

Iwona Lorenc

Miejsce sztuki w projekcie ontologicznym późnego Merleau-Ponty'ego

Wprowadzenie

Celem niniejszego szkicu będzie wskazanie na pewne, zwłaszcza te poświęcone zagadnieniom sztuki, aspekty filozofii autora *Fenomenologii percepcji*, które wpisują się w późnonowoczesny i ponowoczesny projekt „słabej ontologii”¹. Jej możliwość i potrzebę w kontekście problemów naszej epoki przygotowali – każdy na swój sposób – Nietzsche i Heidegger, a za nimi – współcześni „filozofowie różnicy” (Deleuze, Derrida, Lyotard) oraz niektórzy przedstawiciele hermeneutyki (zwłaszcza hermeneutyki radykalnej). Pisałam o tym w innym miejscu. Tutaj wskażę tylko na takie cechy wspomnianego sposobu potraktowania tematów ontologicznych, jak odejście od zasady tożsamości na rzecz swoiście pojmowanej dialektyki tożsamości i różnicy, rezygnacja z kategorii pełniących funkcję ontologicznej podstawy w znaczeniu pojmowanego substancjalnie bytu samoistnego, rewizja metafizycznego sposobu ujmowania relacji między istotą i zjawiskiem. Nie zmierzam do niwelowania różnic dzielących Merleau-Ponty'ego od wspomnianych filozofów. Zdecydowanie nie da się jednak skwitować późnej twórczości tego filozofa mianem „metafizyki w starym stylu”. Francuski filozof nie unika kategorii metafizycznych. Nadaje im jednak nowe znaczenia, otwiera dla nich nowe konteksty. Dla potrzeb tego szkicu szczególnie interesujący jest kontekst estetyczny: swoista „słaba ontologia” Merleau-Ponty'ego pozostaje w ścisłym związku z rolą, jaką przypisuje on w swym sposobie uprawiania ontologii sferze percepcji, w połączeniu z tematyką cielesności i *aisthesis* (w tym z charakterystycznym dla niego potraktowaniem zagadnień sztuki).

Problematykę tę francuski filozof widzi w szerokiej perspektywie swoiście ludzkiego, percepcyjnego doświadczenia, które jest sposobem ukazywania się fenomenowi świata. Zmierza do sproblematyzowania związku między cielesną i mentalną percepcją świata a naszym uczestnictwem w kulturze jako kwestii kluczowej w sensie ontologicznym. Chodzi o doświadcze-

¹ Pisałam na ten temat w artykule „O możliwości słabej ontologii. Od Baudrillarda do Vattima”, *Sztuka i Filozofia* 2006, nr 29.

nie szeroko pojęte, zawierające mechanizmy splatania się ludzkich doznań zmysłowych, refleksji, uczuć i wyobraźni ze strukturą kulturowych znaczeń z jednej strony, z drugiej zaś – z doświadczeniem na różnych „poziomach” – od zmysłowego przez praktykę codzienności po naukę, kulturę, życie społeczne etc. – faktyczności świata.

Wiaira postrzeżenia

W *Widzialnym i niewidzialnym* Merleau-Ponty używa kategorii „widzenie” w szerokim znaczeniu postrzegania; pytanie o jego warunki jest dalszym ciągiem fenomenologicznych pytań o warunki ukazywania się nam świata, w którym jesteśmy „zanurzeni”: „Prawdą jest zarazem, że świat jest tym, co widzimy, i że musimy wszelako uczyć się go widzieć”² – pisze francuski filozof.

Od Pyrrona przez Kartezjańskiego „złośliwego demona” po Baudrillarda często trapią nas (filozofów, a nawet – szerzej – uczestników kultury) sceptyczne wątpliwości, czy świat dany nam w widzeniu jest światem realnym. Merleau-Ponty podkreśla, iż obawy tego typu wspierają się na fałszywej dychotomii „naiwnej idei bytu w sobie” i „korelatywnej idei bytu przedstawieniowego [*un être de représentation*], bytu dla świadomości, bytu dla człowieka”³. Dlatego też „stoiemy przed zadaniem przeformułowania wymogów sceptycznych ponad jakimkolwiek przesądem ontologicznym i właśnie po to, by dowiedzieć się, co to jest byt – świat, byt-rzecz, byt wyobrażeniowy i byt świadomościowy”⁴.

Przede wszystkim, pytając o zasadność obaw sceptycznych, nie można zlekceważyć faktu, iż nasze potoczne i naukowe postrzeganie świata wspiera się zwykle na przekonaniu o jego realności. Przekonanie to Merleau-Ponty nazywa wiarą postrzeżenia. Na jego oczywistości często bazują ontologie metafizyczne. Jest ono jednak czymś wcześniejszym niż te teorie i może być interpretowane jako kategoria od nich niezależna. W ujęciu Merleau-Ponty’ego wiara ta nie jest metafizycznym przekonaniem o istnieniu bytu w sobie w funkcji ukrytego, substancjalnego fundamentu, na którym budowane są konstrukcje naszego poznania i kulturowych przedstawień. Towarzyszy ona naszym pierwotnym kontaktom z rzeczami, a gleba tego kontaktu jest już skruszona, przeniknięta przez aprioryczne struktury naszych doświadczeń przechowywane w pamięci ciała, w refleksji, wyobraźni oraz wciąż odnawiana przez to, co intencjonalne, przez dynamiczną pracę sensu. Jest ona w tym rozumieniu jednym z koniecznych warunków kulturowych artykulacji i przedstawień; umożliwia je i przygotowuje, dzięki niej widzimy je i interpretujemy jako składniki realnego świata, a także ustanawiamy realną przestrzeń relacji międzyludzkich. Wiara postrzeżenia pełni funkcję swoistego „zaworu bezpieczeństwa”, pozwalającego na uchwycenie

² M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przekł. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1966, s. 18.

