

Iwona Lorenc

## Estetyka obecności fenomenalnej jako hermeneutyka faktyczności

### Założenia

Zagadnienia związane z estetycznym sposobem przejawiania się resp. estetycznego doświadczenia obecności rozpatrywane są w tym tekście jako zagadnienia fenomenów kulturowych i egzystencjalno-antropologicznych. Pytanie o ich warunki możliwości prowadzi, rzecz jasna, ku fenomenologii, rozpoznanie zaś ich charakteru oraz treściowej zawartości – ku hermeneutyce. Obie perspektywy są jednak aplikowane nie tyle do rozwiązywania wielkich pytań metafizycznych o obecność bytu (jakkolwiek – teologicznie czy pozateologicznie byłby on rozumiany) i jego obecności poprzez realizację wielkich wartości metafizycznych, ile znacznie skromniej: do odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu to, co estetyczne jest miejscem dotykania tego, co faktyczne w ludzkim sposobie doświadczenia rzeczywistości, w tym – własnej kondycji człowieka zderzonego z faktycznością świata. W jakim stopniu i jak to, co estetyczne staje się momentem dziejowo, kulturowo określonego rozpoznania oraz artykulacji tego doświadczenia. Szczególnie interesuje mnie ten wymiar określoności, który cechuje estetyczne doświadczenie późnej nowoczesności, dotkniętej przez – mówiąc językiem Heideggera, a następnie Vattima – nieobecność lub usuwanie się podstaw.

Powiedzmy od razu: ten typ doświadczenia nie oznacza przekreślenia ważności pytań metafizycznych. Wręcz odwrotnie: czyni je tym trudniejszymi i bardziej dolegliwymi w sensie aksjologiczno-egzystencjalnym, im bardziej doświadczenie człowieka późnej nowoczesności dotyka owego Heideggerowskiego *Abgrund*, im bardziej towarzysząca nam potrzeba fundamentalnych odpowiedzi zderza się z doświadczeniami prowadzącymi do utraty wiary w wartości, jak również ze strategiami odpowiedzi zastępczych, podsuwanych przez kulturowy permissywizm i anektowanie obszarów indywidualnych rozstrzygnięć przez procesy rynku, umasowienia i medializacji.

Nie włączam się zatem w spór o istnienie bądź nieistnienie przedmiotu ludzkich niepokojów metafizycznych, które przejawiają się w polu tego, co estetyczne. Raz jeszcze, podobnie jak czyniłam to w *Minima aethetica*, pragnę wskazać na filozoficzną potrzebę problematyzacji tego sposobu doświadczenia obecności resp. nieobecności, który obserwowany jest w polu współczesnej kultury, zwłaszcza sztuki i nowych form estetyzacji; czynię to – w porównaniu z problematyzacją z *Minima* – w znacznie skromniejszy sposób; z pola widzenia wypada w niniejszym szkicu wiele istotnych dla tej tematyki obszarów

współczesnej refleksji filozoficzno-estetycznej, chociażby myśl szkoły frankfurckiej, filozofia życia czy pragmatyzm.

W niniejszym szkicu zostaną dotknięte problemy, które występują w polu przesunięć, jakie mają miejsce w fenomenologii czerpiącej z niektórych rozwiązań Husserla, ale znacznie je modyfikującej; chodzi o fenomenologię sprzymierzoną z hermeneutyką; przesunięcia, które wskażę, prowadzą dwiema ścieżkami: fenomenalistyczną (unieważniającą metafizyczny wymiar pytań o obecność) oraz ścieżką otwartości doświadczenia obecności fenomenalnej. Przykładem drugiej z wymienionych strategii jest Merleau-Ponty (ale też wielu współczesnych, niewymienianych tu dla klarowności fenomenologów współczesnych<sup>1</sup>); przykładem pierwszej – Lyotard (oraz wielu przedstawicieli myśli postmodernistycznej i hermeneutyki radykalnej, których również dla zachowania jasności wywodu tutaj nie analizuję; wyjątek stanowią wzmianki o koncepcji Gianniego Vattima).

### Husserl: Między logiką sensu i logiką znaczeń

Zapytajmy zatem za Husserlem z tekstu *O pochodzeniu geometrii*: Jak możliwe są doświadczenia żywej obecności sensu? W ambiwalentnym, zarówno negatywnym, jak i pozytywnym znaczeniu, związane z powyższym pytaniem zadanie, które postawili sobie Heidegger, Merleau-Ponty oraz Lyotard, zostało zapoczątkowane przez Husserla.

