

- * Antyemotywizm fenomenologiczny i *Erlebnis* w estetyce von Hildebranda; estetyka obrzydzenia: Kolnai, Derrida i psychoanaliza; wczesna filozofia polityczna Kolnaia;
- * Marion: anamorfoza fenomenów przesyconych; *slow cinema* okiem Deleuza; filozoficzne dziedzictwo awangardy; *ready-made* i estetyka poza sztuką

art and philosophy

sztuka i filozofia

52 - 2018

sztuka i filozofia

■ Uniwersytet Warszawski Instytut Filozofii

■ Wydawnictwo Naukowe Semper®

■ rada naukowa

Arnold Berleant, Andrzej Bronk, Alicja Kuczyńska (przewodnicząca),
Jerrold Levinson, Iwona Lorenc, Andrzej Póltawski, Władysław Stróżewski,
Grzegorz Sztabiński, Irena Wojnar, Anna Zeidler-Janiszewska

■ zespół redakcyjny

Ewa D. Bogusz-Bołtuć, Magdalena Borowska, Kamilla Najdek,
Bogna J. Gladden-Obidzińska (sekretarz redakcji, sztuka.wfis@uw.edu.pl),
Piotr Schollenberger (redaktor naczelny), Małgorzata A. Szyszkowska,
Anna Wolińska (z-ca red. naczelnego)

■ zespół recenzentów

Jan Berdyszak, Wolfram Bergande, Maria Bielawska, Seweryn Blandzi,
Przemysław Bursztyka, Jolanta Dąbkowska-Zydroń, Dobrochna Dembińska-
Siury, Janusz Dobieszewski, Simon Fokt, Beata Gawryszewska,
Maria Gołębiowska, Anna Grzegorzczak, Krzysztof Gucałski, Jan Hartman,
Alicja Helman, Jan Hudzik, Jacek J. Jadacki, Anna Jamroziakowa,
Katarzyna Kasia, Wioletta Kazimierska-Jerzyk, Alicja Kępińska,
Leszek Kolankiewicz, Teresa Kostyrko, Roxanne Marie Kurtz, Piotr Łaciak,
Peter Mahr, Jacek Migasiński, Monika Murawska, Simone Neuber,
Anna Pałubicka, Paweł Pasięka, Teresa Pękała, Robert Piłat, Ewa Podrez,
Hanna Puszko-Miś, Agnieszka Rejniak-Majewska, Ewa Rewers, Michael Rings,
Zofia Rosińska, Stefan Sarnowski, Martina Sauer, David Schaffler,
Mauro Senatore, Zoltán Somhegyi, Grzegorz Sztabiński

■ adres redakcji

Instytut Filozofii UW, Zakład Estetyki
Krakowskie Przedmieście 3, 00-927 Warszawa
www.sztukaifilozofia.uw.edu.pl

■ redaktor prowadzący numeru

Bogna J. Gladden-Obidzińska

■ opracowanie tekstów w języku angielskim

Matthew E. Gladden

■ projekt graficzny

Jan Modzelewski

■ wydawca

Uniwersytet Warszawski, Instytut Filozofii,
Wydawnictwo Naukowe Semper®
ul. Mariensztat 8, 00-302 Warszawa
tel./fax 22 538-92-03
www.semper.pl, e-mail: redakcja@semper.pl

ISSN 1230 – 0330

Nakład 200 egz.



Spis treści

Bogna J. Gladden-Obidzińska: Editorial	5
■ I. Ku (pięknym) rzeczom samym w sobie	
Josef Seifert: Dietrich von Hildebrand's Defense of the Objectivity of Beauty in Music and His Critique of Aesthetic Subjectivism ...	7
Mátyás Szalay: Living the Beauty – Experiencing Beauty: Contributions to a Critique of the Aesthetics of Dietrich von Hildebrand	23
Dietrich von Hildebrand: Królestwo wartości estetycznych: Piękno metafizyczne a piękno zmysłowe (przełt. z języka niemieckiego Filip Borek)	41
■ II. Od polityki do estetyki wstrętu	
Andrzej Gniazdowski: Krew i kość. Psychopatologia anarchokomunizmu według Aurela Kolnaia	61
Peter Mahr: The Double Bind of Disgust: Kolnai, Derrida and Psychoanalysis in Philosophical Aesthetics Before and After 1968	87
Aurel Kolnai: Wstręt (wybrane fragmenty) (przełt. z języka niemieckiego Robert Ignatowicz i Daniel Roland Sobota)	105
■ III. Fenomenologia i awangarda	
Andrzej Krawiec: Anamorfoza dzieł sztuki w perspektywie fenomenologii Jeana-Luca Mariona	121
Alicja Rybkowska: Dziedzictwo awangardy dzisiaj – perspektywa filozoficzna	139
Paula Milczarczyk: «Czy cały świat składa się z utajonych dzieł sztuki?» Ready-made jako model doświadczania rzeczywistości pozaartystycznej	155
Adam Cichoń: Deleuze, slow cinema i trwanie, czyli dokąd prowadzi nas obraz	167
Noty o Autorach	182
Informacje dla Autorów	184

Table of Contents

Bogna J. Gladden-Obidzińska: Editorial	5
■ I. Back to (Beautiful) Things in Themselves	
Josef Seifert: Dietrich von Hildebrand's Defense of the Objectivity of Beauty in Music and His Critique of Aesthetic Subjectivism . . .	7
Mátyás Szalay: Living the Beauty – Experiencing Beauty: Contributions to a Critique of the Aesthetics of Dietrich von Hildebrand	23
Dietrich von Hildebrand: The Realm of Aesthetic Values: Metaphysical and Sensible Beauty (trans. from German into Polish by Filip Borek)	41
■ II. From Politics to Aesthetics of Disgust	
Andrzej Gniazdowski: Flesh and Blood (and Bone): The Psychopathology of Anarcho-Communism According to Aurel Kolnai	61
Peter Mahr: The Double Bind of Disgust: Kolnai, Derrida and Psychoanalysis in Philosophical Aesthetics Before and After 1968	87
Aurel Kolnai: Disgust (selected fragments) (trans. from German into Polish by Robert Ignatowicz and Daniel Roland Sobota)	105
■ III. Phenomenology and the Avant-Garde	
Andrzej Krawiec: The Anamorphosis of Works of Art from the Perspective of Jean-Luc Marion's Phenomenology	121
Alicja Rybkowska: The Legacy of the Avant-Garde Today: A Philosophical Perspective	139
Paula Milczarczyk: «Does the Whole World Consist of Latent Works of Art?» The <i>Ready-Made</i> as a Model for Experiencing Non-Artistic Reality	155
Adam Cichoń: Deleuze, <i>Slow Cinema</i> and Duration, or Where the Image Leads Us	167
Contributors	182
Notes for Contributors	184

Editorial

In their introduction to the English translation of Aurel Kolnai's "Der Ekel" ("On Disgust"), Carolyn Korsmeyer and Barry Smith mention that "[t]he first group of philosophers to embrace Husserl's phenomenological method were gathered together at the very beginning of the twentieth century in Munich. To the first generation of this group belong Max Scheler, Alexander Pfänder, Moritz Geiger, and Adolf Reinach, and to the second generation Dietrich von Hildebrand, the recently canonized Edith Stein, Aurel Kolnai, and the Polish phenomenologist and aesthetician Roman Ingarden. (It was especially in Poland, as a result of Ingarden's influence, that the Munich school continued into the second half of the twentieth century [...])."¹ This issue of *Sztuka i Filozofia / Art and Philosophy*, is dedicated to two themes – the value of the beautiful and the (dis)value of the disgusting – conceived and analysed in the realist phenomenological tradition by two of the abovementioned second generation of Husserlian students: von Hildebrand and Kolnai, respectively.

Von Hildebrand's theory of the objectivity of beauty in the aesthetics of music is explained by Josef Seifert, a former student of von Hildebrand and scholar of phenomenology, who explores von Hildebrandian arguments against theories that endorse the subjectivity of aesthetic values, in particular emotivism. Mátyás Szalay dedicates his essay to von Hildebrand's concept of the aesthetic experience as "value-response." In an analysis of the distinction between the primary aesthetic experience and the aesthetic experience conceived as a process of conscious reflection, Szalay develops a polemic against von Hildebrand's post-formalist aesthetics, in particular with respect to the narrative and processual aspects of the experience of "value-response." Aurel Kolnai's aesthetic thought, as intrinsically interwoven into his political philosophy and driven by its intellectual rooting as much in the German phenomenological school as in Hungarian psychoanalytical research, is explored by Andrzej Gniazdowski in his comprehensive article dedicated to Kolnai's early political philosophy as a liberal socialism that is based on the foundations of individualism, personalism and pluralism of values. Peter Mahr's article analyses the potential of Kolnai's theory of disgust for expanding contemporary aesthetics so as to include within its scope more categories than the traditional binary oscillation between the beautiful and the sublime (and their families) allows. To this purpose, Mahr looks into Kolnai's phenomenological theory from the perspective of Derrida's analyses of disgust, by grounding his method in their common roots in psychoanalysis.

1 C. Korsmeyer and B. Smith, "Visceral Values: Aurel Kolnai on Disgust", in: *On Disgust*, ed. B. Smith and C. Korsmeyer, Chicago: Open Court, 2004, 6.

As neither the aesthetic works of von Hildebrand nor of Kolnai have been available in Polish yet, we are including translations of fragments of *Ästhetik* (1977) and *Der Ekel* (1929), carried out expertly by researchers in German phenomenology, Filip Borek, Daniel R. Sobota and Robert Ignatowicz, as an introduction to further inquiry into the studied thinkers' aesthetic theories in Poland.

Here we would like to express our deep gratitude to John H. Crosby and the Hildebrand Legacy Project and to John Haldane for granting us permission to translate and publish the aforementioned fragments of the works of von Hildebrand and Kolnai. Without their generosity we would not have been able to bring the project to its successful completion.

Bogna J. Gladden-Obidzińska

I. Ku (pięknym) rzeczom samym w sobie**Josef Seifert****Dietrich von Hildebrand's Defense of the Objectivity of Beauty in Music and His Critique of Aesthetic Subjectivism****Abstract**

This article builds on Hildebrand's fundamental contribution to aesthetics, i.e., his elaboration of the objectivity of aesthetic values. The specific presentation of the objectivity of the beauty of music developed in the main part of the article is based on an analysis of Hildebrand's distinction (absent in Plato's aesthetics) between ontological beauty that is an emanation of the value of its bearer and the completely different relation that what he calls "beauty of the second power" (in music and in the visual spheres of nature and art) holds to its bearer. The analysis of this relation leads to a reconstruction of Hildebrand's argument against Humean and Santayanan emotivism, which attempts to show that beauty, like other aesthetic values, can be reduced to subjective feelings. The main point that the article develops in defense of Hildebrand's objectivism is the following: If beauty were a feeling, it would have to be experienced from within as feelings are. Beauty is, however, never given to us in the basic form of consciousness. Beauty *can* never be an experience like that of our being moved by beauty from within; rather, it is always given on the side of the object. Three particular emotivist-subjectivist points that the article refutes through a Hildebrandian approach to the aesthetics of music are associations with certain feelings, the projection of qualities, and the understanding of beauty as a fulfillment of immanent strivings. Lastly, the Hildebrandian understanding of aesthetic values is shown to be valid not only in the appreciation of art and nature but also for an understanding of the person, education, and morality.

Keywords: aesthetic value, beauty, emotivism, Dietrich von Hildebrand, music, objectivism, ontological value, subjectivism

I. The Central Importance of the Objectivity of Beauty

Dietrich von Hildebrand was profoundly in love with beauty, and particularly with beautiful music. The way in which Hildebrand took art seriously appears very impressively in the first sentences of his article on Beethoven:

If anywhere in the sphere of art we are reminded that God is the infinite embodiment as much of beauty as of goodness and truth, if anywhere the ultimate and mysterious unity in God of the sphere of beauty with that of goodness and truth flashes up, if anywhere we encounter clearly the ultimate, deep seriousness of beauty and its supreme mission: of being a voice which descends from God and leads back up to Him, then we encounter all this in the works of ... Beethoven.¹

Hildebrand was deeply convinced that beauty is an objective value that cannot, in any Kantian or post-Kantian manner, be subjectivized or declared dependent on our emotions or subjective judgments. In this sense, his aesthetics is quite Platonic. The objectivity of the beauty of music is asserted in various Platonic dialogues, most clearly in the *Republic*.² The question of the objectivity of beauty is the most foundational problem of aesthetics, because it touches the very subject matter of aesthetics. It is also a key issue in Hildebrand's aesthetics.³

Beauty occurs on all levels of being – in the spiritual being of a person, in the beloved person, and in love, as well as in the kindness and moral virtues of a person – but also in the physical beauty or gracefulness of a woman or of a child, in a feast, a landscape, etc. The religious person will be convinced that beauty is a pure perfection and supremely embodied in the infinite beauty of God. The Christian will be convinced, with H. U. von Balthasar or N. Gogol, that the divine glory of Christ is an aesthetic value that lies at the very center of Divine Revelation. If this religious beauty were subjective, then religion would be attacked at its core, to which the beauty and glory of God belong.⁴

The first chapter of Hildebrand's *Aesthetics*,⁵ with its elaboration of the objectivity of aesthetic values, is one of the most extraordinary contributions ever made to aesthetics. The elaboration of the objectivity of the beauty of music, however, requires in addition another discovery encountered in Hildebrand's aesthetics: a distinction absent in Plato's aesthetics between ontological beauty that is an emanation of the value of its bearer and the completely different relation that the higher beauty in music and in the visual spheres of nature and art possesses to its bearer.⁶

Since phenomenology is regarded by many as a 20th-Century movement of subjectivist philosophy, the profound aesthetic objectivism found in Hildebrand might come as a surprise. Instead of severing himself, however, by a careful phenomenology of aesthetic values from the distinctly ontological foundations of beauty affirmed by medieval and ancient philosophers, Hildebrand rather fulfilled – through such a phenomenological return to the aesthetic data themselves – the ultimate intention of medieval and ancient philosophy: to go back to the "veritas rerum," to the truth of things and the ontological roots of beauty. And

1 See D. von Hildebrand, *Mozart Beethoven Schubert*, Regensburg: Habel, 1964, 45.

2 See Plato, *Rep.* 4.424 b ff., 3.397 b, 3.398 c ff., 3.399 c ff., 7.522 a, 3.401 d – 403 c, 3.410 c ff., 2.376 e.

3 See D. von Hildebrand, *Aesthetics*, vol. I, trans. Fr. B. McNeil, Steubenville, Ohio: Hildebrand Legacy Project, 2016, 16-17.

4 On this, see D. von Hildebrand, „Beauty in the Light of Redemption,” *The New Tower of Babel*, Chicago: Franciscan Herald Press, 1977, 196 ff.

5 D. von Hildebrand, *Aesthetics*, 13-73.

6 See *ibidem*, 100-101. See also J. Seifert, „Beauty of Higher Forms (Second Potency) in Art and Nature,” in: *Annales d'Esthetiques*, vol. 21-22 (1982-83).

Hildebrand's phenomenology fulfills the ideal of such an objectivist aesthetics in even far more radical a way than medieval aesthetics.

II. Hildebrand's Refutation of the Chief Forms and Arguments of Aesthetic Subjectivism

1. Emotivist Aesthetic Value Subjectivism: Its apparent 'Obviousness' and Refutation

Aesthetic values are, as Hildebrand shows, the radiance, emanation, and splendor of things, of their forms, of values, of truth. Being the *splendor formae, veri et boni*, aesthetic values address themselves essentially to a beholder and are in fact "that which pleases when perceived." Therefore, aesthetic values are – by their very nature – more destined to give rise to the famous "aesthetic experience" than moral values would be destined to lead to a comparable "moral experience."

Seduced by this essential subject-directedness of beauty, a first form of aesthetic value subjectivism lies in the attempt to reduce beauty to a feeling. Emotivist value theories were developed, for example, by Hume, Kant, Santayana and Stevenson. In the emotivist form of aesthetic subjectivism, one attempts to show that beauty (or other aesthetic values) really can be reduced to subjective feelings. According to the same position, the language that refers to beauty is not descriptive and does not contain any truth-claim but is "emotive"; i.e., it just expresses our feelings towards objects.

This position – criticized by John Barger in the spirit of Hildebrand⁷ – tries to reduce all utterances about moral and other values to the expression of subjective feelings. Emotivism takes a linguistic turn and says that 'pure value words' such as 'beautiful' or 'sublime' have no conceptual meaning but "only express feelings to influence others."⁸

The general tendency of value emotivism, the reduction of values to feelings, is more widespread in aesthetics than in ethics or other field, probably for the reason that with respect to aesthetic values affective experiences play a more essential role than with respect to other values. St. Thomas defines beautiful things – and not, for example, moral values – as "*pulchra sunt quae visa placent*" (beautiful are those things which, when perceived, delight).

David Hume applied quite expressly to aesthetic values the modern subjectivist reduction of values to feelings or the association of objects with feelings. He observes that Euclid has discussed all other qualities of a circle but never

⁷ See J. Barger, „The Meaningful Character of Value-Language: A Critique of the Linguistic Foundations of Emotivism," *J Value Inquiry* 14 (1980), 77-91. There Barger also criticizes A. J. Ayer's emotivism and the prescriptivist dimension in C. L. Stevenson's value philosophy. According to Stevenson, value language „is emotive so as to be persuasive" (Barger, op. cit., p. 78). Barger's critique aims at showing Ayer's and Stevenson's misinterpretation of value-language itself. It is thus a linguistic critique of emotivism, to serve as preface to a properly aesthetic and ontological critique of their standpoint.

⁸ Ch. L. Stevenson, *Ethics and Language*, New Haven: Yale University Press, 1976, 13 ff.; Barger, *ibid*, 79 ff.; Hildebrand, *Ethics*, Chicago: Franciscan Herald Press, ²1972, ch. ix, 122 ff.

said a word about its beauty.⁹ And he continues: the reason for this is obvious. Beauty is a purely subjective thing, identical with the feeling that we experience when we perceive circles and which we then associate with perceiving them. Thus Hume offers in terms of a radical subjectivist reduction of beauty to feelings the reason why Euclid has not spoken of the beauty of the circle. The apparent ‘obviousness’ of his conclusion, however, is a case of what Alice von Hildebrand has termed “pseudo-obviousness”.¹⁰ It seems at first clear that Hume is right when he identifies the reason why Euclid has omitted to speak of beauty. If beauty is nothing but a subjective feeling, an objective mathematical treatise would not mention the feelings caused in people by looking on squares and circles.

However, against Hume’s logically unsound argument and his thesis that beauty is just a feeling, Dietrich von Hildebrand raises a number of objections. For example, Hildebrand objects to Hume on logical grounds. From the truth “A implies B” no valid syllogism to “B implies A” is possible. From the fact that the alleged reducibility of beauty to a feeling would constitute a good reason why Euclid did not mention the beauty of the circle, it does not follow that his silence about beauty is due to the reducibility of beauty to an emotive reaction. The task of the geometer is to explore the specifically mathematical, not the aesthetic, properties of the circle – and this simple fact would be a sufficient explanation why the mathematician doesn’t speak of its beauty.¹¹

Hildebrand’s Distinction Between Sense-Related Beauty of the Second Power and Ontological Beauty as a Refutation of Aesthetic Subjectivism

The relationship between the beauty and that which is beautiful is very different in the case of the beauty of music than in that of the “ontological beauty” that is a radiance and emanation of love or justice. The ontological beauty of an act of justice is the “intelligible splendor” or “intelligible perfume” of the inner goodness of justice. The comeliness and bright splendor of mercy springs from the innermost nature of mercy itself. Similarly, the ugliness of injustice or unfaithfulness springs from its inner nature.

Take the radically different kind of beauty that Hildebrand once called the higher beauty of (sensible) forms and later called “beauty of the second power.” Think, for example, of the beauty of the “Cavatina” in Beethoven’s String Quartet, Op. 130. This beauty is not rationally grounded in the nature of the sounds that bear it in the same way that the beauty of justice flows quite intelligibly from the nature of justice. It is also not limited to the “sensible sphere,” as if it were just the splendor of sensible forms like that of the circle. Likewise, it is not the lower, non-spiritual, “mere sense-beauty” of the first power, such as the

⁹ See D. Hume, *Enquiry Concerning the Principles of Morals*, Chicago: Open Court Publishing Company, 1930, App. I, 3. See Hildebrand’s critique of this view in: *Aesthetics*, op. cit., 29 ff.

¹⁰ See A. von Hildebrand, “On the Pseudo-Obvious,” in: B. Schwarz, ed., *Wahrheit, Wert und Sein*, Regensburg: Habel, 1970, 25-32.

¹¹ Besides, according to Proclus, Euclid’s *Elements* have been designed to culminate, “as the end of the whole *Elements*,” in the exploration of the five Platonic figures or regular solids that antiquity regarded as archetypes of beauty and order of form. See *Euclid’s Elements*, I, ed. T. L. Heath, New York: Dover, 1956, 2 ff.

beauty of the sound of a Stradivarius violin or the magnificent smell of some dark red rose. Plato and Plotinus tend to see beauty of the senses as simply a non-spiritual and lower kind of beauty, although Plato's most significant statements on music anticipate Hildebrand's discoveries. Hildebrand elaborates on Plato's fundamental insight: ontological beauty strictly follows the being and value-rank of that of which it is the beauty. The greater charity is more beautiful than the lesser; a man is more beautiful, ontologically speaking, than an animal; the animal is more beautiful than the non-living thing; etc. If sense-beauty were just the radiance of the sensible world, if it just spoke of material things, then it would have to be a lower ontological beauty, in strict dependence on the lower ontological rank of its bearer, of which it would be an emanation.

Such a theory, however, does violence to the facts. The higher beauty in music possesses a similarly sublime spiritual quality to the beauty of justice or of prayer or charity. Yet this is only possible because there is a discrepancy here between the nature of the bearer of that beauty – musical notes – and the highly sublime quality of that beauty itself. Unlike in the case of the metaphysical beauty of justice that is an emanation of the inner value and preciousness of the being that possesses it, the higher beauty of music is not an emanation of the dignity of its bearer. Rather, it is a surprise and a very mysterious thing that some sequences of tones – which are in their being no more valuable than the tones in any other piece of music, however ugly – unexpectedly can bear such a high and unforeseeable spiritual beauty. The beauty of the second power of music – while being wholly embodied in the world of sense objects – speaks of a higher world of spiritual goods and constitutes a radiance from above – from the abode and homeland of the soul, as G. Marcel put it in his inaugural address for the Salzburg Festivals.¹² Allow me to quote here a text from the University Sermons of Cardinal Newman, a text that Hildebrand himself quoted repeatedly and that expresses poetically and beautifully what Hildebrand has in mind:

There are seven notes in the scale; make them fourteen; yet what a slender outfit for so vast an enterprise! What science brings forth so much out of so little? Out of what poor elements does some great master in it create his new world? Shall we say that all this exuberant intensiveness is a mere ingenuity or trick of art like some game or fashion of the day without reality, without meaning? Or is it possible that that inexhaustible evolution and disposition of notes, so rich yet so simple, so intricate yet so regulated, so various yet so majestic, should be a mere sound which is gone and perishes? Can it be that those mysterious stirrings of the heart, and keen emotions, and strange yearnings after we know not what, and awful impressions from we know not whence, should be brought in us by what is unsubstantial, and comes and goes, and begins and ends in itself? It is not so; it cannot be. No; they have escaped from some higher sphere, they are the outpourings of eternal harmony in the medium of created sound; they are echoes of our home; they are the voice of angels, or the Magnificat of the Saints, or the Living Laws of Divine Governance, or Divine Attributes; something they are besides themselves,

12 See G. Marcel, *Die Musik als Heimat der Seele. Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 1965*, Salzburg: Festungsverlag Salzburg, 1965, 45: "The sudden eruption, from some hidden depths in my innermost being, of the idea of music being the abode (*Heimat*) of the soul was just as unexpected as another idea thirty years ago that was to prove the pivot of my concrete philosophy: being is the place of fidelity... the idea of music being the abode of the soul has to do with Salzburg".

which we cannot encompass, which we cannot utter, though mortal man, and he perhaps not otherwise distinguished above his fellows, has the gift of eliciting them.¹³

That such a thoroughly spiritual quality of beauty can be borne by sensible formations is amazing.

The ontological discrepancy and incommensurability between the low ontological nature and dignity of tones and the high aesthetic quality that music can possess, however, seems to justify the following argument for aesthetic subjectivism: "These entities which you call sublimely beautiful, while others do not recognize such a beauty in them, are just tones. So if you think that they are sublimely beautiful, you do so only because of your subjective feelings." This argument is not cogent, however, but flawed by another kind of pseudo-obviousness. It jumps much too quickly and unphilosophically from the correct observation of the discrepancy between the low ontological nature of tones and their high beauty to a conclusion that the premise does not warrant: the reducibility of beauty to feelings.

The beauty of music can be perfectly objective without it being intelligible in the same way as the ontological beauty of justice. Why should there not be quite a different relationship between beauty and its musical bearer that is clearly given – but which does not involve the same type of evident objective correspondence between the value-bearer and its corresponding beauty as do instances of ontological beauty?

An Epistemological Argument for Aesthetic Subjectivism and Its Refutation by Hildebrand

Beauty of the second power seems to draw us into a sphere of pure subjectivity of judgment. Who judges about this beauty? Where is the sense-perception and experience that verifies our statements about such beauty? Especially if we admit the discrepancy between the low ontological rank of the bearer and the alleged high spiritual quality of the beauty of music, where does one derive the evidence for such quaint things that are not given to the senses or similarly verifiable "intersubjectively"?

We answer: each object demands its own mode of knowledge. We cannot know the truth, or even the truth-*claim* of a proposition, in the way in which we can know, for example, that a sentence is written in words on a piece of paper. We see the letters of these words with our eyes, but not beauty. Analogously, sounds can only be heard. If we want to see them, we cannot; we must accept the mode of their givenness – being heard. We can see in oscilloscopes visual representations of sound-waves, but we cannot ever see musical tones. And we can neither see nor hear beauty through our ears or eyes, but must perceive it mentally *in* what we see and hear. There are things that can only be seen, others that only can be heard, and still others that can only be perceived mentally, and we must respect that. If we insist that what can only be seen should be heard, then we fail to perceive it. Similarly, there are many things

¹³ J. H. Card. Newman, *University Sermons*, xv. See also D. von Hildebrand, *The New Tower of Babel. Manifestations of Man's Escape from God*, Chicago: Franciscan Herald Press, 1977, 202.

that can be known but not perceived through the senses. If we demand that there be a sense-verification for all judgments including aesthetic judgments and cognitions of beauty, we would also be unable to claim any truth for our own position or logical cogency for our arguments for aesthetic subjectivism. We see the absurdity of this argument for aesthetic and axiological agnosticism or subjectivism, as Finnis points out, as soon as we think about how we know those things that the empiricist and aesthetic subjectivist himself presupposes, such as truth or the logical consistency of his argument. Neither one of these properties, which are crucial for the theory of the empiricist, can be seen or verified through the senses. Both are "quaint" in Mackie's sense of the term.

The Distinction Between Facts and Values as a Motive for an Epistemological Argument for Aesthetic Subjectivism: On the Epistemological Difference Between Knowing Facts and Knowing Values

Hildebrand distinguishes a further epistemological argument that Hume gives for his reduction of values to feelings, namely the apparent impossibility of objective value-knowledge in view of the distinction between facts and values. This distinction plays a special role in G. Santayana's aesthetics.¹⁴ All we can really know objectively (or know at all), according to this theory, are facts. Values, however, are not facts, and therefore they can only be subjective feelings and certainly cannot be known objectively.

We may respond with Hildebrand: I certainly know something completely different when I say "Mozart's string quintet KV 516 is sublimely beautiful" than when I say "It is written in g-minor." One could say that the one is a fact – it is written in g-minor – and the other a value: it is incredibly sublime and beautiful. If by 'fact' one just means the neutral characteristics of music, then beauty is indeed not a fact. If one calls fact, however, anything that 'is the case' or any predicate that really and objectively belongs to something, then beauty is also a 'fact'; it just is another kind of fact.

To take another example, should we deny the *existence* of a tree or of a man because of the fact that existence, certainly, is not a property on the same level as color or extension? We must open our minds; we must overcome a narrow-mindedness that looks for predicates only in one way and denies them when they do not adapt to the Procrustean bed of our expectations. The beauty of the first movement of Beethoven's 9th Symphony is neither identical with the acoustic character of the violin or the horn, nor does it have a pitch as do musical tones. It is quite unique a predicate, but a fully objective one. Beauty belongs to the thing in quite a unique way, as a 'consequential' property that is unlike any physical or psychical predicate of an object. And yet it is truly and objectively that thing's beauty.

Due to the different kind of reality they involve, radically different cognitive activities and 'organs' come into play when we recognize beauty, on the one hand, and the neutral properties of a work of art, on the other. The same is true

¹⁴ See G. Santayana, *The Sense of Beauty*, New York: Random House, 1896, I, 2. See Dietrich von Hildebrand's critique in *Ästhetik*, 1, *Gesammelte Werke*, Bd. V, Stuttgart: Kohlhammer, 1977, 33 ff.

about moral values and disvalues. It is one thing to understand that a man has sexual relations with a woman with whom he is not married or that he doesn't do what he has promised his wife, and it is another thing to understand that adultery and breaking one's promises are morally wrong. But that does not hinder the immorality of adultery or the beauty and the goodness of faithfulness from being qualities of these attitudes that are just as objective as their other properties.

Hildebrand's Argument Against Emotivist Subjectivism from the Essentially Different Givenness of Beauty and of Feelings

Against Santayana and Hume Hildebrand brings another objection by developing a phenomenology of aesthetic feeling and comparing the nature of feelings and the mode of their givenness with the nature of beauty and the mode of its givenness.

Our feelings, like all other conscious experiences, are given to us in a very unique mode. We experience them in the conscious living of these experiences from within. They are part of our conscious stream of experience rather than objects of our intentional acts.¹⁵ Everything that is not part of our conscious life, like a tree or mathematical laws, can only be given to us as an object of our conscious life. We have consciousness of them and grasp them, but they are in front of us, spiritually or even physically. My own conscious life can also be given in that way when I make it an object of an act of reflection or self-knowledge. Even my self *can* be given to me in that form of consciousness. This act of reflection is not "the normal subject-object relationship" but one that is permeated by the awareness that it is myself upon whom I reflect.

If beauty were a feeling, it would have to be experienced from within as feelings are. Beauty is, however, never given to us in the first form of consciousness. Beauty *can* never be an experience like our own being moved by beauty from within, but is always given on the object side. It is the object of contemplation or aesthetic enjoyment, but it is never given from within. Even less is beauty a body-feeling, that peculiar kind of experience of how we experience our own body.

It is an essential necessity that we grasp here: beauty can never be a feeling and can never be given in that mode, but is always something *of* which we are conscious. To perceive it as a sentiment or emotion is a misconception of both and of values as such. Values are never sentiments or feelings. It contradicts their essence to be a feeling (though of course feelings can possess value). It thus becomes evident that beauty cannot be reduced to feelings.

¹⁵ The term "intentionality" as used here goes back to Franz Brentano, and further to Scholastic philosophy. It had been adopted by Husserl and was later modified. As understood here, it refers to that fundamental character of the subject-object relation in virtue of which conscious acts are directed towards objects that stand over and against them. So when we perceive, we always perceive something, a book, a color, etc.

Our Feelings Are Often Qualitatively Opposed to the Aesthetic Values in Objects

In many theories, beauty is not so much reduced to a feeling but to the work of art's causal power to produce feelings in someone. According to this theory, some bodily or psychic feelings caused by a work would make us attribute beauty to it.

However, we often experience aesthetic qualities in works of music or art without ever having had an experience of feelings that could faintly be the reason why we attribute these qualities to the work. Besides, we may feel many changing emotions towards a work whose aesthetic quality remains permanent. A happily married man may hear a Mozart aria as expression of the happiness of love. When his wife becomes unfaithful, he may feel deep sorrow and weep when listening to the same piece. Precisely because he perceives the same aesthetic quality in the work, it awakens opposite feelings.

Moreover, strong and beautiful feelings may be associated by us with a work regardless of its low aesthetic value – perhaps because the object had a connection with a person we love. We can clearly distinguish the relative absence of aesthetic beauty in the object – maybe in a recording of the first song sung by our deceased son – and the deep joy when we heard it first from the mourning we feel when hearing it now. Thus experiencing a melody as beautiful and experiencing sweet or bitter feelings upon perceiving it are wholly different things.

The impossibility of either reducing beauty to feelings or seeing it as the mere aptitude of a musical piece to engender good feelings is evident in the thought (which Hildebrand draws from C. S. Lewis and Max Scheler) that the quality of beauty often stands in contrast to our feelings.¹⁶ How could Hume or Santayana be right in reducing aesthetic values to our own feelings, if the feelings that we have when encountering many aesthetic qualities possess radically different qualities from the aesthetic value-qualities perceived on the side of the object? When we perceive a magnificent, sublime, grandiose waterfall, like *Niagara Falls*, we perceive a majestic quality, but we don't have majestic feelings; rather, we have humble feelings, or we may be frightened by the grandiosity of the object. Or take a sublime work of music, such as Beethoven's *Missa Solemnis*: we may feel humbled in its presence and not at all sublime. Upon seeing the demonic expression in Goya's "Saturn Devours His Son" we perceive a grandiose but demonic quality, and yet we neither have demonic nor grandiose feelings but might rather feel frightened or fascinated. The beauty or the witty and comical quality of a work is likewise irreducible to feelings: the comic quality of Maritorne and the indecent but extremely funny events in the tavern in Cervantes' *Don Quixote* move us to laugh, but our feeling is not comic at all.

These aesthetic qualities can hardly be explained by our feelings; it is rather only in response to such perceived qualities that we have the respective feelings. For example, Strauss's *Emperor Waltz* affects us in a radically different way from Mozart's *Don Giovanni* or Verdi's *Requiem*. The perception of different aesthetic qualities alone explains our different feelings. Any causal link or association

¹⁶ See D. von Hildebrand, *Aesthetics*, 38, esp. footnote 27 and C. S. Lewis, *The Abolition of Man*, New York: Collier Books, 1962, 14-15, as quoted there.

is quite insufficient to explain the emotional qualities of our response. To laugh at that which is funny, to be moved by a tragic tune, involves a radically different relationship to an object than a mere causal link by which the latter would produce feelings. Not only is our experience meaningfully and intentionally related to the object and not simply caused by it, but our experience also corresponds in each nuance to the perceived quality of the aesthetic character of the perceived object. The aesthetic enjoyment of an object presupposes the perception of its aesthetic qualities and involves their meaningful link with the perceived object, which alone can explain the content of the conscious experience. An external causal or associative link between an object and a feeling is quite incapable of explaining that relationship.

If we look at the aesthetic experience itself, we would see that it is not just caused by some irrational factor in the world or in our psycho-physical make-up – and then we would ascribe the aesthetic quality to the object. We do not first experience laughing and then we ascribe the funny quality to an object. If the discussed theory had any chance of being true, the actual sequence of events would have to be entirely different. Beauty cannot consist in the fact that the aesthetic object causes aesthetic delight in us, for the simple reason that the aesthetic experience already presupposes the conviction and perception of beauty in order to arise.

The Projection Theory of the Beauty of Music and Its Inability to Account for Aesthetic Cognition

Someone might put forward a more intelligent form of aesthetic subjectivism, according to which beauty and aesthetic qualities are not just ascribed to a work because it causes certain feelings, or because we associate it with certain feelings. These qualities are indeed perceived in the work. They are not found in it originally, however, but are projected into the work by us in the first place. We would project ideas, feelings, or other value qualities into certain forms of melodies and musical rhythms, and then we would perceive them there. But we would still be their origin, albeit unconsciously.

In response to this view, we may first admit that simply associating a certain man X with a feeling is very different from projecting some qualities into him. Psychoanalysis speaks of *Übertragung*. Freud claims that he had a dream in which he projected both his anger regarding a colleague and the reason for being angry – each onto a different person.

There are many other psychological phenomena in which some kind of projection occurs. And if not only neurotic people but everybody projects onto things qualities that are not found in them, then it becomes understandable why we indeed believe that we *perceive* the comic, the funny, or the sublime in music – and in a certain way we do find these qualities there. Yet we do not find them there because they are there; rather, we find them there because we have projected them into things. This theory really posits two feelings, of which the first gives rise to the projection and the other is the response to the projected quality. Yet this theory, too, is quite inadequate and can be rebutted by the following considerations.

In the first place, this theory appears to be refuted by an observation made by C. S. Lewis and others. Very often the aesthetic quality of the work that we perceive constitutes the very opposite of the quality of our feelings. The aesthetic quality of an object may also totally surprise us: we had never thought or felt anything that would resemble the characters of Goya's paintings or the qualities found in Bartók's Hungarian dances. Both the element of surprise and the character of the object's aesthetic quality as something opposes the quality of our feeling make the theory of projection untenable.

Someone might retort by saying, "Do we not in many forms of projection project onto the object qualities that are *not* the same as what we experience in our own feelings? Rather, we project totally different qualities into objects: they may indeed correspond to our feelings – however, not in the sense that they are similar but in the sense that they can motivate a given feeling. For example, the timid man or child who doesn't dare to stay alone in a darkened room will not project into that room timid people who have characters similar to his own but rather monsters or other courageous creatures that instill fear in him."

While this objection cannot be refuted by the aforementioned C. S. Lewis's observation, it can be refuted by other arguments. Such a theory of projection presupposes in the first place that certain feelings always precede our experience of aesthetic qualities. It presupposes, secondly, that aesthetic qualities are not meaningfully dependent on the structure of an object but are just subjectively projected into them by us. Thirdly, the theory presupposes that whatever aesthetic character we perceive in objects can be accounted for by our projecting aesthetic qualities into objects. But every one of these three assumptions is open to severe criticism.

1. In actual aesthetic experience we do not normally have any particular feelings beforehand. Most aesthetic experiences are not like the case in which we are already feeling very timid and then go into a forest and imagine it is all filled with robbers. It is rarely the case that we first feel humiliated and then come to St. Peter's Square and project majestic qualities onto it. Thus the whole starting point of the theory, the idea that we go around with many feelings and project them constantly onto objects, does not seem to be tenable.

2. The beauty of, for example, the third movement of Beethoven's String Quartet 132, appears to us in the object itself and is intelligibly rooted in the nature and structure of the object. Even though the principles according to which the exact sound of a musical piece gives rise to its beauty remain mysterious to us, we still intuit the beautiful quality of melodies and harmonic formations and – most of all – of the composition of the whole. And in so doing, we experience how the "splendor of the perceived forms" proceeds meaningfully from the perceived objects. The way in which the sober beauty of a Gregorian chant flows from the melodic forms and tonal elements from which it proceeds is given just as clearly as the way in which the sensuous charm of Strauss's melodies flows from the rich and brilliant instrumentation and the melodic tunes and rhythms of a Viennese *valse*. These aesthetic qualities are not externally attached to the perceived tonal gestalt-qualities but essentially and intelligibly wedded with

them. The direct insight by which we intuit this fact constitutes – in the last analysis – the best refutation of emotivism in any form.

3. The theory of projection is guilty of a *hysteron proteron* confusion. It claims that some experience in us projects the aesthetic quality into the object, while in reality our aesthetic experience depends on the aesthetic quality perceived in the object.

If we hear the *Dies Irae* of Verdi's *Requiem*, we perceive many different aesthetic and religious qualities: the terrifying quality of the Last Judgment, the "tuba mirum spargens sonum" with its intimations of the transcendent and magnificent yet terrifying appeal to appear before God, the holy wrath of God embodied in the "Confutatis maledictis," and the incredible beauty and quality of charity and mercy in the "quaerens me, sedisti lassus" and "Recordare, Jesu pie, quod sum causa tuae viae." If we are moved by the terrifying, majestic, and all-penetrating quality of justice embodied aesthetically in the sounds of Verdi's *tubas* and are profoundly moved by the beauty and sweetness of the *Recordare*, then these qualities are clearly given to us in the object, in the text and in the whole of the musical harmonies, melodies, and instrumentation. We grasp these aesthetic qualities even prior to understanding the meaning of the words spoken in the text to Jesus: "remember, o merciful Jesus, that I have been the cause of your coming to the world. Seeking me, you sat down tired, suffered your passion and died on the cross." If the music were ugly or trivial, we would not perceive any of these sublime aesthetic qualities in the music but would be upset by the disharmony between the beauty of the word-meanings and the lack of beauty or the ugliness of the music. Our feeling is nourished by perceiving these aesthetic qualities and corresponds exactly to them. It is thus an absurd misconstruction to present the case as if we first had the feelings that correspond to listening to Verdi's profoundly moving *Recordare* and then projected our feelings onto the aesthetic object. The delight, the reverence, and the being moved by the 'religiously aesthetic quality' of the work obviously presuppose the perception of the beauty. These feelings can only be produced by the object and would never come into being without it. Thus, the mechanism of projection is in no way capable of explaining the aesthetic qualities of works.

4. Let us assume that there are two people, one who is depressed all the time the other is a sanguine, witty man. Now both listen to J. Strauss's *Anna-Polka*. If the projection theory were true, they should project totally opposite qualities into this work: the one would weep all the time when listening to it, and the other would find it very cheerful. But in reality, the two people with their completely different feelings may perceive the same aesthetic qualities in the work. The sanguine person will not find the *Dies Irae* hilarious: only a totally unartistic person – whom we would criticize precisely for his lack of aesthetic sensibility – would really project his own feelings into works.

5. Let us carefully analyze cases of recognizing a symbolic or religious meaning in objects that also possess a purely aesthetic character. When we actually do project, for example, our religious faith into a work, this phenomenon is quite distinct from the perception of an objective aesthetic quality. We can have the same religious background as an artist and still see that his statue

of Christ is artistically bad. Even the 'kitsch' statue of the Madonna of Lourdes may have profound *religious* meaning for us, while we dislike it aesthetically – as St. Bernadette disliked it, too.

It goes without saying that in the ideal case the aesthetic beauty of the object enters into a 'marriage' with its religious meaning, as in Beethoven's *Missa Solemnis*. Similarly, while disagreeing with Buddhism, a Christian may recognize the superior aesthetic beauty of a beautiful statue of Buddha as opposed to a sentimental and ugly statue of a saint. This, too, proves the irreducibility of aesthetic qualities to such linking of aesthetic objects with our feelings.

Moreover, why should a man in a very happy mood be indisposed to listen to an extremely sad, tragic, piece – like Schubert's *Winterreise*? If the aesthetic qualities were only the fruit of his projecting his own feelings, the happy man might even ask that it be sung on his wedding day.

6. The aesthetic qualities of musical pieces cannot be restricted to the undoubted dimension of expressing qualities of feeling. Musical pieces contain many other aesthetic qualities, such as the majestic peace and dynamic order of a fugue by J. S. Bach or the national character embodied in Russian songs. Many of these qualities are not present in any feeling we had before.

The Inability of the *Appetitus* Theory and Libido Theory to Account for the Beauty of Music

Many of these objections also apply to another subjectivist theory of beauty as fulfillment of immanent strivings. This aesthetic subjectivism takes its starting point from a theory of *appetitus* and drives. We must distinguish here, however, the metaphysical from a merely psychological and relativistic appetite theory.

*A) Aesthetic Values as Illusions Caused by Drives*¹⁷

Mephisto in Goethe's *Faust* says, "with this potion in his body, he will soon see Helena in each woman." However, while strong sexual drives or euphoric moods can indeed lead us to see extraordinary aesthetic qualities where they are not, this case clearly differs from the perception of a real aesthetic quality. Moreover, true and sober love may open one's eyes for a real beauty in the other person that nobody else sees. We could not speak of the illusions of him who sees Helena in every woman, if we did not distinguish "seeing Helena in every woman" and seeing Helena.

B) Aesthetic Values as Real Properties and More Than the Ability of Objects to Delight the Beholder

Think of an agreeable taste that we certainly do not project into a food. Nevertheless, it is possible that one person may be nauseated and another delighted by gorgonzola cheese. These qualities constitute themselves in relationship to some subjective appetites; they do not exist in themselves but *for* someone.

17 See D. von Hildebrand, *The Nature of Love*, South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 2009, ch. 1.

Thus the significance of that which appeases an appetite – and still more those qualities that are merely subjectively agreeable – depend by their nature on the given subject who has specific appetites or for whom an object is agreeable.

The most subtle form of aesthetic subjectivism holds that the same applies to beauty. Beauty would, under this interpretation, not belong to the beautiful form or color *per se* but would consist in fulfilling the most intellectual appetite in us. Beauty would provoke intellectual delight in its beholder. Three facts about aesthetic experience are explained by this subjectivist interpretation:

1. There are at least some relatively universal agreements in the judgment of beauty, some objects that fill every person who sees them with delight.
2. We do experience aesthetic qualities in objects, while they still depend on the subject (which is a partial explanation for differences in taste).
3. Aesthetic taste is not arbitrary, but there is an objective foundation for aesthetic delight in the splendor of forms themselves. Certain well-ordered forms should please us; deformity should not.

Thus, the aforementioned theory seems to take into account all the facts that we have discussed thus far and yet maintains the subject-dependence of aesthetic qualities.

However, this theory, too, is faulted in many ways. The authentic aesthetic experience is quite different from encountering something that is merely subjectively satisfying. In a merely subjectively satisfying object, the object's significance is reduced to it giving us the respective satisfaction. For example, the significance of the taste of a cigarette that some people hate and others like consists in the relationship of the object to our pleasure. Only inasmuch as the cigarette satisfies us is it declared good.¹⁸

Now, when we listen to Bach's *St. Matthew Passion*, we understand that its beauty in no way depends on whether we like or dislike it. We delight in it because we find it of admirable beauty. When we are moved by Bach's *Concerto for Two Violins* we are fully convinced that we stand in front of a work whose importance and beauty are in no way dependent on our delight. If we hated or ignored the work, it would be our fault.

This is most clearly the case in the example of metaphysical beauty that is a radiation of the preciousness of a being. When we are moved by the beauty of the justice of a judge who refuses to condemn a person who is falsely accused, even though he will be killed by the regime for it, this beauty is in no way reducible to its capacity of pleasing us. Unlike in the case of the cigarette, the beauty is here the *principium* and our delight is the *pricipiatum* – exactly the opposite of the situation in which our delight in the cigarette is the *principium* and the fact that we call the cigarette good the *pricipiatum*, the consequence of that.

This axiological objectivism that Hildebrand defended so forcefully can be known in its truth only by means of an immediately evident insight: listening to the *Laudate Dominum* of Mozart, we perceive clearly that its aesthetic qualities render it beautiful regardless of any satisfaction we experience in listening to it. Its beauty is in no way given to us as its mere capacity to satisfy

18 On this, see D. von Hildebrand, *Ethics*, Chicago: Franciscan Herald Press, 1972, ch. i-iii.

us subjectively. While beauty is somehow the “face” and emanation of things and has to do, as Hildebrand shows, with a “metaphysical dimension of the aspect” of things that addresses itself to someone to perceive it, it clearly has the character of intrinsic preciousness and value.¹⁹

For this reason, beauty also cannot be defined sufficiently as “that which – when being perceived – delights.” For the delight and fulfillment of the person in contact with beauty requires an encounter with a value that is important in itself and entirely irreducible to our fulfillment as subject and to our happiness. Like other forms of deeper happiness, only the man who responds to the splendor of beauty as such will be delighted by it. One of the deepest misunderstandings of happiness occurs when all other things and values become instruments for our happiness and fulfillment.

The Central Role of Beauty in Hildebrand’s Ethics, Philosophy of Love, Philosophical Anthropology, and Philosophy of Religion

Beauty also plays a central role in Hildebrand’s ethics and in other parts of his philosophy. The deepest dimension of morality requires the full recognition of the goods and values from which moral calls issue, and this is not possible as long as the beauty of these goods (as well as of the moral values of the adequate value-response to them) is not recognized. Beauty reveals, as it were, the most intimate aspect of value; it proceeds from the very heart of the intrinsically precious goods. This is most clearly seen in love. Only when we see not only the awe-inspiring character of value, its majesty that demands recognition, but also how beautiful the good or the beloved person is, can we truly love him. Only when not only the majesty but also the inner beauty and *delectability* of moral values move our hearts can moral goodness be properly understood.

Thus beauty plays a central role not only for the understanding of aesthetic values in art and in nature but also for the full understanding of the person, of love, of education, and of morality. Similarly, in the love of God and in the liturgy, beauty plays an indispensable role, to which Hildebrand dedicated many pages in his *Liturgy and Personality* and in various essays on the Sacred, as well as in his unpublished works on philosophy of religion.²⁰ Thus the question of the objectivity of beauty is not merely a matter of aesthetics but of many other central dimensions of value and being.

We conclude this text with another quote from Hildebrand’s article on Beethoven, a passage on the *Missa Solemnis*, in which is reflected the unique flavor of Hildebrand’s philosophy of the objectivity of the beauty of music, but also the relationship between his philosophy of beauty, ethics, and philosophy of religion – as well as the unique ‘tone’ of his own personality and his profound religious faith:

19 Cf. D. von Hildebrand, *Ästhetik*, 1, *Gesammelte Werke*, Bd. V, Stuttgart: Kohlhammer, 1977, ch. 2.

20 See D. von Hildebrand, *Liturgie und Persönlichkeit*, 5ths ed., St. Ottilien: Eos Verlag, 1989; latest English edition, 2016, by the Hildebrand Project. See likewise Cyril Rüttsche, *Person und Religion. Eine Darstellung und Würdigung der wesentlichen Beiträge Dietrich von Hildebrands zur Erkenntnistheorie, Ethik, Metaphysik und Religionsphilosophie*, Tübingen: Narr Francke Attempto, 2017.

His (Beethoven's) great Mass is so Catholic throughout as hardly any other... For no other (composer) was so great and ultimate as artist that he would have been able to give so adequate an artistic expression as Beethoven to the greatest thing that exists between heaven and earth, the holy sacrifice of the Mass, this event in which the ultimate fate of humanity and of each individual man is in the balance. No-one was so comprehensive and in this sense "Catholic" that he could have served as spokesman for humanity as such. When the violin resounds at the beginning of the Benedictus, it is as if heaven descended from on high, when the "Dona nobis Pacem" is heard, as if mankind looked up in prayer to God from its absolute metaphysical position. Truly, if anywhere in art we may say this, we must say it here: "It is the Pasch of the Lord."²¹

jmmbeifert12@gmail.com

21 See D. von Hildebrand, *Mozart Beethoven Schubert*, 75-76 (my own translation).

Mátyás Szalay

Living the Beauty – Experiencing Beauty: Contributions to a Critique of the Aesthetics of Dietrich von Hildebrand

Abstract

Dietrich von Hildebrand approaches beauty as value-experience (*Werterfahrung*). This text argues that all value-experience first occurs as what in German is called "*Erlebnis*," a conscious encounter with life (or a motion of life) that enters the flow of consciousness. The argument relies on a distinction between the initial "raw" experience of *Erlebnis* and a more genuine and reflective subsequent experience, or "*Erfahrung*." When beauty is disclosed as a value in *Erlebnis*, it gives itself with certain "mediated immediateness": i.e., even though it is immediately given, it is only grasped as *value* in a reflective (or mediated) way. Only subsequently is the flow of consciousness crystallized through specific reflective acts, becoming the reflective experience of *Erfahrung*. This "change" is phenomenologically analysed first through a reevaluation of the bond between the phenomenal occurrence and the value of beauty. Secondly, the process in which the value-experience is constituted is investigated through a survey of the transformation of *Erlebnis* into *Erfahrung*, focusing especially on its temporal structure reflecting the conscious living of life itself. Thirdly, by tracing the reflective conscious experience of beauty as value back to its original givenness as embedded in *Erlebnis*, two fundamental aspects of beauty are elaborated: its personal and narrative (or mythological) character, both neglected by Hildebrand.

Keywords: aesthetic experience, beauty, consciousness, *Erlebnis*, experience, givenness, Dietrich von Hildebrand, narrative, phenomenology, value

In everything which gives us the pure authentic feeling of beauty there really is the presence of God. There is as it were an incarnation of God in the world and it is indicated by beauty. The beautiful is the experimental proof that the incarnation is possible.

Simone Weil¹

I. Introduction: Reflective appropriation of the content given in "consciously-living-the-beauty"

The two-volume work titled *Ästhetik* by Dietrich von Hildebrand constitutes an important milestone in the history of realist phenomenology. The realist

¹ S. Weil, *Gravity and Grace*, trans. E. Crawford and M. Von Der Ruhr, London: Routledge, 2002, 150.

phenomenological movement tried to embody Husserl's maxim "Back to things themselves!"² in all dimensions of philosophical reflection, offering an escape from the failures of Neo-Kantianism.³ Hildebrand was especially motivated to overcome modern and post-rational relativism, not only in the fields of moral philosophy, epistemology and metaphysics but also in aesthetics. He argued in favor of an objective experience of value in which we are able to know the beauty of things themselves (the *Ding an sich*).

Hildebrand, who was raised in the beautiful *Convento San Francesco de Paola*⁴ in Florence, received an outstanding aesthetic education from his father, the notable sculptor Adolf von Hildebrand. It is hardly surprising, then, that – surrounded by great works of classic culture – he was deeply shocked by the cultural and natural environment created in the bloody 20th century.⁵ What inspired the Hildebrandian argument was originally a concern that after the World Wars, beauty would be replaced completely by practicality, by aerodynamically constructed industrial utility and superficial design.⁶ If anything remained of beauty, it would soon be devoured by the economic world as an achievement; with no beauty left to set a standard, the classical canon would further disintegrate.

Hildebrand insists that one common point of both the classical and the Christian experiences of beauty (to which he unequivocally adheres⁷) is their "objectivity". Beyond his contribution to rethinking the Christian intellectual heritage, Hildebrand's most valuable philosophical achievement can be regarded as offering consistent and rather sophisticated argumentation for beauty construed as an objective value and not a relative, subjective or emotional one.

2 J. Seifert, *Back to 'things in themselves': A phenomenological foundation for classical realism*, Oxford: Routledge 2013.

3 J. Seifert & Ch. M. Gueye (eds.), *Anthologie der realistischen Phänomenologie*, Vol. 1, Frankfurt-Paris-Lancaster-New Brunswick: Ontos Verlag, 2009; H. Spiegelberg, *The Phenomenological Movement*, Vol. 1-2, The Hague: Martinus Nijhoff, 1952; H.-G. Gadamer, "Die Phänomenologische Bewegung," in: *Neuere Philosophie I*, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1987 [1963], 105-146.

4 See the Couvent Saint-François-de-Paule, in: http://www.wikiwand.com/fr/Couvent_Saint-François-de-Paule (14.07.2017).

5 See the introductory chapter titled "Die Schönheit als zentrale Glücksquelle für den Menschen," where Hildebrand especially describes how contemporary people are used to regarding the world in an unpoetic way by industrializing life and ostracizing beauty. D. von Hildebrand, *Ästhetik I*, Regensburg: Josef Habel, 1977, 17-19.

6 On this, see B.-Ch. Han, *Die Errettung des Schönen*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2015; and B.-Ch. Han, *Transparenzgesellschaft*, Berlin: Matthes & Seitz, 2012.

7 Throughout his oeuvre, Dietrich von Hildebrand defends the Christian set of truth-claims; moreover, he composed his *Ethics* originally as a Christian Ethics, and he certainly understands his philosophical aesthetics as an endeavor not only in tune with Christian doctrine but as a way of affirming the Christian vision on beauty. Keeping this in mind, it is noteworthy that Hildebrand should (in my judgment) partially misinterpret the religious-philosophical relevance of beauty. Namely, on the one hand, he acknowledges that beauty calls us to the sight of God, when he writes: "Sie [die Schönheit] läßt uns zur Transzendenz ein, sie führt uns *in conspectum Dei* (vor Gottes Angesicht)." And yet the author who so many times radically criticizes Kant for his metaphysics, theodicy, epistemology, and ethics, fails to note that the key concept that holds together the whole system is the *sublime*. It is thus rather surprising how the sentence continues: "Gewiß das letztere gilt vor allem für die hohe sublimen Schönheit, die Kant als Erhabene dem Schönen übersiedelt. Doch selbst in dem Leiblichen, Anmutigen, sogar in den bescheideneren schönen Dingen ist ein Hauch des Reinen und Edlen zu finden, der uns zwar vielleicht nicht *in conspectu Dei* führt, aber mit Dankbarkeit gegen Gott erfüllt, uns von dem egoistischen Interessen befreit und unsere Herzen löst, uns aus dem Krampf wilder Leidenschaften, sei es auch für kurze Zeit, herausholt." (p. 20.) ("Beider Schönheit bedarf es zwar nicht der knienden, wohl aber der ehrfrüchtig geöffneten und demütig lauschenden Haltung," D. von Hildebrand, *Ästhetik I*, 15.)

By following in the footsteps of the early Husserl and his new phenomenological realism, Hildebrand's oeuvre might rightly strike us as a powerful argument for making fine philosophical distinctions. For him, the primary task in giving a phenomenological *prise de conscience* of beauty is to reaffirm beauty's autonomous (i.e., mind-independent) nature by contrasting his analyses of the accounts of Spinoza, James, Lange and Santayana. He is very keen to demonstrate the shortcomings of these theories as reductions, by which he means that they present some essential, original and self-giving elements of the experience of beauty as reducible to emotions, subjective ideas, psychic experiences etc. – as opposed to understanding beauty as an "*Urphänomen*", an irreducible and original entity and a genuine essence.⁸

Despite the merit of this thought in providing original counterarguments to different kinds of relativism and subjectivism, Hildebrand's account of beauty might be regarded as controversial from the Christian perspective that he himself sought to uphold. For, according to him, beauty can be grasped as an objective value, not by relying on tradition and the transmission of certain praxis in concrete communities but rather by relying simply on *universal reason*. The starting point for Hildebrand's argument is that there is an unchangeable, essential structure of beauty beyond any cultural or even religious contexts that comes to the fore in each authentic experience of beauty, independent of cultural or religious transmission. This "form of being-so and not being otherwise" is accessible to human intuition as an evident givenness. In Hildebrand's view, the fidelity of the phenomenologist to this givenness (*das Gegebene*) elevates him or her above all historical and cultural contexts and into the sphere of pure reason connected to pure essences.⁹ Hildebrand links such elevation with the capability of human reason to make infallible objective judgments; when applying phenomenological observation, this reason is capable of evaluating different competing traditions regarding the extent to which they have grasped the essential aspects of beauty.

In this respect, the Hildebrandian approach is somewhat akin to tightrope walking (*Gratwanderung*). While he may not reduce beauty to a mere religious phenomenon – which would require renouncing the possibility of strict philosophical analysis – he nevertheless critiques the modern and relativistic interpretation of beauty, basing his insights on the classical and Christian tradition. The crux of the matter lies in Hildebrand's tacit use of *universal and autonomous reason*, a concept elaborated by Enlightenment philosophers explicitly as a critical response to the classical and Christian understanding of reason guided by faith.¹⁰ We would also argue that Hildebrand's desire not to reduce

8 Hildebrand does certainly admit that the object actually bearing the beauty needs to be perceived by our mind, but – as explained in the first chapter of his *Ästhetik I* – against the theory of Ross, he insists on the fact that beauty as such, i.e., in its intrinsic relevance or value-nature (*in sich ruhende Bedeutsamkeit*), has a mind-independent reality and an essential structure that can be explored by a strict phenomenological investigation. Cf. *ibidem*, 63-65.

9 John R. White rightly criticizes Josef Seifert concerning this point in his article "Seifert's Theory of a Priori Knowledge on What – and How – We Learn from Bonaventure's Illumination Theory", in: C. A. Casanova (ed.), *El amor a la verdad toda verdad y en todas las cosas, Ensayos en honor a Josef Seifert*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, 113-157.

10 In my judgment, Hildebrand – in presuming that it is possible to carry out a philosophical investigation without correlating it with the results yielded by theological inquiry – erroneously represents the

beauty to a religious phenomenon in itself actually reduces the effectiveness of his argument, which is a blind spot in an otherwise magisterial philosophical investigation.

In the following sections we propose to revisit these problems by introducing a new set of considerations regarding the mode of acquiring an “experience of beauty as value” (*Werterfahrung*). A more thorough investigation of how we encounter beauty might help us see that the appeal of beauty is not a merely intellectual one (and thus does not concern a “universal and autonomous reason”), and its full-fledged understanding is not a task of merely philosophical reflection.

To illustrate this point, let us recall Hildebrand’s epistemological account of beauty in the first volume of *Ästhetik* (pp. 30-34). His main thesis is based on a previous (and, in itself, ingenious) distinction between lateral and frontal consciousness.¹¹ One becomes aware of a mental act and an object in radically different ways; i.e., our mental activity enfolds in two different dimensions: first, as object-intentionality that is grasped as one is confronted with the object and perceives its specific characteristics as they are revealed from and by the object, and second, as the awareness of mental and emotional acts. These latter ones are essentially distinct from the former ones, for they are not objects for consciousness but rather inner processes through which we manifest ourselves.

According to Hildebrand, the first and most crucial step on the way to analyzing beauty as value is thus to shift from the lateral consciousness of beauty acting on us to the reflective awareness of beauty as value. We would contend that Hildebrand is right in pointing out that this shift from the lateral to the frontal mode of awareness allows for a philosophical investigation of beauty “as it is” – or at least “as it has been given” to consciousness. However, Hildebrand seems to act too quickly when tacitly assuming that this methodological shift is unproblematic, for important characteristics of the genuine appeal of beauty get lost on the way.

historical relationship of philosophy and theology. In other words: Hildebrand’s endeavor seems to presuppose that there is a simple transition from the Greek ideal of beauty to the Christian one, in which this latter vision complements and deepens the first but does not radically and dramatically correct its foundations. Cf. H. U. von Balthasar, *Theodramatik*, Vol. 1, Benziger-Einsiedeln: Johannes Verlag, 1973.

¹¹ Regarding the notion of ‘*Vollzugsbewußtsein*’, see: D. von Hildebrand, *Die Idee der sittlichen Handlung*, 2. Auflage, unveränderter reprographischer Nachdruck, zusammen mit der Habilitationsschrift “*Sittlichkeit und ethische Werterkenntnis*” – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, 1-126, especially p. 8 ff.; *ibid.*, *Moralia*, Nachgelassenes Werk, Gesammelte Werke, Band V, Regensburg: Josef Habel, 1980, 208 ff.; and *ibid.*, *Ästhetik*, 1. Teil, Gesammelte Werke, Band V, Stuttgart: Kohlhammer, 1977, 32-40, 49-57. See also: D. von Hildebrand, *Ethik*, Stuttgart: Kohlhammer, 1971, 202 ff., 212, 242; *ibid.*, *Ethics*, 2nd and Chicago: Franciscan Herald Press, 1978, 191 ff.; and D. von Hildebrand, *Das Cogito und die Erkenntnis der realen Welt. Teilveröffentlichung der Salzburger Vorlesungen Hildebrands*, Salzburg: Herbst, 1964, ‘Wesen und Wert menschlicher Erkenntnis’, 7. and 8. lecture, in: *Aletheia* 6/1993-1994 (1994), 2-27; *ibid.*, *Transformation in Christ: Our Path to Holiness*, New Hampshire: Sophia Institute Press, 1989, ch. 4; “Die Umgestaltung in Christus”, in: *Über christliche Grundhaltung*, 5. Auflage in den *Gesammelten Werken Band X*, Regensburg: Habel, 1971, ch. 4; c.f. also Part I of Karol Wojtyła, *The Acting Person*, Boston: Reidel, 1979; the corrected English text of *The Acting Person*, Library of the International Academy of Philosophy in the Principality of Liechtenstein, *Internationale Akademie für Philosophie im Fürstentum Liechtenstein*, Campus Gaflei. See further J. Seifert, “Karol Cardinal Wojtyła (Pope John Paul II) as Philosopher and the Cracow/Lublin School of Philosophy”, in: *Aletheia* II (1981); and the same author, *Back to Things in Themselves: A Phenomenological Foundation for Classical Realism*, London: Routledge, 1987, 144 ff., 176 ff., 181-198, 249 ff., 286 ff.

In order to demonstrate and recover those relevant data, let us look at a similar but perhaps broader distinction than the one applied by Hildebrand. Instead of talking about the two types of consciousness (lateral and frontal), we can apply distinctions of meaning recognized in several European languages other than English. For example, in both German and Spanish there are different terms for a more genuine way of consciously living through some occurrence ("*Erlebnis*" and "*vivencia*") and for subsequently reflecting on it ("*Erfahrung*" and "*experiencia*").¹²

Since Hildebrand notably approaches beauty as the subsequent reflective value-experience (*Werterfahrung*), his line of argumentation should ideally be complemented by investigating the original encounter with beauty (*Erlebnis*). Namely, it can be argued that every value-experience or *Werterfahrung* is first something that is called in German (occasionally even by Hildebrand) *Erlebnis*, i.e., a conscious encounter with life (*Leben*) or a motion of that life that enters the flow of consciousness. The key here would be to introduce a distinction between the "raw" experience and the more genuine and reflective experience – to show that when beauty is disclosed in *Erlebnis* as a value, it gives itself to us with certain "mediated immediateness"; i.e., the flow of consciousness is crystallized through specific reflective acts and becomes experience (*Erfahrung*). Even though it is immediately given, it is only grasped as *value* in a reflective (i.e., mediated) way. This "shift" must be attended to phenomenologically.

Since Hildebrand does not explicitly provide such an analysis, we will propose one here. To do so, it will first be shown that the source of objectivity affirmed by Hildebrand is the irreducible richness of the beauty-*Erlebnis*. This point is developed by reevaluating the bond between the phenomenal occurrence and the value of beauty: considering value within the phenomenal occurrence of beauty makes it possible to offer a better account of how beauty is, from a Christian perspective, related to the divine revelation in the divine Incarnation – on which foundation Hildebrand claims to be constructing his whole argument. Next, we will investigate the process by which the value-experience is constituted: i.e., a quick survey of the transformation of *Erlebnis* into *Erfahrung* will be offered, focusing especially on its temporal structure. Finally, by tracing the reflective conscious experience of beauty as value back to its original givenness as embedded in *Erlebnis*, we gain access to two fundamental aspects of beauty, its personal and its narrative character, both neglected by Hildebrand.

12 An explanation is all the more necessary, as both phenomena *Erlebnis* and *Erfahrung* are simply and ambiguously referred to as „experience“, thus this process of appropriation becomes somewhat obscured in the English language. Although the phenomenological difference has been already noted and analyzed by others, we would here argue for its relevance in the field of aesthetics, and especially in relation to philosophy of religion.

On the notions of *Erfahrung* and *Erlebnis*, cf. Balázs M. Mezei, "*Fenómén és relevancia*", in: Magyar Filozófiai Szemle 1 (1998); L. Tengelyi, "Vom Erlebnis zur Erfahrung Phänomenologie im Umbruch", in: W. Hogrebe (ed.), *Grenzen und Grenzüberschreitungen*, Berlin: Akademie, 2004; D. Carr, *Experience and history: Phenomenological perspectives on the historical world*, Oxford: Oxford University Press, 2014; M. Henry and R. Kühn, *Radikale Lebensphänomenologie: ausgewählte Studien zur Phänomenologie: aus dem Französischen übersetzt, herausgegeben und eingeleitet von Rolf Kühn*, Freiburg: Verlag Karl Alber, 1992. The rationale for my own interpretation of the terms and their relationship is developed in: M. Szalay, "From experience to gift. Reflections on life as disclosed to consciousness Part 1," *Logos i Ethos* 1 (41) (2016), and M. Szalay, "From experience to gift. Reflections on life as disclosed to consciousness. Part 2," in: *Logos i Ethos* 2 (42) (2016).

II. Key aspects of the “beauty-*Erlebnis*” as the source of objectivity

Focusing on value-experiences rather than on the wider concept of beauty as *Erlebnis* – i.e., as a process of “consciously-living-the-beauty” – narrows down the scope of our approach. Concentrating on *how* we experience beauty rather than on *what* we experience (i.e., value) – and thereby shifting our attention from experience (*Erfahrung*) to the way life discloses itself as beauty – might render more apparent some negative implications and presuppositions of the Hildebrandian approach. Here we can highlight the most relevant such aspects.