³ Ibidem, s. 20.

⁴ Ibidem.

nie ontologicznego gruntu w świecie, w który jesteśmy rzućeni, a który wciąż wyłania nowe formy istnienia i wymusza nowe formy postrzegania.

Tkanka cielesności jako żywioł morfogenetyczny

Grunt ten nie jest u Merleau-Ponty'ego stałym, tożsamym z sobą podłożem, bytem substancjalnym, lecz raczej żywiołem morfogenetycznym. Tym właśnie jest „żywa cielesność“:

„Tkanka cielesności jest w tym sensie „żywiołem” Bytu. Nie będąc ani faktem, ani sumą faktów, przynależy przecież do tu i do teraz. Więcej: inauguruje gdzie i kiedy, jest możliwością i wymogiem faktu, słowem – faktycznością. Tym, co sprawia, że mają one sens, że cząstkowe fakty układają się wokół tego «czegoś» [co istnieje]”⁵.

To z tego żywiołu wyłaniają się widzialne formy świata. Niczym *fizis*, jaką za Heraklitem chciałby widzieć Heidegger: jako to, co samo z siebie rośnie i czego naturą jest bycie widzialnym (tj. uformowanym w postrzegalnej postaci). To, co na powierzchni i co jest dane do widzenia, stanowi sposób bycia podłoża, jest aktualizacją jego potencji. Podłoże jest dla powierzchni zespołem możliwości, których realizację daje ona do widzenia. O możliwościach tych możemy jednak mówić, dostrzegać je i problematyzować dzięki temu, że uzyskały one swą dojrzałą kulturowo artykulację: dzięki naukom, filozofii, sztuce, religijnej i świeckiej rytualizacji życia itp. Z hermeneutycznego punktu widzenia to właśnie rozumienie i interpretacja tych artykulacji kulturowych umożliwiają refleksję nad ich warunkami możliwości: to, co było powierzchnią, w procesie rozumienia i interpretacji zaczyna pełnić funkcję podłoża. Podłoże i powierzchnia wymieniają się miejscami, niczym rękawiczka wywrócona na drugą stronę, gdzie to, co wewnętrzne, staje się zewnętrznym i *vice versa*.

Fakt, że pokryta farbą powierzchnia obrazu odbierana jest tylko w związku z jego nieredukowalną głębią, stanowi przedłużenie naszego sposobu doświadczania świata, w którym rzeczy widzialne dane są nam w nierozdzielalnym związku z niewidzialną głębią – podłożem naszych własnych i kulturowych uposażeń oraz innych możliwych postrzeżeń, możliwych metamorfoz naszego doświadczenia. Tego doświadczenia, w którym „ciało obrazu” wchodzi w związek z naszym ciałem, a poprzez to uruchamia sieć intercielesnych relacji między nami i rzeczami świata, który otwiera percepcja obrazu i dzięki któremu jest ona w ogóle możliwa.

Jesteśmy zatem dość daleko od znaczenia pojęć „podłoże” i „powierzchnia” utrwalonych w tradycyjnych dyskursach o malarstwie, gdzie o powierzchni obrazu zwykło się mówić w odniesieniu do fizycznej warstwy malarskich środków rozciągających się na fizycznie rozumianym podłożu: zagruntowanym płótnie, desce, tekturze itp. Jesteśmy równie daleko od metaforycznego sensu, jaki „podłoże” uzyskuje w metafizycznych ontologiach, gdzie w funkcji ukrytego podłoża występuje substancjalnie pojmo-

⁵ Ibidem, s. 144.

wana zasada metafizyczna. Podłoże, o którym mowa, ma charakter morfogenetycznego żywiołu (pisali o nim w takim rozumieniu również, każdy na swój sposób, poza Merleau-Pontym również Lyotard i Deleuze). Jest nim pole szeroko rozumianego ludzkiego bycia w świecie – to z niego wyłaniają się formy obdarzone znaczeniem.

Dialektyka przyswojenia i oddalenia, faktyczności i pozoru

Wymiana ról powierzchni i podłoża, opisana przez Merleau-Ponty'ego w *Widzialnym i niewidzialnym*, oznacza swoistą dialektykę przyswojenia i oddalenia, przebiegającą już w polu naturalnej, cielesnej percepcji i przysługującą wszelkim doświadczeniom kulturowym, gdzie współkonstruuje się i jednocześnie wchodzi w antynomiczne napięcie doświadczenia faktyczności i zarazem pozorności świata.

„Wszystko przebiega tak – opisuje tę dialektykę Merleau-Ponty – jakby moja zdolność docierania do świata oraz zdolność ograniczania się do złudzeń szły zawsze w parze. Więcej: jakby dostęp do świata był tylko drugą stroną wycofywania się zeń, a owo wycofywanie się na margines świata serwitutem i innym wyrazem mojej naturalnej zdolności wkraczania weń. Świat jest tym, co postrzegam, lecz jego absolutna bliskość, odkąd się ją bada i wyraża, staje się również, w niewyjaśniony sposób, dystansem”⁶.

