

Anna Wolińska

„Teraz” – doświadczenie estetyczne

I.

„Smak jest zdolnością do oceniania pewnego przedmiotu lub sposobu przedstawiania na podstawie zupełnie bezinteresownego podobania się albo niepodobania. Przedmiot takiego upodobania nazywa się pięknym”¹

Bezinteresowne podobanie się zakłada zdaniem Kanta rodzaj dystansu charakteryzującego kontemplację estetyczną². Po pierwsze, odzwierciedla on rozdzielenie ontyczne podmiotu od przedmiotu doświadczenia estetycznego. Po drugie, bezinteresowny stosunek podmiotu do przedmiotu wprowadza dystans pomiędzy oba człony relacji. Związane jest to z założeniem, że sędzenie estetyczne odbywa się w sytuacji, gdy podmiot nie pożąda przedmiotu sędzenia. Co więcej, w sensie materialnym przedmiot wcale nie musi istnieć, aby podmiot mógł o nim wydać sąd smaku.

Dzisiaj trudno się nie zgodzić z niektórymi aspektami krytyki bezinteresownego wymiaru doświadczenia estetycznego³. Ontologizacja doświad-

¹ I. Kant, *Krytyka władzy sędzenia*, przekł. J. Gałęcki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 73.

² Łac. *contemplatio* znaczy przypatrywanie się, rozważanie. Pojęcie kontemplacji nawiązuje do greckiego pojęcia *theoria*. Obydwa pojęcia określają stosunek podmiotu do przedmiotu, jednocześnie wyraźnie zakładając dystans pomiędzy nimi. Po pierwsze, z *contemplatio* związany jest prymat zmysłu wzroku, określanego jako tzw. zmysł dystansu. Po drugie, dystans jest również wpisany w grecką *teoria* jako warunek uzyskiwania wiedzy pełnowartościowej.

³ Mam tu na myśli przede wszystkim krytykę dokonaną przez Arnolda Berleanta w książce *Prze-mysśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przekł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Universitas, Kraków 2008, s. 54–71. Berleanta krytyka bezinteresowności w estetyce jest, po pierwsze, skierowana przeciwko uznaniu obciążonego znaczeniowo pojęcia kontemplacji (która bezpośrednio związana jest z pojęciem bezinteresowności, ponieważ jest ona sposobem niezaangażowanego, intelektualnego poznawania) za sposób obcowania człowieka z przedmiotem estetycznym. („Sztuka, co sama ta tradycja klasyczna tak dobrze rozumiała, z reguły wymaga praktycznego działania w procesie twórczym, a także jakiejś formy aktywności w procesie wartościowania. Niektóre przykłady są oczywiste, np. obchodzenie rzeźby dookoła, oglądanie obrazu z różnych odległości i pozycji, podchodzenie i wchodzenie do budynku. W praktyce każda sztuka wymaga jakiejś aktywności, poczynając od podążania za kontrapunktowymi manewrami fugi czy organizowania narracji w powieści, a kończąc na wyobrażeniach obrazów sugerowanych przez wiersz i podświadomym uczestniczeniu w ruchu tańca. Sztuka najnowsza jednakże często czyni z tego sprawę jawną. Nie tylko w przypadku rzeźb czy *environments*, do których można wejść, ale dzięki rosnącemu zainteresowaniu interaktywnością, która pozwala odbiorcy lub publiczności przyczynić się do rozwoju dzieła i, w interaktywnym teatrze, czy sztuce wideo, malarstwie czy rzeźbie, w sposób rzeczywisty

czenia nie sprzyja poszukiwaniu uniwersalnego, w sensie kantowskim, wymiaru doświadczenia estetycznego. Ustanawiając bliższy, właściwie nierozwalny związek podmiotu i przedmiotu doświadczenia, uniemożliwia mówienie o ich ontologicznej niezależności względem siebie. Doświadczenie estetyczne staje się jednorazowym – niepowtarzalnym – przeżyciem, spostrzeżeniem, działaniem.

Przeżywane doświadczenie w odróżnieniu od doświadczenia posiadane go rozgrywa się zawsze „teraz”. Dotychczas bezinteresowność określała relację podmiotu do przedmiotu poznania-kontemplacji estetycznej. Akcentując w doświadczeniu aspekt przeżycia, tak rozumiana bezinteresowność nie tylko traci heurystyczną wartość, ale również w dodatku nie opisuje sytuacji ontologicznej, w której znajdują się podmiot i przedmiot doświadczenia. Koncentracja na tym, co „tutaj” i przede wszystkim „teraz”, zakłada postawę bezinteresowną, ale nie jako stosunek podmiotu do przedmiotu, tylko jako relację podmiotu do samego doświadczenia-przeżycia.