1) Encountering beauty through imagination vs. a mere intellectual value-response

Here Hildebrand’s involvement with the realist philosophical tradition of SS. Augustine, Bonaventure and Thomas Aquinas is noteworthy. In this context it is rather surprising that for him, value-experience is a consciousness that immediately grasps a divine, eternal value. Traditional accounts would have found this transfer from the immediately given conscious data acquired by the senses to the content of contemplation as problematic – i.e., as depending on one’s moral and spiritual readiness and openness. While for Hildebrand, ultimately speaking, the subject is the human intellect (or to be more precise, reason in its super-historical and universal sense), classical authors insist on the temporal nature of the human being and stress the crucial role of mediation through imagination.¹³

Hildebrand’s cautious treatment of imagination is understandable; he could hardly attribute to imagination (*à la* Kant) a constitutive power for experiencing beauty as a value. On the other hand, his insistence on the receptivity to the experience is in no way contradictory with accepting that experiencing beauty requires more than a passive “being faced with the value”. Some activity on the subject’s side is certainly acknowledged by Hildebrand when it comes to the adequate value-response. Phenomenologically speaking, on the one hand, there is a spontaneous activity of imagination, without which the intellect could not conceptualize the conscious data delivered by sense perception. On the other hand – and this is the relevant issue here – beauty as value, given its transcendental character, requires a very different imaginative activity: one that should assist with determining the ultimate message of the given content. At this stage, the imaginative labor is no longer spontaneous but relies on one’s willingness to be engaged in such an endeavor. The outcome depends on a series of factors, like one’s personal imaginative abilities, cultural resources etc.¹⁴ When it comes to reaching the ultimate meaning of beauty, there is, however, one decisive factor: whether one must access beauty in its most perfect, most explicit and original form. For if there is one such experience, then certainly any

13 The radical novelty of Christian revelation transforms the concept of imagination, as well. Cf. R. Kearney, *The Wake of Imagination: Toward a Postmodern Culture*, London: Routledge, 2001.

14 As Romantic thinkers like Schiller rightly insisted, imagination needs to be educated. It might be argued that even for an agnostic or atheist, the greatest education of imagination is that which somehow touches on the ultimate spiritual significance of a given issue.

reflective understanding of beauty has to orient itself according to the criteria given by that arch-experience.

Christian theology claims that the divine Incarnation is such a historic event that renders any and all consciously-living-the-beauty or *Erlebnis* a manifestation of the *Logos* as love. In this paradigm, the encounter with beauty becomes fully intelligible as an *event* by its ultimate reference to the event of the divine becoming human. In other words, beauty and the sensory experiences of matter and form become most evidently relevant beyond purely aesthetic categories. Considering the encounter with beauty from the point of view of divine self-revelation helps clarify that the act of consciously-living-the-beauty exemplifies the dignity of the human intellect only if human *imagination* can grasp something of the special presence of the sacred amidst the created world, an element absent from the Hildebrandian theory.

2) *A timeless intuitive grasp vs. the complex temporal structure of encountering beauty in its full-fledged manifestation*

Conceptualizing value-experience as Hildebrand does – i.e., as an immediate encounter with the value through intuition – involves substantially simplifying the temporal structure of the encounter with beauty. However, the immediate givenness of a certain value might be decisive for the recognition of beauty as such, even if it is embedded in a far more complex temporal structure. Referring to a momentary value-experience leaves unexplained exactly how the given insight of an outstanding moment is related to history and the subject's own historical being. Such a missing account of the encounter with beauty as an event might draw naturally on the notion that history's "Christian event" opens the door into the complexity of its temporal structure, especially regarding how the mystery of the *Logos's* Incarnation illuminates the encounter with beauty thus construed – for beauty that reveals itself *hic et nunc* is at the same time the expression of temporal being as such. The beauty of being as such – i.e., beauty as a transcendental – should thus be interpreted along the lines of the teleological divine-human encounters in which eschatology plays an especially important role, for beauty's presence is disclosed from the *adveniat*,¹⁵ from that what approaches in time from the eschatological future.

To return to the point that is lacking in Hildebrand's argument: what in the Christian perspective accounts for the complexity of the temporal structure of the encounter with beauty is the way in which imagination assists intellectual apprehension precisely by transiting between the different time scales, from the eschatological future through the past to the present. Hildebrand's account of intuition would thus be beneficially complemented by, at a minimum, an account of how the richness of the intuited content enfolds – for what is grasped is not so much *beauty in itself* but rather something that the particular beauty as a value refers to by transcending itself.¹⁶

15 See the analysis of the understanding of temporality in Balthasar, H. Urs von, *Das Ganze im Fragment. Aspekte der Geschichtstheologie*, Einsiedeln: Johannes Verlag, 1990.

16 Cf. the Gospel According to St. Luke, 15: 11-32.

3) Understanding beauty as an event allows a sapiential rather than philosophical interpretation

We have seen how considering the encounter with beauty in terms of an *Erlebnis* (or event) rather than an experience (or momentary intuition) moves beyond the philosophical and allows for a “sapiential”¹⁷ perspective that enables further elaboration of Hildebrand’s notions – as in the latter perspective, experiencing beauty is not reduced to the immediate grasping of it as a value by the intellect but consists in its imaginative recognition through the *divine presence*. In connection with this, we can further consider the concept of *truth* that lies at the foundation of Hildebrand’s interpretation of the encounter. From a sapiential perspective, the appearance of beauty (and its *truth*) is itself a historical event. Therefore, it is not only a phenomenological task to apprehend the meaning of this event; it is also a hermeneutical endeavor. The Hildebrandian interpretation of truth that is limited to *adequatio*¹⁸ seems to miss this point when neglecting the role of language, tradition, habits and the body in recognizing the truth of beauty. Hildebrand’s one-sided insistence on the immediate and evident givenness of values (and thus the correspondence between the intellect and values as perceived in the world) leaves unaddressed many of the relevant aspects of mediation.

The question of mediation is especially problematic in Hildebrand’s work, as his account often gives the impression that the human intellect experiences beauty as a leaving behind of the spatiotemporal dimension of this passing earthly existence and being elevated to an ethereal sphere where eternal truth is easily accessible.¹⁹ Naturally, Hildebrand does not deny that sensory perception of material reality plays an indispensable role in experiencing beauty.²⁰ In his description, however, he directs our attention to the autonomy of the recognized data as a “thing in itself,” and especially as value. In this context, it is of no help to stress that beauty possesses a such-being-structure independently of sensorial perception, for that reduces the bodily perception to a mere instrument; the body and personal involvement serve only to grasp the spiritual and

17 See: B. M. Mezei, *Vallásbölcsélet*, Gödöllő: Attraktor kiadó, 2004, I-II kötet.

18 Critique of the notion of *adequatio* in Hildebrand can follow up on the groundbreaking insight of Heidegger, who tried to dismantle the moments of encounter and self-revelation in the notion of “truth”. See: M. Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit mit einem Brief über den Humanismus*, Bern: Francke, 1954; and M. Heidegger, “Vom Ursprung des Kunstwerks: Erste Ausarbeitung”, in: *Heidegger Studies* 5-1989, 5-22. On that basis, it can be clarified that the “adequation” deploys a structure characteristic of a double asymmetry within the dialectic of question and response: beauty always requires more than any adequate human response could possibly deliver. This “thing in itself,” however, is becoming (*werden*) rather than simple being-in-itself; its being is received so abundantly that it goes beyond its limits even in us, in our perception and reception. The beauty of things that makes its “*werden*,” its coming to being can only be “conceived” rather than merely perceived.

19 Hildebrand’s “angelic” perspective is more understandable when describing moral goodness: in the case of analyzing, e.g., the essence of forgiveness or gratitude, the claim that one does not need more than a single such-being-experience (*Soseins-Erfahrung*) in order to grasp its essence can be more easily defended. Beauty works differently, however, for it is linked to the material world, and receiving beauty is very explicitly related to the reality that manifests it. If one were to prescind from the concrete strokes of a painting, from its specific color – or to use a more complex example, from the specific attitude deployed in a beautiful human act – then the particular beauty as such would fade away. Beauty is and has to be concrete; to be what it is, to appear, it needs to be transmitted by the spatiotemporal world.

20 See: D. von Hildebrand, *Ästhetik I*, ch. 1, 34-36, and ch. 4-6.

immaterial nature of the value. What is sacrificed by Hildebrand for the sake of rescuing value in its objectivity is divine beauty as concretely present in the incarnated and temporal world.

Another aspect of this experience, lost to Hildebrand, is that grasping the beauty of the intrinsic necessity of the inner structure of the given thing unveils the ontological contingency of the material world. This inner necessity, the "rich or saturated presence" of being, thus refers back to the free act by which phenomena were called to existence. The acknowledgment of beauty helps to recognize in what is given (*das Gegebene*) the more original and even more expressive layer of being, namely as a gift for someone (*Geschenk*).²¹ To put it in another way, the *Erlebnis* of consciously-living-the-beauty is the nature of existence as a gift.

In brief, the shortcomings of Hildebrand's philosophical analysis regarding the positive evaluation of material reality are due to two interrelated factors: one is his option for a reduced understanding of experience, and the other (and more profound) one is his *theological a priori* that (arguably inconsistently with his Christian outlook) does not consider the event of the Incarnation as indispensable for understanding beauty.

4) *The necessary hermeneutics of the intuition*

A further negative consequence of the fact that Hildebrand reduces the encounter with beauty to a reflective "experience" in the narrow sense (*Erfahrung*) and does not sufficiently take into account the wider context in which it occurs can be detected in a neglect of the importance of hermeneutics in understanding beauty. One can certainly agree with Hildebrand's aspiration to show that the value-experience is irreducible to some pleasant sensory impression (*Augenweide*),²² but he fails to see that the appreciation of the beauty of, e.g., a painting – the process by which we become aware of its value – is not only a question of intuition; it is also a cultural achievement implying a hermeneutical labor.

Here hermeneutics implies being familiar with the specific form-language of painting as such, as well as some understanding of the *langage artistique* of the given painter.²³ Moreover, an adequate interpretation relies on some at least basic knowledge of the socio-cultural and theological background of the work in question. Any adequate interpreter has the capacity to place himself empathetically, albeit with due distance and reservation, into the artwork's own context, thereby moving between the world of the artwork and his or her own. It is due to this dramatic motion that the message of the artwork can be surmised; by deepening the conscious awareness of the specific message of the work, one may gradually discern the "reality of the objective value".²⁴

21 R. Horner, *Rethinking God as gift: Marion, Derrida, and the limits of phenomenology*, No. 19, New York: Fordham University Press, 2001.

22 To clarify, this is one of the important contributions of Hildebrand. See especially his *Ästhetik I*, chapter 9, titled "Die Lösung des Rätsels: Das Mysterium des geistigen Schönheit von Sichtbarem und Hörbarem", D. von Hildebrand, *Ästhetik I*, 193-205.

23 Although the truth given in and through intuition goes beyond the limits of what can be expressed linguistically, its understanding still presupposes knowledge of the given language.

24 The relevant context of the act of consciously-living-the-beauty or *Erlebnis* that is the object of the initial hermeneutical approach is, in my judgment, of a spiritual kind; the deep and comprehensive understanding of beauty motivates us not simply to explain the history of beauty but to enter into

The relationship between *message and value* is quite noteworthy here. Although it can come to an objective value-experience if the value discloses itself as an autonomous entity within the message, it is not reducible to the personal relevance of the message received.²⁵ Suppose it were possible to have a value-experience independently of any context: it would certainly be devoid of any content and would not grasp anything meaningful for life. As rightly seen by Hildebrand, then, at the bottom of a value-experience we find an insight, a moment of recognition that things are the way they are: an acknowledgement of some truth.

Moreover, precisely by pointing out how such insight is embedded in what we call “consciously-living-the-beauty” or *Erlebnis*, we are able to see that experiencing truth cannot simply be understood in terms of mere *adequation* – i.e., a correspondence between thoughts and states of affairs²⁶ – because prior to this the encounter with truth is an event (*Ereignis*). By “event” we mean here the possibility of witnessing to how the given thing “shows itself from itself”;²⁷ the encounter as an occurrence means the actual fact of being involved in the luminous self-giving of the thing, a call and an appeal looking for a response. Encountering beauty, therefore, is at the same time a reception of the message of the very being the thing communicates, and it is in this sense an experience of being (*Seinserfahrung*). In relation to this, the philosophical tradition refers to the original unity of the transcendentals (beauty, truth and goodness). It is also clear that even though beauty and truth are intertwined, one cannot simply identify the perception of beauty with truth.²⁸ Their original bond sheds light, however, on the fact that both require the mediation of language in order to “talk” to us and for the encounter with reality to indeed transform the perceiver.

In contrast to this, Hildebrand stresses that although the capturing of the value is due to an intuition based on language, what we grasp is independent of the act of cognition that something is this or that way: we get to things themselves because they are immediately given to consciousness. However,

beauty as an original and personal occurrence. It is the task of phenomenology to disclose the relationship in this context between sanctity and beauty. See especially: M. I. Rupnik, *El arte de la vida*, Madrid: Fundación Maior, 2013; T. Špidlík, et al., *Teologia pastorale: a partire dalla bellezza*, Roma: Lipa, 2005.

²⁵ Hildebrand refers to this in several places, especially in Chapter One (especially pp. 46-52) of his *Ästhetik*, when through the critique of Santayana, Hume, Spinoza and James he explains what it means that values are in themselves relevant and significant (*an sich Bedeutsames*). Hildebrand distinguishes the personal experience (here called *Erlebnis*) and the grasping of the value by contrasting what is relevant-for-me with what is relevant-in-itself. His aim is apparent, but he leaves the relationship between these two categories unexplained. According to him, relevance-for-me makes the objectivity of the value relative and subjective by suggesting it would not exist without my knowing or acknowledging it. It is worth scrutinizing this being-in-itself, as beauty is not only transcendent in its essence but also transcends the observer; it refers beyond itself. See Pope John Paul II, “Letter of His Holiness Pope John Paul II to Artists,” Vatican: The Holy See, 1999.

²⁶ On this, see: M. Heidegger, “Vom Ursprung des Kunstwerks: Erste Ausarbeitung,” 5-22.

²⁷ See especially how Heidegger explains what he means by phenomenology in the Introduction to *Sein und Zeit*, in: M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer, 1963.

²⁸ According to Hildebrand, beauty is the splendor of truth: *veritatis splendor*. Rather than standing opposed to truth, beauty, for Hildebrand, is the truth that triumphs in the end, while truth is the continuous evolving of beauty. On this issue, see D. von Hildebrand, *Ästhetik I*, especially ch. 20, titled “Schönheit und Wahrheit”, 415-423.

if this is so, what must be acknowledged is not only that the act of the concrete intuition could not have taken place without a hermeneutical apprehension; it is also the fact to which Merleau-Ponty calls our attention: that this very intuition urges us to understand its concrete meaning. Intuitions need to be interpreted in order to be fully comprehended and adequately appropriated.²⁹ Any unity of meaning, even if grasped in an immediate way, needs to be further elaborated and interpreted to extend it beyond its articulated sense (*Sinn*), its actual meaning (*Bedeutung*), or, if you like, beyond the personal message it implies.

By recognizing beauty as value, we put it immediately and necessarily into conceptual categories that have a certain history. This does not depend on our will; rather we proceed, so to speak, unconsciously. This first step in the process of converting consciously-living-the-beauty to the experience of beauty (*Erlebnis* to *Erfahrung*) might even seem a bit paradoxical, for at the same time (although in a different sense) we both reduce and extend the original content. Whatever the original conscious content of the *Erlebnis* might be, i.e., whatever reveals itself as a meaning unit (*Sinneseinheit*), it cannot be put entirely into words. It is impossible to give an exhaustive account of such content, because all beauty refers to a reality beyond itself and thereby announces a reality beyond words³⁰. Among other things, it is by way of this inexhaustibility and the reference to transcendence that the unconstituted core of the *Erlebnis*'s content comes to the forefront. We regard the core of the content as objective because of this superabundance of meaning, for which we cannot completely account and to which we cannot possibly do justice.

At the same time, in grasping the value offering itself as beauty, we place it necessarily in a wider context than the unique reality in which we encountered it: by applying the particular *Erlebnis* to the general category of beauty, we connect it to other conscious contents. The content of the "naked insight" is related to – but certainly not identical with – whatever else belongs to the same category. It does not matter in what terms we understand this, whether as a mere language game or by affirming real participation in an essence: grasping something as value implies applying a categorical understanding that necessarily goes beyond the limits of the original content and establishes contact with anything and everything that rightly or wrongly might be called beauty. In short: whatever is revealed as a specific and unique beauty through the insight of value, when considered as a manifestation of beauty, is simultaneously more and less than itself.

29 "Peut-être Bergson a-t-il compris d'abord la philosophie comme simple retour à des données, mais il a vu ensuite que cette naïveté, seconde, laborieuse, retrouvée, ne nous fond pas avec une réalité préalable, ne nous identifie pas avec la chose même, sans point de vue, sans symbole, sans perspective. «Coup de sonde», «auscultation», «palpation», ces formules, qui sont meilleures, laissent assez entendre que l'intuition a besoin d'être comprise, qu'il me faut m'approprier un sens qui, en elle, est encore captif." M. Merleau-Ponty, *Éloge de la philosophie*, Paris: Gallimard, 1953, 25.

30 Another insight of Merleau-Ponty's concerning the philosopher's attitude is worth mentioning here: according to him, it is proper to philosophers to combine the aspiration for gathering evidence with the appreciation of ambiguity. See M. Merleau-Ponty, *ibidem*.

III. From consciously living (*Erlebnis*) to reflected experience (*Erfahrung*)

Having considered some implications of the narrow understanding of experience, let us focus on how the original *Erlebnis* becomes such experience or *Erfahrung*. We can consider this transition especially with respect to the temporal structure of *Erlebnis* and the way in which life is disclosed in and through beauty-*Erlebnis*.

1) Past, present and future for the temporal subject of *Erlebnis*

Hildebrand considered the beauty-experience of *Erfahrung* not so much as a process but as a momentary act in which the "angelic" (ahistorical) intellect grasps beauty as value; yet such intuition seems to be detached from temporal human existence. Here Hildebrand (though with some refreshing exceptions³¹) tries to overcome the shortcomings of the Enlightenment by paradoxically applying key concepts with specific modern interpretations, like "ego" and "reason".³² His approach thus remains within the framework of a certain anthropocentrism that does not allow for the aforementioned *sapiential* understanding of the change of perspective that occurs in the aesthetic experience, according to which it is not so much we ourselves who capture beauty as it is beauty that embraces our whole existence.³³

To further clarify this, we may consider Plato's introduction of the notion of "conceiving in beauty,"³⁴ which designates the special temporal structure of the encounter. The encounter overthrows the subject-object relation, because encountering beauty means becoming involved with it to the point that subject and object cease to be separate entities. The receptive self does not simply apprehend beauty as an object but rather catches a glimpse of a surplus of meaning that invites him to, on the one hand, a more intense questioning of the meaning of one's life and, on the other, a *new life conceived in beauty*.

2) New life offered by the beauty-*Erlebnis*

In this context we can propose the evaluation of the process of becoming aware of beauty as *Erlebnis* that is missing in Hildebrand's argument: for in all acts of consciously-living-the-beauty, we are becoming aware of life as manifested in beauty; moreover, we do so in a personal way. This insight could be captured in the following assertions:

- a) It is the self-manifestation of life that discloses beauty.
- b) Beauty is revealed through dramatic life-occurrences.
- c) Beauty invites and calls one to a specific life – or (as it might be better said) beauty engenders a new life.³⁵

31 See the critique offered by Hildebrand regarding "sensory data" in his *Ästhetik*, especially ch. 4.

32 See further A. C. MacIntyre, *Whose justice? Which rationality?*, London: Duckworth, 1988.

33 Similarly, the experience of translation confronts us with the insight that Gadamer expressed, saying: "It is not so much that we speak a language but rather the language speaks us."

34 The explanation of encountering beauty offered by Plato compares the process of the formation of ideas on beauty to analogous acts and the states of "loving union," "being pregnant" and "giving birth". With this series of metaphors he emphasizes that the encounter has a complex temporal structure. See K. James Dover, ed., *Plato: Symposium*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980, 209a-b.

35 On the notion of life's self-revelation, see especially M. Henry, "Phenomenology of life," *Angelaki journal of the theoretical humanities* 8.2 (2003), 97-110. As Mezei points out sharply, what is missing

Discovering and contemplating beauty is one of the most revelatory life-experiences, because it makes accessible the specific way of life being disclosed, i.e., life as *gift*. This encounter is always a dramatic experience. The way in which beauty touches one is the opposite of the experience of disjointed time,³⁶ because it is a fusion of the different modes of time; it is a turning point within history. It is not a privilege for a few very cultivated, noble spirits but rather an existential obligation for all to convert the beauty-*Erlebnis* to the experience of *Erfahrung* by reflecting on what the hidden meaning points to.

Beauty makes both more radical and thus more dramatic the difference between the actual self and that fuller self that is promised by beauty; it awakens the desire to change one's life, while also reassuring that perfection is possible. Consciously-living-the-beauty thus results in what may be called "pro-vocation", in that it invites one to deepen reflection and extract from the conscious content of the encounter something like a *personal itinerary*. The "pro-vocation" of beauty is also a *liberating experience*, due to the fact that the essential core of beauty, *beauty as eternal perfection*, withdraws itself from the immediate givenness; when the *Erlebnis* is recalled by a joint effort of memory and imagination, it remains preserved from thematic attention.

Beauty as a subjective *Erlebnis* is objective, and its objectivity means not so much something that is proper to an object, a separateness in the sense of *Gegenstand* (something that is in front of me). Rather, it is correctly referred to as something that occurs to the subject independently of her, before she even catches a glimpse of the very intentional object of the conscious act: beauty is already transformed before it can be looked in the eye. Far from being a mere intellectual event, beauty is already a common, bodily story that needs to be disclosed: beauty is literally "conceived."³⁷

This is fundamentally why the beauty-*Erlebnis* transformed into experience is always a self-experience as well: only as it becomes gradually crystallized can one begin to understand what the experience is really about, can one

in Henry's account is the elaboration of how personal responsibility is related to freedom. See B. M. Mezei, "Happiness, Life, Liberty (A Catholic View)," in: *Wisdom* 1 (8) (2017).

36 "Let us go in together, / And still your fingers on your lips, I pray. / The time is out of joint – O cursèd spite, / That ever I was born to set it right! / Nay, come, let's go together." *Hamlet* Act 1, scene 5, 186-190. It is worth contrasting this with the experience of temporality described by T. S. Eliot in one of the themes that we find at the beginning of *Four Quartets*: "Time present and time past / Are both perhaps present in time future / And time future contained in time past. / If all time is eternally present / All time is unredeemable. / What might have been is an abstraction / Remaining a perpetual possibility / Only in a world of speculation. / What might have been and what has been / Point to one end, which is always present." We cannot offer here an in-depth philosophical analysis of these lines, as has been done by Nancy K. Gish (in: N. K. Gish, *Time in the Poetry of T. S. Eliot: A Study in Structure and Theme*, London: The Macmillan Press, 1981; see especially 91-121) and Kenneth Kramer (in: K. P. Kramer, *Redeeming Time: T. S. Eliot's Four Quartets*, London: Rowman and Littlefield Publishers, 2007, ch. 4. 135-179); it is, however, important to stress here that Eliot interprets time from the perspective of the saint and redeemed time. In the inner experience in which the historicity of human existence is given to consciousness, the different time-dimensions intertwine according to a certain order. The insights that are fundamentally proper to the Christian vision of time were first elaborated by St. Augustine. Balthasar provides a thorough analysis of this in: H. U. von Balthasar, *Das Ganze im Fragment Aspekte der Geschichtstheologie*.

37 This transformation is possible, according to Hildebrand, through an appropriation of virtues. See D. von Hildebrand, *Die Umgestaltung in Christus*, Hildebrand-Gesellschaft, Regensburg: Gesammelte Werke, 1971.

understand the limits between oneself and the other, between subject and object, between the original impression and the imaginative contribution. It is along this way – on the long road of hermeneutics, where the intuition is explained in light of the philosophical tradition – that one gets to learn of both beauty as an *objective transformative power* and of oneself as a transformed and fruitful perceiving self. Thus on the road from *Erlebnis* to *Erfahrung* one travels between immanence and transcendence.

IV. Value-experience and the personal face of beauty

The process of acquiring a value-experience that takes place partially prior to conscious awareness has another important feature that is repressed in the Hildebrandian analysis: it is personal.³⁸ Already the *personal relevance* of beauty appears indubitably in this nowhere-land, i.e., before the subjective and the objective pole of content can be fully clarified in the self-giving *Erlebnis*. Here we refer not to how the beauty of the object as artifact differs from the beauty of nature and how the beauty of the person is distinguished in this hierarchy. All value-experiences imply a concomitant apprehension of a hierarchy of values. Hildebrand highlights the fact that the beauty of the human person is, in an ontological sense, prior to natural and artistic beauty and enjoys a special dignity.

These distinctions, however important they are, concern only the bearer of beauty and not the content of *Erlebnis*. Thus the question arises whether one can only talk about a “personal” aspect of beauty concerning its object. This question has great theological relevance since Christianity considers Christ to be the embodiment of the divine *Logos* and thus the personal source of all beauty. It does so on at least three bases: firstly, on a metaphysical level, since everything was created according to the *Logos*, and thus all beauty is transcendental; secondly, because the love of Christ is the highest and fullest expression of beauty construed as glory; and thirdly, because from the perspective of faith, any manifestation of beauty offered in and through an experience of *Erlebnis* is a divine gift, i.e., an affirmation of participation in divine life.³⁹ One way to understand this personal character of the Christian account of beauty

38 Hildebrand tries to get rid of value-relativism by distinguishing, on the one hand, between the good that is merely subjective and that which is objective and, on the other hand, between the two different attitudes that mark our relationship towards these values. Concerning this latter point he reminds us of the distinction St. Augustine makes in the *De doctrina Christiana* (i., CC. 3-5, 22, 27-33) between *uti et frui*. As Hildebrand explains in his *Ästhetik* (pp. 60-61), by *frui* he understands that our relation to the object is purely determined by the value-in-itself of the object, whereas with *uti* we appreciate the intentional object for the sake of something else. According to him, the essential structure of beauty itself requires the *frui*-approach to the object in question; it asks to be approached with a certain fundamental attitude (*Grundeinstellung*) that is sufficiently open and ready to give a due response. These two distinctions are linked, because *frui* means acknowledging the value-in-itself of the object, while *uti*, i.e., the reductionist misinterpretation of the value, cannot receive anything beyond what is merely subjectively good. On this, see J.-L. Chrétien, *The call and the response* (No. 33), New York: Fordham University Press, 2004.

39 St. Augustine notes important considerations concerning this point with regard to music. See his Sermon 256, 3.

is by considering the twofold manifestation of the personal character of the encounter⁴⁰:

(1) Beauty is personal because it is received by a person, i.e., it touches us as persons. Although even some intelligent animals can, to a certain extent, resonate with the sensory expressions of beauty (especially some harmonious musical tones), only a personal being has the capacity of duly appreciating and critically evaluating beauty. On the long path from the *Erlebnis* of beauty to the *Erfahrung*, all human faculties are engaged. Although imagination plays a crucial role in discovering the traces of the supernatural within the material manifestation, it would, for example, be helpless without the intellect and the will.

(2) We have clarified how beauty appeals to the *personhood* of the human being and to his or her *whole ontological reality as person*. But beauty also questions personally, i.e., both quantitatively and in our narrative identity. Before one can attribute beauty to something like a gesture by distancing it from oneself and objectifying it, it has touched one as a "message." Among other things, these (in some sense) "brute and savage" conscious affections allow for experiencing the incommunicability and uniqueness of one's personal life.⁴¹

The message that is incarnated in beauty stems from the tension of its "already but not yet" appropriated content. It is because of this tension that beauty entails the summary of a personal vocation: it is a *call and a mission (Ruf und Sendung)* to dwell at the origin of beauty in and through all the drama of human life.⁴²

V. Value-experience and the narrativity of beauty

Besides a more *complex temporal structure* and the *personal character* of beauty, there is one more essential feature that comes to the fore when beauty is considered not as a reflective experience but as *Erlebnis*: the narrativity of beauty. It is one of the peculiarities of the postmodern age that the ancient truth according

40 Among other places, Hildebrand elaborates his vision on how beauty affects us in the chapter called "Affiziertwerden von Schönheit" (D. von Hildebrand, *Ästhetik I*, 57-58). The starting point of Hildebrand's reflection is a fine distinction between two ways of being affected, called *Affiziertwerden* and *Wirkung*. He observes that it is not a simple causation at stake here but a more complex phenomenon of affirmation that not only presupposes the conscious awareness of beauty but also implies a receptivity. Here we may quote the key statement: "Im Affiziertwerden spricht das Objekt zu mir und ich nehme das «Wort» der Schönheit auf. Es dringt in mein Herz. Es erzeugt in meiner Seele ein bestimmtes affektives Erlebnis, und zwar ein glückerfülltes." According to Hildebrand's view, beauty thus makes us primordially happy by penetrating our hearts. Hildebrand, however, pauses at this profound insight concerning how beauty affects us in order to sharply differentiate the subjective experience and its objective ontological foundation called "beauty in itself". He goes so far as to make a surprising (for a Christian thinker) distinction when contrasting spiritual-intellectual entities, on the subjective side, with impersonal formations (*apersonale Gebilde*) on the objective side, claiming that the latter are proper to beauty in itself.

41 On this topic, see J. F. Crosby, *The selfhood of the human person*, Washington: CUA Press, 1996; J. F. Crosby, "The incommunicability of human persons," *The Thomist: A Speculative Quarterly Review* 57.3 (1993), 403-442.

42 Etymology tells us that "the beautiful" (*to kalon*) derives from the verb "to call" (*kaleo, kalein*). See the interesting comments on this by: J.-L. Chrétien, *The call and the response*. See also: J. Panteleimon Manoussakis, "Phenomenological Approaches to Religion," in: *The Routledge Handbook of Contemporary Philosophy of Religion*, ed. by G. Oppy, London and New York: Routledge, 2015, 20-31.

to which man always comprehends himself within a story became obfuscated. As T. S. Eliot phrases it, "...A people without history / Is not redeemed from time, for history is the pattern / Of timeless moments."⁴³ Men are mythical beings originally, *homo mythologos*. The specifically Christian understanding of beauty takes to an ultimate climax the dialectic of *logos* and *mythos*: the *logos* does not replace the *mythos* – contrary to Nietzsche's famous accusation against Christianity – as, for Christians, the moment of encounter with beauty is taken not only to be an encounter with the original *Logos* but also a re-initiation into a myth: it is a fruitful conception of beauty that gives rise to radically new narratives of the old story from the very beginning to the eschaton.⁴⁴

As illustrated above, the experience of beauty on which Hildebrand's analysis is focused reveals itself to be embedded in embryonic form into what we have called here the "beauty-*Erlebnis*" or consciously-living-the-beauty. The narrative character of the beauty-*Erlebnis* is always already given as embedded in a story. This claim concerns not only the fact that the meaning of the *Erlebnis* is part of a wider context but also that consciously-living-the-beauty is the witnessing of an event (*Geschehnis*) in which beauty is sent into reality (*schicken*); this act of appearance is an occurrence (*Geschehnis*) that forms part of a story (*Geschichte*).⁴⁵

It can be argued that within the context of the Christian theological tradition (a point that Hildebrand perhaps surprisingly overlooks), the story was launched long before human awareness of it, and each individual forms a part of it long before becoming awakened to it through concrete acts of consciously-living-the-beauty. But it is *Erlebnis* that allows one to participate in it so as to fully form one's life within this framework in response to it. Thus stories are pervaded and transformed by the same *Logos* that became transparent in the basic story: love creating and re-creating beauty. The beauty-event *par excellence* thus occurred when the *Logos* of divine-human beauty appeared. The pervasion of this beauty is a myth-creating and myth-founding *Logos*; i.e., it is the start of a life-narrative, for it has found its new beginning.

VI. Conclusion: The context of the objective value-experience as beauty

The masterly work of Dietrich von Hildebrand titled *Ästhetik* is dedicated to phenomenologically describing the particular essence of beauty. It is a reflection endowed with all the virtues of the realist phenomenological method, insofar as it gives genuine, sharp distinctions – beyond linguistic analysis – in order to extract and explain the immutable and eternal essence of beauty, very much according to the principles laid down by Husserl in *Ideas I*: "... that every originary presentive intuition is a legitimizing source of cognition, that everything originary (so to speak in its 'personal' actuality) offered to us in 'intuition' is to

43 T. S. Eliot, *Four Quartets*, lines 860-63.

44 Ibidem, lines 841-843.

45 In German these expressions all have the same root, the Proto-Germanic *skehaną ("to spring, come up, emerge, happen").

be accepted simply as what it is presented as being, but also only within the limits in which it is presented there."⁴⁶

Yet the specific way in which beauty offers itself to cognition requires more than a mere acceptance of its being within the limits in which it is presented to consciousness. It is true that beauty does not call us to any philosophical speculation unfounded in how things really are *per se*, and further, it in no way invites any kind of reduction; there must be a great intellectual and even spiritual discipline applied when penetrating the given data. But this does not diminish the fact that one cannot fully do justice to the very intuition (*Einsicht*) of beauty without closely investigating *the way it offers itself*. Thus beauty cannot be regarded as data with a certain essence without first (and even primarily) being considered as an experience in which the origin of all being uniquely gives itself away. The objective value-experience of beauty described by Hildebrand ought to return to its genuine context (*Sinnzusammenhang*), in which its trajectory becomes disclosed: the act of consciously-living-the-beauty – i.e., beauty as *Erlebnis*.

szalyster@gmail.com

⁴⁶ E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Halle a.d.S.: Max Niemeyer, 1913, 44.

Dietrich von Hildebrand

Estetyka*

ROZDZIAŁ 2.

*Królestwo wartości estetycznych:
Piękno metafizyczne a piękno zmysłowe*

Rozpoznaliśmy, że piękno jest pewną wartością i różni się w ten sposób od wszystkich neutralnych jakości oraz innych typów ważności (*Bedeutsamkeit*)^a, takich jak obiektywne dobro dla osoby, a co dopiero to, co tylko subiektywnie zadowalające. Powstaje teraz pytanie: do której z wyróżnionych (*besonderen*) rodzin wartości należy piękno?

Różnica między wartościami ontologicznymi^b, technicznymi i estetycznymi

We wcześniejszych książkach^{1 c} zwróciliśmy uwagę na różnorodność rodzin wartości.

Najważniejszą i najbardziej radykalną (*einschneidendste*) różnicą jest ta pomiędzy wartościami ontologicznymi (*ontologische*) i jakościowymi (*qualitative*). Do tego dochodzi trzeci typ wartości, które nazwaliśmy „wartościami technicznymi” albo „wartościami doskonałości” (*Vollkommenheitswerte*).

Łatwo rozpoznać, że piękno jak i wszelkie wartości estetyczne nie są wartościami ontologicznymi. Wystarczy tylko pomyśleć o określonych wartościach ontologicznych, np. o wartości, którą posiada osoba ludzka w odróżnieniu od zwierzęcia, aby przekonać się, że piękno nie należy do tego typu wartości. Owa wartość ontologiczna, mająca swą podstawę w bycie (*Sein*) człowieka, przysługuje wszystkim ludziom w równej mierze. W obrębie wartości ontologicznej osoby ludzkiej nie istnieje żadna hierarchia, żadne «mniej» lub «więcej», żadne szczeble. Ludzie tak bardzo różnią się co do swych wartości jakościowych, że jest nad wyraz ważne, aby rozpoznać hierarchię, która panuje pod względem jakościowym – wartość ontologiczna, którą posiada człowiek jako istota świadoma, rozumna i wolna, a której brakuje zwierzęciu, przysługuje [natomiast]

* Przekład z oryginału: D. von Hildebrand, *Gesammelte Werke*, hrsg. von der D. von Hildebrand Gesellschaft, Bd. V: *Ästhetik*, 1. Teil, 2. Kapitel, 81-106 [przyp. tłum.].

¹ Zob. przede wszystkim *Ethik*, rozdział 10, oraz „Substitute für wahre Sittlichkeit“, [w:] *Idolkult und Gotteskult*, t. VII: *Gesammelten Werke*, Habbel, Regensburg-Stuttgart 1974, rozdz. 5.

w tej samej mierze dobrym i złym, mądrym i głupim. Wartość ta wiąże się z człowiekiem jako osobą, z istotą posiadającą nieśmiertelną duszę.

Owa wartość ontologiczna nie ma przeciwieństwa. Nie ma żadnej wartości negatywnej^d, która przeciwstawiałaby się (*antagonisiert*) wartości ontologicznej człowieka. Może jej tylko brakować, jak np. u zwierzęcia. Również zwierzę posiada pewną wartość ontologiczną, która jednak jest czymś znacznie niższym (*geringer*) w porównaniu z wartością człowieka.

W tym kontekście wystarczy wskazać na [wymienione] cechy wartości ontologicznych, aby zrozumieć, że piękno i wszelkie wartości estetyczne nie są wartościami ontologicznymi, lecz typowo jakościowymi, tak jak wartości moralne i „intelektualne”.

Coś może być nie tylko bardziej lub mniej piękne, lecz także może posiadać wyższe i bardziej wysublimowane piękno niż inne twory. Przede wszystkim piękno nie przeciwstawia się po prostu nieobecności piękna, lecz pewnej uderzającej (*ausgesprochener*) wartości negatywnej: brzydocie, która uosabia (*darstellt*) coś obecnego.

Jeden i ten sam typ ontologiczny, np. dom albo obraz, może być piękny albo uderzająco brzydki, pospolity, odrażający².

To wystarczy, aby zobaczyć, że piękno i wszelkie wartości estetyczne są wartościami jakościowymi, a nie ontologicznymi.

Nie są one również takimi wartościami, które nazwalibyśmy „wartościami technicznymi” albo „wartościami doskonałości”. Mamy je na myśli, gdy np. mówimy o pewnych ludziach, że mają silną wolę, bystry umysł, dobrą pamięć. Wola posiada wysoką wartość ontologiczną, dobra wola nosi pewną wartość jakościową – natomiast energiczna, silna wola jest nośnikiem (*Träger*) pewnej wartości doskonałości.

Wartość podstawowa w obrębie jakościowej rodziny wartości

Możemy łatwo zauważyć, że piękno nie jest ontologicznym, lecz typowo jakościowym typem wartości. Kwestia stosunku piękna do innych jakościowych rodzin wartości jest tymczasem już bardziej skomplikowana.

Jest nam dane jasno, że wartości estetyczne i ich centralna wartość – piękno – reprezentują swoistą rodzinę wartości, która wyraźnie różni się zarówno od wartości moralnych, jak i wartości „intelektualnych”. Wszelkie wartości etyczne, jak „sprawiedliwy”, „wielkoduszny”, „szczerzy”, „czysty”, „łaskawy” mają inny temat podstawowy niż „piękny”, „uroczy”, „poetycki”. Również temat piękna i wszystkich innych wartości estetycznych jest ewidentnie całkiem inny niż temat wartości „intelektualnych”, takich jak „rozumny”, „uzdolniony”, „genialny” itd.

Jakie cechy charakterystyczne posiada estetyczna rodzina wartości w przeciwieństwie do wartości moralnych lub „intelektualnych” oraz w przeciwieństwie do jeszcze wielu innych jakościowych rodzin wartości?

² Santayana bez uzasadnienia przeczy temu, że istnieją negatywne wartości estetyczne w ścisłym sensie, że pięknu przeciwstawia się brzydota. Podczas gdy przyjmuje on antytezę moralnego dobra i zła, to twierdzi zarazem, że antytezą piękna jest jego brak.

Te poszczególne rodziny wartości są odgraniczone od siebie w pierwszym rzędzie przez naturę swojego tematu. Wszystkie one są autentycznymi wartościami jakościowymi, ale różnią się tematem, swoim podstawowym charakterem (*Grundnote*) jakościowym. Uwydatnia się to najbardziej w wypadku moralnej rodziny wartości. Kwestia (*Frage*) moralna jest tematem całkiem swoistego rodzaju. Różni się on ostro od tematu prawdy, ale również od tematu głębi i adekwatności poznania, genialności i od wielu innych. O charakterystyce moralnej rodziny wartości w odróżnieniu od innych [rodzin wartości] mówiliśmy szczegółowo w rozdziale 15. naszej *Ethik*.

Tutaj wydobywamy tylko to, że jakość moralnego dobra oraz moralnego zła (*Schlechtes oder Bösen*) w wyraźny sposób obejmuje różne moralne jakości wartości. Gdy mówimy o wielkoduszności, rzetelności, szczerości czy też o czystości, to wszystkie one są moralnie dobre. Podobnie, gdy myślimy o skąpstwie, niewierności, tchórzostwie, nieuczciwości czy zakłamaniu, to predykat „moralnie zły” pasuje do nich wszystkich. „Moralnie dobry” jest podstawową wartością, która jednolicie przenika całą rodzinę; moralnie zły jest zaś podstawową wartością, która obejmuje wszystko to, co w tej sferze negatywne.

Chodzi o to, aby zrozumieć, że niebezwarunkowo wszystkie części dowolnej jakościowej rodziny wartości muszą być objęte^e (*zusammenfassen*) przez pewną wartość podstawową w ten sposób, że wartość ta uosabia niejako rodzaj (*Genus*) tej rodziny wartości, inne zaś posiadają charakter gatunku (*Spezies*) tego rodzaju. W filozofii istnieje duże niebezpieczeństwo polegające na tym, że skłania się do przenoszenia rozpoznanych cech istotowych – zarówno tych, które obowiązują również dla innych sfer, jak i tych, które obowiązują tylko dla określonej sfery – na pokrewne, analogiczne obszary.

Dlatego musimy wystrzegać się tego, gdy ujmujemy inne rodziny wartości, aby nie przyjmować z góry, że w ich wypadku wszystko jest analogicznie jak w wypadku moralnej rodziny wartości.

Obowiązuje to przede wszystkim dla kwestii, czy powiązanie jednolitości tematu z obecnością pewnej wartości podstawowej, jak w wypadku wartości moralnych, można odnaleźć również w wypadku innych rodzin wartości.

Rodzina artystyczno-twórczych wartości osobowych

W poprzednich książkach³ rodzinom wartości moralnych i witalnych przeciwstawiliśmy „intelektualne” wartości osobowe jako pewną swoistą rodzinę. W owej rodzinie ujęliśmy jakości takie jak „rozumny”, „utalentowany”, „genialny”. Teraz trzeba podkreślić, że wyrażenie „intelektualny” może być nieodpowiednie, a nawet może wprowadzać w błąd. Poza tym, „rodzina” ta rozpada się w rzeczywistości na różne rodziny wartości. Jakość danego artystycznego talentu jest oczywiście całkiem różna od wielkiego filozoficznego uzdolnienia.

³ *Metaphysik der Gemeinschaft*, wyd. 3 jako t. IV *Gesammelten Werke*, Hebbel, Regensburg-Stuttgart 1975, rozdz. 6, s. 80 i n.; *Ethik*, rozdz. 10; „Substitute für wahre Sittlichkeit”, [w:] *Idolkult und Gotteskult*, rozdz. 5.

Wartość „intelektualna”, którą podziwiamy u Arystotelesa, ewidentnie różni się od tej, którą podziwiamy u Mozarta. Nazywanie tej ostatniej wartością „intelektualną” byłoby całkiem nieodpowiednie.

Pomyślmy o wielkości (*Umfang*) i pełni czyjegoś ducha, a następnie o jego głębi; albo o tym, co nazywamy „rozumnym”, a następnie o duchowej szlachetności, jaką posiadał w nadzwyczajnej mierze np. Platon; albo pomyślmy o genialności pewnego wielkiego artysty – to wówczas zawsze obecny jest analogiczny temat, duchowy element (*das Geistige*), ale nie żadna wartość podstawowa, której te wartości byłyby zróżnicowaniami. Artystyczna genialność jest jakościowo czymś innym niż filozoficzna.

Naturalnie chodzi w wypadku tych wartości tylko o takie, które wiążą się z osobą i, chociaż dokumentują się w jej dziełach, różnią się jednak w pełni od wartości tych dzieł. Wartość dzieł Mozarta jest wartością estetyczną, w odróżnieniu od genialności jego artystycznego talentu. Nie możemy o nim, tak jak o jego muzyce, orzekać piękna. Podobnie wartość *Organonu* Arystotelesa różni się wyraźnie jakościowo od wartości talentu, który pozwolił mu na wgląd (*Einsichten*) w obiektywny byt. Wartość *Organonu* wiąże się z prawdziwością dokonanego w nim poznania (*das Erkannten*) i z filozoficznie nadzwyczajnie jasną i przenikliwą obiektywizacją. Genialność Arystotelesa, głębia, jasność, ostrość ducha, które wyróżniają go jako myśliciela, są natomiast całkiem innym typem wartości.

Widzimy więc, że w obrębie wartości osobowych owa rodzina wartości, którą określiliśmy zbyt ogólnie jako „intelektualną”, rozpada się na więcej osobowych rodzin wartości, które ostro różnią się od moralnej rodziny wartości. Osobowe wartości artystyczno-twórczego uzdolnienia stanowią dla siebie samych rodzinę, do której należy genialność i wielkość zarówno Beethovena, jak i Michała Anioła czy Szekspira.

Rodzina artystycznej siły twórczej obecna jest w każdej dziedzinie sztuki⁴.

O ile chodzi jednak o ogólne jakości wartości, jak „wybitny”, „wielki”, „utalentowany”, „genialny”, to można je orzec zarówno o wielkich filozofach, jak i o wielkich artystach. Nie da się ich natomiast odnaleźć w królestwie wartości moralnych. Jakiś człowiek może być bardzo genialny, a zarazem moralnie dobry, jednak nie można go nazywać genialnym czy utalentowanym na podstawie jego wartości moralnych. Podobnie jakość „wybitny”, w odniesieniu do jego wartości moralnej, można orzec tylko przez analogię⁵.

4 Z pewnością również jakość uzdolnienia różni się w odniesieniu do różnych dziedzin sztuk. Przy porządkowaniu do jakiegoś innego typu nośnika wartości artystycznych ma wpływ na jakość wartości osobowej. Ale możemy, bądź co bądź, ująć owe wartości – pomimo ich różnorodności – w pewną rodzinę, podobnie jak wartości dzieł sztuki w literaturze, muzyce i sztukach wizualnych posiadają jednolity charakter jako wartości estetyczne. Temat jest jeden i ten sam: piękno, artystyczna głębia i wielkość, przede wszystkim w dziełach, ale również w wypadku uzdolnienia, talentu, które umożliwiają tworzenie takich dzieł. W „temacie” staje nam na drodze różność wartości osobowych wielkich filozofów z jednej strony i wielkość artystów jak Beethoven, Michał Anioł, Szekspir z drugiej. W wypadku talentu filozoficznego tematem nie jest piękno, lecz prawda. Co więcej, głównym nośnikiem wartości jest tu poznanie albo zdolność poznania, w drugiej kolejności zaś zdolność formułowania i obiektywizowania poznania, podczas gdy w dziełach sztuki odkrywanie, kształtowanie i tworzenie czegoś nowego występuje na pierwszym planie.

5 Niemożliwość orzekania takich predykatów w obrębie moralnej sfery wartości występuje jasno, gdy ktoś mówi: „nie jestem moralnie uzdolniony”.

Fakt, że te ogólne jakości wartości, w odróżnieniu od królestwa wartości moralnych, istnieją w wielu rodzinach wartości, nie jest jednak zarzutem przeciwko temu, że wartości osobowe, które wyróżniają artystów i filozofów, należą do różnych domen wartości.

Chirurdzy, wynalazcy, naukowcy, technicy, mężowie stanu, dowódcy – oni wszyscy mogą być w tej samej mierze nośnikami tych ogólnych jakości, jak „wybitny”, „genialny”, „utalentowany”. Wydaje się więc, że istnieje wielka domena wartości osobowych, która ostro różni się od królestwa tak wartości moralnych, jak i witalnych (takich jak kwitnące życie, zdrowie, silny temperament itd.). Określiliśmy je wcześniej, w nieadekwatny sposób, jako domenę wartości „intelektualnych”. W rzeczywistości chodzi o różne rodziny wartości⁶, które jednak, w porównaniu z różnicą między wartościami moralnymi i witalnymi, są ze sobą relatywnie pokrewne.

Jakości estetyczne, które nie są podgatunkiem piękna

Również inne jakościowe rodziny wartości – np. rodzina witalnych wartości osobowych – musiałyby, każda dla siebie, zostać przebadane co do stopnia jakościowej jednolitości, identyczności tematu i obecności pewnej ogólnej wartości podstawowej, która obejmuje poszczególne wartości tej sfery. Takie badanie należy jednak do ogólnego studium jakościowych rodzin wartości. W ramach estetyki nie możemy w to głębiej wchodzić.

Tym bardziej nieodzowne jest, aby przebadać pod tym względem rodziny wartości estetycznych. Rzut oka na nie pokazuje, że jedność wartości estetycznych, ów wspólny im moment (*das Gemeinsame*), który upoważnia nas do mówienia o pewnej rodzinie wartości, nie pozwala powiedzieć, że wartość podstawowa „piękno” obejmuje wszystkie wartości estetyczne, tak jak to się dzieje w wypadku wartości moralnych i dobra jako ich wartości podstawowej.

Pojęcia „estetycznie wartościowy” i „piękny” nie pokrywają się. Raczej to, co sensownie domniemane w pojęciu „estetyczny”, sięga znacznie dalej niż pradana (*Urgegebenheit*), którą mamy na myśli, używając terminu „piękny”.

Możemy również powiedzieć: istnieją autentyczne wartości estetyczne, które nie są podgatunkami piękna, nawet gdy piękno weźmiemy w bardzo szerokim sensie. Pomimo wszelkich różnic w obrębie piękna, nawet w tym sensie, w jakim możemy mówić o pięknie cnoty i pięknie jakiegoś kwiatu, o pięknie genialności i jakiejś barwy albo jakiejś twarzy, istnieją pozytywnie wartościowe jakości estetyczne, które nie są podgatunkami piękna. Jeżeli chodzi o [takie jakości jak] „ładny”, „wzniosły”, „wdzięczny”, „wysublimowany”, „poetycki”, to jest jasne, że są one szczególnymi gatunkami piękna. Ale to, co eleganckie nie jest już tak typowo pewnym podgatunkiem tego, co piękne. Natomiast takie jakości, jak „dobrze wykonany”, „udany”, „znakomity” ewidentnie nie są podgatunkami piękna.

⁶ Jeżeli z uwagi na brak adekwatnego wyrażenia będziemy jeszcze później mówić o wartościach „intelektualnych”, to trzeba przy tym trzymać się tego, że wyraz „intelektualny” nie reprezentuje żadnego autentycznego rodzaju. Dlatego umieszczamy ten termin w cudzysłowie.

Istnieją udane szlagiery, które nie tylko w pełni osiągnęły swój cel – popularność – lecz także mogą być w sobie pewnym „szczęśliwym trafem”, tak że w ten sposób ich trywialność staje się tylko bardziej agresywna. Wejdziemy w to wszystko bardziej szczegółowo w rozdziale 12.

Aby opracować swoisty charakter estetycznej rodziny wartości, musimy od razu postawić sprawę jasno: zasięg tej rodziny jest szerszy niż wszystko to, co da się objąć (*zusammenfassen*) przez prafenomen piękna. Nie wszystkie wartości estetyczne są podgatunkami piękna, choć piękno jest królową tego, co estetyczne.

Gdy zwrócimy się teraz ku swoistości estetycznej rodziny wartości, jej odmienności w stosunku do innych jakościowych rodzin wartości i powiązań z nimi, to chcemy – pomimo faktu, że istnieją również inne wartości estetyczne, które nie są podgatunkami piękna – wyjść od piękna jako „królowej” w królestwie tego, co estetyczne, jako najwyższej wartości estetycznej *par excellence*; formalne cechy istotowe, które otrzymamy poprzez analizę piękna, obowiązują bowiem również dla wszystkich innych wartości estetycznych⁷.

Pierwsze znamię wartości estetycznych: ich związanie z najróźniejszymi dziedzinami bytowymi

Pierwszym znamieniem wartości estetycznych jest to, że nie zakładają one, tak jak wartości moralne i wiele innych rodzajów wartości osobowych, określonego rodzaju bytu jako [swojego] nośnika.

Wartości moralne i wiele innych wyliczonych powyżej wartości mogą przywiązywać się tylko do osoby. Tylko osoby i akty osobowe mogą być nośnikami wartości moralnych. Żadna nieosobowa (*apersonales*) istota nie może być łaskawa, czysta, wielkoduszna. Jest jawnym bezsensem mówić o sprawiedliwym kamieniu albo orzekać czystość lub wielkoduszność o drzewie. Również pies nie może być sprawiedliwy, szczerzy albo pokorny⁸. Z całą pewnością istnieją stany rzeczy, np. prawa, które określamy jako sprawiedliwe albo niesprawiedliwe. Jednak predykat „sprawiedliwy” nie jest ten sam, gdy orzekamy go o człowieku, choć jest on czymś głęboko pokrewnym.

To samo dotyczy innych wartości. Tylko o osobie możemy powiedzieć, że posiada głębokiego, przenikliwego ducha, że jest genialna, mądra albo artystycznie uzdolniona. Natomiast piękny może być również kamień, drzewo, zwierzę. Piękno można odnaleźć w najróźniejszych dziedzinach bytowych. Możemy mówić o pięknie jakiejś cnoty, o pięknie jakiegoś czynu, jakiegoś bogatego, genialnego ducha, jakiejś książki na podstawie jej prawdziwości itd.

Zapewne w wypadku wartości estetycznych myślimy przede wszystkim o pięknie tego, co widzialne i słyszalne, a nie o tym pięknie, którego nośnikiem są czysto duchowe twory. Bez wątpienia istnieje autentyczne piękno cnoty, genialnego ducha albo innych ogólnych wartości osobowych, np. piękno

⁷ O innych wartościach estetycznych, które nie są podgatunkami piękna, mówimy w tym rozdziale, s. 93 i dalej i s. 100 i nn., w rozdz. 4, s. 121 i nn., w rozdz. 5, s. 140 i nn., jak i w rozdz. 17, 18 i 19.

⁸ Por. *Ethik*, rozdz. 15.

odwagi i negatywne wartości estetyczne jak marność i specyficzna brzydota tchórzostwa. Postawy i czyny osoby również mogą posiadać prawdziwą jakość estetyczną: małostkowość jest brzydka, ograniczoność i duchowa płytkość są również estetycznie negatywnie wartościowe. Wyraża się to jasno w tym, że w wypadku niektórych ludzi zachodzi niebezpieczeństwo, aby rozpatrywać w sposób daleko idący czyny i postawy w estetycznym świetle⁹.

Nie trudno zauważyć, że piękno i cała estetyczna rodzina wartości nie są wyłącznie wartościami osobowymi tak jak wartości moralne.

Przeciwnie, występuje silna pokusa, aby ograniczać piękno do domeny tego, co widzialne i słyszalne. Jednak to również byłoby błędne.

Gdy Alkibiades mówi o Sokratesie, że był najpiękniejszym z ludzi, chociaż jego twarz była uderzająco brzydka, to zdanie to jest w pełni adekwatne. Osobowość Sokratesa posiada wyższe piękno i duchową wielkość; jego cnota, jego moralna szlachetność, jaśniejący duch, są piękne, nie tylko w sensie analogicznym. Piękno to różni się wprawdzie od piękna tego, co widzialne, ale mimo to jest ono autentycznym pięknem w pełnym tego słowa znaczeniu.

Wyraża się to w wielce znaczącym greckim słowie *καλο-κάγαθόν* (piękne i dobre, doskonałe). Platon i Plotyn podkreślają przewagę piękna duchowych rzeczy nad pięknem tego, co widzialne, chociaż obaj rozpoznają wyraźnie to ostatnie w jego wartości. Plotyn przede wszystkim w swej dziewiątej *Enneadzie*.

Święty Augustyn omawia w różnych pismach piękno tego, co widzialne i słyszalne, w szczególności w *De musica*. Podkreślał on jednak również piękno cnoty i prawdy. Mówi on przede wszystkim o nieskończonym pięknie Boga. Jak wspaniałe są słowa w 27 rozdziale 10 księgi *Wyznań*: „Piękności tak dawna a tak nowa”. Dostrzegł on uprawomocnienie, aby mówić zarówno o pięknie tego, co widzialne i słyszalne, jak i o pięknie duchowych twórców – jak cnota, prawda i nade wszystko Bóg – aby głęboko wzywać do wznoszenia się od piękna rzeczy cielesnych, które otwierają przed nami zmysły, przez piękno duchowych twórców, aż do nieskończonego świętego piękna Boga.

Do tego wszystkiego jeszcze powrócimy. Tutaj trzeba tylko pokazać, jak fałszywe byłoby ograniczenie fenomenu piękna – tego swoistego typu wartości – do sfery tego, co widzialne i słyszalne, a w związkach „piękno cnoty” upatrywać jedynie analogiczne użycie terminu „piękno” albo w ogóle tylko *façon de parler* (sposób mówienia).

Specyficzne piękno wszelkich innych wartości pozytywnych i specyficzna brzydota wszystkich wartości negatywnych

Gdy pytamy o związek rodziny wartości piękna z innymi rodzinami wartości, to odkrywamy istotny fakt: wszystkie inne wartości pozytywne posiadają specyficzne piękno, wszystkie wartości negatywne – określoną brzydotę. Widać to najwyraźniej w wypadku wartości moralnych. Cnotom czystości, pokory, szczerości przysługuje pewne szczególne piękno. Piękno cnoty i brzydota wady

⁹ Por. „Substitute für wahre Sittlichkeit”, s. 16 i n., s. 84 i s. 88, przyp. 8.

zdają się promieniowaniem (*Ausstrahlung*) pozytywnej wartości moralnej i, odpowiednio, wartości negatywnej. Nie jest jednak tak, że jedna i ta sama postawa jest zarazem piękna i moralnie dodatnia, ale że piękno jest ufundowane w pozytywnej wartości moralnej a brzydota zaś w negatywnej wartości moralnej. Jest to swoisty stosunek fundowania. Piękno to jest niejako odbłaskiem, promieniowaniem, wonią pozytywnej wartości moralnej. To samo obowiązuje dla stosunku brzydoty do wady. Brzydota ta jest emanacją, smrodem negatywnej wartości moralnej. Moglibyśmy powiedzieć: piękno to jest szlachetnym obliczem pozytywnej wartości moralnej, brzydota zaś – gębą tego, co moralnie negatywne. Istnieje niejako metafizyczny wymiar ich „wyglądu”.

**Metafizyczny wymiar wyglądu (*Ausehensdimension*), delektowalność¹⁰
(*Delektabilität*) i *frueundum***

Gdy mówimy o wymiarze wyglądu, to mamy na myśli nie tylko wygląd w sferze tego, co widzialne, lecz pewien prawymiar bytu, właśnie ten, który zajaśniał w pięknie wartości moralnych, moralnego dobra, poszczególnych cnót jako *splendor*, jako woń (*Duft*), jako promieniowanie wartości moralnych. Ten wymiar wyglądu zwraca się w szczególny sposób w kierunku osoby, ma on charakter objawiania się, przemawiania (*Sprechen*) do osoby. Wyraża się to również w tym, że każde piękno stanowi pewne *delectabile*. Nie otrzymuje ono swojej ważności ze zdolności do cieszenia (*erfreuen*). Wówczas nie byłoby ono żadną autentyczną wartością. Nie należy ono do *bona delectabilia* w przeciwieństwie do *bona honesta*. Na niewystarczalność odróżnienia *bonum utile*, *delectabile* i *honestum* (tego, co pożyteczne, delektowalne i godziwe) wskazaliśmy szczegółowo w naszej *Etyce*¹⁰ – niewystarczalność, która jednak w żaden sposób nie znosi głębokiego dokonanego przez Arystotelesa rozpoznania, u podstaw którego tkwi owo rozróżnienie.

Dla nas ważne jest, aby zobaczyć, że samoistna (*in sich ruhende*) ważność piękna, jego autentyczny charakter wartości zgodnie z naszą terminologią, nie zostają naruszone przez jego „delektowalność”. Do istoty piękna i jego metafizycznego wymiaru wyglądu należy bycie delektowalnym z pełni jego wartości. To, co piękne apeluje do bycia uchwyconym, do uszczęśliwiania, do *frui*.

Dlatego też piękno odgrywa tak fundamentalną rolę w miłości. Jest ona odpowiedzią na całościowe piękno ukochanej osoby. Najwyższa miłość – miłość do Chrystusa – odpowiada na boskie, święte piękno Jezusa. Nie bez powodu *Litania do Najświętszego Serca Pana Jezusa* w swym ostatnim zawołaniu powiada: *Cor Jesu, deliciae sanctorum omnium* („Serce Jezusa, rozkoszy wszystkich świętych”). Już dla czysto naturalnej miłości, która dotyczy całej osoby, charakterystyczne jest to, że stanowi ona aksjologiczną odpowiedź (*Wertantwort*) na całościowe piękno tego indywiduum¹¹, w którym zawarty jest również odbłask wszystkich wartości moralnych i duchowych. Jakże głębokie i znaczące jest to, że Tristan

¹⁰ Rozdz. 1, s. 42 i nn.

¹¹ Por. *Das Wesen der Liebe*, rozdz. I.

w trzecim akcie¹² jako podsumowujące, ostateczne najgłębsze słowa miłości woła: „Izolda, jakżeś piękna!”.

Tej roli piękna w miłości nie można w żaden sposób rozumieć tak, że piękno stanowi jej temat. Pomiędzy aksjologiczną odpowiedzią miłości do jakiejś osoby a aksjologiczną odpowiedzią na dzieło sztuki, w wypadku którego piękno obecne jest tematycznie, zachodzi radykalna różność. Piękno ukochanego człowieka jest niejako promieniowaniem jego wszystkich innych wartości. To one, np. wartości moralne, „intelektualne”, witalne są tematem. Piękno metafizyczne, które jest ich promieniowaniem, nie tylko nie narusza tematyczności tych wartości, lecz także je uwydatnia. Skoro tylko owa „gloria” innych wartości, wychodzące z nich piękno, stałoby się tematem, to wówczas miłość zostałaby podkopana. Poza tym miłość dotyczy tej realnej indywidualnej osoby, ujmuje ją jako całość i dlatego nastawienie jak przy dziele sztuki byłoby nie do pogodzenia a *fortiori* (tym bardziej) z istotą miłości¹³.

Chodzi tutaj o to, aby zobaczyć, że piękno należy do sfery glorii i stanowi pewne *fruentum*. Obowiązuje to nie tylko dla piękna, lecz także dla wszystkich wartości estetycznych, nawet jeśli [tylko] w analogiczny sposób. Wszystkie wartości estetyczne posiadają teraz wymiar wyglądu i są delektowalne. Naturalnie delektowalność tego, co komiczne jest nieporównywalna z delektowalnością wysublimowanego piękna, przede wszystkim z pięknem świętości. Ale również to, co komiczne scharakteryzowane jest przez wymiar wyglądu. Apeluje do tego, aby być uchwycone. Zwraca się do nas i jest typowym *fruentum*. Być może można by dojrzeć w tych dwóch charakterystykach wymiaru wyglądu¹⁴ i delektowalności znamiona, które łączą ze sobą wszystkie wartości estetyczne w jedną rodzinę: zarówno to, co estetyczne jako temat jak w sztuce, jak i piękno jako naddatek.

Piękno metafizyczne jako promieniowanie innych wartości

Powróćmy do związku wartości estetycznych, w szczególności piękna, i moralnej sfery wartości. Wartość estetyczna moralnie pozytywnej wartości, względnie negatywnej wartości moralnej, jest koniecznym i głęboko znaczącym promieniowaniem – ale nigdy tematem. Tematem jest wartość moralna: wartość estetyczna jest różna od niej i jest pewnym naddatkiem. Owym wartościom estetycznym, temu pięknu¹⁵ brakuje wszystkich szczególnych cech, które charakteryzują moralną rodzinę wartości. Zarazem powiązanie jest tak ściśle, że piękno mo-

12 Opera *Tristan i Izolda* R. Wagnera.

13 Por. *Das Wesen der Liebe*, rozdz. II, s. 74 i nn.

14 Wymiar wyglądu jest tutaj ujęty bardzo szeroko. Nie ogranicza się on do sfery widzenia, zwłaszcza że chodzi tu przede wszystkim o piękno metafizyczne. Gdy mówimy np. o metafizycznym pięknie czystości albo sprawiedliwości, właściwą realnością są wartości moralne. Ich piękno, woń, promieniowanie należą do sfery „wyglądu” tych wartości. Chodzi przy tym o duchowe spostrzeżenie, a nie o widzenie oczami. Ów wymiar wyglądu jest obecny również w wypadku piękna zapośredniczonego przez zmysły, a więc zarówno w wypadku prymitywniejszego niż wysokie duchowe piękno, nie ogranicza się do widzenia, lecz znajduje się również w pięknie tego, co słyszalne i tego, co zapośredniczone przez słowa. Wymiar wyglądu rozciąga się również na każde piękno w naturze i sztuce.

15 Por. *Ethik*, rozdz. 15.

ralnego dobra nie daje się oddzielić od wartości moralnej. Jest ono pięknem wartości moralnej – jej „obliczem”, jej „przejawem”. Daje nam jej świadectwo. Możemy uchwycić to piękno tylko wtedy, gdy pojęliśmy wartość moralną w jej swoistości, gdy stanowi ona dla nas pierwotny temat, gdy rozumiemy jedyny w swoim rodzaju prymat wartości moralnej i moralnej kwestii. Wówczas jednak pełne uchwycenie piękna moralnej wartości stanowi pewien szczególnie stopień rozumienia tej wartości i wniknięcia w nią. Jej piękno, i w nie mniejszym stopniu brzydota negatywnej wartości moralnej, wymagają odpowiedzi aksjologicznej.

Najwyraźniej dane nam jest szczególnie piękno świętości i diabelska brzydota grzechu.

Również wartości „intelektualne” promieniują specyficznym pięknem. Głębia i znacznosc jakiegoś ducha są czymś pięknym, genialność posiada pewną czarującą wartość estetyczną. Duchowa ograniczoność, przede wszystkim płytkość, są negatywnymi wartościami estetycznymi. Wartością negatywną płytkości jest trywialność, wartością powierzchowności zaś – jałowość i nuda. Pełnia i bogactwo ducha, bezgraniczne rozwinięcie uzdolnienia posiadają pewien estetyczny czar, który określamy jako „mistrzostwo” (*Brillanz*). Również prędkie, pewne funkcjonowanie ducha i dowcipność są często mistrzowskie. Wszystkie te pozytywne i negatywne wartości estetyczne są promieniowaniem pozytywnych i negatywnych wartości „intelektualnych”.

W sferze wartości technicznych albo wartości doskonałości¹⁶, takich jak energia, siła woli itd., które nie są ani wartościami moralnymi, ani „intelektualnymi” możemy również mówić o ich specyficznym estetycznym wartościach.

Wiele wartości osobowych nie specyficznie moralnych, jak odwaga¹⁷ i nieustraszonosc, nosi także wyraźnie wartość estetyczną. Odwaga jest czymś pięknym, ma ona, w przeciwieństwie do nędznej małości bojaźliwości, estetyczną siłę przyciągania.

Ale pyta się często: czy nie pierwotna jest pewna wartość estetyczna, która wiąże się bezpośrednio z własnościami i postawami osoby, albo czy istnieje swoista wartość fizycznej odwagi, która nosi wartość estetyczną, posiadając jednak własny temat innego rodzaju? Czy nie jest raczej tak, że w widoku dużej fizycznej odwagi – czy to w wypadku walki byków, czy to w wypadku skoku z 200-metrowej skały do morza (przy Acapulco w Meksyku) – mamy do czynienia z estetyzmem, gdy koncentrujemy się na wartości estetycznej? Nie chcemy dalej wchodzić w tę kwestię¹⁸. Wystarczy zauważyć, że w odwadze spotykamy pewną wartość estetyczną swoistego rodzaju. Zakłada ona osobowe zachowanie, a nie jest pięknem tego, co widzialne, o którym można powiedzieć: *visum placet* (widziane raduje).

Wartości witalne – zdrowie, kwitnące życie czy również szczególnie łagodne struktury witalne – również posiadają specyficzną, pozytywną wartość estetyczną, a ich przeciwieństwo – specyficzną negatywną wartość estetyczną.

16 Por. „Substitute für wahre Sittlichkeit”, s. 62 i nn.

17 Tamże, s. 69 i s. 73 i nn.

18 Naturalnie odwaga otrzymuje pewną wysoką wartość moralną, gdy stoi w służbie urzeczywistnienia jakiegoś moralnie znaczącego dobra, np. ratowania życia. Ewidentnie jednak ta odwaga jest czymś całkiem nowym w stosunku do czysto witalnej odwagi, która uzewnętrznia się przede wszystkim w osiągnięciach sportowych.

W tym miejscu wystarczy wskazać, że istnieje autentyczne piękno poza obrębem tego, co widzialne i słyszalne, które wiąże się z tworamı duchowymi, choć nie bezpośrednio, lecz jako promieniowanie innej, przysługującej pierwotnie tym tworam wartości. To ufundowane w innych wartościach piękno, a więc w swoistym intymnym związku fundowania, które określiliśmy jako promieniowanie, woń, glorię odnośnej wartości, jest szerokim, ogarniającym królestwem piękna. To autentyczne piękno chcemy nazwać „pięknem metafizycznym”.

Łatwo zauważyć, że wysokość i ranga tego piękna zależy całkowicie od rangi i wartości, której promieniowanie stanowi to piękno. Piękno wartości, która przynależy do wyższej rodziny wartości, jest zawsze jeszcze większym i bardziej wysublimowanym pięknem. Wartości moralne są jeszcze piękniejsze niż witalne, świętość jest jeszcze piękniejsza niż wszystkie inne wartości.