Wszelkie próby percepcyjnego i kulturowego przyswojenia świata są, według Merleau-Ponty'ego, zarazem sprawdzianem niemożności tegoż przyswojenia, doświadczeniem nieprzejrzystości, dystansu. Dotyczy to naszych kontaktów ze światem w ogólności, jak i prób przyswojenia światów indywidualnych: innych ludzi, a nawet głębi mojego własnego świata. Każda próba ich zrozumienia, nazwania, wyrażenia czy przedstawienia wywraca na opak relację między głębią (zakrytością) podłoża i widzialnością powierzchni: to, co ustaliło się jako powierzchnia językowego i obrazowego przedstawienia, ukazuje swą nieprzeniknioną głębię niewidzialnego. „Możę wyjść poza siebie jedynie poprzez świat”⁷ – zauważa Merleau-Ponty. Zarazem jednak ta próba wyjścia ku innemu – właśnie dzięki dialektyce dystansu i przyswojenia, która przysługuje mojemu doświadczeniu świata, stwarza szansę komunikacji; modyfikuje mój świat, poszerza moje doświadczenie. W ten sposób malarstwo, literatura, muzyka sprawiają, że „wychodząc z nie wiadomo jakiego podwójnego dna przestrzeni, przeziera inny świat prywatny poprzez tkankę mojego i przez to w nim właśnie ja żyję, będąc już tylko tym, kto odpowiada na owo wezwanie, które do mnie skierowano”⁸. Ta swoista komunikacja, którą umożliwia nam sztuka, „czyni z nas świadków jednego i tego samego świata, tak jak synergia naszych oczu wiąże je z jedną rzeczą. Lecz w jednym i w drugim wypadku pewność, jakkolwiek nieodparta by była, pozostaje absolutnie niejasna; możemy nią

⁶ Ibidem, s. 22.

⁷ Ibidem, s. 25.

⁸ Ibidem.

żyć, nie możemy ani jej pomyśleć, ani sformułować, ani podnieść do poziomu tezy”⁹.

Doświadczenie ontologiczne jako doświadczenie nietożsamości i różnicy

Wydawałoby się zatem, iż wprawdzie inną drogą niż późnoświeceniowa filozofia niemiecka Merleau-Ponty wysuwa podobne wnioski, co Baumgarten czy Kant. Nie chodzi tu jednak o charakterystykę wiedzy ciemnej czy komunikacji bez pojęć, ponieważ Merleau-Ponty nie zmierza do pokazania modelu wiedzy ułomnej, zatrzymującej nas w pół drogi do pełnego poznania, którego idea wciąż by nam przyświecała, a nieosiągalność owej idei byłaby dla nas źródłem wiecznego niespełnienia. Francuskiemu filozofowi obca jest idea poznania absolutnego (jakkolwiek przechowuje on w swej filozoficznej perspektywie ów charakterystyczny dla linii baumgartenowsko-kantowskiej priorytet perspektywy poznawczej nad np. problematyką przeżycia estetycznego, co wypomni mu – o czym za chwilę – Renaud Barbaras). To, co jest nam dane w postrzeżeniu świata, to, co się ukazuje jako zewnętrzny czy wewnętrzny obraz świata, nie jest – jak zauważa autor *Oka i umysłu* – tekstem do odczytania, za którym stałby jeden, wspólny wszystkim, obiektywny sens. Odczytywanie tego, co dane w postrzeżeniu jako tekstu, zakładanie, iż możliwe jest odkrycie jego ostatecznego sensu, „to wszak poniechanie rozumienia świata faktycznego i wkroczenie w obszar pewności takiego rodzaju, który nigdy nie odda nam owego «jest» [il y a] świata”¹⁰. Byłoby ono – wzmocnijmy argument francuskiego filozofa – tym rodzajem poznawczej i kulturowej *hybris*, którą wypominali Zachodowi Nietzsche, późny Husserl czy Heidegger.

Doświadczenie faktyczności świata powinno zawierać bowiem własną omylność. Jeśli ma być żywym doświadczeniem, powinno być ruchem korekt i przymiarek, ruchem przyswojenia i dystansu, niekończącej się zmiany pozycji postrzegania, a więc – wymienności istoty i zjawiska (wnętrza i zewnątrz, widzialnego i niewidzialnego, powierzchni i podłoża).

Doświadczenie bytu jest zatem nieodłączne od 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.

U Merleau-Ponty'ego fenomenologiczne hasło powrotu do rzeczy samych nabiera charakteru postulatu odnowienia ontologii, zerwania z ontologią obiektywistyczną. Byt ma nieredukowalną głębię, stąd zapytywanie o byt jest zgodą na jego nieprzezroczystość, na nasze w nim zanurzenie, które powoduje, że wiecznie nas on przekracza. Uczestniczące zapytywanie o byt staje się w ten sposób odkrywaniem jego transcendencji.