II.

„Przed wszystkim popadł w zapomnienie estetyczny tryb postrzegania «tego, co nagłe»”⁴

Nowy sposób rozumienia bezinteresowności oznacza predyspozycję podmiotu do przeżycia zaskoczenia, które jest efektem wkroczenia tego, co „nagle”, co rozgrywa się „teraz”, w jego otoczenie⁵. Bohrer przyczyny

wspomagać konstruowanie dzieła.” – ibidem, s. 60–61). Z krytyki kontemplacyjnego charakteru doświadczenia estetycznego wynika następnie krytyka dystansu „zwyczajowo łączonego z bezinteresownością”. Berleant zadaje pytanie: „(...) czy to poczucie oderwania jest niezbędne w wartościowaniu estetycznym? (...). Czy jest (...) coś wartościowego w pojęciu dystansu?” (ibidem, s. 63–64) – i odpowiada na nie: „Myślę, że niewiele poza wezwaniem, by skupić się na wewnętrznych jakościach przedmiotów i sytuacji. Ten rodzaj uważnej percepcji jest wyjątkowo znaczący w wartościowaniu estetycznym. Nie oznacza on jednak izolowania przedmiotów sztuki czy też odrzucania naszych celów, o ile są one włączone w aktualną percepcję.” (ibidem, s. 64). Krytycznemu osądowi podlega również uniwersalność. „Dla Kanta bezinteresowność sądu estetycznego gwarantowała, że płynąca z niego satysfakcja była dostępna dla każdego (...). Od czasów Kanta uniwersalność, która wydawała się jednakowo niezbędna i możliwa do osiągnięcia w nauce, moralności i estetyce, wyślizgnęła się z objęć wszystkich trzech. Estetyczna subiektywność, relatywizm etyczny, a ostatnio nieokreśloność w nauce w każdej dziedzinie postawiły uniwersalność pod znakiem zapytania. Dzięki temu niezwykle ważnemu przesunięciu myślowemu uniwersalność nie jest już możliwa, a nawet nie wydaje się konieczna.” (ibidem, s. 65). Krytyka Berleanta dotyczy pewnego rodzaju pojęcia bezinteresowności i w odniesieniu właśnie do niego (chodzi tu o taki sposób rozumienia, który zakłada dualizm podmiotu i przedmiotu) jest trafna.

⁴ K.H. Bohrer, *Chwila estetycznego pozoru*, przekł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 20.

⁵ Pojęcia „otoczenie” używam zgodnie z sensem, jaki nadaje mu Gernot Böhme. Jego projekt nowej estetyki przyrody opiera się na przewyżczeniu kategorii Kartezjańskich „wnętrza” i „zewnątrza”. W sposobie rozumienia przez niego pojęcia „otoczenia” ujawnia się zmiana relacji człowieka wobec przyrody, która „otacza go i w owym otoczeniu zakorzenia” (S. Czerniak, „Gernota Böhme’go antropologizacja estetyki”, w: G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, przekł. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. XII). „Związek między nową filozofią przyrody i estetyką przyrody jest jednak głębszy. W gruncie rzeczy chodzi o «usytuowanie człowieka w otoczeniach». Zmienione przez człowieka środowisko naturalne staje się dla niego problemem tylko dlatego, że destrukcyjny potencjał tych zmian zaczyna on odczuwać

„popadnięcia w zapomnienie estetycznego trybu postrzegania tego, co nagłe”, upatruje w tendencji do zachowania tego, co ogólnie można określić jako normę kulturową⁶. Wyrazem przekroczenia owej normy jest jego zdaniem forma literacka, jaką stanowi esej, który „w kolejnych odcinkach oświetla przedmiot z wielu stron, nie ogarniając go całkowicie, bo temat całkowicie ogarnięty traci naraz swój szeroki zakres i topnieje do rozmiarów pojęcia”⁷. Przy czym nie chodzi tu o sporządzenie zwielokrotnionego opisu, który rościłby sobie pretensje do ścisłości, do przedstawienia całości rzeczy.