Jednak również hierarchia (*Rangordnung*) w obrębie danej rodziny wartości określa rangę wypromieniowanego piękna. Im wyżej jakaś cnota stoi w hierarchii moralnego dobra, im większa wartość moralna jakiegoś czynu, tym są one piękniejsze¹⁹.

Zanim wejdziemy jeszcze w różne kwestie związane z pięknem metafizycznym, możemy odgraniczyć je od tego piękna, które zostało określone jako *transcendentale*.

Czy byt i piękno są równozakresowe? Teza Maritaina

W filozofii św. Tomasza odnajdujemy pogląd: *Bonum et ens convertuntur*²⁰. Charakter *bonum* przysługuje wszystkim bytom jako bytom. Nazywa się *bonum* mianem *transcendentale*, ponieważ przysługuje ono wszystkim bytom jako takim niezależnie od rodzaju i gatunku bytu, a wraz z tym posiada obejmujący wszystkie rodzaje analogiczny charakter, nie uosabiając samemu żadnego rodzaju. To samo twierdzi się o *pulchrum*²¹. Również to, co piękne ujmuje się jako aspekt bytu jako bytu.

Maritain, który jako ścisły tomista przyjmuje tę tezę św. Tomasza, rozróżnia piękno jako pewne *transcendentale* i piękno „estetyczne”, mając przy tym na myśli piękno widzialnych i słyszalnych rzeczy. Wyraża to jasno w swojej książce *Creative Intuition in Art and Poetry*²², gdy powiada: „(...) kategoria «brzydki» nie posiada żadnego sensu dla czystego ducha i Boga, ponieważ czysty duch widzi wszystko na sposób czysto duchowy, a nie poprzez zmysły. Brzydota jest to, co się nie podoba. Gdzie nie ma zmysłów, tam nie ma i brzydoty”²³.

19 Istnieją piękne słowa Lacordaire’a, że cnoty stają się dopiero porywające i pociągają nas poprzez swój przykład, jeśli również są piękne. Czy wnioskiem tego twierdzenia jest to, że cnoty stają się piękne dopiero od pewnego stopnia, dopiero gdy są w pełni uformowane – albo: że piękno dopiero rozbytuje, staje się „widzialne”, gdy inne określone warunki są spełnione?

20 Por. rozdz. 1, s. 43, przyp. 24.

21 Por. *Suma teologiczna*, I a, q. 5, a. 4.

22 Meridian Books, New York 1966, rozdz. V, „The Philosophical Concept of Beauty”, 3, s. 126.

23 Jest to niezwykle zdumiewające, że Maritain przyjmuje, że czyste duchy jak anioł mogłyby uchwytować mniej z bytu niż my, ludzie, ponieważ nie posiadają one zmysłów. Widocznie Maritain widzi wielce znaczący ludzki aspekt świata, całe piękno natury jako rodzaj iluzji i traktuje obiekty fizyki jako niezależną od naszej świadomości, bardziej właściwą rzeczywistość. Abstrahując od nieuzasadnionego

Widać, że Maritain myśli w wypadku piękna „estetycznego” i brzydoty „estetycznej” tylko to, co widzialne i słyszalne.

To pokazuje wyraźnie, że różnica pomiędzy pięknem jako pewnym *transcendentale* a pięknem tego, co widzialne i słyszalne, które nazywa pięknem „estetycznym” i przy którym jedynie istnieje przeciwieństwo albo – jak mówi – kategoria tego, co brzydkie, w żaden sposób nie pokrywa się z poczynioną przez nas różnicą między pięknem metafizycznym a pięknem tego, co widzialne i niewidzialne. Przede wszystkim to, co nazywamy pięknem metafizycznym, nie jest wcale identyczne z *transcendentale*. Piękno metafizyczne nie jest w ogóle własnością bytu jako bytu, lecz pięknem ufundowanym tylko w wartościach różnych rzeczy. Czysto neutralny byt nie jest nośnikiem piękna.

Zadziwiającym pogwałceniem faktów jest to, że Maritain ogranicza brzydotę do sfery tego, co widzialne i słyszalne. Trudno przyjąć, że nie dostrzega on strasznej brzydoty grzechu, bezdennej brzydoty zła. W jednym z przypisów próbuje to skorygować, dodając, że w oczach Boga brzydka jest „nicość” w wolnym akcie człowieka. Ale podkreśla, że nic bytującego nie może być brzydkie i powołuje się przy tym na Anioła Ślązaka²⁴.

„umetafizycznienia” obiektów fizyki – fal, ruchu, elektryczności itd. – trzeba byłoby jednak przyjąć, że duch ujmuje tym więcej z bytu, im jest wyższy, bardziej ogarniający i nieograniczony, a nie, ponieważ nie ma ciała, większa bardziej znacząca część rzeczywistości pozostaje przed nim zamknięta. Czy Maritain rzeczywiście twierdzi, że barwy, dźwięki itd. nie są żadnymi znaczącymi treściami, które uosabiają odwzorowanie (*Abbildung*) Boga i jego szczególną wieść (*Botschaft*)? Czy nie widzi on, że w swoim charakterze jako wieść Boża są one znacznie ważniejsze od samych tylko fal? Czy nie widzi on, że posiadają one pewną wysoką wartość? O ludzkim aspekcie i jego obiektywnej ważności zob. s. 66 i nn. [w:] *Was ist Philosophie?* (rozdz. 5, s. 145 nn.) mówiliśmy dokładniej i musimy teraz ograniczyć do wskazania na tamte wywody. Trzeba tu jednak podkreślić, że ujęcie Maritaina przyjmuje groteskowy charakter, gdy to opadnięcie (*Wegfall*) poznania w ludzkim aspekcie rozciąga się aż na Boga, Wszechwiedzącego, Stworzyciela Nieba i Ziemi. Założenie, że Bóg, który jednak stworzył i chciał piękna widzialnej natury, nie mógłby go uchwycić, jest pozbawione sensu. To piękno jest wieścią, którą Bóg wyraża i podnosi do siebie (*erhebt*), wezwaniem do ludzi, skierowanym do nich naturalnym objawieniem, które zawiera w sobie wystawianie (*Lobpreis*) Boga.

W oczach Boga, tak sądzi Maritain, wszystko to nie odgrywa żadnej roli, dla niego liczy się tylko nagi byt jako byt.

Czy nie jest tak, że ten, kto poznaje tylko fizyczne procesy, a nie bogaty świat barw, form, dźwięków posiadałby znacznie prymitywniejsze poznanie niż ten, kto uchwytuje tę wieść, to głębokie i właściwe odwzorowanie, które zawarte jest w ludzkim aspekcie świata zewnętrznego.

Czy nie musimy przyjąć, że fale zostały stworzone ze względu na barwy i dźwięki, tak jak i ludzkie oko i ucho? Czy też powinniśmy zamiast tego wierzyć w to, że fale te stanowiłyby metafizycznie znacznie poważniejszą rzeczywistość, która została stworzona ze względu na nią samą, podczas gdy barwy byłyby tylko subiektywnym zjawiskiem, uwarunkowanym przez fakt, że ludzie posiadają również ciało i ich poznanie wiąże się ze zmysłami? Czy poznanie poprzez zmysły powinno być mniej głębokie i obowiązujące niż poznanie istot czysto duchowych?

Jeżeli Bóg nie widzi brzydoty, to nie widzi również piękna swojego stworzenia. Sposób, w jaki Bóg wie wszystko, zna i uchwytuje jest nieporównywalny z naszym poznananiem i uchwytaniem. Nie można tego jednak nigdy tłumaczyć tak, że on, o którym Jezus mówi: żaden włos nie spadnie z naszej głowy bez wiedzy Boga (por. Mt 10, 29 i n.), nie uchwytowałby wysokiej wartości, którą uchwytujemy my i która w dodatku przedstawia nam jego szczególną wieść.

24 Anioł Ślązak, *Cherubinowy wędrowiec*, przełożył, oprac. i aneksem opatrzył A. Lam, Dom Wydawniczy Elipsa, Opole-Warszawa 2003, s. 167 i 51.

V, 61: „Nic poślednie nie jest: krzemień jest rubinem, Żaba się pięknnością równa z Serafinem”.

I, 269: „Tak samo na skrzek żaby Bóg uwagę zwróci, Jak na tiliriri, co mu skowronek zanuci”.

Jednak ewidentnie sztucznym konstruktem byłoby twierdzenie, że zło jest nie-bytem. Jest ono niestety okropną realnością²⁵.

Interpretuje się wprawdzie moralne zło (*Übel, Böse*) nie jako czysty nie-byt, lecz jako pewną nieobecność, brak (*privatio*) bytu należącego do woli człowieka. Tak można jednak wyjaśniać najwyżej niedoskonałość bytu – nigdy zaś zło. Słaba wola albo utrata woli w przypadkach, w których osoba powinna była chcieć, albo nieobecność energii, albo cnoty można by jeszcze interpretować jako nie-byt, jako brak czegoś, co należy do sensu i istoty jakiegoś bytu. Natomiast moralnego zła, nienawiści, buntu przeciwko Bogu, zawiści, resentymentu nie można nigdy interpretować jako braku w bycie (*an Sein*).

U podstaw tego ujęcia tkwi w żaden sposób nieoczywisty i nigdy niedowiedziany „aksjomat”: *Bonum et ens convertuntur*. Wnioskuje się dedukcyjnie z tego, że wszelka wartość negatywna musiałaby być brakiem w bycie. Ale bezzakończeniowa analiza tego, co dane pokazuje wyraźnie różnicę między neutralnym a wartościowym, ważnym samym w sobie bytem. Związek wartości z bytem jest znacznie bardziej skomplikowany. Wskazaliśmy na to w rozdziale 12 naszej *Ethik*. Josef Seifert opracował tę kwestię w pewnej bardzo głębokiej analizie²⁶.

Maritain zapoznaje ponadto istotną różnicę między wartościami ontologicznymi i jakościowymi. O ile chodzi o wartości ontologiczne, ich antytezę stanowi tylko odpadnięcie tych wartości, ich brak, lecz nie byt, który stanowiłby ich antytezę. W królestwie wartości jakościowych istnieją natomiast uderzające wartości negatywne – prawdziwe przeciwieństwa wartości pozytywnych. Wartości negatywne wiążą się z realnie istniejącymi nośnikami, są realną, jakościową ich swoistością, a nie tylko pewnym brakiem. W królestwie wartości jakościowych odnajdujemy dobro i zło, piękno i brzydotę, które są rzeczywistymi, realnymi antytezami. Bez wątplenia prawdziwe jest to, że żaden byt – w sensie pewnej substancji – nie jest negatywnie wartościowy. Jednak akcydensy, gdy – nieadekwatnie – rozciągamy je na postawy osoby i ich jakości, są również realnym bytem. Weszliśmy we wszystkie te kwestie w innym miejscu²⁷.

Możemy teraz zauważyć, dlaczego twierdzenie Maritaina, że poza królestwem tego, co widzialne i słyszalne nie ma brzydoty, jest wyraźnie fałszywe. Wiele duchowych postaw i twórców może być nie tylko pięknych, lecz także mogą być one nośnikiem brzydoty. Brzydkie w pełnym sensie jakościowej wartości estetycznej są np. wszystkie postawy, które są nośnikiem negatywnych wartości moralnych i innych wartości negatywnych, na które wskazaliśmy. Poza tym stało się jasne, że Maritain rozróżnienie piękna jako pewnego *transcendentale* i jako „estetycznego” nie pokrywa się wcale z rozróżnieniem piękna metafizycznego i piękna tego, co widzialne i słyszalne.

25 Dla chrześcijanina wyobrażenie moralnego zła jako niebytu jest trudne do pogodzenia z myślą o obrazie Boga poprzez grzech i przede wszystkim ze śmiercią Chrystusa na krzyżu jako pokuty za grzechy. Czy okropny zasięg grzechu, na który Boże Miłosierdzie odpowiedziało poprzez pokutną ofiarę Syna, można postrzegać jako sam tylko „nie-byt”? A czy diabeł jest „niczym”?

26 J. Seifert, „Die verschiedenen Bedeutungen von 'Sein' – D. von Hildebrand als Metaphysiker un M. Heideggers Vorwurf der Seinsvergessenheit”, [w:] B. Schwarz (ed.), *Wahrheit, Wert un Sein. Festgabe für Dietrich von Hildebrand zum 80. Geburtstag*, Habel, Regensburg, 1970, s. 301-332 [przyp. red.].

27 *Ethik*, rozdz. 10.

Piękno metafizyczne nie jest w żaden sposób pewnym *transcendentale* w tym sensie, który posiada ono w filozofii tomistycznej.

Neutralny byt, który poza wartością bytową (Seinswert) nie posiada żadnej innej wartości

Wartość bytu jako bytu – tajemnicza godność bytu w przeciwieństwie do nie-bytu, również w przeciwieństwie do wszelkich iluzji, fikcji i zwykłego pozorów – jest wysoce ważnym (*bedeutsam*) *datum*, które tracimy z oczu, gdy tylko udajemy, że coś istnieje. Jednak nie znosi ona różnicy pomiędzy neutralnym bytem a tym, co pełne wartości. Ta wartość bytowa różni się wyraźnie od wartości ontologicznej pewnego określonego bytu, a co dopiero od wartości jakościowych. Mówiliśmy o tym w naszej *Ethik*²⁸.

Wartości jakościowe są w wielu wypadkach tego rodzaju, że w pełni przyćmiewają tę wartość bytową. Ich obowiązywanie polega przede wszystkim na tym, że każde dobro powinno istnieć, a jego istnienie jest znów nośnikiem pewnej nowej wartości. Natomiast obowiązuje również to, że wszystko, co moralnie negatywne nie powinno być, a istnienie pewnego moralnego zła jak nienawiść, zazdrość lub radość z czyjegoś niepowodzenia uosabia nową wartość negatywną. Zwykła wartość bytu jest w wypadku moralnego zła w pełni zakryta przez jakościową wartość negatywną.

Wskazaliśmy już na to, że owa wartość bytu jako bytu jako taka jest rzadko uchwytywana albo czyniona tematem. W wypadku neutralnego bytu, tj. takiego, który na gruncie swojego uposażenia jakościowego (*Sosein*) nie posiada żadnej wartości ontologicznej, a co dopiero jakościowej, wartość ta występuje tylko wtedy, gdy w szczególny sposób koncentrujemy się na czystym bycie, tj. abstrahujemy od całego uposażenia jakościowego i myślimy tylko o godności, jaką posiada byt w przeciwieństwie do nie-bytu. Ale piękno, które wiąże się tą najogólniejszą wartością bytową, będąc jej odblaskiem, pozostaje bardzo abstrakcyjne. Występuje ono normalnie – w porównaniu z pięknem jego wartości ontologicznych i przede wszystkim jakościowych – w tle.

Ta wartość istnienia otrzymuje nowy blask, gdy odnosimy ją do wartości ontologicznej i jakościowej, np. myślimy o wartości, która tkwi w tym, że istnieje tak szlachetny człowiek albo tak wspaniały krajobraz. Istnienie tego, co wartościowe i nie-neutralne jest oczywiście zawsze czymś tematycznym i jaśniejaco pełnym wartości. Wartość istnienia staje się jednak okropną wartością negatywną, gdy chodzi o ważki nośnik jakościowej wartości negatywnej, gdy musimy mówić: gdyby to nigdy się nie stało naprawdę (*real*). Istnienie niebezpiecznych ideologii jest wielkim złem, komunizm i narodowy socjalizm są strasznym złem w sobie, niezależnym w pełni od tego, czy obie poprzez miłosierdzie Boże w toku dziejów mogą służyć czemuś pełnemu wartości, a co przeciwstawia się ich sensowi i istocie. Mord pozostaje grzechem również wtedy, gdy staje się *felix culpa* (szczęśliwa wina), a więc nie tylko czymś w sobie wartościowym negatywnie

28 „Prolegomena” i rozdz. 12.

(*Unwertiges*), straszliwym grzechem, który obraża Boga, lecz także pozostaje pewną wartością negatywną wtedy, gdy mord stał się realny i gdy człowiek upadł tak nisko. To, że Bóg posiada moc, aby naprawić wartość negatywną przez coś pozytywnego, poprzez jego następstwa – które są jego istocie przeciwstawne i naznaczają go pewną nową wartością – nadać temu wydarzeniu całkiem nowy sens, nie zmienia nic w tym, że jego istnienie jest pewnym złem.

***Piękno metafizyczne wartości ontologicznych
Estetycznie pozytywny wygląd wartości doskonałości***

Pewna wartość estetyczna wiąże się nie tylko z wartościami jakościowymi, będąc niejako ich *splendorem*, ich promieniowaniem. Również wartości ontologiczne promieniają pięknem metafizycznym: zarówno godność i szlachetność osoby, wartość ontologiczna tego, co żywe w świecie zwierząt i roślin, a zatem wartość ontologiczna każdego poszczególnego typu w hierarchii zwierząt i roślin (czyli nie wartość bytu jako bytu, lecz określonego bytu na gruncie jego szczególnej istoty), jak i godność nieożywionej materii.

Dalej możemy wskazać na wartość estetyczną, która wiąże się z kategorią wartości nazywanych przez nas „wartościami doskonałości” albo „wartościami technicznymi”. Takie wartości jak siła woli, energia, dobra pamięć, przenikliwość umysłu posiadają wszystkie pewną wartość estetyczną, pewien skromny blask, pozytywny, estetyczny wygląd. Często nie chodzi o właściwe piękno. Znajdujemy raczej skromniejsze wartości estetyczne, które nie są podgatunkami piękna, zmierzając jakościowo w innym kierunku.

Nie możemy znaleźć własnej nazwy dla wartości estetycznej przenikliwości umysłu albo dobrej pamięci – brzmi to jednak ewidentnie fałszywie, gdy mówi się w ich wypadku o pięknie. Obie nam imponują, podziwiamy je. Bez wątplenia pojawia się nie tylko sama wartość doskonałości, lecz także pewna wartość estetyczna, która do tego posiada delectowalny wygląd.

Wola, zdolność chcenia, a przede wszystkim wolność woli mają wielką wartość ontologiczną. Wola jest niesłychanie cennym darem, praelementem bytu osobowego. Przysługuje ona wszystkim osobom. Może zostać ukrócona tylko przez obłąkanie, względnie opóźnienie rozwojowe. Istnieją jednak bez wątplenia mniej lub bardziej energiczni ludzie – pomiędzy Piotrem Wielkim z Rosji a Obłomowem²⁹ ziele w tym względzie przepaść.

Energia, silna siła woli, zdolność przeciwstawiania się swoim instynktom i tendencjom, możność wyemancypowania się z nich i zwalczania ich, jest potencjalnie zawarta w darze wolnej woli. Jednak jej aktualne rozwinięcie (*Entfaltung*), jej postęp (*Entwicklung*) jest jeszcze czymś nowym. Najwidoczniej ten typ wartości, wartość doskonałości, różna jest całkiem od jakościowej wartości *dobrej* woli. Można spotkać tę wartość doskonałości zarówno u złych, jak i dobrych ludzi. Podnosi ona w pewnym sensie dobrą wolę i podnosi złą wolę. Silna siła woli jest sama w sobie pewną wartością, a i ta ma również swoje promieniowanie, swój

29 Główna postać powieści Gonczarowa pod tą samą nazwą.

wygląd. O ile nie przeciwstawia się jej pewna jakościowa wartość negatywna, jej wartość estetyczna stanowi pewne *delectabile*.

Znaczność⁹ i wielkość

Przede wszystkim istnieje szereg prawdziwych (*ausgesprochene*) wartości estetycznych, które są promieniowaniem ogólnych wartości osobowych, takich jak duży format, *envergure*^h, znaczność, genialność. Chodzi tu o inny rodzaj wartości niż wartości doskonałości, które odnoszą się do stopnia (*Ausmaß*) perfekcji pewnej wartości ontologicznej.

Gdy mówimy o jakimś człowieku, że jest osobowością, że jest genialny, to mamy na myśli ewidentnie nie tylko rozwinięcie pewnej wartości ontologicznej, lecz także coś znacznie mniej formalnego, swoisty dar, coś jakościowo nowego. Nie chodzi również o wartości jakościowe, takie jak wartości moralne albo mądrość, albo siła intelektu. Jak pokazaliśmy już na wstępie, w wypadku „intelektualnych” wartości osobowych, mamy na myśli coś, co możemy odnaleźć w najróżniejszych obszarach. Ktoś może być znaczący czysto ludzko jako osobowość na gruncie swego wielkiego formatu, swego *envergure*. Może on być jednak znaczący również jako dowódca, jak Aleksander Wielki albo poprzez swą wielkość jako filozof, jak Platon, Arystoteles, Augustyn; może być on wybitny jako naukowiec, badacz, odkrywca, artysta itd. Te jakości wartości mogą manifestować się w zupełnie różnych obszarach. Istnieje jednak wiele zawodów, w których jest to niemożliwe. Podczas gdy solidność (*Tüchtigkeit*) można znaleźć wszędzie – u szewca, piekarza, maszynisty, notariusza – ledwo można mówić w wypadku najlepszego szewca, piekarza czy notariusza o znaczności w prawdziwym sensie. Balzac miał rację, gdy powiedział swemu ojcu, który chciał, aby syn został notariuszem: nie, zostanę wielkim człowiekiem – notariusz nie może być wielki, nawet gdy jest solidny.

Naturalnie wielkość, względnie znaczność osobowości jako człowieka, jest w pełni niezależna od rodzaju zawodu. Trzeba tu, z jednej strony, zobaczyć, że w wypadku wartości, jak znaczność, wielkość, wysoka siła duchowa, *envergure* itd., nie chodzi o zwykłe wartości perfekcji, lecz o coś jakościowego, z drugiej strony, że są to również wartości formalne, które mogą manifestować się w najróżniejszych obszarach, zapewne zawsze z określoną jakościową wariacją, ale nie stanowią żadnej tematycznie ujednoczonej jakościowej rodziny wartości. Nie są one również związane z osobami. Książka naukowa może być również znacząca, inna zaś nie – tak samo dzieło sztuki. Również dzianie się, wydarzenie, może być znaczące, inne zaś pozbawione (*belanglos*) znaczenia.

Wyłączamy tu oczywiście znaczność jako czyste następstwo (*Folge*) ilości. Gdy mówimy o znacznej (*bedeutend*) sumie pieniędzy, to mamy na oku nie wartość, lecz coś całkiem innego, coś czysto ilościowego. Gdy jednak mówimy o jakimś momencie historycznym, np. bitwie pod Akcjum albo zwycięstwie Karola Młota nad Arabami pod Poitiers, że jest znaczący, to mamy na myśli znaczność we właściwym sensie. Wskazujemy na pewną wartość, którą posiada to wydarzenie. Kwestia, czy to znaczące wydarzenie jest szczęśliwe czy katastrofalne,

czy zwycięstwo jako zwycięstwo uosabia wartość pozytywną albo negatywną, szczęście albo nieszczęście, nie odgrywa przy tym żadnej roli. Wartość tego, co znaczące w odróżnieniu od tego, co nieznaczące jest jakością *sui generis* (swoistego rodzaju).

Prawdziwa „wielkość” historycznych momentów wymaga jednak więcej niż to, że dane wydarzenie ma wielkie skutki. Nie musi być ono wprawdzie szczęśliwe, nie musi być zwycięstwem dobra, narodzinami jakiegoś wielkiego świętego – krótko: wydarzeniem, które bogate jest w inne wartości – ale musi zachodzić prawdziwa wielkość, a nie sukces przeciętności, jak mówi Kierkegaard: „stratowanie na śmierć przez gęsi”³⁰, [czyli] niebrzemienne w skutki i fatalne wydarzenie, które ma przy tym charakter zwycięstwa przeciętności, pospolitej propagandy czy głupoty. Nie, fenomen wielkości historycznego momentu zakłada coś innego, jest on jakością swoistego rodzaju. Szwindel pożaru Reichstagu, który umożliwił narodowym socjalistom zniesienie państwa prawa, miał charakter lichej sztuczki, złej farsy, choć jego skutki kosztowały później miliony żyć. Nie mówiąc już o wmaszerowaniu narodowych socjalistów do Grecji, którzy zasadzili na Partenonie swastykę; był [on] wydarzeniem pozbawionym wszelkiej wielkości. Było to zawstydzające, kiepskie widowisko, które co najwyżej wywierało wrażenie swą straszliwą ironią. To nieszczęsne widowisko: Partenon, symbol wielkości duchowej i najszlachetniejszego piękna, zbezczeszczone przez brunatne koszule i straszliwie zakłamywany symbol swastyki – nie posiadało żadnej wielkości. Zwycięstwo anonimowo zmechanizowanej mocy niemieckich kolonistów nie posiadało nic z wielkości elementarnej siły przypadku Attyli, czy genialności zwycięstwa Napoleona.

Zobaczyliśmy, że prawdziwa wielkość i znaczość posiadają pewną określoną wartość, bez względu na to, na którym obszarze się manifestują. W wielu wypadkach jednak jedna i ta sama rzecz, która posiada wielkość, może nosić zarazem wielką wartość negatywną innego rodzaju, np. moralnie negatywną. Wówczas wartość estetyczna wielkości stoi obok straszliwej brzydoty grzechu. W rzeczywistości wielkość ta zwiększa wówczas monstrualną brzydotę grzechu. Koncentracja na estetycznej wartości wielkości jako takiej byłaby więc odrażającym, jeszcze bardziej grzesznym estetyzmem. Ale w świecie sztuk naśladowczych, w której wszystko jest przeniesione (*transportiert*), w szczególności w literaturze, estetyczna wartość wielkości, nawet wielkość jakiegoś drania, może służyć artystycznemu pięknu całości.

Zupełnie inny przypadek zachodzi w powiązaniu wielkości i znaczości z czymś negatywnie wartościowym, gdy nie chodzi o moralne wartości negatywne, lecz o wydarzenia, które są tragiczne w skutkach i przynoszą w następstwie wiele nieszczęścia. Wówczas wielkość zostaje zatarta w inny sposób niż w wypadku łączenia się w parę z tym, co moralnie złe. Jednakże estetyczna wartość wielkości nie potrzebuje również być nigdy uwolniona albo być przedmiotem rozkoszy, ponieważ temat, jak w wypadku powiązania z pewną moralną wartością negatywną, jest wyraźnie inny.

³⁰ *Die Tägäbuecher 1834-1855*, wybór i przekład T. Haecker, wyd. 2, Hegner, Leipzig 1941, s. 428 (1850) i s. 592 (1854).

Zauważyliśmy wcześniej, że metafizyczne piękno moralnej wartości nigdy nie może być uczynione tematem, że to wysublimowane piękno z istoty jest przeobfitym epifenomenem. Ono nas głęboko uszczęśliwia i powinniśmy się nim w najwyższym tego słowa znaczeniu „rozkoszować”. Jeżeli jednak zapoznamy tematyczność tego, co moralne i próbujemy owo piękno uczynić tematem, popadamy nie tylko w pewną określoną postawę estetyczystyczną, lecz nadrywamy to piękno, nie mogąc go więcej zobaczyć. Jeżeli chodzi o estetyczną wartość jakiegoś innego elementu, np. o estetyczną wartość wielkości, która nie jest odbłaskiem wartości moralnej, to nie można się nią rozkoszować, jeżeli związana jest z jakąś negatywną wartością moralną, ponieważ tematem jest to, co moralne – ignorowanie tego tematu jest zaś straszliwym estetycyzmem.

Analogicznie, obowiązuje to również dla przypadków, w których chodzi o wielkość jakiegoś fatalnego w skutki wydarzenia. Tematyzacja fatum zabrania *frui* wielkości.

Istnieje jeszcze wiele jakości wartości analogicznych do wielkości i znaczości, które są nośnikiem wartości estetycznej. Nie należą one do żadnej jakościowej rodziny wartości. Mogą się one jednak manifestować w pewnych jakościowych rodzinach wartości i łączyć się w parę z wartością moralną albo „intelektualną”.

Nie chcemy rozstrzygać, czy powiązanie wartości estetycznych z tymi jakościami wartości jest dokładnie tym samym co to, w wypadku którego piękno metafizyczne ufundowane jest w wartościach moralnych, „intelektualnych” i witalnych. W tym kontekście wystarczy wskazać tylko na typ wartości estetycznych w generalnych jakościach wartości, które ze swej strony mogą wiązać się z duchowymi tworam i z takimi rzeczami, jak wydarzenia, stany faktyczne i wspólnoty, ale które sięgają również w obszar tego, co widzialne i słyszalne.

Jeżeli rzucimy okiem na estetyczne jakości wartości, które zwykle wylicza się jako podgatunki piękna, jak „uroczy”, „wzniosły”, „wdzięczny”, „poetycki”, to wydaje się, że estetyczna sfera wartości nie wykazuje więcej wariacji niż sfera wartości moralnych. Jeżeli jednak pomyślimy o nieprzeliczalnej ilości wartości estetycznych, które wynikają z faktu, że wszystkie inne rodzaje wartości jak ontologiczne, techniczne i wszelkie jakościowe rodziny wartości posiadają szczególną, różniącą się w zależności od nośnika jakość piękna; albo gdy pomyślimy o wszystkich wartościach estetycznych takich jak wartość znaczości, wielkości, wspaniałomyślność itd., to uzyskamy wgląd w niewyczerpaną pełnię wartości estetycznych. Ów zawsze jakościowy obszar wartości – również gdy wartość estetyczna nie jest odbłaskiem, wonią, wyglądem wartości jakościowych, lecz np. noszona jest przez wartości ontologiczne i inne typy wartości – wykazuje niesłychane zróżnicowanie.

Na dalsze jakości, z którymi może się wiązać piękno metafizyczne, wskażemy jeszcze później: w rozdziale 8 na zakwitanie, w 9 na siłę, wytrzymałość, niezłomność i w rozdziale 14 na radość nieba, tego, co poranne i inne rodzaje piękna naturalnego (*Naturschönheiten*).

Fundamentalna różnica między pięknem metafizycznym a pięknem tego, co widzialne i słyszalne przy ich [jednoczesnym] pokrewieństwie jakościowym

Chcemy teraz zwrócić się ku fundamentalnej różnicy w obrębie estetycznego świata wartości: różnicy między ufundowanym w innych wartościach pięknem metafizycznym, które jest blaskiem, wonią, promieniowaniem owych wartości, a pięknem tego, co widzialne i słyszalne.

W wypadku tego ostatniego, jak to przedstawiliśmy w rozdziale 6, trzeba odróżnić dwa zupełnie różne typy piękna: prymitywniejsze piękno, które nazwaliśmy, z braku lepszego wyrażenia „pięknem zmysłowym” albo „pięknem w pierwszej potędze” oraz piękno wysoko duchowe, które nazwaliśmy „pięknem w drugiej potędze”.

Wcześniej mówiliśmy głównie o pierwszej formie wartości estetycznych. Chcemy teraz zwrócić się ku pięknemu tego, co widzialne i słyszalne.

Piękno ornamentu, kapitelu albo piękno dźwięku fletu nie jest wonią, promieniowaniem innej wartości, lecz wiąże się bezpośrednio z tym obiektem. Melodia jest bezpośrednim nośnikiem piękna, tak samo ornament albo filar. Pierwotnym tematem nie jest w tym wypadku inna wartość, lecz samo piękno. Jeśli nośnik piękna mógłby posiadać jeszcze inną ważność, mógłby być np. pożyteczny, mógłby pełnić funkcję praktyczną albo mógłby być tego wszystkiego pozbawiony – to piękno nie jest ufundowane w ewentualnych innych wartościach. Zależy ono od zupełnie innych czynników, jak np. barwy, formy i proporcji, jak w wypadku tego, co widzialne. Jest ono wartością prominentną, która wiąże się z tymi widzialnymi i słyszalnymi tworam.

Różnica ta w odniesieniu do nośnika i czynników, od których zależy piękno, jak zobaczymy później, ma centralne znaczenie.

Ale piękno metafizyczne i piękno tego, co widzialne i słyszalne są tym samym typem wartości. Należą one do tej samej jakościowej rodziny wartości estetycznych. Wielka gradacja i różnorodność w obrębie piękna znajduje się w nich obu: w wypadku piękna metafizycznego, wszystkich wartości estetycznych duchowych tworów i tego, co widzialne i słyszalne. Tkwi w nich pewien swoisty problem, do którego jeszcze szczegółowo powrócimy. Różnica piękna metafizycznego i piękna tego, co widzialne i słyszalne zmierza w innym kierunku niż różnica jakościowo różnych typów piękna i różnych stopni piękna.

Po tym jak odróżniliśmy piękno metafizyczne od piękna tego, co widzialne i słyszalne i zarazem podkreśliliśmy ich jakościowe pokrewieństwo, które uprawnia nas do nazywania ich obu mianem „piękna” w pełnym tego słowa znaczeniu, chcemy przede wszystkim zbadać, jak jest nam dane piękno metafizyczne, a potem, jak dane jest piękno tego, co widzialne i słyszalne, które zakłada obecność zmysłów.

Przekład: Filip Borek

Przypisy końcowe

- a Wyrażenie *Bedeutsamkeit* stanowi termin techniczny filozofii Hildebranda. Przyjęło się przekładać je jako „ważność” i tak też postępuję w niniejszym tłumaczeniu.
- b Hildebrand ma tutaj na myśli ten rodzaj wartości, który nazywał również „wartościami ontycznymi”.
- c D. von Hildebrand odnosi się tutaj do swojej książki *Ethik*, Patmos, Düsseldorf, 1959; 2. wyd. jako tom II. *Gesammelte Werke*: „Ethik”, W. Kohlhammer, Stuttgart, 1973. Wydanie angielskie: *Christian Ethics*, New York: David McKay / London: Thames & Hudson, 1953, 2. wyd.: *Ethics*, Chicago: Franciscan Herald Press, 1972.
- d W oryginale: „Es gibt keinen positiven Unwert”. W tłumaczeniu opuszczam przymiotnik *positiven*, ponieważ decyduję się na konsekwentne tłumaczenie *Unwert* jako „wartość negatywna”. Wyrażenie *positiven Unwert* oznacza tutaj, że owe „nie-wartości” mają pozytywny jakościowo charakter, tzn. nie są po prostu brakiem pewnej wartości (np. brzydota nie jest po prostu brakiem piękna). Jeżeli jednak decyduję się tłumaczyć *Unwert* jako „wartość negatywna”, to w wyrażeniu tym podkreślony jest już pozytywnie jakościowy charakter tego tworu. Zostawienie przymiotnika *positiven* skutkowałoby użyciem brzmiącego sprzecznie wyrażenia „pozytywna wartość negatywna”.
- e „Objęte” w takim sensie, w jakim – o czym mowa w dalszej części akapitu – rodzaj obejmuje różne gatunki.
- f Rzeczownik *Delektabilität* jest sztucznie utworzonym słowem od przymiotnika *delektabel*. Zdecydowałem się przełożyć dosłownie ten rzeczownik jako „delektowalność”, a nie np. „rozkoszowalność”, ponieważ: (1). zostaje w ten sposób zachowany związek z łacińskim *delectabile* (o co chodzi tutaj Hildebrandowi), (2). polskie słowo „delektowalność” brzmi nieco sztucznie, ale tak samo dzieje się w wypadku jego niemieckiego odpowiednika.
- g W oryginale: *Bedeutendheit*, co oznacza: wybitność, doniosłość. Słowo to ma etymologiczny związek z rzeczownikiem: *Bedeutung* – „znaczenie”. Dosłownie można je więc przełożyć jako „znaczącość” albo „znacznicość”. Decyduję się na drugie z tych tłumaczeń, ponieważ z jednej strony podkreśla ono sens istotny dla Hildebranda, czyli „potęgę”, „wielkość” itd., z drugiej strony umożliwia zastosowanie jego przymiotnikowej formy w różnych przywoływanych przez autora kontekstach, np. że nie chodzi mu o znacznicość w sensie ilościowym, gdy mówimy o „znacznicości sumie pieniędzy”.
- h Z francuskiego: *skala*, *rozpiętość*, *rozległość*.

f.borek@student.uw.edu.pl

II. Od polityki do estetyki wstrętu

Andrzej Gniazdowski

Krew i kość. Psychopatologia anarchokomunizmu według Aurela Kolnaia

Abstract

This article presents a reconstruction of Aurel Kolnai's early political philosophy, and especially of his stance on the relationship between Marxism and psychoanalysis, introduced in his first book *Psychoanalysis and Sociology* (1921). The aim of the article is to analyze the historical and theoretical context of this stance, the main lines of argumentation that justify it and their role in Kolnai's thought formulated before WWII.

As proposed in the main thesis of the article, Kolnai's early political philosophy – whose foundations were shaped through debates conducted in the *salon* of young Hungarian liberal-left society called the Galileo Circle – constitutes part of a wider historical and ideological phenomenon known as the Budapest School of psychoanalysis, with Sándor Ferenczi as its central figure. Following this thesis, the article argues that Kolnai's early philosophy was influenced by his attempt to utilise the theoretical work of Sigmund Freud in the field of sociology and, in particular, in interpreting the psychosocial background of so-called Hungarian Bolshevism, embodied in Budapest in the three-month reign of the Hungarian Communist Party led by Bela Kun. The article defends this point by analysing the differences between Kolnai's stance and, on the one hand, the use of psychoanalysis in the sociological studies proposed by the Frankfurt School and, on the other, the social ontology developed at the same time by the phenomenological movement represented by Max Scheler, Edith Stein and Dietrich von Hildebrand.

The main conclusion drawn from this analysis is that the aforementioned differences stem from divergent understandings of the sociological category of "social masses" used by Kolnai, which he grounded more in Hegel's thought than in Marx's, as well as from his reference to Emil Durkheim's sociological system rather than to Ferdinand Tönnies's in his social studies.

In line with this conclusion, the article proposes that insofar as Kolnai's early political philosophy is focused not around common human social emancipation and class struggle but around constructing critical personality and a culture of solidarity, his philosophical stance can be considered close to a liberal socialism that is based on the foundations of individualism, personalism and pluralism of values.

Keywords: anarchism, communism, Aurel Kolnai, liberal socialism, Marxism, masses, phenomenology, psychoanalysis, revolution, solidarity

Wprowadzenie

Węgierską, liberalno-demokratyczną rewolucję chryzantem przyjął osiemnastoletni wówczas Aurel Kolnai w Budapeszcie jak dawno wyczekiwanego gościa. Wracających w listopadzie 1918 roku z frontu żołnierzy armii cesarsko-królewskiej, którzy w miejsce emblematów Kakanii wpinali sobie w czapki białe, jesienne kwiaty, witał u wylotu ulicy Kotwicznej na bulwar, nazywany dziś imieniem Mihály Károly'ego. Na ścianie kamienicy pod numerem dwa wisiała do 1990 roku tabliczka, która informowała, że w latach 1910-1919 miał w niej swoją siedzibę Krąg Galileusza¹. W dyskusjach tego założonego w 1908 roku salonu liberalno-lewicowej młodzieży, który szerzył wśród budapeszteńskich studentów idee demokratycznego radykalizmu, brał udział Kolnai jeszcze podczas wojny jako gimnazjalista². Rolę jego mentora przyjął wówczas na siebie Oszkár Jászi, socjolog, pacyfista i zwolennik radykalnych reform społecznych³. Z autorem książki *Sztuka i moralność*⁴, który po powrocie z Paryża upowszechniał na Węgrzech myśl Emila Durkheima, a w rewolucyjnym rządzie Károly'ego objął z ramienia mieszczańskiej Partii Radykalnej tekę ministra do spraw narodowościowych, Aurel Kolnai utrzymywał kontakt listowny także po ich emigracji z Węgier⁵. Po wybuchu II wojny światowej spotkali się ponownie w 1941 roku na emigracji w Stanach Zjednoczonych⁶.

Upadek rządu Mihály Károly'ego w wyniku komunistycznego przewrotu i proklamowanie w marcu 1919 roku Węgierskiej Republiki Rad przyjął Kolnai z uczuciem trudnym dziś do określenia, bliskim jednak z pewnością jednemu z wnikliwie analizowanych później przez niego „uczuc wrogich” lub „awersyjnych”⁷. Wprawdzie wielu z uczestników dyskusji w Kręgu Galileusza, wśród nich György Lukács⁸, określony przez Kolnaia z perspektywy lat mianem „pospolitego sługi czasów”⁹, objęło funkcje komisarzy tej republiki, czym należy tłumaczyć

1 Por. P. Csunderlik, *Radikálisok, szabadgondolkodók, ateisták – A Galilei Kör története (1908-1919)*, Napvilág Kiadó, Budapest 2017.

2 Por. L. Congdon, *Exile and Social Thought. Hungarian Intellectuals in Germany and Austria 1919-1933*, Princeton University Press, New York 1991, s. 3-42.

3 Por. G. Litván, *A Twentieth-Century Prophet: Oscar Jászi 1875-1957*, Central European University Press, Budapest 2006.

4 O. Jászi, *Művészet és erkölcs, Népies kiadás*, Budapest 1904.

5 Oszkár Jászi opuścił Budapeszt w maju 1919 roku, Aurel Kolnai zaś przeniósł się do Wiednia na jesieni 1920 roku, por. A. Kolnai, *Political Memoirs*, Lexington Books, Lanham 1999, s. 65.

6 *Exploring the World of Human Practice*, red. Z. Balázs, F. Dunlop, Central European University Press, Budapest 2004, s. 1.

7 A. Kolnai, *Ekel, Hochmut, Hass. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2007; por. także A. Kolnai, „The standart modes of aversion”, [w:] A. Kolnai, *On Disgust*, Chicago/La Salle, Illinois 2004, s. 93-109.

8 Por. György Lukács: *His Life in Pictures and Documents*, red. É. Fekete, É. Karádi, Corvina Kiadó, Budapest 1981.

9 Por. A. Kolnai, *Political Memoirs*, s. 56.

obecny brak wspomnianej tabliczki na budynku jego dawnej siedziby. Jako że krąg ten, który łączył entuzjastów nauk przyrodniczych, materialistów, ateistów i wolnomyślicieli, miał za swą główną dewizę „uczyć się i nauczać”, równie wielu z nich jednak, między innymi Karl Mannheim czy Karl i Mihály Polányi – jak ujął to Aurel Kolnai w *Pamiętnikach politycznych* – „odrzuć komunistyczną dyktaturę ze wstrętem”¹⁰. Sam Kolnai przywoływał w swojej pierwszej emigracyjnej książce *Psychoanaliza a socjologia*, opublikowanej w 1920 roku w Wiedniu, świeże wspomnienie rozmowy, odbytej pod dyktaturą w Budapeszcie z przyjacielem, który „zawsze był nastawiony postępowo, a od niedawna został komunistą”¹¹. W odpowiedzi na swoją skargę, że wolnościowe zdobycze rewolucji chryzantem są zaprzepaszczone, a wszelka krytyka rozporządzeń „władzy rad” jest surowo zakazana, usłyszał: „no, a cóż ty masz do zarzucenia rozporządzeniom władzy rad?”¹².

Humanistyczny sens psychoanalizy

W swoich *Portretach do historii idei dwudziestego wieku* Axel Honneth przedstawił Aurela Kolnaia jako „niespokojnego tematycznie ducha”, skłonного podejmować, zależnie od okoliczności, wciąż nowe wyzwania teoretyczne¹³. Wśród licznych zagadnień, które Kolnai czynił tematami swej refleksji podczas życiowej tułaczki z Budapesztu, przez Wiedeń i Nowy Jork po Londyn, o jej ciągłości i współczesnej doniosłości pozwalają dziś mówić, zdaniem Honnetha, ich dwie główne grupy. Z jednej strony, jako filozof wywodzący się ze szkoły Brentany i Husserla, Kolnai usiłował na drodze fenomenologicznych badań nad negatywnymi reakcjami uczuciowymi przyczynić się do zbudowania materialnej etyki wartości. Z drugiej strony, od publikacji w 1933 roku krytycznego artykułu na temat teorii politycznej Carla Schmitta¹⁴, nie opuszczała go, zgodnie z prezentacją Honnetha, idea rozwinięcia takiego pojęcia „polityczności” i praktyki politycznej, które zdawałoby sprawę z faktu pluralizmu ludzkich wartości¹⁵.

Książka, którą ledwie dwudziestoletni Aurel Kolnai opublikował tuż po przybyciu do Wiednia, wydaje się nie mieścić w żadnej ze wskazanych dominant jego teoretycznej refleksji. Między innymi z tego powodu Honneth omówił jej tematykę w swoim portrecie w sposób dość pobieżny. Nie bez znaczenia jest tu też fakt, że sam wspomniany portret stanowił pierwotnie postłowie do opublikowanego w 2007 roku wyboru rozpraw Kolnaia pod tytułem *Wstręt*,

10 W przekonaniu Kolnaia uczyniłby tak również – określany przez niego mianem „oficjalnego poety” kręgu – Endre Ady, któremu „niebo łaskawie oszczędziło jej doświadczenia”, por. A. Kolnai, *Political Memoirs*, s. 42.

11 A. Kolnai, *Psychoanalyse und Soziologie. Zur Psychologie von Masse und Gesellschaft*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig/Wien/Zürich 1920, s. 112.

12 Tamże.

13 Por. A. Honneth, „Phänomenologie des Bösen. Das vergessene Werk von Aurel Kolnai”, [w:] A. Honneth, *Vivisektionen eines Zeitalters. Porträts zur Ideengeschichte des 20. Jahrhunderts*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2014, s. 77.

14 A. Kolnai, *Der Inhalt der Politik*, „Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft”, Bd. 94, H. 1. (1933), s. 1-38.

15 A. Honneth, *Phänomenologie des Bösen*, s. 78.

pycha, nienawiść, którego celem było przedstawienie niemieckiemu czytelnikowi dorobku tego zapomnianego fenomenologa przede wszystkim w zakresie analiz uczuć awersyjnych¹⁶. Odnosząc się do kwestii okoliczności powstania książki *Psychoanaliza a socjologia*, Honneth zauważył w swoim posłowiu, że stanowiła ona realizację psychoanalitycznego projektu badawczego młodego Kolnaia, którego koncepcję wypracował sobie już podczas dyskusji prowadzonych w Kręgu Galileusza. Już w niej zaznaczać się miały jednak u Kolnaia tendencje do podważania siły wyjaśniającej psychoanalizy. Pogłębiając się w kolejnych artykułach, publikowanych przez niego w latach dwudziestych w wydawanym przez Zygmunta Freuda czasopiśmie „Imago”, tendencje te miały z czasem przyczynić się do porzucenia przez Kolnaia psychoanalizy na rzecz fenomenologii¹⁷.

Z ideą psychoanalizy Aurel Kolnai zapoznał się w Kręgu Galileusza za pośrednictwem jej węgierskiego, przedstawiciela, Sándora Ferenczego, przyjaciela i jednego z najbliższych współpracowników Freuda¹⁸. Choć opublikowana niedawno historia powstałej wokół Ferenczego, budapeszteńskiej szkoły psychoanalizy nie zalicza Kolnaia do jej przedstawicieli¹⁹, jego książka o znaczeniu nauki Freuda dla badań socjologicznych została przyjęta w jej środowisku z zainteresowaniem²⁰. Jeden z recenzentów, Theodor Reik, chwalił jej oryginalność metodologiczną, inny z nich, Vladimir Jurinetz określał Kolnaia w wydawanym w Moskwie czasopiśmie „Pod sztandarem marksizmu” mianem „najzagorzalszego ucznia Freuda” i obszernie cytował jego książkę w celu zdezwuowania podjętej w niej, psychoanalitycznej krytyki materializmu historycznego²¹. Jednoznacznym świadectwem miejsca, jakie zapewnił sobie Kolnai swoją książką wśród pozostałych freudystów, stało się przetłumaczenie jej wkrótce na język angielski²², a także wspomniane wcześniej zaproszenie go do współpracy z ich oficjalnym organem „Imago”, gdzie opublikował m.in. artykuł *O mistyce* oraz przedstawił analizę krytyki freudowskiej teorii libido ze strony Maxa Schelera²³.

O bliskich związkach Aurela Kolnaia ze szkołą budapeszteńską świadczy może najbardziej dobitnie artykuł, który opublikował w 1923 roku w tomie jubileuszowym *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, wydanym z okazji pięćdziesiątych urodzin Ferenczego. Tematem tego artykułu, sąsiadującego we wspomnianym tomie z tekstem Melanii Klein, stał się humanistyczny sens psychoanalizy, która – jak pisał w nim Kolnai – „w przelomowy sposób wpłynęła

16 Por. A. Honneth, [w:] A. Kolnai, *Ekel, Hochmut, Hass*, s. 143-175.

17 Tamże, s. 147.

18 Tamże, s. 145.

19 Por. J. Meszaros, *Ferenczi and Beyond. Exile of the Budapest School and Solidarity in the Psychoanalytic Movement during the Nazi Years*, Karnac Books Ltd, London 2014. Wśród węgierskich psychoanalityków Kolnaia wymienia zaś Paul Harmat, *Freud, Ferenczi und die ungarische Psychoanalyse*, Edition discord, Tübingen 1988, s. 42.

20 A. Honneth, *Phänomenologie des Bösen*, s. 79.

21 Por. V. Jurinetz, *Psychoanalyse und Marxismus*, „Unter dem Banner des Marxismus” 1 (1925), s. 90-133.

22 A. Kolnai, *Psychoanalysis and Sociology*, transl. by Eden and Cedar Paul, Harcourt, Brace and Company, New York 1922.

23 Por. A. Kolnai, *Über das Mystische*, „Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften”, VII/1 (1921), s. 40-70, tenże, *Max Schelers Kritik und Würdigung der Freudschen Libidolehre*, „Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften”, XI/1, s. 135-146 (rec. z: M. Scheler, *Wesen und Formen der Sympathie*, Cohen, Bonn 1923).

na cały nasz światopogląd i zajęła poczesne miejsce w historii intelektualnej (zachodniej) ludzkości”²⁴. W swoim artykule podkreślał on, z jednej strony, wniesiony przez psychoanalizę wkład do nauki jako takiej. Przyznawał, że w psychoanalizie „nauki przyrodnicze, pozytywizm, determinizm, w tej samej mierze empiryzm, jak i racjonalizm, o ile stanowią one przeciwieństwo wobec tego, co nadmysłowe i metafizyki, znalazły nowy oddział posiłkowy, nowego sojusznika”²⁵. Z drugiej strony, Kolnai zwracał w nim uwagę na fakt, że psychoanaliza stała się wsparciem nie tyle dla wywodzącego się z nauki materialistycznego światopoglądu, ile dla jej pozytywistycznej metody poznawczej. Podczas gdy pozytywizm, wskazywał w swoim artykule, oddziałował ongiś ozdrowieńczo na narcyzm dotychczasowej psychologii swoją krytyką duszy, dzięki psychoanalizie rozwinął się on do postaci „krytyki ciała”. Według Kolnaia, ostatecznemu przewyciężeniu metafizycznego myślenia o ciele towarzyszyło w niej poluzowanie materialistycznego obrazu świata tak samo, jak miało to miejsce w fenomenalizmie Macha oraz – co stwierdzi dopiero później – w fenomenologii Schelera i Husserla²⁶.

Aurel Kolnai przestrzegał jednocześnie w swoim artykule przed pokusą jednoznacznego włączania psychoanalizy do nowego wówczas nurtu umysłowego, jakim był „przełom antypozytywistyczny”, a także dostrzegania w niej nowej postaci romantyzmu. Zgadzał się, że uznanie tego, co nieświadome oraz rozpoznanie znaczenia popędów przyczyniło się do detronizacji racjonalizmu w sensie przekonania, że wszelkie zachowanie człowieka można wyjaśnić i nim kierować, ograniczając się do sfery refleksji. Dostrzegał wspólnotę pomiędzy odkryciem irracjonalnych korzeni tego, co na pozór czysto racjonalne, w psychoanalizie Freuda i Ferencziego oraz w socjologii Webera. Wskazując na analogię pomiędzy odsłonięciem przez tego ostatniego treści purytańskich w „duchu kapitalizmu”²⁷ oraz stwierdzeniem przez psychoanalityków „analnego” charakteru popędu oszczędzania, Kolnai przyznawał, że istotnym wkładem jego nauczycieli w krytykę współczesności było wykazanie, że „nowoczesny racjonalizm jest nawet nie tyle poroniony, lecz w ogóle nie jest prawdziwym racjonalizmem”²⁸.

Uznając psychoanalizę za swoistą syntezę światopoglądu pozytywistycznego i światopoglądu „wiary w ducha”, Kolnai z całą mocą podkreślał, że nie ma ona jednak nic wspólnego z przyrodniczo-naukową, „materialistyczną mistyką”²⁹. W przeciwieństwie do prądów umysłowych, które przez odwoływanie się do sugestii i hipnozy usiłowały równoważyć jednostronność materializmu nieodpowiedzialnym spirytualizmem, postępowanie analityczno-terapeutyczne miało w jego ujęciu sens wyłącznie naukowo-emancypacyjny. Odnosząc się do popularnych w owym czasie przejawów wiary nie tylko w ducha, lecz także w „duchy”, jak okultyzm, antropozofia, chrześcijaństwo naukowe czy parapsychologia, Kolnai

24 A. Kolnai, *Die geistesgeschichtliche Bedeutung der Psychoanalyse*, „Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse” IX (1923) H. 3, s. 345.

25 Tamże.

26 Tamże, s. 348.

27 Por. M. Weber, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu. Wyznania protestanckie a duch kapitalizmu*, przeł. B. Baran, P. Miziński, Aletheia, Warszawa 2010.

28 A. Kolnai, *Die geistesgeschichtliche Bedeutung der Psychoanalyse*, s. 349.

29 Tamże.

stwierdzał: „tu kłamstwo, bezkrytyczne posłuszeństwo, ślepa wiara, grzęźnięcie w cudzej woli, tam prawda, wychowywanie do samopoznania i opracowania siebie na nowo, do krytycznego kierowania samym sobą!”³⁰. Zgodnie z jego słowami, „racjonalnie pojęty racjonalizm” psychoanalizy nie miał polegać na niekontrolowanym wczuwaniu się i zanurzaniu się w to, co nieświadome, lecz na poszerzaniu, rozjaśnianiu i umacnianiu świadomości: na „poznawaniu tego, co nieświadome, środkami świadomości i odpowiednim, racjonalnym wpływaniu na ufundowane w nieświadomości życie popędowe”³¹. W przeciwieństwie do kultu nieświadomości w okultyzmie, którego różne postaci Kolnai uznawał za ideologię „niezachodnie”, stanowiącą przejaw „upadku naszej kultury”, psychoanalizę przedstawiał w swym artykule jako „organiczny wykwit cywilizacji zachodniej na jej drodze do opanowania całego świata zewnętrznego i wewnętrznego przez świadomość”³².

Psychoanaliza a marksizm

Jak zauważył Aurel Kolnai pół wieku później w swoich *Pamiętnikach politycznych*, „nie ma w naszym życiu niczego ważniejszego od naszych miłości i nienawiści; przy czym o ile nienawiść jest ważna w tym sensie, że rządzi wyborem naszych frontów walki i punktów naszej najwyższej koncentracji energii, o tyle (...), nasze miłości określają, kim się faktycznie jest”³³. Wymieniając swoje własne „bojowe namiętności”, zaliczył do nich „nienawiść do komunizmu i panteizmu, do tyranii i anarchii, do bezkształtności i bezprawia, do uniformizmu i monotonii”³⁴. Pierwsza książka Kolnaia, zgodnie ze swym podtytułem stanowiąca przyczynek do *Psychologii masy i społeczeństwa*, miała być wprawdzie, o czym informowały tytuły jej dwóch głównych części, z założenia neutralnym, naukowym omówieniem, z jednej strony, „socjologicznych wyników” psychoanalizy, a z drugiej strony, jej „socjologicznych zadań”. Szczególnie w drugiej części książki, którą tworzyła w całości, obok wstępnych *Uwag ogólnych*, względnie samodzielna *Próba psychoanalizy anarcho=kunizmu*³⁵, dały jednak o sobie znać również jego namiętności bojowe, które rzucają, jak się wydaje, pewne światło także i na to, kim stał się Aurel Kolnai w jego późniejszych publikacjach.

O ile w artykule na temat humanistycznego sensu psychoanalizy Kolnai przeciwstawił ją ideologiom irracjonalistycznym, tworzącym „okultystyczne źródła nazizmu”³⁶, o tyle w książce *Psychoanaliza a socjologia* główny front walki przebiegał pomiędzy nią a różnymi typami ideologii komunistycznej.

30 Tamże, s. 350.

31 Tamże.

32 Tamże.

33 A. Kolnai, *Political Memoirs*, s. 70.

34 Tamże.

35 A. Kolnai, *Psychoanalyse und Soziologie*, s. 88 i n.

36 Jak zauważa Nicolas Goodrick Clarke, doktryny, które łączyły niemiecki, volkistowski nacjonalizm i aryjskie teorie rasowe z okultyzmem, „stanowiły artykulację defensywnej ideologii tożsamości niemieckiej i antyliberalizmu, ponieważ szczególnie niepokoiło je zyskiwanie politycznej podmiotowości przez narodowości wieloetnicznych Austro-Węgier po roku 1900”, por. N. Goodrick Clarke, *The Occult Roots of Nazism. Secret Aryan Cults and their Influence on Nazi Ideology*, I. B. Tauris & Co Ltd, London 1984, s. VI.

Inaczej niż późniejsi przedstawiciele Szkoły Frankfurckiej, jak Herbert Marcuse czy Erich Fromm, dla których psychoanaliza stała się oddziałem posiłkowym marksistowskiej krytyki społecznej, Kolnai już w swej pierwszej publikacji uczynił z niej sojusznika rozwijanej przez niego do końca życia, liberalno-konserwatywnej filozofii politycznej. Wprawdzie, jak pisał w swym artykule z 1923 roku, „łatwo może przyjść komuś do głowy pomysł, że wykonuje ona tę samą, krytyczno-interpretacyjną pracę w odniesieniu do jednostkowej psychiki, co marksizm w odniesieniu do struktury społecznej, i może być przez to uważana za jego kontynuatorkę i współbojowniczkę”³⁷. Sam jednak wymieniał szereg różnic pomiędzy marksizmem a psychoanalizą, które kazały mu umieszczać je po przeciwnych stronach frontu oraz uznawać naukę Freuda za bliższą w jej implikacjach socjologicznych raczej „fizjokratyczno-indywidualistycznej teorii społecznej”³⁸.

Kolnai przyznawał, że faktycznie, za możliwością sprzymierzenia się psychoanalizy z marksizmem w obszarze krytyki społecznej zdają się przemawiać pewne wspólne elementy ich struktur myślowych. Zaliczał do nich wskazywanie w ich ramach na ukryte za zasłoną ideologii czynniki „animalne”, woluntarystyczną interpretację innych teorii społecznych i – z pewnymi zastrzeżeniami – swojej własnej, a także pewien cechujący je „rys dialektyczny”, obliczony na znoszenie przeciwieństw³⁹. Niemniej, przymierze takie wykluczał, w jego ujęciu, szereg zachodzących pomiędzy nimi, dalece istotniejszych różnic. I tak, o ile teoria społeczna Marksa jako przykład ekonomicznego monizmu stanowiła, według Kolnaia, pewien system dogmatyczny, o tyle teoria Freuda była dla niego bardziej „rozwojowa” z uwagi na cechującą ją wszechstronność naukową. Za przejaw dogmatyzmu Marksa uznawał on uogólnianie przez niego „racjonalnych interesów” społecznych, któremu przeciwstawiał wyniki badań Freuda z zakresu psychologii głębi. Nie do przyjęcia z punktu widzenia psychoanalizy było, zdaniem Kolnaia, zakładanie przez Marksa istnienia z góry określonych, historycznych procesów rozwojowych, czego odpowiednikiem była u Freuda jedynie pewna mieszcząca się w ramach empirii, wybiegająca w przyszłość spekulacja. Za szczególnie niewiarygodną Kolnai uznawał Marksowską obietnicę przekształcenia się całej ludzkości w bezosobowy proletariat, którą konfrontował z naciskiem psychoanalizy na budowę krytycznej osobowości⁴⁰. Sam wieścił już pod wyraźnym wpływem Schelera, że na ruinach nieudanego, marksistowskiego przewrotu przyjdzie kolej na nową, personalistyczną reformę społeczną. W walce ze starym, „mechaniczno-purytańskim” liberalizmem miała ona wspierać się na psychoanalitycznych badaniach nad tajemnicami „libidynalnego zaspokojenia” i racjonalnej wolności człowieka, a także nad możliwością „samosterownej osobowości kulturowej”⁴¹.

Nadzieję na wypełnienie przez psychoanalizę tego zadania wiązał Kolnai z przedstawionymi w książce *Psychoanaliza a socjologia* ustaleniami, do których

37 A. Kolnai, *Die geistesgeschichtliche Bedeutung der Psychoanalyse*, s. 355.

38 Tamże.

39 Tamże.

40 Tamże.

41 Tamże, s. 356.

nauka Freuda już doszła, jego zdaniem, w obszarze nauk społecznych. Podstawą tych ustaleń stało się przede wszystkim, w jego ujęciu, istotnie odróżniające psychoanalizę od innych kierunków psychologicznych stwierdzenie roli społeczeństwa w rozwoju jednostki⁴². W tej mierze, w jakiej badania analityczne nad osobami chorymi psychicznie wykazały w jej ramach nieodzowność uwzględnienia bezpośredniego społecznego otoczenia jednostki w wyjaśnianiu nawet czysto indywidualnych kategorii psychologicznych, konstytutywne dla samej idei psychoanalizy stało się, pisał Kolnai, „uznanie jeśli nie metafizycznego priorytetu społeczeństwa, to z pewnością wzajemnego oddziaływania i warunkowania się jednostki i społeczeństwa”⁴³. Jako a-fizjologiczna i a-metafizyczna, psychoanaliza miała, zgodnie z jego uwagą, charakter społeczny również w obszarze terapii, która polegała w jej wypadku nie tyle na ingerencji fizycznej, ile na „psychicznej współpracy” pacjenta z lekarzem⁴⁴.

W ujęciu Kolnaia, na gruncie psychoanalizy, tak samo jak na gruncie socjologizmu Durkheima, wpływ społeczeństwa na kształtowanie się jednostki nie polegał na tym, że wypełnia ono treścią społeczną jej niejako gotowe ramy psychiczne, lecz na tym, że „tworzy same te ramy: nie tylko w odniesieniu do moralnej, lecz również intelektualnej konstytucji jednostki”⁴⁵. Główny przedmiot badań psychoanalizy, a mianowicie to, co nieświadome, czego nie da się wyrazić językowo ani zakomunikować w inny, powszechnie zrozumiały sposób, definiowała ona z perspektywy pytania o jej sens socjologiczny jako to, co aspołeczne i – jak podkreślał Kolnai – w tej samej mierze a-indywidualne. Realizacja jej głównego celu, a mianowicie poszerzenie obszaru świadomości przez odszyfrowywanie i wyjaśnianie nieświadomych elementów psychicznych, które miało dokonywać się na drodze ich analizy porównawczej i systematyzacji, polegała w ten sposób zarówno na ich poznawaniu, jak i udostępnianiu, po pierwsze lekarzowi, a po drugie społeczeństwu⁴⁶.

Ów „rys dialektyczny” w sposobie ujęcia relacji pomiędzy jednostką a społeczeństwem psychoanaliza dzieliła oczywiście nie tylko z marksizmem, lecz także z innymi ówczesnymi filozofiami człowieka w Niemczech, które przyjmowały wobec tej kwestii perspektywę socjologiczną. Obok Georga Simmla, Maxa Webera, wspomnianego wcześniej Karla Mannheima czy później Helmutha Plessnera, rys ten był właściwy reprezentowanej między innymi przez Maxa Schelera socjologii wiedzy, a poprzez niego także innym filozofiom wspólnoty, rozwijanym po zakończeniu I wojny światowej w obrębie ruchu fenomenologicznego⁴⁷. Tak samo jak Scheler, który w swoim *Formalizmie w etyce i materialnej etyce wartości* utrzymywał, że „każda skończona osoba indywidualna jest zawsze członem jakiegoś związku społecznego, a zatem w sposób równie źródłowy

42 A. Kolnai, *Psychoanalyse und Soziologie*, s. 6.

43 Tamże.

44 Tamże, s. 7.

45 Tamże, s. 38.

46 Tamże, s. 44.

47 Por. m.in. M. Scheler, *Formalismus in der Ethik und materiale Wertethik. Neuer Versuch der Grundlegung eines ethischen Personalismus*, Verlag von Max Niemeyer, Halle 1916; E. Stein, *Individuum und Gemeinschaft*, „Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung”, Bd. 5, Max Niemeyer, Halle 1922, s. 116-283; D. von Hildebrand, *Metaphysik der Gemeinschaft. Untersuchungen über Wesen und Wert der Gemeinschaft*, Haas & Grabherr, Augsburg 1930.

osobą jednostkową i członem pewnej osoby zbiorowej (*Gesamtperson*)”⁴⁸, także Edith Stein wskazywała, że tylko z jednej strony „charakter wspólnoty okazuje się zależny od indywidualnej niepowtarzalności jej członków”⁴⁹. Z drugiej strony, pisała, „odnajdujemy indywidualium uwarunkowane w swoim charakterze przez wspólnotę”⁵⁰.

Jako szczególnie istotny wkład psychoanalizy w badania nad człowiekiem jako istotą społeczną Kolnai przedstawiał w swojej książce podjęte w jej ramach badania nad seksualnością, a także wyniki, do jakich doszła, odnosząc się do relacji pomiędzy psychiką normalną a psychiką chorą. W odróżnieniu od marksistowskiej filozofii człowieka oraz innych współczesnych mu stanowisk z obszaru antropologii filozoficznej i społecznej, wraz z koncentracją na patologiach w procesie zaspokajania popędów płciowych psychoanaliza uczyniła swym przedmiotem, w jego ujęciu, „pierwotny punkt węzłowy”, decydujący zarówno o tym, co łączy jednostkę ze społeczeństwem, jak i o tym, co ją od niego oddziela⁵¹. Dzięki badaniom nad ambiwalencją uczuć, budzących się między jednostkami w związku z realizowaniem przez nie, względnie blokowaniem ich potrzeb seksualnych, a także nad ufundowanym w nich związkiem pomiędzy wewnętrzną organizacją jednostki a organizacją społeczną, to nie dogmatyczny ekonomizm Marksa z ożywiającą go ideą komunizmu, lecz „wolny i emancypacyjny duch psychoanalizy” stał się, według Kolnaia, „owym prądem, który przenika mury pomiędzy psychiką jednostki a wspólnotą, wzniesione głównie z powodów afektywnych”⁵². Wyzwalając myśl socjologiczną z „materialistycznego obskurantyzmu” minionych dziesięcioleci, traktując „wolność wewnętrzną jako korelat wolności zewnętrznej”, duch ten dalece przewyższał, jego zdaniem, pod względem racjonalizmu i sensu emancypacyjnego wszelkie dotychczasowe postaci myśli postępowej⁵³.

Mimo swego głębokiego przekonania o zarówno humanistycznej, jak i socjologicznej doniosłości psychoanalizy, Kolnai zastrzegał, że jako skoncentrowana w swych celach i metodzie na psychice jednostki, nie mogła ona oczywiście aspirować do odgrywania w badaniach społecznych roli dominującej. Tym, czego od niej oczekiwał, było raczej istotne, a niekiedy niezbędne wsparcie badań nad uniwersalnymi prawami życia społecznego, organizacją społeczeństw i miejscem jednostki we wspólnocie. Choć zasadniczym celem psychoanalizy było po prostu uleczenie chorego, nic jednak – jego zdaniem – nie stało również na przeszkodzie, aby tak samo jak marksizm wniosła ona swój wkład do refleksji nad podstawami polityki. Według Kolnaia, jej polityczna doniosłość nie dała się wprawdzie sprowadzić do żadnego programu partyjnego. Niemniej, jak wskazywał, zadania psychoanalizy jako praktyki terapeutycznej, a mianowicie dostarczenie jednostce psychicznej równowagi, lepszej komunikacji z otoczeniem, większej racjonalności i harmonii, w znacznym stopniu pokrywały się

48 M. Scheler, *Formalismus in der Ethik und materiale Wertethik*, s. 514.

49 Por. E. Stein, „Jednostka a wspólnota”, [w:] tejsze, *Filozofia psychologii i humanistyki*, tłum. P. Janik SJ i in., Kraków 2016, s. 418.

50 Tamże.

51 A. Kolnai, *Psychoanalyse und Soziologie*, s. 8.

52 Tamże.

53 Tamże.

z celami, jakie stawiała sobie w odniesieniu do wspólnoty państwowej wszelka praktyka polityczna.