Byt fenomenalny jest czymś, czego nie da się w doświadczeniu wyczerpać, jego obecność nie daje się w pełni uobecnić, jest obecnością tego, co

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, s. 48.

ją nieskończenie przerasta. Każda dana w postrzeżeniu strona rzeczy jest w ten sposób tylko pozornie „całą rzeczą”, aktualny szkic zostaje bowiem w doświadczeniu percepcyjnym transcendowany ku stającemu się światu (ku jego przeszłości i przyszłości), którego jest on uobecnieniem. Podobnie jak Bergson, Merleau-Ponty wiąże w ten sposób doświadczenie percepcji z ruchem; rzecz, która pozostaje obecna w tym doświadczeniu jako własny eksces, jako wyjście z siebie, postrzegana jest w związku z ruchem. Nie chodzi przy tym o ruch jako przemieszczenie, lecz o ruch jako napięcie między możliwością i jej aktualizacją, ruch żywego bytu, który jest wiecznie odnawiającą się realizacją pragnienia [*désir*]. Cechą pragnienia jest właśnie jego „niewypełnialność”; żywy byt jest wiecznie odnawiającą się różnicą z samym z sobą, jest, jak to celnie określa Barbaras, „otwartością różnicy w łonie świata”¹¹. Kategoria „pragnienia”, którą posługuje się w swej interpretacji Merleau-Ponty’ego Barbaras, jest dla niniejszego szkicu istotna, jakkolwiek w odniesieniu do późnej twórczości filozofa dość ryzykowna. Sądzę, iż Barbaras używa jej w przytaczanym kontekście metaforycznie. Nie chodzi tu o pragnienie w znaczeniu cechy antropomorfizującej i substancjalizującej byt, który dąży do tego, aby osiągnąć stan bycia widzialnym. Tym, co pozwala mówić o obiektywności bytu (a Merleau-Ponty posługuje się tą kategorią w innym znaczeniu niż ontologii obiektywistyczne), jest obiektywność relacji postrzeżeniowych, które zawsze zdają sprawę z faktyczności świata, wciąż na nowo doświadczanej, zawsze transcendentnej wobec naszego doświadczenia, w tym sensie ruchomej i doświadczanej jako różnica. Metafora pragnienia służy uchwyceniu dynamiki tej obiektywności. Jest ona ruchem uobecniania, stawaniem się widzialnym, ruchem wpisywania *percipi* w *esse* i czynienia percepcji zasadą bytu. W ten sposób pragnienie obecności i widzialności wpisane w ludzką percepcję nabiera rangi ontologicznej.

Merleau-Ponty nie rozwija tematyki psychologicznych aspektów przejawiania się tego pragnienia. Jeśli filozofia ma ująć trafnie charakter naszej relacji z bytem, jeśli ma ją demonstrować, nie powinna sytuować się ani po stronie tego, co wewnętrzne (procesów psychologicznych podmiotu), ani po stronie tego, co zewnętrzne (obiektywnych, np. fizycznych czy biologicznych, praw przyrody), lecz w miejscu ich splotu (chiazmy). Powinna raczej pokazywać, jak to, co wewnętrzne, staje się sposobem przejawiania się bytu, zaś to, co „zewnętrzne” – zostaje uwewnętrznione w naszych procesach mentalnych, wyobrażeniowych i afektywnych. „Wewnętrzna” strona tego splotu ma tu rangę kategorii ontologicznej, nie zaś psychologicznej.

Tym bardziej trudną, choć – jak sądzą – niewykonalną rzeczą byłoby przełożenie wykorzystanej przez Barbarasa kategorii pragnienia na język pokantowskiej estetyki psychologicznej. W jaki sposób sztuka, będąc wizualizacją owej bytowej dynamiki stawania się widzialnym, pobudzana jest przez „pragnienie” obecności, jak przekłada się ono na estetyczne przeżycie? Na pyta-

¹¹ R. Barbaras, *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Librairie Philosophique de Vrin, Paris 1998, s. 262.

nia te próbuje odpowiedzieć wspomniany już Barbaras i niebawem podejmę ten temat. Teraz jednak wypada wrócić do wątków ogólnofilozoficznych.

Sztuka jako demonstracja doświadczenia ontologicznego

Według autora *Widzialnego i niewidzialnego* zarówno zapytywanie o byt, jak i postrzeganie go dokonują się wewnątrz świata: tym, co widzi, jest moje ciało; widzący jest zarazem widzialny, wpisany w świat, który staje się widzialny na mocy owego wpisania i właśnie dlatego nie jest on identycznością z sobą samym, nie jest bytem w sobie, lecz zawiera swoją własną negację. Jako że *percipi* stanowi jego nieodłączny moment, niemożliwa jest jego pełna totalizacja, uzyskanie jego pełnego znaczenia.