„Musil – jak twierdzi Bohrer – kierował się «urojoną ścisłością». Pozwoliło mu to również samemu pisać w utopijnym stylu eseju: mianowicie «całkiem precyzyjnie», ale nie ważąc się «nic innego twierdzić», że to, co pisał, «nie odpowiada w pełni» czemuś podobnemu, co opisano dotychczas... Ten ironiczny sceptycyzm wobec tego, co ogólne, ten frywolny pogląd teoriopoznawczy, że «to, co niepewne, zaczęło znowu zyskiwać na powadze», ta ryzykowna nagła skłonność, by myśleć «hipotetycznie» i odczuwać «niedomogę zwykłych gwarancji», tego typu znamiona różnicowania są znakami rozpoznawczymi Musilowskiego eseju”⁸.

Przywiązanie do „normy kulturowej” jest, jak się wydaje, efektem oddziaływania na nas zasad racjonalności w postaci zasady niesprzeczności oraz zasady przyczynowo-skutkowej, mocno wrosniętych w kulturę zachodnioeuropejską. Utrzymanie tych zasad utrudnia, jeśli nie wręcz unie możliwia, zachowanie bezinteresowności w tym drugim znaczeniu. Bezinteresowność bowiem oznacza wytrwanie przy doświadczeniu „teraz”, zachowanie go, wartościowanie „momentu” nie ze względu na to, co go poprzedza, ani to, co może nastąpić po nim, lecz z uwagi na niego samego. Nie jest łatwo sprostać temu wymaganiu, skłonność do zachowania się zgodnie z powyższymi zasadami powoduje, że ważność przeżycia jest zawsze odniesiona do wyobrażenia o ciągłości naszego istnienia. Natomiast wyobrażenie tej ciągłości sprzyja manipulacjom, których dokonuje podmiot na „teraz”.

na własnym ciele. Uświadamia mu to, że on sam jako zmysłowa istota cielesna żyje w środowiskach, i zmusza go do ponownego włączenia swojej własnej naturalności do obszaru swojej samowiedzy. Samo «usytuowanie w otoczeniach» może stać się jednym z podstawowych tematów estetyki.” (G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody*, op. cit., s. 5–6). Pojęcie „usytuowanie w otoczeniu” wyrażnie odnosi się do postrzegania, w które, jak stwierdza Böhme, „włączone zostaje ponownie zaangażowanie uczuciowe”. „Wpływ podmiotu na to, czego doświadczamy zmysłowo w otoczeniu, jest jednak istotny. Polega on na przepracowaniu, stylizacji, a przede wszystkim na stłumieniu. Wszystkie te postacie subiektywnej pracy zmysłów zakładają jednak afektywne poruszenie przez otoczenie. Stwierdzenie to prowadzi do przypisania otoczeniu quasi-objektywnych cech uczuciowych. W nawiązaniu do prac Hermmana Schmitza (H. Schmitz, *System der Philosophie*, Bouvier, Bonn 1964) nazywam je tu «atmosferami””, ibidem, s. 6–7).

⁶ Zob. K.H. Bohrer, *Nagłość...*, op. cit.

⁷ R. Musil, *Człowiek bez właściwości*, przekł. K. Radziwił, K. Truchanowski, J. Zeltzer, PIW, Warszawa 1971, s. 313.

⁸ K.H. Bohrer, *Nagłość...*, op. cit., s. 23–24.

III.

„Później do uczuć dodajemy wiele z tego, co czyni je bardziej złożonymi, a stąd mniej silnymi; a jeśli nie mniej silnymi, to mniej odosobnionymi, mniej pełnymi”⁹

Repertuar tych manipulacji odnaleźć można, dokonując przeglądu współczesnych koncepcji doświadczenia estetycznego, zarówno takich, które zachowują jego epistemiczny charakter, jak chociażby semiotyka współczesna, jak i takich, które uzależniają dziedzinę epistemologiczną od ontycznego wymiaru tegoż doświadczenia, jak czyni to współczesna hermeneutyka. Co ciekawe, i współczesna semiotyka, i hermeneutyka zakładają postulowany tutaj wymiar doświadczenia estetycznego, czyli koncentrację uwagi na „teraz”, wpisując jednak ten moment w strukturę całości doświadczenia, pomijają tę jego cechę, której efektem jest właśnie niemożliwość zachowania ciągłości: z „normą kulturową”, z naszymi dotychczasowymi przyzwyczajeniami stylistycznymi, z szeroko rozumianą historią. Natomiast fenomenologiczny¹⁰ opis doświadczenia estetycznego, przyjmując istnienie owego bezpośredniego wymiaru tegoż, w odróżnieniu od semiotycznej czy hermeneutycznej analizy, i czyniąc ów „moment” niemy, jednocześnie wszelkie próby wyrażenia „pierwszego” sensu uznaje zawsze za niedostateczne, „spóźnione”, jak pisze Derrida. Dzieje się tak właśnie z uwagi na uwikłanie języka, za pomocą którego chcemy dokonać opisu, w historyczny wymiar ludzkiego doświadczenia, i co z tego wynika – ze względu na naszą dyspozycję do jego odczytywania zgodnie z wpisany w niego podziałem na to, co znaczone, i to, co znaczące. Efektem takiego odczytywania jest wtopienie doświadczenia „teraz” w sieć różnorodnych powiązań, wskutek czego traci ono swoją moc polegającą na ogniskowaniu wokół siebie innych doświadczeń ludzkich¹¹.