Seksualność mas

W książce *Psychoanaliza a socjologia* Aurel Kolnai wyróżnił trzy główne dziedziny, w jakich wsparcia z jej strony mogła oczekiwać myśl socjologiczna. Pierwszą z nich stanowiła etnopsychologia (*Völkerpsychologie*), przede wszystkim z uwagi na stwierdzany w jej ramach paralelizm pomiędzy treściami wyobrażeń indywidualnych a treściami wyobrażeń społecznych. Drugą z nich była, jak należałoby ją dziś określić, mikrosocjologia lub psychologia społeczna, w tej mierze, w jakiej przedmiot jej badań stanowią indywidualno-psychologiczne podstawy rozwoju społeczeństwa i kultury, tzn. warunki pierwotne ich formowania się na poziomie jednostek i rodziny. Dopiero trzecia z wyróżnianych przez Kolnaia dziedzin obejmowała zagadnienia z zakresu szeroko rozumianej socjologii współczesności, dotyczące położenia jednostki we współczesnym społeczeństwie, jego organizacji i aktualnych problemów. Kolnai zaliczał do nich „terapię analityczną, analizę jednostki zdrowej, życie rodzinne i pedagogikę, kwestie indywidualizmu i socjalizmu”⁵⁴.

W odróżnieniu od badań nad relacją pomiędzy jednostką a wspólnotą, rozwijanych w tym samym czasie w ramach ruchu fenomenologicznego, socjologiczne wyniki psychoanalizy miała cechować, w ujęciu Kolnaia, we wszystkich trzech wspomnianych dziedzinach doniosłość naukowa. Podczas gdy fenomenologie wspólnoty Schelera, Stein czy Hildebranda definiowane były przez nich jako badania ontologiczne, skoncentrowane na „istocie” względnie „strukturze apriorycznej” wspólnoty⁵⁵, psychoanaliza miała być zdolna do wyjaśniania relacji między treściami wyobrażeń indywidualnych i społecznych jako pewnych zależności przyczynowych⁵⁶. Ponieważ o paralelizmie psychiki indywidualnej i psychiki społecznej można było mówić, zdaniem Kolnaia, jedynie w bardzo ograniczonym zakresie, za możliwy wkład psychoanalizy do socjologii również on uznawał jednak interpretację wyłącznie podstawowych wyobrażeń społecznych. Swą siłę wyjaśniającą pod tym względem miała ona czerpać ze stwierdzonej

54 Tamże, s. 10.

55 W rozprawie „Jednostka a wspólnota” Edith Stein definiowała swoje badania nad przyczynowością psychiczną jako analizy z zakresu psychologii apriorycznej, których celem miało być „wielostronne zgłębienie istoty rzeczywistości psychicznej i duchowej”, nakreślenie „struktury osobowości ludzkiej”, a następnie ich poszerzenie „od odosobnionego indywiduum psychicznego do rzeczywistości ponadindywidualnych”, obliczone na „wniknięcie głębiej w strukturę osobowego uniwersum”, por. E. Stein, „Jednostka a wspólnota”, s. 95 i 467. Także Dietrich von Hildebrand w *Metafizyce wspólnoty* stwierdzał, że „badania, które nas tutaj zajmują, są – jako ontologia wspólnoty – natury apriorycznej. Chodzi w nich o analizę istoty, o wnioski, których apriorycznej natury nie narusza to, że poszczególne konkretne formy wspólnoty muszą nam być znane «z doświadczenia»”, por. D. von Hildebrand, *Metafizyka wspólnoty. Rozważania nad istotą i wartością wspólnoty*, tłum. J. Zychowicz, Wydawnictwo WAM, Kraków 2012, s. 32.

56 Przyjętą przez siebie, psychoanalityczną perspektywę teoretyczną Kolnai określił w artykule na temat krytyki koncepcji libido ze strony Schelera, tym razem również krytycznie jako zmierzającą do tego, by „wyjaśnić, odszyfrować, ustalić zjawiska, sprowadzić je do wspólnego mianownika, określić prawidłowości ich występowania i powstawania”, por. A. Kolnai, *Max Schelers Kritik und Würdigung der Freudschen Libidolehre*, s. 135.

w jej ramach, „uderzającej analogii”, jaką wykazują mechanizmy idei zbiorowych wobec snów oraz chorób psychicznych, a także z dających w nich o sobie znać treści uniwersalnych, takich jak „symbolika kazirodztwa, składowych popędów seksualnych, relacji do członków rodziny, wszechmocy myśli”⁵⁷.

Głównym świadectwem wyjaśniającej siły psychoanalizy w odniesieniu do zjawisk społecznych stało się w książce Kolnaia zastosowanie jej wyników badawczych w analizie jednego z socjologicznych pojęć podstawowych, a mianowicie kategorii masy. Wprowadzone do języka politycznego w okresie rewolucji francuskiej m.in. przez krytycznego wobec niej Edmunda Burke’a i – w Niemczech – Friedricha von Gentza, pojęcie to stało się po I wojnie światowej jedną z podstawowych kategorii krytyki społecznej⁵⁸. Jako bezkształtny „tłum”, „motłoch”, będący społecznym produktem ubocznym rewolucji przemysłowej, „masa” względnie „masy” stanowiły palący problem polityczny już w filozofii politycznej Hegla⁵⁹. Podczas gdy autor *Zasad filozofii prawa* pytał o możliwość ich ponownej integracji z „uformowaną w sobie całością” społeczeństwa obywatelskiego i nowoczesnego państwa⁶⁰, Marks uczynił z pojęcia masy, „wyklętego ludu ziemi”, podstawową kategorię swojej teorii alienacji społecznej. „Dialektyczne zniesienie” muru między jednostką a wspólnotą, względnie między masami a społeczeństwem było, jego zdaniem, możliwe jedynie na drodze ogólnoswiatowej rewolucji i dokonanej dzięki niej, powszechnej emancypacji człowieka jako „istoty gatunkowej”⁶¹.

W swoim podejściu do kategorii masy i stanowiącej podstawowy kontekst jego użycia „kwestii społecznej” Aurel Kolnai przyjął perspektywę raczej Hegla niż Marksa⁶². Poświęcając swą książkę, pod wpływem doświadczenia „psychozy wojennej” i następującej po niej „psychozy rewolucyjnej”, analizie „psychiki mas”, usytuował ją w nurcie badawczym, zapoczątkowanym przez Gustawa Le Bona⁶³ i kontynuowanym równolegle także w ramach „psychologii apriorycznej”, uprawianej przez fenomenologów. Max Scheler, występując wśród nich w tej dziedzinie znów w roli pioniera, budował swą materialną etykę wartości także pomny faktu, że „czynniki przyczynowe wydarzeń historycznych przechodzą coraz bardziej z osoby na masy”⁶⁴. Samą masę, którą – również zgodnie z perspektywą Hegla – uznawał za współczesny odpowiednik zwierzęcej hordy, definiował jako „tę jedność społeczną, która konstytuuje się w wyniku (równoczesnego)

57 A. Kolnai, *Psychoanalyse und Soziologie*, s. 15.

58 Por. E. Pankoke, „Masse, Massen”, [w:] J. Ritter i in., *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 5, Schwabe Verlag, Basel 1980, s. 828.

59 Tamże.

60 G. W. F. Hegel, *Zasady filozofii prawa*, przeł. A. Landman, PWN, Warszawa 1969, § 279.

61 Por. K. Marks, *Przyczynek do krytyki Hegłowskiej filozofii i prawa*, „Wstęp” oraz K. Marks, *W kwestii żydowskiej*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieła wszystkie*, t. 1, Książka i Wiedza, Warszawa 1962, s. 458-469 i s. 420-458.

62 Rozwiązanie kwestii społecznej, możliwość przeciwdziałania politycznemu wykluczeniu mas, spowodowanemu uwarunkowaną strukturalnie „masową biedą”, Kolnai upatrywał w każdym razie nie tyle w ich aktywizacji i ideologicznej integracji w ramach „proletariatu” jako świadomego klasowo podmiotu procesu rewolucyjnego, ile raczej, idąc śladem liberalno-konserwatywnego ekonomisty i socjologa Lorenca von Steina, w ich kształceniu politycznym i „czynieniu w ten sposób mas klas niższych samodzielnym czynnikiem ruchu społecznego”, por. L. von Stein, *Die Gesellschaftslehre*, Bazylea 1857, s. 399 i n.

63 Por. G. Le Bon, *Psychologie des foules*, Alcan, Paris 1895.

64 M. Scheler, *Formalismus in der Ethik und materiale Wertethik*, s. 526.

bezrozumnego (*verständnissfreie*) zarażenia i bezwolnego naśladownictwa⁶⁵. Kategorią tą Scheler posługiwał się już w swej pracy *Fenomenologia i teoria uczuć sympatii* z 1913 roku, gdzie odsyłając do *Psychologii tłumy* oraz nieistniejącej książki Le Bona *L'âme révolutionnaire* stwierdzał: „zrezygnuję tu z przedstawienia ogromnej roli «zarażenia» w historycznym powstawaniu całej sfery moralnej: tej, którą odegrało ono w tworzeniu się psychopatycznych ruchów grupowych (począwszy od *folie à deux* aż po ukształtowanie się trwałych, patologicznych obyczajów i moralności całych ludów) oraz w wyzwalaniu panik, a szczególnie w ramach wszystkich masowych ruchów rewolucyjnych⁶⁶.”

W swojej analizie psychiki masowej również Kolnai uczynił swym przedmiotem wspomniane, konstytutywne dla masy jako pewnej jedności społecznej, „bezrozumne”, „nieświadome” mechanizmy powstawania wyobrażeń zbiorowych. Ponieważ wyobrażenia te zarówno w swej patologicznej, jak i normalnej formie stanowiły w ujęciu psychoanalizy skutek „prostego sumowania względnie komunizowania idei indywidualnych⁶⁷”, naukowe wyjaśnienie tych mechanizmów miało polegać na odstąpieniu ich przyczyn w bezrozumnym, „bezwolnie” je kształtującym życiu seksualnym jednostki. Z uwagi na ograniczony charakter paralelizmu pomiędzy psychiką indywidualną a psychiką społeczną, wyjaśnienie to mogło dotyczyć wprawdzie tylko najprostszych i najbardziej ogólnych idei społecznych. Niemniej, w tej mierze, w jakiej psychoanaliza ujawniała paralelizm indywidualno-społeczny w odniesieniu do nie tylko „niejasnych form mechaniki myśli”, lecz także „typowych opracowań treści uniwersalnych”, przyczyniała się w ten sposób zarazem do przezwyciężenia „pewnego socjologicznego relatywizmu, który przypisuje różnym rasom czy wspólnotom kulturowym głęboko różniące się wewnętrznie światy ideowe⁶⁸.”

W odróżnieniu od Le Bona, Schelera i innych przedstawicieli ówczesnej, „mieszcząskiej psychologii mas”, jak np. Gabriel Tarde czy Georg Simmel⁶⁹, główną kategorią wyjaśniającą uczynił w swojej analizie Kolnai nie tyle pojęcie „naśladownictwa” czy „zarażenia”, ile psychoanalityczne pojęcie „regresji”. Pojęcie to, zgodnie z przyjmowanym na gruncie psychoanalizy paralelizmem pomiędzy rozwojem osobniczym a ewolucją społeczną⁷⁰, definiował on zarówno w odniesieniu do psychiki indywidualnej, jak i zbiorowej, jako powrót do zachowania charakterystycznego dla wcześniejszego okresu rozwojowego. Odnosząc się do pytania o możliwość „uleczenia” psychiki mas, zażegnania ich „buntu” i przywrócenia w ten sposób społecznej „harmonii⁷¹”, stwierdzał:

65 Tamże, s. 547.

66 M. Scheler, *Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle und von Liebe und Hass. Mit einem Anhang über den Grund zur Annahme der Existenz des fremden Ich*, Max Niemeyer, Halle 1913, s. 12.

67 A. Kolnai, *Psychoanalyse und Soziologie*, s. 16.

68 Tamże.

69 Por. E. Pankoke, *Masse, Massen*, s. 830.

70 Jak stwierdzał Freud w książce *Totem i tabu*, życie psychiczne „tak zwanych ludów dzikich lub półdzikich” dlatego wzbudza zainteresowanie psychoanalizy, ponieważ „możemy w nich rozpoznać dobrze zachowany szczebel wstępny naszego własnego rozwoju”, por. S. Freud, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Hugo Heller & Co, Leipzig und Wien 1913, s. 1.

71 Por. J. O. y Gasset, *Bunt mas*, przeł. P. Niklewicz, Muza, Warszawa 2002.

„psychoanaliza uczy, że choroby psychiczne są zaburzeniami w przystosowaniu do danego społeczeństwa, regresjami do [jego] stopni niższych”⁷². W odwołaniu do ustaleń Zygmunta Freuda z książki *Totem i tabu*, lecz także do prac innych psychoanalityków, jak Otto Rank i Herbert Silberer⁷³, za „podstawowy materiał homogeniczności i fiksacji” tych wyobrażeń uznawał zaburzenia życia popędowego człowieka, wynikające z patologii w procesie pierwotnej socjalizacji⁷⁴.

Kultura solidarności

Podstawową teorią socjologiczną, której uzupełnieniem miały okazać się wyniki psychoanalizy w badaniu zaburzeń w przystosowaniu jednostki oraz ich „mas” do społeczeństwa, stała się dla Aurela Kolnaia teoria solidarności społecznej Emila Durkheima. Przekonany o jej doniosłości naukowej przez Oszkára Jásziego, istotnie różnił się pod tym względem od fenomenologów, dla których teorię taką stanowił system socjologii Ferdinanda Tönniesa i jego przeciwstawienie wspólnoty i społeczeństwa (względnie: „stowarzyszenia”)⁷⁵. Za szczególnie istotne Kolnai uznawał dokonane w ramach koncepcji Durkheima rozróżnienie pomiędzy opartą na religii i tradycji „solidarnością mechaniczną” a „solidarnością organiczną”, właściwą złożonym organizmom społecznym, opartym na podziale pracy⁷⁶. W ujęciu Kolnaia, w rozróżnieniu tym dochodziło do głosu zbieżne ze stanowiskiem Freuda stwierdzenie przez Durkheima istnienia związku pomiędzy kolektywnością względnie „wspólnotowością” (*Kommunität*) wyobrażeń społecznych, a ich pierwotnym, względnie prymitywnym charakterem⁷⁷. Ponieważ cechująca społeczeństwa pierwotne solidarność mechaniczna stanowiła w ujęciu Durkheima jej formę „niższą” o tyle, o ile była oparta na homogeniczności tworzących je jednostek, niezróżnicowanych pod względem ich roli społecznej, odwołanie się do tego rozróżnienia pozwoliło Kolnaiowi nadać psychoanalitycznej kategorii regresji sens konsekwentnie socjologiczny: zastosować ją w badaniach nad mechanizmami zarówno ewolucji, jak i patologii rozwoju społeczeństwa i kultury⁷⁸.

Dzięki wynikom swych badań nad seksualnością jako „podstawowym materiałem” solidarności mechanicznej, psychoanaliza Freuda zajmowała w teorii społecznej, zdaniem Kolnaia, pozycję pośrednią pomiędzy socjologizmem Durkheima a ewolucjonizmem Spencera. Zarówno ideę opartej na homogeniczności jednostek solidarności mechanicznej, która była dotychczas „bezkrywistym, niekiedy mylącym schematem”, jak i „banalne, nic niewnoszące, konstrukcje” teorii ewolucji, wypełniła ona, jak pisał, „żywą, psychologiczną treścią”⁷⁹. Wbrew

72 A. Kolnai, *Psychoanalyse und Soziologie*, s. 16.

73 Por. O. Rank, *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung*, Internationaler psychoanalytischer Verlag, Leipzig und Wien 1919; H. Silberer, *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*, Hugo Heller & Co, Wien und Leipzig 1914.

74 A. Kolnai, *Psychoanalyse und Soziologie*, s. 16.

75 Por. F. Tönnies, *Wspólnota i stowarzyszenie*, przeł. M. Łukasiewicz, PWN, Warszawa 1988.

76 E. Durkheim, *De la division du travail social*, F. Alcan, Paryż 1893.

77 A. Kolnai, *Psychoanalyse und Soziologie*, s. 16.

78 Por. A. Honneth, *Phänomenologie des Bösen*, s. 80-81.

79 A. Kolnai, *Psychoanalyse und Soziologie*, s. 26.

Spencerowi, który za podstawową formę uspołecznienia uznawał „społeczeństwo militarne”, korzeniem pierwotnej homogeniczności społecznej nie była z perspektywy psychoanalizy, twierdził Kolnai za Durkheimem, „centralizacja wojenna”⁸⁰. Podstawą jej była na gruncie nauki Freuda pewna preembrionalna „prajedność” gatunkowa, w ramach której jednostki różnicowały się następnie między sobą i wyodrębniły od wspólnoty⁸¹. Swymi badaniami nad mechanizmami zarówno tego różnicowania się, jak i regresji do owej pierwotnej jedności, psychoanaliza wypełniała, w jego przekonaniu, istotną lukę w koncepcji socjologicznej Durkheima. Ponieważ jego koncepcja ograniczała się do analizy samych tylko instytucji, nie był on mianowicie w stanie dokonać głębszego porównania światów wyobrażeń indywidualnych i społecznych⁸².

Centralną kategorią wyjaśniającą mechanizmy powstawania tych światów oraz ich rolę w ewolucji społeczeństwa i kultury stał się w książce Kolnaia nazwany tak przez Freuda „kompleks Edypa”. Wskazując na powszechną obecność w mitach, baśniach i innych ideach zbiorowych wszelkich epok wyobrażenia kazirodczego związku seksualnego z matką, Kolnai przedstawiał je jako najbardziej wyrazisty symbol tendencji jednostki do powrotu z bytu indywidualnego i społecznego do bytu gatunkowego. Ujawnionemu w nim pragnieniu powrotu do tego korzenia pierwotnej homogeniczności społecznej, jaki stanowi przekazywana w akcie seksualnym „plazma zarodkowa”, towarzyszyło, jak zauważał, wyrażone również w micie Edypa, dalece bardziej złożone, afektywnie ambiwalentne, mieszczące w sobie miłość i nienawiść odniesienie do ojca. Większa labilność wyobrażenia tej relacji, pisał Kolnai, związana była z okolicznością, że jako odpowiedzialne za różnicowanie się jednostek „ma ono już mniej do czynienia z gatunkiem, a więcej z organizacją społeczną”⁸³.

Początki rozwoju kultury oraz mechanizmy przejścia od solidarności mechanicznej do organicznej Kolnai wyjaśniał w opisujących społeczną relację z ojcem, takich psychoanalitycznych kategoriach, jak ambiwalencja, konflikt psychiczny, wyparcie, projekcja czy symbolizacja. Za poprzedzającą wszelkie inne formy uspołecznienia uznawał, za Freudem, „hordę pierwotną”⁸⁴, tożsamą z pojętą w szerokim sensie „rodziną, w której rządzi ojciec i zmusza młodych mężczyzn do posłuszeństwa, przede wszystkim do powstrzymania się od korzystania z należących do niego kobiet”⁸⁵. Zgodnie z przedstawioną przez Freuda koncepcją narodzin kultury oraz genealogią wyrażonych w symbolice mitu Edypa norm społecznych, jej źródła wiązał z daniem upustu przez dorosłą młodzież popędowi płciowemu i „pewnemu pierwotnemu, anarchicznemu popędowi wolności”⁸⁶. Fakt, że następstwem pofolgowania mu przez mord na ojcu i kazirodczy akt płciowy z matką nie stało się ustanowienie trwałej „wspólnoty, opartej na równouprawnieniu i promiskuityzmie”, lecz przywrócenie *status quo ante* wraz z autorytetem ojca i usankcjonowanym religijnie zakazem kazi-

80 Tamże, s. 16.

81 Tamże.

82 Tamże, s. 17.

83 Tamże, s. 20.

84 S. Freud, *Totem und Tabu*, s. 117.

85 A. Kolnai, *Psychoanalyse und Soziologie*, s. 27.

86 Tamże, s. 28.

rodztwa, Kolnai tłumaczył wewnętrzną ambiwalencją wspomnianego popędu. Obok popędu agresji i awersyjnego uczucia nienawiści do ojca, za jego część składową uznawał inny popęd, którego, jak zauważał, psychoanaliza nie jest w stanie do końca wyjaśnić, lecz który po „chwilowej regresji” pozwolił przekształcić fizyczną władzę najsilniejszego męskiego członka rodziny „w głównie moralną władzę społeczeństwa i zwierzchności”⁸⁷.

Przekładając Freudowską interpretację narodzin kultury – faktu, że horda pierwotna nie reprodukuje się w postaci nowych hord pierwotnych, tylko przekształca w złożoną wspólnotę względnie równouprawnionych ojców – na język teorii solidarności społecznej Durkheima, Kolnai stwierdzał, że ich ostateczne wyniki wzajemnie się uzupełniają. Dotyczyło to w szczególności, w jego ujęciu, podjętych w nich niezależnie od siebie badań nad zagadnieniem totemizmu. Wyjaśnienie w ramach psychoanalizy związku pomiędzy organizacją społeczną a ojcem, znajdującego wyraz w totemistycznych mitach i rytuałach, symbolicznie powtarzających genzę wspólnoty w celu jej umocnienia, pozwoliło m.in., z perspektywy Kolnaia, wypełnić psychologiczną treścią przywoływaną przez Durkheima w *Elementarnych formach życia religijnego* ideę „świętości”. Stwierdzając, że nie jest ona niczym innym, jak ideą samego społeczeństwa, która oddziałuje jako główna siła integracyjna już na poziomie społeczeństw opartych na solidarności mechanicznej⁸⁸, sam Durkheim nie był w stanie wyjaśnić, jego zdaniem, „jak w ogóle wspólnota może uznawać siebie samą (nawet nieświadomie) za świętą”⁸⁹. Wyjaśnienia tego faktu mogła dostarczyć dopiero psychoanaliza w kategoriach opartego na ambiwalencji uczuciowej „kompleksu ojca”, który jako „ojciec społeczeństwa, zwierzę totemiczne, względnie Bóg” stanowił na jej gruncie psychologiczny nośnik tej idei⁹⁰.

W swojej książce Aurel Kolnai twierdził, że psychoanaliza jest w stanie dostarczyć teorii solidarności społecznej Durkheima znacznie więcej, niż tylko podstawy psychologicznej. Kierując swą uwagę na społeczne warunki konstytuowania się indywidualium, pozwalała ona, jego zdaniem, wyjść poza nieprzekraczalne z perspektywy socjologizmu, błędne koło pytania o wzajemny priorytet jednostki i społeczeństwa. Choć uznawała społeczne źródła takich autonomicznych czynników indywidualnego życia psychicznego, jak nieświadomość, cenzura czy sublimacja, nauka Freuda pozostawała, jak wskazywał Kolnai, dyscypliną z istoty indywidualno-psychologiczną. W tej mierze, w jakiej jej główny temat stanowiły nieświadome zjawiska psychiczne, dające o sobie znać w postaci nerwic indywidualnych i psychoz masowych, dążyła ona do wyjaśnienia, to znaczy uprzytomnienia jednostce i społeczeństwu, tego, co aspołeczne, a co za tym idzie, do zastąpienia go „społecznym ekwiwalentem”⁹¹. Przyczyniała się

87 Tamże, s. 35. Przedstawioną w książce *Totem i tabu* interpretację, zgodnie z którą bracia chcieli sami zostać ojcami i w następstwie uczcili zniszczonego wroga-ojca, czyniąc z niego ucieleśnienie afirmowanego systemu, Kolnai uznał za nazbyt „automatyczne” i niewystarczające, por. S. Freud, *Totem und Tabu*, s. 131 i n.

88 Por. E. Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, przeł. A. Zadrożyńska-Borącz, PWN, Warszawa 1990.

89 A. Kolnai, *Psychoanalyse und Soziologie*, s. 34.

90 Tamże.

91 Tamże, s. 45.

w ten sposób do poszerzenia świadomości w obszarze relacji między jednostką a społeczeństwem nie tylko w odniesieniu do społeczeństw pierwotnych, opartych na solidarności mechanicznej. Czyniła to przede wszystkim w odniesieniu do opartego na solidarności organicznej – „podziale pracy, najwyższym rozwoju gospodarczym i duchowym, umowie, sprawiedliwości i osobowości” – społeczeństwa współczesnego⁹².

W przekonaniu Kolnaia, emancypacyjny sens społeczny psychoanalizy polegał na pełnieniu roli akuszerki określonej kultury solidarności jako nieodzownego fundamentu tego społeczeństwa. Uzasadnieniem tej tezy stało się z jego strony przedstawienie w kategoriach teorii Durkheima znaczenia badań psychologii głębi nad współczesnymi zachowaniami społecznymi wobec seksualności dla budowania tej kultury. Zachowania te, stanowiące zdaniem Freuda „mieszankę lubieżności i prudencji”⁹³, w ujęciu Kolnaia nie różniły się zasadniczo od zachowań, właściwych społeczeństwom opartym na solidarności mechanicznej. Oczywiście, jak zauważał, „moralność płciowa pozostaje w związku z organizacją społeczną, nawet jeśli nie wynika z niej w sposób tak prosty, jak sądzą pewni naiwni rewolucjoniści”⁹⁴. Niemniej, ponieważ również przy współczesnym stanie powszechnej świadomości trudno było, zdaniem Kolnaia, wyobrazić sobie „etykę seksualną, wolną od wszelkich mechanizmów wyparcia”⁹⁵, za nieodzowne uznawał podjęcie badań nad społecznym sensem wspomnianych zachowań w konkretnych, współczesnych okolicznościach.

W ujęciu Kolnaia, kluczowa z perspektywy psychologii głębi w badaniu tych zachowań kategoria „wyparcia” odnosiła się do wyrazu, jaki w psychice jednostki znajdował antagonizm pomiędzy społeczeństwem a tym, co nieświadome⁹⁶. Konstytutywne dla samej idei psychoanalizy rozpoznanie, że treści nieświadome tworzą zakazane pragnienia seksualne i towarzyszące im uczucia wrogości, pozwalało definiować te treści z perspektywy teorii społecznej jako pragnienia, których społeczeństwo nie pozwala nie tylko realizować, lecz także je wyrażać. W mało elastycznych, opartych na solidarności mechanicznej społeczeństwach podobnych do siebie, homogenicznych jednostek, zduszenie wspomnianych pragnień i uczuć, zamknięcie ich w granicach odnośnego indywiduum było, zgodnie z uwagą Kolnaia, kwestią solidarności o tyle, o ile jako aspołeczne, a w określonych okolicznościach również antyspołeczne, swobodnie wyrażane „oznaczałyby anarchię i atomizację”, a co za tym idzie, nieustanne zagrożenie dla samej organizacji społecznej⁹⁷. Wypchnięte na trwałe ze świata gestów i słów, pragnienia te tworzyły treści nieświadome, o ile zostały ostatecznie wypchnięte, „wyparte” również z samej świadomości, sprowadzone do „surowego materiału”, niedającego się bezkonfliktowo ująć w „organicznych, formalnych, gramatycznych konstrukcjach” konwencji społecznych⁹⁸.

92 Tamże, s. 69.

93 S. Freud, *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre*, Franz Deuticke, Leipzig und Wien 1911, s. 212.

94 A. Kolnai, *Psychoanalyse und Soziologie*, s. 64.

95 Tamże.

96 Tamże, s. 45.

97 Tamże, s. 48.

98 Tamże, s. 44.

Inaczej niż inne dziedziny życia, to właśnie owo wypieranie, czynienie pragnień seksualnych i uczuć wrogości nieświadomymi, niewiele różniło się u człowieka współczesnego od sposobu obchodzenia się z tymi treściami przez, jak ujmował to Kolnai, „totemistów”⁹⁹. Stawiając pytanie o społeczne konsekwencje tego stanu rzeczy, faktu, że nie tylko w społeczeństwach pierwotnych, opartych na prawie represyjnym, lecz także w gospodarczo i politycznie liberalnych, opartych na umowie społeczeństwach współczesnych zachowania wobec seksualności regulowane są na drodze tresury, Kolnai podkreślał przede wszystkim nieskuteczność wyparcia jako mechanizmu ich regulacji. Zwracał uwagę, że nie niweczy ono, lecz zachowuje niejako w formie negatywu nieświadome treści społeczne, które „przybierają na sile równoległe do tego, jak zaostrza się ich wypieranie”¹⁰⁰. Uznając kulturotwórczą rolę skutków ubocznych wyparcia, jak idealizacja i sublimacja popędów, do jego negatywnych konsekwencji psychologicznych zaliczał wraz z Freudem lęk i pozostałe formy regresji, jak histeria, nerwica, rozmaite postaci perwersji czy psychoza¹⁰¹.

Za szczególnie destrukcyjne dla kultury uznawał Kolnai społeczne konsekwencje wypierania popędów seksualnych w świecie, w którym podstawową zasadą jednoczącą ludzi stawała się solidarność organiczna. Wbrew „gospodarczo-materialistycznemu mistycyzmowi” marksizmu, odpowiedzialnym za dysharmonie rozwoju organizacji społecznej w tym świecie, za utrzymujące się w nim tendencje monarchistyczne i militarystyczne, a także za odżywiający w psychozach wojennych „kult bohatera”, nie czynił Kolnai kapitalizmu, lecz oparty na seksualnej tresurze system wychowania¹⁰². W odwołaniu do Sandora Ferencziego, który przestrzegał przywódców socjalistycznych, że ich akcja pozostanie niemrawa, dopóki sami jako ojcowie będą oczekiwać dla siebie ślepego respektu i podporządkowania, zauważał, że „koncepcja monarchii absolutnej traci na znaczeniu niepomierne bardziej niż monarchistyczne wychowanie, jednak jest pewne, że względne utrzymywanie się tego ostatniego spowalnia również postęp polityczny”¹⁰³.

Z perspektywy pytania o możliwość budowy kultury solidarności, która mogłaby stać się trwałym fundamentem złożonego społeczeństwa, opartego na umowie i sprawiedliwości, kluczowe okazało się dla Kolnaia rozróżnienie pomiędzy wyparciem popędów (*Verdrängung*) a ich krytycznym osądem, względnie odrzuceniem (*Verurteilung*). W nawiązaniu do Freuda, który w *Teorii nerwic* definiował wyparcie jako reakcję pośrednią między odrzuceniem a ucieczką¹⁰⁴, Kolnai uznawał odrzucenie, krytyczny osąd i świadome niezaspokojenie pewnego

99 Tamże.

100 Tamże, s. 54.

101 Tamże, s. 55 i n.

102 Tamże, s. 64.

103 A. Kolnai, *Psychoanalyse und Soziologie*, s. 58.

104 „Może się zdarzyć, że pewne bodźce popędowe natrafiają na przeszkody, które chcą je wyeliminować. (...) Gdyby chodziło o działanie jakiegoś zewnętrznego bodźca, najwłaściwszym środkiem byłaby oczywiście ucieczka. W przypadku popędu ucieczka na nic się nie przyda, ponieważ ego nie może uciec od siebie. Dopiero później wynaleziony zostanie krytyczny osąd (odrzucenie) jako dobry środek na bodźce popędowe”, S. Freud, *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre. Vierte Folge*, IPW, Leipzig-Wien-Zürich 1922, s. 279.

porobudzenia, za „rozwinęłą formę przewycięzania pragnień antyspolecznych”¹⁰⁵. Traktował je też jako bardziej od wyparcia skuteczne, ponieważ akceptując ich istnienie, docierało ono do samego jądra określonego pragnienia, wyłupywało je poniekąd z kontekstu, aby mogło stopniowo zaniknąć, i przez to wyzwalalo osobowość z tego, co nieświadome¹⁰⁶.

Jako bardziej rozwinięty, „system odrzucenia” przynależał, według Kolnaia, do struktury społecznej całkiem innego rodzaju niż „system wyparcia”. Opisywana w kategoriach socjologii formalnej Durkheima miała być strukturą społeczeństwa elastycznego, którym nie są w stanie wstrząsnąć pierwsze przeciwuderzenia. „Swej spójności nie zawdzięcza ono, pisał Kolnai, przemożnym wyobrażeniom masowym, gdyż wszelka samokrytyka jest już jako taka właściwą krytyką społeczną, która niszczy homogeniczność”¹⁰⁷. W odwołaniu do Ferenczego, jako społeczne przeciwieństwo odrzucenia przedstawiał on dogmat, a za jego społeczny korelat – „przekonanie”. Definiując samo przekonanie jako fakt społeczny jednakowo odległy zarówno od autorytetu, jak i od nihilizmu, Kolnai stwierdzał, że „podczas gdy sceptycyzm odpowiada społecznie anarchii, przekonanie to podstawa zjednoczenia wolnych ludzi”¹⁰⁸.

Celem i istotą terapii analitycznej było z tej perspektywy, w ujęciu Kolnaia, umożliwienie choremu, będącemu więźniem mechanizmów wyparcia aspołecznych popędów seksualnych, ich krytycznego osądu, które oznaczało przyspieszenie stwierdzanego przez Durkheima rozwoju społecznego od solidarności mechanicznej do organicznej¹⁰⁹. Terapia ta miała wpłynąć na chorego w taki sposób, aby był on w stanie, z jednej strony, rozpoznać tendencje antyspołeczne, a z drugiej strony zrozumieć i samemu przekonać się o tym, co z perspektywy społecznej konieczne. „Psychoanaliza chce wychowywać ludzi wolnych, pisał Kolnai, którzy różniąc się między sobą, nieustępliwie kroczą ku kooperacji, którzy zjednoczeni są solidarnością organiczną”¹¹⁰. Dostarczała ona w ten sposób społeczeństwu opierającemu się na tym typie solidarności, wskazywał, obok podkreślonej przez Durkheima podstawy prawno-gospodarczej, fundamentu psychologicznego w postaci zarówno zewnętrznie, jak i wewnętrznie, krytycznego myślenia.

Terapia analityczna miała tym samym, w przekonaniu Kolnaia, nie tylko wyraźnie określony sens społeczny, lecz także polityczny. W odwołaniu do Sandora Ferenczego i jego tezy, że psychoanaliza chce społeczeństwa indywidualistyczno-socjalistycznego¹¹¹, stwierdzał: „nie chodzi zatem o mieszanie nieokreślonego anarchizmu i despotycznego komunizmu, lecz o dokładne ich przeciwieństwo, o zjednoczenie wolnościowego indywidualizmu i regulatywnego kolektywizmu, autonomii i kontroli”¹¹². Niezależnie od rewolucyjnego

105 A. Kolnai, *Psychoanalyse und Soziologie*, s. 50.

106 Tamże.

107 Tamże, s. 51.

108 Tamże.

109 Tamże, s. 66.

110 Tamże, s. 67.

111 S. Ferenczi, *Ideges tünetek keletkezése és eltűnése és egyéb értekezések a pszichoanalízis köréből*. [The Origin and Disappearance of Nervous Symptoms and Other Treatises in Psychoanalysis.] Dick Manó, Budapest 1914.

112 A. Kolnai, *Psychoanalyse und Soziologie*, s. 68-68.

sensu psychoanalizy, świadomej, że bunt przeciwko ojcowskiemu autorytetowi stanowi korzeń wszelkiej reformy społecznej, nie do przyjęcia była dla niej, w przekonaniu Kolnaia, „wszelka kombinacja anarchii i terroru”¹¹³. Jak z mocą podkreślał, „czerwona katastrofa jest tak samo nie w jej duchu, jak czarna reakcja. Oczywiście, mieszczańska demokracja formalna również nie. *Miejsce psychoanalizy w walce wielkich sił jest po stronie liberalsojalizmu* (podkr. AK)”¹¹⁴.

Psychologia świadomości rewolucyjnej

Wyznanie miłości do liberalnego socjalizmu stanowiło tylko pierwszy element odpowiedzi, jakiej udzielił Kolnai na pytanie, zadane mu dwa lata wcześniej przez kolegę-komunistę. Drugim z tych elementów stało się szczegółowe wyeksplikowanie powodów jego nienawiści do „władzy rad” i wydawanych przez nią rozporządzeń. Aby wyjaśnić, co ma im do zarzucenia i czemu uważa dawanie im posłuchu, a tym bardziej udział w ich wdrażaniu za przejaw koniunkturalizmu i służalstwa, Kolnai podjął się w swojej książce wykazania, że „nieświadome tendencje, które ujawniły się w analizie psychiki indywidualnej, a także ich wyrazy”, można odnaleźć również w „tworach społecznych”¹¹⁵. Przedmiotem analizy pod tym kątem uczynił w niej „zagrożający dzisiejszej cywilizacji komunizm marksistowski”, który, jak pisał, „choć w ostatecznym sensie i celach anarchistyczny, opowiada się za jak najszerszym przymusem państwowym, militarystycznym i dogmatyzmem jako środkami, mającymi służyć realizacji tych celów przez lata, jeśli nie dziesięciolecia”¹¹⁶.

Doświadczenie „czerwonej katastrofy”, której świadkiem stał się Kolnai w Budapeszcie, skłoniło go nie tylko do przeprowadzenia szczegółowej analizy jej głębokich podstaw psychologicznych i socjologicznych, lecz także do uczynienia jej przedmiotem swoistej – w jego wypadku *avant la lettre* – fenomenologii. „Węgierski bolszewizm”, wynik dywersji politycznej i propagandy Komunistycznej Partii Węgier, agenturalnej agitacji powracających z Rosji Radzieckiej jeńców wojennych oraz masowych strajków i demonstracji anarchistów i syndykalistów, Kolnai uznawał za pewien złożony twór społeczno-polityczny. W celu uchwycenia istoty tego fenomenu, „zdania sprawy z jego elementów najbardziej istotnych i typowych”, także on został zmuszony do podjęcia próby jego analizy strukturalnej, zbadania jego ideologicznego „a priori”. Choć głównym celem Kolnaia, jak podkreślał, była interpretacja psychoanalityczna bolszewizmu, nie mógł uchylić się on również od poczynienia pewnych „rozdzieleni między jego teorią i praktyką, programem i możliwością”, mówiąc jednym słowem: od krytyki tego zjawiska¹¹⁷.

W ujęciu Kolnaia, w bolszewizmie węgierskim ujawnił się pewien szerszy fenomen społeczno-historyczny, który wydawał się łączyć w sobie elementy

113 Tamże, s. 69.

114 Tamże.

115 Tamże, s. 86.

116 Tamże, s. 106.

117 Tamże, s. 93.

ze sobą sprzeczne i który stanowił jako taki na pozór pewną *coincidentia oppositorum*. Określając ten fenomen mianem anarcho-komunizmu, utożsamiając ze sobą te elementy przez postawienie między nimi nawet graficznego znaku równości, Kolnai podjął się w swojej książce wykazania, że w wyniku analizy jego struktury głębokiej okazuje się on tworem wprawdzie złożonym, lecz wewnętrznie jednolitym. „Wielu uważa, pisał, że anarchizm jako skrajny indywidualizm i komunizm jako skrajny socjalizm stanowią względem siebie biegunowe przeciwieństwa”¹¹⁸. Niemniej, jak wskazywał, nawet jeśli historyczne doświadczenie zdaje się temu przeczyć, już sama analiza strukturalna obu tych ideologii każe uznać to przekonanie za fałszywe i przyjąć, że „ideał anarchistyczny i ideał komunistyczny bez reszty się pokrywają”¹¹⁹. Zdaniem Kolnaia, analiza ta ujawniała, że realizacja celu anarchizmu, jakim jest zniesienie nie tylko despotyzmu, władzy, przemocy wobec jednostki, lecz także wszelkich krępujących ją praw, reguł i ograniczeń, możliwa jest jedynie pod warunkiem jednoczesnego urzeczywistnienia ideału komunizmu. Jeśli realizacja tego celu nie miała doprowadzić do *bellum omnium contra omnes*, argumentował, jej warunkiem koniecznym musiałaby stać się bowiem nie tylko pełna, dobrowolna kooperacja jednostek i solidarna rezygnacja z własnych korzyści. Ideał anarchistyczny zakładał wręcz ich bezpośrednie, przełamujące wszelkie bariery, psychiczne stopienie się ze sobą, które w swej strukturze głębokiej było ni mniej, ni więcej, tylko właściwym celem komunizmu¹²⁰.

Z historycznego punktu widzenia, znajdująca swój wyraz w rozporządzeniach władzy rad ideologia anarchokomunizmu doszła na Węgrzech do głosu, w ujęciu Kolnaia, w wyniku wojny, „tego wielkiego syndromu choroby naszej cywilizacji”¹²¹. Jako twór społeczno-polityczny, zakorzeniony ideologicznie i organizacyjnie w sięgającej dziewiętnastego wieku historii ruchu komunistycznego, bolszewizm węgierski był zarazem, według niego, sam jednym z objawów tej choroby, za którą również Kolnai uważał kapitalizm i wywołane przez niego dysharmonie rozwoju cywilizacyjnego. Świat mieszczańskiej demokracji formalnej, opartej na gospodarce kapitalistycznej, również jego zdaniem stanowił niewłaściwą odpowiedź na właściwe wyzwanie kulturowe, jakim była budowa harmonijnie rozwijającego się i różnicującego się społeczeństwa, opartego na zasadach wolności indywidualnej i solidarności organicznej. W swojej odpowiedzi na pytanie, dlaczego zwycięstwo liberalnych zasad rewolucji francuskiej doprowadziło zamiast tego do ukształtowania się „ze swej istoty nieliberalnego i nieindywidualistycznego porządku społecznego”¹²², podążał za Henrym Georgem i Franzem Oppenheimerem. Uznając ich za najwybitniejszych przedstawicieli myśli liberalno-socjalistycznej i szukając w ich pismach lekarstwa na chorobę cywilizacji¹²³, w anarchokomunizmie widział jedynie jej objaw i zagrożenie o tyle,

118 Tamże, s. 88.

119 Tamże, s. 90.

120 Tamże, s. 89.

121 Tamże, s. 143.

122 Tamże, s. 127.

123 Por. H. George, *Progress and Poverty: An Inquiry into the Cause of Industrial Depressions and of Increase of Want with Increase of Wealth: The Remedy*, Appleton & Company, New York 1889; F. Oppenheimer, *Der Staat*, Rütten & Loening, Frankfurt am Main 1907.

o ile wraz ze swą „ideologią proletariatu” nie był on oczekiwany przez Kolnaia, „krytycznym projektem reformy” kapitalizmu, lecz samą tylko, „impulsywną reakcją na ucisk kapitalistyczny”¹²⁴.

Potraktowanie anarchokomunizmu jako tworu jednolitego, choć złożonego, stanowiącego jako taki pewien syndrom lub kompleks, określiło kierunek podjętej przez Kolnaia, psychoanalitycznej interpretacji tej reakcji. Z uwagi na swą libidynalną impulsywność, zdradzała ona w jego ujęciu wszelkie cechy ambiwalentnej regresji. Z jednej strony, reakcja ta była kompulsywnym powrotem do „macierzy”, „natury”, do pierwotnej wspólnoty opartego na solidarności mechanicznej „klanu braci”. Z drugiej strony, stanowiła ona dla Kolnaia równie regresyjny, „tytaniczny” bunt przeciw wspierającemu się na fizycznej przemoc, „ojcowskiemu” autorytetowi państwa, legitymizowanemu symboliką totemistyczną. Choć „nie zgadniemy, za pomocą jakich środków klan braci dokonał mordu”, zauważał, „zamach bombowy jest mistyczną, indywidualną, niezawaloną kopią mordu na ojcu”¹²⁵.

Mimo strukturalnej wspólnoty celów, czysta regresja była właściwa, według Kolnaia, raczej anarchizmowi jako takiemu, którego ideałem było również usunięcie samego wyparcia przez niepohamowane wyzwolenie, a nie odrzucenie popędów. W tej mierze, w jakiej ideał ten nie kłócił się w teorii z możliwością ustanowienia wolnego od wszelkiej przemoc, anarchistycznego społeczeństwa, stanowił on, zdaniem Kolnaia, świadectwo oderwania od rzeczywistości, a tym samym praktycznej niemożliwości anarchizmu. W odróżnieniu od niego, jako „niegodzącego się na żadną zwłokę w zastosowaniu przemocy i niewyznaczającego żadnego terminu urzeczywistnienia braterstwa”¹²⁶, komunizm marksistowski miał, według Kolnaia, większe szanse na urzeczywistnienie w praktyce. Ponieważ dopuszczał, że w pierwszej fazie rewolucji również proletariat będzie musiał posłużyć się państwem jako instrumentem ucisku swoich dawnych tyranów, jako „dążący do zniszczenia istniejącego społeczeństwa przez pobicie go na jego własnym polu”, komunizm okazywał się, z jego perspektywy, może mniej „nieustępliwy”, za to bardziej „metodyczny” od anarchizmu¹²⁷.

Jako jednocześnie bardziej od anarchizmu „naukowy”, przynajmniej w teorii odnoszący się do kwestii techniki i gospodarki, komunizm marksistowski stanowił, w ujęciu Kolnaia, pewien kompromis między zasadą ojcostwa a zasadą macierzyństwa. Zgodnie z jego analizą, różnica pomiędzy komunizmem a anarchizmem nie polegała jednak na tym, że w odróżnieniu od niego był on w ten sposób drogą pośrednią między regresją a rozwojem. Według Kolnaia, o różnicy tej decydował wyłącznie fakt, że chodziło w nim o zwykłe złagodzenie regresji przez wzięcie w większym stopniu pod uwagę rzeczywistości. Jako bardziej się z nią liczący, jak ujmował to Kolnai, komunizm odnosił się do anarchizmu tak, „jak paranoja do parafrenii (*dementia precox*)”: zasada ojcostwa miała w jego wypadku charakter regresyjny, lecz połączony z projekcją¹²⁸. Jako jeden

124 A. Kolnai, *Psychoanalyse und Soziologie*, s. 131.

125 Tamże, s. 102.

126 Tamże, s. 107.

127 Tamże.

128 Tamże, s. 109.

z efektów tej regresji przedstawiał on powrót do społeczeństwa opartego na solidarności mechanicznej, połączonej z systematyzacją zewnętrznych środków przemocy i odpowiadającym jej systemem wyparcia. Najlepiej ilustrowała ją, w ujęciu Kolnaia, charakterystyczna dla komunizmu postawa, którą była z jednej strony szczerą, entuzjastyczną walką przeciwko feudalno-kapitalistycznym naruszeniom prawa do wolności, a z drugiej, natychmiast po zdobyciu władzy, ich pełne porzucenie także na poziomie uczuciowym¹²⁹.

W tej mierze, w jakiej sam opowiadał się za społeczeństwem, które byłoby kolektywem osób równych wobec prawa, opartym na własności pracy, wolnej konkurencji i wymianie, w społeczeństwie opartym na zasadach marksizmu-leninizmu dostrzegał Kolnai jego dokładne przeciwieństwo. Absurdalną, opartą na narcystycznej wierze we wszechmoc myśli była, według niego, nadzieja na mający się w nim dokonywać nieograniczony postęp i rozwój techniki bez jednoczesnego, strukturalnego, rzeczywistego rozwoju społeczeństwa. Powtarzaną przez komunistów za Marksem formułę „każdy według swoich zdolności, każdemu według jego potrzeb”, wziętą dosłownie, z jednej strony uznawał za formułę anarchistyczną o tyle, o ile dawała w niej o sobie znać regresja do bezbolesnego, hedonistycznego przymusu matczyngo. Przedstawiał ją jako zasadę infantylną, ponieważ nie kładła nacisku na „rozwijanie zdolności (...), lecz na dobrowolne, bezpośrednie, oczywiste współodczuwanie ze wspólnotą: posłuszeństwo z własnej woli, cechę «dobrego» dziecka»¹³⁰. Z drugiej strony, antycypując tezę Agnes Heller, zbuntowanej uczennicy jednego ze swych kolegów-komunistów, na temat istoty „realnego socjalizmu” jako „dyktatury nad potrzebami”¹³¹, Kolnai zauważał, że „pracę zgodnie ze zdolnościami można rozumieć również jako państwową konfiskatę zdolności, jako wymuszony altruizm. Zaspokojenie potrzeb można zaś rozumieć w ten sposób, że to państwo je przedtem określa”¹³².

Doświadczenie zainstalowanej w Budapeszcie na 133 dni „władzy rad”, zinterpretowane po części fenomenologicznie, po części zaś psychoanalitycznie, kazało Kolnaiowi stwierdzić, że w myśl tej zasady społeczeństwo komunistyczne, zarówno w teorii, jak i w praktyce, dopóki nie urzeczywistni niemożliwych do urzeczywistnienia ideałów anarchizmu, wspiera się na podstawach patriarchalnych. Jak pisał, „dobrze wiadomo, że dyktatura proletariatu nie jest w rzeczywistości dyktaturą proletariatu nad burżuazją, lecz oznacza dyktaturę ucieleśnionej w przywódcach zasady proletariackiej nad wszystkimi, szczególnie jednak nad samym proletariatem, przy jednoczesnej proletaryzacji całego społeczeństwa. Upada własność prywatna i gospodarka wymienna, które gwarantują niezależność i autonomię jednostki: ludzie stają się dziećmi państwa. Samo państwo ma tymczasem wydatnie ojcowski charakter, z czego można wyciągnąć jednoznaczny wniosek, że następujące po nim później «państwo» czysto komunistyczne będzie miało charakter w przeważającej mierze matczyngi”¹³³.

129 Tamże, s. 112.

130 Tamże, s. 118.

131 Á. Heller, F. Fehér, G. Márkus, *Dictatorship over Needs*, St. Martin's Press, New York 1983.

132 A. Kolnai, *Psychoanalyse und Soziologie*, s. 108.

133 Tamże, s. 109.

Mimo przyjęcia raczej Heglowskiej niż Marksowskiej perspektywy w odniesieniu do społeczno-politycznego znaczenia „mas”, Kolnai podjął w swojej książce również krytyczną, socjologicznie wnikliwą analizę położenia „klasy pracującej” względnie „proletariatu”. Istotną w nim była dla niego bieda, pojęta nie tyle absolutnie, ile dynamicznie: „stałe konsumuje on swój dochód, odłożyć może tylko nieznaczne sumy i ma słabe widoki na podniesienie swego statusu”¹³⁴. Jak zauważał, „zagroza mu jednak nie tylko nędza starości, lecz również wyniszczająca niepewność jego bytu, strach przed wypadkiem, strajkiem, zwolnieniem, które polityka społeczna może złagodzić w niewielkim, a organizacja robotnicza w nieco tylko większym stopniu”¹³⁵. Zgodnie z przedstawioną przez Kolnaia analizą jego położenia, wydziedziczony z ziemi, tradycji i poczucia przynależności narodowej, proletariusz nie miał żadnego udziału w tym, co stanowiło o „progresywnej” istocie kapitalizmu, a co za tym idzie, również szans na dostarczenie w nim czegoś więcej, niż samego tylko źródła swojej nędzy. Jako niezdolny do podjęcia realnych działań na rzecz przezwyciężenia jego dysharmonii, skazany był poniekąd na uznanie za swoją anarchokomunistyczną utopii, która oznaczała lustrzane odwrócenie kapitalizmu zgodnie z mechanizmem kompleksu Edypa. Określona przez Kolnaia, za Henrykiem Mannem, jako „mieszanina głodu krwi i logarytmów”, wdrażana w życie w Budapeszcie rozporządzeniami władzy rad, ideologia ta, jak pisał, „zachowuje zasadę władzy, potwierdza egoizm klasowy i wyznaje mamonizm w postaci materializmu historycznego”¹³⁶.

*

W późniejszych pismach politycznych, pisanych przed wybuchem II wojny światowej w Wiedniu, Aurel Kolnai większą uwagę niż „czerwonej katastrofie” zaczął poświęcać analizie rodzącej się w Austrii i w Niemczech – „czarnej reakcji”. W opublikowanym w 1933 roku obszernym artykule *Treść polityki* zwracał uwagę, że teoria polityczna Carla Schmitta, stanowiąca w nim przedmiot jego wnikliwej krytyki, wpisuje się „w szeroko rozpowszechniony w niemieckim kręgu językowym kierunek myślenia, który można określić krótko jako «irracjonalizm życia i władzy»”¹³⁷. Jako kontekst historyczny tego kierunku, odwołującego się, jak zauważał, do myśli m.in. Nietzschego, Schelera, Klagesa, Schelera, Bergsona, Sorela, Pareto, Spenglera czy Heideggera, Kolnai przedstawiał w swoim artykule „witalizm, ruch młodzieżowy (*Jugendbewegung*), bolszewizm i faszyzm”¹³⁸. Teorię polityczną Schmitta interpretował w nim jako element szerszego zjawiska intelektualnego, w ramach którego uznaje się „liberalizm i demokrację, dyskusję społeczną i państwo oparte na systemie wielopartyjnym, z jednej strony, za maskę kapitalistycznych lobby politycznych (*Machtergreifungen*), a z drugiej strony, przejściowe stany osłabienia państwa”¹³⁹.

134 Tamże, s. 113.

135 Tamże.

136 Tamże, s. 131.

137 A. Kolnai, *Der Inhalt der Politik*, s. 2.

138 Tamże.

139 Tamże, s. 3.

Dostrzegany przez niego już w artykule na temat humanistycznego sensu psychoanalizy „mystycyzm materialistyczny”, który znalazł swą reprezentację polityczną w ideologii niemieckiej partii narodowo-socjalistycznej, Kolnai poddał później szczegółowej krytyce w napisanej w 1936 roku po angielsku książce *Wojna przeciwko Zachodowi*¹⁴⁰. W tej monumentalnej, prawie siedemsetstronicowej książce, której doniosłość porównuje się z takimi, powstałymi w podobnym czasie, krytycznymi wobec tej ideologii pracami, jak Helmutha Plessnera *Los ducha niemieckiego u kresu epoki mieszczańskiej*¹⁴¹, Gyorgy Lukacsa *Krytyka ideologii faszystowskiej*¹⁴² czy Ernsta Cassirera *Mit państwem*¹⁴³, Kolnai dostrzegał w objęciu władzy przez Hitlera efekt samozniszczenia liberalizmu¹⁴⁴. O tyle, o ile – jak pisał – „Klages nie jest tak bardzo odległy od Freuda”, również psychoanaliza przyczyniła się, zgodnie z prezentowanym tam przez niego stanowiskiem, do apoteozy nieświadomych popędów i instynktów, przygotowując grunt dla biologicznie i eugenicznie uzasadnianego rasizmu nazistów¹⁴⁵. Odwołując się do nieprawdopodobnie szerokiej, wykazanej na czterestu stronach bibliografii, być może już nigdy więcej przez nikogo nieprzeczytanej w całości literatury nazistowskiej, dawał jej dość w swojej książce do głosu tam, gdzie tylko to możliwe, w przekonaniu, że wystawia ona o sobie dalece bardziej jednoznaczne, niszczące świadectwo, niż jej zdystansowana krytyka¹⁴⁶.

W napisanych w czasie zimnej wojny *Pamiętnikach politycznych* Kolnai ubolewał, że w *Wojnie przeciwko Zachodowi* przedstawiał bolszewizm jako mimo wszystko wciąż bliższy demokracji mieszczańskiej, niż narodowosocjalistyczny antyliberalizm¹⁴⁷. „Socjalizm marksistowski, pisał tam, jak również internacjonalizm i pacyfizm, nie są niczym innym, jak irradiajami jednej, skradającej się i niesamowitej idei równości oraz decyzji podejmowanej na podstawie powszechnej dyskusji”¹⁴⁸. W swojej książce Kolnai przestrzegał również przed kreśleniem łatwej analogii pomiędzy krytyką społeczeństwa obywatelskiego ze strony marksistowskiego i narodowego socjalizmu. „Obie strony oskarżają społeczeństwo mieszczańskie o hipokryzję”¹⁴⁹, przyznawał tam. Niemniej, wskazywał, „podczas gdy marksiści sądzą (co stanowi sedno ich myśli), że wartości cywilizacji nie są, choć powinny być realizowane w praktyce, krytycy tacy jak Jünger sądzą, że jest to tak samo niemożliwe, jak niepożądane, w związku z czym wartości te powinny zostać otwarcie i całkowicie zdezonizowane”¹⁵⁰.

Ubolewanie Kolnaia należy uznać za o tyle nieuzasadnione, o ile w książce *Psychoanaliza a socjologia*, pisanej również pod wpływem bezpośrednio

140 A. Kolnai, *The War against the West*, The Viking Press, New York 1938.

141 H. Plessner, *Das Schicksal deutschen Geistes im Ausgang seiner bürgerlichen Epoche*, Zürich-Leipzig 1935.

142 G. Lukacs, *Zur Kritik der faschistischen Ideologie*, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1989.

143 E. Cassirer, *Mit państwem*, przeł. A. Staniewska, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 2006.

144 W. Bialas, *Kommentar zu Aurel Kolnai «Die grundlegenden Prinzipien der NS-Ideologie», „Totalitarismus und Demokratie”, 7 (2010) 2, s. 283.*

145 A. Kolnai, *The War against the West*, s. 15.

146 W. Bialas, *Kommentar zu Aurel Kolnai...*, s. 283.

147 Por. A. Kolnai, *The War against the West*, s. 22.

148 Tamże, s. 185.

149 Tamże, s. 206.

150 Tamże.

obserwowanych, bieżących wydarzeń, fenomen „czerwonej katastrofy” udało mu się przedstawić w sposób więcej niż źródłowy, a przez to rozsadzić nawet ramy sformułowanej przez Husserla „zasady wszystkich zasad”. Bez komentarza Kolnai nie pozostawił również jej strony estetycznej, pozwalając czytelnikowi poczuć nieomal namacalnie klimat zrewoltowanej ulicy Kotwicznej, a potem jej nagłe zamilknięcie pod bolszewicką dyktaturą. Mechaniczna monotonia ruchu komunistycznego była, w jego przekonaniu, istotnym korelatem ubóstwa jej symboliki. „Jeśli chodzi o barwę czerwoną, pisał, objęła ona tutaj zalewającą wszystko, wyłączną władzę. Psychologicznie rzecz biorąc, może funkcjonować jako zmysłowe przedstawienie trzech pojęć: miłości, grzechu i rewolucji. Odpowiada konsekwentnie monotonii pochłaniającej wszystko akcji libidynalnej. (...) Zestawienie czerwień-biel, które oddaje przeciwieństwo bolszewizmu i mieszczańskiej kontrrewolucji, ma również dawne pochodzenie”¹⁵¹. Zdaniem Kolnaia, można je było interpretować jako przeciwstawienie mężczyzny i kobiety, choć sens ten, przy uwzględnieniu przeciwstawienia krwi-kości, dało się również, według niego, zastąpić „mechanicznym schematem aktywności-pasywności”¹⁵².

Wmieszany w tłum aktorów obu rewolucji, Kolnai obserwował, jak „oficjalną sztuką węgierskiej władzy rad stawała się produkcja kręgów hiper futurystycznych, młodych poetów i malarzy, mogąca stać się nieocenionym materiałem dla psychologii bolszewickich intelektualistów”¹⁵³. Właściwym tematem psychoanalizy mogły stać się, według niego, również same, biorące udział w ruchu i kierujące nim jednostki. „Anarchiści nierzadko są dogmatycznymi wegetarianami i przeciwnikami alkoholu, co może wiązać się z powrotem do natury, tak samo jak przesadnie proste ubranie, wielka broda, sandały. Znany, przeważnie rosyjski typ młodzieży anarchokomunistycznej ubiera się równie prosto, choć w sposób rzucający się w oczy, nosi szare swetry, młodzi mężczyźni mają bardzo długie, dziewczyny natomiast bardzo krótkie włosy. (...) Uderzający jest ich andromorfizm, uformowane na obraz mężczyzny oblicze społeczeństwa”¹⁵⁴. Choć zakończeniem książki Kolnaia stała się zachęta do podjęcia nad nim psychoanalitycznych badań, jej podsumowaniem miał on wszelkie prawo uczynić również zdanie kończące późniejszą *Wojnę przeciw Zachodowi*. Zapożyczony od Tomasza Masaryka, brzmiało ono: „Demokracja jest wciąż jeszcze w powijakach”¹⁵⁵.

agniazdo@ifispan.waw.pl

151 A. Kolnai, *Psychoanalyse und Soziologie*, s. 147.

152 Tamże.

153 Tamże, s. 148.

154 Tamże, s. 149.

155 A. Kolnai, *The War against the West*, s. 685.

Peter Mahr

The Double Bind of Disgust: Kolnai, Derrida and Psychoanalysis in Philosophical Aesthetics Before and After 1968

Abstract

Today it is obvious that, over the course of the last hundred years, cultural development effected an *approchement* of (de)sublimation and disgust. Relishing the sexual actions of primary genitalia (once objects of disgust) in ways acknowledged as perverse has become a sort of norm, as disgust has become a norm for some groups in society, like those with certain eating disorders. Likewise, the dis-inhibition of the sexual drive by means of disgust has become an artistic means in abject art. However, there is also a widespread consensus that the addiction to disgust remains in the realm of the taboo. Is disgust liberated, or could it be – generally and in the aesthetic area? Two different approaches – derived from the theories of Aurel Kolnai and Jacques Derrida – are analysed to explore what they say about the double bind character of disgust. References to psychoanalysis throw some additional light on the matter.

Keywords: Abject, Aesthetics, Jacques Derrida, Disgust, Aurel Kolnai, Immanuel Kant, Phenomenology, Psychoanalysis, 1968

*Spread the word around
the rat is leaving town
the message is a song
the misery is gone
...
Please stay away*

Deep Purple, "Flight of the Rat"¹

1968

Regarding the song "Flight of the Rat" by Deep Purple, it has been noted that singer Ian Gillan revealed "that this song began as a joke: someone mentioned

¹ Deep Purple, "Flight of the Rat," on: *In Rock*, London: Harvest, 1970. Lyrics: <https://www.azlyrics.com/lyrics/deeppurple/flighttotherat.html>. Footnote numbers, translations and other items contained in square brackets throughout this text are insertions by PM. Also insertions between {} are by PM, in quotes where square brackets were already used by the translator.

the classical composition «Flight of the Bumble Bee» and Jon Lord started playing variations around it. «The Rat» is a reference to a drug habit – Deep Purple made occasional anti-drug references in their songs.² When Ian Gillan broached the issue of the “flight of the rat” in the “fugitive” and “aeronautic” song of the same name, assisted by guitarist Ritchie Blackmore’s disgusted neighing in bar 78 and organist Jon Lord’s expression of utmost resistance to the “rat” in bars 103 to 110 (and the two solos of drummer Ian Paice, accompanied, in one case, by Ritchie Blackmore), a dim light seemed to emerge on the horizon to overcome the catastrophes of disgust that happened hand in hand with cases of drug addiction like those of Janis Joplin, Brian Jones and Jimi Hendrix. Did this light become stronger when “Love Is The Drug” was proclaimed?³ One would doubt it, given Robert Palmer’s confession in “Addicted to Love.”⁴ And then, what about Yes’s inclusion of the ear worm in the third and final part of their “Starship Trooper?”⁵

Another symbolic example of disgust is the lost heroin needle in the movie *Trainspotting*,⁶ in which one of the protagonists looks for a needle that he dropped in the toilet bowl and is miraculously sucked in by the bowl and spat out that very protagonist into a cesspool full of sewage in the floor below. From 2000 to 2002, MTV produced an aesthetically de-socialising filler entertainment series called *Jackass*,⁷ whose episodes combined reality television and talk show, with dares and pranks including ‘funny’ confrontations with self-inflicted disgust and violence – well, was it art? Normally we tend to accept the impossibility of aesthetic objectivity and the impossibility of discussion of aesthetic judgements that are deemed arbitrary. But in that case, this impossibility was clearly overwhelmed by the moral and aesthetic distaste and disgust. The latter surpassed the ugliness in Duchamp’s ready-mades, of which the three best known since the 1960s – *Bicycle Wheel*, *Bottle Rack*, and *Fountain* – share the quality of potential disgust which may be caused by possible street dirt, rancid wine and urine/cigarette residues.

Besides its other significance, 1968 stands for a particularly intense confrontation with disgust in the visual arts. As part of the action *Kunst und Revolution* performed by the visual arts Viennese Actionists and the literary arts Wiener Gruppe, Günter Brus would defecate on the desk and stimulate his esophagus to vomit in Lecture Hall 1 of the New Departments Building at the University of Vienna on June 7, 1968. Dieter Roth produced *Mould Picture*,

2 Dougie (anonymous forum user), “Flight of the Rat” fact page, <http://www.songfacts.com/detail.php?id=7568> as accessed June, 19th 2018, referring to Ian Gillan and David Cohen, *Child in Time. The Life Story of the Singer from Deep Purple*, London: Smith Gryphon 1993. The Album of Deep Purple 1970 also contains the song “Speed King.”: References to classical music like the “Flight of the Bumble Bee,” originally part of Nikolai Rimsky-Korsakov’s opera titled *The Tale of Tsar Saltan*, 1900, were a common practice among rock musicians of the time.

3 Roxy Music, “Love is the Drug,” on: *Siren*, London/New York: Islands/Atco, 1975. Lyrics: <https://www.azlyrics.com/lyrics/roxymusic/loveisthedrug.html>.

4 Robert Palmer, “Addicted to Love,” on: *Riptide*, London: Islands, 1985. Lyrics: <https://www.azlyrics.com/lyrics/robertpalmer/addictedtolove.html>.

5 Yes, “Starship Trooper,” on: *The Yes Album*, New York: Atlantic Records, 1971.

6 Danny Boyle, *Trainspotting*, London: Channel Four Films, Figment Films, Noel Gay Motion Picture Company, 1996.

7 See [https://en.wikipedia.org/wiki/Jackass_\(TV_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Jackass_(TV_series)).

Bunny-dropping-bunny, and *Portrait of the Artist as a Birdseed Bust*, all of which date from 1968, using the processes of putrefaction. He soon extended this action into philosophy, when he tore a copy of "Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden" into little pieces and made them rather enjoyable by colouring and mixing them with lard and spices and filling them in sausage casings for the sake of pure visual contemplation – Hegel otherwise: how disgusting! And disgust is the topic even in such a sublime and funny photograph as that of the self-depiction by artist Eva Hesse, who in 1968 lay on a sofa in black clothes and was covered all over (except feet, arms and head) with spaghetti-like thin white hoses that alluded to non-disgusting artistic intestines.⁸

Aurel Kolnai

a) Objects

According to Aurel Kolnai (1900-1973), the rat is among those animals – for the most part insects – that belong to one of nine "Types of Physically Disgusting Objects," according to his small treatise "Der Ekel" ("Disgust") from 1929, never published in English during his lifetime. The other eight types are the putrefied, excrements, secretions, the viscous, rotten food, the obtrusive body, exuberance, and bodily deformation.⁹ Also, in disgust, any attachment to the "object" of food, creatures *et cetera* is rather schematic, saturated, precise. In other words, with disgust there is less content in imagination and fewer circumstances around the subject – i.e., less of a "relation to a state of affairs" (39)¹⁰ or "determinate factual relation" (40), "Sachverhaltsbeziehung" (16/524) – and more of a condensed "object's own intrinsic constitution" (39), "Beschaffenheit an sich" (16/523) ["configuration towards the object"]. The proximity

⁸ See <http://ff2media.com/secondcityzivi/2016/06/10/eva-hesse-2016/>, the bottom photo.

⁹ A. Kolnai, "Disgust," in: *On Disgust*, ed. by B. Smith and C. Korsmeyer, Chicago: Open Court Publications 2004, 29-91, 114 ff., 52-62 (on the rat, 57); available today in German as: A. Kolnai, "Der Ekel," in: *Ekel, Haß, Hochmut. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle*, stw. 1845, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, 7-65, 29-38; in the German original as: A. Kolnai, "Der Ekel," in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* X (1929), 515-569. http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=PPN827944462_0010%7CLOG_0011_536-545. The parts of the treatise are: "On the Delimitation of Disgust" (I. 30-36), including "Points of View" (I.1 30-33) and "Disgust and Fear as the Principal Types of Defence Reaction" (I.2 33-36); "Fear and Disgust" (II. 36-47), including "The Intentional Content of Fear and Anxiety" (II.1 36-39), "The Intentional Content of Disgust" (II.2 39-44) and "The Relations of Being and So-Being Involved in Fear and Disgust" (II.3 44-47); "The Disgusting" (III. 48-80), including "The Senses and Disgust" (III.1 48-52), "Types of Physically Disgusting Objects" (III.2 52-62), "Types of Morally Disgusting Objects" (III.3 62-72), and "The Relation of Disgust to Life and Death" (III.4 72-80); and "On the Ethics of Disgust" (IV. 80-90), including "The Ethical Function of Disgust" (IV.1 81-86) and "The Problem of Overcoming Disgust" (IV.2 86-90). Kolnai recounts that he applied for publication in the *Jahrbuch* in 1927 and was so encouraged by the acceptance of the text by co-editor Oscar Becker that he decided to study at Husserl's Universität Freiburg during the summer term of 1928. Cf. A. Kolnai, *Political memoirs*, ed. Francesca Murphy, Lanham: Lexington Books, 1999, 135-136. Kolnai also was so frank as to communicate what Husserl said about him: "«you can do description well, but are yet far from being a phenomenologist»" 137.