Chodziłoby tu raczej o aproksymatywne zbliżanie się do faktyczności świata, o stałe odrzucanie aktu „ostatecznego doświadczenia” jego realności. Jeśli praktyka naszego codziennego doświadczenia, a nawet nauka zmuszona jest bazować na hipotezach finalnych doświadczeń (określać „stany rzeczy” po to, by można było na nich oprzeć operacje praktyczne czy poznawcze), sztuka zatrzymuje – jako własną zasadę – ów moment odroczenia rozpoznania pełnego znaczenia, który cechuje naszą naturalną percepcję i stanowi znamię naszej sytuacji egzystencjalnej. Jej zasadą nie jest adekwatność przedstawienia wobec przedstawianej rzeczywistości, lecz niepełność, brak, odroczenie obecności przedstawianego. Sztuka demonstruje nie tyle wynik poszukiwania ostatecznego sensu, ostatecznej wykładni tego, co jest nam dane do widzenia, ile sam ruch, dynamikę szukania odpowiedzi na pytanie o bytową tożsamość rzeczy, wraz z pomyłkami, korektami, wraz z towarzyszącym tym procesom brakiem, niedosytem pełnej obecności. Obraz malarski np. – jako nieodłączny element i czynnik naszego doświadczania świata, które jest procesem nieskończonym, ułomnym, wiecznie otwartym na korektę i nawet na samozaprzeczenie – pozostaje również nacechowany niejednoznacznością, nietożsamością, niedosytem przedstawianego. Świadomość przedstawieniowego charakteru obrazu jest świadomością różnicy, braku, nietożsamości. Są one nieodłącznym aspektem żywej percepcji świata, wnoszą w byt obrazu to istotowe pęknięcie lub rozziw, o którym Merleau-Ponty pisał w kategoriach wymiany (splotu) tego, co widzialne i niewidzialne. Jeśli odbieramy obraz jako „prawdziwy”, jeśli „żyje” on w naszej percepcji, to dlatego, że dotyka tego i demonstruje to, co wynosi ze swego podłoża: z naszych percepcyjnych związków ze światem. Jest swoistym paradoksem, że obraz wskazujący na swój przedstawieniowy charakter (a więc taki, który czyni tematem różnicę między faktycznością i pozornością naszego doświadczenia) jest bliższy „życiu” (żywej percepcji) niż obraz iluzjonistyczny.

Dlatego – dodajmy za Merleau-Pontym – prawdziwie artystyczne sposoby ujęcia faktyczności świata takim, jakim jest on nam dany w doświadczeniu, zawsze cechuje pewien rodzaj „niedokończenia”, ułomności. Są one miejscem prześwitywania ukrytego podłoża, które stanowi potencjalna możliwość innych ujęć, innych przedstawień. Podłoże naszych kontaktów

percepcyjnych ze światem jest niewyczerpalną głębią możliwości i właśnie na tę nieskończoność otwiera nas to, co w malarskim przedstawieniu „chwijne”, niedokończone, demonstrujące własny, przedstawieniowy status (przezieranie grubo tkanego płótna spod warstw farby, wyraźne pociągnięcia pędzla, niedbale rzucane plamy koloru etc.). Przedstawienie malarskie „żyje”, jeśli nie osiąga efektu pełnej obecności rzeczy przedstawianej.

Może to osiągnąć poprzez eksponowanie roli medium. Pisze o tym efekcie wielu, nie tylko Merleau-Ponty. Przytoczmy trafne sformułowania Hansa Beltinga:

„Jedynie w sztuce ambiwalencja, która istnieje między obrazem i medium, tworzy tak silny bodziec dla naszej percepcji. Bodziec, przypisywany przez nas obszarowi tego, co estetyczne. Zaczyna się on już tam, gdzie nasze wrażenie zmysłowe pobudzone jest na zmianę przez iluzję przestrzeni i przez pomalowaną powierzchnię obrazu malarskiego. Następnie rozkoszujemy się – jako wysoce estetyczną podniecią – ambiwalencją między iluzją i faktem, między przedstawioną przestrzenią i pomalowanym płótnem. Weneccy malarze renesansu świadomie grali z tą ambiwalencją, wprowadzając szczególnie grubo tkane płótno, aby dobitnie unaocznić widzowi przyleganie farby do materialnego nośnika”¹².

Podłoże obrazu wyziera spod powierzchni; powierzchnia jest odbierana jako płaszczyzna zamalowanego płótna, wraz z jego kolorem i fakturą, ale zarazem – w oscylującym ruchu nastawienia odbiorczego – stanowi ona wstęp do innego świata: świata widzianego oczyma innego człowieka i świata moich możliwych doświadczeń. Dlatego tak przemawiają do nas ślady pędzla, rozpoznawane jako ślady ruchu ręki malarza, będące cielesnym przełożeniem relacji między jego własnym ciałem i otoczeniem. W tym sensie ślad pędzla staje się rysem, odciskiem tego intercielesnego doświadczenia, które wszak nie jest mechanicznym odciskiem niczym pieczęć, ale rysem, któremu przysługuje byt intencjonalny (ekspresja). Jest to bowiem ślad określonego sposobu rozpoznania sensu, nawet jeśli przebiegało ono w płaszczyźnie intercielesnej i jeszcze nie zostało ujęte w pojęcia. Zarazem jest to akt nadania sensu; dzięki niemu uczymy się widzieć świat, odkrywamy niedostrzegane dotychczas związki między rzeczami; dzięki niemu inaczej niż dotąd jesteśmy w świecie.

Poprzez to przeniesienie ruchu różnicy z obszaru doświadczania naszej obecności w świecie i obecności świata dla nas w obszar sztuki dokonuje się przemiana: „inny” wkracza w rejon mojego doświadczenia, dotykam wymiarów innego świata (nawet jeśli jest on „we mnie”, jako przejaw mojego życia wewnętrznego). Niezależnie od tego, czy nazwiemy ten moment przemiany metamorfozą magiczną, fuzją horyzontów czy intercielesnością, odbywa się on za pośrednictwem „ciała” malarskiego obrazu jako takiego wyjścia ku światu, które jest zarazem tego wyjścia wizualizacją.

