muzyka dodekafoniczna wyprowadzają nas poza obszar zwyczajowej tematykacji świata, skłaniają do szukania nieugruntowanych dotąd sposobów jego obiektywizacji.

Estetyczne uzgodnienie możliwych światów  
jako „zadomowienie” na Ziemi – *arché*

Oryginalną konceptualizację tematyki uzgodnienia estetycznego, zwłaszcza w jej zastosowaniu do fenomenów współczesnej sztuki i cybersztuki, odnajdujemy w pracach Anne Cauquelin<sup>62</sup>.

Estetyka – zauważa ona – może być potraktowana jako nauka o dostępie do możliwych światów. Czy i na jakim gruncie światy te można uzgodnić? Problematyka ta szczególnie zysku-

<sup>61</sup> Tamże, s. 67.

<sup>62</sup> Por. A. Cauquelin, *A l'angle des mondes possibles*, PUF, Paris 2010, *L'art du lieu commun*, Seuil, Paris 1999.



je na filozoficznej głębi i zarazem na filozoficznej aktualności w miejscu przecinania się współczesnej fenomenologii i ontologii. W centrum tego pola znajdują się, wciąż pobudzające do dyskusji, ujęcia późnego Husserla, Heideggera i Merleau-Ponty'ego; kluczowe dla tych ujęć sposoby rozumienia kategorii „świata” i „otwarcia”.

Pojęcie „świata” łączy się u późnego Merleau-Ponty'ego – w interpretacji omawianej autorki – z problematyką pierwotnej intuicji, wspólnego przekonania, z obszarem *doksy*. Świat, o którym mówi Merleau-Ponty w *Widzialnym i niewidzialnym*, to „pierwotna gleba” refleksji, która jest częścią świata i zarazem bierze z niego początki. Jak pisze Husserl, metaforycznie rozumiana „Ziemia jest miejscem mojego zaczepienia, ustalenia mojej pozycji jako bytu żyjącego w świecie, punktem, z którego wyruszam ku innym terytoriom”<sup>63</sup>.

Ten pierwotny grunt nie poddaje się jednak środkom analizy refleksyjnej, bezustannie wymyka się wszelkim próbom ujęcia jej przez podmiot. Aktywność podmiototwórcza jest bowiem efektem gestu oddzielenia się od tego obszaru pierwotnego, wspólnego przekonania o świecie. Powstanie i aktywność podmiotu są warunkiem i zarazem efektem rozstępu (*écart*) między tą aktywnością i pierwotnym gruntem, z którego ona wyrasta. Ten sam gest oddzielenia formuje również wspólnoty innych istnień (*vivants*). Słowem – podmiotowe odniesienie do świata, refleksja nad moim światem i możliwymi światami innych ludzi, ma miejsce jedynie na gruncie elementarnego przekonania o rzeczywistości świata i zarazem – choć brzmi to paradoksalnie – jedynie pod warunkiem oddzielenia się tej refleksji od owej pierwotnej intuicji;

Według Merleau-Ponty'ego – przypomina Cauquelin – świat nie jest ani konstytuujący, ani konstytuowany, zaś inne dające się wyobrazić światy zależą od tego jedyne, realnego

---

<sup>63</sup> E. Husserl, *L'arche-originnaire Terre ne se meut pas*, w: tenże, *La terre ne se meut pas*, Minit, Paris 1989, s. 27.

świata, którego pierwotna intuicja jest w aktach naszej podmiotowej aktywności zarazem potwierdzana i oddalana. W *Notatkach roboczych* załączonych do *Widzialnego i niewidzialnego* francuski filozof pisze o możliwych światach jako idealnych wariantach świata realnego.

Na jakiej podstawie mogę być przekonana, że postrzegany i doświadczany przeze mnie świat jest tym samym światem w postrzeżeniach i doświadczeniach innych ludzi? Co jest podstawą form obiektywizacji świata jako wspólnego dla wszystkich? Zdaniem Cauquelin formą ludzkiej aktywności usytuowaną najbliżej owej podstawy jest sztuka. W tym względzie deklaratywnie idzie ona śladem nie tylko Merleau-Ponty'ego, ale i Heideggera.

Sztuka czyni swym przedmiotem sposób, w jaki prezentuje się to, co widzialne; ujmuje kluczowy dla owego prezentowania się stosunek między „*sense data*” i konstrukcją ducha<sup>64</sup>, między pasywną recepcją i aktywną konstrukcją, wreszcie – relację między moim postrzeganiem świata i postrzeganiem go przez innych. Różne sposoby obiektywizowania świata w dziełach sztuki otwierają się na to, co jest ich pierwotnym, intuicyjnym podłożem. W ten sposób dzieło sztuki „czyni możliwym rozpoznanie naszego miejsca zamieszkiwania: Ziemię”<sup>65</sup>. Relacje między różnymi sposobami postrzegania świata stanowią pewien rodzaj „ukorzenia Ziemi”; są jej „teksturą” lub po Merleau-Ponty’u rozumianą „żywą cielesnością” (*chair*).

Z tej oto niewidzialnej głębi wyłania się dzieło sztuki. Ustanawia ono przestrzeń zapytywania i wątpienia rozpostartą między światem w jego ukazywaniu się i otwarciem tegoż świata na to, co nieprzedstawialne i wymykające się wszelkim próbom ujęcia. Sztuka jest miejscem wiecznie odradzającej się potrzeby zrealizowania tego niemożliwego zamiaru, który przybiera postać wzajemnie uzupełniającego się, dwuwektorowego ruchu

<sup>64</sup> A. Cauquelin, *A l'angle...*, wyd. cyt., s. 71.

<sup>65</sup> Tamże.

zakrycia i odkrycia; jest skierowanym do wewnątrz zakrywaniem własnej niewidzialnej głębi, ale też – jej wciągającym w głąb otwarciem i zarazem wynurzaniem się z niej.

Tematyka ta jest – jak wspominałam – interpretacyjnym rozwinięciem impulsów Merleau-Ponty’ ańskich, przede wszystkim jego kategorii *chiasme* – krzyżującej się struktury, oraz motywów Heideggerowskiej pracy *O źródle dzieła sztuki*. O analogicznych wątkach interpretacyjnych u Escoubas i Maldineya piszę w innym miejscu niniejszego szkicu. Cauquelin zaznacza również obszar bliskości i zapożyczeń u Eco, Barthesa czy Blanchota. Warto odnotować ten fakt z uwagi na ukierunkowanie podjętej tematyki na ten typ badań semiotyczno-fenomenologicznych, które zwracają szczególną uwagę na otwarty charakter struktur artystycznej artykulacji.

Dzieło – zauważa francuska badaczka – ukazuje horyzont widzialności, dotyka granic przedstawienia i przedstawialności; sugeruje i zarazem maskuje transcendencję innych możliwych światów. Transcendencja ta jest w pewien sposób wpisana w dzieło. Stąd pojęcie horyzontu, odsuwającej się granicy między widzialnym i niewidzialnym jest w jakiś sposób obecne we wszelkiej refleksji nad dziełem (nawet jeśli nie posługuje się ona tym pojęciem). „Horyzont” jest tu rozumiany nie tyle w znaczeniu elementu konstrukcji malarskiej, co w znaczeniu określonej figury myślowej. Horyzont wyznacza granice mojego widzenia, granice mojego świata, dotyka tego, co „poza”. W sztuce miejscem doświadczenia horyzontu są na przykład artystyczne artykulacje aktów wiary, życzeń, pragnień, spotkań z tym, co nieokreślone i nieprzewidywalne, itp.

Tym, co „poza”, są otwierane przez sztukę „inne światy” dzieł, tekstów, fikcji i – interesujące autorkę szczególnie – światy cyberprzestrzeni. Zaznaczmy jednak już w tym miejscu, że światy cyberprzestrzenne wymykają się u Cauquelin z przejętej po Husserlu, Heideggerze i Merleau-Pontym retoryki „zamieszkiwania”. Pod tym względem światy te wiele łączy ze współczesną sztuką.

Sztuka współczesna i cyberprzestrzeń.  
Czy poza obszarem zadomowienia?

Uniwersum „światów” współczesnej sztuki cechuje różnorodność i płynność czasowa, to znaczy charakter dynamiczny i procesualny; Cauquelin podkreśla szczególnie ich aspekty demultiplikacji, fragmentacji, dekompozycji czy hybrydalności. Te wielorakie światy (*multivers*) są w stanie wiecznej zmiany, w ruchu pojawiania się i zanikania, wzajemnej niezależności i nomadyzacji w znaczeniu, o jakim pisał w *Milles plateaux* Gilles Deleuze. Rysowany przez niego model symultanicznej multiplikacji znajduje szczególne zastosowanie do analizy nowej sztuki. Nomadyzm sztuki współczesnej polega na jej deterytorializacji; mowa tu o deterytorializacji, a nie o przemieszczeniu – transterytorializacji, gdyż sztuka współczesna jest terenem swoistego wywłaszczenia z miejsca, doświadczeniem nieokreśloności miejsca.

Czy uprawnione jest jednak – słusznie zapytuje autorka *L'art du lieu commun* – używanie w stosunku do owej wielości zjawisk i procesów terminu „sztuka”? Czy za tym użyciem nie kryje się nawiązanie do tradycyjnie rozumianej autonomii sztuki?

Aby uniknąć takich nawiązań i określić wspólne podłoże opisywanych procesów i fenomenów nowych terminach, stosuje ona termin *Ūrdoxa*. Czym jest *Ūrdoxa* w tym swoistym rozumieniu? Jest to nie dająca się wysondować, quasi-wypowiadalna rzeczywistość transcendentalna, różna od *Doxy* jako sfery wspólnych mniemań w ich językowych i myślowych artykulacjach. Światy sztuki sytuuje ona w miejscu przejścia między tak rozumianą *Ūrdoxą* a przestrzenią jej możliwych eksterioryzacji.

Pod tym względem poglądy Cauquelin są bliskie koncepcji Escoubas i Maldineya; wszystkie trzy czerpią inspiracje z Merleau-Ponty’ńskiej wersji fenomenologii. Sztuka odnosi nas do „wspólnego świata”, w pewien sposób pozwala się temu światu uzewnętrznić, pozwala mu stać się widzialnym. Czyni bowiem, a zwłaszcza dotyczy to współczesnej sztuki, swym tema-

tem i sposobem przedstawienia sam proces konstytuowania się widzialności świata, odnosi do warunku widzialności. Warunek ten jest pierwotną, poprzedzającą wszelkie postrzeganie świata, ale też i myślenie o nim, warstwą pewności świata zmysłowego przysługującej nam jako jego mieszkańcom.