¹⁰ Hereafter, single page numbers are from Kolnai 2004, double page numbers from Kolnai 2007 and Kolnai 1929, and triple page numbers from all three editions. Translations and additions between square brackets are by myself. This elaborate procedure seems necessary because of ambiguities in the existing translation.

of a “concurrent object of the disgust sensation” (40)¹¹ causes an intentional, real turning away implying that the “tip of the intention” (39)¹² is elongated *into* the object with an always possible break-away of the subject from the object at the same time.

b) Double Intention

The paradox embodied in the artistic examples of *Trainspotting*, *Jackass* and the 1968 sculptures listed above is a double bind that appears in addiction (and fetishism). This addiction is derived from a particular “disgust-addiction” (87/62/567) to which Kolnai refers when speaking of the “moral disgustingness of drunkenness” (49/26/533). The paradoxical psychological character of disgust manifests itself in fleeing *and* seeking the object or being attracted by the object *and* acting out one’s despicability of it. In this case, the turning away caused by disgust even extends to the subject, while the “intentional structure” (47/24/531) reveals itself to be more homogeneous than is the case in fear, as Kolnai observes (II.3). We are already at the centre of the matter (II.2). Unlike the defensive reaction of fear, disgust is structured double-intentionally. Although it is much more directed to the outside object than to the self, the self as an object to be sustained is *likewise* intended. Following this basic structure, Kolnai describes at great length the double intentionality of disgust in its “modes of aversions” (30) or “Defense Reaction[s]” (30, 33, 63).¹³ All in all, these aspects of defences described by Kolnai¹⁴ are motivated by a body-bound disgust directed at and responding to organic objects. Disgust is more like a temporary state than a process; it is intentionally more primitive and more immediately attached to impression, is characterised by a moderate degree of dependency. Finally, in the dynamic state of disgust can be observed (a) the proximity of disgust as experienced in mental representation that functions as a bridge between the arousal and the subject and that feels like a convergence of object and subject in the manner of inversion: “The disgusting object grins and smirks and stinks menacingly at us” (41)¹⁵, (b) the intention in the feeling of disgust undergoing unification to a great extent, while disgust “reaches out to the subject peripherally” (40)¹⁶, and (c) the look-and-feel of having no choice as if the object were an intention toward the subject, as if “lurking on the side of the object” (47)¹⁷ and not a “destruction” as signified and embodied by “surplus of life” (72) but by the death intention as expressed in the contestation in the ambivalence of disgust.

11 “Mit-Objekt des Ekelgeföhls,” 16/524 [with-object of the disgust emotion].

12 “Spitze der Intention,” 16/524 [“pinnacle of intention”].

13 “Defense Reaction[s],” 30, 33, 63, is proper for “Abwehrreaktionen,” 8/517, but not for “Abwehrtönungen,” 10/518 [“shadings of defense”] or “Abwehrgeföhls,” 39/545 [“emotion of defense”].

14 Besides, defense is taken, if not explained, by Kolnai as psycho-physiological and not just psychological in character, as are defense mechanisms described in psychoanalysis, for instance by Anna Freud in *The ego and the mechanisms of defense*, New York: International University Press, 1953, first published in 1936.

15 “Das Ekelhafte grinst, starrt, stinkt uns «an»,” 17/525 [“The disgusting grins, smirks, stinks at us”].

16 “die Subjektperson selbst gleichsam an seiner Oberfläche ... intendiert,” 17/524 [“intends the subject somehow on its surface”].

17 “Lauern auf Seite des Objekts,” 23/531, at the same time containing the feel of a provoked “rejection-intention,” (88)/ – “Verwerfungsentention,” 62/567.

c) *Sosein*

The mode of the “so-being” of disgust (44)¹⁸ is bound to the subject’s existence by proximity and environment, by the lust or greed for, or drive to, something similar to the disgusting thing and by the lust for an alien element in myself.

d) Reflection

At the higher level of cognitive reflection on disgust we can develop an attitude of mental “concern with one’s own vulnerability” (78)¹⁹, a perspective not so much oriented to our “own destiny as food for worms” (78)²⁰ but with

a state of nausea that is related to the object: a rushing through its features, through its so-being, which culminates in a final pushing away directed against it. ... Such a powerful instinctual reaction of ‘pushing away’ would of course be impossible under conditions of complete putting out of action of the moment of concern over one’s own existence (of the sort which occurs at the maximal limit in the attitude of aesthetic evaluation). (78)²¹

And Kolnai adds: “But this intention towards existence is not directed simply to one’s own situation (one’s own survival), as this is subject to the causal efficacy of the object, but rather through its proximity” (78).²² For Kolnai, this proximity is contingent *and* – by means of the subject’s tension (*nisus*) – substantial: metaphysically ambient. In consequence, we find ourselves in a state “where the existential situation becomes conditioned and formed by a plenitude of features and where, on the other side, the existential situation itself is again represented in featural determinations and permeates the latter” (78-79).²³ This

18 “Soseinsart,” 21/528 [“kind of being-like / being-that”]. On the one hand, with *Sosein*, Kolnai unmistakably opposes modally and existentially the primacy of *Dasein* with *Angst* in Martin Heidegger’s *Sein und Zeit*, a text that appeared two years prior to Kolnai’s treatise in Husserl’s *Jahrbuch*. Cf. Martin Heidegger, “Sein und Zeit. (Erste Hälfte.)”, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* VIII (1927), v-ix, 1-438, http://www.digizeitschriften.de/dms/toc/?PID=PPN827944462_0008. This opposition is given a higher profile with Kolnai, “The Standard Modes of Aversion: Fear, Hate and Disgust,” in: *On Disgust*, op. cit., 93-108, 115, section 4, written in 1973. On the other hand, disgust could have amounted to still another of Heidegger’s existentials in *Being and Time*. Heidegger’s *Sosein*, incidentally, is translated by Macquarrie and Robinson as being-as-it-is, maybe in order to render the alignment of the *Sosein* to the traditional ground of *Daßsein* (Being-that) against which *Dasein* is silhouetted. Cf. Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. by John Macquarrie and Edward Robinson, New York: Harper & Row, 1962, 24, 26, 34, 67. However, it is more likely that with *Sosein* (and *Wesensregion*, see below) Kolnai alluded to the terminology of Max Scheler, the antipode of Heidegger before Scheler’s death in 1928.

19 “Verweilen bei der eigenen Brüchigkeit,” 53/559 [“dwelling on one’s own fragility”].

20 “eigenen Bestimmung als «Fraß der Würmer»,” 53/559 [“own destiny as a «grub of worms»”].

21 “Übelsein, ein Durchhuschen seiner Beschaffenheit, seines Soseins, in einen entfernenden Stoß gegen denselben mündend. ... «entfernender Stoß»; eine so heftige, gleichsam triebmäßige Abwehrreaktion wäre ja bei voller Ausschaltung des Daseinsmoments (deren maximalen [sic!] Grenzfall in der ästhetischen Bewertung zutage tritt) gar nicht möglich,” 53/559 [“nauseation, a scampering of one’s configuration, one’s being-like/being-that, within a distancing push discharged against it (the object)... «distancing push»; such an intense, somehow drive-like defense reaction would not be possible at all with full elimination of the moment of existence (whose maximum limiting case appears in aesthetic evaluation)”].

22 “Nur richtet sich diese Daseinsintention nicht auf die eigene Lage schlechthin (den eigenen Bestand), mit ihrer Bedingtheit durch die Wirksamkeit des Gegenstandes; sondern auf diese Nähe des Gegenstandes,” 53/559 [“For this intention of existence is related not to the very situation plainly (the very continuance!) with its conditionality by the object’s efficacy, but to the *proximity* to the object”].

23 “daß eine Daseinslage durch eine Fülle von Soseinselementen bestimmt und gestaltet wird – und daß andererseits die Daseinslage selbst wieder in einem Sosein vertreten ist, dieses Sosein durchwaltet,” 54/559 [the “situation of existence (*Daseinslage*) is determined and formed by an abundance of elements

attitude of a mental “dwelling on one’s own fragility” contains and conceals an ultimate ability for conceiving, a “substantial proximity which touches the *general* properties of our being and at the same time represents in a concentrated manner the specific features of the object giving rise to disgust” (79).²⁴ That means that for us existentially, “[i]n the subject’s experience it is the specific situation in which ... [the subject is] intended” (79). (Or: “Im Erlebnis wird ... die spezielle Lage ... intendiert” (54/559).) Hence, “[h]ere this special situation, the proximity of the object with its quite characteristic intention towards life and towards death constitutes a unity between the object itself and its announcing of life and death” (79).²⁵ Above all we need to pay attention, as Kolnai demands, to the possibility that the perverse and aggressive proximity of the object may threaten to swell like a landslide, “[h]ence the defense reaction of repulsion against it along with the intention towards its features which is central to it” (79).²⁶ At a higher level of reflection, we are able to recognise that this basic structure is so fundamental to disgust that with an “understanding of the peculiar phenomenon ... an object that of its nature would not be disgusting can under certain circumstances appear to be so through proximity” (79).²⁷ Here, Kolnai names tedium and, for example – another potential double bind! – the special form of sexual encounter enjoyed *and* detested at once. Here one could take into account – which Kolnai doesn’t – the preliminary stage of disgust in three-year-old children crying because of chewing gum that is stuck to them and which they are unable to remove, for whom the feelings of fear and disgust are not yet separated.

e) The Senses

Of course, Kolnai does not forget to consider disgust as based on the senses: “so-being” is found in a “range of interconnections among intentions of various kinds” (50),²⁸ which is particularly the case in the sense of smell. Smell, for Kolnai, is an intimate sense modality, along with the “urge” to vomit (50).²⁹ This is surprising, for in Kolnai’s theory of disgust, smell is not conceived in unity with

of the being-like/being-that (*Sosein*) – and, on the other hand, the situation of existence itself stands in again with a being-like/being-that (*Sosein*) and penetrates this being-like/being-that”].

24 “daß ... diese substanziale, auf unseren *allgemeinen* Seiseigenschaften mit beruhende Nähe im *speziellen* Sosein des ekeleinflößenden Gegenstandes verdichtungsweise vertreten ist,” 54/559 [“this substantial proximity that rests on our *general* properties of existence is represented in a *special* being-like/being-that of the object infusing disgust in a condensed way”].

25 “Nun aber bildet diese spezielle Lage, die Nähe jenes Gegenstandes mit der eigentümlichen Lebens- und Todesintention, mit der Beschaffenheit des Gegenstandes selbst, mit seiner Lebens- und Todesdemonstration, eine Einheit,” 54/560 [“But now this special situation – the proximity of that object together with the peculiar intention of life and death – forms a unity with the configuration of the object itself., together with its demonstration of life and death”].

26 “Daher die wegstoßende Abwehrreaktion gegen ihn nebst seiner zentralen Soseinsintendierung,” 54/560 [“Hence the result is a defense reaction pushing the object away from its central intending in being-like/being-that”].

27 “(dass im) Verständnis jenes Sonderphänomens ... die Nähe eines Gegenstandes, der an sich der Beschaffenheit nach nicht per se ekelhaft wäre, ihn selber, sein Sosein ‘ekelhaft’ erscheinen lassen kann,” 55/560 [“understanding of that extra phenomenon ... the proximity of an object that is not disgusting per se can make its being-like/being-that appear as «disgusting”].

28 “Beziehungskreis,” 26/533 [“sphere of relations”].

29 “Erbrechensintention,” 26/533 [“intention of vomiting”].

taste. Moreover, Kolnai separates smell from taste by excluding it from theory though not from description. Besides, compared to the sense of touch, smell is deemed by Kolnai to be more unambiguous and, as compared to sight, more involved in the "region where we can grasp the essence of the object" (51).³⁰

f) The Aesthetic

Where is the "aesthetic"³¹ in or of disgust for Kolnai? The "aesthetic" does seem to move within the circle of attention only because of his reservations against arts (like literature) displaying disgust – be that disappointing for our aesthetic concerns or not. One explanation for this definitive choice by Kolnai could be the low standing of aesthetics in interwar-period academic philosophy or his own lack of interest at the time.³² As a matter of fact, in "Disgust" Kolnai does not deal with aesthetic aspects. True, he ponders and rejects disgust in music, even in the case of cacophony (49/26/532ff.), which for him is a case of rather moral than aesthetic disgust; he does not consider the ear worm.³³ What he considers as aesthetic is the "demonstrative «life dance»" (58/34/540), however, without the warmth of life, as in the example of our disgust with insects. Besides, in his treatise, Kolnai entertains several references to literature. He discusses the "Relationship of disgust to Life and Death" (II.3, 44-47/48-55/553-561), with a short hint in passing at the ambivalence of disgust in the Decadent movement (77/52/558). Further, he describes "Types of moral disgust" (III.3, 52-62/39-47/545-553), with an example of the demonstration of permanent inactivity expressing the disgust with tedium in Ivan Goncharov's *Oblomow* (64/40/546), and mentions the superfluous wealth of ideas in Thomas Mann's *Zauberberg* (67/43/549). Finally, he criticises the worship of the soul in elements of Russian literature which are, however, unspecified. With these examples, Kolnai targets disgust more as an ethical³⁴ than an aesthetic force,

30 "Wesensregion des Gegenstandes," 28/534 ["region of the essence of the object"].

31 Cf. Bernard Bosanquet, *A History of Aesthetic*, London/New York: George Allen & Unwin Ltd. / Humanities Press Inc., 1966, Reprint 2nd ed. 1904. Throughout his book, the author plays with recounting the senses of the aesthetic as a qualitative entity while "only" presenting a history of aesthetics.

32 Maybe Kolnai's extensive occupation with disgust led him to call for more rigour. Be that as it may, it is important that Winfried Menninghaus criticised Kolnai for his conservative, authoritarian tendencies that favoured a "healthy" heterosexuality (61/37/543), the unconditional obedience of a "soldier" (67/43/549), and political "dictatorship" in opposition to corruption (75/50/556). Cf. W. Menninghaus, *Disgust. The theory and history of a strong sensation*, trans. by H. Eiland and J. Golb, Albany: State University of New York Press, 2003, esp.: "Introduction: Between Vomiting and Laughing. Base Lines of a Philosophy of Disgust," section "Aurel Kolnai, Der Ekel (1929)," last page. It is disappointing that Carolyn Korsmeyer, who up to 2004 had widely published on aesthetics and disgust, does not touch any possible implications or the reasons of neglect of aesthetics in Kolnai's text, cf. C. Korsmeyer and B. Smith, "Visceral Values: Aurel Kolnai on Disgust," in: A. Kolnai, *On Disgust*, op. cit., 1-25. For Kolnai, in "The Standard Modes of Aversion..." op. cit., disgust is an "aesthetic emotion," 100, but he does not give any evidence for this classification. To be fair, one must note that Moritz Geiger's 1913 "Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses" (to which Kolnai does not refer) remained the only and relatively small contribution to the 11 volumes of the hugely influential periodical *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* from 1913 to 1930, which at the time was not favourable to philosophical aesthetics.

33 I propose that the phenomenon of the ear worm be considered as a form of acoustic disgust.

34 According to Lee Congdon in: *Exile and Social Thought: Hungarian Intellectuals in Germany and Austria, 1919-1933*, Princeton: Princeton University Press, 1991, 236, Kolnai's primary philosophical interest after his first book – A. Kolnai, *Psychoanalyse und Soziologie. Zur Psychologie von Masse und*

with the exception of passages like those stating that “disgust is more aesthetically determined than is fear” (34/11/519) or referring to “the role of the rejecting judgment of taste in the arousal of disgust” (45/22/529). In general, Kolnai does not seek to unearth the potential of a philosophical aesthetics or a philosophy of the arts. This shows in the sub-chapter titled “The problem of «overcoming» of disgust” (IV.2, 86-90/61-64/566-569), where Kolnai provides an interpretation of Franz Werfel’s “beautiful poem” (86/61/566) titled “Jesus und der Äser-Weg” (80ff./56/561, 89ff./63ff./568ff.). There is no reference to the aesthetics of Immanuel Kant or Friedrich Nietzsche,³⁵ who both wrote about disgust, nor to aesthetic aspects in phenomenology.

Psychoanalysis

Moreover, there is no connection to the (aesthetic) observations of psychoanalysis. Kolnai refers to psychoanalysis once explicitly (42ff./19/527) and more often terminologically and thematically. But he could have connected his thought to psychoanalysis as Kolnai had already acknowledged psychoanalysis in his 1925 discussion of the critique of psychoanalysis by Max Scheler in *The Nature of Sympathy*,³⁶ whom Kolnai considered the head of the phenomenological school at that time. For Kolnai, Scheler’s phenomenology targets a prepsychology

Gesellschaft, Leipzig/Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1920 – was ethics, particularly after he had read: Max Scheler, “Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik,” in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* I (1913), 405-565, M. Scheler, “Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik,” in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* II (1916), 21-478, and M. Scheler, *The Nature of Sympathy*, trans. by P. Heath, New Brunswick / London: Transaction Publishers, 2008, 1st German ed. 1913 and 2nd German ed. 1923. In Kolnai’s *Psychoanalyse und Soziologie...*, there had been no trace of an occupation with aesthetics, besides listing Otto Rank’s *Der Künstler*, although the *libido* could have been a cause for it, as it was liberated by the destruction of bourgeois society by anarchism and communism as Kolnai has it, in that book, with Georg Lukács’s Leninism, according to Congdon, op. cit., 234ff. This interest would also show in Kolnai’s Vienna Ph.D. dissertation *Der ethische Wert und die Wirklichkeit*, Freiburg im Breisgau: Herder, 1927, an enquiry into value ethics in which Scheler is the author most often referred to and in which the only line dedicated to aesthetics states that the relation of “ethics to aesthetics [is] like that of holding value to being pleasing,” 21 [trans. PM]. Francis Dunlop in *The life and thought of Aurel Kolnai*, Aldershot: Ashgate, 2002, 114, is certainly right in saying that Kolnai’s endeavour in the area of negative emotions like disgust was conceived “to supplement and complement Scheler’s work,” who himself intended to publish a complement. When Kolnai began to publish in aesthetics, only in 1964, for the *British Journal of Aesthetics*, his inclination to ethics shows already in his articles’ titles.

35 After Nietzsche had already exclaimed a great loathing for man in *Thus Spoke Zarathustra* (1883) and *On the Genealogy of Morals* (1887), he pleaded in *Ecce Homo* for art as a solution to the problem by forming man in stone, a material as tasteless and odourless as possible (1908, written in 1888/89), like the ready-mades: “Zarathustra became master even of his loathing of man; man is to him a thing unshaped, raw material, an ugly stone that needs the sculptor’s chisel,” in: F. Nietzsche, *Ecce Homo (Nietzsche’s Autobiography)*, trans. by A. M. Ludovici, *The Complete Works*, Volume 17, ed. by O. Levy, New York: Macmillan, 1924, 113.

36 Cf. M. Scheler, *The Nature of Sympathy...*, op. cit. A. Kolnai, “Max Schelers Kritik und Würdigung der Freudschen Libidolehre,” in: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* 11, Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925, 135-146, 136, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/imago1925/0151/imago>. As Congdon reports in: L. Congdon, *Exile and Social Thought*, op. cit., 234-235, Kolnai’s first book, when he was twenty, was already conveyed to Internationaler Psychoanalytischer Verlag by fellow Hungarian and psychoanalyst Sándor Ferenczi in 1920. This was the same publisher for which Ferenczi was co-editor of *Imago*.

and not Sigmund Freud's metapsychology of the essence of the laws of appearances. Scheler's critique of psychoanalysis is centered in the claim that love is independent from sexuality, to which developmentally belong perversions, sublimation and (by means of disgust, shame and incest shyness) repression. Scheler, however, according to Kolnai, unfortunately misunderstands Freud's concept of repression, the removal of affect-driven representation from consciousness. Again, Kolnai did not communicate his theoretical attitude toward Freud here or three years later in "Disgust". He could have had, as Freud did, a distinctive place for disgust. According to Freud, the sexual drive has one goal: sexual satisfaction. Obstacles or excessive excitement shift the drive away from the sexual object in the preparatory stage of sexual action to the appearance either of the whole body or of one of its erogenous zones like the eyes and the skin. The consequence of the shift is the victory of the powerful achievements of culture. Disgust enters the picture because – being one of the forms of repression like shame and morality, originally distinct from sublimation – it can draw attention as an intermediary sexual goal or, as happens more often, function as an inhibition of the sexual drive.³⁷ Whereas Kolnai's text "Disgust" does not take account of Freud's psychoanalysis (nor of phenomenology itself), Derrida's "Economimesis" does.

Jacques Derrida

For Derrida, the work of art – *ergon* – can only be conceived on the basis of the marginal, material artistic conditions of pedestal, frame, applause, title, etc. – the *parergon* – just as language (speech) can only be conceived on the basis of writing. This principle is the core of Jacques Derrida's aesthetics and general philosophy. Like almost everything in Derrida's thought, this principle is developed by means of reading and commenting on a philosophical text – in the case of aesthetics, primarily Kant's *Third Critique*. One can see how Derrida's reading of Kant in "Economimesis" (1975) contains a whole aesthetics and philosophy of art, which culminate in a discussion of the role of disgust. For Derrida, his post-Husserlian (post-phenomenological, post-structuralist) transcendental idealism requires him to occupy himself with the transcendental idealism of Kant's *Critique of the Power of Judgement* as well as – informed by the post-anthropology of Michel Foucault³⁸ – Kant's *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. It is remarkable that in close proximity to "Economimesis" (1975), Derrida published *Glas* (1990 (1974)), "Le facteur de la vérité" (1980

37 S. Freud, "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905)," in: *Studienausgabe V. Sexualleben*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1972, 37-145, in particular 55, 79, 111, 85, 66-68. For full bibliographic references for this and other works of Freud in German and in English and French translation, see P. Mahr, "Bibliographie. Inhaltsverzeichnisse von vier Werkausgaben Sigmund Freuds", <http://homepage.univie.ac.at/peter.mahr/2012.3.html>.

38 M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Éditions Galilard, 1966; M. Foucault, *Introduction to Kant's Anthropology*, trans. by R. Nigro and K. Briggs, ed. by R. Nigro, Los Angeles: Semiotext(e), 2008 (thèse complémentaire, Université de Paris, Faculté des lettres et des sciences humaines, 1961, published in 1964).

(1975)), "Foreword: *Fors: The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok*" (1986 (1976)) and particularly "Parergon" (1987 (1974)) – all of which depart from Kant and refer to or are strongly informed by Freud³⁹ and by references to double bind theory.⁴⁰

In "Parergon", examples of *parerga* are as diverse as the dead language of ancient Greek as an *hors-d'oeuvre* for education, with Kant, or the *bord* of the border and the board form *parerga* (P 54, E 20⁴¹). Kant's dynamic sublime is a singular case. It is commented on by Derrida in the following way: "paragraph 27 [of Kant's *Third Critique*⁴²] speaks of an emotion which ... can be compared to a shock, to a tremor or a shaking due to the rapid alternation or even to the simultaneity of an attraction and a repulsion. Attraction/repulsion of the same object. Double bind. There is an excess here, a surplus, a superabundance ... which opens an abyss" (P 129). However, bringing together the disgusting and the sublime is not Derrida's strategy. Concerning the bodily precondition for taste and (poetic) speech, the emptiness of the mouth – the paradigmatic orifice – is to be filled with language⁴³ and is usually complemented by the

39 J. Derrida, "Économimésis," in: Silviane Agacinski, Jacques Derrida, Sarah Kofman, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Bernard Paukrat, *Mimésis. Des articulations*, Paris: Aubier-Flammarion, 1975, 57-93; *Glas*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1990 (1974); "Le facteur de la vérité", in: *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris: Flammarion, 1980, 439-524 (1975), https://archive.org/stream/DerridaJacquesLaCartePostale1980/Derrida_Jacques_La_carte_postale_1980_djvu.txt; "Foreword: *Fors: The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok*," in: Nicholas Abraham and Maria Torok, *The Wolf Man's Magic Word: a Cryptonymy*, trans. by Nicholas Rand, as vol. 37 of *Theory and History of Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, xi-xlviii, (1976); J. Derrida, "Parergon," in: *The Truth in Painting*, trans. Geoff Bennington and Ian McLeod, Chicago: University of Chicago Press, 1987, 15-147.

40 A double bind theory that also accounts for addiction. For Derrida, addiction (to disgust) means that you lose your name (or head) because you have become ad-dicted to something else – in the case here, to disgust. But this loss may become one's aim, consciously and responsibly, not just in art. Cf. J. Derrida, "The Rhetoric of Drugs" [interview by J.-M. Hervieu], in: *Points. Interviews 1974-1994*, trans. by Elisabeth Weber, Stanford: Stanford University Press, 1995, 228-254, (1989).

41 P 54 stands for "Parergon," page 54; E 20 stands for "Economimésis," in: J. Derrida, "Economimésis," trans. by R. Klein, in: *Diacritics* 11 (1981), No. 2/June, 2-25, page 20.

42 I. Kant, *Critique of the Power of Judgment*, trans. by P. Guyer and E. Matthews, ed. by P. Guyer, New York: Cambridge University Press, 2000, 140-143. http://www.univie.ac.at/immanuel_kant_kritik_der_urteilskraft/.

43 Concerning the Freudian part, it is worth noting that, as a philosopher, Derrida had already published his seminal text "Freud et la scène de l'écriture," in: *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, 1967, 288-340; he had also been a friend of Hungarian-French psychoanalysts Nicolas Abraham and Maria Torok since the 1950s and had been married to a psychoanalyst since 1957. In the mid-1970s the psychoanalytical context of "Parergon" is made clear by "Fors", Derrida's preface for a book by two psychoanalysts about Freud's 'wolf man,' in which Derrida emphasises psychoanalyst Ferenczi's concept of introjection from 1919, cf. Sándor Ferenczi, "Foreword," in *Fors: The English Words...*, op. cit., xxxviii: "On the borderline between the outside and the inside, itself a system of edges, the buccal orifice plays this paradigmatic role in introjection only to the extent that it is *first* a silent spot in the body, never totally ceases to be silent, and only «speaks» through supplementarity." Incidentally, this position is considered by Derrida to be the point of departure for Hungarian-French psychoanalyst and phenomenologist Nicholas Abraham's "«transphenomenology»" of 1961, to which Derrida subscribes (in his "Fors", op. cit., xxx). Abraham's and Torok's book is an interpretation of Sigmund Freud's case study "Aus der Geschichte einer infantilen Neurose («Der Wolfsmann»)" 1918 (1914), in: *Studienausgabe VIII. Zwei Kinderneurosen*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1969. Also, it needs to be remembered that already in the 1950s Abraham was endeavouring to phenomenologically deepen psychoanalysis. Cf. *Recherches pour un approfondissement phénoménologique de la psychanalyse, Séminaires de psychologie phénoménologique* 1, Paris: Séminaires de psychologie phénoménologique, 1959.

compensatory element of the “[c]olossal *Fort: Da*”⁴⁴. What comes-in-front{de vant}-of-it-to-erect-itself. Having to erect itself in the excessive movement of its own disappearance, of its unrepresentable presentation. The obscenity of its abyss” (P 145). To this colossal “*Away: Here*,” Derrida compares “the ... Freudian problematic of the Medusa (erection/castration/apotropaic)” (P 121), which could be linked with the persistent analysis of sexual erection and the “*bande double*” in Derrida’s *Glas* with “*bander*” standing for penile erection (Derrida 1990, 23, 66, 133, 201, 226ff., 247). And again, Freud’s *Beyond the Pleasure Principle* is explicitly mentioned when addressing Kant’s sublime:

What is excluded from this discourse (and what is excluded from the inside forms that internal lack which always calls for the parergonal frame), is thus not the sans [the without] of the without-end but the counter of the counter-end. The question of counter-finality (Zweckwidrigkeit [in: *Third Critique*, § 23, third paragraph: contrapurposive, C 129])⁴⁵ making use of violence and producing what Kant calls not a beyond of pleasure or a pleasure of the beyond, but, in a formula which could figure in *Beyond the Pleasure Principle*, a «negative pleasure» (negative Lust [in: *Immanuel Kant, Third Critique*, § 23, second paragraph, C 129]), is the question of the sublime. (P 102)

And with reference to “*Economimesis*,” Derrida emphasises a rejection (or at least restriction) of mimesis already in Kant (P 47-48), connects Kant’s reservations to his own hierarchical division of the fine arts (C 198, 200, § 51; P 116) and pronounces that “*Against imitation but by analogy ... economimesis ... which always forms itself anew ... nonetheless leaves an embouchure [mouthpiece, river mouth] each time*” (P 118-119).

a) Kant’s Disgust

After this brief inquiry, let us turn now to how disgust is addressed by Derrida in aesthetic as well as anthropological theory. In contrast to Kant’s (and already Edmund Burke’s) complementarity of the beautiful and the sublime (deemed by Derrida to be not radical enough), Derrida claims in “*Economimesis*” that the disgusting is not the opposite of the beautiful but the very basis that undermines any judgement, not only the aesthetic judgement of the beautiful. The disgusting amounts to be the absolute other, which means that the disgusting may come with vomit, which is more disgusting than anything else. Derrida is cunning and goes to the extreme: “*Why vomit then, as a parergon of the third Critique considered as a general synthesis of transcendental idealism?*” (E 21).⁴⁶

44 «Fort: Da,» Eng.: «*Away: Here*», a children’s game, is examined by Freud, “*Jenseits des Lustprinzips*,” Eng.: “*Beyond the Pleasure Principle*,” in: S. Freud, *Studienausgabe III. Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1975 (1920), 213-272.

45 C 129 stands for (*Third Critique*, page 129, in I. Kant, *Critique of the Power of Judgment*, op. cit.

46 It is worth noting that Julia Kristeva’s grafting of the abject on the disgusting in: J. Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, trans. by L. S. Roudiez, New York: Columbia University Press 1982 (1980), was widely read in the 1980s and 90s humanities and art world and certainly contributed to undertaking the publishing of the translations of Kolnai’s text that had lain in a desk drawer for a long time, according to the “*Preface*,” in: A. Kolnai, *On Disgust*, op. cit., vii ff. Kristeva drew criticism from Rosalind Krauss because of a purported neglect of the origin of the concept of abjection in Georges Bataille. Cf. R. Krauss, “*Le destin de l’informe*,” in: Y.-A. Bois and R. E. Krauss (eds.), *L’informe: mode d’emploi*, Paris: Éd. du Centre Pompidou, 1996, 222-243, 224-227 (presented as: “*L’informe: mode d’emploi*,” 22 mai – 26 août 1996; exposition présentée par le Centre National d’Art et de Culture

That question may be taken as the point of departure of Derrida's long chain of musings. Going through it can disclose Derrida's theory-in-actu-interpretandi.

b) The Ugly and the Sublime in Kant

Most importantly, Derrida quotes one of two passages in the *Critique of the Power of Judgment* with the word "disgust": "[O]nly one kind of ugliness cannot be represented in a way adequate to nature without destroying all aesthetic satisfaction, hence beauty in art, namely, that which arouses loathing [*Ekel*]" (C 190, § 48).⁴⁷ Derrida offers this comment:

The absolute excluded does not allow itself even to be granted the status of an object of negative pleasure or of ugliness redeemed by representation. It is unrepresentable [to a degree beyond the sublime]. And at the same time it is unnameable in its singularity. If one could name it or represent it, it would begin to enter into the auto-effective circle of mastery or reappropriation. An economy would be possible. [But] The disgusting X ... is ... in-sensible and un-intelligible, irrepresentable and unnameable, the absolute other of the system. (E 22)⁴⁸

In the same context and again with relation to Kant's § 48, Derrida says:

the Fine-Arts can give beauty to ugly or displeasing things and therein lies their superiority. ... The ugly, the evil, the false, the monstrous, the negative in general can be assimilated by art ... to the system. [But] A single 'thing' is unassimilable. It will therefore form the transcendental of the transcendental, the non-transcendentalisable, the non-idealisable, and that is the *disgusting*.

Georges Pompidou dans l'espace de la Galerie Sud). Kristeva refers to Kant's ethics in general (29), but not to Derrida's "Economimesis," or *Glas*, where, with reference to a text of Jean Genet, a policeman draws a tube of mentholated vaseline from the pocket of a narrator – the occasion for Derrida to get close to nominalising the abject: "The object is abject («the very sign of abjection»)," Cf. J. Derrida, *Glas*, op. cit., 144. Menninghaus says that nothing more than a mere relation between Derrida's argument and Kristeva's "abjection" can be established. Cf. Menninghaus, *Disgust...*, op. cit. footnote 16 at the beginning of Section IX, "Abject Mother (Kristeva), Abject Art, and the Convergence of Disgust, Truth, and the Real," 365ff. It would be a thrilling exercise to unearth Kristeva's roots in Derrida and demonstrate how her transformation of disgust into the power of abjection popularised Derrida in the art world and the humanities discreetly.

47 In German: "nur eine Art Häßlichkeit kann nicht der Natur gemäß vorgestellt werden, ohne alles ästhetische Wohlgefallen, mithin die Kunstschönheit, zugrunde zu richten: nämlich diejenige, welche *Ekel* erweckt." The other locus not used by Derrida is: "in all beautiful art what is essential consists ... not in the matter of sensation (the charm or the emotion), where it aimed merely at enjoyment, which leaves behind it nothing in the idea, and makes the spirit dull, the object by and by loathsome, and the mind ... dissatisfied with itself and moody." C 203, § 52.

48 One needs to keep in mind that Derrida, with Georges Bataille, aims at giving a perspective on an economy that transcends the confines of everyday political economy, as well as that of Hegel and Marx, who still aim at sublation and reappropriation of that which is given other than by way of ecstasis. Cf. J. Derrida, "De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve," in: *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, 1967, 369-407. Besides, for Derrida, as Menninghaus says, in art any example of disgust quickly converts itself into a non-example of disgust. Cf. last page of Section I, "The Disgust Taboo, and the Omnipresence of Disgust in Aesthetic Theory," 25ff. Menninghaus's most important reference to Derrida, with a mention of Bourdieu, is the expression of doubt in Derrida's reading of Kant's § 48: the lack of examples in Kant, says Menninghaus, is not a limitation, because Kant could take for granted that Lessing's examples were known at the time. Yes, disgust is irrepresentable, because it deconstructs the logocentric system, hierarchisation and economy. But there are many examples in the *Anthropology*, taken by Kant to be adequate. Moreover, Kant thinks that disgust is useful in the economy and there is the limit of aesthetic transcendence: any example is a remedy in Kant, says Menninghaus. Cf. Menninghaus, op. cit., first page of Section III, "«Strong Vital Sensation» and Organon of Philosophy: The Judgment of Disgust in Kant," 103 ff.

It presents itself ... as a 'species' ... of the hideous or hateful, but one quickly observes that it is not a species that would peacefully belong to its genus. (E 22)⁴⁹

Here Derrida indeed follows Kant, who in the aforementioned § 48 of the *Third Critique* held representation impossible in the case of:

...that which arouses loathing. For since in this strange sensation, resting on sheer imagination, the object is represented as if it were imposing the enjoyment which we are nevertheless forcibly resisting, the artistic representation of the object is no longer distinguished in our sensation itself from the nature of the object itself, and it then becomes impossible for the former to be taken as beautiful. (C 190)

The proof for Derrida is this:

Vomit is related to enjoyment {jouissance}, if not pleasure. It even represents the very thing that forces us to enjoy – in spite of ourselves {notre corps défendant} [*our body defending itself*]. But this representation annuls itself, and that is why vomit remains unrepresentable. {A representation of the irrepresentable, a presentation of the unrepresentable, is also the structure of the colossal, as it is described, or circumvented, in § 26. Cf. «Le colossal» [50] ...} ... it abolishes representative distance ... forces us to consume, but without allowing any chance for idealisation. ... It can be neither beautiful, nor ugly, nor sublime, give rise neither to positive nor negative, neither to interested nor disinterested pleasure. (E 22)

We see that what seemed to be reserved to the sublime in Kant, turns out to be more relevant for the disgusting. It is the disgusting that has to do with negative pleasure. Kant still, in § 23 of the *Third Critique*, "Transition from the faculty for judging the beautiful to that for judging the sublime" (C 128-130), called "negative pleasure" (C 129), a distinctive feature of the sublime. For Derrida, "the sublime is not the absolute other of the beautiful. It still provokes a certain pleasure. Its [interior] negativity does indeed provoke a disagreement between the faculties and disorder in the unity of the subject" (E 21). The "sublime ... can dawn in art" (E 21). So, the interior negativity is not condemned to silence. It is all the more active.⁵¹ "Economic calculation allows the sublime to be swallowed [and sublated]" (E 22).

c) Kant's Arts and Senses

We have seen so far that the whole affair has to do with the mouth. We further see that in the sentient *and* representational functions of the face can be found all the major expressive functions of the fine arts. This is derived by Kant in § 51 of the *Third Critique*. Art is "the *expression* of aesthetic ideas ... that people use in speaking in order to communicate to each other ... This consists in the *word*, the *gesture*, and the *tone* (articulation, gesticulation, and modulation)" (C 197ff.), the first of which are the "arts of *speech*, ... *rhetoric and poetry*" (C 198), the second the "*pictorial arts*" containing the "*plastic arts* ... sculpture

49 This is the place to reinforce Derrida's objection to the subordination of the disgusting under the ugly, as had become, misleadingly, influential through Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, RB 1341, Leipzig: Reclam, 1990, first edition 1853, http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/rosenkranz_aesthetik_1853), 252-260: Section 3. Defiguration, B. The Adverse, III, The Hideous, b) The Disgusting.

50 This "Cf." refers to part IV, "The Colossal" in Derrida's "Parergon," op. cit., 119-147.

51 "General remark on the exposition of aesthetic reflective judgments," C 149-159.

and architecture" (C 199) and the "art[s] of the painter" with "painting proper ... [and] the art of pleasure gardens" (C 200), and the third the "art[s] of the beautiful play of sensations of hearing and sight, ... music and the art of colors [like the ornament or fireworks]" (C 201). According to this hierarchy, the arts of the word occupy the highest rank. They are uttered by the mouth and privilege listening as one of the five senses. Listening is classified as one of the objective senses (like seeing), with perception of the object mediated by air. This is the point where Derrida's "Economimesis" switches to Kant's *Anthropology* and its classification. Acoustic vibrations are intentionally caused, while in smell and taste „the sensible gets mixed in, with saliva for example, and penetrates the organ without preserving its objective subsistence" (E 19). But the art of the mouth, speech, is primary – not that of singing, because "poetry with music in song" (C 203) is already a combined art. For Derrida, the mouth is not only part of the face, as are the eyes, the nose, the ears or – gesticulation! – the skin. Moreover, the mouth, for Derrida, organises all organs. It cares for input, i.e., eats, drinks, and for output; it emits and expresses aesthetic ideas. The "emitting production" (E 16), as a matter of fact, includes vomiting [and spitting], besides speaking. Taking this feature only, the poem could not be the highest art, as the mouth may also be "the os of the system" (E 16). Generally, all values go through the mouth, through the orifice (harbour).⁵² For this reason, the pure or "exemplary" in (beautiful) art works is combined with any possibly impure "orality" of art products. So the interior sensibility and taste is always endangered by impurity. Derrida binds the pure "exemplary" and the impure "orality" together in "exemplorality".⁵³ Hence, the tension between literal and aesthetic taste. Hence a "certain allergy in the mouth, between pure taste and actual tasting {*dégustation*}" (E 16).⁵⁴ Derrida's dialectical follow-up is this: "We ... have before us the question of where to inscribe disgust. Would not disgust, by turning itself back against actual tasting, also be the origin of pure taste, in the wake of a sort of catastrophe?" (E 16). Maybe, if:

the other of the system of taste [goût] should be distaste. And if taste metaphorizes exemplorality, then disgust should have the same form, but inverted; nothing has been learned. Certainly. Unless we learn to question this tautological necessity in another way; and to wonder whether the tautological structure is not itself the very form of what the exclusion [of disgust] serves to construct. If it can be confirmed that everything can be said ... by this logocentric system except vomit, it is only because the oral relation taste/disgust constitutes, other than as a metaphor, this whole discourse on discourse ... (I)t must be ascertained that the word disgust [Eckel] does not designate the repugnant or the negative in general. It refers precisely to what makes one desire to vomit. (E 23)

52 Derrida, "Economimesis", op. cit., 13ff.: *embouchure*, quoted in French.

53 Of course, with "orality," Derrida alludes to Freud's concept of oral organisation, the first of three "Phases of Development of the Sexual Organization," cf. Freud 1975, op. cit., II (6); this part was added by Freud in 1915.

54 In whatever respect Pierre Bourdieu's criticism of Derrida may be valid (Cf. P. Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, London: Routledge, 2010, 496ff.), it is certainly not when Bourdieu refers to the (Derrida's?) possible origin of taste in disgust within the field of a "consumptive orality" and does not include the principally artistic exemplorality as developed in "Economimesis."

But disgust, analogically derived, keeps the literal, bodily disgust of Kant's *Anthropology* "in place of the replacement that has no proper place, no proper trajectory, no circular and economical return. In place of prosthesis. All that can no longer take place between the «objective» senses (hearing, sight, touch) but only between the subjective «senses»; and that no longer depends on mechanics but on chemistry" (E 23).⁵⁵ Furthermore:

There is then something more disgusting than the disgusting, than what disgusts taste. ... Disgust is not the symmetrical inverse of taste, the negative key to the system, except in so far as some interest sustains its excellence, like that of the mouth itself – the chemistry of the word –, and prohibits the substitution of any non-oral analogue. The system therefore is interested in determining the other as *its* other, that is, as literally disgusting. What is absolutely foreclosed is not vomit, but the possibility of a vicariousness [⁵⁶] of vomit, of its replacement by anything else – by some ... obscene other which forces enjoyment and whose irrepressible violence would undo the hierarchizing authority of logocentric analogy – its power of *identification*. (E 25)

This vicariousness of vomit would have to represent itself while at the same time starting and releasing a double bind from the "impossibility that economimesis is constrained in its processes" (E 25).⁵⁷ Vomiting in the extreme sense means an absolute necessity of ejecting again, abjecting what has been tasted as the aesthetic object.

Double bind

Gregory Bateson and others have described the double bind as the experience of a person who receives a primary negative injunction accompanied by a secondary injunction contradictory to the first one and a tertiary command not to escape that situation.⁵⁸ As these authors concede that some Zen *koan* practices may provoke a similar, however positive, experience (254), I attempt to apply the notion "double bind" in a manner not unlike Derrida, and possibly in accordance with Kolnai, to aesthetic experience and shift our attention from the actional paradox to perceptual affordance.

⁵⁵ At this point, E 23ff., Derrida quotes in full Immanuel Kant, "Anthropologie in pragmatischer Hinsicht", in: *Kant's gesammelte Schriften*, vol. 7, Berlin: Reimer, 1917, 117-332, <https://korpora.zim.uni-duisburg-essen.de/Kant/aa07/117.html>, 157ff., §§ 20 and 21.

⁵⁶ See I. Kant, "Anthropologie in pragmatischer Hinsicht," *op. cit.*, 158, § 22.

⁵⁷ "This impossibility cannot be said to be some thing, something sensible or intelligible, that could fall under one or the other senses or under some concept. One cannot name it within the logocentric system – within the name – which in turn can only vomit it and vomit itself in it. One cannot even say: what is it? That would be to begin to eat it, or – what is no longer absolutely different – to vomit it. The question *what is?* already parleys [arraisonne] like a *parergon*, it constructs a framework which captures the energy of what is completely inassimilable and absolutely repressed. Any philosophical question already determines, concerning this other, a paregoric {with-exciting} *parergon*. ... The word vomit arrests the vicariousness of disgust; it puts the thing in the mouth {tries it, tastes it}; it substitutes, but only for example, oral for anal {and in consequence ejects it}. It is determined by the system of the beautiful, 'the symbol of morality,' as its other; it is then for philosophy, still, an elixir, even in the very quintessence of its bad taste," E 25.

⁵⁸ Gregory Bateson, Don D. Jackson, Jay Haley, and John Weakland, "Toward a Theory of Schizophrenia," in: *Behavioral Science* 1 (4), 1956, 251-264, 253-254.

With Kolnai, even though it involves some lesser extent of imperative intensity, you cannot escape the situation because of fascination or some institutional habit – which is to say, the (aesthetic) object imposes the following combination of imperatives: “Seek it (the beautiful) and flee it (the ugly, sublime, disgusting)!” and “Accept the attraction and act out your despisal!” This is the conception of Aurel Kolnai, whose concept of disgust takes account of the phenomenon of “disgust addiction”. Thus, we can say that, based on Kolnai’s theory, *the double bind of disgust – the emotional kind of defensive reaction based on the senses of smell and taste – is formed into a disgust-addiction that can only exist on the basis of the double intentional structure*. This is described by Kolnai with regard to contingent proximity and the distancing of the *organic object* from the self. The structure of a *double intention* unifies schematically (1) an as-if-object-intention elongated into (2) the object outside, which is accompanied by a rejection-intention and metaphorical death intention. At stake in disgust is *Sosein*, being-like/-so or being-as-it-is, rather than being-there or existence. On the level of *reflection*, disgust reveals a person’s dwelling on one’s own fragile unity of an object and its sense of life and death.

For Derrida, in specifying the *parergon* – the *hors-d’oeuvre* and bord of the art work, the abyss of the river’s mouth or mouthpiece of the art work – the double bind of disgust is signalled with the “Away: Here” of the colossal erection-with-castration. With Kant, the dynamic sublime of the tremor in the double bind of attraction-with-repulsion avoids any beyond-the-pleasure by means of employing a negative pleasure. Therefore, regarding the ugly and the sublime as opposites of the beautiful (both of which would still be beautiful in mimesis and taste), only vomit (the most disgusting) can be identified as the absolute other of the beautiful. It is this *parergon*, contra Kant, that forms the non-transcendentalisable transcendental (of the transcendental), which reveals itself to be the condition of the possibility of art. Regarding the arts and senses, poetry – as the prime and supreme art (the fine art of the mouth and the ear, alongside the arts of the eye and the gesticulating skin) – discloses a double bind *exemplorality*, namely, that of impure (de-metaphorised) disgust as the very origin of pure taste, the desire to vomit and the vicariousness of vomit. In this exemplorality, the word *disgust* cannot designate the negative. With the turn from the objective to the subjective senses, disgust determines the other as the other of taste.

Topics in Aesthetics

In philosophical aesthetics or philosophy of art are at stake the theory of the aesthetic and the theory of the (fine) arts. Notwithstanding a theory of the aesthetic based on the disgusting that is inextricably linked to the art (of speech) and the sense of mouth (dis/taste), as in Derrida’s theory, we have a history of the “aesthetic” in the plural – *aesthetics* – that is not written yet. This highlights the need to clarify when the aesthetic of the ugly, the sublime, the colossal, and of course the disgusting, arises in the discourse on the (*a*)*topos* of the beautiful.

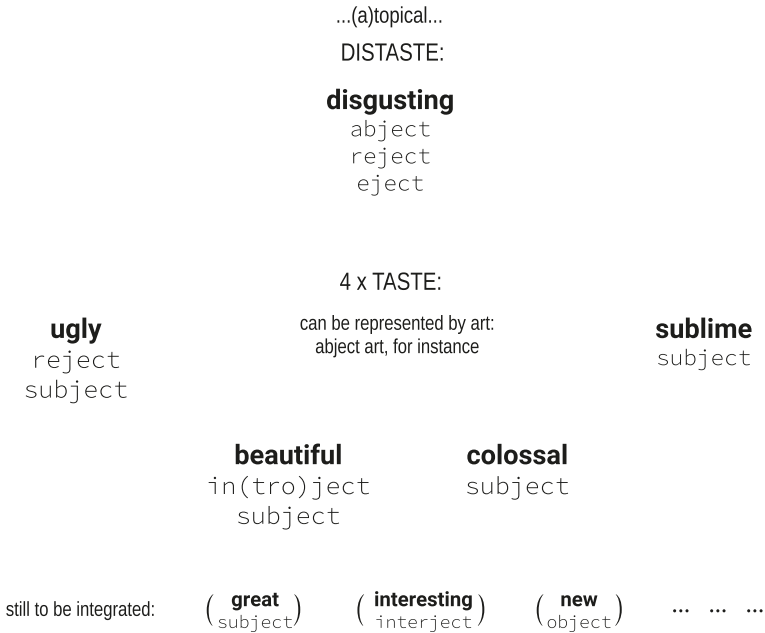


Diagram 1. The position of the disgusting in aesthetics, after Kolnai and Derrida (©PM 2018)

There are more *topoi*, like the great, the interesting, the new, the characteristic, the shocking, the uncanny, the Apollonian, the sentimental and so on.

From Kolnai's theory of the being-so of disgust – as opposed to being-here, where substantiality indicates a state of modality – aestheticians should be enabled to incorporate in their work the aesthetic which *is* modal in terms of qualities, features and properties. The task of carrying that out goes beyond this paper. An attempt is made here, however, to move the *topos* of the disgusting into the context of aesthetics (see Diagram 1 above), where the notion of the abject is the motivation for establishing a correspondence between aesthetic qualities and the variety of "-jects".⁵⁹ Derrida's manoeuvre of deconstructing the standard aesthetics (Kant's and Hume's) could be the point of departure for another study. For this reason Diagram 1 is given here in order to highlight the fact that a more systematic account is still needed for gaining a more lucid picture of where disgust figures in philosophical aesthetics.

peter.mahr@univie.ac.at

59 Cf. footnote 46.

Aurel Kolnai

Wstręt¹ (wybrane fragmenty)

Wstęp

Problem wstrętu, o ile nam wiadomo, był dotychczas zupełnie ignorowany. W porównaniu z naukowo-psychologicznym i metafizycznym zainteresowaniem nienawiścią i lękiem, o „niechęci” nawet nie wspominając, wstręt stanowi nieprzepracowany i niezbadany [dotąd] obszar – pomimo tego, iż jest typowym i charakterystycznym elementem życia uczuciowego. Co najwyżej omawia się go jako „intensywniejszy stopień niezadowolenia”, jako „mdłość” lub jako „powstanie reakcji w następstwie wyparcia popędu”. Już samego uczucia, że postawa wstrętu posiada tego rodzaju wyraźną i jednolicie wyróżnioną, dobrze zidentyfikowaną jakość, której – chociaż tak ciężko daje się ją wyjaśnić za pomocą pojęć – nie można bynajmniej omawiać jako źródłowego stanu natury (jak np. przyciąganie czy odrzucanie), czyni poważne, fenomenologiczne badanie tej kwestii zdecydowanie uzasadnionym. Zainteresowanie przedmiotem wzmaga się przez to, iż wstrętowi – pomimo jego (np. w porównaniu z lękiem) specyficznego, ostrego zabarwienia – przypada zadziwiająco szeroki obszar rozpościerania się: w sferze psychologicznej i moralnej możemy z nieco odmiennym zabarwieniem odczuwać ten sam „wstręt” lub wyrażając się ściślej: dane jest nam prawie to samo „obrzydzenie”. (To, w jaki sposób ten pierwszy [fenomen] zawiera w sobie ów drugi, zostanie wyjaśnione później).

Jednakże nasze wysiłki nie powinny jedynie ograniczać się do „tego, co fenomenologiczne”. Z pewnością uprawiamy jednocześnie psychologię, opisywając estetykę, może nawet i metafizykę. Metodologicznie istotny jest jedynie fenomenologiczny **zamiar**, wobec którego mimowolnie „przytrafiające się” rozjaśnienie owego tła może być raczej wsparciem niż utrudnieniem: a więc zamiar uchwycenia istoty, znaczenia, intencji wstrętu, a jednocześnie prawa powiązań jego świata przedmiotowego. Będziemy usiłowali to uczynić w analogii do lęku. Na końcu przebadamy znaczenie wstrętu dla etyki.

¹ Przekład z oryginału, wg wydania: A. Kolnai, *Der Ekel*, „Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung”, Bd. 10 (1929), 515-569. [przyp. tłum.]

I. Odgraniczenie wstrętu

1. Perspektywy

Wstręt należy do grupy tzw. „reakcji obronnych”, można by także powiedzieć delikatniej: odcieni odrzucenia, do których należą: niezadowolenie, nienawiść, cierpienie (z powodu czegoś), trwoga (z jakiegoś powodu) itd. Pojęciowe rozróżnienia mogą być rozpatrywane z wielu punktów widzenia. Chcemy wybrać siedem z nich, nie przecząc temu, że pomiędzy niektórymi istnieje bliższy stosunek zależności [niż pomiędzy innymi] i że nie są one jedynymi możliwymi perspektywami.

- a) *Obszar przedmiotowy.* Wstręt nigdy nie odnosi się (wyjątek „brudu”, patrz III 2d.) do czegoś nieorganicznego, wolnego od życia; [natomiast] lęk albo niezadowolenie nie znają takiego warunku. Nienawiść czy nawet pogarda zawężają ów krąg jeszcze bardziej „w dół”; przy czym istnieje – pomimo jednoznacznie etycznego odnoszenia się pogardy – pewna klasa typów zachowań, na które może się ona kierować, w przeciwieństwie do nienawiści w jej pierwotnym sensie. Niedorzeczne myślenie może wywołać pogardę, a nawet dyskomfort, ale nigdy wstręt; to, co jest znane jako „niegroźne”, nie może być w zasadzie przerażające, może być jednak wstrętne.
- b) *Intencjonalność.* Jest ona pierwszoplanowa przy nienawiści i pogardzie, ale raczej nie w wypadku wstrętu, a być może jeszcze mniej przy gniewie; spada do minimum w wypadku złości i przede wszystkim w wypadku dyskomfortu. Rodzajem tego intencjonowania zajmiemy się osobno. Inne zachwianie stopnia intencjonalności spotykamy w cierpieniu („prawdziwy” brak intencjonalności jest możliwy przy samej niechęci) oraz – oczywiście – znów całkiem inaczej ustrukturyzowane, przy lęku.
- c) *Stan (Zuständigkeit).* Z pewnością nienawiść jest bardziej stanem (Zustand) niż pogarda, wstręt bardziej niż nienawiść, gniew – niż wstręt. Jednak gniew jest jakby stanem-w-pełni, nie mniejszym niż złość. Cierpienie jest bardziej stanem niż niechęć, ponieważ jest bardziej modalnością całościowego aktualnego samopoczucia [danej] osoby.
- d) *Bezpośredniość lub źródłowość.* W odwrotnym stosunku do niej sytuuje się reakcja obronna, która może być mniej lub bardziej uwarunkowana przez wiedzę oraz stały system wartości. „Pogarda” i „dyskomfort” tworzą również tutaj dwa bieguny jednego szeregu. Jednakże wstręt, mimo tego, iż jest bardziej intencjonalny od gniewu, jest jednocześnie bardziej niż on źródłowy, ponieważ jest mocniej związany z wrażeniem, a mniej z uchwytowaniem stanu rzeczy. Wstręt jest daleko bardziej bezpośredni, bardziej zmysłowy niż odraza, nawet fizyczna, ponieważ ta ostatnia zakłada w istotnej mierze bardziej świadome ugruntowanie i jest znacznie mocniej „narzucona” (odraza przed muchami jako roznosicielami chorób).

- e) Niezupełnie równoznaczna z tym jest *samodzielność*, [rozumiana] jako przeciwieństwo fundowania przez inne reakcje obronne. Lęk jest niewiele bardziej źródłowy, ale z pewnością bardziej samodzielny niż wstręt, ponieważ każdy wstręt, nawet jeśli nie zawiera w sobie lęku, wskazuje jakoś na niego i – chociaż błędnie, to jednak nie bezpodstawnie – pojmowany jest jako odmiana lęku. Natomiast pogarda, przynajmniej w swoich najczęstszych postaciach, odsyła niezaprzeczalnie do wstrętu. Odwrotnie: to, co duchowo-moralne, może przyczynić się do bardziej fizycznej formy odrzucenia, np. nienawiści i pogardy w kierunku odrazy.
- f) *Związek z cielesnością*. W obszarze wstrętu można pomyśleć o dwóch biegunach: pogardzie i mdłości. Nienawiść, a także gniew, są mniej związane z cielesnością niż wstręt; pomimo gwałtowniejszych, somatycznych objawów towarzyszących gniewowi, przy wstręcie bardziej istotną rolę odgrywają zmysłowe wrażenia oraz ślady cielesnej reakcji (wymioty), która jest bardziej wyjątkowa i konkretna niż ciskanie się, uderzanie czy rzucanie. Każdy, także moralny wstręt jest, jeśli nie bardziej fizyczny, to przecież bardziej fizjologiczny od gniewu. Z drugiej strony, nie można mylić wstrętu z samymi mdłościami ani też z odczuciami dotykowymi, które pełnią rolę pośrednika pomiędzy mdłościami a wstrętem (jak kleistość, wilgoć czy letniość). Tak, w pewnym związku nawet lęk jest bardziej powiązany z cielesnością niż wstręt: każde uczucie strachu, które ma również odniesienie fizyczne, domniemuje w przeciwieństwie do wstrętu własną cielesność jako taką, swoją „nienaruszalność”.
- g) *Charakter odpowiedzi*. Pod tym względem dorównują sobie wysoko-intencjonalna nienawiść oraz ledwie-intencjonalny dyskomfort: obie kategorie są relatywnie mało „odpowiadające”, bardziej „spontaniczne”, jedna szukająca, wybierająca, podążająca, druga niejako „rosnąca”, „wznosząca się”. Natomiast lęk i wstręt są autentycznymi „reakcjami”, do pewnego stopnia „adekwatnymi”, „pasującymi” odpowiedziami na zakłócające działania (przynajmniej zgodnie z ich intencją). Istnieje co prawda lęk bez świadomej przyczyny (czego nie ma przy nienawiści), lecz to nie zmienia niczego w istocie **każdego** lęku: jest to tak samo lęk przed „czymś”, co wymusza [w] sobie lęk, co w tym przypadku dopiero w lęku uzyskuje swoje dane, swój kształt i co reprezentowane jest, być może, przez łagodniejsze przedmioty (fobie). Pomimo wyższej intencjonalności nienawiści, to, co straszne i to, co wstrętne istnieją jako obiektywne, „wywołujące” jednoznaczną reakcję jakości, nierówne raczej „temu, co warte nienawiści”: nienawiść kieruje się bezpośrednio na to, co nieprzyjazne, złe, obce itd.

II. 2. Zawartość intencji wstrętu

Wobec lęku ujawnia się zrazu podstawowa różnica odnosząca się do kierunku intencji. Intencja jest daleko wyraźniej zwrócona na zewnątrz: pomimo silnie

zarysowanego fizjologicznego oddziaływania odpada przemożny i celujący głęboko, wsteczny strumień intencji, jak to ma miejsce w lęku. W całym innym sposobie wstręt **wiąże się** ze stanowiącym przyczynę przedmiotem; nieporównanie mniej schematycznie i dynamicznie ujmuje go w bardziej „nasycony” i szczegółowy sposób. Dla przedmiotu lub także dla sposobu, w jaki jest on dany, konstytutywny jest nie jego stosunek stanu rzeczy do własnego istnienia (*Bestand*), jak w lęku, lecz [tylko] jego jakościowe uposażenie (*Beschaffenheit*) samo w sobie. Ażeby zrozumieć tę różnicę w pełni, należy uzmysłowić sobie typowy **przebieg** stanu lęku i wstrętu. W pierwszym wypadku przedmiot, raz „sposzrężony”, pozostaje intencjonalnie równy sobie, a uczucie wgrza się we własną sobość i jej stany, jej przyszły los; to, co zagraża, tworzy niezmiennie tło, a własna osoba [stanowi] ruchomą scenę intendowania. Odwrotnie w wypadku wstrętu: przerażenie, odwracanie się, mdłość, będąc od razu obecne realnie lub ewentualnie intencjonalnie, przy narzucającej się obecności budzącego wstręt przedmiotu mogą się potęgować i stawać coraz bardziej „ciemne”, jednak ostrze (*Spitze*) intencji wkręca się w przedmiot, analizując go natychmiast, zatapia się w jego ruch i w jego trwanie – pomimo w istotnej mierze dążącego w przeciwną stronę wahania się w stosunku do niego, które może oczywiście prowadzić do „nagłego” zerwania kontaktu i zniknięcia wstrętu. Odpowiednio do tego, wstrętowi przysługuje rola kognitywna, której brakuje lękowi: lęk może prowadzić do poznania tego, co niebezpieczne, wstręt jednak jest w stanie dać bezpośrednio częściowe i – być może, prawdziwie naoczne (*recht anschaulich*) – poznanie swego przedmiotu.

Jednocześnie intendowanie jest również bardziej jednolite. Biegun przedmiotowo-obrazowy oraz biegun resorbujący przeżycie nie są tutaj powiązane przez określony stosunek stanu rzeczy, lecz intendowany jest w swojej „pełni obrazowej” przedmiot, który przez to właściwie, że w ogóle jest (z danego powodu) intendowany, należy do „kręgu” tworzącego tło założonego podmiotu. Ów powód nie jest odtąd niczym innym niż **bliskością** napotkanego przedmiotu. Pojęcie, które w problematyce wstrętu zajmuje centralną pozycję. Albowiem bliskość nie jest jedynie powodem, lecz jednocześnie współ-objektem uczucia wstrętu. Jako stosunek stanu rzeczy tworzy ona most pomiędzy czynnikiem zakaźnym a osobowym podmiotem. Jednak ten stosunek stanu rzeczy jest w daleko mniej charakterystyczny sposób [widoczny] niż przyczynowo-dynamiczny stosunek stanu rzeczy pomiędzy czynnikiem zakaźnym a osobowym podmiotem lęku. Obrazowość przedmiotu, jednolitość-bycia-czymś całego fenomenu pozostaje przy tym daleko bardziej zachowana. Naocznie „wstrętne” istnieje w całym innym, pełniejszym sensie niż naocznie „straszne”. Jak bardzo jednak moment bliskości współgra z badaną jakością, pokazuje obserwacja, iż nawet obiektywnie niewymuszone, jedynie wyobrażone uczucie wstrętu – czy byłoby ono tylko farmakologicznie lub dowolnie wywołane – przenosi przedstawiony, wstrętny przedmiot w możliwie uwydatniony sposób w „poblże” podmiotu, w najbardziej bezpośredni obszar doświadczania jego organów zmysłowych. To, co występuje jako stan rzeczy, przytula się tutaj ściśle w całości do obrazowej treści intencji. Sprawa nie jest jednak [tak] prosta, a dalsze badanie prowadzi do osobliwych komplikacji.

Większa jednolitość intencji okazuje się także uwarunkowana przez to, że w przeciwieństwie do lęku uczucie wstrętu jest peryferyjne, że intenduje ono sam osobowy podmiot niejako na jego powierzchni, na jego skórnym pokryciu (*Hautdecke*), w jego zmysłowej wrażliwości (*Sensorium*), w innej formie – na przykład jako postintencja (*Nachintention*) – w wyższych [partiach] przewodu pokarmowego oraz – *cum grano salis* – w sercu, nie zaś w jego istnieniu, nie w jego całościowym byciu. Zewnętrzne położenie osobowego podmiotu oraz wywołujący wstręt przedmiot przepływają w siebie, jakkolwiek to bluźnierczo zabrzmi, niejako „harmonijnie” jedno w drugie. Do tego pojawia się jeszcze materialna strona wstrętu. Albowiem znaczenie może mieć nie tyle tylko to, że oddziaływanie tego, co wstrętne, uwarunkowane jest w dużej mierze przez bliskość, lecz wygląda to tak, że właśnie cecha bliskości, cecha chcenia-bycia-blisko, nieodosobnienia, chciałoby się powiedzieć: bezwstydnego i jakby nerwowego (*wie aufgelösten*) samopojawiania się, współkonstytuuje – w żadnym razie nie tylko! – charakter wstrętnego przedmiotu. To, co wstrętne, szydzi, gapi się, „budzi” w nas wstręt (*stinkt uns „an“*). Sposób tego pobudzania i odpowiadająca mu reakcja wstrętu nadaje się teraz do tego, aby zaoferować dalsze wyjaśnienie co do [wspomnianego] motywu bliskości.

Sposób, w jaki to, co wstrętne, zwraca się do nas, jest inny niż sposób pokazywania się „tego, co zasługuje na nienawiść”. Wspomnieliśmy już, że to ostatnie nie istnieje w ogóle jako samodzielna jakość; nienawiść może zostać wzbudzona raczej przez przedmiot żywej etycznej dezaprobaty, przez wrogie zachowanie jakiejś istoty, przez odrzucenie miłosnego zbliżenia ze strony jego przedmiotu itd. W podobnych zewnętrznych okolicznościach mogłaby zamiast nienawiści pojawić się także centralnie uwydatniona pogarda lub chęć naprawy, ewentualnie lęk, smutek itd. W nienawiści zawarte jest całkiem spontaniczne, jakby wybiórcze poszukiwanie przedmiotu. Wstręt jednak powstaje powszechnie wraz z pełną jednoznacznością jako jedyna wchodząca w rachubę, sprowokowana bezpośrednio przez przedmiot reakcja. Zachowanie wstrętnego przedmiotu jest prowokacyjne, napiera on ściślej niż przedmiot nienawiści (rzadko występuję także nienawiść do w pełni oddalonej rzeczy), nawet wydaje się prawie, jak gdyby przedmiot jakoś intendował pobudzony podmiot do „troski” o niego. Nie pojawia się jednak ani dążenie, ani zagrożenie, jak przy powodowaniu lęku. Oto paradoks wstrętu: jest on, tak samo jak lęk, autentycznie pasywną reakcją obronną podmiotu na jednoznacznie ku niemu ukierunkowane, niejako w jego stronę dążące pobudzenie, a jednak raz wywołany – podobnie do nienawiści – poszukuje przedmiotu w jego całej istotności, zamiast rozwijać się w kierunku własnego stanu osobowego. O ile lęk celuje w uwolnienie się od swego przedmiotu, a nienawiść [dąży] do zniszczenia swego przedmiotu lub jednak w jakimś podobnym do zniszczenia sensie [jego] osłabienia lub przekształcenia, to wstręt zajmuje tutaj mniej więcej pozycję pośrednią: raczej w odniesieniu do **wydarzenia się**, do **działania**, chodzi mu bardziej o to, aby swój przedmiot oddalić z otoczenia osobowego podmiotu, aby „zaprowadzić w tym ostatnim spokój”, jednak *ordo executionis*, przygotowująca działanie intencja jest przy wstręcie przecież w istotnej mierze innego rodzaju niż przy lęku. Mianowicie podczas gdy lęk intenduje swój obiekt jako coś zagrażającego, coś „silniejszego niż ja

sam" (nawet, jeśli jestem zdania, że w razie potrzeby odeprę atak, a nawet pokonam napastnika), w intencji wstrętu zawiera się pewne lekceważenie jej obiektu, uczucie przewagi. To, co wstrętne, nie jest zasadniczo niczym zagrażającym, lecz **czymś, co przeszkadza**, aczkolwiek samo tylko przeszkadzanie w sobie bez żadnego rodzaju intensyfikacji nie wytwarza wstrętu. Jako wstrętna zostaje zawsze doznana rzecz, która nie jest ani odbierana jako pełna, ani uznawana za ważną: coś, czego ani się nie niszczy, ani [przed czym] się nie ucieka, lecz raczej coś, co się usuwa (*hinwegräumen*). Innymi słowy, jeśli lęk zmusza mnie do tego, abym wycofał się z mojego otoczenia, mojego uwarunkowania, mojego położenia, to wstręt przywodzi mnie raczej do tego, abym oczyścił moje otoczenie, mój najbliższy krąg, coś z niego wypiełił. Przez to jest już wszak uwarunkowane pewne zwracanie się na zewnątrz, „chwytanie” przedmiotu.

Ażeby jaśniej oświetlić paradoks wstrętu, należy dołączyć do tego coś jeszcze innego. Znajdujące się we wstręcie **wyzwanie** oznacza mianowicie inną rzecz niż zagrożenie lub bezsilna, niepoważna groźba lub czyste przeszkadzanie (w czynnościach lub porządku życia). Bez wątpienia we wzbudzenie wstrętu wsuwa się jako **element częściowy** także pewne zaproszenie, które chciałbym nazwać makabrycznym „wabieniem”. Brzmi to chyba całkiem niefenomenologicznie i niewątpliwie „psychoanalitycznie”. Faktycznie podążam tutaj psychoanalitycznym tropem myślenia. Mimo to mam nadzieję zachować pod stopami fenomenologiczny grunt. Albowiem wobec niczego nie potrafię być bardziej odporny, niż wobec mętnych cudów owych gustujących w paradoksach, psychologizujących prób „dedukowania”, które sądzą, że każdą nienawiść mogą „interpretować” *partout* jako „wypartą” miłość, a każdą miłość *partout* jako „nadkompensowaną” nienawiść. Co najwyżej **istnieje** coś takiego jak miłość, która przez stłumienie związanego z obiektem (*objektgemeinsamen*) impulsu nienawiści zyskuje siłę, chociaż przez to otrzymuje także szczególną tonację – czy byłby to przymus, czy pewien szlachetny i wytrawny *pathos*. To, że szczególnie do wstrętu przynależy odwracanie się nie tylko od jego przedmiotu, lecz także od suponowanego przez sam podmiot bycia przyciąganym przez tenże przedmiot, zostanie wyraźniej potwierdzone podczas omawiania treściowej strony problemu wstrętu. Od razu jednak można by wskazać na to – co ustaliła już psychoanaliza – że intencja wymiotna wstrętu wydaje się potwierdzać powyższe zdanie. Albowiem jeśli – jak naturalnie zakłada to chęć ucieczki – to, co wzbudza we mnie strach, może pojawić się w pobliżu mnie lub w ogóle może mnie dotknąć swoim działaniem i mnie skrzywdzić, tak wystąpienie nudności zakłada, że to, co ohydne może dostać się do mojego żołądka lub jednak w pierwszej kolejności do moich ust – tak samo drzenie przy wstręcie, które w jednym momencie jest uwarunkowane mniej ogólnocieleśnie i fizjologicznie, za to bardziej intencjonalnie niż przy lęku, zakłada możliwe dotknięcie, którego przyczyną może nie być przedmiot jako taki, lecz ja sam. Także lęk może, oczywiście, istnieć razem z „tajemniczym”, „wypartym” życzeniem, jednak związane z tym ustalenia psychoanalizy wydają się nam niezmiernie przesadzone i oddalone od istoty rzeczy. Najczystszy przypadek lęku można by tylko o tyle wykazać zanieczyszczenie tęsknotą, o ile istniałaby rzekomo ogólna tęsknota do rezygnacji z siebie, samorozwiązania, unicestwienia – a zatem tylko przy pomocy wątpliwego, dalece naciąganego

i dla rzeczy samej na ogół obojętnego metafizycznego przypuszczenia. Lub czy chce się twierdzić, że paraliżujące działanie lęku zdradza wolę rezygnacji z siebie, wolę doznania niebezpieczeństwa? Czyż nie polega on po prostu na nieuchronnym, wolnym od każdego „zadowolenia” częściowym antycypowaniu niebezpieczeństwa? Jakkolwiek wiele momentów radości może być związanych także wtórnie z lękiem i niebezpieczeństwem: w swojej istocie lęk jest [jednak] całkowicie zrozumiały bez jakiegokolwiek przyjmowania mistycznego życzenia tego, co przerażające.