Co ciekawe, Merleau-Ponty, dostarczając w swej późnej twórczości (w *Widzialnym i niewidzialnym*, w *Oku i umyśle*) podstaw do określenia wy-

¹² H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przekł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 43.

jątkowej roli sztuki w rysowanym przez siebie projekcie ontologicznym, nie zaznacza wystarczająco wyraźnie owej wyjątkowości. Sztuka jest dla niego egzemplarycznym terenem szerszych, filozoficznych eksplikacji.

Przede wszystkim są to eksplikacje fenomenologiczne: u Merleau-Ponty'ego – jak u Heideggera – dzieło sztuki jest fenomenem *par excellence*. Jego rzeczywistość nie jest tym, do czego ono odsyła i co zastępuje. Jest raczej tym, co się „samo w sobie ukazuje” – jako naprzemienna, dialektyczna (skrywająco-odkrywająca) gra tego, co się ukazuje, i tego, jak się ukazuje. Obydwa momenty tego skrywająco-odkrywającego ruchu nawzajem się zakładają i znoszą. Ukazywanie się fenomenowi, jakim jest dzieło, nie stanowi jednorazowego aktu ani ciągłego procesu, choć ma w sobie coś z jednego i z drugiego. Ukazywanie się fenomenowi (to, co widzialne) – nierozdzielnie związane ze swym „cieniem” (z negatywną stroną tego, co odkryte, z tym, co niewidzialne) – ma charakter, jak to trafnie określa Marc Richir, migotania¹³.

Autor *Oka i umysłu* postrzega sztukę jako egzemplaryczny sposób kontaktowania się człowieka z „surowym znaczeniem” świata, a kontakt ten ma charakter pierwotny wobec wszelkich dychotomizacji typu: poznanie–działanie, umysł–zmysły, podmiot–przedmiot. Docierając do istoty doświadczenia estetycznego (w drodze analizy sztuki, zwłaszcza współczesnej), mamy szansę dotrzeć do źródeł artykulacji znaczeń. W tych pismach późny Merleau-Ponty'ego byt nie jest bowiem – jak widzieliśmy – umieszczany, jak w tradycyjnej metafizyce, którą krytykuje, przed świadomością ani nie jest niczym przez świadomość projektowanym. Jest projektem i materią tego projektu oraz „warunkującym projekt otoczeniem”, z którego się on wyłania. Jest ruchem i widzeniem, czuciem i byciem odczuwanym, tym, co myśli, i tym, co jest myślane w ich wzajemnym splocie. Związek ten filozof dostrzegł już w *Fenomenologii percepcji*. Jego analiza ograniczona była tam jednak przez filozofię podmiotu: to „ja” w znaczeniu „ja” transcendentalnego jestem tym, który postrzega świat i zarazem jest w procesie postrzegania przez świat ustanawiany i określany (o świecie da się jednak tu tyle powiedzieć, ile pozwala mi moja percepcja). U późnego Merleau-Ponty'ego podmiotem staje się byt wraz z jego dialektyką widzialnego i niewidzialnego, zaś ludzkie artykulacje sensu usytuowane są na styku (bądź lepiej: w miejscu wzajemnego splatania się) tego, co widzialne i niewidzialne. Dzięki temu ów obszar, którym człowiek włada w swoim postrzeganiu świata, otwiera się na to, co rzeczywiście inne i w sensie ontologicznym niesprowadzalne do świata konstytuowanego przez podmiot transcendentalny.

Doświadczenie estetyczne, ukazane na przykładach współczesnej sztuki (np. malarstwa Cézanne'a), jest tym szczególnym miejscem, w którym powyższy spłot staje się przedmiotem przedstawienia. Cézanne nie przedstawia już natury, jak np. malarstwo renesansowe, lecz samą widzialność świata, jego ukazywanie się. Na skutek kubistycznej rewolucji świat konstytu-

¹³ Pisałam o koncepcji Richira m.in. w: „Między episteme a doksa”, *Sztuka i Filozofia* 2002, nr 21.

tuowany w malarstwie jest miejscem zmagania się z materią niewidzialnego (tego, co „po drugiej stronie” przedmiotu). Oddając istotę naszych relacji ze światem, malarstwo to stanowi ślad i dowód nierozłączności widzącego i widzianego, odczuwającego i odczuwanego, oka i umysłu, widzenia i ruchu.

Urwane ścieżki interpretacji

Jakie są mechanizmy, dzięki którym sztuka uzyskuje swą szczególną, wyróżnioną rolę w tym szeroko zarysowanym projekcie ontologicznym? Merleau-Ponty nie daje wystarczającej odpowiedzi na to pytanie. Jego ostatnia, wydana pośmiertnie książka sygnuje miejsce, w którym przerwana droga domagałaby się kontynuacji. Na konieczność uzupełnień wskazuje Renaud Barbaras¹⁴, odwołujący się w tym celu do prac Paula Valéry’ego i Erwina Straussa. Sądzę, iż na pewne otwarte przez Merleau-Ponty’ego możliwości interpretacyjne odpowiadają również ujęcia antropologii Hansa Beltinga.