Góra Saint Victoire Cézanne'a – zauważa Henri Maldiney – staje przed nami za sprawą malarskiego otwarcia widzialności świata. To „wydarzenie otwiera świat, w którym jesteśmy”<sup>66</sup> i zarazem czyni z nas współtwórcę tego wydarzenia. Uruchamia i zarazem neguje, wprowadza w napięcie nasze doksyiczne sposoby dotychczasowego, percepcyjnego zakorzenienia. Dzięki temu, uruchomionemu przez dzieło, odniesieniu do wspólnego świata, pozwala nam ono uczestniczyć w stawaniu się góry Saint Victoire według Cézanne'a, pozwala nam wejść w inny świat. „Jestem tu, gdzie widzę – zauważa Maldiney, a świat jest tym, co mogę zobaczyć”<sup>67</sup>.

Idąca podobnym tropem Cauquelin u podstaw swej koncepcji współczesnej sztuki umieszcza ontologię wydarzania się, logikę „stawania się dziełem”. Ta onto-logika transcendentálna dotyka tego, co – będąc poza językiem - przekracza nasze możliwości językowej analizy. Dotyka ona tego, co zostało przywołane na początku tej rekonstrukcji, a mianowicie „Ziemi-żywiolu” (*Terre-arché*) będącej zarazem Ziemią – gruntem, „miejszem zamieszkiwania”.

Czy sztuka współczesna, zrywająca z klasycznymi regułami przedstawieniowości wywodzącymi się z renesansowej perspektywy, a w szczególności czy cybersztuka zachowują związek z naszym „miejszem zamieszkiwania”, to znaczy z naszym osadzeniem w sieci cielesnych i intercielesnych (wraz z splecionymi z nimi aspektami życia duchowego) związków ze światem i z innymi ludźmi?

---

<sup>66</sup> H. Maldiney, *Zarys fenomenologii sztuki*, tłum. J. Jakubowski, w: J. Migasiński, I. Lorenc, *Fenomenologia francuska*, wyd. cyt., s. 552.

<sup>67</sup> Tamże, s. 553.

Odpowiadając na to pytanie przede wszystkim należało-by odrzucić takie jego interpretacje, w których „inne światy”, na przykład światy dzieł sztuki, są tylko projekcjami naszego świata. Przykładem takich interpretacji, często towarzyszącym świadomości potocznej, są sposoby rozumienia obrazów czy fikcji narracyjnych oparte na tradycyjnym, mimetycznym wzorcu powielenia rzeczywistego świata i „delegowania” tego, co powielone, w rejon nierzeczywistego. Według tych ujęć poprzez tworzenie dzieł projektujemy duplikat naszego świata, którego status ontologiczny jest statusem rzeczywistości pozornej, istniejącej „jak gdyby”, a następnie – po opuszczeniu fikcyjnego uniwersum – wracamy „do siebie”, do realnego świata. Zataczamy w ten sposób koło, które w kategoriach swego rodzaju magii opisuje Huizinga w *Homo ludens*. Esencjalizm tej koncepcji polega – według Cauquelin – na przyjęciu ostrej, istotowej opozycji między tym, co rzeczywiste, i tym, co fikcyjne; tym, co prawdziwe, i tym, co fałszywe.

Fenomeny sztuki współczesnej a zwłaszcza cybersztuki wymykają się powyższej interpretacji i przysługującej jej siatce pojęć. W przeciwieństwie do naszej „zamieszkałej” rzeczywistości, poddającej się ontologii „ostatniego planu”, wraz z kluczową dla niej kategorią Ūrdoksa, rzeczywistość generowanego elektronicznie *Second Lifu* nie jest przestrzenią naszego „zamieszkiwania”, nie wymaga od nas postawy, zgodnie z którą – w najbardziej „archaicznej” warstwie naszych struktur percepcyjnych i umysłowych – dokonywalibyśmy odróżnienia tego, co rzeczywiste od nierzeczywistego. Przestrzeń gry, w którą jesteśmy tu wciągnięci, to „wspólnota awatarów”: w wirtualnym środowisku gry mój awatar wchodzi w interakcje z awatarami wspólnoty innych uczestników. Jest to rzeczywistość „mieszkańców bez przestrzeni” i „przestrzeń bez mieszkańców”<sup>68</sup>. Pozostajemy w obrębie tej gry „magicznie oczarowani, zagarnięci, lecz obiekt, który chcemy zdobyć wciąż pozostaje odległy”<sup>69</sup>.

<sup>68</sup> Por. tamże, s. 174.

<sup>69</sup> Tamże.

*Second Life* jest jedynym w swoim rodzaju splotem sztuki, utopii i *autopoiesis*. Sztuki w jej współczesnej wersji, w charakteryzowanym wyżej znaczeniu generowania procesów symulanicznej wielości; utopii, gdyż jest produkowaniem „miejsc” pozbawionych lokalizacji; *autopoiesis*, gdyż wyłania wciąż nowe totalności. Sztuka cyberprzestrzenna nie jest jednak zarazem ani sztuką, ani utopią ani twórczością w utrwalonych w tradycji znaczeniach. Nie chodzi tu, jak w tradycyjnej utopii, o funkcje krytyczne wobec istniejącej rzeczywistości, lecz o oddziaływanie na obraz, możliwość interweniowania w świat cyberprzestrzenny, zmieniania go i dekomponowania. Możliwość ta czyni z uczestnika gry „spektaktora”; to trafne określenie zostało użyte za Jeanem Louistem Weissbergiem<sup>70</sup>. Jest ona praktycznie nieograniczona i pozwala na przekroczenie stawianego dziełu sztuki wymogu oryginalności, które siłą tradycji wpisane zostało w świadomość estetyczną nawet współczesnego odbiorcy sztuki. Obalane są opozycje: kopia – oryginał, autor – naśladowca wzgl. plagiator; zanika pojęcie „praw autorskich”. Artyści działający w „necie” nie tyle przewyżniają istniejące systemy (jak na przykład artyści awangardowi), ile obnażają niemożliwość systemów. Potwierdzają poprzez swoją praktykę fakt ich nieistnienia: „Wejście w net i robienie tam sztuki oznacza akceptowanie *leftu*, przekształceń, zapożyczeń, kopii”<sup>71</sup>. Negacji tej dokonuje nie artysta, lecz sam system internetowy.

Cyberświat podobny jest do sztuki w tym, że ukazuje ludzkie marzenia jako zrealizowane. Różnica polega jednak na tym, iż nie oferuje on – tak jak często – czyni to tradycyjna sztuka – iluzji pożądanego świata, lecz jest realnie innym światem. Prawa fizyczne tego świata są odmienne od tych, których na co

---

<sup>70</sup> P. Barboza, J.-L. Weissberg, *L'image acté*, L'Harmattan, 2006; por. też A. Cauquelin, *A l'angle...*, wyd. cyt., s. 180.

<sup>71</sup> Tamże, s. 181.

dzień doświadczamy<sup>72</sup>. Nie zostały one ponadto wykreowane przez artystę, lecz powstały za pośrednictwem technologii.

Cybersztuka obiecuje i zarazem odmawia dostępu do możliwych światów innych ludzi w znaczeniu, o jakim pisałam na początku tego szkicu: jest ona swego rodzaju pułapką przyjemności, w której zostają zamknięci widz i konsument. Jest to przyjemność „twórczej iluzji” spotkania z paralelnymi światami; nasze „doksyczne” przekonania o rzeczywistości i jej prawach (na przykład jej związkach przyczynowo-skutkowych) zostają wciągnięte i „zagospodarowane” przez grę w cyberprzestrzeni, na przykład grę podstępów, fałszywych podobieństw, władzy itp. Mimo pozorów zachowania owych elementów doksycznych przekonań, nasze uczestnictwo w grze oznacza zgodę na wiarę w rzeczywistość innego rodzaju niż ta, która jest nam znana i w której byliśmy zdomowieni. Oznacza, iż dokonaliśmy skoku w nieznaną, analogiczną do pascalowskiego *pari*.

Temat estetycznego uzgodnienia wymaga w tej optyce przywołania wątków nie tyle fenomenologicznych, co ontologicznych. „Skok” w inną rzeczywistość, którego dokonujemy stając się uczestnikami gry, jest skokiem w rzeczywistość „jako” (*en tant que, qua*). Nie mamy tu jednak do czynienia aktem przyzwolenia na irrealność duplikatu realnego świata o statusie pozoru ani z neutralizacją naszego „doksycznego” nastawienia, jak w odniesieniu do świadomości estetycznej widział to Husserl, lecz raczej z przyzwoleniem na prawa innej rzeczywistości. Tym, o co trzeba w niniejszym kontekście estetycznego uzgodnienia pytać, nie są sądy, postawy czy nastawienia podmiotów uczestniczących w doświadczeniu, lecz typy „rzeczywistości”: rzeczywistości „jako”, przysługującej grze, i tej, z której „wychodzimy”, rozpoczynając grę, i do której wracamy po jej zakończeniu, a „świat nazywany realnym odzyskuje swoje miejsce

<sup>72</sup> Por. badania Davida Lewisa w: *De la pluralité des mondes*, Editions de l'éclat, Paris 2007.



i swoje znaczenie”<sup>73</sup>. Doświadczenie to jest „realną praktyką relatywizmu”, akceptacją realności obu światów<sup>74</sup>.

Cyberprzestrzeń nie daje „zawrotu głowy”, jakiego doznaje ktoś, kto traci grunt pod nogami; kto nie znajduje w swoim percepcyjnym, zmysłowym doświadczeniu rzeczywistości stałych punktów odniesienia i trwałego podłoża, na którym mogłaby się wesprzeć konstytucja sensu jego świata. Dodajmy w tym miejscu do wywodów autorki następującą uwagę: Takie praktyki wytrącania spod nóg Ziemi-gruntu przypisać można natomiast części współczesnej sztuki. Nie pojawiają się w niej one w sposób nagły. Podajmy przykłady analiz, które na to wskazują: Eliane Escoubas we wspomnianej już tutaj *L'espace pictural* wskazuje na pęknięcia w rysowanym przez siebie paradygmacie renesansowej przestrzeni malarskiej, konstruowanej wokół stałego punktu „zadomowienia” naszej percepcji na *Ziemi-arché*. Rysa biegnie od Uccella poprzez Friedricha aż po Kandinskiego. Gilles Deleuze w swej książce o Francisie Baconie podnosi do rangi paradygmatu wewnętrzne napięcie malarskiej przestrzeni jego obrazów; jest to napięcie między brakiem Ziemi jako punktu oparcia i orientacji a dramatycznie artykułowaną presją form widzialnej zewnętrżności istnienia.

---

<sup>73</sup> A. Cauquelin, *A l'angle...*, wyd. cyt., s. 197.