Całkiem inaczej wstręt: w jego wewnętrznej logice jest już zawarta możliwość pozytywnego ujęcia przedmiotu – nawet jeśli oznaczałoby to jego dotknięcie, spożycie, objęcie. Już tutaj podkreślamy stosunkowo wąski zakres obiektów przy wstręcie: znajdują w nim miejsce w większości tylko [takie] twory, które „w przeciwnym razie” właściwie zostałyby przeznaczone do pozytywnego użytku i kontaktu (pokarm, żywe istoty). Psychoanalitycznie mówiąc, wstręt jest bardziej bezpośrednio **ambiwalentny** niż lęk. Można by rzec, że *ex definitione* wstręt zakłada – stłumioną – ochotę na to, co go wywołuje. Nie oznacza to w żadnym razie, że wstręt mógłby być po prostu wyrazem lub następstwem tego stłumienia lub też niczym [innym] niż samą ową ochotę. Ambiwalencja ta charakteryzuje tylko jedną stronę wstrętu; poniżej pomyślimy o warunku, który pozwala istocie wstrętu zabłysnąć w innym świetle. Bądź co bądź, odkrycie momentu ambiwalencji – wyrażanej także w fenomenie przesytu (*Überdruss*): (por. stawanie się wstrętnym słodkiego smaku, III) – przyczynia się do zrozumienia owego swoistego „wabienia”, które tworzy punkt wyjścia wstrętu i ze swej strony pomaga wyjaśnić osobliwość intencji wstrętu, a mianowicie, że jest ona wywołana jednoznacznie przez przedmiot jako obrona, a jednak zwraca się ona ku istocie przedmiotu – zamiast do „kompleksu istnienia” własnego „ocalenia”.

II. 3. Stosunek istnienia i bycia-jakoś w lęku i wstręcie

Z wcześniejszych ustaleń wynika, że – mówiąc wstępnie – intencja lęku kieruje się przeważnie na stan istnienia (*Daseinslage*), [zaś] intencja wstrętu przeważnie – na sposób bycia-jakoś (*Sosein*), przy czym natychmiast należałoby uzupełnić, że, z jednej strony, ów stan istnienia gęstnieje i zaciska się po części w byciu-jakoś przerażającego obiektu, z drugiej strony, wspomniany na drugim miejscu sposób bycia-jakoś zostaje znów utrzymany przez czynnik istnienia bliskości, czynnik istnienia danego otoczenia podmiotu.

Za centralną intencją istnienia lęku oraz intencją bycia-jakoś wstrętu przemawia wiele pojedynczych faktów. Bez porównania bardziej niż wstręt lęk wypełnia osobę, obejmuje całościowy stan duszy. Stosunek stanu rzeczy jest w nim autentycznym stosunkiem istnienia, wstręt natomiast wiąże się z niejako przypadkowym „wycinkiem” istnienia. Zarówno lęk, jak i wstręt stawiają zewnętrzne przedmioty w centrum zainteresowania, jednak tylko wstręt przebywa rzeczywiście przy nich, ich istocie, podczas gdy lęk intenduje układ istnienia osobowego podmiotu pod wpływem owych (zewnętrznych) przedmiotów. Lęk równa się nienawiści w odniesieniu do „roszczenia istnienia”, do

„chcienia stanu rzeczy” intencji; wstręt równa się nienawiści w odniesieniu do „wnikania” w obcy przedmiot. Lęk ustawia się (*reihst sich*) za tym, co [z jednej strony] przeraża, za niechcieniem, z drugiej strony, za chęcią czegoś, za instynktem samopotwierdzenia; wstręt dołącza się do dezaprobaty. Dla lęku doznanie zmysłowe jest pierwotnie zapowiedzią, dla wstrętu – bezpośrednim przedmiotem; tylko wtórnie istnieje po jednej stronie jednolita jakość „tego, co straszne” (w widoku na przykład), po drugiej stronie – asocjacyjne powstanie lub wzmocnienie wstrętu. Jako przeciwieństwo lęku mogłoby obowiązywać „życzenie”, jako przeciwieństwo wstrętu – „zachcianka” lub nawet „chęć na”. Mimowolnie jednak doświadczamy tutaj jako „przeciwieństw” związków o różnej strukturze: jak, na przykład, nienawiści do czegoś, odpowiada miłość do czegoś obiektywnie przeciwnego (ogólnie rzecz biorąc), tak lękowi przed czymś odpowiada życzenie czegoś subiektywnie przeciwnego (mianowicie czegoś pomagającego zamiast zagrażającego), wstrętowi przed czymś [odpowiada] jednak przede wszystkim chęć na coś ‘**podobnego**’ do owego wstrętu, co właściwie nie miałoby być „wstrętne” (zob. ambiwalencja). Zwraca się uwagę, że w całym kręgu intencji wstrętu – przynajmniej jeśli chodzi o to, co formalne – dochodzi do wyłączenia dynamicznego momentu istnienia. Odpowiada temu rola dezaprobowującego sądu **smaku** w powstawaniu wstrętu.

Ponieważ lęk i wstręt są właśnie reakcjami obronnymi, nie intendują one w istocie ani obcego istnienia (jak nienawiść, wojowniczość itd.), ani własnego bycia jakoś (jak skrucha, wstyd itd.). Oba intendują jakieś zaburzenie własnego istnienia przez obcy byt: z tą jednak różnicą, że dla lęku okoliczności i tendencje istnienia owego obcego bytu są pierwotne i konstytuują bycie-jakoś, dla wstrętu [natomiast], przeciwnie, pierwotnie określająca jest cała treść bycia jakoś przedmiotu, która tylko, z jednej strony, zależy od cienkiego „uchwyty” aktualnego istnienia (bliskość), z drugiej strony, ma jednak bardziej „niewyraźne” tło istnienia (z czego dopiero może zdać sprawę merytoryczne badanie wstrętu). To intendowanie obcego istnienia może postępować dopiero – czysto derywatywnie – w ufundowanych we wstręcie lub lęku zachowaniach obronnych – podczas gdy intencja nienawiści [niejako] za jednym zamachem rozprzestrzenia się na istnienie przedmiotu, nie odróżniając nawet całkiem w tym sensie jego bycia jakoś i jego istnienia. Dlatego nie istnieje żadna oddzielna jakość tego, co zasługuje na nienawiść, i dlatego też wymaginowana nienawiść może istnieć o wiele rzadziej niż wymaginowane uczucie lęku lub wstrętu. (Bardziej niż lęk lub wstręt nienawiść ustanawia swój przedmiot [jako] „realny”; [poza tym] „podchodzi do niego” bez porównania poważniej). Tak samo wtórnie tylko zjawiska lęku i wstrętu mogą istnieć przed samymi sobą – własną dyspozycją (*Artung*). Bez porównania chodzi tutaj o „obcego we mnie” – całkiem abstrahując, na przykład, od wstrętu wywołanego własnym cielesnym kalectwem – bardziej niż przy żalu i wstydzie, których jakość w ogóle nie mogłaby zostać „wyprowadzona” z dezaprobaty obcymi czynami i dodatkową intencją siebie (*Selbstintention*).

Osobliwie ścisły stosunek wstrętu do pozytywnego kontaktu i do możliwości aprobującego ujęcia, jego ambiwalencja, względnie wysunięte w nim położenie punktu rozwidlenia potwierdzenia i zaprzeczenia – wszystko to jest ze sobą połączone przez to, że formalnym centrum wstrętu jest przeżycie bycia-jakoś,

a więc jednak bycie-przyciąganym-jak-najbliżej przez przedmiot, podczas gdy lęk wychodzi od troski o własne istnienie, dla której problematyczny obcy byt anonsuje się bardziej bezpośrednio, już *in statu nascendi*, jako zagrażający, [jako coś], czego należy unikać. (Przy nienawiści znów odpada „inicjacyjna afirmacja”; bezpośrednia reakcja uczuciowa nie istnieje tutaj, a funkcjonalne **zwracanie** się ku przedmiotowi nie jest, jak przy wstręcie, zastępowane w uczuciowo uwydatnionym obrazie samego przedmiotu. Nienawiść zawiera szczególną intencję wynajdywania, atakowania i niszczenia; wstręt natomiast zawiera jedynie jedną intencję zwracania się-ku, która jest niejako cieniem intencji ukierunkowania). Tym, co we wstręcie bardziej ogólne, ostatecznie fundamentalne jest chyba także intencja **istnienia**: dopiero jej mocą wstręt dochodzi w ogóle do skutku, albowiem „zaburzenie” zakłada intendowanie własnego istnienia. (Tyle że intencja ta nie jest pierwotna i decydująca o postaci, tak jak [to jest] przy lęku). Stąd ujmowało się wstręt często jedynie jako odmianę lęku: także przed tym, co wstrętne, mielibyśmy wedle tego jakoś odczuwać lęk, tyle że z dodatkiem szczególnej jakości. Jak wiadomo, wiele wstrętnych przedmiotów jest szkodliwych i niebezpiecznych. Nie należą one jednak do tych, które, zagrażając prostym, otwartym gestem, charakteryzują rzeczy w ścisłym sensie „straszne” – a więc [tak, jak] siła natury, istota żywa, procesy, które mogą człowieka „dopaść i zmiażdżyć”. „Wstrętne” byłyby raczej zepsute produkty spożywcze i niebezpieczne owady. Ten sposób ujęcia nie jest wiarygodny, albowiem istnieje dobrze znana tonacja uczuciowa lęku przed skrytym, zbliżającym się, mglistym niebezpieczeństwem, które ze wstrętem nie ma ani krzty do czynienia, podczas gdy, z drugiej strony, do wywołania wstrętu konieczne są jeszcze inne momenty niż skrycie zbliżające się zagrożenie – którego [we wstręcie] może po prostu całkowicie zabraknąć – wynikające z obecności tego, co wstrętne. Wolno jednak przynajmniej tyle twierdzić, że przedmiot wstrętu tak samo ma pociąg do tego, co schowane, ukryte, wielowarstwowe, nieprzeniknione i nieswojskie, jak, z drugiej strony, do tego, co bezwstydne, krzykliwe oraz wabiące i kuszące. (Angielskie słowo *'taunting'* oddaje tę tonację najlepiej). Wszystko, co obrzydliwe ma coś jednocześnie ekscentrycznego i zagadkowego, coś podobnego do trującej czerwonej jagody i krzykliwego makijażu. Być może, przy merytorycznym potraktowaniu tematu będziemy mogli ten motyw wstrętu o wiele bardziej odpowiednio ocenić. Tutaj chodzi tylko o wykazanie tego, że także przy wstręcie pewna, być może, także nie tylko całkiem ogólna intencja istnienia tworzy ramy tonacji obronnej: „przeszkadzanie”, bliskość, z bycia-tak-a-tak przedmiotu „wyływająca”, narzucająca się bliskość, przy tym jednak także towarzyszący ton dystansu, letniość po stronie przedmiotu; stąd także tutaj tonacji obrony nie brakuje absolutnie pewnego wstecznego stosunku do własnego istnienia, do własnej „pewności”.

Odwrotnie znów moment bycia tak-a-tak dochodzi swoich praw przy lęku, gdy obraz budzącego lęk przedmiotu staje się jednak mocnym, intencjonalnym punktem nośnym lęku, chociaż również uczucie strachu od samego początku odwraca intencję na własny stan i po ukształtowaniu tego staje się nadmierne. Mimo tego, że zawiązuje się ono jakoś wokół tego, co straszne, analityczna intencja bycia-tak-a-tak wstrętu nie zostaje wykorzystana. Mimo paradoksów wstrętu jego struktura intencjonalna wykazuje wedle tego dużą jednolitość

i zamkniętość. Zwłaszcza kiedy zwrócimy uwagę na względnie daleko idącą jedność fizycznego i moralnego wstrętu, możemy mieć nadzieję, że za sprawą fenomenologii przedmiotu wstrętu uda się jednak głębiej wniknąć w jego istotę.

III. 4. Stosunek wstrętu do życia i śmierci

Podsumowując, twierdzimy, iż wstręt wywoływany jest poprzez bliskość lub też leżące w tej bliskości „kwestionujące” (*anfechtende*) działanie wytworów, których rodzaj bycia w określony sposób wskazuje na „życie” i „śmierć”. Co należy jednak rozumieć pod pojęciem „w określony sposób” i co oznacza owo „kwestionowanie” (*Anfechtung*)?

- a) Nad-życie (*Lebensplus*) w strukturze wstrętu oznacza: „podkreślenie”, „przesadne przedstawienie”, „napuszoną redundancję” życiowości i organiki w stosunku do normy, ukierunkowania, planu życia, jego **scenariusza**: słowo, w którym wspomina się znaczenie tego, co nieorganiczne, co nienasycone życiem, można by powiedzieć: znaczenie tego, co dla życia w pełnym sensie istnienia tego słowa jest jedynie zarysem. Być może, chodzi w owym nad-życiu o bardziej lub mniej wykształconą stronę związanego z istnieniem, wytrwałego indywidualnego życia samego w sobie (surowa, prosta, niejako „paląca” potrzeba życia) lub też o *danse macabre* żywotności przy zakończeniu właściwego „osobowego” życia, względnie zakończeniu udziału w takiej żywotności (rozkładzie, odrzucaniu i wydalaniu materii); być może, istnieją też różne odpowiedzi na pytanie, w jakiej mierze przypada temu zjawisku metafizyczna ważność i w jakim stopniu jest to zjawisko ograniczane lub tworzone przez skojarzeniowe myślenie osobowego podmiotu: w fenomenie tego, co wstrętne nad-życie zawiera się koniecznie. Według naszej opinii – która być może jest potwierdzona przez niektóre do tej pory opisane kwestie – odpowiada temu fenomenowi także coś metafizycznie trwałego; przeciwieństwo „wybujałej życiowej oscylacji” i „uporządkowanego celowego życia” samo jest metafizyczną daną, a nie koszmarem wrażliwej wyobraźni. Oczywiście, w każdym empirycznym przypadku, chyba również w każdym typie wstrętu, zmienia się udział tej ostatniej. Swoje minimum powinien on osiągnąć w czystym wstręcie przed zgnilizną.

Zaznaczona tutaj jako motyw wstrętu „życiowa obfitość” znajduje się w związku z „niższym” życiem w przeciwieństwie do wyższego, przeduchowionego; jak również ze „stopieniem” w przeciwieństwie do odgraniczenia i indywidualności. To „niżej zorganizowane” życie skłania się mianowicie bardziej do bezwzględnego, jakościowo obojętnego rozrostu; duch oznacza zawsze napięcie, opór, przełamanie i określanie miary. Niższe życie jest w pewnym sensie nagim życiem, bardziej tylko-życiem. Wyłącznie w tym sensie posiada owa „niższość” jakiś związek z motywami wstrętu: pełnia siły, wytrzymałość, przywiązanie do ziemi w żadnym wypadku nie należą do tego obszaru. Nie mocne korzenie

w niższych obszarach bycia, również nie same te obszary, a jedynie ich nieuporządkowane, niejako pełne rozszczenia, intuicyjnie „nieskończone” rozdęcie może stać się przedmiotem wstrętu. Wykluwającego się i przywodzącego na myśl to, co podziemne, robactwa nie nazywamy przecież „związanym z ziemią” (tak jak pewien, w swym wyobrażeniu stanowiący przeciwieństwo wstrętu, rodzaj ludzki), budzi ono raczej wyobrażenie ruszającej się, szalejącej, niesamowicie ożywionej gleby. Łakoma żarłoczność może być wstrętna, ale nie zamiłowanie do solidnych, substancjalnych posiłków itd. Co się zaś tyczy wymieszania i nierozróżniania – wystarczy pomyśleć o zgniliznie (*Faulnis*), z jej nieskończoną potrzebą poszerzania się i homogenizacji; o wstręcie przed wilgotnością, papkowatością, kleistością. Również sama „życiowa bujność” (w używanym tutaj sensie) dąży do przekroczenia granic, do przeniknięcia tego, co wokół. Stanowi ona najostre przeciwieństwo indywidualnego formowania i zamknięcia; wystarczy uświadomić sobie pojęcie „orgii”, „nierządu” lub też rzeczy typu „narastający guz” czy „zarodziec” itd. Tymczasem społeczeństwo nie powinno być mylone w tym sensie z bogactwem związków czy też z miłosną wspólnotą. Nie chodzi o chwywanie, przytulanie, istotowe przeżycie obcego bytu, lecz o stopniowe rozpuszczanie, kończenie się – całkowicie lub też częściowo (to ostatnie jest dla wstrętu ważniejsze) – szczególnej istoty (*Sonderwesen*). Sposób, w jaki przedmiot przemawia, przebija się do nas we wstręcie, nie jest żadnym sposobem – nawet jeżeli nieodwzajemnionej czy w jakiś inny sposób oszukującej – miłości, raczej niesie on w sobie coś niedobrego, pozbawionego miłości, czyhającego na nasz byt, [jakiś] prześmiewczy chichot z naszego niezaprzecznego powinowactwa z tym „wstrętnym” tworem. Nie chodzi tu o połączenie i stały związek, lecz o pozbawione skrupułów bycie ze sobą nawzajem i przez-siebie, których odwrotną stroną są rozpad, pokrycie kurzem (*Verstauben*) i uniwersalna **obojętność** (ciżba). Śmierć, a nie życie, jest według pełnej intencji tym, co ukazuje się nam w fenomenie wstrętu.

- b) Najbardziej charakterystyczne dla intencji śmierci w przyczynie wstrętu jest to, że tworzy ona integralną część jego intencji życia, jak gdyby ukazujące się przy okazji wstrętu bardziej-życie przechodziło niejako zniemacka w śmierć, jak gdyby to spotęgowane i zagęszczone życie miało swój początek w niecierplivej chęci śmierci, w chęci uwolnienia i pozbycia się życiowej energii, w makabrycznej, rozpustnej ciągocie materii. Początkowo – pomimo charakteru nadmiernie wyeksponowanej „pełni” – znajduje się tu zubożałe w swoich wymiarach życie, dezercja z całościowej struktury życia, spiętrzenie wzdłuż **jednej** linii życia. Intencjonalne tła, perspektywy spojrzenia, całościowy charakter – tego wszystkiego brakuje tutaj, życie zostaje wciśnięte w znacząco jednakowy „fluid” życia. (Porównaj to z przywiązaniem życia do zgnilizny, odpadów, ciżby, nierzeczowej, duchowej egzaltacji.) **W** tym więcej-życiu znajduje się nie-życie, śmierć. Oczywiście, takie uśmiercanie (*Vertotung*) na drodze kumulacji życia, stojące jakoś na antypodach zwykłego umierania czy zaniku, leżące w nim, swoiste

znieskształcenie, jakoś wczarowana w ramy śmierci (*Totheit*) żywotność może wydawać się także bardzo „interesująca”, co jest częstym przypadkiem przy odrażających przedmiotach; to, co wstrętne w rozrzedzonej, nakreślonej pobieżnie formie, ma pewien stosunek do tego, co „pikantne”. To, że w tym, co wstrętne – a mianowicie w jego byciu jakoś (*Sosein*), a nie w jego na miarę istnienia użyteczności – leży przecież początkowo neutralne „zaproszenie” do „zajęcia się” nim, niczego jednak nie zmienia w jego na zawsze brzemiennym śmiercią charakterze. W najczęstszych i najbardziej typowych przypadkach przedmiot wstrętu podąża ewidentnie w stronę własnego rozpadu, czy będzie to forma gnijącego rozkładu, dezorganizacji, rozpierzchnięcia, przejścia przez niżej usytuowane, surowsze siły życia (np. w życiu społecznym dyktatura jako koniec epoki korupcji wraz z jej całością wypaczeń). Osobno trzeba wspomnieć o tego rodzaju – mogącej stać się wstrętną – życiowej pełni, która co prawda zawiera w sobie ubóstwo, jednorodność i linearność, ale też – chcąc się [tu] powstrzymać od odważnego, metafizycznego założenia – bez patologicznego zwyrodnienia: [o] szaleństwie rozmnażania i wzrostu. Rozumie się przez to gwałtownie występujące obumieranie, nadmierne eksponowanie wzrostu i upadku życia – wystarczy uzmysłowić sobie fenomen „jętków” czy też „roju komarów”. Dla indywidualium, dla właściwie uformowanej całości życia, życie oznacza tutaj nic innego jak śmierć. Twory tego typu wydają się potwierdzać Schopenhauerowską ideę pędu życia oraz tezę, że właściwym sensem życia jest śmierć. Jednak w tej całej krótkotrwałości życia i tendencji do poronień, połączonych z szybkością i zapałem życia, jest bez wątpienia coś wstrętnego, [podobnie] jak (dla Europejczyków) również w tropicznym rytmie tego, co fizjologiczne, a także w życiu roślin.

Ukazująca się dalej intencja śmierci odpowiada jednak istnieniu: „szkodliwość” wstrętnych rzeczy, ich agresywność, groźba przekazania działającego w nich rozkładu na wszystko, co je dotyka. Nie musi to oznaczać, że rozpad rozprzestrzenia się w ten sam sposób, jak na przykład choroba zakaźna, lecz, że tworzy on znów rozpad oraz osłabienie w dowolnej formie i to nie czysto „nieprzyjacielsko”, jak trucizna, ale jednak w pewien zarażający sposób, na bazie „obcowania” z zaatakowanym. W żadnym razie nie wszystko, co wstrętne, jest także „szkodliwe”. Jednak w wielu ważnych wypadkach taka zależność ma miejsce: trucizna gnijących materiałów, złośliwość insektów, pęd do rozprzestrzeniania się i złowrogie dążenie moralnego upadku. Tyle że, oczywiście, „groźba”, a więc w ogóle znaczenie istnienia, nigdy nie znajduje się w centralnym miejscu obrazu wstrętu jako takiego. Gdy tak jest, mamy do czynienia z lękiem, nie – wstrętem. Faktycznie, twory budzące wstręt są często obiektami lęku, przerażenia, są straszne lub budzą grozę. Dopóki jednak panuje wstręt, intendowana jest **właściwość** przedmiotu wraz z jego ekspansywnością i agresywnością, nie zaś związane z nim niebezpieczeństwo. Ogólnie mówiąc, założeniem jego oddziaływania jest mniej lub bardziej wolne zwracanie się i zbliżanie podmiotu, np. kiedy faktycznie zje się zepsutą potrawę itp. Również to, że działanie tego, co wstrętne, wywołuje obawę, rozumie się bardziej jako

coś peryferyjnego, „przeszkadzającego”, nie zaś jako coś śmiernościowego i przesywającego życie. Boimy się być pobudzonymi przez taki przedmiot, zostać przez niego oblepionymi, wejść z nim w pewnego rodzaju wspólnotę, w trwałą, oddziaływującą na siebie, szkodzącą własnej osobie zależność; lecz nie obawiamy się śmierci czy też ciężkiego, fizycznego „uszkodzenia” (gdzie domniemuje się własny całościowy stan), czy też stania się z owym przedmiotem metafizyczną jednością, utraty własnego ja. (Również tej ostatniej intencji odpowiada raczej lęk.) We wstręcie nie myśli się w ogóle o „następstwach” bliższego, np. czynnego kontaktu, lecz o występującym przy tym wzmożeniu stosunku bliskości, o „zagrożającej” intensyfikacji wstrętu poprzez zanurzenie się w przedmiocie; ewentualnie jeszcze o agresywnym, pragnącym zakłócenia, domagającym się obrony i odradzającym jedynie akceptację bliskości charakterze owego wstrętu. Uprzednio rozważana **intencja śmierci** nie odnosi tego, kto odczuwa wstręt, do jego umierania lub jego stanu po tym, lub jego duchowo-moralnego zamierania, lecz – jeżeli w ogóle zostaje tu współdomniemana własna osoba, a ma to miejsce mocą wyobrażenia bliskości – do jego bycia wstawionym w to, co martwe i wypełnione śmiercią: wprowadzie wraz z odniesieniem do jego własnego z tym **powinowactwa**, nie zaś w odniesieniu do zmiany jego losu. I tak dotarliśmy do pytania o rodzaj „kwestionowania” (*Anfechtung*) we wstręcie.

- c) Wychodząca z tego, co wstrętne, „pokusa” zawiera – odpowiednio do opisanej w rozdziale drugim „ambiwalencji” wstrętu – podwójny sens. Jest ona jednocześnie zaproszeniem i odstraszeniem, wabieniem i zagrożeniem; zawarta w tym, co wstrętne „kokieteria” została już rozpoznana przez dekadencją poezję. Z pewnością przeważa we wstręcie to, co negatywne; leżący u spodu, pozytywny element wzmacnia jedynie siłę reakcji obronnej, gdy ta musi się przeciwstawić tworowi, wobec którego czujemy, że próbujemy się do niego zbliżyć. W rzeczywistości ani przez chwilę nie jest tak, że owo przyciąganie zostaje po prostu przenicowane w odrzucenie za sprawą mistycznego „nacisku kultury i wychowania”; element odrzucenia jest już w nim zakorzeniony. Już samo zaproszenie jest niejako tym, co aktualizuje odstraszenie. To, co wstrętne, jest aktualnie chronione, w przeciwnym razie zostałyby zaatakowane, co właśnie całkiem źródłowo nie powinno się stać. Źródłowo: nie na skutek niekorzystnego doświadczenia ze względu na następstwa, lecz mocą autentycznego odniesienia bycia jakoś do przedmiotu.

Ogólnie mówiąc, na poziomie treści pokusa przedstawia się we wstręcie w ten sposób, że przedmiot oznacza dla podmiotu jednocześnie życie i śmierć (ta ostatnia [rozumiana] w ostatecznym, dalekosiężnym sensie) i zbliża oba ściśle do siebie. Bycie pobudzonym przez prezentujący się tutaj „nadmiar życia” (*Lebensplus*) zostaje rozjaśnione szczególnie poprzez nawiązanie do funkcjonalnych stron podmiotowej osoby (*Subjekt-person*): powstaje w niej pokusa spożycia przedmiotu, jego dotknięcia itd. Jednak również intencja śmierci trafia osobę ogarniętą wstrętem

w sposób bezpośredni; bycie pobudzonym i jego wewnętrzne zaprzeczenie jest odpowiedzialne tylko za aktualizację i redundancję obrony, a nie za tworzenie pozycji obronnej jako takiej. Kontakt ten polega na „pokrewieństwie” czującego człowieka z owym powiązaniem ze śmiercią życiem. To ostatnie nie tylko „grozi”, tak jak niebezpieczny przedmiot, który, z drugiej strony, jest piękny i dlatego w dwójnasób niesamowicie dotyka (np. piękny tygrys, wspaniały wodospad, nie są wstrętne, tak samo jak piękna, ale znana jako pożądająca mężczyzn kobieta lub wyśmienita, lecz zabroniona potrawa!), – lecz także i tutaj istnieje pewien intymny, wprawdzie zaprzeczony, stosunek-istoty-(bycia-jakoś). Obecny w tym, co wstrętne, grymas śmierci przypomina nam o powinowactwie z nią, o naszym podporządkowaniu się jej, o naszej tajemniczej chęci śmierci: a więc [przypomina] nie – jak czaszka z klepsydrą – o czysto istnieniowej nieuchronności śmierci, podobnej do bezlitośnie zbliżającej się godziny egzekucji przypadkowo skazanego na śmierć człowieka, lecz o naszej istotowej uległości wobec śmierci, o sensie śmierci samego naszego życia, naszego złożenia z przeznaczonej na śmierć, można by powiedzieć, z zatopionej w śmierci, gotowej na rozkład materii. To, co wstrętne, nie trzyma nam przed oczyma klepsydry, lecz krzywe zwierciadło oraz nie trują czaszkę w jej drętwej wieczności, ale właśnie to, czego w niej już nie ma, w jej ciekącym rozkładzie.

Jednak pomimo to wstręt nie oznacza np. lęku i strachu przed własnym rozpadem ani zadumy nad własną kruchością, ale raczej odnoszącą się do przedmiotu mdłość, przemykanie się po jego stanie, po jego byciu-jakoś, które wieńczy odpychające uderzenie w niego samego. Dopiero kiedy namyślając się, medytując na temat tego, co wstrętne oraz wstrętu, dostąpi się własnego przeznaczenia jako „pokarmu dla robaków”, można zatracić się w przedstawionym powyżej nastawieniu. W samym wstręcie ma ono o tyle miejsce, o ile dochodzi do obrzydzenia na myśl o podziale własnego ciała lub życia. Na powierzchni wstrętu przedmiot pozostaje ze swoim byciem-jakoś. Ujmując to lepiej: wraz ze swoim byciem-jakoś, wraz ze specjalnie zaakcentowanym momentem istnienia bliskości (*Daseinsmoment der Nähe*). Mówimy „odpychające uderzenie”; tak mocna, prawie że popędowa reakcja obronna byłaby przy pełnym wyłączeniu momentu bycia (której maksymalny, graniczny przypadek ujawnia się w estetycznej ocenie) całkowicie niemożliwa. Tyle że ta intencja istnienia nie kieruje się po prostu na własne położenie (własne istnienie!), wraz z jej byciem uwarunkowanym przez oddziaływanie przedmiotu; lecz na samą bliskość przedmiotu. Bliskość jako zmysłową postrzegalność, „odczuwalność”, bliskość funkcjonalnego związku, spółkowania i wspólnoty. Bliskość, która – co prawda, jak każda bliskość – może dojść do skutku w sposób przypadkowo-istnieniowy, jednak „bliskość” w pełni zaakcentowanym sensie jest dopiero mocą własnej własności, własnego *Nisus* [łac. wysiłek, parcie, dążenie] podmiotowej osoby; chcielibyśmy przez to powiedzieć: „bliskość substancyjna”, „metafizyczne środowisko”. Nie jest to jedyny przypadek, w którym – z jednej strony – położenie

egzystencji jest określone i uformowane poprzez pełnię elementów bycia-jakoś i w którym, z drugiej strony, samo to położenie egzystencji jest reprezentowane w jakimś byciu-jakoś, które jest przez nie opanowane. Dopiero to pozwala nam w jakiś sposób zrozumieć, że – co już zasygnalizowaliśmy – owa substancyjna, opierająca się na naszych **ogólnych** własnościach bycia bliskość jest reprezentowana w sposób zagęszczony w **szczególnym** byciu-jakoś wywołującego wstręt przedmiotu. Wstręt nie prezentuje osobie podmiotowej jej samej: do tego jej całościowe bycie jest zbyt mało aktualnie dotykane, a jej ukształtowanie bycia zbyt mało poddaje się wpływowi; w przeżyciu zostaje raczej domniemane specjalne położenie, w którym się ona [ta osoba] znajduje. (Gdyż przeżycie łączy się co prawda z ludzkim byciem, jednak nie – poza pewnymi, treściowo specjalnymi przypadkami – ze szczegółowymi problemami, jakie ma dana osoba, jak również nie z organicznym rozwojem otaczających ją, będących jeszcze przed nią, wydarzeń.) Jednak owo specjalne położenie, bliskość danego przedmiotu tworzy jedność ze swoistą intencją życia i śmierci, z własnością samego przedmiotu, z jego ukazywaniem życia i śmierci. W samym przedmiocie zawarta jest „perwersyjna” bliskość elementów, bliskość ciągła, która oznacza jednocześnie duchotę życia i zanegowanie kształtujących życie napięć: bliskość, która ze swej najbardziej wewnętrznej natury nakierowana jest na rozszerzenie, na lawinowe spiętrzenie. Zwykle przypadkowo-istnieniowe „bycie-na-widoku” pewnego – zawierającego w tym sensie bliskość – przedmiotu jawi się wobec podmiotu już jako bliskość wielotonowa, agresywna, „gorąca”, przyklejająca się. Przedmiot jest mu dany całościowo jako „ten wypełniony bliskością przedmiot”. Stąd ta odpychająca reakcja obronna [podmiotu] wobec niego wraz z centralnym intendowaniem jego bycia-jakoś. W ten sposób zyskujemy naocznie pewne zrozumienie związku pomiędzy formalnym a materialnym sensem wstrętu, jego intencją-bycia-jakoś-przedmiotu i jego dążeniem do odparcia śmierci i odmowy posłuszeństwa wobec zdradzającego życie życiowego upojenia. Dzięki temu zbliżyliśmy się również do zrozumienia szczególnego fenomenu, mianowicie tego, dlaczego pod pewnymi względami bliskość przedmiotu, który z racji swojej właściwości może nie być wstrętny, jemu samemu może wydać się jego bycie-jakoś jako „wstrętne”: jak ma to miejsce przy przesycie czy też podczas przesiąkniętego wstrętem, seksualnego zbliżenia z daną przyjemnością, ewentualnie z ciałem. Wstręt jest tutaj co prawda pierwotnie „wstrętem do stanu rzeczy”, w najlepszym razie wstrętem subtelnym, moralnym; jednak koncentruje się on możliwie na naocznym, będącym na miarę jedności-bycia-jakoś przedmiocie, który jest głównym nośnikiem właściwości moralnych. (Przy wielu innych pobudzeniach uczuciowych nie dochodzi do „skojarzeniowego przeniesienia” podobnego typu z tego rodzaju impetem; tak np. lęk przed pewnymi możliwościami losu jeszcze długo nie jest tak samoczynny, jak lęk przed ludźmi, którzy uczestniczą w kształtowaniu lęku).

Na koniec trzeba wspomnieć, że za sprawą możliwości wszystkich powyższych rozważań uzyskała potwierdzenie nasza początkowa hipoteza

o jedności wstrętu – i w pewnym sensie – tego, co wstrętne. Pokrewieństwo moralnego wstrętu z fizycznym wstrętem nie jest zwykłą kopią stosunków formalnych, a raczej udowodnioną poprzez liczne zjawiska przejściowe (por. pęd życia jako takiego, seksualność, przesyt itd.) treściową równością istotową (*inhaltliche Wesensgleichheit*). Stwierdzenie to powinno przyczynić się również do uznania znaczenia wstrętu jako kwestii życiowej.

*Przekład: Robert Ignatowicz (r.ignatowicz@uw.edu.pl)
i Daniel Roland Sobota (dsobota@ifispan.waw.pl)*

III. Fenomenologia i awangarda

Andrzej Krawiec

Anamorfoza dzieł sztuki w perspektywie fenomenologii Jeana-Luca Mariona

Abstract

This article gives an account of Jean-Luc Marion's thought concerning the anamorphosis of works of art. The initial considerations regarding the phenomenon of anamorphosis in art are followed by a presentation of the innovative character of Marion's phenomenological project, together with the characteristics of saturated phenomena. The article examines selected examples of anamorphosis of works of art and also categorizes different varieties of anamorphosis. The author aims mainly at proving that Marion's phenomenological thought reaches beyond the limits of traditionally understood aesthetics, pointing towards the category of excess of intuition (saturation, *saturé*) in art.

Keywords: anamorphosis, art, excess, intuition, Jean-Luc Marion, phenomenology, saturated phenomenon

Zjawisko anamorfozy w sztuce

Anamorfoza to pojawienie się nowej formy dzieła sztuki, dzięki zajęciu wobec niego właściwej perspektywy¹. Ta nowa, anamorficzna forma dzieła, choć nie od razu rozpoznawalna, jest już niejako zawarta w samym dziele – jest jemu ściśle i immanentnie przynależna. Mówiąc w uproszczeniu, forma tego, co widzialne, przeistacza się w anamorfozie w nową formę widzialności, *resp.* ponadwidzialności. Przy bliższym jednak oglądzie problemu okazuje się, że mamy różne typy anamorfoz – od prostych sztuczek optycznych czy akustycznych, do złożonych

1 Por. O. Kłosiewicz, *Anamorfoza i metamorfoza. Fenomen jawienia się dzieła sztuki w filozofii Jeana-Luca Mariona oraz fenomen twórczego przekształcenia przedstawiń istniejących w kulturze*, [w:] *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia/ zastosowania/ konteksty*, red. I. Lorenc, M. Salwa, P. Schollenberger, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2012, s. 315, 320; M. Salwa, *Forma i fenomen. Estetyka fenomenologiczna a interpretacja dzieł sztuki*, [w:] *Fenomen i przedstawienie...*, s. 327-329.

anamorfoz fenomenów przesyconych, które stanowią największe wyzwanie dla fenomenologicznej refleksji nad zagadnieniem anamorfozy w sztuce.

Anamorfoza w sztuce to rodzaj iluzji, w której perspektywa zajmuje szczególną rolę, dlatego jej początków należy szukać już w starożytności, jednakże jej pełny rozkwit przypada na malarstwo XVI i XVII wieku, a szczególną rolę odegrał wówczas Jean-François Niceron (1613-1636)². Anamorfoza oznacza również technikę, dzięki której zdeformowanym pozorom przywracana jest dokładność rzeczywistych wyglądków. Ta osobliwa anamorficzna perspektywa była sztuką tajemną³, wywołującą magię cudownych efektów⁴, choć z czasem uległa ona zautomatyzowaniu i przemieniła się w formę zbanalizowanej rozrywki w stylu igraszek optycznych⁵. Jak podaje Jurgis Baltrušaitis, autor klasycznego już dzieła *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, te wyzute z tajemniczości sztuczki, choć stale zaskakujące, zaczynają w wiekach XVIII i XIX tonąć w powodzi tanich produktów i zostają zdegradowane do poziomu mechanicznych zabawek⁶.

Bezkształtne i niedorzeczne figury widziane z właściwej perspektywy ukazują się w anamorfozie proporcjonalne i harmonijne, a nauka o perspektywie była sposobem racjonalizacji widzenia obiektywnej rzeczywistości, dlatego zajmowała ona nie tylko artystów, takich jak Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer czy Hans Holbein Młodszy, lecz także filozofów. Tu należy wymienić w pierwszym rzędzie Descartesa, z którym większość artystów i uczonych zajmujących się „niesamowitymi perspektywami” utrzymywała bliższe lub dalsze stosunki⁷. Baltrušaitis wyjaśnia to w sposób następujący:

Problem iluzji, we wszelkich postaciach, zajmował Kartezjusza nieustannie. I dla niego, tak jak dla Platona, istnieje różnica między rzeczywistością a sądem o niej, tyle że w ogólniejszym znaczeniu. Nie chodzi tylko o dzieła sztuki. Dzieła życia także są fantomami⁸.

Anamorfoza w sztuce poświadcza na rzecz wątpienia zmysłowego, dlatego budzi ona niepokój i skłania do poszukiwania podstawy teorii poznania *more geometrico*. Kruchość pozorów ma zostać zastąpiona racjonalnym, „geometrycznym” dowodem. Z iluzji ma zostać wydobyta prawda, a badania nad perspektywą i skrupulatne obliczenia mają doprowadzić do poznania rzeczywistości, a nie jej pozorów, które jawią się zmysłom. Towarzyszy temu silne przekonanie, że pozor zakrywa to, co prawdziwe i niezgłębione. Baltrušaitis przytacza na końcu swojej słynnej książki fragment kazania Jacquesa Bénigne Bossueta z 1662 roku, w którym mowa jest o wyłanianiu się ładu z chaosu, dzięki zajęciu perspektywy umożliwiającej zobaczenie niewidzialnego porządku⁹. Marion natomiast tak oto pisze o anamorfozie:

2 Por. J. Baltrušaitis, *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, przeł. T. Stróżyński, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 45-47.

3 Por. tamże, s. 37.

4 Por. tamże, s. 47.

5 Por. tamże, s. 141-158.

6 Por. tamże, s. 162, 214.

7 Por. tamże, s. 74.

8 Tamże, s. 80.

9 Por. tamże, s. 266.

Określenie fenomenu poprzez anamorfozę (...) wskazuje, że wyłania się on z niewidzialnej do widzialnej formy zgodnie z precyzyjną osią widzialności, w taki sposób, by mógł uchwycić go tylko ten, kto uda się do dokładnego punktu linii, w którym wydarzenie się narzuca: trzeba wystawić się na fenomen, by odebrać jego formę – tak jak odbiera się cios, uderzenie, emocje¹⁰.

Warto zaznaczyć, że Marion czyni różnicę znaczeniową pomiędzy tym, co się ukazuje, a tym, co się ujawnia, *resp.* pojawia¹¹. Po pierwsze to, co się ujawnia, nie jest identyczne z tym, co się ukazuje – ujawnianie się przekracza ukazywanie, zawierając jakąś „nadwyżkę” (*excédent*¹²) wobec tego, co ukazane. Po drugie to, co się ujawnia, jest gwałtownym „domknięciem” tego, co źródłowo ukazuje się samo z siebie w swoim jawieniu, a przy tym to, co ujawnione, jest ostatecznie niezależne od tego, co się ukazuje. I po trzecie to, co się ukazuje, jest dostępne właściwie w równym stopniu każdemu odbiorcy z prawidłowym aparatem percepcyjno-zmysłowym, podczas gdy niekoniecznie tak musi być w wypadku tego, co anamorficznie ujawnia się w fenomenie przesyconym. Istotą tedy ujawniania się jest wykraczanie poza to, co jedynie się ukazuje. Inne terminologiczne rozróżnienie mogłoby określać to, co z jednej strony ukazuje się w zjawieniu (zjawisku), a z drugiej to, co się pojawia (po-jaw) w ujawnieniu, *resp.* objawieniu¹³ anamorficznym. Krótko mówiąc, zachodzi istotna różnica pomiędzy samym postrzeganiem tego, co się ukazuje, a pojawieniem się fenomenu przesyconego¹⁴. Marion dla określenia jawienia się fenomenowi z samego siebie i poprzez samego siebie mówi także o jego ukazywaniu się, lub manifestowaniu się¹⁵. Owo „się”, zapisywane przez Marion kursywą, odnosi się do „sobości” (*soi*) fenomenu, która wykracza poza naoczność fenomenalną¹⁶. Marion mówi wręcz, że w pojawieniu się fenomenu, czyli w jego pełnym i właściwym zjawieniu się „spala się rusztowanie zjawiska”¹⁷, które tutaj należy rozumieć jako naoczność perceptualną, *resp.* fenomenalną, co oznacza, że redukcji zostaje ostatecznie poddane także to, co daje naoczność.

Jurgis Baltrušaitis o anamorfozie optycznej pisał, że jest ona „(...) sztuką, w której to, co widzialne, przesłania to, co rzeczywiste”¹⁸. To, co ukazuje się w fenomenalności dzieła nie jest jeszcze tym, co się ujawnia, *resp.* może się ujawnić, jako jego irrealna rzeczywistość. Owa irrealność fenomenu – na to

10 J.-L. Marion, *Będąc danym. Esej z fenomenologii donacji*, przeł. W. Starzyński, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2007, s. 214.

11 Por. tamże, s. 4-9.

12 Tamże, s. 212.

13 Oczywiście chodzi tu wyłącznie o fenomenologiczną możliwość objawienia się jako takiego, a nie o Objawienie w sensie teologicznym. Marion wyraźnie odróżnia od siebie te dwa poziomy znaczeniowe i dobitnie podkreśla, że wykluczone byłoby mieszanie ich ze sobą; por. tamże, s. 287, przypis dolny.

14 „(...) w porządku fenomenologii chodzi nie tylko o ukazanie (skoro w tym wypadku samo pojawienie się mogłoby pozostać jeszcze obiektem widzenia perspektywicznego, czyli zwykłym zjawiskiem), lecz o pozwolenie zjawianiu się na ukazaniu się w swoim zjawisku zgodnie ze swym jawieniem się”; tamże, s. 8.

15 Por. tamże, s. 8-9.

16 „Celem fenomenologii i jej jedynym usprawiedliwieniem jest próba dostępu do zjawiania się w zjawisku, a zatem przekroczenie wszelkiego spostrzeżonego wrażenia przez intencjonalność rzeczy samej. Nawet w widzeniu zwykłego zjawiska nie chodzi już w fenomenologii o to, co podmiotowość zauważa przez takie czy inne narzędzie percepcji, lecz wprost o to, co – poprzez, pomimo czy nawet bez nich – zjawianie się daje z siebie samego i jako rzecz sama”; tamże, s. 7.

17 Tamże.

18 J. Baltrušaitis, dz. cyt., s. 7.

zwraca uwagę Przemysław Bursztyka – zawiera sens, który nie jest wobec niego transcendentny, lecz stanowi transcendencję w immanencji fenomenu¹⁹. Anamorfoza to pojawienie się formy w formie, przeistoczenie się jednej w drugą, gdzie obie są przynależne jednemu fenomenowi, który zwraca się ku naszemu wciąż ponawianemu spojrzeniu. Forma pierwsza – widzialna zmysłowo – jest jeszcze nieukształtowana znaczeniowo i nie posiada żadnego określonego sensu, a dopiero w anamorfozie widzimy to, co nie tyle skrywa się za tym, co widzialne, ile raczej pojawia się jako niewidzialne (*invu*). „Niewidzialność” na przykład obrazu nie oznacza rzecz jasna jego nieobecności, czy zniknięcia, lecz jest ona tym, co immanentnie zawarte w samym dziele, mimo iż nie jest ukazana wprost w samych barwach czy kształtach²⁰. W wypadku dzieła muzycznego układ kompozycyjny dźwięków stanowi surowy materiał akustyczny, który dopiero w efektywnym wydarzeniu się dzieła formuje się w miarę procesu naszego doznawania, *resp.* odczuwania i rozumienia. Tak jak niewidzialność *resp.* ponadwidzialność ma miejsce w anamorfozie optycznej, tak też i muzyka jest nie tylko tym, co słyszalne, lecz także tym, co niesłyszalne, *resp.* ponadśłyszalne. Należy jednak dodać, że to, co niesłyszalne, *resp.* ponadśłyszalne można doświadczyć jedynie poprzez to, co jest akustycznie obecne w żywym materiale dzieła, mimo iż ostatecznie materiał ten zostaje poddany fenomenologicznej redukcji²¹. Warto również zwrócić uwagę na wypowiedź Michela Henry’ego, który twierdził, że w samo-pobudzeniu dzieła sztuki doznajemy (*pathos*) objawienia niewidzialnego „Życia”, którego wyrażanie było od zawsze celem sztuki, dając tym samym „dodatkový powód do stworzenia fenomenologii życia”²².

Jean-Luc Marion mówi o anamorfozie jako wzniesieniu jawienia się fenomenu z pierwszej formy widzialności do donacji, *resp.* autodonacji w formie drugiego stopnia, która jest niedostępna czysto percepcyjnie, ponieważ transcenduje zjawialność (*resp.* ukazywalność) w zjawiskowości fenomenu pierwszego stopnia²³. Mówiąc inaczej, widzialność pierwszego stopnia wznosi się do zjawialności drugiego stopnia. Na pierwszym poziomie fenomen ukazuje się sam przez się (*qui va de soi*), a na drugim poziomie sam z siebie (*qui vient de soi*), i jak mówi

19 Por. P. Bursztyka, *Granice widzialnego. Jeana Luca Mariona fenomenologiczna koncepcja idola*, [w:] *Fenomen i przedstawienie...*, s. 295-296.

20 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 64. Por. P. Bursztyka, *Granice widzialnego...*, s. 293-295; P. Schollenberger, dz. cyt., s. 138-144; M. Murawska, *Sztuka, która pozwala zobaczyć niewidzialne. Maurice Merleau-Ponty o malarstwie Cézanne’a i Michel Henry o abstrakcji Kandinskiego*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 2 (14), 2006, s. 136-144, 148-150. W tym aspekcie na uwagę zasługują przeprowadzone przez Mariona analizy ikony; por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 282-284; tegoż, *Bóg bez bycia*, przeł. M. Frankiewicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, s. 39-46; tegoż, *Idol i dystans*, przeł. W. Starzyński, U. Idziak-Smoczyńska, Wydawnictwo WAM, Kraków 2016, s. 20-21.

21 Warto zauważyć, że już Roman Ingarden analizował niedźwiękowe składniki dzieła muzycznego, przy czym jego analizy odnosiły się nie tyle do anamorficznej postaci dzieła, co do jego postaci zjawiskowej (fenomenalnej), jaka jawi się dla świadomości; [w:] R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973, s. 98-136.

22 M. Henry, *Sztuka i fenomenologia życia*, przeł. M. Murawska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 3 (34), 2012, s. 165; por. tegoż, *Zobaczyć niewidzialne. O Kandinskim*, przeł. D. Malińska, „Artium Quaestiones”, vol. XXII, 2011, s. 351-367; por. także Ph. Capelle, *Fenomenologia i życie w filozofii Michela Henry’ego*, przeł. Siostry Betanki, [w:] *Michel Henry – fenomenolog życia*, red. A. Gielarowski, R. Grzywacz, Wydawnictwo WAM, Kraków 2010, s. 23-26.

23 Por. J. L. Marion, *Będąc danym...*, s. 152-154, 209-211.

Marion, ta druga forma widzialności pochodzi „z głębi sobości fenomenu”²⁴. Pojęcie *ana-morfozy* oznacza więc, że fenomen przybiera swą właściwą formę na podstawie samego siebie, a te dwie formy dzieli pewien fenomenologiczny dystans, który musi zostać pokonany. Druga forma przybywa „skądinąd”, lecz to „skądinąd” nie jest czymś zewnętrznym wobec fenomenu, lecz jest jego najbardziej wewnętrzną „sobością”²⁵. Aby doszło do pojawienia się drugiej formy widzialności, innymi słowy, aby doszło do anamorfozy formy pierwszej, odbiorca musi poddać się wymogowi właściwej dla danego dzieła perspektywy. Choć odnalezienie dla danego fenomenu tej jedynej właściwej perspektywy często okazuje się bezowocne, to należy ponawiać swe próby i – przypomina Marion –

(...) zrzec się organizacji widzialności opartej na wolnym wyborze lub wychodzącej od właściwego dla niezaangażowanego odbiorcy miejsca, a pozwolić na podyktowanie jej przez sam fenomen w jego sobości²⁶.

Należy jeszcze zwrócić uwagę, że pojęcie anamorfozy Marion stosuje nie tylko w odniesieniu do dzieł sztuki, lecz także do wszelkich fenomenów danych, ponieważ w istocie każdy fenomen cechuje się anamorficznością – przybywaniem, wydarzeniowością, przygodnością i zarazem faktycznością. Ponadto fenomeny przesycone nie są, według Mariona, czymś wyjątkowym i „ekskluzywnym”, ale są to fenomeny codzienne i niemal banalne – obracamy się wśród nich nieustannie, choć na ogół tego nie zauważamy, a to oznacza, że właściwie za każdym fenomenem danym skrywa się fenomen przesycony²⁷.

Fenomeny przesycone w fenomenologii Jeana-Luca Mariona

Przed przystąpieniem do właściwej analizy fenomenów przesyconych przypomnijmy w skrócie, na czym polega nowatorski, czy wręcz radykalny projekt fenomenologii Mariona wobec wcześniejszych koncepcji fenomenologicznych²⁸. Kluczowym krokiem Mariona jest poszerzenie sfery fenomenów, które mieszczą się w obrębie fenomenalności i racjonalności²⁹. Marion bowiem nie tylko formułuje charakterystykę fenomenów przesyconych w opozycji do Kantowskich kategorii i zasad intelektu, lecz także poddaje krytyce trzy „klasyczne” zasady

24 Tamże, s. 154.

25 Por. tamże, s. 152, 154. Olga Kłosiewicz komentuje ten fragment następująco: „*Skądinąd* wskazuje więc na nieredukowalną samowystarczalność fenomenu, który daje się sam z siebie”; por. O. Kłosiewicz, dz. cyt., s. 318.

26 J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 154.

27 Por. J.-L. Marion, *The Banality of Saturation*, transl. J. L. Kosky, [w:] J.-L. Marion, *The Visible and the Revealed*, Fordham University Press, New York 2008, s. 119-144; P. Bursztyka, *Pomiędzy doświadczeniem zależności a psychozą. Problem podmiotu w fenomenologii J.-L. Mariona*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria”, nr 2 (102), 2017, s. 201.

28 Ponieważ w ograniczonym objętościowo artykule brakuje miejsca na przeprowadzenie rozszerzonych analiz wszystkich istotnych pojęć dla fenomenologii Mariona z uwzględnieniem ponadto bogatej literatury przedmiotowej, to dla komplementarności odsyłam w przypisach czytelnika do tych prac, które stanowią wartościowe uzupełnienie omawianych tutaj pojęć i zagadnień.

29 O „poszerzeniu racjonalności” pisze Przemysław Bursztyka [w:] tegoż, *Doświadczenie zewnętrzne. Jeana-Luca Mariona radykalizacja projektu fenomenologicznego*, [w:] *Kultura i metoda*, red. J. Michalik, Wydawnictwo Eneteia, Warszawa 2011, s. 97-107.

fenomenologiczne Husserla³⁰, uznając je za niewystarczające, i wprowadza własną – jak mówi – „ostateczną” zasadę, a brzmi ona: „Im więcej redukcji, tym więcej donacji”³¹. Zmierzając do uwolnienia fenomenu od perspektywiczności poznającego podmiotu postuluje on również jego przezwycięzenie – zarówno *ja* empirycznego, jak i transcendentalnego *ego* – poprzez figurę atrybutariusza, który nie konstytuuje sensu tego, co dane w naoczności, lecz ów sens co najwyżej „poświadcza” lub jemu się „oddaje”. Radykalność Mariona przejawia się już na poziomie używanych przez niego pojęć, takich jak kontrmetoda, kontrdoświadczenie czy kontrintencjonalność. Marion rozciąga również granice fenomenalności poza intencję przedmiotową (noemat) oraz jej wypełnienie (noezę), uwalniając w stopniu absolutnym donację i jawienie się, które daje się bez miary i przesyca naoczność dzięki prymarnej i zarazem ostatecznej zasadzie fenomenologicznej redukcji.

Ważne miejsce w fenomenologii Mariona zajmuje pojęcie „atrybutariusza”³², a także związane z nim pojęcie „kontrintencjonalności” (odwróconej intencjonalności)³³. Atrybutariusza różni od tradycyjnie pojmowanego podmiotu to, że nie konstytuuje on fenomenu, lecz jest on przez ów fenomen konstytuowany. Atrybutariusz, co prawda, stanowi nieodłączny komponent fenomenalizacji fenomenu i dlatego nadal w pewnym sensie możemy nazywać go „podmiotem”, lecz, co ważne, zmienia się punkt ciężkości w roli, jaką spełnia on wobec fenomenu danego. Atrybutariusz, będąc najpierw jedynie tym, który otrzymuje to, co dane, przemienia się w oddanego (*adonné*), odpowiadając (*respons*³⁴) fenomenowi na jego wezwanie, co czyni go wobec autodonacji fenomenu absolutnie poddanym³⁵. Oddany traci autorytatywną pozycję centrum, które zajmuje odtąd jawiący się fenomen, a ponadto, dzięki owemu jawiącemu się fenomenowi, oddany otrzymuje samego siebie z „sobości” fenomenu³⁶. Jak pisze Przemysław Bursztyka –

Oddany to formuła podmiotowości, która, skrajnie zindywidualizowana, treść swojej indywiduacji czerpie z przestrzeni niepoddającej się tematyzacji, obiektywizacji, arbitralnie wyznaczonym projektom³⁷.

Z kolei Jean-Luc Marion tak oto pisze o przejściu od figury atrybutariusza do figury oddanego –

Jeśli atrybutariusz określa się jako myślenie, które przemienia to co dane w manifestację i otrzymuje siebie z tego, co otrzymuje, krótko mówiąc, jeśli rodzi się z samego wyłonienia fenomenu jako danego, czyli z czegoś danego dokonującego zwykłego uderzenia swym wydarzeniem, to

30 Chodzi tu o zasady: „ile jawienia się, tyle bycia”, „z powrotem do rzeczy samych!” oraz „zasadę wszystkich zasad”; por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 12-16.

31 Tamże, s. 19.

32 Por. tamże, s. 299-303.

33 Por. tamże, s. 320; por. także P. Bursztyka, *Doświadczenie zewnątrz...*, s. 98-99.

34 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 319-321, 340-349.

35 Por. tamże, s. 321-324.

36 Por. tamże, s. 319. Skądinąd ta sytuacja przypomina koncepcję Paula Ricoeura, kiedy mówił on, że intencje „świata dzieła” nie kryją się „za” tekstem, lecz rozpościerają się „przed” tekstem, a czytelnik poszerza swe samorozumienie w obliczu otrzymanego tekstu; por. P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, przeł. K. Rosner, P. Graff, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 243-244, 256, 265-266, 286-287.

37 P. Bursztyka, *Doświadczenie zewnątrz...*, s. 123.

co się z nim stanie, gdy wyłoni się fenomen dany jako przesycony? Uderzenie radykalizuje się przechodząc w *wzwanie*, a atrybutariusz stanie się *oddanym*³⁸.

Atrybutariusz przyjmuje postać świadka wówczas, gdy dany fenomen manifestuje się lub, mówiąc inaczej, kiedy donacja przekształca się w manifestację³⁹, a anamorfoza fenomenu zamienia mianownikową formę „ja” podmiotu w bardziej źródłową formę celownika „komu, czemu” swego atrybutariusza⁴⁰. W Marionowskim modelu oddania się fenomenowi, jak powiedziano już wyżej, zostaje odwrócona relacja podmiot-fenomen, w której to „podmiot” jest „tworzony” przez „tworzący” fenomen. Oddanie się fenomenowi nie oznacza konstytuowania jego sensów, lecz odebranie ich, dlatego też Marion może mówić o interobiektywności, jako że fenomen dany nie jest czymś subiektywnie ustanawianym, lecz danym obiektywnie, mimo iż każdorazowo jest on indywidualizowany w odbiorze, a solipsyzm zostaje tu przewyższony przez jawiącą się w donacji „sobość” fenomenu. W fenomenologii Mariona figura oddanego stanowi więc bardziej radykalizowaną, wzmocnioną odmianę figury atrybutariusza, a do charakterystyki oddanego należą takie cztery podstawowe określenia jak *wzwanie*, *zaskoczenie*, *interlokucja* i *faktyczność*⁴¹.

Jest kwestią dalszą, choć niezwyklej wagi, w jakim stopniu atrybutariusz jest zdolny odebrać dający się fenomen i stać się „oddanym” oraz jakimi zdolnościami poznawczymi dysponuje on, by móc poddawać weryfikacji adekwatność odbioru dzieła sztuki w absolutnym oddaniu się jemu, a także na jakich kryteriach miałyby się opierać taka weryfikacja? Oczywiście postawione pytania dotyczą nie tylko fenomenu dzieła sztuki, lecz także wszelkiego fenomenu danego.

Należy zwrócić również uwagę na pojęcie kontrdoświadczenia, które stanowi dla Mariona taki rodzaj doświadczenia fenomenu, który przeczy warunkom doświadczenia przedmiotów i, co z tego wynika, wymyka się również wszelkim warunkom uprzedmiotowienia. Fenomeny przesycone pojawiają się bowiem w nadmiarze naoczności, przekraczając sobą to, co widzialne ontycznie (*bytowo*)⁴².

Pojęcia w fenomenologii wzajemnie się naświetlają i w metodzie fenomenologicznej – tak jak w naukach ścisłych – poruszamy się systematycznie od pojęcia do pojęcia, ale nie wyłącznie na zasadzie wnioskowania, lecz także na zasadzie koherencji pojęciowej. To poruszanie się od pojęcia do pojęcia odbywa się niekiedy torem „zygzakowym”⁴³, niekiedy po „kole hermeneutycznym”⁴⁴, a niekiedy

38 J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 319.

39 Por. tamże, s. 317-319.

40 Por. tamże, s. 300.

41 Więcej na ten temat por. P. Bursztyka, *Pomiędzy doświadczeniem...*, s. 203-208; tegoż, *Doświadczenie zewnętrzne...*, s. 118-123.

42 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 262-263. Do kwestii kontrdoświadczenia powrócimy jeszcze później.

43 Por. E. Husserl, *Badania logiczne*, t. 2/1, przeł. J. Sidorek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 24; tegoż, *Kryzys nauk europejskich i fenomenologia transcendentna*, przeł. S. Walczewska, Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2017, s. 91-92.

44 Por. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, s. 11, s. 195-197, 395-398; por. także H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, s. 400-404.

konieczne jest zrobienie „kroku wstecz”⁴⁵, po to, aby mógł zostać uczyniony w myśleniu krok naprzód. W metodzie „zygzaka”, o której pisze Marion⁴⁶, jedno pojęcie pomaga drugiemu, wzajemnie na siebie „promieniując”. Takie postępowanie zgadza się także z grecką etymologią wyrazu „metoda”, oznaczającego poszukiwanie drogi, wyznaczanie drogi, torowanie drogi. W kontrmetodzie Mariona chodzi bowiem o to, aby redukcja fenomenologiczna oczyściła pole dla pojawienia się tego, co się w niej ukazuje. Redukcja ma iść krok w krok za manifestowaniem się fenomenowi i musi ona zostać przeprowadzona po to, żeby ostatecznie nastąpił zwrot i jej odwołanie, aby fenomen mógł ukazać się sam z siebie i poprzez siebie⁴⁷.

Aby zrozumieć, w jaki sposób dochodzi do anamorfozy dzieł sztuki i ich przesylenia należy najpierw rozpatrzyć cztery charakterystyczne rysy fenomenów przesyconych⁴⁸. Cechą pierwszą fenomenowi przesyconego to nieujmowalność według wielkości (ilości)⁴⁹. Dająca naoczność zakłada pewną sumę części, lecz nie oznacza to jeszcze, że na tej podstawie fenomen przesycony będzie domniemywalny. Fenomen przesycony przekracza własną naoczność i nie daje się zredukować do wszystkich swoich elementów. Oznacza to także, że żadna deskrypcja nie jest w stanie oddać fenomenowi przesyconego, określić go ani tym bardziej zastąpić, ujmowanie bowiem pojęciowe byłoby niewspółmiernie uboższe od tego, co w fenomenie przesyconym jest rzeczywiście do zobaczenia i zastąpiłoby nam ono jego blask (*éblouissement*). Ponadto fenomen przesycony zdumiewa nas w przeżyciu, zanim zdołamy dokonać syntezy jego części i – jak twierdzi Marion – „jego nadejście poprzedza nasze ujęcie zamiast z niego wynikać”⁵⁰, co także sprawia, że jego przybywanie jest nieprzewidywalne. Marion mówi również, że „(...) widzenie rozbłyskuje, jeśli pozwoli się na wyłonienie [fenomenowi – przyp. A. K.] w [jego – przyp. A. K.] jawieniu się”. Owo „rozbłyskiwanie” fenomenowi przesyca i przekracza naoczność, przeto charakterystyczne jest dla niego i to, że narzuca się nam on najczęściej przez zdziwienie, zdumienie i podziw⁵¹.

Następna wyróżniona przez Mariona cecha fenomenowi przesyconego to niemożliwość zniesienia, ścierpienia bądź wytrzymania go według jakości⁵². Jakość, określana za Kantem również jako wielkość intensywna, daje się w fenomenie przesyconym bez miary. Spostrzeżenie nie tylko nie może antycypować tego, co daje przesycona naoczność, lecz także nie może znieść jej oślepiającego światła, a „gdy spojrzenie nie może znieść tego – mówi Marion – co widzi, podlega olśnieniu (*éblouissement*)”⁵³. Olśnienie przekracza stopień, jaki spojrzenie może utrzymać, a samo widzenie tego, co się jawi, doznaje przepiętnia. Ten rodzaj

45 Por. M. Heidegger, *Identyczność i różnica*, przeł. J. Mizera, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010, s. 101-111.

46 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 10.

47 Por. tamże, s. 10-11.

48 Tamże, s. 244-255, 274-277. Por. P. Schollenberger, dz. cyt., s. 145-150; W. Starzyński, *Systematyka fenomenowi nasyconego w «Będąc danym» J.-L. Mariona*, „Logos i Ethos”, nr 2 (17), 2004, s. 33-36; P. Bursztyka, *Pomiędzy doświadczeniem...*, s. 200-202; tegoż, *Doświadczenie zewnętrzne...*, s. 107-112.

49 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 244-248.

50 Tamże, s. 246.

51 Por. tamże, s. 246.

52 Por. tamże, s. 248-252.

53 Por. tamże, s. 249; por. P. Bursztyka, *Granice widzialnego...*, s. 302, 304-308.

widzenia wywołuje ciężące cierpienie nie do wytrzymania i nie jest to rodzaj kary, braku czy wady, lecz przeciwnie – „sukces, chwała, radość”⁵⁴. Olśnienie, ale zarazem i oślepienie, wypływa z intensywności naoczności zmysłowej lub inteligibilnej, a fenomen przesycony daje się postrzec tylko negatywnie – jako niemożliwe spostrzeżenie w oślepieniu (*éblouissement*)⁵⁵. Marion zwraca uwagę, że Kant uprzywilejował fenomeny posiadające wielkości intensywne w stopniu minimalnym, a więc fenomeny ubogie oraz fenomeny w negacji, czyli bez naoczności, podczas gdy na uwagę zasługują przede wszystkim fenomeny o maksymalnym stopniu jakościowym – czyli, mówiąc wprost, fenomeny przesycone. Zatem charakterystyczne dla fenomenów przesyconych jest także to, że w aspekcie jakościowym przekraczają one próg tolerancji spostrzegania. Marion zauważa również, że to właśnie w obliczu bezmierności fenomenu przesyconego doznajemy własnej skończoności – „nierzadko w cierpieniu istotnej pasywności, jak i braku wspólnej z nim miary”⁵⁶.

Kolejna cecha fenomenu przesyconego to absolutność według relacji⁵⁷, co oznacza, jak mówi Marion, że „wymyka się wszelkiej analogii doświadczenia”⁵⁸. Fenomen przesycony uwalnia się od uwikłania w relacje przypadłości i substancji, przyczyny i skutku, a także wspólnoty pomiędzy wieloma substancjami. To czyni go wydarzeniem jedynym – nieprzewidywalnym na podstawie przeszłości, niepojmowalnym w pełni na podstawie terażniejszości i niepowtarzalnym na podstawie przyszłości⁵⁹. Ta cecha przemienia fenomen przesycony w fenomen absolutny, jedyny i przybywający, w fenomen czysty lub czyste wydarzenie. Fenomeny przesycone nie dają się wpisać w Kantowskie współrzędne jedności doświadczenia, jakimi są relacje zawierania, wynikania i wspólnoty, a co więcej, fenomen przesycony uwalnia się od każdego narzucanego mu siłą określenia *a priori*. Konsekwencje z tego wynikające dla anamorfozy dzieł sztuki są natomiast takie, że anamorficzne przeobrażenie i w skutek tego także przesyconie może się pojawić albo nie pojawić na podstawie tego samego fenomenu danego. Z drugiej strony należy pamiętać również o tym, że właściwie każdy fenomen dany może przeistoczyć się i wyłonić jako przesycony. Owo przybywanie fenomenowi ma charakter nieciągły, gwałtowny, nieoczekiwany, zaskakujący, a zanim się on ukáže, to budzi oczekiwanie i pragnienie. Przybycie przesyconej widzialności jest jak przyptyw energii, gorączki, pożądania lub gniewu, a receptywność fenomenowi ogranicza się do pozostawania gotowym na przyjęcie uderzenia anamorficznego ciosu⁶⁰. Podkreślmy, że receptywność nie konstytuuje fenomenowi, lecz co najwyżej go rekonstytuuje, percepcja w żaden sposób go nie antycypuje, a synteza jest w gruncie rzeczy jego ponownym odnajdywaniem⁶¹. Fenomen

54 J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 249.

55 „Ponieważ fenomen przesycony, z faktu nadmiaru w nim naoczności, nie daje się znieść przez żadne spojrzenie na jego miarę («obiektywnie»), daje się postrzec («subiektywnie») tylko na sposób negatywny w niemożliwym spostrzeżeniu – dokładnie w oślepieniu (*éblouissement*)”; tamże, s. 250.