Barbaras podkreśla przede wszystkim niedostatki w ujęciu przez Merleau-Ponty’ego *aisthesis* estetycznej jako zmysłowej wrażliwości szczególnego typu. Autor *Oka i umysłu* postrzega sztukę jako przejaw ogólnie pojętej *aisthesis* cielesnej, jako element naszego doświadczenia zmysłowej percepcji, jako jej przedłużenie i urzeczywistnienie najbardziej istotnych momentów. Barbaras zauważa jednak różnicę między doświadczeniem naturalnej percepcji a doświadczeniem estetycznym. Dostrzega, że *aisthetyczny* moment naszego doświadczenia bycia w świecie (doświadczenia będącego zarówno poznaniem, jak i działaniem) dotyczy doświadczenia świata w jego obecności (nawet jeśli – jak to za Merleau-Pontym pokazywałam – nigdy nie doświadczamy tej obecności w pełni lub jeśli zawsze jest ona niedoścignionym celem naszej percepcji, towarzyszy nam wiara percepcyjna). Natomiast *aisthesis* sztuki jest nigdy niezaspokojonym głodem obecności (co wynika z doświadczania w percepcji estetycznej przedstawieniowego charakteru dzieła: wiemy, iż jest ono artefaktem). Głód obecności jest czymś popychającym do artystycznego działania (równie dobrze można je przypisać twórcy jak odbiorcy), działania z zasady niedającego się zaspokoić. Sztuka jest „obietnicą szczęścia” (Stendhal) ulotnego, chwilowego zaspokojenia głodu obecności, przekraczanego w samym momencie spełnienia; działanie to – jako *poiesis* – pozostaje zatem związane z negatywnym doznaniem obecności w *aisthesis* estetycznego doświadczenia.

Barbaras przyznaje, iż tym, co cechuje u Merleau-Ponty’ego zarówno naturalną percepcję, jak i sztukę, jest zdolność transcendowania aktualnego „stanu rzeczy” danego w doświadczeniu ku temu, co to doświadczenie przekracza. Jednak po to, aby zrozumieć swoistość transcendowania artystycznego, należy ująć jego afektywne, nie tylko cielesno-zmysłowe aspekty.

¹⁴ Por. R. Barbaras, „Sentir et faire. La phénoménologie et l’unité de l’esthétique”, w: *Phénoménologie et l’esthétique*, red. E. Escoubas, Encre Marine, Paris 1998.

Ujęcie to – zauważa Barbaras – jest u Merleau-Ponty'ego niewystarczające. W doświadczeniu artystycznym – zauważa za Paulem Valérym – przedmiot jest odczuwany jako to, czego nam brakuje: postrzegać dzieło oznacza uczuciowo „doświadczać jego nieobecności w nim samym, co w konsekwencji oznacza pragnąć uczynić go obecnym, a to znaczy tworzyć”¹⁵. Percypujący – odbiorca – jest więc również twórcą. U Valéry'ego to, co jest przeżywane jako piękne, wywołuje pragnienie reprodukcji tego przeżycia. *Aisthesis* doświadczenia sztuki stanowi doznawanie nieobecności i pragnienie jej wypełnienia. Jest to ten rodzaj wrażliwości zmysłowej, która pozostaje produktywna w nieskończoność (osiągnięcie stanu równowagi między możliwością i aktem nie oznacza, że możliwość została wyczerpana przez akt; przeciwnie, swoistością tej wrażliwości jest to, że możliwość stale przekracza akt). Istotą tego, co afektywne – według Straussa – nie jest pasywność, lecz ruch ku odczuwanemu. Jest ono więc dystansem wobec samego siebie, oddaleniem od siebie. Stąd pierwotnie, źródłowo najlepiej oddaje to, co uczuciowe, gest i ruch. Stąd też najbliższy afektywnej naturze tego, co artystyczne – zauważa Strauss – okazuje się taniec.

Perspektywa słabej ontologii Merleau-Ponty'ego jest z pewnością dobrym filozoficznym punktem wyjścia do badań prowadzonych w kierunku wskazanym przez Barbarasa. Innym typem kontynuacji i uzupełnienia dialektyki obecności i nieobecności (ujmowanej przez Merleau-Ponty'ego w kategoriach dialektyki widzialnego i niewidzialnego), która cechuje doświadczenie estetyczne, mogłaby być perspektywa antropologiczna. Przywołam tu chociażby badania Hansa Beltinga, nie przypadkiem odwołującego się do prac francuskiego filozofa. W tym antropologicznym ujęciu obraz malarski jest ambiwalentnym, wewnętrznie sprzecznym sposobem radzenia sobie z czasowością i nietrwałością naszego cielesnego istnienia:

„Ucieczka w ciało i ucieczka z ciała są dwiema przeciwstawnymi formami tego samego fenomenu: sposobu, w jaki obchodzimy się z ciałami, albo określając się poprzez ciało, albo przeciwko niemu. Immanencję i transcendencję ciała potwierdzamy także poprzez obrazy, nakładając na nie ową przeciwstawną tendencję (...). Jedyne w obrazach uwalniamy się – zastępczo – od naszych ciał, od których dystansujemy się w spojrzeniu”¹⁶.

Ciało obrazu to magiczno-metamorficzny substytut ciała, które uległo destrukcji czasu, to zastępczy sposób pokonywania śmierci; sposób paradoksalny, gdyż to, co martwe (fizyczność obrazu), ma zastąpić żywe ciało, które odeszło lub może odejść w niebyt; obecność tego, co martwe, ma przywołać to, co żywe i nieobecne.