<sup>74</sup> Referowana autorka zauważa w tej relatywistycznej koncepcji światów pewną trudność lub co najmniej miejsce na postawienie nowych pytań. Bowiern po to, aby to przejście między światami mogło się w ogóle dokonać, potrzebny jest „ktoś”, kto zdecyduje o wkroczeniu do gry i o jej przerwaniu; z tyłu tej sytuacji, za tymi dwoma typami rzeczywistości należy założyć jakiś podmiot, instancję decydującą, jakiegoś *self*, które „rzuca się w grę”, a następnie z niej wycofuje. Czy owo „self” jest odpowiednikiem świadomości transcendentalnej w duchu klasycznej fenomenologii, czy jest podmiotem „świata życia”, a może – podmiotem empiryczno-transcendentalnym w duchu Merleau-Ponty’ego? Trudności implikowane przez te pytania nie znajdują rozwiązania u Cauquelin. Miejsce przecinania się perspektyw w jej koncepcji: fenomenologicznej i ontologii relatywistycznej nie jest pozbawione pułapek.

Cybersztuka nie czyni swym tematem *Ūrdoxy*, nie dyskutuje tak, jak to czynią niektórzy artyści, z naszym poczuciem rzeczywistości. Cyberprzestrzeń jest inną rzeczywistością. „Wykrada” ona z naszej naturalnej percepcji i towarzyszącej jej „doksyczej” świadomości, schematy relacji między elementami świata (na przykład prawa przyczynowo-skutkowe, relacje przestrzenne, stosunki zależności itp.), żongluje nimi w dowolny sposób, często wbrew logice świata, który porzuciliśmy, wchodząc w przestrzeń gry komputerowej. Wbrew częstym i charakterystycznym dla tej przestrzeni „efektom „rzeczywistości”, jesteśmy tu poza potrzebą odczuwania jej pewności, poza *Ūrdoksą* i wiarą percepcyjną. W tym sensie z kolei cybersztuce bliżej jest do sztuki średniowiecznej i współczesnej niż do porenansowej sztuki przedstawieniowej, która zdaje sprawę z ufundowania naszych zmysłowych percepcji świata na wspólnym podłożu, łączącym wszystkie percepcje, na Ziemi-gruncie.

## DOŚWIADCZENIE ESTETYCZNE JAKO DISSENSUS: LYOTARDOWSKA ESTETYKA OPORU

### Negatywna wspólnotowość transcendentalna

Liotardowska estetyka oporu wyrasta zarówno z ducha antymieszczańskiego protestu, który Lyotard przejawia po swoich francuskich (Sartre) i niemieckich poprzednikach (Adorno) i który przypisuje artystycznej awangardzie, jak i ze swoiście przez niego pojmowanej Kantowskiej wzniosłości. Kluczowa dla tej interpretacji wzniosłości jest kategoria *dissensusu*.

Kantowska wzniosłość nabiera dziś rangi szczególnej, zauważa Lyotard w *L'Inhumain*<sup>75</sup>, ponieważ mniej więcej od stulecia przeżywamy upadek kategorii piękna w sztuce. Rewizji wymagają, podkreśla, dawne, pokantowskie „dogmaty” świata sztuki: przypisywanie jej poza pojęciowej uniwersalności, celowości bez celu i bezinteresowności. Zarówno one, jak i swoiście

<sup>75</sup> Por. J. F. Lyotard, *L'Inhumain*, Galilée, Paris 1988, s. 147.

przez Lyotarda rozumiany „nihilizm estetyki piękna”, w łonie awangard muzycznych i malarskich toczą walkę z ideą nieprzedstawialności.

Samą ideę tego, co nieprzedstawialne, Lyotard osadza właśnie w Kantowskiej analityce wzniosłości. Odniesienie Kantowskiej wzniosłości do sztuki jest tym bardziej trudne i tym bardziej wymaga ono naniesienia poprawek na koncepcję Kanta, że królewiecki filozof stosuje ją, jak wiadomo, raczej do przyrody niż do sztuki. Aplikacja tej kategorii do sztuki jest zresztą u Kanta zróżnicowana: o ile odczuwamy wzniosłość na przykład na widok piramid, to nie wzbudza jej na przykład dzieło Michała Anioła. Odczuwanie granic mocy wyobraźni w obliczu potęgi przyrody, poprzez doznanie wzniosłości prowadzi – w interpretacji Lyotarda – ku przekroczeniu granic sztuki. Doświadczenie wzniosłości pozwala na przekroczenie sztuki ku temu, co etyczne, jest „hołdem złożonym temu, co etyczne w polu estetyki”<sup>76</sup>.

Czy istnieje sztuka wzniosła, jakie warunki musi spełnić sztuka wzniosła? Te pytania prowadzą Lyotarda ponownie ku Kantowskiej opozycji wzniosłości wobec piękna. Bowiem w przeciwieństwie do piękna, które nakłada formę na materię, „ujarzmia” ją w formie, wzniosłość w sztuce jest swoistym wyzwoleniem pierwiastka zmysłowo-materialnego.

Wyzwolenie tego, co zmysłowo-materialne oznacza możliwość doświadczenia jego oporu wobec jakichkolwiek prób przedstawieniowego ujęcia, doświadczenia go jako tego, co odmienne i różne wobec przedstawienia. Materia jest – podkreśla francuski filozof – „czystą różnicą”. Doświadczamy jej w postaci wielorakich, idiomatycznych „wydarzeń” estetycznych, na przykład pojedynczych dźwięków czy niuansów kolorystycznych. Różnica pojawia się, gdy wchodzi one w napięcie z aspektami formalnymi dzieł: z ich narracyjną całością, kompozycją muzyczną czy harmonią kolorów. Ta nieredukowalna, „czysta różnica” tego, co materialne, pojawiająca się w obrębie

---

<sup>76</sup> Tamże, s. 150.

działa doświadczanego jako wzniosłe, jest nazywana przez autora *L'Inhumain* „immaterialnością” albo „materią immaterialną” (*matière immatérielle*). Tak jak w Kantowskiej wzniosłości ważny jest moment „wymykania się” immaterialnej materii naszym próbom ujęcia, przedstawieniowego jej okiełznania. „Immaterialne” jest tym, co różne, obce, inne i z zasady niewidzialne.

Jak trafnie zauważa Jacques Rancière<sup>77</sup>, *Liotard wpisuje się – poprzez koncepcję immaterialności w fenomenologiczny projekt ukazywania sztuki jako szczególnej dziedziny uobecniania tego, co niewidzialne*. Swoistość ujęcia Lyotarda polegałaby na tym, że przypisuje on wydarzeniu się tego, co immaterialne, tych własności sztuki, które Kant włączał do charakterystyki jej formy. Przede wszystkim chodzi – z jednej strony – o jej poza konceptualny charakter – niemożliwość podporządkowania pojęciom, z drugiej zaś o jej opór stawiany anarchii naszych pożądań. Forma jest w tym – lyotardowskim i zarazem kantowskim rozumieniu – „niedysponowalna”, niemożliwa do opanowania przez władze podmiotu. Tak jak u Kanta, jest ona u Lyotarda w pewnym, swoistym sensie podmiototwórcza: odbiorca doświadcza dzieła sztuki jako wydarzenia, które – poprzez swoją niezależność – zarysowuje autonomię podmiotu. Lyotard podkreśla jednak nie tyle aspekty jednostkowej autonomii wyłaniającego się podmiotu, ile jego swoistą wspólnotowość.

Estetyczne wydarzenie – podkreśla autor *L'Inhumain* – przebiega w polu wrażeń zmysłowych, w polu jednostkowych zmysłowych „doznań”; kolory, dźwięki, aromaty to nie jakości zmysłowe przypisane przedmiotom, ale możliwość wywołania uczuć i doznań. Przestrzeń tej potencjalności odczuwania nie jest przypisana do określonych „substancji”, jest wspólną, potencjalną przestrzenią doznawania. To w obrębie tej wspólnej, potencjalnej przestrzeni doznawania to, co „immaterialne”, wymyka się próbom zawłaszczania udroźnionym przez kulturę.

Słowem: opór, jaki to, co immaterialne, stawia naszym podmiotowym próbom zawłaszczania świata, wynosi doświad-

<sup>77</sup> J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris 2004, s. 122.

czenie estetyczne na poziom pewnej ponadempirycznej, *negatywnie transcendentalnej wspólnotowości* – dodałabym w tym miejscu, proponując ów termin jako swoisty „klucz interpretacyjny” do rozpoznania wspólnotowych aspektów Lyotardowskiej estetyki oporu. Moim zdaniem negatywnie transcendentalny charakter doświadczenia oporu tego, co immaterialne, u Lyotarda polegałby na niemożności zamknięcia naszego doświadczenia estetycznego w jakichkolwiek transcendentalnych *a priori* proponowanych przez kulturę czy – ogólniej – przez nasze podmiotowe uposażenie.

Doświadczenie estetyczne staje się poprzez to doświadczeniem granic naszej kultury, granic przedstawienia i tego, co w ramach naszej kultury zwykliśmy uważać za stale przysługujące „ludzkiemu” odbiorowi świata. Ważne, że opór ten przebiega w polu „powszechnej” niezgody na przedstawieniowe *a priori*, że ma on miejsce w polu estetycznego uzgodnienia owej linii oporu. Przejawia się on w postaci estetycznego waloryzowania artystycznej transgresji kulturowo utrwalonych sposobów przekazywania sensu, naruszania reguł znaczeniowej przejrzystości, co – od czasów awangardy – jest stałym składnikiem praktyki artystycznej.

Doświadczenie dźwięku czy koloru ma charakter idiomaticzny, niepowtarzalny; wymyka się określeniom pojęciowym i obrazowej mimetyczności, nie jest skrojone na ludzką miarę, jeśli to, co „ludzkie” miało się zamykać w pojęciach i obrazach naszych władz: intelektu i wyobraźni. Zarazem w „nie-ludzkości” tego doświadczenia tkwi to, co stoi u podstaw ludzkiej kondycji, co konstytuuje *wspólnotę ludzkiej niemocy wobec nieprzedstawialnego*. Raz jeszcze, przy okazji doświadczenia wzniosłości w jej związku z wymiarem „nie-ludzkim”, Lyotard włącza się spór o humanizm, dorzuca argumenty do konfrontacji z jego tradycyjnymi formułami.

Koncepcja wzniosłości u Kanta detronizuje wyobraźnię i odwołuje się do tego, co „nadmysłowe”: do nadmysłowej sfery tego, co moralne, do wskazania na wyższość prawodaw-

czego rozumu. *Aistheton* Lyotarda – na tym polegałaby jego „poprawka” naniesiona na koncepcję Kanta – odwołuje raczej do praw różnicy i odmienności<sup>78</sup>. To, co etyczne, jest u Lyotarda sferą respektowania tych praw.