56 Tamże, s. 252.

57 Por. tamże, s. 252-255.

58 Tamże, s. 252.

59 Por. tamże, s. 253.

60 Por. tamże, s. 163-164; por. P. Bursztyka, *Pomiędzy doświadczeniem...*, s. 199-200.

61 Olga Kłosiewicz charakteryzuje anamorfozę jako receptywność bierną, a metamorfozę określa jako receptywność aktywną, przy czym ta druga receptywność stanowi dopełnienie pierwszej; por. O. Kłosiewicz,

przesycony jawi się więc jako absolutnie indywidualny, nieprzewidywalny i niepowtarzalny. Ta indywidualność i niepowtarzalność fenomenu przesyczonego kieruje donacją na tory subiektywności, ponieważ nie ma innego sposobu, aby fenomen przesycony poruszył nas w afektywnej autodonacji, niż poprzez indywidualne poddanie się jemu⁶². Nie ma także żadnego sposobu, aby fenomen przesycony został zastąpiony ekwiwalentnym i uniwersalnym opisem, dostępnym w równym stopniu dla każdego, lub by nas samych ktokolwiek zastąpił w przyjęciu fenomenu, ponieważ donacja zwraca się każdorazowo ku *mnie* samemu. Donacja fenomenu przesyczonego jest absolutnie jednostkowa, a subiektywne docieranie do „sobości” fenomenu jest indywidualnie podejmowanym wysiłkiem hermeneutycznym oddania się temu, co przybywa jako niepowtarzalne wydarzenie. Przypomnijmy, że jednostkowość oddania się fenomenowi przesyczonemu nie oznacza solipsyzmu, ponieważ zostaje on przewycięzony w figurze atrybutariusza, któremu przydarza się przybywający fenomen⁶³. Atrybutariusz, czyli ten, który „przychodzi po podmiocie”⁶⁴, nie konstytuuje sam z siebie żadnego fenomenu, lecz to absolutność donacji temporalizuje się w horyzoncie jego subiektywności⁶⁵. Ta temporalizacja i zarazem wyłonienie się fenomenu jest momentem, w którym donacja indywidualizuje się dla różnych odbiorców czy „interlokutorów” („oddanych”, *interloqué*⁶⁶), którzy dany fenomen następnie współokreślają.

Czwarta, ostatnia cecha fenomenu przesyczonego – wynikająca bezpośrednio z cechy poprzedniej i z nią ściśle związana – to brak analogii z jakimkolwiek wcześniejszym doświadczeniem już widzianym, zobiektywizowanym i zrozumianym⁶⁷. Fenomeny przesyczone uwalniają się – zdaniem Mariona – od wszelkiego horyzontu poznania i od jego uprzedniości, bez względu na to, jaki by on był⁶⁸. Tu powstaje jednak wątpliwość – jeśli jakieś poznanie w ogóle ma zachodzić, to czy nie musi ono z konieczności posiadać jakiegoś horyzontu ujmowania i w nim się zawierać? A jeżeli tak, to wobec tego, jaki horyzont mógłby uznać dla siebie fenomen przesycony? Marion twierdzi, że fenomen przesycony naocznością „(...) osiągnąwszy granice swego pojęcia lub znaczenia aż po *adaequatio*, następnie przepełniwszy cały swój horyzont, a nawet obwód tego co niepoznane, może także (...) przekroczyć wszelkie ograniczenie horyzontu”⁶⁹. Wskazuje on przy tym na transcendentalia (*ens, unum, verum, bonum, pulchrum*) jako odmiany fenomenów przesyczonych *par excellence*, które posiadają autonomiczny horyzont oraz własny „rejestr”. Jak jednak należy

dz. cyt., s. 327. Inaczej natomiast tę kwestię przedstawia Przemysław Bursztyka, uznając receptywność „czystą”, która zajmuje prymarne miejsce przed wszelkim podziałem na pasywność i aktywność i która zarazem stanowi warunek fenomenalizacji tego, co się daje; por. P. Bursztyka, *Granice widzialnego...*, s. 291. Ta interpretacja jest dużo bliższa oryginałowi tekstu *Będąc danym*; por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 317; por. także P. Bursztyka, *Pomiędzy doświadczeniem...*, s. 203.

62 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 280; por. P. Bursztyka, *Granice widzialnego...*, s. 311-312.

63 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 314.

64 Por. tamże, s. 300.

65 Zob. tamże, s. 172-173.

66 Por. przypis dolny Wojciecha Starzyńskiego, [w:] tamże, s. 319-320.

67 Por. tamże, s. 255-259.

68 Marion wymienia tu czas, bycie, *Ereignis*, etykę i dobro; por. tamże, s. 255.

69 Tamże, s. 256.

rozumieć tutaj pojęcie „rejestr”? Otóż odmiany transcendentaliów wymieniane przez Marioną są różną charakterystyką „wybrzmiewania” czystego fenomenu przesyconego – tak jak, *per analogiam*, wybrzmiewanie jednego dźwięku może posiadać różne rejestry, tj. różną charakterystykę sonorystyczną. Dalej mówi Marion, że w olśnieniu fenomenu przesyconego otwiera się nieskończona hermeneutyka, która może łączyć ze sobą owe różne „rejestry” bądź przenikać z jednego do drugiego, wykluczając pozostałe⁷⁰. Oznacza to między innymi, że z nieobejmowalnej perspektywy całości fenomenu przesyconego daje się on ująć zawsze tylko częściowo – jest on ujmowalny, choć nieobejmowalny. Marion rozważa także możliwość przesyconia fenomenu naocznością do takiego stopnia, że nie znajdzie on dla siebie „przestrzeni swego rozwinięcia” i „świat go nie przyjmie”, co nie oznacza jednak jego negacji, lecz potwierdza jego manifestację. Uznanie fenomenu przesyconego właśnie jako takiego i nie wciskanie go siłą w gorset fenomenu prawa powszechnego może prowadzić do wywołania olśnienia (*éblouissement*), a jego fenomenologiczne zbadanie jest racjonalnym zadaniem hermeneutyki⁷¹.

Zwróćmy następnie uwagę na „anonimowość” dającego się fenomenu przesyconego. Fenomen przesycony daje się sam z siebie, jest wezwaniem, któremu towarzyszy *respons* ze strony „oddanego” (odbiorcy)⁷². Fenomen absolutny sam funduje siebie w donacji, a atrybutariusz, przyjmując ów fenomen i oddając się jemu, przemienia się w „oddanego”. Głos wezwania fenomenu jest jednak bezimienny⁷³, ponieważ jakiegokolwiek nazwanie źródła donacji znosiłoby czystość fenomenu. Rozważając przykład dzieła sztuki, oznaczałoby to, że jego „darczyńcą” nie może być ani autor, ani odbiorca, lecz samo dzieło⁷⁴. Jednakże, czy redukcja absolutna, znosząc dającego (autora) i oddającego (odbiorcę), nie wymaga również zniesienia samego fenomenu danego⁷⁵? Owszem, redukcja odnosi się także do tego, co dane, a odbywa się to na dwóch poziomach. Pierwszy poziom to redukcja wszelkiej bytowości fenomenu (Husserlowska redukcja fenomenologiczna, *epoché*), co potwierdza zarazem niemetafizyczny status fenomenologii. Dzieło sztuki nie jest więc rzeczą, a w każdym razie nie sprowadza się tylko do niej, ponieważ do ontycznej widzialności dzieła musi dołączyć się „(...) ontycznie nieopisywalna ponadwidzialność – jego wyłonienie

70 Por. tamże, s. 256-257. Sądzę, że termin „rejestr” mógłby w tym miejscu, czyli w kontekście transcendentaliów, zostać zastąpiony bardziej zrozumiałym filozoficznie określeniem jako *modus*.

71 Por. tamże, s. 257-258. Przemysław Bursztyka zwraca ponadto uwagę, że: „Aspekt hermeneutyczny fenomenologii Marioną ujawnia się przede wszystkim w wydarzeniowym charakterze dzieła sztuki”; tegoż, *Granice widzialnego...*, s. 312-313. Por. także A. Przyłębski, *Fenomenologia hermeneutyczna*, [w:] *Wprowadzenie do fenomenologii. Interpretacje, zastosowania, problemy*, t. 2, red. W. Plotka, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2014, s. 203-221.

72 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 340-356; por. P. Bursztyka, *Pomiędzy doświadczeniem...*, s. 206-207; tegoż, *Doświadczenie zewnętrzne...*, s. 119-121.

73 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 356-361.

74 Por. U. Idziak, *Idol i ikona. Estetyczne aspekty fenomenologii Jean-Luca Marioną*, „Logos i Ethos”, nr 2 (17), 2004, s. 52.

75 Warto tutaj zaznaczyć różnicę znaczeniową pomiędzy „darem” a „fenomenem danym”. Marion traktuje „fenomen dany” jako wyłączony z relacji przedmiotowej wymiany pomiędzy dawcą a odbiorcą, której podlega „dar”. Więcej na ten temat por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 93-147. Por. O. Kłosiewicz, dz. cyt., s. 317-318; P. Schollenberger, dz. cyt., s. 133; W. Starzyński, *Drogi fenomenologii donacji – redukcja, intencja, obraz, dar*, „Idea”, t. XXI, 2009, s. 80-90.

się⁷⁶. Zdaniem Mariona, to nieontyczne (nie-bytowe) nadejście dzieła potwierdza jego właściwość, w której chodzi nie tyle o zobaczenie czy usłyszenie dzieła, ale za każdym razem o jego ponowne oglądanie czy słuchanie⁷⁷. Dzieło bowiem zawsze ujawnia się w coraz to nowych, indywidualnych i żywych uobecnieniach. Uwidacznia się tu również Husserlowskie pojęcie „a-prezentacji”, rozumiane jako współdomniemywanie tego, co aktualnie nieujmowane, choć „będące”⁷⁸. Ponadto, zdaniem Mariona, fenomen może redukować się do czystej danej, a nawet musi się tak stać, by mógł się on pojawić w sposób absolutny⁷⁹. Z kolei na drugim poziomie zostaje zredukowane pojęcie określające *resp.* pojęcia współokreślające dany fenomen i to nawet wówczas, gdyby zostało osiągnięte *adaequatio* pomiędzy pojęciem a fenomenem. Dodajmy, że choć taka adekwatność pomiędzy pojęciem a fenomenem dzieła sztuki jest, co prawda, teoretyczną możliwością, to błędem byłoby sądzić, że w praktyce da się ją łatwo osiągnąć lub – tak jak w wypadku fenomenów przesyconych – że da się ją osiągnąć w ogóle.

Ostateczna zasada fenomenologii donacji – „tyle redukcji, ile donacji” i jednocześnie „tyle donacji, ile redukcji”⁸⁰ – znosi, jak już powiedziano, to, co dane przedmiotowo, trzeba jednak zastrzec, że dzieje się to w szczególnym sensie. Redukcja, która pracuje dla donacji, czyni ów fenomen nieprzedmiotowalnym i niedefiniowalnym pojęciowo. Cóż wobec tego absolutna redukcja i donacja pozostawia po sobie? Odpowiedź na to pytanie brzmi krótko – fenomen czysty. W tym momencie nasuwa się pytanie, czy Marionowski fenomen czysty jest tożsamy z Husserlowską ejdetyką? Pytając inaczej, czy *eidōs* fenomenowi czystego, rozumianego po Husserlowsku, jest tym samym, co Marionowski fenomen absolutny? Należy na to pytanie odpowiedzieć twierdząco, pamiętając jednak o istotnych różnicach, zachodzących pomiędzy Husserlem a bardziej radykalnym od niego Marionem. Wystarczy wskazać, że Husserl dążył do wiernego opisanie fenomenowi danego, a zatem do ujęcia go w pojęciach, mimo iż widział on istotne ograniczenia tej możliwości, wyróżniając oprócz apodyktycznej oczywistości poznania jeszcze dwa kolejne stopnie: oczywistość adekwatną (tj. wyczerpującą) i nieadekwatną (tj. częściową)⁸¹. To rozróżnienie Husserla świadczy o jego przekonaniu, że nie mamy do czynienia z jednorodnymi fenomenami, lecz są ich różne typy, a te Marion nazywa fenomenami ubogimi⁸², fenomenami prawa powszechnego⁸³, fenomenami nasyconymi⁸⁴ oraz fenomenami przesyconymi. Przypomnijmy, że cechami fenomenowi przesyconego są między innymi nie-

76 J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 59.

77 Por. tamże, s. 60. Por. P. Bursztyka, *Granice widzialnego...*, s. 309-311.

78 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 235.

79 Por. tamże, s. 66.

80 Por. tamże, s. 7-23. Por. także P. Bursztyka, *Granice widzialnego...*, s. 287-290; A. Bonfand, *Historia sztuki i fenomenologia*, przeł. M. Murawska, [w:] *Główne problemy współczesnej fenomenologii*, red. J. Migasiński, M. Pokropski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017, s. 210-219.

81 Por. E. Husserl, *Medytacje kartezjańskie*, przeł. A. Wajs, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2009, s. 168. Więcej na ten temat por. tegoż, §6 „Zróżnicowania oczywistości. Filozoficzny postulat apodyktycznej i w sobie pierwszej oczywistości”; tamże, s. 25-28.

82 Por. W. Starzyński, *Systematyka fenomenowi nasyconego...*, s. 37-38.

83 Por. tamże, s. 38-41.

84 Na temat możliwości interpretacji różnicy znaczeniowej pomiędzy fenomenem nasyconym a przesyconym u Mariona por. tamże, s. 32, 42. Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 259-270.

domniemywalność ekstensywna (ilościowa) oraz nieobejmowalność intensywna (jakościowa) i już z samych tych dwóch cech wynika niewyrażalność pojęciowa fenomenu przesyconego. Czy możemy wobec tego cokolwiek adekwatnego powiedzieć o fenomenach przesyconych, czy też będą to wypowiedzi wyłącznie nieadekwatne? Zdaniem Mariona, poznanie fenomenów przesyconych naocznością może być jedynie częściowe, ograniczone, niepełne – co potwierdza charakter jego projektu fenomenologicznego jako „nieskończonej hermeneutyki” – a więc w optyce Husserlowskiej kategoryzacji oczywistości poznania byłyby to wyłącznie wypowiedzi nieadekwatne⁸⁵. Marion jednak zapewnia w *Będąc danym* o możliwej takiej drodze „(...) na której donacja racjonalnie wyraża pojęcia, które określają fenomen w taki sposób, w jaki on się manifestuje”⁸⁶. Z drugiej strony w „Odpowiedziach przygotowawczych” do *Będąc danym* stwierdza on w odniesieniu do własnej książki, że to, co udaje się jej powiedzieć „(...) pozostaje w tyle względem tego, co pojęliśmy nie mogąc tego sformalizować. A to, co udało się nam pojąć, samo pozostaje daleko względem tego, co zobaczyliśmy”⁸⁷, co z kolei znowu sugerowałoby nieopisywalność tego, co daje naoczność przesycona. Być może warto w tym miejscu przywołać słowa Heideggera, które mogłyby poniekąd stanowić kompromisowe rozwiązanie tej niejednoznacznej kwestii pojęciowego uchwytowania manifestującego się fenomenu przesyconego, kiedy mówił on, że „dowieść co prawda w tym obszarze nie podobna niczego, ale wskazać można niejedno”⁸⁸.

Należy jeszcze powiedzieć o różnicy, jaka zachodzi pomiędzy fenomenem danym a fenomenem przesyconym. Marion zauważa, że fenomeny dane są stopniowalne w zależności od stosunku naoczności do donacji oraz że wyrażają się one z różną intensywnością⁸⁹. Fenomen dany został określony przez Mariona jako wydarzenie przybywające bez określonej przyczyny, jako fakt dokonany, nieodwołalny i niepowtarzalny, a ponadto przejmujący inicjatywę w kontrintencjonalności. Fenomen dany wyłania swoją *sobość* zgodnie ze sposobem, w jaki mi się on zdarza na podstawie jawienia się z samego siebie i wymyka się on również uprzedmiotowieniu⁹⁰. Przy tym *Ja* nie przekracza transcendentalnej roli ekranu przeżyć intencjonalnych, *resp.* kontrintencjonalnych⁹¹. Marion pyta jednak, czy tak radykalne określenie fenomenu danego pozwala od razu i zawsze rozpoznać każdy fenomen jako po prostu dany, czy też niektóre fenomeny wykraczają poza owo określenie⁹²? Można zapytać jeszcze inaczej, mianowicie czy wszystkie fenomeny dane dają się w taki sam sposób⁹³? Według Mariona każdy fenomen dany „drga fenomenalnością”⁹⁴, ale w jaki sposób fenomenalność zależna jest od umożliwiającej ją donacji⁹⁵? Marion stawia to pytanie również

85 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 257.

86 Tamże, s. 23.

87 Tamże, s. 6.

88 M. Heidegger, *Identyczność i różnica...*, s. 9.

89 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 219.

90 Por. tamże, s. 215-216.

91 Por. tamże, s. 216.

92 Por. tamże, s. 217.

93 Por. tamże, s. 220.

94 Por. tamże, s. 217.

95 Por. tamże, s. 220.

na odwrót: czy horyzont fenomenalności może ograniczać donację⁹⁶? W tym punkcie rozważań stajemy, według Mariona, wobec takiej grupy fenomenów, których donacja jest absolutnie nieuwarunkowana granicami horyzontu poznawczego (Kant) i absolutnie nieredukowalna do konstytuującego *Ja* (Husserl) i tę właśnie grupę fenomenów Marion określa jako „przesycone”, które balansują na granicach fenomenalności lub wręcz nic sobie z nich nie robią⁹⁷. Nadmiar naoczności przesycza fenomeny, dając – jak mówi Marion – „(...) bez porównania więcej, w stosunku do tego, co intencja kiedykolwiek mogłaby domniemywać lub przewidywać”⁹⁸. Zatem fenomeny przesyczone – w przeciwieństwie do fenomenów ubogich w naoczność lub zdefiniowanych przez idealną adekwację naoczności i intencji – cechuje nadmiar naoczności względem intencji, pojęcia i domniemania⁹⁹. Ponadto Marion twierdzi, że absolutnie uwolniona od horyzontu i *Ja* donacja może odbywać się bez naoczności lub przeciw niej¹⁰⁰.

Przesycenie fenomenów dzieł sztuki

Dzieło sztuki, które wydarza się poza horyzontem bytowości, przedmiotowości i użyteczności, posiada uprzywilejowany status w fenomenologii Mariona¹⁰¹. Jest tak dlatego, że wykracza ono poza własną podstawę bytową czy przedmiotowość, a pojawianie się (donacja *resp.* autodonacja) dzieła ma jednostkowy charakter ze względu na jego każdorazowo niepowtarzalne przybywanie i wydarzanie się. Dla Mariona dzieło sztuki nie tyle *jest*, co się *wydarza* w swoim incydentalnym przybywaniu. Dzieło sztuki wymyka się również parametryzacji i obiektywizacji, czyniąc go wydarzeniem nieprzewidywalnym i niedefiniowalnym. Ponadto jakiegokolwiek pragmatyczne użytkowanie fenomenu dzieła sztuki – rozkosz estetyczna, wycena handlarza czy sąd krytyka – pozbawiałoby go własnej *sobości*, ponieważ, jak pisze Marion, „(...) w ostatecznej instancji niczemu on nie służy, lecz jawi się w sobie, dla siebie i poprzez siebie”¹⁰².

Obecnie przejdziemy do bardziej szczegółowej analizy zjawiska anamorfozy, opartej na zbadaniu konkretnych przykładów dzieł sztuki z perspektywy fenomenologii Jeana-Luca Mariona, a więc takiej perspektywy, gdzie fenomen dzieła sztuki będzie rozpatrywany poprzez charakterystykę fenomenu przesyczonego (*saturé*), a celem obecnych analiz będzie wykazanie możliwości przekroczenia czystej estetyczności fenomenów dzieł sztuki w kierunku wymiaru ponadestetycznego.

Weźmy na początek najbardziej znany przykład anamorfozy optycznej, czyli dzieło malarskie *Ambasadorowie* Holbeina Młodszeo. W nim ukośna, rozmazana plama u dołu obrazu, po zajęciu przez widza odpowiedniej perspektywy,

96 Por. tamże, s. 229.

97 Por. tamże, s. 226-232.

98 Por. tamże, s. 241-242.

99 Por. tamże, s. 244.

100 Por. tamże.

101 Por. tamże, s. 49-66.

102 Tamże, s. 53.

nabiera realistycznego wyglądu czaszki¹⁰³. Tego typu anamorfoza jest dostępna każdemu widzowi, który spojrzy na obraz z właściwej dla tego dzieła perspektywy. Zauważmy jednak, że ów obraz zawiera także ukrytą, bogatą warstwę symboliczną, która nie wynika wprost z tego, co jest na obrazie namalowane i wizualnie ukazane, lecz wymaga nadto interpretacji odbiorcy. Martwe przedmioty mają zostać odczytane jako symbole nauki i sztuki (*quadrievium*), a wertrykalny, trychotomiczny układ dzieła przedstawia podział na to, co niebiańskie, ziemskie i podziemne. A zatem w tym jednym obrazie widzimy już dwa różne sposoby wykraczania poza wizualną formę przedstawienia w kierunku zjawienia się anamorficznego postaci fenomenu. Te dwa sposoby można nazwać anamorfozą optyczną oraz anamorfozą symboliczną, *resp.* alegoryczną¹⁰⁴. Należy tu wyraźnie podkreślić, że zobaczenie na obrazie czaszki w realistycznym kształcie jest anamorfozą innego rodzaju niż ujrzenie wanitatywnego charakteru całego dzieła. Anamorfoza plamy w przedstawieniu czaszki należy do porządku percepcyjno-zmysłowego (fenomenalnego), natomiast anamorfozę symboliczną można określić mianem „noetyczno-noematycznej”, jako że w niej dochodzi do rozumowego przeobrażenia fenomenu do jego właściwej, wanitatywnej postaci¹⁰⁵.

Nasuują się tu jednak wątpliwości i należy postawić pewne zastrzeżenia co do określania tej drugiej odmiany anamorfozy mianem „noetyczno-noematycznej”, ponieważ jest ono z pewnością nieprecyzyjne. Czyż bowiem fenomen, dając siebie, nie promuje mocniej noematu od noezy, a zatem czy nie wypadałoby mówić raczej o anamorfozie wyłącznie noematycznej? Z drugiej strony, czy można pomyśleć noemat bez noezy i wobec tego, czy noeza nie byłaby jednak czymś prymarnym wobec noematu? Fenomen przesycony, wraz z charakterystycznym dla siebie olśniewaniem (*éblouissement*), zdaje się ostatecznie nie mieścić w takiej parze pojęć i wręcz je „rozsadzać”, sytuując się gdzieś poza horyzontem noetyczno-noematycznym. Nie dysponując jednak bardziej odpowiednim określeniem dla tego typu anamorfozy pozostaniemy przy zestawieniu pojęć „noezy” i „noematu”, wskazując chociażby na tę istotną, świadomościową przestrzeń fenomenologiczną, w jakiej fenomen przesycony się manifestuje.

103 Por. tamże, s. 152. Por. szczegółową, anamorficzną analizę *Ambasadorów*, dokonaną przez Jurgisa Baltrušaitisa; [w:] tegoż, dz. cyt., s. 111-140.

104 Te dwa typy anamorfozy – symboliczna i alegoryczna – nie są ze sobą tożsame, tak jak nie są ze sobą tożsame symbol i alegoria. Z pewnością jednak oba te typy anamorfozy są sobie pokrewne, a ich charakterystyka częściowo pokrywa się. Nieuprawnione jest natomiast zespajanie, tak jak czyni to Baltrušaitis, pojęcia anamorfozy z alegorią, by wyjaśnić samą anamorfozę. Charakteryzowanie anamorfozy jako alegorii – i vice versa – wykluczałoby bowiem dużą grupę dzieł niealegorycznych, które mimo braku tego typu odniesień mogą posiadać właściwości fenomenu przesyconego; por. J. Baltrušaitis, dz. cyt., s. 255.

105 Por. analizy anamorfozy w malarstwie [w:] M. Salwa, dz. cyt., s. 213-231; P. Bursztyka, *Granice widzialnego...*, s. 296-306; M. Murawska, *Obnażyć sztukę. Fenomen dzieła sztuki w fenomenologii Jeana-Luca Mariona i Henriego Maldineya*, [w:] *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia/ zastosowania/ konteksty*, red. I. Lorenc, M. Salwa, P. Schollenberger, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2012, s. 267-278; P. Schollenberger, *Granice poznania doświadczenia estetycznego*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2014, s. 150-154; W. Starzyński, *Drogi fenomenologii donacji...*, s. 71-78.

Analogicznym przykładem do anamorfozy optycznej jest anamorfoza akustyczna¹⁰⁶. Marion wskazuje na badania légora Reznikoffa, prowadzące do uznania jedynej uprzywilejowanej perspektywy dla właściwego odbioru dzieła muzycznego¹⁰⁷, jednakże i w tym przykładzie mamy do czynienia z anamorfozą wciąż na tym samym poziomie fenomenalnym, co w wypadku przeobrażenia się barwnej plamy w formę czaszki. Zajęcie właściwej perspektywy akustycznej daje idealne przestrzenne umiejscowienie dla słuchowego odbioru dzieła, lecz nie oznacza to jeszcze, że ów fenomen dozna przez to radykalnego przeobrażenia *in modo* fenomenu przesyconego. Tego typu anamorfoza akustyczna może pozostać jedynie zjawiskowym efektem – w przykładzie Reznikoffa opartym głównie na prawach rezonansu – zaskakującym trickiem dźwiękowym i niczym ponadto. Taka anamorficzna przemiana fenomenu akustycznego może być nawet interesująca i w dodatku stosunkowo łatwo poddaje się ona badaniom metodami matematyczno-empirycznymi, lecz niekoniecznie zasługuje na największe zainteresowanie fenomenologii. Przykład Reznikoffa o idealnym akustycznym punkcie perspektywicznym w kościołach romańskich oraz jaskiniach prehistorycznych może odnosić się w większym bądź mniejszym stopniu do każdej fizycznej przestrzeni akustycznej, lecz nie odnosi się on do tej szczególnej świadomościowej przestrzeni fenomenologicznej i nawet w małym stopniu nie wyjaśnia noetyczno-noematycznej anamorfozy dzieł muzycznych, pojmowanych na sposób fenomenów przesyconych.

Marion podaje jeszcze jeden przykład wyłonienia się i nadejścia (przybycia) dzieła muzycznego jako fenomenu przesyconego, w którym to, co nadchodzi, przekracza sobą to, co nadeszło¹⁰⁸. Jego zdaniem muzyka wydarza się, nadchodzi i dotyka, wywierając efekt, który nie jest wytwarzany przez słuchacza i który nie jest także bezpośrednim wynikiem materialnej (dźwiękowej) rzeczywistości dzieła, lecz jest czystą daną, niezależną od mediatyzujących ją dźwięków. Píše on mianowicie –

Muzyczny dar (*offrande*) obdarowuje (*offre*) przede wszystkim samym ruchem swego nadejścia – ofiarowuje (*offre*) efekt samego swego podarowania (*offrande*) bez dźwięków lub ponad dźwiękami, które wzbudza¹⁰⁹.

Powyższy cytat Mariona stanowi zarazem zwięzły opis anamorfozy fenomenu danego, w której dzieło muzyczne nie redukuje się wyłącznie do sfery dźwiękowej, lecz pojawia się „bez dźwięków lub ponad dźwiękami”, czyli w tym, mówiąc innymi słowami, co niesłyszalne przedmiotowo w kontrdoświadczeniu fenomenu.

¹⁰⁶ Marion używa określenia „dźwiękowa anamorfoza”; por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 153, przypis dolny.

¹⁰⁷ Tamże, s. 153. We francuskim wydaniu *Etant donné* oraz w polskim przekładzie *Będąc danym* znajduje się błąd w pisowni nazwiska Reznikoffa.

¹⁰⁸ Por. tamże, s. 263-264; Marion jako przykład podaje uverturę „Jupiter”, mając na myśli najprawdopodobniej pierwszą część *Symfonii nr 41* („Jowiszowa”) KV 551 W. A. Mozarta, ponieważ część ta – *Alllegro vivace* – posiada w pierwszych taktach charakter otwierającej uvertury.

¹⁰⁹ Tamże, s. 264.

Weźmy następnie inny przykład malarski wykorzystany przez Marion – *Powołanie św. Mateusza* Caravaggia¹¹⁰. Pytanie postawione przez Marion brzmi następująco: jak jest możliwe ukazanie fenomenu powołania, które niewątpliwie w tym obrazie się ujawnia? Lub inaczej mówiąc, jak środkami malarskimi ukazać fenomen wezwania, a nie, dajmy na to, jedynie przywołania, co można by przecież oddać poprzez odpowiedni układ gestykulacyjny namalowanych postaci? Powołanie, w szczególności religijne powołanie, jest fenomenem tak duchowym, niecielesnym i immanentnym, że zdaje się brakować środków malarskich, by móc je zewnątrznie ukazać, stąd też może ono zostać nawet wcale nierozpoznane. W omawianym tu przykładzie anamorfozy ujawnia się w sposób szczególny jeden z charakterystycznych rysów fenomenu przesyconego – nieujmowalność według wielkości (ilości). Oznacza to, o czym już mówiliśmy, że fenomen dzieła sztuki nie redukuje się do sumy wszystkich swoich części, lecz je przekracza¹¹¹. A wykraczając poza sumę swoich części i swoją bytowość, dzieło anamorficznie zmierza ku swemu własnemu manifestowaniu się i wydarzeniu. Anamorfoza w przykładzie obrazu Caravaggia przekracza dziełową estetyczność w kierunku nadestetycznym¹¹² i ponadwidzialnym¹¹³, dlatego i ją należy uznać za rodzaj anamorfozy „noetyczno-noematycznej”.

Podsumowując, anamorfozę fenomenu dzieła sztuki cechuje to, że jego pierwsza forma, będąca surowym materiałem percepcyjnym dostępnym właściwie w równym stopniu dla każdego odbiorcy, może przeobrazić się w formę innego rodzaju. *Respons* oddanego na przybywające i wzywające dzieło umożliwia pojawienie się drugiej formy fenomenu – tej niedostępnej samym wzrokiem czy słuchem. Ponadto *respons* na dający się i wzywający fenomen ma charakter dynamiczny, indywidualny, nieprzewidywalny i często wręcz „dramatyczny”. W przyzywaniu fenomenu atrybutariusz ponawia hermeneutyczne wysiłki uobecnienia „sobości” fenomenu i ta nieskończona hermeneutyka jest niezbędna, ponieważ stanowi ona konieczny warunek otwarcia się i przyjęcia autodonacji fenomenu¹¹⁴. Będąc oddanym temu, co daje donacja, otrzymujemy ponadto samych siebie, czyli własną „sobość”, która jest pobudzana przez „sobość” fenomenu. Fenomen przesycony jawi się w nadmiarze naoczności, co oznacza, że przesyca on sobą to, co widzialne, a przekraczając miarę naoczności wywołuje olśnienie (*éblouissement*). Anamorfoza fenomenów danych w fenomeny przesycone to przeistoczenie się widzialności w ponadwidzialność, a w wypadku dzieł artystycznych to właśnie ta anamorficzna forma ponadwidzialności stanowi przede wszystkim o istocie i wartości sztuki.

krawiecandrzej@gmail.com

110 Por. tamże, s. 341-343. Por. U. Idziak, *Idol i ikona...*, s. 61-62.

111 Dla ilustracji tej cechy fenomenu przesyconego Marion wykorzystuje przykład obrazu Goerge'a Braque'a *Stolik*; por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 247-248.

112 Por. W. Stróżewski, *Wokół piękna*, Universitas, Kraków 2002, s. 182-205.

113 Por. O. Kłosiewicz, dz. cyt., s. 323.

114 Podkreśmy, że Marion nie traktuje hermeneutyki na sposób metodologiczny. Więcej na temat „kontrmetody” por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 7-11.

Alicja Rybkowska

Dziedzictwo awangardy dzisiaj – perspektywa filozoficzna¹

Abstract

The rapid development of many new artistic movements at the very beginning of the 20th century raises a question about the social, cultural, and intellectual factors that made it possible for these innovative and often radical practices to be considered art. One possible answer – considered in this article – was present in the philosophical thought of that era and served as a source of inspiration for the early avant-garde artists, due to their growing interest in matters of freedom, revolution, critical assessment of tradition, and the individual creativity underlying them. A close reading of major philosophical figures of the 19th and early 20th Centuries (like Hegel, Marx, Stirner, Schopenhauer, Nietzsche, Freud, and Bergson) and a comparative analysis of their writings allows us to discover a set of topics and beliefs that may have shaped avant-garde attitudes among artists and provided them with a theoretical background for their work as well as a justification for their proclaimed turn against the past. Ironically, this also makes clear that such a turn is not possible on a scale desired by many artists. However, the article does not aim to show the delusional or utopian character of the avant-garde project; rather, it presents it as meaningful and worth revisiting. Investigating the philosophical context of the avant-garde helps to break away from its simplified account and opens up new perspectives for study. It also emphasises the enduring importance of the early avant-garde for contemporary culture.

Keywords: avant-garde, emancipation, inspiration, philosophy, tradition

1. Wprowadzenie

Artykuł poświęcony jest wzajemnym zależnościom sztuki nowoczesnej i filozofii oraz społecznym i kulturowym konsekwencjom ich występowania. Na przełomie XIX i XX stulecia zaszły zauważalne zmiany w sposobach uprawiania i rozpowszechniania zarówno sztuki, jak i filozofii. Zmiana układu sił sprawiła, że zamiast typowej dla wcześniejszych wieków sytuacji, w której filozofowie opisywali naturę i zadania sztuki, starając się włączyć ją w systemowe myślenie

¹ Artykuł jest częścią projektu „Filozoficzne korzenie Wielkiej Awangardy” realizowanego od 2014 roku w ramach Diamentowego Grantu MNiSW.

o świecie, to artyści zaczęli sięgać po koncepcje filozoficzne jako źródło inspiracji, ale także usprawiedliwienie swoich nowatorskich działań. Odwróceniu uległ zatem kierunek inspiracji i instrumentalizacji. O ile ta pierwsza jest zjawiskiem pozytywnym, o tyle próby wzajemnego podporządkowania mają liczne niepożądane konsekwencje, takie jak nierozstrzygalne i jałowe spory o pierwszeństwo i związany z nim prestiż. Jako że cele tego artykułu są przede wszystkim konstruktywne, skupię się głównie na zjawisku inspiracji (sztuki przez filozofię, filozofii przez sztukę), a kwestie instrumentalizacji zostaną wspomniane tylko na marginesie rozważań.

Filozofia okresu poprzedzającego krystalizację artystycznych awangard tematyzowała i problematyzowała wiele kwestii, które stały się potem kluczowe dla nowoczesnych twórców. W pierwszej części artykułu omówione zostaną – siłą rzeczy skrótowo – przyczyny tej rosnącej zbieżności zainteresowań. Następnie dokonam przeglądu emancypacyjnych, rewolucyjnych i krytycznych wątków powtarzających się w filozofii XIX i początku XX stulecia, które nie tylko dawały się wykorzystać jako teoretyczne zaplecze sztuki nowoczesnej, ale również przygotowały grunt pod jej powstanie. Przegląd ten nie ma ambicji, aby stać się wyczerpującym opisem możliwych inspiracji: jego najważniejszym celem jest zwrócenie uwagi na istnienie licznych powinowactw między filozofami a artystami awangardowymi oraz otwarcie nowych perspektyw w badaniach nad awangardą. W drugiej części tekstu postaram się natomiast wykazać, że wspólny filozofom i artystom intelektualny nonkonformizm, kreatywność i zaangażowanie stanowią cenne dziedzictwo, które również dzisiaj warto pielęgnować. Omówię powody wciąż silnego zainteresowania awangardą w kulturze najnowszej oraz podam przykłady świadczące o nośności i aktualności jej przesłania. Takie ujęcie awangardy pozwoli odkryć na nowo jej pozytywne aspekty, które uległy stopniowemu przewartościowaniu wraz z krytyką modernizmu z pozycji postmodernizmu, postkolonializmu i feminizmu. Nie negując zasadności tej krytyki, chciałabym mimo wszystko zarysować możliwości współczesnego wykorzystania przepracowanej awangardowej spuścizny oraz zwrócić uwagę na pozytywne konsekwencje jej uniwersalizmu, które mogą stać się także cennym wzorcem dla filozofii. Przyjęcie takiej dwukierunkowej perspektywy oraz podkreślenie wzajemności inspiracji pozwoli na uspojnienie szerokiego materiału badawczego oraz wyciągnięcie bardziej wszechstronnych wniosków.

2. Społeczno-historyczny kontekst wczesnej awangardy

Występowanie związków między sztuką a filozofią nie jest zjawiskiem ani nowym, ani zaskakującym z uwagi na ich twórczy charakter oraz intelektualne podłoże. Pouczające jest jednak ich prześledzenie w kontekście przemian, jakie zachodziły w XIX i na początku XX wieku w sposobach ich uprawiania. Zarówno w jednej, jak i w drugiej dziedzinie czas wielkich stylów i systemów dobiegł wówczas końca, a akumulacja wiedzy uczyniła wprowadzanie nowych rozwiązań coraz trudniejszym. Panujący w sztuce XIX wieku eklektyzm został ostatecznie odebrany nie jako wyraz doskonałego opanowania motywów

i technik typowych dla wieków wcześniejszych, ale bezsilności w próbach wypracowania własnego, oryginalnego stylu². Jednocześnie rosnąca świadomość wpływów oraz krytyczne nastawienie wobec poprzedników prowokowały do przełamania zaistniałej sytuacji. Oczywiście, z postępującym wzrostem świadomości teoretycznej w obu dziedzinach mieliśmy do czynienia także w wiekach poprzednich. Tym, co odróżnia badane stulecie od wcześniejszych czasów, jest intensyfikacja i akceleracja przemian w sposobach myślenia o człowieku i jego twórczości. Przyczyny tego zjawiska można podzielić na historyczne, społeczne, polityczne oraz technologiczne.

Przyczyny historyczne związane były z rosnącym tempem wypowiedania i prowadzenia konfliktów zbrojnych. Wiek XIX ujmowany nie z perspektywy kalendarzowej, lecz z perspektywy procesu historycznego zaczął się w Europie wraz z wybuchem rewolucji francuskiej w 1789 roku, a trwał aż do wybuchu I wojny światowej w 1914 roku. To nadmierne wydłużenie przy jednoczesnym przyśpieszeniu i zagęszczeniu wydarzeń sprawiło, że potrzeba wyrazistego zainaugurowania nowego stulecia stała się silniejsza niż kiedykolwiek. Dadaści pisali wręcz o kompromitacji stulecia, które nie potrafiło stać się dwudziestym³. Symboliczna data 1900 wzmagała poczucie pokoleniowej solidarności oraz konieczności dokonania jakiegoś znaczącego przełomu, choć trudno mówić o powszechnej zgodzie co do tego, czego ma on dotyczyć i jak ma przebiegać.

Jedną z konsekwencji rozczarowania politycznym, intelektualnym i kulturowym dziedzictwem XIX wieku był powrót wiary w posłannictwo sztuki i filozofii, choć ich misję rozumiano już w inny sposób. Najistotniejsze stało się odzyskanie realnego wpływu na myśli i działania ludzi, przeniknięcie do tych sfer życia, które zazwyczaj pozostawały poza obszarem zainteresowań i poszukiwań, ale także tych, które do tej pory były sztuki i filozofii wyzbyte. Wyłaniająca się z filozofii nowa dziedzina, socjologia, zaczęła zwracać uwagę na te aspekty ludzkiego życia, które wcześniej uważano za zbyt prozaiczne lub subiektywne, aby mogły się stać równouprawnionym elementem dyskusji: Gustav Le Bon zajmował się zachowaniem tłumów, Gabriel Tarde analizował różnice między obyczajem a modą, Georg Simmel w eseju poświęconym mentalności mieszkańców wielkich miast opisywał zjawisko zblazowania. Występowanie tych samych tendencji możemy zaobserwować także w sztuce, odchodzącej od dotychczasowej podniosłości i idealizacji i przechodzącej w stronę docenienia detalu. Banalność tematu miała być rekompensowana nietuzinkowością formy. Choć sztuka nadal zachowała swoją programowość i dydaktyzm, to jednak jej program oraz misja uległy głębokim przekształceniom. Renegocjacja miejsca sztuki, ale także filozofii w życiu codziennym wykształconej publiczności europejskiej sprawiła, że konieczne stało się wypracowanie nowej relacji między tymi dwiema dziedzinami. Tradycyjnie przypisywana im rola dydaktyczna i adaptacyjna nie dawały się dłużej pełnić w ramach obowiązującego dotychczas schematu. Religijno-ideologiczny charakter sztuki nowożytnej nie przystawał do realiów dwudziestowiecznych, podobnie jak filozoficzny historyzm wraz z jego przekonaniem o konieczności

2 Takim miała się stać dopiero sztuka Secesji.

3 *The Dada Almanac*, red. R. Huelsenbeck, przeł. M. Green i in., Atlas Press, London 1993, s. 72. Wszystkie cytaty z dzieł anglojęzycznych niepublikowanych w języku polskim w przekładzie własnym.

dziejowego procesu. Z kolei bogacenie się mieszczaństwa i idące za tym coraz większe wyrafinowanie sztuk użytkowych oraz estetyzacja przestrzeni handlowych sprawiły, że przyjemność płynąca z obcowania z pięknem przestała być w wielkich miastach domeną wyłącznie sztuki, a wysiłki utrzymania wyróżnionej pozycji malarstwa i rzeźby w tym obszarze doprowadzały niejednokrotnie do powstania prac na granicy złego smaku, przybierających postać skomplikowanych i nieoczywistych alegorii.

Zarówno sztuka akademicka, jak i akademicka filozofia traciły na znaczeniu i powadze wobec palących problemów społecznych i politycznych, a także kryzysu wartości obnażonego podczas I wojny światowej, który prowadził do filozoficznego pesymizmu, a wręcz katastrofizmu. Jedną z prób filozoficznego uporania się z tym kryzysem jest odczyt *Kryzys europejskiego człowieczeństwa a filozofia* wygłoszony w 1935 roku w Wiedniu przez Edmunda Husserla (po tym, jak w 1933 roku odsunięto go od stanowiska w Niemczech). Choć tekst ten powstał już po symbolicznej dacie 1930, zamykającej czas największej aktywności awangard artystycznych w Europie Zachodniej, to jednak warto go pokrótce omówić jako swoiste podsumowanie tego okresu. Tytułowa europejskość jest dla Husserla konstruktem teoretycznym wykraczającym poza granice geograficzne. Chodzi przede wszystkim o duchową przestrzeń, pewien określony sposób myślenia. W swoim wykładzie filozof stwierdza, że przyczyny kryzysu leżą w tym, że choć oświecenie jest już minioną przeszłością, to jednak nadal utrzymuje się na szeroką skalę oświeceniowa instrumentalizacja rozumu. Racjonalność instrumentalna świetnie sobie radzi z wyszukiwaniem optymalnych środków do realizacji wyznaczonych celów, ale nie pozwala zapytać o sam cel. Nie badamy już świata, aby go poznać, lecz aby nad nim zapanować. Zdaniem Husserla ta partykularność celów prowadzi do zaniku komunikacji i, co za tym idzie, do utraty poczucia przynależności do szerszego kręgu kulturowego. Aby w ogóle było możliwe wskazanie jakiegokolwiek horyzontu partykularnego, potrzebny jest horyzont uniwersalny. W ten sposób nastawienie teoretyczne, typowe dla Europejczyków, umożliwia im wzięcie odpowiedzialności za swoje czyny. Jak powiedział Husserl w zakończeniu swojego odczytu, „istnieją tylko dwa wyjścia z kryzysu europejskiego sposobu istnienia: upadek Europy przez wyobcowanie ze swego własnego racjonalnego sensu życiowego, popadnięcie we wrogość wobec ducha i barbarzyństwo albo też odrodzenie Europy z ducha filozofii przez heroizm rozumu przezwyciężającego ostatecznie naturalizm. Największym niebezpieczeństwem dla Europy jest zmęczenie”⁴. Diagnoza ta jest dla nas bardziej interesująca niż na przykład diagnozy stawiane przez Ortegę y Gassetę czy Oswalda Spenglera, ponieważ jest precyzyjniejsza we wskazaniu roli sztuki i filozofii w zapobieganiu pogłębianiu się kryzysu oraz sygnalizuje potrzebę i zarazem możliwość aktywnej zmiany.

Wśród przyczyn politycznych najważniejszymi były wpływy socjalizmu i anarchizmu. Szczególnie ten drugi mógł się przyczynić do wykształcenia silnych związków między politycznym oraz artystycznym radykalizmem dzięki swojemu

⁴ E. Husserl, *Kryzys europejskiego człowieczeństwa a filozofia*, przeł. J. Sidorek, Fundacja Aletheia, Warszawa 1993, s. 51.

destrukcyjnemu zapałowi oraz wezwaniu do obalenia istniejącego porządku. Samo pojęcie awangardy, wywodzące się z terminologii militarnej, pierwotnie stosowane było w metaforycznym sensie w odniesieniu do progresywnych nurtów politycznych, które często dzieliły swoje filozoficzne zaplecze z awangardą artystyczną. David Weir stawia wręcz tezę, że anarchizm odniósł sukces nie jako doktryna polityczna, lecz estetyczna. Jako „dowody” tej transformacji przywołuje autonomiczny, heterogeniczny oraz sfragmentaryzowany charakter kultury modernizmu, która stanowi, jego zdaniem, realizację ideologii anarchizmu w formie artystycznej⁵. Jako dalsze punkty wspólne można wymienić aktywizm, programowość, indywidualizm, dążenie do autentyzmu i nastawienie wolnościowe. Sam badacz zdaje sobie sprawę, że nie są to wystarczające przesłanki, aby można było mówić o jakiegokolwiek pewności w tym zakresie. Niemniej liczne podobieństwa ideowe oraz niepodważalne dowody faktycznej inspiracji (lektury, aktywność polityczna, przywoływanie nazwisk) nie powinny ująć naszej uwagi.

Jakkolwiek poczucie ucisku, represji i marginalizacji może być subiektywne, a ustalenie obiektywności ich występowania może nastrożać pewne trudności, to jednak wydaje się, że wielu nowatorskich artystów podzielało poczucie wykluczenia i opresji będące nieodłącznym elementem ideologii anarchistycznych i socjalistycznych. Od początku XIX wieku pogarszała się sytuacja tych, którzy w sferze artystycznej i obyczajowej stawiali na ostentacyjny nonkonformizm. Henri Murger w *Scenach z życia cyganerii* nazywał bohemę „przedśionkiem do Akademii, szpitala lub dołu samobójców”⁶. Powieść w nostalgiczny i stereotypowy, choć niepozabawiony gorzkością, sposób przedstawia życie niepokornych artystów w połowie XIX stulecia. Oczywiście taka fabularyzowana i koloryzująca wizja nie może stanowić podstawy do faktycznej oceny sytuacji artystów na przełomie XIX i XX wieku; samo zapotrzebowanie na tego typu literackie przedstawienia sygnalizuje jednak występowanie głębokiej niezgodności między wysiłkami artystów a płynąca z nich satysfakcją. To natomiast mogło rodzić poczucie wspólnoty z wyzyskiwanymi robotnikami i potęgować wrażliwość społeczną artystów oraz ich zaangażowanie w działalność polityczną. Szczególnie artyści niemieccy (ekspresjoniści, berliński odłam dadaizmu) wyrażali ubolewanie nad sytuacją klasy robotniczej. Wynikało ono jednak przede wszystkim z przekonania o podobnym położeniu, a nie z pobudek czysto filozoficznych: wielu artystów także znajdowało się w trudnej sytuacji materialnej oraz walczyło z uciskiem klasy próbującej im narzucić sposób działania zgodny z własnymi interesami. Zbieżności miały więc tu charakter raczej przypadkowy, a w dodatku cechowała je niekiedy naiwność i bezrefleksyjność. Ta swoista naiwność awangardy, obok jej zapędów rewolucyjnych i wolnościowych, także może płynąć z inspiracji anarchizmem. Jej przykładem mogą być wypowiedzi George’a Grosza, niemieckiego malarza, grafika i karykaturzysty, od lat 30. tworzącego w Stanach Zjednoczonych. Grosz w swojej autobiografii pisał: „Moja sztuka powinna być

5 Zob. D. Weir, *Anarchy and Culture: The Aesthetic Politics of Modernism*, University of Massachusetts Press, Amherst, MA 1997, e-book (data dostępu: 10.03.2018), s. 158-200: *Aesthetics from Politics to Culture*.

6 H. Murger, *Sceny z życia cyganerii*, przeł. T. Boy-Żeleński, Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 16.

karabinem i szablą; moje ołówki były dla mnie niczym więcej, jak tylko pustymi słómkami, jeśli nie będą brały udziału w walce o wolność”, ale jednocześnie z rozbijającą szczerością dodawał: „Jakiego rodzaju wolność? Nad tym nigdy się nie zastanawiałem”⁷. Ważniejszy od politycznych celów był sam zapal i świadomość uczestniczenia w czymś ważnym. Poczucie misji zawsze w mniejszym lub większym stopniu towarzyszyło awangardzie artystycznej, a jego wzorców – jak również źródeł jego utopijności – możemy się doszukiwać właśnie w anarchizmie, który jednak w obiegu artystycznym funkcjonował raczej hasłowo. Tak jak w wypadku innych koncepcji filozoficznych i politycznych, także tutaj artyści awangardowi wydobyli tylko te wątki, które dawały się łatwo uzgodnić z ich rewolucyjnym, wywrotowym programem, nadając mu pozory legitymizacji filozoficznej. Dopiero bliższa analiza tych zapożyczeń pokazuje, że możemy mówić nie o legitymizacji, lecz raczej swobodnej inspiracji.

Wreszcie przyczyny technologiczne związane były z intensyfikacją i akceleracją postępu technicznego, która wymuszała konieczność nadążania za gwałtownie zmieniającą się rzeczywistością oraz oferowała szereg nowych narzędzi do jej badania i opisu, co nie pozostawało bez konsekwencji także dla filozofii i sztuki. Rosnąca komplikacja narzędzi prowadziła do coraz większej złożoności oraz specjalizacji poszczególnych dziedzin, a jednocześnie skłaniała do podjęcia wysiłków w celu uporządkowania i spopularyzowania efektów dokonującego się postępu naukowego i technicznego.

3. Kontekst filozoficzny

W filozofii już od czasów Kanta nastąpiła znaczna komplikacja przekazu, związana z przejściem do metarozważań poświęconych możliwości uprawiania filozofii jako nauki. Choć wysiłki przekonania czytelnika do swoich racji nadal są wyraźne, to jednak zrozumienie wywodu sprawiać może tak zwanej przeciętnie wykształconej publiczności coraz większe trudności. Sam Kant zwracał uwagę na tę trudność we wstępie do *Prolegomenów*, gdzie pisał: „Jednakże i ja – pochlebiam sobie – potrafiłbym uczynić swój wykład popularnym, gdyby mi chodziło tylko o nakreślenie planu, a pozostawienie jego wypełnienia innym, i gdyby mi na sercu nie leżało dobro nauki, która mnie tak długo zajmowała. Wiele bowiem trzeba było wytrwałości i nawet niemało samozaparcia, ażeby pokusę uzyskania rychło przychylnego przyjęcia poświęcić dla widoków na uznanie późne wprawdzie, lecz za to trwałe”⁸. Konieczność dokonania wyboru między bezpośrednią zrozumiałością (a co za tym idzie także prawdopodobną popularnością) kosztem uproszczenia i spłaszczenia treści a poznawczą rzetelnością kosztem zniechęcenia odbiorców stała się także doświadczeniem artystów awangardowych. Wybranie drugiej opcji wiązało się z ryzykiem niezrozumienia i błędnych interpretacji. Z tego też powodu myśl najważniejszych filozofów XIX

⁷ G. Grosz, *An Autobiography*, przeł. N. Hodges, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1998, s. 113-114.

⁸ I. Kant, *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, przeł. B. Bornstein, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 14-15.

wieku w kręgach pozaakademickich krążyła na ogół w uproszczonej i okrojonej postaci. Takie ograniczenie filozofii do nośnych haseł mogło prowadzić do nieporozumień oraz wypaczenia oryginalnej idei stojącej za daną koncepcją, ale jednocześnie sprawiło, że zainteresowanie poglądami takich myślicieli, jak Hegel, Marks, Schopenhauer, Nietzsche, Freud czy Bergson rosło. Można by dyskutować, czy jego efektem stało się obniżenie, czy też podniesienie poziomu kultury filozoficznej; nie ulega jednak wątpliwości, że było ono jednym z czynników wpływających na przededefiniowanie wzajemnych relacji między sztuką a filozofią. A zatem ostatnia grupa przyczyn tego przewartościowania to przyczyny wewnętrzne, leżące w samych tematach poruszanych przez filozofów i sposobach ich ujmowania. Zostaną one omówione w kontekście postaw awangardowych, co pozwoli uwyraźnić liczne zbieżności i podobieństwa między światopoglądem filozoficznym i artystycznym.

Na początku XX wieku coraz więcej twórców zaczęło podejmować wysiłki wymierzone przeciw dotychczasowej tradycji artystycznej. Szukając usprawiedliwienia dla swoich działań, zwracali się często w stronę filozofii, która w poprzedzającym stuleciu zaoferowała liczne wzorce postaw emancypacyjnych, rewolucyjnych i krytycznych. Nawet (a może zwłaszcza) pobieżna znajomość filozofii XIX-wiecznej pozwalała artystom na wykorzystanie pojawiających się w niej haseł i włączenie ich do własnego światopoglądu w celu nadania mu większej wiarygodności i integralności. Można też rozumieć to zjawisko odwrotnie: typowe dla filozofii XIX-wiecznej postawy krytyczne, kwestionujące ustalony porządek rzeczy, podające w wątpliwość zasadność utartych przekonań i praktyk oraz kładące nacisk na dynamizm rzeczywistości i ciągłą zmianę stanowiły dla artystów poszukujących nowych rozwiązań twórczych inspirację i bodziec do zaprezentowania swoich dokonań. Szerokie zainteresowanie tymi problemami w filozofii podaje w wątpliwość standardowe wyobrażenia na temat wieku XIX jako wieku konserwatywnego mieszczaństwa, a uważna lektura najważniejszych pism filozoficznych tamtego okresu pozwala na odkrycie wielu miejsc, w których konserwatyzm ten krytykowany jest jako niemożliwy do utrzymania. Można zaobserwować rosnącą zbieżność postaw artystycznych i filozoficznych, która wcześniej nie miała tak dużego znaczenia, ponieważ działalności artystycznej nie wiązano zazwyczaj z określonym światopoglądem ani tym bardziej postawami życiowymi⁹.

Lektura porównawcza licznych tekstów teoretycznych i autobiograficznych autorstwa artystów awangardowych oraz pism najważniejszych filozofów XIX i początku XX wieku sugeruje, że, filozofem, który oddziałł na największą ilość kierunków, był Friedrich Nietzsche. Z kolei kierunkiem, który przyjął największą ilość wpływów i którego przedstawiciele mieli największą świadomość problematyki filozoficznej, był dadaizm. Co ciekawe, ruch ten uważa się obecnie za

9 Opracowania zwracające uwagę na światopogląd jako najistotniejsze spoiwo wczesnej awangardy to m.in. K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985; M. Porębski, *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1965; T. Shapiro, *Painters and Politics. The European Avant-Garde and Society, 1900-1925*, Elsevier, New York-Oxford-Amsterdam 1976; Ch. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford-Cambridge 1993.

najbardziej nowatorski i prekursorski, mający wiele wspólnego z eksperymentami artystycznymi drugiej połowy XX stulecia, co prowadzić może do wniosku, że jego szczególnie awangardowy, paradygmatyczny charakter wynika z jego bliskich związków z filozofią, a zatem, że związki te są jedną z kluczowych przyczyn oraz wyznaczników awangardowości.

Jednak nie tylko w wypadku dadaizmu inspiracja myślą konkretnych filozofów oraz próby przełożenia ich koncepcji na język sztuki przybrały niespotykaną wcześniej skalę. Przywodzi to na myśl sytuację opisaną przez Hegla, w której sztuka zostaje zastąpiona przez religię i filozofię i zamienia się w filozoficzną autorefleksję. Z tego też powodu w drugiej połowie XX wieku pojawiły się wśród teoretyków sztuki (m.in. Joseph Kosuth, Arthur C. Danto¹⁰) koncepcje nawiązujące do heglowskiej teorii i sytuujące moment jej realizacji w czasach współczesnych. Nadmierne podkreślenie znaczenia tezy o przeszłościowym charakterze sztuki dla rozwoju sztuki nowoczesnej i najnowszej prowadzi jednak do zapoznania wpływów innych filozofów, które były równie istotne. Wydaje się, że przyczyna wysuwania inspiracji heglowskich na pierwszy plan leży w totalnym charakterze jego filozofii, która nie tylko opisywała poszczególne sztuki, ale także proponowała generalne ujęcie ich rozwoju. Awangarda jednak tylko częściowo daje się podporządkować takim generalizującym tendencjom. Poszczególne kierunki są zbyt spluralizowane i noszą zbyt wiele rysów indywidualizmu związanych z nimi twórców, aby można je było włączyć w jakikolwiek schemat bez jednoczesnego pominięcia ich zasadniczej różnorodności. Ta natomiast jest jedną z podstawowych cech awangardy, poprzez którą identyfikuje się ona i do której dąży. Dopiero rozpatrywanie historycznej awangardy jako przede wszystkim formacji światopoglądowej, a nie tylko artystycznej, pozwala w pełni oddać i docenić tę różnorodność. Jest ona analogiczna do wewnętrznego zróżnicowania rozmaitych światopoglądów filozoficznych, które zawsze są odbiciem rozmaitych, nierzadko przypadkowych wpływów i cechują się historyczną zmiennością zarówno w obrębie danej kultury, jak i w obrębie życia każdego człowieka.

3.1. Filozofia jako inspiracja dla artystów awangardowych: wspólne tematy i postawy

Należy więc podjąć próbę syntezy tych wpływów i przedstawić zestaw tendencji myślowych, które były wspólne wielu filozofom działającym w okresie poprzedzającym powstanie artystycznych awangard i które zostały przejęte przez artystów awangardowych. Przede wszystkim są to szeroko pojęte tendencje emancypacyjne: nacisk na wolność ducha u Hegla, wezwanie Stirnera do obalenia dyktatu pojęć ogólnych, hasła przywrócenia wolności i podmiotowości klasie robotniczej u Marksa, dążenie do wyzwolenia spod zatrującego wpływu woli u Schopenhauera, Nietzscheński nacisk na samostanowienie, wezwanie Bergsona do uwolnienia się od czysto praktycznego nastawienia do świata, wreszcie działania Freuda zmierzające do zdjęcia odium „nienormalności”

¹⁰ Zob. J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, przeł. U. Niklas, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, t. 2, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 239-258; A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 185-216: *Koniec sztuki*.

z niekonwencjonalnych zachowań. Z wyjątkiem Stirnera emancypacja ta jednak nie prowadzi do anarchii i jest podporządkowana dyscyplinującemu działaniu zasad: u Hegla jest to konieczność dziejowa wykluczająca dowolność, u Marksa potrzeba organizowania proletariatu w formacje, które w przyszłości będą mogły wprowadzić tymczasową dyktaturę; Schopenhauer zwracał uwagę na tymczasowość ulgi płynącej z kontemplacji estetycznej lub ascezy, tym samym wzywając do nieustannego ponawiania wysiłków podporządkowania woli rozumowi; Nietzsche pogardzał wszelką dowolnością i przypadkowością jako wyrazem słabości istot niezdolnych do narzucenia sobie i innym własnej woli; Bergson zabezpieczał się przed negatywnymi konsekwencjami przyjęcia irracjonalizmu poprzez podkreślenie poznawczej roli intuicji; Freud przez całe życie zwracał uwagę na znaczenie zasady rzeczywistości w rozwoju jednostki oraz procesie jej socjalizacji. A zatem z filozofii okresu poprzedzającego rozwój artystycznych awangard płynęło zarówno wezwanie do zrzucenia wpływów i zależności, jak i pouczenie o konieczności uszanowania pewnych zasad. Podobnie awangarda, wbrew obiegowym opiniom, nie była czasem całkowitej dowolności.

Wspólne dla wielu filozofów XIX wieku jest też krytyczne nastawienie wobec panujących poglądów i przesądów: Hegel krytykował swoich poprzedników za brak całościowego ujęcia rzeczywistości i niezrozumienie jej historycznej natury; Marks, podobnie jak Stirner, zarzucał im nadmierną teoretyczność, choć zarzut ten wynikał u nich z różnych przesłanek i prowadził do odmiennych wniosków. Schopenhauer szczególnie zjadliwie krytykował filozofów akademickich; Nietzsche – całą kulturę judeochrześcijańską. Bergson odcinał się od fizykalistycznego ujęcia rzeczywistości, które uważał za zafałszowane. Freud demaskował nadużycia kultury. Wszyscy oni w jakiś sposób odwracali się od tradycji, wzywali do odrzucenia starych poglądów oraz iluzji i dążyli do pogłębienia świadomości człowieka na temat jego rzeczywistości historycznej, społecznej, politycznej, ekonomicznej i kulturowej. Każdy z tych filozofów wprowadził do historii idei jakąś inspirującą koncepcję; nie zawsze były to pojęcia nowe, lecz nadano im nowy charakter, czyniąc je możliwymi kluczami do zrozumienia nowoczesnej *conditio humana*: pojęcie ducha u Hegla, proletariatu u Marksa, własności u Stirnera, woli u Schopenhauera, wiecznego powrotu u Nietzschego, intuicji u Bergsona, nieświadomego u Freuda. Wszystkie te pojęcia mają charakter rewolucyjny, zmieniają nasze myślenie o człowieku i jego wytworach, stanowią wezwanie do przemiany własnego światopoglądu. Mają wielki potencjał aktywizujący i inspirujący.

Ten aktywizujący i inspirujący charakter filozofii XIX i początku XX wieku w połączeniu z akceleracją w sferze nauki i techniki oraz eskalacją konfliktów politycznych i kulturowych stał się dla artystów – tradycyjnie uznawanych za wyrazicieli epokowych tendencji – bodźcem do radykalizacji światopoglądowej i artystycznej. Nowatorski charakter filozofii Hegla, Marksa, Stirnera, Schopenhauera, Nietzschego, Bergsona i Freuda dawał ogólny przykład intelektualnej oryginalności i odwagi. Etyczny aspekt postaw awangardowych wynikał z głębokich etycznych zainteresowań tych filozofii; humanizm awangardy płynął z ich humanizmu. Awangardowe pragnienie zmiany i fascynacja ruchem inspirowane były dynamicznymi wizjami rzeczywistości oferowanymi przez tych

myślicieli. Nowoczesność charakteryzowano poprzez ruch, entuzjazm, oryginalność, nowość, zmianę, przeciwstawiając ją temu, co antypostępowe, wtórne, przestarzałe, nudne. Personifikacjami buntu przeciw konformizmowi stali się dandysi, artyści, flâneurzy – ci, których określano mianem „oryginałów”. Do tego grona wypadaloby także zaliczyć filozofów, którzy aktywnie angażowali się w przemianę światopoglądów swoich współczesnych, otwierając także drogę burzliwym przemianom w sztuce. Zarówno filozofia, jak i sztuka przełomu XIX i XX wieku wymyka się prostej opozycji między konstrukcją i destrukcją i jest przede wszystkim poszukująca. Efekty tych poszukiwań mają zaś trwałe i realny wpływ także na nasze obecne myślenie o świecie.

Także pozostałe opozycje, między którymi rozpina się działalność awangard artystycznych znajdują swoje wzorce w filozofii XIX i początku XX wieku: między tradycją i innowacją, destrukcją i konstrukcją, harmonią i dysharmonią, dyscypliną i wolnością, planowaniem i spontanicznością, intelektem i emocjami, optymizmem i pesymizmem. Jeśli chodzi o problem wzajemnego warunkowania tradycji i innowacji, to jest on szczególnie widoczny w filozofii Hegla i w jego koncepcji zniesienia; opozycja konstrukcji i destrukcji jest ważnym zagadnieniem w myśli Stirnera, który – z jednej strony – postulował odrzucenie i zniszczenie przesądów zniewalających człowieka, ale z drugiej uznawał to za krok na drodze do budowania lepszych warunków jednostkowego bytowania. Z podobnymi dylematami mierzył się Marks, kiedy, próbując zarysować plan przyszłej rewolucji, doszedł do wniosku, że nieodłącznym elementem jej wstępnej fazy musi być niszczyielska dyktatura proletariatu. Problem indywidualizmu i kolektywizmu jest wspólny w zasadzie wszystkim omawianym tu filozofom: u Hegla wiązał się z przejściem od ducha subiektywnego do ducha obiektywnego, u Stirnera – z wymogiem stania się właścicielem, u Marksa – z kluczową dla jego filozofii kwestią klas. Schopenhauer doświadczał go boleśnie, kiedy jego kolejne publikacje nie mogły znaleźć uznania wśród szerszej publiczności ze względu na ich zbyt osobny charakter. Dla Nietzschego napięcia między jednostką a grupą były najistotniejszym problemem moralnym, sprowadzającym się do pytania o możliwość nonkonformizmu w społeczeństwie mieszczańskim. Bergson upatrywał możliwość przejścia od grupy do jednostkowej wolności w próbach kierowania się nie nastawieniem praktycznym, lecz własną intuicją. Wreszcie Freud rozpatrywał tę opozycję w kontekście konfliktu między zasadą przyjemności i zasadą rzeczywistości. To z kolei wiąże się także z zagadnieniem wolności i dyscypliny: pierwsza jest niezbędna, aby osiągnąć przynajmniej minimum indywidualizmu, druga natomiast – aby zyskać społeczne uznanie dla przejawów swojej niepowtarzalności i wyjątkowości. W chronologicznie omówionych koncepcjach filozoficznych widzimy, jak dokonuje się stopniowe przejście od akcentowania elementów wspólnych, definiowalnych, do tych, które czynią każdego człowieka unikalnym. Opozycja między intelektem i emocjami, między optymizmem a pesymizmem ma wciąż dość uniwersalny wymiar i jest udziałem każdego człowieka; szczególnie mocno akcentuje jej znaczenie Schopenhauer, zwracając uwagę na jej nieprzekraczalność i niezbywalność. Nie u wszystkich jednak filozofów irracjonalizm oznacza konieczność cierpienia: dla Bergsona jest on raczej obietnicą szczęścia i wolności.

Występowanie tak wielu sprzeczności i paradoksów w obrębie całego okresu, a także w obrębie pism poszczególnych autorów wskazuje na istnienie szerszej tendencji do wypracowywania i uzgadniania nowych stanowisk, do uwzględniania rosnącej zmienności i komplikacji otaczającego świata. Wewnętrznie zróżnicowane kierunki awangardowe, prezentujące szeroki wachlarz nie tylko estetycznych, lecz także życiowych i światopoglądowych wyborów, są próbą przeniesienia tych tendencji ze sfery filozofii na grunt sztuki.

4. Współczesna recepcja awangardy

Duch awangardy pierwszej połowy XX wieku wciąż jest obecny na początku wieku XXI. Można by się w tym miejscu zastanowić, czy to heglowski duch, widmo krążące nad Europą jak u Marksa i Engelsa, czy może upiór, o którym pisał Stirner w *Jedynym i jego własności*? Ta ewolucja pojęcia ducha, kluczowego dla XIX-wiecznego historyzmu, pokazuje, jak przeszłość nawiedzająca teraźniejszość z czegoś podziwianego zamienia się w coś niepożądanego, czego jednak nie sposób się pozbyć. Jak każde bezkrytyczne zapatrzenie w przeszłość, także nieustanna reinterpretacja awangardowych ideałów może je przemienić w nudny schemat. Oryginalność i autentyczność były chwalone przez artystów pierwszej awangardy na tak szeroką skalę, że w końcu stały się jeszcze jednym artystycznym standardem, dającym się stosunkowo łatwo powielić. To, co było zamierzone jako walka o artystyczny autentyzm, przemieniło się w imitację określonych wzorów tworzenia i zachowania.