W ontologii Heideggerowskiej doświadczenie określa się jako zdarzenie ontologiczne („wydarzenie” – *Ereignis*). Za pomocą tej kategorii podjęta została próba uchwycenia właśnie owego ważnego momentu – „teraz” doświadczenia i zarazem włączenia go w proces rozumienia. Pominę w tym miejscu szczegóły analizy kategorii zdarzenia ontologicznego¹², proponuję natomiast przyjrzeć się metaforycznemu obrazowi kamienia rzuconego do wody, ukazującemu strukturę hermeneutycznego doświadczenia. Przybiera

⁹ V. Woolf, *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, przekł. M. Lavergne, Twój Styl, Warszawa 2005, s. 175.

¹⁰ Mam tu na myśli projekt fenomenologiczny Maurice’a Merleau-Ponty’ego.

¹¹ „Wpisane w sieć różnorodnych związków doświadczenie – «zdarzenie» z jednej strony traci swoją siłę – pełnię bezpośredniości, z drugiej strony narracja, jakiej staje się częścią, ma zdolność do wywoływania kolejnych zdarzeń.” A. Wolińska, „Doświadczenie estetyczne – porządek zdarzenia czy porządek narracji?”, w: K. Wilkoszewska, *Wizje i re-wizje*, Universitas, Kraków 2007, s. 786.

¹² Szczegółową analizę kategorii zdarzenia ontologicznego w kontekście problematyki nowego sposobu rozumienia tożsamości dzieła sztuki, które pojawiło się w związku z ontologią Heideggerowską, przeprowadzam w artykule: A. Wolińska „Zdarzenie ontologiczne a problem hermeneutycznej tożsamości dzieła sztuki”, *Sztuka i Filozofia* 2005, nr 26, s. 111–125.

ono postać kręgów widocznych na powierzchni wody powstających po wrzuceniu do niej kamienia. Wszystkie kręgi pochodzą ze wspólnego źródła, wychodzą z „tego samego”, przy czym „to samo” nie jest ich wspólną podstawą rozumianą substancjalnie. Kamień ginie pod wodą – tak rozumianej wspólnej podstawy nie ma. Po jego uderzeniu pozostają widoczne kręgi, które odsyłają do momentu doświadczenia określonego przez Gadamera jako chwila „tożsamości hermeneutycznej”, która polega na tym, że „to, co w dziele do zrozumienia, zostaje przez nas rozumiane”¹³. Jest to moment jedności: podmiotowo-przedmiotowej, tego, co subiektywne, i tego, co obiektywne. Każdy kolejny krąg rozszerza horyzont rozumienia i zarazem każdy kolejny jest odbiciem tego momentu. „Teraz” doświadczenia – moment bezpośredniości – zyskuje doniosłość, o ile prowadzi do postawienia kolejnych pytań, o ile „rozmowa”, która się toczy pomiędzy dziełem a odbiorcą, nie zostaje zakończona – w metaforycznym obrazie odpowiada jej obszar pomiędzy kręgami, rozumiany właśnie jako przestrzeń, w której wspomniana powyżej chwilowa jedność zostaje w pewnym sensie podważona¹⁴. „Teraz” w postaci konkretnego kręgu ma sens, o ile odsyła do kręgu go poprzedzającego i o ile otwiera przestrzeń dla mającego nastąpić po nim kolejnego kręgu.