Późnonowoczesne ogniska konsolidacji owej *dissensualnej* wspólnoty wybuchają w sztuce, ale ich zasięg jest pozaestetyczny. Sztuka awangardowa, którą – podobnie jak Adorno – Lyotard chciałby „oczyścić” z figuratywnych zaszłości i którą – podobnie jak Adorno – ceni on z uwagi na emancypacyjną siłę płynącą z autonomii wobec wszelkich form społeczno-politycznej ugody, jest praktyką *dissensusu*. Sięga ona do najgłębszych źródeł ludzkiego wyobcowania, głębszych niż zjawiska alienacji zrodzone przez kapitalizm i artykułowanych w sprzecznościach kultury mieszczańskiej. Wydarzenie artystyczne, które konfrontuje nas z tym, co inne, opiera się udrożnionym sposobom rozumienia naszego świata i zarazem nas od nich uwalnia. Niezgoda i *dissensus* sztuki awangardowej to – z jednej strony – zdanie sprawy z granic możliwości przedstawienia, z drugiej – próba uchylecia przemocy dotychczasowych form kulturowej i poznawczej dominacji podmiotu nad przedstawieniową „materią”.

W tej krytyczno-emancypacyjnej perspektywie *aisthesis* jest sferą genezy takiej wspólnoty estetycznego odczuwania, która polega zarówno na partycypacji, co i na dystansie. Tym właśnie – *wspólną* dissensualnością – *niezgodą podzielaną z innymi jest estetyczna wspólnota*; Lyotard pozostaje w tym względzie przeciwnikiem schillerowskiej interpretacji *sensus communis* jako utopii stanu estetycznego pojednania<sup>79</sup>. Zarazem buduje

<sup>78</sup> Por. tamże, s. 126.

<sup>79</sup> Rancière analizuje Lyotardowską recepcję *sensus communis* Kanta w wersji przefiltrowanej przez analizę Schillera i podkreśla emancypacyjną nośność tej kategorii: dzięki przysługującej jej uniwersalności, zrównującej podmioty w obrębie gry estetycznej, możliwe jest budowanie utopii szczęśliwego stanu estetycznej harmonii. W jej ramach znikają opozycje pomiędzy formą i materią, aktywnością i pasywnością (por. tamże, s. 132, 133).

alternatywny wobec Schillerowskiego uniwersalny model estetycznej „matrycy”: z ducha awangardy artystycznej wyprowadzone doświadczenie estetycznej *dissensualnej* wspólnoty nabiera u Lyotarda egzemplarycznego znaczenia dla konsolidowania licznych frontów oporu w stosunku do dziedziczonych po nowoczesności schematów poznawczych, kulturowych, moralnych itp. Słowem: postmodernistyczny front sprzeciwu wobec filozoficznych i kulturowych „dogmatów” nowoczesności konstruowany jest na wzorcach artystycznej awangardy.

*Aisthesis* jako *dissensus*:  
współczesne malarstwo według Lyotarda

We współczesnym malarstwie – zauważa Lyotard – obecność tego, co zmysłowe, wymyka się władzy pojęć, stawia opór próbom pojęciowego wyłożenia sensu, podporządkowania go prawom metafizycznej narracji. Jeśli oczekujemy od współczesnego dzieła malarskiego takiego przedstawiania świata, które spełniałoby żądania sensu zapisanego w języku, napotykamy na mur niezrozumiałości. W tym znaczeniu współczesne dzieło malarskie jako akt niezgody na metafizyczną formułę obecności jest dziełem negacji, przenikniętym przez nihilizm. Jest aktem niezgody na metafizyczne formuły estetycznej wspólnoty doświadczeń.

W tradycji Zachodu językowe i obrazowe uobecnianie bytów odwołuje się do określonego zbioru ich własności ujętego w siatkę znaczeń. To, co w obrazie i w języku staje przed nami jako byt obdarzony znaczeniem, jest prezentacją przysłu-

---

Lyotard pozostaje w tym względzie przeciwnikiem schillerowskiej utopii stanu estetycznego pojednania. U Schillera Kantowski *sensus communis* w przełożeniu na kategorie społeczno-politycznej utopii – staje się obietnicą stanu estetycznej, metapolitycznej wolności. W utopijno-schillerowskiej wersji wspólnota estetyczna, wzniesiona co prawda na fundamentach estetycznej autonomii, zacierza jednak ów *dissensualny* wymiar estetycznego doświadczenia, o którym pisze Lyotard w swej interpretacji Kantowskiej wzniosłości.

gujących mu własności, które nadają mu tożsamość i identyfikowalność. Takie rozumienie obecności powoduje, zdaniem Lyotarda, rozkład pierwotnego, *aisthetycznego* związku między tym, co zmysłowe i tym, co racjonalne. Związek ten jest pierwotny w tym znaczeniu, że stoi u podstaw naszej elementarnej percepcji fenomenalnego świata. Do owej idei *aisthesis* jako warunku ukazywania się świata, bliżej jest artystom niż zachodnim filozofom. Zarazem jednak sztuka jest szczególnie wrażliwa na przejawy kryzysu *aisthesis*, będąc miejscem zasadniczej niezgody na metafizyczną formułę obecności. W malarstwie współczesnym, u Adamiego, Arakawy, Burena – zauważa filozof – „obecność jest użyta tylko po to, aby wskazać na fałszywość obecności”<sup>80</sup>. Kluczem do rozpoznania obecności, do której odnosi współczesne malarstwo, jest kategoria anamnezy widzialnego.

Anamneza to akt pamięci prowadzący do uobecnienia czegoś. U Adamiego, Burena, Arakawy nie jest ona powrotem do minionego bytu, nie jest przywoływaniem tego, co utracone; nie jest również negacją tego, co widzialne, dane zmysłowo, na rzecz zapamiętanego obrazu o charakterze mentalnym lub wyobrazeniowym. Nie skłania nas do nostalgii za tym, co minęło lub mogłoby być, lecz pozwala doświadczyć tego, co „tu i teraz” zmysłowo dane, w jego funkcji przywołania warunków samej widzialności, warunków ukazywania się świata. Wraz z kolorami, liniami, formami przestrzennymi powyższych twórców wracamy do „dzieciństwa” doświadczenia świata jako fenomenu. Doświadczamy zdarzenia, które czyni obecnym fenomen w jego samoukazywaniu się. Mimo narzucających się analogii między powyższym stanowiskiem a Heideggerowską i poheideggerowską linią fenomenologii, rekonstruowane ujęcie zmierza raczej ku fenomenalizmowi. Nie chodzi tu bowiem o doświadczenie istoty bieli czy błękitu, lecz o otwar-

<sup>80</sup> J.-F. Lyotard, *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*, Hermann Editeurs, Paris 2008, s. 14.



cie nas na ukazywanie się fenomenu świata, na wyłanianie się jego widzialności. Tym właśnie polem wyłaniania się widzialności świata jest doświadczenie *aisthetyczne*; prekonceptualne – tyleż zmysłowe, co „inteligibilne” uczestnictwo w splocie tego, co widzialne i dające się wypowiedzieć, z tym, co niewypowiadalne. Ten typ doświadczenia świata został w dużej mierze „zapomniany” przez dzieje zachodnioeuropejskiej kultury, zepchnięty na jej margines; wciąż jednak obecny jest w jego codziennej, praktycznej percepcji. Lyotard jest tu raczej bliższy swoiście interpretowanemu Merleau-Ponty’emu<sup>81</sup> niż Heideggerowi.

Malarska anamneza pozwala nam dotknąć tego idiomatycznego splotu zmysłowości i racjonalności, którym jest dla nas zdarzenie „tego oto” koloru. Jeśli anamneza jest powrotem czy powtórzeniem, to odbywa się ono poza czasem historycznym, poza linearnym porządkiem zdarzeń, a raczej w cyklicznym czasie pragnienia i satysfakcji. Przypomniane jest nie to, co widzialne czy zobaczone, lecz to, co wizualne, a jest ono zawsze splotem i krążeniem. O anamnezie w znaczeniu, jakie nadaje jej Lyotard, możemy mówić w kategoriach krążenia form i uczuć.

Jeśli mamy tu do czynienia z nawiązaniem do Merleau-Ponty’ego, to w tym znaczeniu, w którym mówi on o pierwotnym, przedpojęciowym „logosie” linii i kolorów. U autora *Widzialnego i niewidzialnego* pełni on funkcję ontologicznego projektu fenomenalnego świata. U Lyotarda ten Merleau-Ponty’owski wątek jest jednak fenomenalistycznie „spreparowany”, odcięty od metafizyki. To, co jest przywoływane w procesie anamnezy, powiada, nie jest obecnością bytu. Jest raczej tym, co obecność bytu kwestionuje, co – operując jej resztkami i strzępami – odnosi do czegoś bardziej podstawowego i zapo-

---

<sup>81</sup> O możliwości interpretowania późnych poglądów Merleau-Ponty’ego w kategoriach słabej ontologii pisałam w artykule *Miejsce sztuki w projekcie ontologicznym Merleau-Ponty’ego*, „Sztuka i Filozofia” 2008, nr 33.

mnianego przez metafizyczne koncepcje obecności. Jeśli marlarstwo współczesne posługuje się taką szczątkową obecnością, robi to przeciwko niej samej. Tym samym czyni ją przedmiotem krytycznej refleksji: zmusza intelekt do zwrócenia spojrzenia w jej stronę. Ta obecność wykorzystana przeciwko niej samej, forma doprowadzona do deformacji, to w istocie romantyczna ironia. Po Kancie romantycy znaczą trasę swoistego, estetycznego „nihilizmu” jako sposobu kwestionowania obecności tego, co przedstawione.

Tak jak samogłoska brzmi przed lub po spółgłosce, zauważa francuski filozof, obecność uobecnia się tylko w obrębie gry w to, co uformowane, i to, co nieuformowane: „Obecność przyciemnia dzień i rozjaśnia noc na drodze do celu. Jest ona przejaśnieniem, odcieniem (...). Ten, kto ośmiela się ukazać obecność, oddać tembr głosu Boga czy kolor jego twarzy, jest stracony”<sup>82</sup>. Swoisty ikonoklazm Lyotarda, który w ewidentny sposób wyłącza się z tak sformułowanego stanowiska nie jest, jak wiadomo odosobniony. Tak jak u Levinasa, do którego Lyotard w tym miejscu wyraźnie nawiązuje, miałby on charakter częściowy: podobnie jak w levinasowskim zakazie przedstawiania twarzy<sup>83</sup> nie chodzi bowiem o całkowitą nieprzedstawialność, lecz o niemożność pełnego przedstawienia obecności.