Historycznie potraktowana kultura, dzieje są – pisze Husserl – „żywym ruchem splatania się i wzajemnego przenikania procesów źródłowego powstawania i osadzania się sensu”<sup>2</sup>. Stąd wypływa prawdziwie hermeneutyczne zadanie odsłonięcia tej historycznej tradycji, desedymantacji, odsłaniania kolejnych nawarstwień sensu osadzającego się w znaczeniach. Chodzi o pokazanie genezy oraz o „odsłonięcie istotnościowo ogólnej struktury, tkwiącej w naszej i każdej przeszłej lub przyszłej terażniejszości historycznej jako takiej” jako „idealnego wytworu”, który zawsze będzie zrozumiały dla wszystkich pokoleń. Poprzez wyobrazeniowe odniesienie owego obszaru logiki znaczeń do „świata przeżywanego”, można ukazać historyczne a priori, które jest osadzone w „ideale ludzkości i uniwersalnej ludzkiej wiedzy”, a której strukturę trzeba dopiero rozpoznać.

Nie interesuje nas tu jednak ocena trafności owej metody zastosowanej wobec nauk, lecz raczej fakt, iż Husserl lokuje ją w obszarze między logiką sensu i logiką znaczeń. Głosi możliwość reanimacji żywego doświadczenia sensu w tonie kulturowego obiegu znaczeń.

Przejsie z płaszczyzny intersubiektywnych znaczeń kulturowych ku ich głębiemu sensowi, obecnemu w subiektywnym doświadczeniu oczywistości, możliwe

1 Piszę o nich we wstępie do *Fenomenologii francuskiej. Rozpoznania/interpretacje/rozwiązania*, red. J. Migasiński, I. Lorenc, Wyd. IFiS PAN, Warszawa 2006; w: *Wokół fenomenologii francuskiej. Możliwości/pokrewieństwa/konfrontacje*, red. I. Lorenc, J. Migasiński, Wyd. IFiS PAN, Warszawa 2007; *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia/zastosowania/konteksty*, red. zbiorowa, Wyd. IFiS PAN, Warszawa 2012.

2 E. Husserl, „O pochodzeniu geometrii”, w: *Wokół fundamentalizmu epistemologicznego*, przeł. Z. Krasnodębski, red. J. Rolewski, S. Czerniak, Wyd. IFiS PAN, Warszawa 1991, s. 29.

jest wszak dzięki temu, co niemiecki filozof podkreślał jeszcze w *Erfahrung und Urteil*, a mianowicie dzięki temu, że subiektywne doświadczenia bezpośrednio obecności sensu mają swój uniwersalny, ogólny wymiar. W *O pochodzeniu geometrii* Husserl zauważa, że każde subiektywne doświadczenie oczywistości przedmiotu idealnego, jeśli jest prawdziwe, odwołuje się do idealnego a priori przedmiotowości: np. wiemy, czym jest trójkąt w bezpośrednim doświadczeniu oczywistości i tę ideę trójkąta możemy utrwalić, przechować, zakomunikować.

Sensu doświadczamy jako żywi ludzie, osadzeni w kulturze i w tradycji. Znaczy to, że sens jest odczytywany z jego historycznych osadów konkretnych, źródłowych doświadczeń: z dzieł naukowych, literackich architektonicznych, plastycznych, etc. Punktem wyjścia doświadczenia sensu jest zawsze przesycony uniwersalnymi znaczeniami otaczający nas świat. Nawet po redukcji eidetycznej, jeśli doświadczamy czystej idei przedmiotu, to zawsze w horyzoncie tego doświadczenia.

Horyzontu nie możemy przekroczyć. Możemy jednak, jak chciałby Husserl, samą historyczność uczynić przedmiotem eidetycznego wglądu: odkryć *eidos* historyczności jako uniwersalne a priori, dzięki któremu możemy doświadczać przedmiotu idealnego w każdym historycznie osadzonym doświadczeniu sensu. Czy jednak – zapytajmy Husserla z ostatnich partii tekstu *O pochodzeniu geometrii* – odkrywając to a priori historyczności nie zatraciliśmy już samej idei horyzontu jako tego, co nas otacza, co nas warunkuje, a czego nigdy nie da się z zasady uchwycić i dotknąć? Czy istota bycia horyzontem nie polega na tym, że tej istoty nigdy nie da się opisać?

Problem horyzontu stanowi najszerszy kontekst poruszanych tu zagadnień, sytuuje je w obrębie istotnych pytań fenomenologii. Sformułuję je za Józefem Tischnerem, dla którego u Husserla chodzi w istocie o to, „jak możliwy jest sens świata i jak jest możliwy sens człowieka jako części składowej otaczającego go świata”<sup>3</sup>.