W semiotyce współczesnej proces funkcjonalizacji momentu „teraz” w doświadczeniu estetycznym jest jeszcze bardziej wyraźny. Doświadczenie estetyczne, rozumiane jako szczególnego rodzaju proces komunikacji (w którym znaczenie-informacja graniczy z nic nieznaczącym szumem informacyjnym¹⁵), zawiera w swoim przebiegu analogiczne do momentów opisanych powyżej w strukturze doświadczenia hermeneutycznego chwile. Zostają one określone jako „stopień elementów”¹⁶: „(...) podobnie jak ma to w szczęśliwych momentach wysiłku wersyfikacyjnego tradycyjnego poety, gdy uda mu się stopić w jedno dźwięk i znaczenie, wartość umowną dźwięku i emocję. Kultura zachodnia traktuje ów specyficzny stop jako cechę wyróżniającą sztukę – mianowicie jako efekt estetyczny”¹⁷.

Efekt estetyczny jest niewymiernym elementem procesu komunikacji estetycznej, jest, jak pisze Eco, „pewnym przeżyciem, które nie poddaje się ani pomiarowi ilościowemu, ani systematyzacji strukturalnej”¹⁸, jednakże

¹³ Zob: H.G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i...*, przekł. K. Krzemienio-wa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.

¹⁴ Podważenie nie oznacza tu zupełnego rozdzielenia podmiotu i przedmiotu doświadczenia, a jedynie uruchomienie przestrzeni, w której stawiane są pytania dotyczące sensu tego, co się „wydarzyło”.

¹⁵ Umberto Eco odróżnia od siebie „informację semantyczną” i „informację estetyczną”: „... ta pierwsza byłaby przekładalna jako system relacji możliwych do przeniesienia z jednego fizycznego podłoża na drugie; ta druga natomiast byłaby zależna od istoty danego podłoża materialnego i da-wałaby się przenieść tylko w sposób przybliżony” – U. Eco, *Nieobecna struktura*, przekł. A. Weins-berg, P. Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 89.

¹⁶ Zob. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przekł. J. Gałuszka, I. Eustachiewicz, A. Krejsberg, M. Oleksiuk, Czytelnik, Warszawa 1994, s. 191.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Zob: U Eco, *Nieobecna struktura*, op. cit., s. 87.

jako właśnie takie jednostkowe przeżycie „... jest możliwe dzięki czemuś, co na wszystkich poziomach musi mieć strukturę – inaczej bowiem nie istniałaby komunikacja, lecz tylko doraźne wywoływanie przypadkowych reakcji”¹⁹. Funkcjonalizacja opisanego powyżej momentu „teraz”, będącego aktualizacją jednej z wielu możliwości interpretacyjnych, w indywidualnym przeżyciu, nie polega na wymierzeniu tego, co niewymierne, ani na systematyzacji strukturalnej tego, co takiej systematyzacji się nie poddaje. Eco stwierdza:

„Semiologia i na semiologii oparta estetyka mogą nam zawsze powiedzieć, czym może stać się dany utwór, ale nigdy, czym się stał. Czym stał się utwór, to może nam powiedzieć co najwyżej krytyka, będąca sprawozdaniem z przeżycia, jakim jest odczytanie utworu”²⁰.

Logika otwartości charakteryzująca komunikaty estetyczne zakłada, że to, co „nagle” pojawia się „teraz”, jest czymś nadmiarowym w stosunku do tego, co było dotychczas rozpoznawane zgodnie z naszymi określonymi już przyzwyczajeniami stylistycznymi. Samo pojęcie nadmiarowości zakłada konieczność odniesienia do tego, co mieści się w określonej mierze. Zatem efekt estetyczny nie bez powodu zostaje w pewnym momencie określony przez Eco jako „funkcja estetyczna”²¹, która „daje nam więc coś, czego jeszcze nie widzieliśmy i nie oczekiwaliśmy; a daje nam to dlatego, że na niektórych poziomach komunikatu realizuje pewne ilości informacji (...)”²². Z jednej strony dotychczasowy kod zostaje podany w wątpliwość, z drugiej jednak komunikat „każe nam wyodrębnić nowy idiolekt”; dzieje się to tylko przy zachowaniu warunku: minimum ciągłości stylistycznych pozwalających nam interpretować zostaje zachowane, łańcuch nieustającej semiozy nie ulega zerwaniu. Funkcjonalizacja momentu „teraz” oznacza takie jego ujęcie, które uwzględnia owo minimum ciągłości z uwagi na możliwości przeformułowania kodu, w konsekwencji którego możliwe staje się ukazanie właśnie owego pola wielu możliwości interpretacyjnych (co jest zresztą podstawowym zadaniem estetyki semiotycznej).

¹⁹ Ibidem, s. 87.

²⁰ Ibidem, s. 88.

²¹ Zob. ibidem, s. 99.

²² Ibidem.

IV.