Gra w „uformowane-nieuformowane” nie jest przestrzenią zunifikowaną, jej reguły nie zakładają uzgodnienia reguł pomiędzy uczestnikami. Jest grą pomiędzy idiomatycznymi zdarzeniami estetycznych doświadczeń; luki pomiędzy tymi zdarzeniami nie dadzą się wypełnić przyczynowo-skutkową narracją, ani żadną odmianą zapośredniczającej dialektyki; niemożliwa jest ani mediatyzacja, ani redukcja. Atopia jest pełnoprawnym uczestnikiem tej gry, której przestrzeń ma charakter heterogeniczny i heterotopijny, a której przebieg nie ma cech kontinuum.

<sup>82</sup> J.-F. Lyotard, *Que peindre?...*, wyd. cyt., s. 31.

<sup>83</sup> Por. C. Chalier (red.), *Le visage*, Autrement, Paris 1994, s. 12–13.

Liotard wprost podejmuje kwestię miejsca negatywności w swojej interpretacji sztuki współczesnej, zapytuje, czy nie jest ona pewną odmianą teologii negatywnej: „Mówię negatywnie, jak w teologii czy w etyce. Ale w sztuce owo »nie to-oto« dotyka. Gdy intelekt zostaje dotknięty przez »to oto«, staje się duszą”<sup>84</sup>. Lyotard mówi tu o tym, że w sztuce współczesnej niemożność pełnego przedstawienia staje się uczuciem, tak, jak w Kantowskiej analityce wzniosłości, jednak bez Kantowskich zobowiązań metafizycznych. Uczucie spowodowane niewystarczalnością formy wyłania się z pozbawionej ontoteologicznego odniesienia, gry w „uformowane-nieufornowane”.

Krażenie form i uczuć pobudzane jest poprzez pracę negatywności wpisanej w grę uformowanego-nieufornowanego. Jest to gra „resztkami” metafizycznej obecności, uczuciami towarzyszącymi niemożności jej restytuowania, gra w wycofywanie się metafizyki i zarazem w niemożność jej całkowitego wycofania. Bagaż metafizyczny jest przywoływany nawet wówczas, gdy artysta zdaje się mówić: Za użytą przeze mnie formą nie kryje się niewypowiedziana, spójna całość ukrytego znaczenia. Moja forma nie przemawia tak, jak symbol, odwołujący się do ukrytej głębi. Moja forma jest tylko zamalowaną powierzchnią. Wydarzeniem, które „tu i teraz” pozwala odczuć to, o czym zwykle nie pamiętam, gdyż kultura, w której żyję, sprzyja temu zapomnieniu. Wraz z tym wydarzeniem wraca moje własne, idiomatyczne widzenie koloru i linii w całej „dziecięcej” pierwotności ich postrzegania. Zarazem między tym oto wydarzeniem linii i koloru a innymi elementami mojego realnego i wyobrażeniowego świata nie ma narracyjnych przejść, zależności, zawierania się czy wynikania. Jeśli włączam swoje doświadczenia linii i koloru w jakąś intersubiektywnie funkcjonującą narrację – filozoficzną czy naukową – tracą one swą idiomatyczność i dziecięcą świeżość. Gdy wypełniam – poprzez utrwalone kulturowo schematy – luki pomiędzy wydarzeniami, niszczę ich atopię, destrukuję

---

<sup>84</sup> J.-F. Lyotard, *Que peindre?...*, wyd. cyt., s. 32.

*aisthesis*. Tracę to, co fenomenologia Merleau-Ponty'ego nazywa pierwotnym, surowym postrzeganiem świata.

A jednak to narzucanie się narracyjnej interpretacji, ta przemiana widzianego w wypowiedziane, są w sztuce nieuchronne. Są one czymś od sztuki nieodłącznym, gdyż nawet najbardziej oczyszczona ze znaczeń forma jest nierozdzielnie związana z funkcją reprezentowania obecności. Sztuka współczesna posługuje się strzępami obecności. Nawet jeśli nie jest nam dane wierzyć w istnienie znaczeń, które się za nimi kryją, nawet jeśli nie jesteśmy w stanie odtworzyć utraconego świata na podstawie jego resztek, odczuwamy ból z powodu niemożności takiej restytucji. Sztuka jest wiecznym, niedającym się zaspokoić pragnieniem, jak sugestywnie pisał Paul Valéry.

Dlatego ten typ fenomenalizmu, który odnajdujemy w Lyotardowskiej interpretacji malarstwa, nie oderwał się i nie może się oderwać od ontofanicznych zobowiązań, od matrycy teologii negatywnej. „[O]becność nie jest przedstawialna” – czytamy w *Que peindre*<sup>85</sup>. Nie znaczy to jednak, że „pod” lub „ponad” malarskim przedstawieniem istnieje jakaś ukryta obecność, że istnieje ona bez przedstawienia. Na odwrót, anamneza widzialnego, towarzyszące jej doświadczenie „nieobecnej obecności” istnieje tylko poprzez niepełność, niewystarczalność przedstawieniowej artykulacji. Istnieje więc tylko poprzez to, a nie inne, idiomatyczne zdarzenie malarskiego przedstawienia negatywnego.

Wydarzenie malarskie jest fenomenem, o jakim pisał Heidegger w *Byciu i czasie*: nie odsyła do niczego poza samym sobą. Istotnym wymiarem tego, co się ukazuje, jest jego własna niepełność jako przedstawienia, owa nieprzedstawialność obecności. Nieobecność obecności, ku której się zwraca malarstwo analizowane w *Que peindre*, wyłania się z autotematyzmu tej sztuki. Zwraca się ona bowiem ku warunkom przedstawialności, które nie kryją się poza przedstawieniem, lecz są jego nieodłączną

<sup>85</sup> Tamże, s. 59.

częścią, jego „ślepią plamką”, wyrażeniem, luką w tym, co da się zrozumieć i ująć w języku.

Próbujemy na przykład znaleźć klucz do rozszyfrowania znaczeń obrazów Arakawy, szukamy odpowiedniego dyskursu, aby go zinterpretować. Geometryczne linie tych przedstawień stawiają jednak opór naszym próbom. Nie ma tu punktu zaczepienia, ponieważ – jak to ujmuje Lyotard – „akcent jest położony na »trans«, na »tra« – trajektorii”<sup>86</sup>. Obecność tych linii (a nie mamy tu niczego więcej niż „tu i teraz” ich obecności) nie odsyła nas do żadnego ukrytego sensu. Obecność ta jest nieuchwytna.

Malarstwo Adamiego jest przekraczaniem widzialnego, ale nie prowadzi nas ono ku ukrytemu wymiarowi tego, co niewidzialne. Jest transcendowaniem bez transcendencji. Jest opisywaną tu już grą w „uformowane- nieuformowane”, będącą bądź ruchem wycofywania się linii, koloru, ucieczką sensu, bądź ich przybywaniem. Obrazy tego malarza porównuje Lyotard do kadru okna pociągu: gdy siedzę tyłem do kierunku ruchu, pejzaż ucieka, wymyka mi się; gdy siedzę przodem do kierunku ruchu – przybywa do mnie. Obecność jest tym, co wiecznie wymyka się próbom malarskiego ujęcia: jest ono w stosunku do niej zbyt wczesne lub zbyt późne. „Kolor zapada w duszę” – mówi Lyotard, gdy malarskie przedstawienie umieszcza go „między dniem i nocą”. Tym właśnie jest anamneza widzialnego jako przywołanie momentu narodzin formy, „jest materią przyjmującą formę – ani aktywnością, ani pasywnością, lecz czymś przed aktem upodmiotowienia. Raczej płodnością niż ujęciem”<sup>87</sup>.

Wraz z postaciami i kolorami Adamiego schodzimy ku „dzieciństwu” widzenia, ku utraconym źródłom pierwotnej werbalizacji, ku naszym pierwszym związkom ze światem, ku ich pierwotnej tkance. Merleau-Ponty pisałby tu o chiazmie i o żywej cielesności (*la chair*). Lyotard, czyniąc świadome na-

---

<sup>86</sup> Tamże, s. 58.

<sup>87</sup> Tamże, s. 86.

wiązanie do tej wersji fenomenologii, widzi jednak jej granice. Merleau-Ponty, jak zauważa krytycznie, posługuje się pojęciem pola widzialności, nie wykorzystuje jednak w pełni tego pojęcia. Stąd na przykład w malarstwie Cézanne'a nie dostrzega on anamnezy, wycofania się do dzieciństwa widzenia. Nie docenia pracy pragnienia w polu widzialności. Pole widzialności jest bowiem nie tylko płaszczyzną fenomenalną, pełną luk, lecz również przestrzenią, na której z podłoża fantazmatów wyrastają operacje prymane. Można je poddać analizie symptomalnej, pozwalającej na dostrzeżenie w tym, co „związane” (*lié*), tego, co „niezwiązane” (*non lié*), umożliwiającej pokazanie, jak „w skurczu wtórnego uderzenia” wraca w dziele malarskim to, co było siłą pierwotnej nieuchwytności.

Problematyka anamnezy jest niewykorzystaną możliwością estetyki – konkluduje Lyotard. Prowadzi nas ona na powrót do pewnych wątków Kantowskiej analityki piękna, pod warunkiem uwolnienia tej ostatniej spod „rządów refleksyjnej władzy sądenia”. Możliwości takie francuski filozof postrzega w Kantowskim ujęciu władzy wyobraźni; przede wszystkim w zastosowanej przez Kanta procedurze „denegacji”: przyjemności bez interesu, uniwersalności bez pojęcia, finalności bez celu. Przyjemność piękna jest rozsadzana przez procedurę wewnętrznej negatywności, przez opór stawiany uniwersalności poznania pojęciowego. Patrząc w ten sposób, nie jest ona uzgodnieniem zmysłów i intelektu, widzenia i pojmowania pojęciowego, lecz zasadniczą niemożnością ich pogodzenia. Forma artystyczna poprzez swą niewystarczalność sygnalizuje tę niemożność, to niewypełnienie potrzeby zgodności. Przyjemność piękna jest jej niewypełnialnością, niedokończeniem. To, ku czemu prowadzi nas anamneza widzialnego, którą analizuje Lyotard na przykładach prac Adamiego, Burena, Arakawy, to ani chaos, ani racjonalność, ani logika pragnienia, ani logika pojęcia. Piękno jako „obietnica szczęścia” jest *obietnicą niezgody*.