Należy mocno podkreślić, w związku ze stawianym często Husserlowi zarzutem subiektywistycznego solipsyzmu, że nie chodzi tu o metafizyczną czy aksjologiczną wersję stwarzania świata przez transcendentálną subiektywność. Gdyż – mówiąc słowami Iso Kerna –

świat jest dla niej [transcendentálnej subiektywności – I.L.] radykalnie zadany, jest, jak mówi Husserl, cudem. Transcendentálna subiektywność <produkuje> transcendentny świat nie dysponując jednak władzą owego produkowania jako wyłącznie własną możliwością, lecz wciąż go odbierając. Możemy powiedzieć, zwracając uwagę na pewne niuanse znaczeniowe, że według Husserla subiektywność wprawdzie produkuje świat, ale go nie stwarza. Dlatego też świat posiada dla subiektywności, zdaniem Husserla, niemożliwy do usunięcia charakter obcości<sup>4</sup>.

### Faktyczność – zwornik tego, co fenomenologiczne i hermeneutyczne

Tym samym wkroczyliśmy w nowy krąg zagadnień, w którym wskazana tu przeze mnie Husserlowska oscylacja między logiką sensu i logiką znaczenia,

<sup>3</sup> J. Tischner, „Ingarden-Husserl: spór o istnienie świata”, w: *Fenomenologia Romana Ingardena*, wydanie specjalne „Studiów Filozoficznych”, Warszawa 1972, s. 130.

<sup>4</sup> Za tamże, s. 136.

nie wbrew Husserlowi, lecz zgodnie z inspiracjami jego teorii zostanie przeniesiona w obszar praw naszej recepcji świata, tak jak jest on dany w swej dla nas obecności. Zagadnienia te podejmowane są jednak już poza klasyczną wersją fenomenologii. Centralnym i tytułowym punktem odniesienia jest bowiem w niniejszym wywodzie kategoria faktyczności zespalająca ujęcia fenomenologiczne i hermeneutyczne. Faktyczność rozumiana za Heideggerem jako „coś, co z uwagi na *w określony sposób* bytujący charakter bycia artykułowane jest z niego samego”<sup>5</sup>. Do charakteru bycia faktyczności – zauważa Heidegger – należy jej wykładnia [*Auslegung*]. Stąd ani interpretacja, ani rozumienie nie są tym, co dorzucone z zewnątrz do faktycznego sposobu bycia fenomenu, lecz stanowią o tym sposobie bycia, należą doń nierozdzielnie.

Po to, aby wskazać na odrębność Heideggerowskiego rozumienia powyższego fenomenologiczno-hermeneutycznego zadania, należy cofnąć się do punktu, w którym prawdopodobnie rozchodzą się intencje Nietzscheańskiej i Husserlowskiej antymetafizycznej krytyki języka: do funkcji wskazywania. Czyniąc ją tematem refleksji, należy ją potraktować nie, jak to jest u Husserla, jako przeszkodę, ale jako punkt wyjścia do odkrycia tej istotnej roli języka, którą Heidegger określił metaforycznie jako przechowywanie prawdy Bycia.

Jak zauważa Jean Beaufret<sup>6</sup>, już u Leibniza czy Hegla odnajdujemy refleksję nad językiem jako czymś więcej, niż narzędzie komunikacji: język jest ukazaniem się świata. Jako taki jest wyrażaniem sensu. Husserl wpisuje się w tę filozoficzną tradycję rozumienia języka oraz pozostaje w mimowolnej zgodzie z intencjami Humboldta czy de Saussure’a, określa bowiem istotę języka poprzez jego funkcje wyrażania i znaczenia.

Zamysł Heideggerowski jest podważeniem powszechnej obowiązywalności tego schematu, podważeniem metafizycznego w istocie przekonania, że podział na znaczące i znaczone zakłada jakąś ukrytą za tym podziałem istotę. Taki sposób myślenia o języku wynika bowiem z siły ciężenia Platonańskiego idealizmu: „Jeśli – pisze Beaufret – pierwszym tekstem o języku jako języku jest *Kratylos* Platona, Platon jest przecież zarazem filozofem Idei jako pierwotnej podstawy prawdy rzeczy i ich nazw”<sup>7</sup>. To dzięki odniesieniu do owej podstawy, różnie wszak w filozofii nazywanej, metafizyka może pytać o słuszność nazw.