„I zdecydowanie nie ma Boga, jesteśmy językiem, jesteśmy muzyką, jesteśmy rzeczą samą w sobie”²³

Na czym zatem polega strategia włączenia momentu „teraz” (rozumianego jako subiektywne przeżycie – odczucie, jako „pierwotna obecność” w świecie²⁴) we wspólną przestrzeń wartościujących sądów estetycznych? W jaki sposób w doświadczeniu estetycznym odzyskać niepowtarzalną subiektywność utraconą w przywołanych powyżej strategiach?

Bohrer proponuje dwie operacje:

1. Przede wszystkim nie wolno ani wyłączać, ani usuwać z pola widzenia tej części procesu postrzegania estetycznego, która nie poddaje się teoretycznemu ujęciu; przeciwnie, trzeba ją tak stematyzować, by można było rozpoznać jej elementy kognitywne.
2. Trzeba następnie poszukać takiego kontekstu, który pozwoli wyposażać estetyczny akt postrzegania w teoretyczne dane, tak jednak, by w konsekwencji nie zredukować jego spontaniczności²⁵.

Bohrer rozumie doświadczenie estetyczne („reakcję estetyczną”) jako proses złożony – „akt syntetyczny”,

„... który tylko dzieli się na różne fazy, przy czym pierwszą na koniec doświaga ta ostatnia. Pierwszą, metodologicznie najważniejszą fazę nazywamy antycypacją. Ostateczny sąd jest już tutaj antycypowany w odczuciu sympatii. Ta sympatia nie polega na wcześniejszym takim lub innym już rozpoznanym estetycznym wartościowaniu (*Wertigkeit*), ani na rozpoznaniu wcześniej danych idei. Jest ona zdarzeniem, w którym antycypująco nabierają mocy wszystkie rozproszone możliwości złożonej natury podmiotu. Ta pierwsza faza antycypacji, możliwa do opisanego tylko jako intuicyjny akt imaginacji, wywodzi się wprost z obserwacji, że na długo przed intelektualnie uzasadnionym sądem mamy już elementarny stosunek do wartości (*Wertverhältnis*), który nie opiera się na żadnym później odnalezionym kryterium”²⁶.

V.

„«Teraźniejszość» oznacza tu tylko formę «antycypacji», która nie zna jeszcze całości.”²⁷

„Teraz” doświadczenia estetycznego wyodrębnia się w postaci odczucia sympatii, jak stwierdza Bohrер, w którym sąd zanim zostanie wydany jest ostatecznie antycypowany. Sympatia „(...) nie polega na wcześniejszym ta-

²³ V. Woolf, *Augenblicke. Skizzierte Erinnerung*, Frankfurt/M. 1989, s. 92, cyt. za: K.H. Bohrер, *Absolutna terażniejszość*, op. cit., s. 180.

²⁴ Pojęcie „pierwotnej obecności” zaczerpnęłam z projektu nowej fenomenologii Hermana Schmitza, zob. H. Schmitz, *Ciałosfera, przestrzeń i uczucia*, przekł. B. Andrzejewski, Garmont Oficyna Wydawnicza, Poznań 2001.

²⁵ K.H. Bohrер, *Nagłość...*, op. cit., s. 33.

²⁶ Ibidem, s. 34.

²⁷ Ibidem, s. 53.

kim lub innym już rozpoznany esetycznym wartościowaniu (...) ani na rozpoznaniu wcześniej danych idei"²⁸. Ta pierwsza faza doświadczenia estetycznego w sensie metodologicznym jest najważniejsza pomimo tego, a może właśnie z tej przyczyny, że jako „intuicyjny akt imaginacji” stwarza problem ujęcia jej w formie teoretycznego wywodu, jednocześnie jednak jest ona tym, co za Apłem można określić jako „aktualizację życia”²⁹, która nie dokonuje się w zbiorze „zobiektywizowanych naukowo prawd i norm”.

Co zatem jest zawartością owej chwili?

Za przywoływanym przez Bohrerę Lukacsem można powiedzieć: „jakość”, „intensywność”, „żadna różnica wartości lub prawdy”³⁰.

²⁸ Ibidem, s. 34.

²⁹ K.O. Apel, „Szientistyk, Hermeneutik, Ideologiekritik. Entwurf einer Wissenschaftslehre in erkenntnisanthropologischer Sicht, w: *Hermeneutik und Ideologiekritik*, s. 30, cyt. za K.H. Bohrer, *Nagłość...*, op cit., s. 47.

³⁰ Zob. K. H. Brohrer, *Nagłość...*, op cit., s. 53.