Malarstwo współczesne, tak jak na przykładach trzech przywoływanych wyżej artystów, jest ono przez Lyotarda widzia-

ne, stanowiłoby swoistą kontynuację „niedokończonego projektu moderny”. Ten niedokończony projekt polegałby jednak nie na tym, w czym upatrywałby go Habermas, od którego biorę to określenie. Zwiastowana przez eksperymentatorską siłę awangard artystycznych uwolniona twórcza potencja późnej nowoczesności kryje się w jej – po Nietzscheańsku rozumianej samonegacji – która jest w istocie *dissensussem* i zdolnością zaczynania od początku, pod nieobecność podstaw, lub pod narastającą świadomość ich pozornego charakteru. Malarska gra w „uformowane-nieufornowane”, niejednokrotnie myląca widzów i interpretatorów uproszczeniami formy i niepokojącą ich bliskością wobec niektórych przejawów produkcji masowej (*vide* podobieństwo prac Adamiego do rysunku komiksowego) nie jest odpowiedzią na kulturowy permissywnizm i konsumpcjonizm. Nie oznacza zatem przyzwolenia na łatwą, masową formę estetycznego uzgodnienia wartości i doświadczeń. Wręcz odwrotnie: współczesne malarstwo stawia nas wobec granic stosowanych przez nas praktyk rozumienia i osvajania świata, zmusza do wysiłku indywidualnej interpretacji, która – zawieszona nad nieobecnością gotowej odpowiedzi – bierze na siebie ciężar artystycznego eksperymentu.

Zarówno sztuka Adamiego, Burena czy Arakawy, jak i prace Newmana, o których Lyotard pisze w eseju *Wzniosłość i awangarda*, mają charakter wydarzeń, są szczególną egzemplifikacją Lyotardowskiej filozofii wydarzenia. Jeśli myśleć o tej filozofii jako o pewnej, pozbawionej idealistycznej siły ciężenia, odmianie filozoficznego transcendentalizmu, miejsce Lyotarda wśród przywoływanych tu przedstawicieli szeroko rozumianej fenomenologii francuskiej, takich jak – z jednej strony Merleau-Ponty, z drugiej – Maldiney czy Richir wydaje się w pełni uzasadnione. Zwłaszcza, że podobnie jak w tych dwu ostatnich przypadkach, mamy do czynienia z silnym wpływem myśli Heideggerowskiej.

Przywołajmy zatem na koniec części poświęconej Lyotardowi pewne konkluzje dotyczące Lyotardowskiego rozumienia

wydarzeniowości artystycznej. Odnoszą się one przede wszystkim do wspomnianego tekstu *Wzniosłość i awangarda*.

W tekście tym Lyotard w jednym zgadza się w pełni z Merleau-Pontym, że dla współczesnej sztuki idącej tropem Cézanne'a celem jest „pokazanie tego, co sprawia, że się widzi, a nie tego, co jest widoczne”<sup>88</sup>. Nie zgadza się jednak z rozpoznaniem genezy widzenia.

Uchwycić widzenie *in statu nascendi* – zauważyć – to nie jest odnieść wydarzenie się widzenia do tego, co je poprzedza, a co jest – jak interpretuje Merleau-Ponty'ego – pierwotnym, prekonceptualnym postrzeganiem. Malarstwo czyniące tematem wyłanianie się widzialności świata nie lokuje jej w żadnym, nawet najbardziej źródłowym porządku prekonceptualnym, nie odsyła do żadnego wcześniejszego uporządkowania, lecz dotyczy własnej, źródłowej nieokreśloności, owego „nieporządku”, lub nicości, jeśli rozumieć ją jako negację jakiegokolwiek uporządkowania i artykulacji.

O ile koncepcja malarstwa Cézanne'a u Merleau-Ponty'ego wspiera się na założeniu *creatio continua*, na przekonaniu o ciągłości fenomenalizacji bytu, o tyle Lyotardowskie analizy malarstwa, zwłaszcza tego, które interpretuje on w kategoriach wzniosłości (Barnett Baruch Newman) odnoszą do swoistej, pluralistycznej wersji *creatio ex nihilo*, wskazują na stojącą u genezy malarskich wydarzeń nicość i nieokreśloność: „Maurice Merleau-Ponty – czytamy we wspomnianym tekście – skomentował to, co nazwał słusznie »wątpieniem Cézanne'a«, mówiąc, że celem malarza było istotnie uchwycić i odtworzyć postrzeganie »przed« postrzeganiem; ja powiedziałbym: kolor w swym wydarzaniu się koloru, cud, że »się zdarza« (coś: kolor), przynajmniej dla oka. Fenomenolog wydaje się nieco łatwowierny w swym zaufaniu wobec »pierwotnej« wartości wrażeń u Cézanne'a”<sup>89</sup>.

<sup>88</sup> J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, wyd. cyt., s. 184.

<sup>89</sup> Tamże.



Liotard postępuje – jako filozof – tropem redukcji przeprowadzonej przez współczesny minimalizm artystyczny. Redukuje on dzieło do wydarzenia, do samego „zdarza się”, zawieszono nad doświadczeniem nieobecności sensu oraz istniejących sposobów porządkowania świata, „nad trwogą nicości”, która jest doświadczeniem społeczeństw „Wielkiego Kryzysu”. Ta sztuka – wyrwana z bezpiecznych społecznych odniesień budujących wspólnoty odbiorców, skazana na niezrozumiałość (na „zranienia”, jak powie Lyotard za Adornem) pozwala filozofowi dotrzeć do składników, które można uważać za „elementarne” czy „pierwotne” w sztuce malarskiej<sup>90</sup> i które – analogicznie do fenomenologicznej redukcji transcendentalnej – są wynikiem historycznie umotywowanego „oczyszczenia” zadań artystycznych do fenomenu samego wydarzenia się sztuki.

Odkrycie przez artystów i filozofów owego „elementarnego”, *resp.* „minimalnego” sposobu istnienia sztuki daje tym samym asumpt i zachętę do reinterpretacji historii sztuki w kategoriach mikrologii wydarzeń. Można bowiem, jak sugeruje Lyotard w *Dyskursie i figurze*, doświadczać istniejących sposobów wysłowienia i obrazowania sensu (na przykład w malarstwie czy literaturze) jako wydarzeń, w ich figuralności (jako „figur” wyłaniających się z tła warunkującej je „nicości”, to znaczy unieważnionych lub wziętych w nawias związków i zastanych sposobów postrzegania świata. W tej interpretacji wydarzenie jako doświadczenie figuralności miałoby sens transcendentalny, nie – psychologiczny.

Myślenie o wydarzeniu – zauważa Lyotard – można uprawiać jedynie jako mikrologię, która ujmuje to, co się wydarza wraz z otoczką „suspensu”, to znaczy zawieszonych oczekiwań oraz zaskoczenia nieoczekiwanymi następstwami oraz otwartymi horyzontami nowych możliwości. Wydarzenie jest doświadczeniem naszej niemożności ujęcia go i zamknięcia w tym, co pomyślane i przedstawione. Przyjąć do świadomości, iż coś się

---

<sup>90</sup> Tamże, s. 185.

wydarza, oznacza doświadczyć własnego wyrwania z dotychczasowych związków, dotknąć negatywnego warunku transcendentalnego wydarzenia. To dotknięcie nieokreśloności jako warunku doświadczenia wydarzenia jest w analizach Lyotarda ujmowane w analogii do doświadczenia wzniosłości w ujęciu Kanta/Burke'a. „Coś” jawi mi się jako wydarzenie, gdy zaskakuje mnie swoim wyrwaniem z dotychczasowych związków, gdy jest wyrwą, luką, dziurą w ciągłości mojego doświadczenia i rozumienia świata i co powoduje moją niemotę w obliczu wydarzenia, niemożność wypowiedzenia go i zobrazowania.

PONOWNE ZACZAROWANIE ŚWIATA,  
ESTETYZACJA I WSPÓLNOTOWOŚĆ  
(MICHEL MAFFESOLI)

Związek Michela Maffesolego z fenomenologią jest niewątpliwy, choć należy on do tych teoretyków, których trudno jednoznacznie zaklasyfikować. Tyleż filozof i estetyk, co socjolog i teoretyk kultury, sytuuje się Maffesoli w polu interdyscyplinarnych zastosowań fenomenologii, ukierunkowuje ją na namysł nad najnowszymi fenomenami społeczno-kulturowych przeobrażeń. Łączy postheideggerowską wersję fenomenologii, która przybiera u niego postać swoistego fenomenalizmu oraz pewne wątki Husserlowskiej koncepcji *Lebensweltu* z refleksją nad współczesnymi zjawiskami społeczno-kulturowej estetyzacji. Ramami są tezy dotyczące narastania procesów ponownego zaczarowania świata jako reakcji kultury późnej nowoczesności na utratę podstaw.

Późnonowoczesne „odczarowanie świata” przejawia się między innymi jako utrata bezpieczeństwa ontologicznego i wiary w powodzenie idei kierujących człowieka ku przyszłości, w szansę realizacji uniwersalistycznych projektów o charakterze teleologicznym. Nihilistyczny wymiar odczarowania świata – zauważa Nietzsche, a za nim Heidegger – nie oznacza bowiem zwykłej negacji pozoru, zwykłego rozczarowania faktem,

że rzeczywistość nie nadąża (nie podąża lub nie stoi) za systemem przekonań i wartości. Nihilizmem jest przede wszystkim odkrycie, że dzieje się ona nie inaczej niż jako pozór właśnie, poprzez pozorne systemy przekonań i wartości; że odtąd, wraz z procesami odczarowywania świata dotychczasowy system założeń i wartości nie może już pełnić funkcji metafizycznie rozumianych podstawy i celu; że w sensie ontoteologicznym jest ono bez-gruntem (*Abgrund*).

I Nietzsche, i Heidegger przekonują nas zarazem, że tylko droga odrzucenia iluzyjnych „zabezpieczeń”, które podsuwa człowiekowi późnonowoczesna organizacja świata, przeżycie i przemyślenie własnej bezdomności, własnego bez-miejsca, paradoksalnie – jako wyzwanie do heroicznego wysiłku i ryzyka zrozumienia – prowadzi do odbudowania ludzkiej godności i zadowolenia w byciu. Namawiają nas do godnego i heroicznego przejścia tej drogi, którą w dużej mierze żłobi i kształtuje poszerzający się udział owej „bezpodstawności” w egzystencjalnych i kulturowych doświadczeniach współczesnego człowieka, skłaniają do przeżywania z podniesionym czołem naszej pogłębiającej się bezdomności i utraty metafizycznego gruntu. Jeśli owej utraty podstaw nie można przewyciężyć (nawet w tym znaczeniu, jakie pojęciu przewyciężenia – *Überwindung* – przypisuje Nietzsche), można i trzeba je przeboleć (w tym znaczeniu, jakie pojęciu *Verwindung* nadają późny Heidegger, Vattimo czy Maffesoli). Nihilizm jest tym, co należy przepracować, co należy przemyśleć i zaakceptować. Jest w owym *Verwindung* coś ze stoickiego *amor fati* (mimo iż Vattimo z uwagi na swą koncepcję religijności na przykład wzbraniałby się przed takim porównaniem): zrozumienie, zgoda a nawet (u Maffesolego) – radość z przeżywania tego, co będąc dane „tu i teraz”, przejawia swą przejściowość i niewystarczalność.