Heidegger w swoim ponownym przemyśleniu greckiej tradycji wraca jednak nie do Platona, lecz – niejako ponad głowę Platona – do Heraklita. To dzięki refleksji nad Heraklitejską koncepcją mowy, może powiedzieć, iż „na poziomie mowy słowa nie ‘oznaczają’ wcale rzeczy, w imieniu których przemawiają. Słowa nie są nazwami zastępującymi rzeczy, ale wzywają je do obecności”<sup>8</sup>. O jaką obecność tu jednak chodzi? Czy słowo „źródło” powtarza szum źródła? „Raczej właśnie dzięki owemu słowu źródło w pełni ukazuje się jako takie. Nazywać źródło to już wypowiadać jego szum, który jednak nigdy nie daje się słyszeć”<sup>9</sup>.

5 M. Heidegger, *Ontologia. Hermeneutyka faktyczności*, przeł. M. Bonecki, J. Duraj, Wydawnictwo Rolewski, Nowa Wieś 2007, s. 13.

6 J. Beaufret, *Dialogue avec Heidegger*, t. 3: „Approche de Heidegger”, ed. Minuit, Paris 1974.

7 Tamże, s. 6.

8 Tamże, s. 7.

9 Tamże.

W ten sposób – konkluduje w duchu Heideggera Beaufret – „mowa (...) nie służąc wcale informacji, jest w istocie wierszem”<sup>10</sup>.

Nie można zdać sprawy z tej funkcji słowa, która polega na „wzywaniu do obecności”, jeśli się ją oderwie od funkcji wskazywania. Słowo wzywa do obecności właśnie dzięki nierozłączności wskazywania i oznaczania. W 1959 r. w *Unterwegs zur Sprache* Heidegger pisze:

U szczytu rozwoju kultury greckiej znak jest stosowany mając za punkt wyjścia wskazywanie i to właśnie tam otrzymuje swoje piętno pozostając jedynie do wskazywania. Dopiero w czasach hellenistycznych, wraz ze stoikami pojawia się znak – dzięki pewnemu dookreśleniu, któremu zawdzięcza swój status jako narzędzie oznaczania, co zakłada ustanawiającą i regulującą optykę, zgodnie z którą jeden przedmiot może przedstawiać przedmiot inny. Oznaczenie nie jest już **wskazywaniem** w znaczeniu **umożliwienia pojawienia się**. Przemiana w znaku z możliwości wskazywania na rzecz funkcji oznaczania ma swoją rolę w przemianie samego bycia prawdy<sup>11</sup>.

Droga metafizyki europejskiej – zapoczątkowana przez Platona – jest według Heideggera drogą od wskazywania do oznaczania, od *logos* do języka, do rozsunęcia między sensem i znaczeniem. To filozof i poeta – wspierając się nawzajem – najbardziej wyczuleni na to, będące udziałem języka, rozsuniecie między sensem i znaczeniem, predystynowani są do tego, aby ów wymiar różnicy wykorzystać jako żywioł własnego języka, aby w hermeneutycznym wysiłku rozumienia reanimować jego funkcję spychaną na margines przez metafizyków i językoznawców: funkcję przywoływania obecności.

Zarówno Heidegger, jak i wielu wymienionych oraz niewspominanych tu fenomenologów zdają sprawę z niewystarczalności formuły fenomenologii, jaką realizował Husserl, a zarazem kontynuują drogę Husserla w miejscach, które zaniedbał sam twórca tej filozofii. Dotyczy to w szczególności ważkich pytań, jakie rodzą się na gruncie fenomenologii genetycznej w jej zamiarze powrotu do doświadczenia żywej obecności sensu wbrew, poprzez, a może nawet dzięki faktowi, iż przychodzi się nam przedzierać przez znaczeniowe, kulturowe sedymentacje sensu, w których jesteśmy zanurzeni.

Według Ricoeura jednym z ważniejszych osiągnięć Heideggerowskiej ontologii fundamentalnej jest przesunięcie w obszarze stosowalności kategorii rozumienia z jej sensu psychologicznego na ontologiczny: rozumienie nie jest już odtworzeniem tego, co myśli i czuje „drugi” wypowiadający się w dziele kultury, lecz sposobem naszego bycia-w-świecie, w którym zakorzenione są nasze artykulacje. Po Heideggerze i Gadamerze – zauważa francuski filozof – „stoiśmy wobec nowego pytania. Zamiast pytać: <Skąd wiemy?>, pytamy teraz: <Jaki jest sposób bycia tego bytu, który istnieje tylko przez rozumienie?>”<sup>12</sup>. Stąd tak ważnym zadaniem hermeneutyki jest ukazanie konstytucji owego bytu rozumiejącego, jakim jest *Dasein*, odsłonięcie jego fundamentalnej struktury, która ma charakter ontologiczny.