Obraz jest miejscem, w którym spotykają się nasze doświadczenia obecności i nieobecności. Sfera widzialności, która przysługuje ciałom, obejmuje zarówno to, co na zewnątrz ciała, jak i to, co jest jego obrazem wewnętrznym. Przenosimy ją – zauważa Belting:

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ H. Belting, op. cit., s. 32.

„na widzialność, którą obrazy zyskują poprzez swoje medium – i traktujemy ją jako wyraz obecności, podobnie jak niewidzialność wiążemy z nieobecnością. Tajemnica obrazu polega na tym, że w sposób nierozzerwalny splatają się w nim obecność i nieobecność. W swoim medium obraz jest obecny (inaczej nie moglibyśmy go widzieć), a przecież odnosi się do nieobecności, której jest obrazem”¹⁷.

Stanowisko Beltinga wymaga pewnych dopowiedzeń w złożonej kwestii związku obrazu i obecności. Nie chodzi tu o obecność medium obrazu, lecz raczej o obecność przez nie ewokowaną. Jest ono wszak nośnikiem tej obecności, która jest konstytuowana w trakcie odbioru obrazu, w trakcie „ożywiania” go przez wyobraźnię widza. Ten proces „ożywiania” obecności obrazu uruchamia ambiwalencję roli, jaką ma do spełnienia medium: wprawdzie „zanika” ono, ustępując wewnętrznemu, wyobraźniowemu, uczuciowemu i mentalnemu doświadczeniu przywoływanej obecności, pozostaje jednak wciąż na jej obrzeżach, gotowe w każdej chwili stanąć w centrum doświadczenia i wyrzucić „do góry nogami” dotychczasowe doświadczenie obecności, zamieniając je w doświadczenie złudzenia, pozorów. Obraz udostępnia nam świat w jego obecności, ale tym samym unaczynia nam jego nieobecność; śmierć, życie, nieobecność i obecność zamieniają się tu wciąż miejscami – tak jak w żywej percepcji sąsiadują ze sobą, splatają się i wzajemnie wspierają doświadczenia faktyczności świata i jego pozorności. Merleau-Ponty pisze o tym, jak widzieliśmy, w *Widzialnym i niewidzialnym*. Krążenie doświadczeń obecności i nieobecności w percepcji obrazu jest możliwe tylko dzięki wzajemnemu przenikaniu się tego, co wewnętrzne i zewnętrzne: wyobraźni i materialnego medium.

Projekt słabej ontologii Merleau-Ponty’ego stwarza co najmniej dwie możliwości ontologicznego umocowania filozoficznej refleksji nad sztuką. Pierwsza jest możliwością fenomenologiczno-hermeneutyczną; druga – antropologiczną. Nasze bycie w świecie, które znajduje się w centrum ontologicznego projektu francuskiego filozofa, jest zarówno fenomenologicznie rozumianym doświadczeniem ukazywania się nam świata, doświadczeniem jego obecności i faktyczności, zawsze otwartym na to, co je przerasta (na niewidzialne i nieobecne), jak i sposobem przeżywania i rozumienia naszej własnej egzystencji. Artystyczny zapis egzystencjalnego wymiaru naszego doświadczenia transcendencji bytu oraz czasowości i kruchości naszego istnienia może być opisywany również w kategoriach hermeneutycznych (może być odczytywany w artykulacjach kultury) oraz antropologicznych – jako świadectwo ludzkiej kondycji. Projekt Merleau-Ponty’ego okazuje się płodny, ponieważ podtrzymując rangę odwiecznych metafizycznych pytań, przeformułuje i uaktualnia pole filozoficznych odpowiedzi na te pytania. To prawda, że Merleau-Ponty jest filozofem bytu i filozofem obecności (jak zarzucają mu postmoderniści). Podejmuje jednak te tematy nie z uwagi na siłę ciężenia metafizycznej tradycji, ale dlatego, że postrzega je jako kluczowe zagadnienia charakterystyki naszej egzystencjalnej sytuacji cielesnych, skoń-

¹⁷ Ibidem, s. 37.

czonych bytów umieszczonych w świecie, którego zrozumienie jest zadaniem nieskończonym, ale którego faktyczność daje nam oparcie i nadzieję.

The Place of Art in the Ontological Project of Merleau-Ponty

In this essay, the author stresses the relationship between late thought of Merleau-Ponty and his reflection on art and postmodern project of "weak ontology". Phenomenological philosophy of Maurice Merleau-Ponty, (as newer, postmodern theories, for example as those by Deleuze, Derrida, Lyotard and the school of radical hermeneutics) emphasizes the interplay of identity and difference, and stresses the need to resign from traditional ontological categories as substantially interpreted subjects. Merleau-Ponty's version of "weak ontology" is necessarily connected with his studies on bodily perception and the sphere of *aisthesis*. Newer philosophical thoughts throw light on traditional metaphysical categories used by Merleau-Ponty. We can describe some topics in his philosophy that would allow us to speak about the close connection with the theorists mentioned above. Those are: "perceptive faith", bodily experience interpreted as a morphogenetic element, dialectics of facticity and appearance, reflection on the ontological experience as an experience of non-identity, which is manifested in art. Although Renaud Barbaras' critique of some aspects of Merleau-Ponty's thought is mentioned, the essay presents philosophy of Merleau-Ponty as a link that would lead recently developed Vattimo's project of "weak ontology" to the reflection on art.