Tak rozumiany nihilizm to nie tylko postawa egzystencjalna i stanowisko filozoficzne, to postawa późnonowoczesnej kultury. Jeśli można mówić o wspólnym mianowniku tych postaw i nastawień, to jest nim swoiście pojęty fenomenalizm: świat

odczarowany jest przeżywany przez współczesnego człowieka jako *fenomen*. To pojęcie fenomenu bliskie jest charakterystyce, jaką znajdujemy w 7§ *Bycia i czasu* Heideggera, choć pozbawione patosu i głębi, jakie towarzyszą jego myśleniu istotnemu. Podobieństwo polega na unieważnieniu metafizycznej dychotomii przejawu i istoty. W odczarowanym świecie przeżywanie świata jako tego, co się w Heideggerowskim rozumieniu „samo-w-sobie ukazuje”, nie skłania nas już do metafizycznych pytań o przejawiającą się, ukrytą pod zjawiskiem istotę rzeczy; nie dociekamy tego czegoś, co mogłoby nam umknąć, gdybyśmy poprzestali na doświadczeniu zjawiska; nie pytamy o to, co wcześniej, pod, lub ponad sferą fenomenu. Zarazem owa „nieobecność podstawy” wpisana w samo przejawianie się fenomenu (jak trafnie określa to współczesna, na przykład Merleau-Ponty’añska fenomenologia, owo *percipi* wpisane w *esse*) jako różnica, jego wewnętrzna nietożsamość, nadaje mu strukturę czasową, dynamizuje go. Świat fenomenalny nie wymaga uzasadnienia i celu poza sobą samym; jest zarazem doświadczany jako płynny, dynamiczny, wewnętrznie nietożsamy.

*Fenomenalizm* ów oznacza inny sposób doświadczenia czasu niż ten, jaki zakładała postawa nowoczesnej metafizyki. Przeszłość przestaje pełnić rolę nawarstwiającego się zbioru śladów obecności substancjalnie rozumianego bytu, który – przejawiając się dziejowo – potwierdzałby swą tożsamość. Można ją teraz postrzegać – poprzez „ruchomą armię metafor” – jako baśń, jako wciąż powtarzaną w nowych wersjach narrację. Staje się ona przedmiotem interpretacji, a zadania fenomenologii spotykają się w polu jej interpretowania z zadaniami hermeneutyki. Zmienia się też stosunek do przyszłości: to nie spektrum możliwości, które mogą być urzeczywistniane w aktach projektującej aktywności podmiotu (w jego jednostkowo-ludzkim lub bytowym znaczeniu); fenomenalizm nie jest otwarty na przyszłość w tym znaczeniu, w jakim jest ona pojmowana jako przestrzeń projektowania własnego losu i manipulowania tym, co ma nastąpić. Jest to raczej postawa otwartości na zdarzenie się tego,

co będzie i szacunku dla faktyczności tego, co się wydarzyło. Na miejsce Chronosa wkracza Kairos.

To kulturowe i filozoficzne fenomenalistyczne nastawienie do świata w równym stopniu cechuje strategię „ucieczkowe”, co „heroiczne”. Między „mitopoetyką ucieczką”, którą Habermas zarzuca Heideggerowi w *Filozoficznym dyskursie nowoczesności*, a postawą „przebolenia” nie ma ostrej alternatywy. W kulturze późnej nowoczesności, głównie z uwagi na jej zmedializowany charakter, te dwie strategię radzenia sobie z procesami odczarowania świata przenikają się wzajemnie i często sobie towarzyszą.

Przykłady owego przenikania się strategii w planie fenomenów społeczno-kulturowych opisuje i bada Michel Maffesoli, kładący szczególny nacisk na ich związek z procesami estetyzacji. Odsuwając na bok dyskusje o charakterze światopoglądowym (przede wszystkim ze zbyt daleko idącą fascynacją Maffesolego ruchami New Age), trzeba przyznać, że jak mało kto ze współczesnych – po Simmlu i Benjaminie – jest on badaczem wrażliwym na konkretne sposoby radzenia sobie współczesnego człowieka z problemami odczarowania świata.

Powołuje się on nie tylko na Simmla i Benjaminą; również na inspirację fenomenologicznym „światem życia”, niesprowadzalnym – w jego ujęciu – do struktur racjonalności, lecz wymagającym odwołania się do opisów porządków „obrazowego” i emocjonalnego. Opis taki wymaga – podkreśla w *Éloge de la raison sensible*, użycia rozumu innego typu niż ten, który stał u podstaw dyskursu racjonalności zachodniej metafizyki, a mianowicie wymaga odwołania się do „rozumu zmysłowego”: „Analiza nasza – pisze we wspomnianej książce – będzie analizą z innego porządku: dokonując ostrożnej krytyki abstrakcyjnego rozumu, spróbuje ona, już śmieiej, uchwycić rozum zawarty w społecznych fenomenach, następnie zaś zaproponuje ona, *crescendo*, wydobycie subtelnej kwestii przeżywanego doświadczenia, tematyki wyrażanego w nim wspólnego zmysłu oraz tematyki tego, co zmysłowe, jako znamienia postnowoczesno-

ści<sup>91</sup>. Kantowskie rozwiązanie problemu podstaw estetycznego porozumienia, dostrzeżenie uniwersalności tego porozumienia jako *sensus communis* znajduje u Maffesolego potwierdzenie i rozwinięcie poza horyzontem estetyki psychologicznej; jest ono badane w kategoriach społeczno-kulturowego fenomenu.

Istotne jest tu przesunięcie perspektywy, z jakiej widziany jest ten problem: z filozoficzno-poznawczej na społeczno-kulturową w ich fenomenalnym wymiarze. W *Le réenchantement du monde* pisze on o procesach ponownego zaczarowania świata jako fenomenach społecznych, jako przeżywanym doświadczeniu, którego nieodłączną stroną jest samoukazywanie się. Chodzi o doświadczenie kolektywnego bytu, o przyjemność i pragnienie „bycia razem” poprzez to, co dane do widzenia, co „ukazane”<sup>92</sup>.

Twierdzi on we wspomnianej książce, iż w planie społeczno-kulturowym, głęboko przenikniętym przez procesy estetyzacji, *Verwindung* przechodzi w postać ponownego zaczarowania świata, gdzie mieszają się strategie „heroizmu” i „ucieczki”. Nowy stosunek do czasu, koncentracja na przeżyciu chwili, towarzyszy mobilności form nowego zaczarowania świata, ich płynności i braku ich ontoteologicznego umocowania. Te sposoby radzenia sobie współczesnego człowieka z doświadczeniami „utrąty podstaw” są w ujęciu Maffesolego zarówno nowymi sposobami zaczarowania świata, jak i formami dystansu do jego zaczarowania: świadomość braku ontoteologicznego zakorzenienia kulturowych doświadczeń zestetyzowanej rzeczywistości nadaje im już to rysy ironicznego dystansu, już to cechy płynności i fikcji, zabarwia często aksjologicznym indyferentyzmem lub skłania do zatracenia się w „tu i teraz” przeżycia.

W *Czasie plemion* odwołuje się do ukutej przez Edgara Morina kategorii partycypacji estetycznej, która dobrze oddaje

<sup>91</sup> M. Maffesoli, *Éloge de la raison sensible*, La Table Ronde, Paris 1996, s. 19.

<sup>92</sup> Por. M. Maffesoli, *Le réenchantement du monde. Une éthique pour notre temps*, La Table Ronde, Paris 2007, s. 40–43.

charakter powyższych fenomenów. Oznacza ona współistnienie postaw partycypacji i dystansu. „Zachowując się »tak jak-by« – pisze Maffesoli – uczestniczymy w zbiorowej grze, która przypomina, że coś takiego jak „wspólnota” mogło niegdyś, może też będzie mogło istnieć. Wchodzą tu zarazem w grę estetyzm i drwina, uczestnictwo i rezerwa”<sup>93</sup>. To połączenie partycypacji (wyrażającej się w emocjonalnym zaangażowaniu) i dystansu, cechujących współczesny neotrybalizm (współczesną nową plemienność), nadaje mu cechy zjawiska estetycznego.

To, co estetyczne, ma u Maffesolego cechy *sensus communis* w znaczeniu wspólnego odczuwania, wspólnej emocjonalności, która jest zarazem emocjonalnością „smakującą”, oceniającą (i w tym sensie zakłada ona dystans). W swoim rozumieniu estetyczności odwołuje się Maffesoli do prac Adorna i Maksa Schelera. Pierwszy – twierdzi – pokazuje, że tak rozumiana estetyczność jest wehikulem nie-tożsamości, sposobem na emancypację z rzeczywistości ulegającej „przymusowi tożsamości”<sup>94</sup>. Drugi wskazuje na wagę funkcji emocjonalnej w tworzeniu się i funkcjonowaniu fenomenów społecznego życia. Nowe plemienne wspólnoty (tworzące się na bazie wspólnych zainteresowań wspólnoty internetowe, grupy subkulturowe, wspólnoty koleżeńskie związane z miejscem pracy czy nauki itp.) są zestetyzowane w tym znaczeniu, iż ich siłą konstytuującą jest więź emocjonalna przynależności do grupy i zarazem w tym sensie, iż rozpoznawana i oceniana estetycznie jest sama forma tego uczestnictwa. To połączenie identyfikacji i dystansu (poczucia „zadomowienia” i obcości) umożliwia płynność partycypacji w nowych wspólnotach plemiennych, a stąd – ich względna nietrwałość. O płynności neotrybalizmu, jego tymczasowości, emocjonalności i zarazem o przekroczeniu zasady indywidualizacji poprzez silne utożsamianie się emocjonalne z grupą, Maffesoli pisze na przykładzie kontr-

---

<sup>93</sup> M. Maffesoli, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, tłum. M. Bucholc, PWN, Warszawa 1988, s. 89.

<sup>94</sup> Por. tamże, s. 120.

kultury kalifornijskiej i europejskich komun studenckich z lat siedemdziesiątych, charakterystycznego dla nich przeskakiwania z jednej grupy do drugiej. Estetyka tych grup – pisze – jest „metodą wspólnego odczuwania oraz metodą rozpoznawania się”<sup>95</sup>.