10 Tamże, s. 8.

11 M. Heidegger, „Unterwegs zur Sprache”, w: tegoż, *Gesamtausgabe*, t. 12, V. Klostermann, Frankfurt am Main 1998, s. 245.

12 P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przeł. P. Graff, K. Rosner, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 207.

Rozumienie kultury zatem polega nie tyle na wydobywaniu preegzystujących znaczeń jej tekstów, ile odnosi nas do świata, w którym jesteśmy i który otwiera się przed nami za pośrednictwem interpretowanych tekstów.

Współczesna fenomenologia stawiając sobie zamiar opisu doświadczeń sensu w ich faktycznym wymiarze, skazana jest na współpracę z hermeneutyką. Warunki owych doświadczeń są ich częścią i zachowują silny związek ze sposobem swojego historyczno-kulturowego osadzenia. W kulturze późnej nowoczesności należą do nich również rozumiane po Weberowsku procesy odczarowania świata i towarzyszące im – procesy erodowania czy usuwania się aksjologiczno-metafizycznych podstaw. Fenomenologia pozostająca w ścisłym związku z hermeneutyką okazuje się dziedziną szczególnie wrażliwą na zjawiska notorycznego wymykania się dyskursom doświadczeń, a nawet szerzej – ich samoartykulacjom – zarówno ich własnych horyzontów, jak i – obecności tego, co doświadczane. W cytowanej już *Hermeneutyce faktyczności* Heidegger mocno podkreśla owo ukierunkowanie badań fenomenologiczno-hermeneutycznych na faktyczną (nie – aprioryczną lub osadzoną w doświadczeniu wiary w byt absolutny) kondycję ludzkiego rozumienia, nawet w jej najbardziej wyobcowanych, ograniczonych postaciach: „Hermeneutyka ma za zadanie każdorazowo własne *Dasein* udostępnić temu *Dasein* w jego charakterze bycia, zakomunikować mu je, wytropić samowyobcowanie [*Selbstentfremdung*], którym jest ono dotknięte. Dla *Dasein* wykształca się w hermeneutyce możliwość, by stać się i być dla siebie rozumiejąco”<sup>13</sup>. Jest to możliwość zrozumienia własnej dziejowości, własnego zanurzenia w czasowości.

Doświadczenie 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, np. Merleau-Ponty’owska 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.

Erozja podstaw przejawiająca się przede wszystkim jako rozpad doświadczenia oraz postępujący proces medializacji naszego świata, idące za nimi przeobrażenia w sferze artystycznej wymuszają rewizję estetycznych ujęć np. w zakresie teorii obrazu czy języka. Wymaga to poszerzenia teoretycznego instrumentarium. Szczególnie atrakcyjne dla nowych, wyłaniających się przed estetykami zadań, stają się fenomenologia, hermeneutyka czy psychoanaliza, szczególnie obszary krzyżowania się ich dróg. Jeśli zatem fenomenologia, to nie w „czystej”, Husserlowskiej wersji, lecz w wersji „przełamanej” przez hermeneutykę, egzystencjalizm czy psychoanalizę; jeśli hermeneutyka, to raczej w wersjach zradikalizowanych; jeśli psychoanaliza, to wyzwolona z metafizycznego balastu i otwarta na dawniej

13 M. Heidegger, *Ontologia. Hermeneutyka faktyczności*, s. 21.

niedostępne dla niej pola badawcze. Współczesne estetyki filozoficzne nader często korzystają z narzędzi badawczych tych dziedzin. Tym zaś, co je łączy w odniesieniu do zarysowanego tu pola problemów, jest szczególna wrażliwość na przejawy braku, zaniku czy rozproszenia tego zespołu przekonań i wartości, które wyrastają z metafizyki podstaw. Przy czym często jest tak, że postrzeganie powyższej relacji do podstaw w kategoriach negatywnych, tj. jako zaniku, braku, nieobecności, różnicy, zbiega się z powielaniem przez ten typ myślenia i praktyk badawczych struktur teologii negatywnej. Dobrym tego przykładem jest droga Vattima, który swą nihilistyczną interpretacją późnej nowoczesności zwięźcił teologicznie (*Credere di credere*). Nie przypadkiem filozofowie „braku podstaw” (tacy jak Heidegger, Derrida, Lyotard czy Deleuze) zarzucają sobie nawzajem negatywno-teologiczną matrycę.

### Lyotard a Merleau-Ponty: „poślizg” fenomenalistyczny a otwartość doświadczenia obecności

Językiem u wagi staje się filozoficzna rewizja metafizycznie rozumianej obecności, nadanie nowego znaczenia relacji: obecność-nieobecność. (Pokażę to przesunięcie na przykładzie estetyki Lyotarda.) Przywraca się ważność pewnym wątkom *III Krytyki* Kanta, wraca się do reinterretowanej subiektywistycznej estetyki XVIII wieku oraz do reinterretowanego romantyzmu.

W malarstwie współczesnym, u Adamięgo, Arakawy, Burena – zauważa Lyotard – „obecność jest użyta tylko po to, aby wskazać na fałszywość obecności”<sup>14</sup>. Kluczem do rozpoznania obecności, do której odnosi współczesne malarstwo, jest kategoria anamnezy widzialnego.

Anamneza jako akt pamięci prowadzący do uobecnienia czegoś, u Adamięgo, Burena, Arakawy nie jest 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 wyobrażeniowym. 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, to „fenomenologiczne” ujęcie zmierza raczej ku fenomenalizmowi. Nie chodzi tu bowiem o doświadczenie istotne bieli czy błękitu, lecz o otwarcie nas na doświadczenie *aisthetyczne*, „zapomniane” przez dzieje zachodnioeuropejskiej kultury, wciąż jednak obecne w naszej percepcji świata. Lyotard jest tu raczej bliższy swoiście interpretowanemu Merleau-Ponty’emu<sup>15</sup> niż Heideggerowi.

14 J.-F. Lyotard, *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*, Hermann Editeurs, Paris 2008, s. 14.

15 O możliwości interpretowania późnych poglądów Merleau-Ponty’ego w kategoriach słabej ontologii pisałam w artykule pt. „Miejsce sztuki w projekcie ontologicznym Merleau-Ponty’ego”, w: *Sztuka i Filozofia*, nr 33, 2008.



Malarska anamneza pozwala nam bowiem 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. Przypominane 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 bowiem 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’ański wątek jest jednak fenomenalistycznie „spreparowany”, odcięty od metafizyki.

Nawiasem ów trudny związek Lyotarda z Merleau-Pontym, a pośrednio – z fenomenologią w ogóle – ujawnia miejsce „ześlizgiwania się” przywoływanej tu fenomenologicznej tezy o otwartości horyzontu doświadczenia w fenomenalizmie.

Dla Merleau-Ponty’ego byt fenomenalny jest czymś, czego nie da się w doświadczeniu wyczerpać, jego obecność nie daje się w pełni uobecnić, jest obecnością tego, co ją nieskończenie przerasta. Każda dana w postrzeżeniu strona rzeczy jest w ten sposób tylko pozornie „całą rzeczą”, aktualny bowiem szkic zostaje w doświadczeniu percepcyjnym transcendowany ku stojącemu 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 obecna jest 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*]. Właściwością pragnienia jest właśnie jego „niewypełnialność”; żywy byt jest wiecznie odnawiającą się różnicą z samym z sobą, jest – jak to celnie określa Renauld Barbaras – „otwartością różnicy w łonie świata”<sup>16</sup>. Artystyczne przedstawienie jest tworzeniem różnicy, dystansu, sposobem zabudowania i eksponowania przestrzeni „pomiędzy”. Według francuskiego filozofa, „myślenie malarstwa” nie jest wyznaczaniem punktu identyczności rzeczy przedstawiającej i przedstawianej, lecz wydobywaniem przestrzeni różnicy; jest ekspresją mojego cielesnego oddzielania się od rzeczy i rzeczy ode mnie. Jeśli malarstwo współczesne poszukuje głębi, to należy ją w tym przypadku rozumieć jako dystans, różnicę między tym, co jawne i skryte, obecne i nieobecne, widzialne i niewidzialne. Nie jest to już głębia renesansowej perspektywy, gdzie punkt zbiegu linii perspektywicznych symbolizuje ideał bytowej identyczności pierwotnego wzoru i przedstawienia. Malarstwo współczesne chce dotrzeć do „serca rzeczy”, porzucając „widowisko”, które jest efektem pojęciowej unifikacji. Nie oznacza to, iż zmierza ono do przedstawienia istoty rzeczy (ta wszak należy do instrumentarium tej tradycji metafizycznej, której Merleau-Ponty chciałby uniknąć),

<sup>16</sup> R. Barbaras, *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 1998, s. 262.



lecz raczej do ukazania niewidzialnych związków i odległości między rzeczami, między rzeczami a postrzegającym ciałem malarza, źródłowych mechanizmów wyodrębniania się rzeczy z owych związków. Jest ono w tym znaczeniu (jakże odległym od filozofii absolutu) wiecznym odkrywaniem transcendencji bytu.