Owo „bycie razem bez celu” nowej plemienności francuski badacz charakteryzuje w kategoriach „czystej formy” nawiązując do pojęcia formy u Simmla i w analogii do formy artystycznej: „Tak, jak forma artystyczna tworzy się w oparciu o wielość rozmaitych zjawisk rzeczywistych i fantastycznych, tak forma społeczna może być szczególnym tworem wyrastającym z drobniotkich faktów bieżącego życia. Proces ten więc czyni ze wspólnego życia czystą formę, wartość samą w sobie. (...) Z tego punktu widzenia życie można uważać za zbiorowe dzieło sztuki – nawet jeśli jest ono w złym guście, kiczowate, folklorystyczne czy wręcz stanowi jeden z przejawów współczesnej rozrywki masowej”<sup>96</sup>.

Współczesne formy życia społecznego podlegają procesom estetyzacji i teatralizacji. Dzisiejsza kultura to „maszyna do wytwarzania bogów” – jak określa ją za Bergsonem w *Le réenchantement du monde*, maszyna, której materią są zbiorowe mity i archetypy, zbiorowe ekspresje uczuć: od miejskich form teatralizacji życia po internet wciela ona w życie to, co ponadosobowe, kolektywne. Współczesna muzyka, teatr, sport turystyka są formami manifestowania się sił ukrytych przed indywidualną świadomością podmiotu, wymykających się formule twórczości podmiotowej. Współcześnie – zauważa Maffesoli wpisujący się tym samym w żywą dyskusję na temat postnowoczesnego podmiotu, gdzie sytuowałby się, jak przypuszczam, blisko koncepcji podmiotu transwersalnego Welscha – jesteśmy świadkami przeobrażania się tradycyjnej formuły jednostkowego podmiotu w „personę”, na którą składa się wielość ról społecznych, „masek” i sposobów wizualizowania tego, co przed

<sup>95</sup> Tamże, s. 123.

<sup>96</sup> Tamże, s. 129.



indywidualną świadomością ukryte, a co jest swoistym wehikułem treści kolektywnych.

Maffesoli podkreśla, iż te fenomeny, których konstytutywną siłą są przeżycia przekraczające granice jednostkowych świadomości i zapewniające pewien rodzaj emocjonalnej komunikacji, nie wymagają odniesienia do substancjalnie rozumianych podmiotów (substancjalnego „ja” i substancjalnego „drugiego”). Swoista alchemia porozumienia, która je cechuje, jest wyrazem ukrytej witalnej mocy społecznej, czy „porządku organicznego”, który przysługuje „światu życia”. Odwołujący się w wielu miejscach swych analiz do retoryki tego, co dionizyjskie, Maffesoli nie ukrywa swych inspiracji Nietzscheańskich w diagnozowaniu form ponownego zaczarowania świata jako sposobu przywrócenia kulturze utraconej witalności. W tym względzie jego diagnoza społeczno-kulturowych przejawów estetyczności zbliżona jest do współczesnych wersji estetyki pragmatycznej. Nie przypadkiem Maffesoli i Shusterman analizują podobne fenomeny estetyczne (jazz, hard rock, rap itp).

Generalnie – zauważa – następuje dziś przejście od indywidualizmu i racjonalizmu do sensualizmu: od „ja” myślącego – do „ja” percypującego. Idzie za tym przejście od ideału uniwersalizujących, ponadczasowych i ponadprzestrzennych form porozumienia do „zlokalizowanych” czasowo i przestrzennie relacji proksemicznych. Maffesoli używa pojęcia proksemii w znaczeniu tego, co zarazem bliskie i pozostające w relacji do otoczenia w sensie ogólnym. Termin ten łączy zjawisko wykorzenienia na rzecz przynależności abstrakcyjnej z konkretnością i bliskością relacji. Chodzi tu o przestrzeń i czas przeżywane. Przeżywanym konkretem, który staje w centrum uwagi badacza, „poszerza się wraz z tym, co go otacza”<sup>97</sup>: „To wspólne uczestnictwo, ten *Lebenswelt*, świat życia, zakorzeniony jest w wartościach proksemicznych, które faworyzują intensywność relacji”<sup>98</sup>. Wiąż bu-

---

<sup>97</sup> Tamże, s. 53.

<sup>98</sup> Tamże, s. 115.

dowana poprzez internet czy telefon komórkowy – zauważa francuski badacz – jest relacją konkretną i abstrakcyjną zarazem, otacza ją swoista „aura” porozumienia („aura prawdziwego duchowego zjednoczenia”). Odradzający się *homo aestheticus*, o którym pisze Maffesoli przy okazji analizowania tego typu więzi, wymyka się nowoczesnemu antropocentryzmowi oraz jego teoretycznym narzędziom: substancjalizmowi, subiektywizmowi, kategorii samoświadomości. Przede wszystkim wymyka się „logice tożsamości”.

Nowe formy zaczarowania świata nie poddają się tradycyjnej filozoficznej kwalifikacji, są mieszaniną reanimowanego pierwotnego witalizmu i technologiczno-kulturowego wyrafinowania, dionizyjskiego zatracenia się w przeżyciu i estetycznego dystansu. „Nasza własna *Philosophenweg* – deklaruje autor *Czasu plemion* – biegnie przez plaże pełne ludzi na „płatnych urlopach”, przez wielkie sklepy poruszane furią konsumpcji, przez burzliwe widowiska sportowe, przez obojętny tłum, stanowiący płataninę bez określonego celu. Wydaje się, że Dionizos – w różnych postaciach – przeniknął je wszystkie. Poruszane przezeń plemiona prezentują obraz niespokojnej dwuznaczności: nie gardząc bynajmniej najbardziej wyrefinowaną technologią, są zarazem nieco barbarzyńskie”<sup>99</sup>.

Fenomeny, o których pisze Maffesoli, są raczej zgodą na metafizyczną bezpodstawność przeżywanego świata, raczej pogodnym, czasem radosnym przeżywaniem płynności form jego ponownego zaczarowania niż heroicznym Nietzscheańsko-Heideggerowskim zagładaniem w oczy niebezpieczeństwu, jakie miałyby ze sobą nieść usuwanie się metafizycznych podstaw. Heideggerowskie *Verwindung* ulega u Maffesolego wyraźnej ewolucji: w tej wersji „przeboleń” braku podstaw mniej jest bólu i heroizmu, więcej – pogodnej zgody na to, co się człowiekowi przydarza, na fenomeny jego świata i wpisane weń doświadczenia, przede wszystkim te, które przywracają człowiekowi radość istnienia.

<sup>99</sup> Tamże, s. 61.

Należałoby zwrócić uwagę i na inny, nie mniej ważny aspekt przeprowadzanych przez Maffesolego opisów. Dotyczą one przejawów „przebolenia metafizyki” jako fenomenów społecznych i kulturowych w ich zmedializowanej, umasowionej, demokratyzowanej wersji, zasadniczo różniącej się od przykładów po-stoickiego arystokratyzmu duchowego Nietzscheańskiego *Überwindung* czy Heideggerowskiego *Verwindung*. Maffesoli nie odcina się od tych przejawów *Lebensweltu*, które często umykały uwadze filozofów, estetyków, badaczy kultury, lub poddawane były przez nich procedurom naprawczej perswazji jako kulturowo-obyczajowa *hybris* późnej nowoczesności. Nie ucieka od opisów codzienności, konkretności, instrumentalności a nawet banału, trywialności i „zła” współczesnego świata<sup>100</sup>, od popularnych, „niskich” przejawów kultury, wraz z jej nowymi mitami i rytuałami. Współczesne *Verwindung* przebiega u niego bowiem również, a może przede wszystkim poprzez te formy życia społeczno-kulturowego.

Późnonowoczesna zmedializowana kultura umożliwia nowe formy uniwersalizacji życia zbiorowego, wymusza nową formułę podmiotu, zaciera granice wyznaczone przez nowoczesny indywidualizm. Zarazem wypracowuje ona postawę gotowości przyjmowania rozmaitych wersji przeżywanych światów, nie pozwalając na stałe, ani nawet na dłużej, przywiązać się do żadnego z nich; stale pozbawia złudzeń i oczekiwań co do stabilności którejs z tych wersji.

Nowe, kulturowo-społeczne zaczarowanie świata, będące w istocie bezustannym jego odczarowywaniem, nie stoi tak jak dawna wizja świata zaczarowanego poza demistyfikującą świadomością filozoficzną jako jedynym miejscem wglądu w prawdę. Filozof, którego zadania przechodzą płynnie w zadania socjologa kultury czy estetyka, rejestrując wspomniane fenomeny i poddając je hermeneutycznej interpretacji, jest świadom, że jego własne

---

<sup>100</sup> Por. M. Maffesoli, *La part du diable. Précis de subversion postmoderne*, Flammarion, Paris 2002.

myślenie jest częścią tych procesów i ich przejawem. Nie jest on już arystokratycznie oddzielonym od tłumu zagubionych przywódcą duchowym ani prorokiem. W tym znaczeniu *Verwindung* jest również „zgodą na” i przebolemiem tego, co – towarzysząc utracie podstaw – faktycznie na naszych oczach się dokonuje: detronizacji filozofa z powyższej funkcji. Nowe wersje fenomenologii i hermeneutyki zdają się potwierdzać to spostrzeżenie.

Socjologiczna fenomenologia estetyczna Maffesolego uzupełnia w pewien sposób pole obserwacji rysowane w niniejszym szkicu. Wskazuje na pole stosowalności perspektywy fenomenalistycznej, którą wydobywam jako jedną z wiodących perspektyw francuskiej estetyki fenomenologicznej, przynajmniej w szkicowanym przeze mnie zakresie.

„Skoro żyjemy w pojawiającym się się świecie, to czy nie jest bardziej prawdopodobne, że ważne i pełne znaczenia w naszym świecie jest to, co znajduje się na powierzchni?” – pyta bliska mi Hannah Arendt, idąca za Heideggerowskim unieważnieniem antynomii zewnętrznego przejawu i wewnętrznej, ukrytej głębi fenomenu. Podobnie czynią w swych interpretacjach fenomenu przedstawiciele francuskiej estetyki fenomenologicznej, o których była tu mowa. Jest to ujęcie podwójnie korzystne dla estetyki: daje asumpt do włączenia problematyki estetycznego uzgodnienia, zarówno w jego konsensualnej, jaki dissensualnej postaci, w samo centrum tematyki społecznego i kulturowego ukazywania się: to, co estetyczne staje się jednym z ważnych czynników współkształtowania pola fenomenów społeczno-kulturowych; z drugiej strony – co wydaje mi się istotne – ujęcie to unieważnia absolutyzujące roszczenia tych estetyków (nie tylko fenomenologicznych), którzy chcieliby nadać szczególną, ponadczasową moc estetycznemu odróżnieniu, a wydzielonemu – przy pomocy owego odróżnienia – polu tego, co estetyczne przypisywać eschatologiczną misję ratowania resztek utraconej głębi wobec demonizowanej groźby totalnej kulturowej unifikacji i homogenizacji.