Według Lyotarda z *Que peindre?* to, co jest przywoływane w procesie anamnezy przez współczesne malarstwo, nie jest obecnością bytu. Jest raczej tym, co obecność bytu kwestionuje, co – operując jej resztkami i strzępami – odnosi do czegoś bardziej podstawowego i zapomnianego przez metafizyczne koncepcje obecności. Jeśli malarstwo współczesne posługuje się taką szczątkową obecnością, to czyni 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 estetycznego nihilizmu jako sposobu kwestionowania obecności tego, co przedstawione.

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 przez Lyotarda widziane, 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 zdolnością zaczynania od początku, pod nieobecność podstaw lub pod narastającą świadomość ich pozornego charakteru. Malarska gra w „uformowane- nieuformowane”, niejednokrotnie myśląca widzów i interpretatorów uproszczeniami formy i niepokojącą ich bliskością wobec niektórych przejawów produkcji masowej (vide: podobieństwo prac Adamiego do rysunku komiksowego) nie jest pozytywną odpowiedzią na kulturowy permissywizm i konsumpcjonizm. Wręcz odwrotnie: 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. Fenomenalizm? Zapewne, ale nie ten, który ma na myśli Stefan Morawski, gdy w *Niewdzięcznym rysowaniu mapy* pisze o łatwym schlebaniu wymogom współczesnej kultury masowej przez malarstwo współczesne, jakże inaczej przez polskiego filozofa egzemplifikowane.

Nowe formy sztuki pozbywającej się bagażu treściowego związanego z tradycyjnym, zakorzenionym metafizycznie sposobem postrzegania świata, zespół zjawisk, które Gianni Vattimo nazywa „wyzwoleniem ornamentu w sztuce” (a jest to kategoria, którą można umieścić obok zarówno intuicji „czystej formy”, jak i „logiki powierzchni) pozwala na nowy sposób doświadczania bycia: „jego ontologiczna doniosłość polega na odciążeniu bycia”<sup>17</sup>. W tym ujęciu „ornamentalna” strona kultury masowej nabiera sensu doświadczenia, pozwalającego odnaleźć się podmiotowi współczesnej kultury w świecie wielorakich opcji stylistycznych i wpływów. *Kitsch* tej kultury to tylko karykaturalne ślady – odziedziczonych przez nią po tradycji metafizycznego piękna – pretensji do przestrzegania określonych stylistycznych kanonów i nie powinien on przesłaniać znacznie głębszego znaczenia procesów estetyzacji zachodzących w kulturze masowej późnej nowoczesności. Nie można lekceważyć owych skutków „desakralizacji” sztuki i współczesnych fenomenów estetyzacji kultury. To w nich wypowiada się ułomność naszych prób samorozumienia i doświadczania tego, co ludzkie w zderzeniu z faktycznością świata; nawet jeśli przybierają one formy ucieczkowe i iluzyjne, czasem wręcz – nihilistyczne. Próba fenomenologiczno-hermeneutycznego, ale też i antropologicznego zrozumienia głębokich, ludzkich wymiarów estetyki rodzącej się w związku z procesami „odczarowania świata” ujmuje to, co estetyczne (nawet jeśli nie pretenduje ono do rangi apofatycznego kontaktu z absolutem) w kategoriach faktyczności tak, jak rozumiał ją Heidegger.

### Doświadczenie sztuki: dialog dystansu i przyswojenia

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. „Mogę wyjść poza siebie jedynie poprzez świat”<sup>18</sup> – 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

17 G. Vattimo, *Społeczeństwo przejrzyste*, przeł. M. Kamińska, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2006, s. 81.

18 M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przekład zbiorowy, Fundacja Aletheia, Warszawa 1966, s. 25.

sprawiają, że „wychodząc z nie wiadomo jakiego podwójnego dna przestrzeni, przezierają 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”<sup>19</sup>. 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 nie była, pozostaje absolutnie niejasna; możemy nią żyć, nie możemy ani jej pomyśleć, ani sformułować, ani podnieść do poziomu tezy<sup>20</sup>.

Wydawałoby się zatem, iż wprowadzie inną drogą niż późnoświeceniowa filozofia niemiecka, Merleau-Ponty dochodzi do podobnych wniosków, 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 połowie drogi do pełnego poznania. Francuskiemu filozofowi obca jest idea poznania absolutnego. 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 obrazu 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”<sup>21</sup>.

Doświadczenie żywej 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 wnętrza i zewnątrz, powierzchni i podłoża. Zarówno zapytywanie o byt, jak i postrzeganie go dokonuje się wewnątrz świata: tym, co widzi jest moje ciało; widzący jest zarazem widzialny, wpisany jest on w świat, który staje się widzialny właśnie 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 odracanie aktu „ostatecznego doświadczenia” jego realności, a nie o doświadczenie pełni jakkolwiek rozumianej obecności. Jeśli przyjąć to założenie Merleau-Ponty’ego, nie można traktować obrazu jako artykulacji tego finalnego aktu. Obraz malarski – jako nieodłączny element i czynnik naszego doświadczenia świata, które jest procesem nieskończonym, ułomnym, wiecznie otwartym na korektę i nawet na samozaprzeczenie – jest również nacechowany niejednoznacznością, nietożsamością, niedosytem przedstawianego. Świadomość przedstawieniowego charakteru obrazu jest świadomością różnicy, braku, nietożsamości, które są nieodłącznym aspektem żywej percepcji świata i które

19 Tamże.

20 Tamże.

21 Tamże, s. 48.

wnoszą w byt obrazu to istotowe pęknięcie lub rozziew, o którym Belting pisał w kategoriach obecności i nieobecności, Merleau-Ponty zaś w kategoriach wymiany (splotu) tego, co widzialne i niewidzialne. Jeśli odbieramy obraz jako „prawdziwy”, jeśli „żyje” on w naszej percepcji, to dlatego, że dotyka on i demonstrowuje to, co wynosi ze swego podłoża: z naszych percepcyjnych związków ze światem. Jest swoistym paradoksem, że obraz wskazujący na swój przedstawieniowy charakter (a więc obraz, który czyni tematem różnicę między faktycznością i pozornością naszego doświadczenia) jest bliższy „życiu” (żywej percepcji), niż obraz iluzjonistyczny.

Dlatego prawdziwie artystyczne sposoby ujęcia faktyczności świata takim, jakim jest on nam dany w naszym doświadczeniu, zawsze cechuje pewien rodzaj „niedokończenia”, ułomności. Są one miejscem prześwitywania ukrytego podłoża, którym jest potencjalna możliwość innych ujęć, innych przedstawień. Podłoże naszych kontaktów percepcyjnych ze światem jest niewyczerpalną głębią możliwości i to na tę nieskończoność otwiera nas to, co w malarskim przedstawieniu „chwijne”, niedokończone, demonstrujące własny, przedstawieniowy status (przezieranie grubo tkanego płótna spod warstw farby, grube 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 Belting:

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 pobudzane jest na zmianę przez iluzję przestrzeni i przez pomalowaną powierzchnię obrazu malarskiego. Następnie rozkoszujemy się – jako wysoce estetyczna podnietą – 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 unaozczyć widzowi przyleganie farby do materialnego nośnika<sup>22</sup>.

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 – jest ona wstępem 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 jest rysem, odciskiem tego intercielesnego doświadczenia, które wszak nie jest mechanicznym odciskiem niczym pieczęć, ale jest rysem, któremu przysługuje byt intencjonalny. Jest to bowiem ślad określonego sposobu rozpoznania sensu, nawet jeśli to rozpoznanie sensu przebiegało w płaszczyźnie intercielesnej i jeszcze nie zostało ujęte w pojęcia. Zarazem jest to akt nadania sensu; dzięki niemu uczymy się widzieć świat, odkrywamy niedostrzegane dotąd związki między rzeczami; dzięki niemu inaczej niż dotąd jesteśmy w świecie.

<sup>22</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 43.

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, czy nazwać ten moment przemiany metamorfozą magiczną (Belting), fuzją horyzontów (Gadamer) czy intercielesnością (Merleau-Ponty), odbywa się on za pośrednictwem obrazu jako takiego wyjścia ku światu, które jest zarazem tego wyjścia wizualizacją<sup>23</sup>.

### **Iwona Lorenc: The Aesthetics of Phenomenal Presence as a Hermeneutic of Facticity**

Contemporary culture long ago erased the boundaries between illusion, fiction, and the reality of beings independent of our deeds. Art depicting our real existence in the world should reveal all of our relations, motives, and aims. Art is able to show our real existence in the world because of its sensual and sensitive emotional power, which on the level of aesthetical experience takes the form of preconceptual and prereflective understanding.

*strona@iwona-lorenc.pl*

---

<sup>23</sup> W takim oto kontekście interpretuję dzieło Henryka Musiałowicza, który – jeśli wolno mi powołać się na prywatną z nim rozmowę – wzbraniał się przed nazywaniem go malarzem ikon; jeśli jest ono otwieraniem horyzontów skończoności naszego doświadczenia, to z pozycji istnienia skończonego, rozpaczliwie poszukującego sensu w samej otwartości.