Można jednak postawić tezę, że wywodzący się z XIX-wiecznej filozofii emancypacyjny i krytyczny dyskurs został zawłaszczony przez artystów awangardowych pierwszej połowy XX wieku, którym udało się zrealizować postulaty wolnościowe i rewolucyjne w pełniejszy i wyrazistszy sposób. Ich wysiłki, które do dziś budzą duże emocje i intelektualny odzew, przeniknęły do świadomości potocznej, mimo że do dziś ceni ona w sztuce przede wszystkim mimetyzm i doskonałość warsztatową. Awanturniczy rys awangardy, który też przecież wywodzi się z filozofii (wezwanie Nietzschego, aby budować domy na wulkanach) sprawia, że nadal silnie oddziałuje ona na wyobraźnię. Niemożność powtórzenia ekscesów sprzed stu lat w tej samej postaci i nadania swoim działaniom podobnej prowokacyjności sprawia, że nostalgia za czasami awangardy wciąż jest silna. Nie ma jednak żadnych przesłanek poza utartymi konotacjami pojęcia „awangarda”, aby tę wyróżnioną rolę przyznawać wyłącznie artystom, z pominięciem filozofów. Śmiałość, zuchwałość i brawura awangardy mają swoje nieoczywiste, lecz silne korzenie w myśli omówionych filozofów, mimo że nie są to cechy zwyczajowo wiązane z umiłowaniem mądrości. Jestem jednak przekonana, że odzyskanie i ponowne zagospodarowanie emancypacyjno-rewolucyjnego dyskursu i wyrastających z niego postaw awangardowych byłoby dla filozofii niezwykle cenne, szczególnie, że to ona stanowiła ich źródło w pierwszej kolejności. Można nawet wysunąć tezę, że już się ono dokonuje: tak jak artyści awangardowi czerpali inspirację z filozofii swoich czasów, tak współczesna filozofia idzie w ślad sztuki, zbliżając się do życia, zajmując się

nieoczywistymi marginesami, podejmując nowe tematy i wyzwania, poszerzając kanon i edukując swoją publiczność. Docenienie detalu, które dokonało się w sztuce awangardowej (szczególnie za sprawą filmu i fotografii) przełożyło się na wysiłki filozofów, aby dostrzegać i próbować zrozumieć także to, co jednostkowe, szczegółowe, niepowtarzalne. W eseju *Pożytki z różnorodności* amerykański antropolog kultury Clifford Geertz stawia wręcz tezę, że nasze życie jest życiem w kolażu, który scala wiele różnych, często nieprzystających do siebie elementów¹¹. Odkrycie artystyczne z początku ubiegłego stulecia stało się podstawą do filozoficznej refleksji nad ludzką egzystencją. Eksperymenty kubistów, dadaistów i surrealistów z nową techniką zwróciły uwagę na nowe jakości nie tylko w sztuce, lecz także w życiu.

Sztuka awangardowa na dobre zakorzeniła się już nawet w potocznej świadomości. Mimo to – zwłaszcza kiedy rozpatrzmy ją w kontekście czasów, w których była tworzona – wciąż może zaskakiwać świeżością. Choć trudno w tej chwili poważnie traktować hasła całkowitego zerwania z przeszłością i niszczenia muzeów, to jednak nadal mogą mieć one pewną siłę inspirującą, tym bardziej że z perspektywy czasu widzimy, że pod wpływem działalności awangardystów muzea musiały faktycznie przeformułować sposoby wystawiania prac, przechodząc w stronę otwartości na widza i angażowania go w różnego rodzaju twórcze, spontaniczne aktywności. Nie jest to jednak z całą pewnością proces zamknięty. Co prawda radykalizm pierwszej awangardy wydaje się nikły w porównaniu z późniejszymi eksperymentami w konceptualizmie, body arcie czy sztuce ubogiej, to jednak nadal robi wrażenie śmiałość i bezkompromisowość artystów, którzy przetarli szlaki późniejszym twórcom. Chciałabym więc wierzyć, że nieustanne powroty awangardy w naszej kulturze – czy to jako źródła inspiracji, czy to jako obiektu tęsknoty, ale także krytyki – nie wynikają z twórczej niemocy artystów współczesnych i ich niezdolności do zaproponowania czegokolwiek nowego, ale raczej z poczucia, że projekt awangardowy wciąż może być pociągający, wciąż – po pewnych przeformułowaniach i aktualizacjach – zasługuje na próby realizacji. A zatem – że nie jest widmem, lecz raczej *spiritus movens* wciąż obecnym w naszym sposobie myślenia i działania. Tym samym można przewyciężyć napór przeszłości, jednocześnie nie zaprzeczając cennego dziedzictwa.

4.1. Sztuka awangardy jako inspiracja dla filozofów

Najważniejszą lekcją płynącą z działalności artystycznych awangard jest ta o nierozzerwalnej więzi między sztuką a filozofią. Pablo Picasso pisał: „Pewnego dnia na pewno będzie istnieć nauka – może się ona nazywać nauką o człowieku – która będzie dążyła do dowiedzenia się więcej o człowieku jako takim poprzez studia nad twórczymi jednostkami”¹². Niniejszą pracę można rozumieć jako próbę realizacji tego postulat, płynącą z przekonania, że lepsze zrozumienie naszej intelektualnej przeszłości może rzucić nowe światło na aktualną sytuację sztuki, kultury i filozofii. Projekt awangardowy był przede wszystkim projektem

11 Zob. C. Geertz, *Zastane światło: antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, przeł. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2003, s. 110-111; *Pożytki z różnorodności*.

12 *Picasso on Art. A selection of Views*, red. D. Ashton, Da Capo, New York 1996, s. 97.

artystycznej i kulturalnej odnowy, niewolnym od naiwnego idealizmu i utopizmu. Z perspektywy czasu można jednak ocenić, że był to mimo wszystko projekt przemyślany, silnie zakorzeniony w tradycji intelektualnej swojego czasu wyznaczanej przez koncepcje takich myślicieli, jak Hegel, Marks, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson i Freud. Jak wykazałam, koncepcje te stanowiły dla artystów istotną teoretyczną podbudowę ich działań na polu sztuki. Możliwy jest jednak także odwrotny kierunek inspiracji: przyjęcie przez filozofów wzorców awangardowych.

Uważam, że sytuacja wzajemnej (a nie tylko jednostronnej) inspiracji sztuki i filozofii byłaby dla obu dziedzin korzystna, a filozofia ma dzisiaj szansę odwołania się do postaw awangardowych oraz podkreślenia swojej roli w ich kształtowaniu. Choć filozofowanie nadal w dużej mierze opiera się na studiowaniu dawnych mistrzów – model nauczania, który na początku XX wieku wywołał silny sprzeciw wśród artystów awangardowych – to jednak otwartość na nowość, będąca jednym z podstawowych wyznaczników takiej postawy, jest zawsze zaletą filozofa. Odwaga w głoszeniu i bronienu własnych poglądów także jest niezbędna, jeżeli filozofia i sztuka pragną zachować swój autentyzm i wzorcotwórczą rolę. Choć dzisiaj możliwości wyrazu są nieporównanie większe niż przed stoma laty, to jednak wyzwania, z którymi musieli się mierzyć artyści nowatorzy z początku XX wieku, stoją także przed nami, a być może są nawet bardziej palące niż wtedy: kwestia zachowania autentyzmu i wierności samemu sobie przy jednoczesnym dopuszczeniu ciągłej zmiany i samodoskonalenia, problem bezkompromisowości, szacunek dla tego, co inne. Zagadnienie autokreacji jako formy sztuki, poruszane już od XIX wieku, zostało wyraźnie postawione przez artystów awangardowych, dążących do ujednoczenia postaw artystycznych i życiowych. Już Baudelaire pisał w *Rozmaitościach estetycznych*: „Wyrafinowani, wykwintnisie, fircyki, lwy czy dandysi – jakkolwiek każą się nazywać, ich pochodzenie jest jednakie; wszyscy ożywiani są tym samym duchem buntu i oporu, wszyscy reprezentują to, co najlepsze w ludzkiej dumie, i nazbyt rzadką dzisiaj potrzebę zwalczania i niszczenia pospolitości”¹³.

Wyróżnione przez niego cechy: duch buntu i oporu, niechęć wobec pospolitości stają się szczególnie istotne we współczesnym świecie, oferującym za sprawą licznych narzędzi społecznościowych szereg nowych możliwości autodefinicji. W obliczu tych trudności dziedzictwo nonkonformizmu awangardy zasługuje dzisiaj na szczególnie aktywną pielęgnację. Bezkompromisowość, stanowiąca pewien etyczny wzorzec, ma nie polegać na odrzuceniu wszelkich form i zasad, lecz na umiejętności negocjacji własnych poglądów i odwadze przeciwstawienia się głównemu nurtowi dyskusji oraz sygnowania swoich działań własnym nazwiskiem.

Przykład filozoficznych korzeni awangardy poucza nas też o głębokim oddziaływaniu filozofii na ludzkie postawy, o jej zdolności do przenikania do życia i współkształtowania światopoglądów nawet wśród tych, którzy filozofią się nie zajmują. Nierozwiązywalny problem odpowiedzialności teorii za jej praktyczne

¹³ Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 334.

realizację można przenieść na inną płaszczyznę, wskazując na odpowiedzialność filozofii i sztuki za kształtowanie ludzkich postaw. Wydaje się, że na początku ubiegłego stulecia była ona jeszcze silniejsza, ponieważ filozofia była w szerszym niż dzisiaj zakresie nauczana w szkołach i na uniwersytetach, była też dobrze widzianym elementem jednostkowego światopoglądu. Obecnie prestiż filozofii zamienia się raczej w elitaryzm za sprawą jej coraz dalej idącej hermetyzacji. Mamy do czynienia z gwiazdami filozofii, które są szeroko cytowane i stają się niemal elementem współczesnej popkultury (jak na przykład Gilles Deleuze, François Lyotard – który zresztą prowadził także działalność kuratorską w paryskim Centre Georges Pompidou – czy obecnie Slavoj Žižek), ale jednocześnie coraz rzadsza jest ogólna znajomość historii filozofii oraz umiejętność odniesienia jej do innych sfer ludzkiego życia. Dominuje obraz coraz bardziej wycinkowy, sfragmentaryzowany. Warto się zastanowić nad konsekwencjami tego zjawiska. Szerokie ambicje awangardowego projektu mogą stanowić dobry wzorzec i przeciwwagę dla zachodzących obecnie niepożądanych zjawisk. Zestaw awangardowych cech, takich jak entuzjazm, nonkonformizm, nieposłuszeństwo, pionierizm, problematyzacja zastanych norm, sceptycyzm wobec autorytetów, choć może mieć trudne do przewidzenia skutki, jest jednak społecznie pożądanym, a filozofia powinna przejąć coś z awangardowej odwagi reformatorskiej, jeżeli nie chce stracić na znaczeniu nie tylko jako dyscyplina akademicka, lecz także jako wielowiekowa tradycja umiłowania mądrości.

Zarówno filozofia, jak i sztuka powinny być żywymi, angażującymi praktykami, a to jest możliwe tylko pod warunkiem zachowania otwartości na nowość i zmianę oraz zbliżenia do życia. Przekonanie dadaisty Francisa Picabii, że jako ludzie powinniśmy starać stawać się nowymi osobami w każdej chwili¹⁴, może być także wzorcem dla filozofów, którzy nigdy nie powinni być w pełni zadowoleni z osiągniętych efektów i rezygnować z kontynuacji refleksji. Pytanie o ich rolę w życiu współczesnych ludzi jest pytaniem o wzajemność i wymianę, o gotowość do czerpania ze wspólnego dziedzictwa w celu przezwyciężenia aktualnych kryzysów. Dążenie do manifestowania osobistego światopoglądu stało się dla sztuki nowoczesnej i najnowszej jednym z podstawowych motywów działania, jednocześnie otwierając możliwość manifestowania go w oryginalny i zindywidualizowany sposób. Przybierając rozmaite postawy życiowe, możemy brać przykład ze sztuki awangardowej, jej bezkompromisowości, śmiałości, żywiołowości, czasami wręcz brawury. Tonujący, dyscyplinujący głos filozofii pozwoli zaś przełożyć tę żywiołowość i brawurę na działania o realnych konsekwencjach. Świadomość ich zakorzenienia w szeroko rozumianej tradycji intelektualnej może się przełożyć nie tylko na większą efektywność, lecz także mądrość w działaniu. Oczywiście, podjęcie wyzwań związanych z prezentacją nowatorskiej i oryginalnej wizji rzeczywistości zawsze wiąże się z ryzykiem odrzucenia i niezrozumienia. Jednocześnie jednak zawiera w sobie obietnicę satysfakcji płynącej ze spontanicznego odkrycia własnej sprawczości.

¹⁴ F. Picabia, *I Am A Beautiful Monster. Poetry, Prose, and Provocation*, przeł. M. Lowenthal, MIT Press, Cambridge-London 2007, s. 299-300.

W ramach zakończenia chciałabym przywołać anegdotę sprzed stu lat. Hugo Ball opisywał w swoich wspomnieniach jeden z pierwszych publicznych występów dadaistów, w którym brał udział jako aktor: „Akcenty stawały się coraz cięższe, emfaza wzrastała w miarę tego, jak spółgłoski nabierały ostrości. Wkrótce zdałem sobie sprawę, że, jeżeli chciałem zachować powagę (a pragnąłem tego za wszelką cenę), mój sposób wyrazu nie odpowiadałby przepychowi inscenizacji. (...) Obawiałem się kompromitacji, wziętem się w garść. Zakończyłem właśnie *Pieśń Labady do chmur* przy stanowisku muzyków po prawej stronie i *Karawanę stonia* po lewej i wróciłem na środek sceny, energicznie machając moimi skrzydłami. Ciężkie sekwencje samogłosek i ślamazarny rytm stoni dał mi ostatnie crescendo. Ale jak miałem dotrzeć do zakończenia? Wówczas zauważyłem, że mój głos nie miał żadnego innego wyboru, jak tylko przyjąć pradawną kapłańską intonację, ów styl śpiewu liturgicznego, którym zawodzi się we wszystkich kościołach Wschodu i Zachodu. Nie wiem, co podsunęło mi myśl o tej muzyce, ale zacząłem śpiewnie deklamować swoje sekwencje samogłosek w kościelnym stylu, jak recytatyw, i próbowałem nie tylko wyglądać poważnie, ale też zmusić samego siebie do powagi. Przez chwilę wydawało się, że moja kubistyczna maska zamieniła się w bladą, oszołomioną twarz, tę na poły przerażoną, na poły zafascynowaną twarz dziesięcioletniego chłopca, który w drzeniu chłonie słowa księdza podczas requiem i mszy w swojej parafii. Wtedy światła zgasły, tak jak wcześniej zarządziłem, a ja, zlany potem, zostałem zniesiony ze sceny niczym jakiś magiczny biskup”¹⁵.

5. Podsumowanie

Ten długi cytat pokazuje, że autentyczne poczucie nowości i odkrywczosci możliwe jest przy jednoczesnym głębokim zakorzenieniu w tradycji oraz zwraca uwagę na silne związki awangardy z intelektualną, artystyczną, a nawet religijną przeszłością Europy. Dopiero jej znajomość daje fundament, na którym można ją wspólnie dyskutować, przepracowywać, wyciągać wnioski z przerażających niejednokrotnie błędów. Spontaniczna strategia sceniczna Balla pokazuje wyraźnie, że kiedy robimy coś nowego, mimowolnie sięgamy po stare jako rodzaj legitymizacji czy nośnika, który ułatwi wprowadzenie nowości. Każda nowa idea odsyła do innych, znajomych idei, które leżą u jej podstaw. Przez ich dogłębne zrozumienie możemy też lepiej zrozumieć elementy nowatorskie. Myślenie historyczne, stanowiące myśl przewodnią niniejszej pracy, może się wydawać proste, ale nie jest dziś tak częste i popularne, jak kiedyś. Zadaniem filozofii, ale także sztuki, jest stale podtrzymywać świadomość przeszłości przy jednoczesnym oferowaniu narzędzi jej krytycznej analizy. Jestem przekonana, że także lepsze poznanie związków między postawami awangardowymi wśród artystów a filozofią rzuca światło nie tylko na samą awangardę, lecz także na współczesną filozofię i sztukę, a szerzej – na nieustającą potrzebę powrotów,

¹⁵ H. Ball, *Flight Out of Time. A Dada Diary*, przeł. A. Raimes, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1996, s. 70-71.

rewizji i przewartościowań, tak, aby kulturowe dziedzictwo uczynić czymś stale żywym, interesującym i angażującym. W czasach masowego turystyki artystycznego do takich miejsc, jak Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA) w Nowym Jorku, Tate Modern w Londynie, Centre Georges Pompidou w Paryżu czy międzynarodowych filii Fundacji Guggenheima warto zadbać o to, żeby głównym czynnikiem przyciągającym turystów było nie ikoniczne, globalne muzeum, ale prezentowana w nim sztuka oraz jej zaplecze ideowe i światopoglądowe. Rolą instytucji i związanych z nią osób: kuratorów, krytyków, historyków i sponsorów powinno być pielęgnowanie tego, co różnorodne, heterogeniczne, historyczne – tego, co ma w pierwszej kolejności inspirujący, a nie instrumentalizujący potencjał. Przykład Balla pokazuje zaś, że źródła inspiracji mogą być jak najbardziej nieoczywiste i dalekie. Proces ich odkrywania bynajmniej nie kończy się wraz ze stuleciem awangardy i oznacza wciąż aktualne wezwanie i wyzwanie.

alicja.rybk@gmail.com

Paula Milczarczyk

«Czy cały świat składa się z utajonych dzieł sztuki?»
Ready-made jako model doświadczania rzeczywistości pozaartystycznej

Abstract

The aim of the article is to transfer the concept of the *ready-made* from the history and theory of art to reflection on the aesthetic experience of non-artistic reality. In the proposed sense, "ready-made art" will mean a model of perception of the non-artistic world, which is entangled with the experience of art. The author evokes this model as an illustration for a specific "circle of cognition", a cognitive mechanism that makes something that was previously extracted from the non-artistic reality – and then transposed into a work of art – return in the form of a cognitive scheme that (again) affects the experience of reality from outside the world of art. It makes the cognitive schemes proposed by the arts return when we experience special kinds of non-artistic events and views, and this is why the world beyond art appears like art – as art-like. Building on Berleant's definition of *ready-made*, the author presents several important features that link the traditional (historical-classificational) meaning of this concept with the one presented in the text: namely, the given character, lack of an author, and experience through "framing". The described way of experiencing non-artistic reality may lead to the creation of a work of art (which is illustrated with examples from reportage photography and painting), but it may also remain at the level of the imaginary (presented as the figure of the "museum of the imagined").

Keywords: ready-made, art and reality, everyday aesthetics

„Wieczór czarownie piękny.
Na ciemnoróżowym niebie czarna,
iście japońska akwarela drzew,
po prostu gotowe dzieło sztuki.”¹

Sztuka *ready-made* to w dosłownym tłumaczeniu sztuka „już-zrobiona”, inaczej mówiąc „zastana”, z określenia francuskiego (*objet trouvé*) – „znaleziona”. Gdzie „zastajemy” lub „znajdujemy” tego rodzaju „gotowe” dzieło? Jak wskazuje

¹ M. Dąbrowska, *Dzienniki 1914-1932* (tom I); wybór, wstęp i przypisy T. Drewnowski, Czytelnik, Warszawa 1988, s. 107.

puszczona artystyczna awangarda (także w jej odmianach „neo” czy „post”) do rzeczowego „znaleziska” dochodzi w otaczającym nas świecie, a więc w rzeczywistości pozaartystycznej. W jaki sposób może dokonywać się to odkrycie, biorąc pod uwagę nieskończoność możliwości, które oferuje świat poza sztuką? Czy Duchampowski model odnajdywania w świecie „sztuki gotowej” jest jedynym możliwym? Co fenomen *ready-mades* może mówić nam – właśnie – o świecie? Omawiana w poniższym tekście koncepcja opiera się na zapożyczeniu terminu *ready-made* z historii sztuki i przeniesieniu go na grunt refleksji poświęconej sposobom postrzegania rzeczywistości pozaartystycznej. Ukazując możliwość zastosowania tego określenia względem zdarzeń oraz widoków związanych ze światem poza sztuką, postaram się wykazać, iż pojęcie to może pełnić użyteczną funkcję w opisie szczególnego rodzaju sposobu doświadczenia codzienności. Pomijając aspekt, który czyni *ready-made* pojęciem historyczno-klasyfikacyjnym (związanym z metodą działania artystycznego lub dziedziną sztuki) zaproponuję ujęcie, które wiąże określenie „sztuki gotowej” ze specyficznym modelem postrzegania rzeczywistości pozaartystycznej. *Ready-made* rozumiane w ten sposób posłuży jako użyteczny konstrukt pojęciowy, za pomocą którego możemy opisywać otaczający nas świat, a w dalszej kolejności, także specyficzną materię sztuki bazującą na sztuko-podobnym potencjale świata zastanego². Traktując ujęcie historyczne jedynie jako punkt wyjścia, wskażę na taki sposób użycia tej formuły, który – w przeciwieństwie do tradycji Duchampowskiej – pozostaje również w związku z kategorią przeżycia estetycznego³. Ukazując ten, szczególnego rodzaju, związek sztuki z doświadczeniem codzienności, mam nadzieję wykazać aktualność twierdzenia, iż „piękno świata jest czymś, czego nie można oddzielić od rzeczywistości świata”⁴.

I. Założenia

Istnieje nieskończenie wiele różnych sposobów odczytywania otaczającej nas rzeczywistości. Intersubiektywny charakter poznania oznacza, że jako podmioty uposażone w wiedzę i doświadczenie współkształtujemy schematy poznawcze, które – jednocześnie – pozostają w związku z tym, co zastane. Ponadto, jako że ludzkie doświadczenie znamionuje jednostkowość i zaangażowanie – każdy

² Termin „sztuko-podobny” [art-like] przejmuję z tekstu Ossi Naukkarinena (zob. tegoż, „Variations in Artification”, *Contemporary Aesthetics*, Special Issue 4/2012).

³ Na tym poziomie, proponowane ujęcie znajduje również pewien związek z ustaleniami tzw. estetyki codzienności (*Everyday Aesthetics*), choć badacze z tego kręgu unikają analogii związanych ze sztuką. Dotyczące nurtu K. Mandoki już samo wyróżnienie kategorii piękna w opisie estetycznego wymiaru codzienności określa pejoratywnie mianem „efektu Panglossa” (zob. K. Mandoki, *Everyday Aesthetics; Prosaics, the Play of Culture and Social Identities*, Ashgate 2007, s. 37). Proponowane ujęcie pozostaje również w związku z koncepcją tzw. artyfikacji (*artification*) sformułowaną przez O. Naukkarinena. Jak pisze Naukkarinena: „artyfikacja odnosi się do sytuacji i procesów, w których coś, co nie jest traktowane jako sztuka w tradycyjnym sensie tego słowa, zmienia się w coś sztuko-podobnego [art-like] lub też w coś, co czerpie wpływy z artystycznych sposobów myślenia i działania. Odnosi się to do procesów, gdzie sztuka zostaje wymieszana z czymś innym, co przyswaja sobie pewne właściwości sztuki” (wszystkie cytaty podaję w tłumaczeniu własnym). Zob. O. Naukkarinena, „Variations in Artification”.

⁴ S. Weil, *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, oprac. J. Nowak, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986, s. 95.

z nas doświadcza świat na własny, wyjątkowy sposób. Obserwacja ta staje się bazą dla ustaleń estetyki postkantowskiej reprezentowanej, między innymi, przez Arnolda Berleanta, którego założenia stanowiąc będą podstawę teoretyczną tego tekstu. Główne postulaty „prze-myślanej” estetyki Berleanta to przede wszystkim: zerwanie z odseparowaniem wartości estetycznej od innych dziedzin życia, takich jak wiedza czy moralność; podkreślenie uniwersalności i wszechobecności wartości estetycznej; zanegowanie Kantowskiej bezinteresowności, a tym samym przywrócenie zaangażowanego uczestnictwa w doświadczeniu estetycznym i podkreślenie roli podmiotu; „integracja percepcyjna w polu estetycznym”, a więc zerwanie z rozdzieleniem treści pojęciowych i percepcyjnych⁵. Wypracowane przez Berleanta kategorie pozwalają nie tylko poszerzyć zakres stosowności pojęcia, jakim jest estetyczność, lecz także podkreślić rolę, jaką w codziennym doświadczeniu odgrywa uposażenie podmiotu: wiedza, wola, pamięć, wrażliwość. Proponowane w powyższym tekście ujęcie związane jest z podejściem hermeneutycznym – a jako takie, zakłada istnienie podmiotu interpretującego, odczytującego codzienność w szczególny sposób. Ów sposób również pozostaje w ścisłym związku z indywidualnym uposażeniem interpretującego – jego wiedzą, zakresem doświadczeń związanych ze sztuką czy poziomem (estetycznej) wrażliwości. „Doświadczenie (...) nigdy nie jest czyste (...) obciążone kulturowymi założeniami i oczekiwaniami, uwarunkowane edukacją i całą resztą procesu socjalizacji, kierowane przyzwyczajeniami (...) – zostaje przefiltrowane przez nasze struktury kognitywne, by wyłonić się w mniej lub bardziej ukształtowanej formie” – podkreśla Berleant⁶. Zakładając, że nasze przeszłe doświadczenia wpływają na teraźniejsze – tak jak wiedza, nastawienie czy przyzwyczajenia istotnie współkształtują przedmiot doświadczenia – możemy zgodzić się, że widok przypadkowo rozmieszczonych plam na obrusie inaczej prezentuje się odbiorcy ukształtowanemu przez tradycję malarstwa tasyzystowskiego, a inaczej osobie, która pozbawiona jest tego typu doświadczeń. Przeżycia związane ze sztuką, a przede wszystkim sugestywne schematy poznawcze, które proponują różnorodne dzieła sztuki powracają w naszym codziennym obcowaniu z tym, co pozaartystyczne, potoczne. Jak bowiem zwraca uwagę Berleant percepcja estetyczna bywa nie tylko mało intensywna lub niezwiązana ze sztuką, lecz także często codzienna, a nawet banalna.

Wyznaczanie pewnych punktów odniesienia czy motywów, na podstawie których wytwarzane są poznawcze analogie, stanowi jedną z możliwych dróg, która pozwala zrozumieć świat, czyniąc go czytelnym i otwartym na interpretację. Przedstawiona w poniższym tekście koncepcja związana jest z propozycją, która odnosi się do jednego z takich sposobów odczytywania codzienności, co czyni tę koncepcję swego rodzaju „hermeneutyką codzienności”. Punkt wyjścia dla tego ujęcia stanowi akt przeniesienia znaczeń związanych z pojęciem „sztuki gotowej („sztuki znalezionej”) z historii sztuki na grunt refleksji poświęconej doświadczeniu rzeczywistości pozaartystycznej. W związku z tym, proponuję w ramach eksperymentu myślowego potraktować *ready-made* jako podstawę

5 A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Universitas, Kraków 2007, XI-XII (przedmowa) oraz s. 21-23.

6 Tamże, IX (przedmowa).

schematu poznawczego, który determinuje sposób, w jaki wchodzimy w kontakt ze światem pozaartystycznym. Założenie to opiera się na przekonaniu, że siatka pojęć związana ze sztuką może – istotnie – znaleźć swe zastosowanie względem szczególnego rodzaju zjawisk związanych ze światem poza sztuką. Obserwacja ta stanowi z kolei podstawę dla – jak się wydaje wciąż aktualnej – koncepcji tzw. estetyki rzeczywistości Marii Gołaszewskiej, która to koncepcja – obok ustaleń Berleanta – służyć będzie jako stały punkt odniesienia w poniższym tekście. Z perspektywy strukturalistycznie zorientowanej *Estetyki rzeczywistości* dzieło sztuki (wraz z zawartym w nim immanentnie schematem poznawczym) dostarcza gotowych wzorców postrzegania rzeczywistości pozaartystycznej, a zatem, odgrywa również znaczącą rolę w sposobie, w jaki doświadczamy codzienność. Gołaszewska przywołuje w swej książce jeden szczególnie interesujący przypadek: „(...) gdy struktury artystyczne (kreowane w twórczości artystycznej) przenoszone są na rzeczywistość realną i okazują się stosowalne do tej rzeczywistości. Mówimy wtedy o strukturach paraartystycznych, ponieważ nie jest wówczas wytwarzany żaden przedmiot artystyczny, dzieło sztuki, lecz przedmioty zastane traktowane są na podobieństwo wytworów sztuki. (...) Struktury paraartystyczne wspólne są sztuce i rzeczywistości – odnajdujemy je w tym co zastane – przede wszystkim dzięki sztuce”⁷. Okazuje się więc, że kierunki zależności między sztuką a rzeczywistością pozaartystyczną są dwustronne, relacja zaś, która łączy te dwa pola jest relacją współzależności. Schematy poznawcze, które proponuje sztuka, wracają, gdy doświadczamy szczególnego rodzaju zdarzeń i widoków pozaartystycznych, co sprawia, iż świat poza sztuką jawi się na podobieństwo sztuki – jako sztuko-podobny (*art-like*). Dla ilustracji przywołać można w tym miejscu fragment z literatury pięknej, która to literatura będzie obrazować problem na przestrzeni całego tekstu: „Wówczas jeszcze ta rzeka płynęła piękna, czysta, pełna ryb. Był czerwiec, a poniżej kwitła najpiękniejsza chyba łąka, jaką znam. Pan profesor, który widział Londyn, Paryż, Amsterdam, najśłynniejsze galerie świata (...) przykucnął i podskakiwał tak, jak małe dziecko, obserwował koniki polne i żuczki, kwiatki i wołał: Ach! (...) Jakie to wszystko piękne! Ta natura wygląda jak najautentyczniejszy kicz!”⁸. Wskazany fragment z prozy Oty Pavla ukazuje praktyczny wymiar myśli Gołaszewskiej, której rozważania posłużyć mogą jako narzędzie opisu specyficznych zjawisk pozaartystycznych, które wywołują wrażenie „sztuki gotowej”, tym samym pociągając za sobą taki sposób opisu, który uwikłany jest w język sztuki. Podążając jednak tropem tych ustaleń, należy mieć ciągle w pamięci, iż pola świata sztuki i nie-sztuki nie zostają tutaj utożsamione ze sobą, jak zwraca uwagę Berleant: „musimy bowiem przez cały czas pamiętać, aby nie pomylić estetyczności ze sztuką (...) sama siła percepcji, choć estetyczna, sztuki nie czyni”⁹. Jest to więc szczególny przypadek, gdy potencjał estetyczny ujawnia się na styku dwóch płaszczyzn – sztuki i nie-sztuki – które to płaszczyzny przenikają się nawzajem, sprawiając, iż

7 M. Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984, s. 82.

8 O. Pavel, *Śmierć pięknych saren*, przeł. A. Czycibor-Piotrowski, „Świat Literacki”, Izabelin 2004, s. 33; *W służbie Szwecji*.

9 A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana człowieka*, przeł. S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2011, s. 196.

jedną postrzegamy poprzez pryzmat drugiej, i odwrotnie. Rozróżnienie na dwie, odrębne kategorie związane z tym, co artystyczne i nie-artystyczne pozostają jednak aktualne – w centrum uwagi pozostaje tu wpływ, jaki uposażenie podmiotu wywiera na to, co percypowane, a w szczególności to, czym „naznacza” nas doświadczenie sztuki.

Proponowane przeze mnie ujęcie – inspirowane założeniami Gołaszewskiej – zilustrowane zostanie w dalszej części tekstu poprzez nawiązanie do definicji *ready-made* A. Berleanta. We wskazanym fragmencie filozof podkreśla bowiem te aspekty „sztuki gotowej”, które przeniesione na interesujący mnie grunt pozostają aktualne, co ukazuje zarazem użyteczność proponowanej przeze mnie analogii. W związku z powyższym, głównym przedmiotem zainteresowania uczynione zostaną zdarzenia i widoki pozaartystyczne, które określić można mianem swoistej „sztuki znalezionej w świecie”, jako że w procesie poznania narzucają one kwalifikacje artystyczne, przywołują analogie z doświadczeniem sztuki, są przejawem „codzienności fenomenów artystycznych”¹⁰. Jak postaram się ukazać, przeformułowane w ten sposób pojęcie posłużyć może również jako narzędzie do opisu specyficznej klasy wytworów artystycznych, które w większym (lub całkowitym) stopniu opierają się na odkryciu (*noesis*), a w mniejszym (lub żadnym) na kreacji, a więc powołaniu do bytu czegoś, co nie istniało (*poiesis*). To fenomen, na którym bazuje sztuka reportażu, fotografia w duchu *le moment décisif* czy malarskie „kadrowanie świata” Józefa Czapskiego, które to przykłady zostaną przywołane w dalszej części tekstu jako ilustracja dla omawianego problemu¹¹. Co istotne, „sztuka znaleziona” (w tym specjalnym sensie) jako produkt specyficznym zorientowanej postawy wobec świata może prowadzić do powstania wytworu artystycznego, lecz nie musi – w ten sposób *ready-made* pozostać może wyłącznie potencjalnym dziełem sztuki, realizującym się na poziomie jednostkowej wyobraźni.

II. Ready-made

Jak wskazuje A. Berleant, dzieło sztuki typu *ready-made* zostaje ukonstytuowane w momencie, gdy przypadkowy przedmiot „wydobyty zostanie z kontekstu codzienności, odseparowany i umieszczony w ramach” – „twierdzi się, że coś jest sztuką tam, gdzie nikt jej nie planował”, a „tym, co sztuka znaleziona czyni, jest skoncentrowanie naszej uwagi na przedmiocie lub zdarzeniu w sposób, który przypomina intensywne skupienie, jakim obdarzamy rzecz wskazaną jako sztuka przez artystę (...)”¹². Zwróćmy uwagę na kilka, wskazanych przez Berleanta, specyficznych właściwości sztuki typu *ready-made* – staną się one punktem

10 „Everydayness of the artistic phenomenon” G. Dorfles, cyt. za: K. Mandoki, *Everyday...*, s. 85.

11 W tym kontekście znamieną jest również naczelną zasadą konkursu fotografii reportażowej *World Press Photo*, która surowo zabrania, po pierwsze, sztucznej aranżacji sytuacji będących przedmiotem fotografii, a po drugie, jakiegokolwiek manipulacji przy zawartości gotowego ujęcia. Można powiedzieć, iż fotograf ma za zadanie „znaleźć” „gotową sztukę” w świecie i utrwalić ją na kliszy, bez żadnej twórczej ingerencji. W kontekst ten wpisuje się również koncepcja „decydującego momentu” (*le moment décisif*) fotografa-reportażysty H.-C. Bressona.

12 A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły...*, s. 195.

wyjścia dla proponowanego przez mnie ujęcia. To, co szczególnie zwraca uwagę w wypowiedzi filozofa to twierdzenie, iż zasięg oddziaływania sztuki *ready-made* obejmuje szeroko pojętą codzienność, a więc nie tylko pojedyncze przedmioty, lecz także całe zdarzenia. Jest to istotna uwaga, która wskazuje na znacznie szerszy zakres stosowalności tego pojęcia, niż ten, związany z ujęciem historyczno-klasyfikacyjnym. Amerykański filozof, po pierwsze, wskazuje na to, iż sztuka *ready-made* nosi w sobie potencjał przemiany sposobów postrzegania, a po drugie, że przemiany te dotyczą nie tylko konkretnych przedmiotów, lecz także zdarzeń, a więc świata pozaartystycznego w ogólności. Włączenie w obręb zainteresowań estetycznych fenomenów życia codziennego wiązać należy z propagowaną przez Berleanta koncepcją estetyki poszerzonej, w skład której umieszczony zostaje również dyskurs o charakterze negatywnym (tzw. estetyka negatywna). Kategorie wypracowane przez filozofa na tym gruncie pozwalają objąć zasięgiem analizy zdarzenia ze świata pozaartystycznego, co w książce *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana człowieka* ilustrowane jest przykładem ataków terrorystycznych. Jak wskazuje Berleant, tego typu zdarzenia na mocy swego quasi-artystycznego ukształtowania przywołują, na zasadzie analogii, doświadczenie spektaklu i tym samym – tak jak w wypadku sztuki – prowadzić mogą do przeżycia estetycznego (w wypadku terroryzmu realizującego się w postaci negatywnej). Proponowany przez autora sposób interpretacji zdarzeń realnych (pozaartystycznych) uświadamia, jak ogromną moc oddziaływania na doświadczenie codzienności mają wspomnienia związane z doświadczeniem sztuki. To jednak, co czyni koncepcję Berleanta bliską ujęciu artyfikacji Naukkarinena – a więc zakładana quasi-artystyczna intencjonalność sprawców (służącą zwiększeniu mocy oddziaływania zdarzenia) – sprawia jednocześnie, że tego typu przypadki wykluczone zostają z obszaru mojego zainteresowania. Jak zostanie to ukazane w drugiej części tekstu, istotny jest tu bowiem element przypadku, a więc zastany charakter interesującego mnie zjawiska. Warto jednak mieć wciąż w pamięci uchwycony przez obu autorów element poznawczy, który określić można jako produkt przemieszania sposobów doświadczania życia codziennego i sztuki¹³.

III. Element zastany

Wychodząc od prymarnych dla ustaleń Berleanta założeń, dzięki którym – po pierwsze – w obręb estetyki włączone zostają zdarzenia spoza świata sztuki, a po drugie, możliwa staje się analiza doświadczeń pozaartystycznych w oparciu o analogię z doświadczeniem sztuki przejdziemy teraz do wspomnianego elementu zastanego. Umowne przejście określenia „sztuka gotowa” („sztuka znaleziona”) z teorii i historii sztuki na grunt refleksji poświęconej doświadczeniu świata poza-sztuką posłużyć ma bowiem ilustracji zjawiska „sztuki bez twórcy”.

¹³ Zob. tamże, rozdział pt. „Negatywna estetyka codzienności” oraz „Sztuka, terroryzm i wzniosłość negatywna”. O moralnym aspekcie doświadczania tragicznych zdarzeń z życia codziennego w analogii z doświadczeniem sztuki zob. również: K. Mandoki, *Everyday...*, s. 40 oraz A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 64.

Odwołując się do schematu tzw. sytuacjonizmu estetycznego Gołaszewskiej, ten typ doświadczenia zakwalifikować możemy do kategorii „sytuacji estetycznej niepełnej”: gdy istnieje twór, podczas gdy nie jesteśmy w stanie wskazać twórcy. Jest to istotny aspekt, który pozwala potraktować *ready-made* nie jako dziedzinę czy metodę twórczą, lecz jako **specyficzny model postrzegania i doświadczenia rzeczywistości pozaartystycznej**. Propozycja ta oparta jest na przekonaniu, że świat zastany może być traktowany jako zbiór, w którego skład wchodzi, m i ę d z y i n n y m i, takie elementy jak „utajone dzieła sztuki” (według określenia A. C. Danto analizującego twórczość awangardy), a więc zjawiska, które – jako zastane – noszą w sobie pewien potencjał artystyczny (lub przynajmniej prowokują swą strukturą takie odczytanie). To minimalistyczne ujęcie, które podkreśla incydentalny charakter opisywanego zjawiska i w związku z tym, nie musi prowadzić z konieczności do panestetyzmu czy panartyzmu (traktowania rzeczywistości na wzór totalnego dzieła sztuki) ani też do aktów związanych z celową estetyzacją rzeczywistości¹⁴. Traktując pojęcie „sztuki gotowej” wypracowane na gruncie artystyczno-klasyfikacyjnym jedynie jako inspirację, możemy odtąd traktować *ready-made* jako praktyczne narzędzie intelektualne służące do opisu zdarzeń, które łączą w sobie dwie, pozornie sprzeczne cechy: to, co artystyczne oraz to, co zastane. Narzędzie to okazuje się przydatne tam, gdzie aspekt twórczy i bytowy danego zjawiska pokrywa się (za Berleantem „sztuka, której nikt nie planował”), a więc gdy przychodzi nam opisać fakty, które służą jako surowy materiał dla sztuki (są zastane), a jednocześnie, stanowią coś co, samoistnie, jest już w znacznym stopniu artystycznie ukształtowane. Przedmiotem zainteresowania czynimy tu bowiem moment przejściowy, gdy nie mamy już do czynienia z nic nieznaczącą, chaotyczną potocznością, a jeszcze nie z dziełem sztuki. W tym sensie *ready-mades* stanowią wszelkie materiały, na których bazują twórcy wykorzystujący zwartą (artystycznie) kompozycję zdarzeń oraz widoków pozaartystycznych i, jednocześnie, tychże zastany charakter. Te swoiste dzieła sztuki *in potentia* – doświadczane tak, jak **gdyby** były sztuką – zatrzymane na poziomie jednostkowego doświadczenia (a więc przed utworem i przetransponowaniem w dzieło sztuki) stanowią również specyficzny zbiór, który określić można mianem indywidualnego „muzeum wyobraźni”.

IV. Ramowanie

Trzy elementy: kino „Moskwa”, opancerzony pojazd wojskowy, banner reklamujący film *Czas Apokalipsy* oraz – interpretujący wzrok fotografa¹⁵. „Widziałem

14 Warto tu podkreślić prymarnie dla proponowanego ujęcia ścisłe rozróżnienie na sztukę oraz nie-sztukę. Jako że sztuka stanowi jedynie punkt odniesienia dla pewnych poznawczych analogii, konieczne jest zachowanie odrębnej kategorii związanej z tym, co pozaartystyczne. Innymi słowy, interesujące mnie zjawiska na mocy swego quasi-artystycznego uformowania nie stają się dziełami sztuki, a jedynie czymś, co doświadczamy tak, jak **gdyby** było dziełem sztuki. Jak pisze Gołaszewska: „przy ujmowaniu rzeczywistości w struktury artystyczne (*scil.* paraartystyczne) przedmiot nie przestaje być tym, czym jest: przedmiotem świata realnego; nie staje się w szczególności dziełem sztuki. Zmienia się jedynie perspektywa, w jakiej zostaje on ujęty, a także szczególna odmiana przynależności do świata ludzkiego” [w:] M. Gołaszewska, *Estetyka...*, s. 90.

15 Zob. Ch. Niedenthal, *Czas Apokalipsy*, Warszawa, 14 grudnia 1981 (fotografia).

Kino Moskwa i afisz «Czas Apokalipsy» pod nazwą kina. (...) Dopiero, jak skręciłem w ulicę Puławską, zobaczyłem, że tam stoi pojazd opancerzony. I tych żołnierzy kłębiących się przy nim. Byłem z polskim operatorem i amerykańskim fotografem. Nie jestem jedynym, który zrobił to zdjęcie. Ale siedząc z przodu samochodu, byłem tym, który je pierwszy z o b a c z y ł [podkreślenie P. M.]”¹⁶. Co oznacza stwierdzenie, iż Niedenthal pierwszy **zobaczył zdjęcie**? Próbując znaleźć odpowiedź na to pytanie, powróćmy do fragmentu wypowiedzi Berleanta dotyczącej konstytutywnych cech *ready-made*. Jak stwierdza filozof, „sztuką gotową” przedmiot [zdarzenie] staje się w momencie, gdy zostanie „wydobyty z kontekstu codzienności, odseparowany i umieszczony w ramach” – warto więc przywołać w tym miejscu pojęcie tzw. „ramowania”, które ugruntowane jest w tradycji estetycznej poświęconej refleksji nad sposobami estetycznego doświadczania natury. W myśl tych rozważań „ramowanie” (wymienne określane również jako formalizowanie doświadczenia) polega na intelektualnym izolowaniu części postrzeżenia i umieszczaniu go w ramach wyznaczonych przez tradycję artystyczną, na przykład, malarstwo pejzażowe¹⁷. Ten szczególnego rodzaju sposób modelowania doświadczenia może mieć jednak szersze zastosowanie. Jak to doskonale ilustruje wypowiedź Niedenthala – swoistym „kadrowaniem” rzeczywistości objąć można nie tylko przyrodę i zjawiska naturalne, lecz także wszelkie zdarzenia i widoki z życia codziennego. Co więcej, mechanizm „ramowania” rozumiany szeroko, znajduje swe zastosowanie na dwóch płaszczyznach: wizualnej, gdyż pozwala modelować doświadczenie w sposób, który umożliwia ujmowanie zdarzeń na wzór serii pojedynczych obrazów (migawek), jak również intelektualnej – gdy zdarzenia strukturujemy według modeli pojęciowych wyznaczonych, na przykład, przez literaturę. W tym sensie, za Wilde’owską anegdotą, Turner „nauczył” Anglików dostrzegać piękno mgieł londyńskich, reportaż ujmuje ludzkie losy w struktury literackie, a film – według W. Benjamina odczarował industrialną codzienność¹⁸. Źródłowo, „ramowanie” uwikłane jest więc w mechanizm, który sprawia, iż to, co uprzednio wydobyte

16 „Czas Apokalipsy” Chrisa Niedenthala, Gazeta.pl, http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,6704454,_Czas_Apokalipsy__Chrisa_Niedenthala.html, dostęp: 03.03.2018.

17 Jak wskazuje D. Gregory – ten, znamieny dla doświadczenia przyrody mechanizm obrazowej fragmentaryzacji świata, związany jest, m.in. z XVIII-wiecznym toposem „świata jako wystawy” oraz wynalezieniem geografii jako dyscypliny naukowej, która zaowocowała nowym typem wizualizacji rzeczywistości. Zob. P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Scholar, Warszawa 2005, s. 162. Warto przy tym również zaznaczyć, że z metodą „ramowania” natury zrywają współczesne dyskursy estetyczne, takie jak eko-estetyka czy estetyka środowiskowa (*environmental aesthetics*) propagowana, między innymi, przez Berleanta. Nowe ujęcia badawcze w swej krytyce tego sformalizowanego doświadczania przyrody podkreślają konieczność zwrotu ku perspektywie antyantropocentrycznej, która pozwala postrzegać naturę całościowo, jako otoczenie (*environment*). Zob. A. Berleant, *Aesthetics and Environment. Variations on a Theme*, Ashgate, Aldershot-Burlington 2005.

18 Wpływ, jaki doświadczenia związane ze sztuką wywierają na doświadczenie piękna przyrody, stanowi główny przedmiot refleksji O. Wilde’a w esaju *Upadek sztuki kłamstwa: obserwacje*. Tam również znajdujemy wyjaśnienie słynnej sentencji pisarza „życie naśladowuje sztukę znacznie bardziej niż sztuka życie” (określanej również jako tzw. „paradoks Wilde’a”): „rzeczy istnieją, ponieważ my je widzimy, a co widzimy i jak widzimy zależy od sztuki, której wpływowi ulegamy. (...) Obecnie ludzie widzą już mgły, nie dlatego jednak, że one istnieją, lecz dlatego, że poeci i malarze objawili im tajemnicze piękno tego zjawiska. Prawdopodobnie mgły istniały w Londynie od wieków. (...) Ale nikt ich nie widział i dlatego nic o nich nie wiemy. Nie istniały, ponieważ sztuka ich nie odkryła” [w:] O. Wilde, *Upadek sztuki kłamstwa: obserwacje*, przeł. M. Umińska, „Literatura na Świecie” 12 (1994), 284.

z rzeczywistości pozaartystycznej – a następnie przetransponowane w dzieło sztuki – wraca w formie schematu poznawczego, który – z powrotem – wpływa na doświadczenie rzeczywistości spoza świata sztuki¹⁹. To właśnie sprawia, że szczególnego rodzaju widoki czy zdarzenia przywołujące w pamięci struktury znane z fotografii, malarstwa czy filmu mogą być przez nas doświadczane na wzór „sztuki znalezionej”. Tym samym – wracając do wypowiedzi Niedenthala – problematyczne staje się wyznaczenie granicy między „sztuką postrzeżoną” a sztuką we właściwym tego słowa znaczeniu, gdyż to, co „znalone” może zostać zarejestrowane i w dalszej kolejności przetransponowane w dzieło sztuki. Jak trafnie zauważał S. Ossowski, nawiązując do doświadczenia przyrody, choć wypowiedź tę można rozszerzyć na pozostałe sfery rzeczywistości pozaartystycznej: „w niektórych przypadkach wydaje się, że wybór i wyodrębnienie pewnego fragmentu przyrody wystarcza, aby piękno przyrody przeobrazić w piękno sztuki. Przykładem – piękno krajobrazów na fotografii. (...) można komponować piękne całości, nie przekształcając w niczym rzeczywistości, a tylko wybierając i izolując pewnego jej fragmenty. Ale jeżeli uznamy fotografa twórcą wartości estetycznych krajobrazu na zdjęciu (twórcą piękna przedmiotu przedstawionego), to wypadnie chyba uznać takie dzieło sztuki w krajobrazie oglądanym przez ramkę, wyciętą z tektury i odpowiednio ustawioną, bo ten, kto «naturalny» krajobraz zamyka w ramkę, wykonywa ważną część pracy artystycznej fotografa. Widzimy, że granica pomiędzy dziełem sztuki a materiałem dzieła sztuki jest płynna”²⁰. Zakładając, że proces „ramowania” może odbywać się bez pośrednictwa fizycznej ramy, lecz już w postaci intelektualnego wyizolowania części postrzeżenia (u Niedenthala „ujrzane” zdjęcie), powracamy do koncepcji *ready-made* jako modelu doświadczenia. To z kolei wiedzie nas do kolejnego interesującego aspektu omawianego problemu: momentu, w którym artystyczny potencjał rzeczywistości pozaartystycznej zostaje zaktualizowany w postaci dzieła sztuki. Zatem, „(...) czy cały świat składa się z utajonych dzieł sztuki” oczekujących „przemienienia” w „ciało” sztuki?²¹

V. Świat jako „gotowe dzieło sztuki”?

„Na stacji *St. Lazare* (...) młody mężczyzna w białym kitlu, z oczami Ormianina i czarną słuchawką przy uchu, na tle brudnej, na żółto pomalowanej kolumny

19 Znamienne dla tego zjawiska są zwyczajne językowe, które opierają się na tej współzależnej relacji. Opisując zdarzenia pozaartystyczne, częstokroć odwołujemy się do zjawisk oraz siatki pojęć związanych ze sztuką: „kafkowska” czy „mrożkowa” sytuacja, „czysty surrealizm”, „kicz”. Popularne są również zwroty, takie jak „czeski film”, „komedia pomyłek” czy popularne „(...) by tego nie wymyślił” w konfiguracjach z różnymi twórcami, jak Bareja, Szekspir czy Mroźek. Pojęcia „dramatu” oraz „komedii” i „tragedii”, które używamy w stosunku do sytuacji pozaartystycznych, również posiadają swe ugruntowanie w siatce pojęć związanej ze sztuką. W tym kontekście znamienne jest również określenie widoków naturalnych jako „malowniczych”, „jak z obrazka” (*picturesque*) czy w odwołaniu do twórczości malarzy (np. „Turnerowski pejzaż”).

20 S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, PWN, Warszawa 1966, s. 227.

21 A. C. Danto, *Świat...*, s. 43. We fragmencie tym Danto odnosi się do swej metafory „przemienienia” (*transfiguration*), która ilustrować miała proces zmiany statusu ontologicznego przedmiotów – ze zwyczajnych przedmiotów codziennego użytku w dzieła sztuki typu *ready made*.

i czerwonej (geranium) ceraty na podłodze – nad głową czarna blacha z napisem *Location*. Dawno nie przeżyłem tak błyskawicznie, jak by już «namalowa nego» obrazu [podkreślenie P. M.]: to tło: żółć cytrynowa, pomarańczowa, bogata, brudne zielenie, biel kitla i ciężkie czernie” – tak właśnie opisuje jedno z wielu tego typu przeżyć malarz J. Czapski²². „Gotowe”, „znalezione” dzieło sztuki – w proponowanym przeze mnie poszerzonym sensie – stanowi bowiem z perspektywy artysty szczególny moment, gdy rzeczywistość „podsuwa” gotowy twór – dzieło sztuki *in potentia* – odpowiednio ukształtowane, czekające na utrwalenie. Jak zaświadcniają liczne przykłady z dzienników, esejów czy korespondencji malarza – patrzy on na świat jakby był serią obrazów – pojedynczych dzieł sztuki – i właśnie w ten sposób – z powrotem – przedstawia świat na swoich obrazach. Dzięki temu ukazany zostaje nam „świat widziany oczami artysty”. Twórczość Czapskiego ilustruje szczególnego rodzaju **kolistość form postrzegania**: poprzez sztukę ukazuje sposoby widzenia rzeczywistości, które wynikają z patrzenia na rzeczywistość poprzez pryzmat sztuki. Raz, świat pozaartystyczny jawi się malarzowi na wzór gotowego tworu artystycznego („jakby już namalowany obraz”), by innym razem to tradycja artystyczna determinowała sposób postrzegania świata: „Esy-floresy białe (...) na szybie sklepowej w Amiens, zamalowana całkowicie białą farbą szyba na rue Jacob (...) mur szary, ciepły w Maisons Laffitte, na którym białą farbą namalowano paralelogramy nierównego kształtu i wielkości, bez cienia estetycznych intencji (...) schody wyjściowe w kinie na Champs Elysées, ciemne, brudne, koloru ciemnego wina, z jedną smugą ostrego cynobru u boku elektrycznej lampki – ile takich wstrząsów wzrokowych mógłbym wyliczyć, by nie być gołostownym. Czy i do jakiego stopnia zawdzięczam te nagłe przeżycia wpływom sztuki abstrakcyjnej?” – zapytuje sam siebie Czapski²³. W kontekście przemieszania porządków: artystycznych i pozaartystycznych warto na koniec przywołać również *Dzienniki* M. Dąbrowskiej, których fragment rozpoczynał niniejszy artykuł. Jak zauważają autorki analizy codziennych zapisów Dąbrowskiej: „Kilkakrotnie w Dziennikach znaleźć można zapiski bezpośrednio mówiące, iż ich autorka ogląda rzeczywistość zewnętrzną jako gotowe kompozycje plastyczne (...): «ruiny za oknem wyglądają w nich jak krajobraz futurysty», «śliczna wieś Hel, jak wycięta ze starego holenderskiego obrazka», «wejście w olbrzymi las o drzewach z rycin Andriollego», «podwórze i dom – jak nastrój z obrazów Linkego, ‘złamanych’ Goya»”²⁴.

Zakończenie

Hermeneutyka codzienności, która podąża drogą odczytywania świata zastanego w ramach struktur i siatek pojęciowych ugruntowanych w sztuce ukazuje

22 J. Czapski, *Wyrwane strony*, Noir sur Blanc, Warszawa 1993, s. 111. Warto zauważyć zbieżność określeń, którymi posługuje się zarówno Niedenthal („zobaczyłem [zdjęcie]”), jak i Czapski („przeżyłem jakby już «namalowany» obraz”).

23 J. Czapski, *Patrząc*, Znak, Kraków 1983, s. 258: *Abstrakcja – za i przeciw*. Zob. także inne przykłady wypowiedzi Czapskiego na temat tego zjawiska w: tamże, s. 303, 350, 385-386, 383.

24 D. Bieńkowska, E. Umińska-Tytoń, *Między słowem, obrazem a muzyką, czyli o integralności sztuk w „Dziennikach” Marii Dąbrowskiej*, „Studia Językoznawcze” 15(2016), s. 45.

świat jako wieloznaczny, bogaty w różnorodne sensory. Transfer znaczeń związany z pojęciem *ready-made* pozwala na zaaranżowanie narzędzia myślowego, dzięki któremu możemy opisywać zjawiska, w których aspekt „twórczy” i bytowy pokrywa się, a więc, gdy to, co artystyczne spaja się z tym, co zastane. Patrzenie na rzeczywistość poprzez pryzmat sztuki – jak to zostało ukazane na przykładach fotografii reportażowej czy malarstwa – okazuje się epistemicznym „produktem ubocznym” mimetycznie zorientowanej sztuki, która – źródłowo – ugruntowana jest w świecie. Choć ów paraartystyczny (by rzecz językiem Gołaszewskiej) potencjał rzeczywistości może zostać zaktualizowany w postaci dzieła sztuki, to wydaje się, iż znacznie częściej staje się on częścią indywidualnego „muzeum wyobraźni”, który tworzy na co dzień, na podstawie potocznych doświadczeń, każdy z nas. Na tym poziomie, doświadczenie rzeczywistości pozaartystycznej „naznaczone” doświadczeniem sztuki staje się, potencjalnie, źródłem szczególnego rodzaju przeżyć estetycznych. Należy przy tym jednak pamiętać, że jesteśmy aktywnymi współtwórcami tych doświadczeń, uposażeni w sugestywne schematy obrazowe czy pojęciowe, które proponuje sztuka – patrzymy na świat w sposób zapośredniczony, a przez to indywidualny. Analiza tych sposobów stanowi jedną z możliwych dróg, jakimi może podążać estetyczna refleksja nad codziennością. „Piętnastoletni Jun-sang (...) ponieważ naoglądał się filmów umiał spojrzeć na siebie z dystansu i wyobrazić sobie, jakby scena ich pierwszego spotkania wyglądała na ekranie. W jego późniejszych wspomnieniach te chwile rozgrywały się w odrealnionym technikolorze (...)”²⁵.

paula.milczarczyk@gmail.com

25 B. Demick, *Świata nie mamy czego zazdrościć. Zwyczajne losy mieszkańców Korei Północnej*, przeł. A. Nowakowska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2011, s. 24.

Adam Cichoń

Deleuze, *slow cinema* i trwanie, czyli dokąd prowadzi nas obraz

Abstract

This article proposes to broaden the interpretation of Gilles Deleuze's philosophy in relation to the *slow cinema* movement. The author uses Deleuzian film theory to describe specific tendencies in contemporary art cinema. Long takes, minimalism and lack of narrative are features that characterize what has been called slow cinema. Extreme lengths of movies and shots are also reasons why slow cinema is treated as uninteresting or simply boring. The author shows that slow cinema can be closely correlated with the non-chronological concept of time that is present in the Deleuzian metaphor of *crystals of time*. In the context of film, this particular idea emerges in *Cinema 2: The time-image* and is one of the most important terms in Deleuze's theory. This article explains how the metaphor of crystals of time could have an influence on slow cinema and how we can better understand the meaning of this film movement. From that perspective, slow cinema seems to be an attempt to show us something more than is viewed on screen. The author reconsiders categories like *surface* and *depth* in the context of slow cinema movies to answer the question of how it is possible to perceive in these films something more than merely boring stories.

Keywords: crystals of time, Deleuze, film, image, slow cinema, time

Wprowadzenie

Slow cinema często przedstawiane jest jako pewne ekstremum. Trudno go też za takowe nie uznać skoro filmem sztandarowym dla tego nurtu jest *Szatańskie tango* Béla Tarra, czyli dzieło trwające nieco ponad siedem godzin. Co więcej węgierski reżyser nie jest wcale odosobniony w tworzeniu filmów ekstremalnie długich. Wystarczy pomnieć tu choćby nazwisko Lava Diaza, który uczynił z tego wręcz swój znak rozpoznawczy. Mówiąc jednak o *slow cinema* uwagę należy zwrócić nie tyle na długość samego filmu, co na czas trwania poszczególnych ujęć. W dużym stopniu kino wolne składa się bowiem właśnie z tak zwanych *long takes*. Barry Salt zaproponował skalę służącą do mierzenia średniej długości ujęcia w filmach – ASL (*average shot length*), która pozwala na zaobserwowanie ciekawej zależności. Jak wskazuje Orhan Çağlayan przykładowo „ASL dla *Tożsamości Bourne'a* wynosi 3,6 sekundy, natomiast dla *Harmonii Werckmeistera*

jest to 219 sekund”¹. O ile samą skalę w perspektywie tych rozważań należy potraktować bardziej jako ciekawostkę, o tyle pokazuje ona w pewnym uproszczeniu, iż *slow cinema* posługuje się o wiele dłuższymi ujęciami niż kino głównego nurtu. Akcja w takich filmach toczy się o wiele wolniej, można nawet powiedzieć, że praktycznie w nich zanika. Co zatem oferują nam takie filmy? Czy nie prowadzą do swoistego „zamęczenia” widza?

Na pewno mamy tutaj do czynienia z doświadczeniem zupełnie innego rodzaju niż to znane nam z „dotychczasowego” kina. Na czym jednak polega ta odmienność? Otóż *slow cinema* ze względu na swoją specyfikę zdaje się ciągle odsyłać nas do czegoś, co znajduje się poza obrazem. W znacznym stopniu jednak zrozumienie niniejszej problematyki ułatwi nam przyjrzenie się samej rejestracji filmowej. Istotne w tej kwestii wydają się chociażby uwagi Siegfrieda Kracauera. Niemiecki teoretyk w swojej znanej książce *Teoria filmu* przedstawiał kino jako wyrastające bezpośrednio z fotografii i co za tym idzie – dzielące z nią pewne cechy wspólne. Szczególnie ważne jest zapośredniczenie zapisu rzeczywistości poprzez kamerę. Dzięki niej możliwe jest rejestrowanie z niewyobraźną wcześniej precyzją². Mówiąc inaczej – zdjęcia oddają rzeczywistość – i w tym sensie dają nam obiektywne spojrzenie. Film jednak przede wszystkim ukazuje ruch i także może to czynić w sensie obiektywnym (nieruchoma kamera), jak jednak zaznacza Kracauer:

w miarę rozwoju techniki filmowej w coraz większym stopniu korzystano z ruchliwości kamery i efektów montażowych, aby przekazać treść. Nadal siłą filmów była zdolność ukazywania ruchów niedostępnych dla innych mediów, ale nie musiano już ukazywać tylko ruchów zewnętrznych, obiektywnych. W dojrzałym technicznie filmie ruchy „subiektywne” – to znaczy takie, do których wykonania zaprasza się widza – stale współzawodniczą z ruchami obiektywnymi³.

Mówiąc inaczej, kamera filmowa ma zarówno potencjał „obiektywizacji”, jak i „subiektywizacji”. Może zarówno odsyłać nas do obrazu rzeczywistości, jak i do subiektywnego spojrzenia na nią. Co więcej do udziału zaproszony jest także widz, w związku z czym możemy stwierdzić, że obraz filmowy odsyła nas do treści mentalnych reżysera bądź też operatora, ale w równym stopniu może odsyłać do treści mentalnych widza. To także teza, którą można wpisać w pole rozważań Gillesa Deleuze’a z drugiego tomu *Kina*. Tam właśnie francuski filozof przygląda się obrazowi-czasowi, który jego zdaniem zastępuje obraz-ruch. To przejście pomiędzy jednym a drugim typem obrazu wiąże się z szeregiem następstw. Porzucony zostaje w pewnej mierze ruch bądź też akcja sama w sobie. W pewnym sensie możemy stwierdzić, że *slow cinema* podejmuje to, co związane z owym przejściem, a więc swoiste „spowolnienie”. W takiej optyce *slow cinema* jawi się jako naturalna kontynuacja kina, o którym pisał Gilles Deleuze – kina obrazu-czasu. Co za tym idzie można doszukiwać się w tym nurcie kinematografii słynnego kryształu czasu. Zanim przejdziemy do tego szczególnego typu obrazu, należy wprowadzić kilka rozróżnień, które pozwolą w pełni ukazać

1 O. E. Çağlayan, *Screening boredom: The history and aesthetics of slow cinema*, Canterbury 2014, s. 52. O ile inaczej nie zaznaczono, wszystkie pozycje obcojęzyczne podaję we własnym tłumaczeniu.

2 S. Kracauer, *Teoria filmu*, tłum. A. Helman, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 30.

3 Tamże, s. 60.

kino wolne jako żywioł czasu uwolniony poprzez „spowolnienie”. Powtórzmy więc naszą wstępną tezę: *slow cinema* nieustannie odsyła nas do czegoś, co znajduje się poza obrazem. Myśl tę należy rozwinąć i spróbować zrozumieć, nie tyle – czym jest *slow cinema*, ile – dokąd może nas zaprowadzić.

Przedłużenie obrazu

Przejście od obrazu-ruchu do czystych sytuacji optycznych i dźwiękowych, które reprezentują obraz-czas, to także przejście pomiędzy dwoma odrębnymi modusami bycia obrazu, które wymagają od nas odmiennego na nie spojrzenia. Gilles Deleuze wiązał je z dwoma rodzajami „rozpoznania” u Bergsona. W ten sposób obraz-ruch odpowiada rozpoznaniu nawykowemu, natomiast obraz-czas rozpoznaniu uważnemu. Poprzez rozpoznanie nawykowe należy rozumieć „działanie na zasadzie przedłużenia: percepcja przedłuża się w nietypowych ruchach; ruchy przedłużają percepcję tak, żeby wydobyć z niej pożyteczne efekty”⁴. Rozpoznanie uważne to z kolei niemożność przedłużenia percepcji. Gilles Deleuze pisze, iż „moje ruchy – subtelniejsze i innego rodzaju – powracają do obiektu, podkreślając pewne jego zarysy, i wydobywają zeń kilka cech charakterystycznych. I zaczynamy od nowa, gdy chcemy zidentyfikować odmienne cechy i kontury, ale za każdym razem musimy zaczynać od zera”⁵. Z jednej strony mamy więc przedłużanie, z drugiej zaś wręcz przeciwnie porzucanie przedłużenia percepcji. Daniela Angelucci twierdzi, że pierwsze z rozpoznań jest mechaniczne, drugie natomiast nazywa aktywnym⁶. To ważna obserwacja, wynika z niej, że rozpoznanie nawykowe poprzez swoją machinalność jest bierne – związane ze swoistym odrętwieniem umysłu. Aktywność rozpoznania uważnego jest zaś konsekwencją faktu, iż „zmusza ono podmiot do refleksji i poszukiwania we własnej pamięci”⁷. Wydaje się, że z podobnym spostrzeżeniem skorelowana jest konstatacja Deleuze’a, iż bogactwo obrazu sensoryczno-motorycznego (rozpoznanie nawykowe) jest pozorne, natomiast obraz czysto optyczny poprzez swoje ograniczenie – „skąpość tego, co zachowuje”⁸, jest prawdziwie bogaty. Spróbujmy bliżej przyrzeć się temu stwierdzeniu.

Obraz czysto optyczny także ulega swoistemu przedłużeniu, jest ono jednak innego typu aniżeli to, któremu ulega obraz sensoryczno-motoryczny. Nie jest ono, jak to nazywa Deleuze przedłużeniem w ruchu, lecz w obiegu, ściśle w obiegu pamięci. To teza, którą francuski filozof wprowadza za Bergsonem – „obraz optyczny wchodzi w relację z obrazem-wspomnieniem, który go przyzywa”⁹. Deleuze jednak na tym nie poprzestaje i znacząco poszerza ten obszar. Jak pisze:

4 G. Deleuze, *Kino*, tłum. J. Margański, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 271.

5 Tamże.

6 D. Angelucci, *Deleuze and the concepts of cinema*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Edynburgu, Edynburg 2014, s. 325.

7 Tamże.

8 G. Deleuze, *Kino*, s. 272.

9 Tamże.

w relacje wchodziłoby realne i wyobraźniowe, fizyczne i psychiczne, obiektywne i subiektywne, opis i narracja, aktualne i wirtualne... Ważne w każdym razie jest to, że oba człony relacji z natury odmiennej, choć ze sobą się uganiające, odsyłają do siebie nawzajem, odzwierciedlają się tak, że nie można powiedzieć, który jest pierwszy, i zmierzają ostatecznie do połączenia się w jednym punkcie nierozróżnialności¹⁰.

Warto zwrócić uwagę, że jako taki punkt można potraktować specyficznie rozumianą powierzchnię. Na dalszym etapie naszych rozważań będziemy często posługiwać się tym pojęciem. Próbując uchwycić jego istotę, należy pamiętać o rozważaniach Kracauera na temat związku materii z kinem. Niemiecki teoretyk zauważał między innymi, iż film rejestruje materialną rzeczywistość, ponadto umożliwiając wydobycie z niej tych rzeczy, które wcześniej nie były przez nas dostrzegane¹¹. Jednocześnie sam film także jest czymś materialnym, natomiast kadr filmowy jest pewną materialną płaszczyzną. Na tym najprostszym poziomie ową „powierzchnię” można rozumieć właśnie jako materię kadru. Jednocześnie należy jednak pamiętać o doniosłości tej kategorii w obrębie całej filozofii Gillesa Deleuze’a. Obraz filmowy w teorii kina francuskiego myśliciela należy traktować właśnie jako powierzchnię, to znaczy jako coś o wyraźnej dwubiegowości, przy czym oba bieguny wydają się do siebie niewspółmierne. Dwie strony obrazu zdają się zbiegać w owym punkcie nierozróżnialności. Nie sposób myśleć jednak tego pojęcia bez wprowadzenia opozycji aktualne-wirtualne. Domeną sytuacji czysto optycznych jest bowiem to, że nie odbieramy ich jedynie jako obrazu aktualnego – literalnie tego, co w danej chwili jest wyświetlane na ekranie, ale zawsze jako coś w połączeniu z czymś innym. Można w tym kontekście podkreślić bergsonowskie stanowisko, że w „rzeczywistości nie ma postrzeżenia nieprzesiąkniętego wspomnieniami”¹². Obraz ze swej natury zawsze połączony jest z pamięcią.

Nowy wymiar subiektywności

Wizyta Deleuze’a w kinie i prowadzone w nim poszukiwania zdają się skierowane w podobnym nurcie, do tego wytyczonego podczas eksplorowania tematyki znaków w *Proust i znaki*. Filozof pisał tam, iż „każde z naszych wrażeń ma dwie strony na wpół uwięzione w obiekcie, przedłużające się w nas samych drugą połową”¹³. Jeszcze raz pojawiają się dwie strony, jednak ciekawa jest dalsza część tego stwierdzenia. Wrażenia przedłużają się w nas samych, tak samo dzieje się więc z obrazem. Wprowadzenie przez Deleuze’a obrazów-wspomnień do koncepcji kina, wydaje się wzmocnieniem tej tezy. Jego zdaniem uruchamiają one rozpoznanie uważne bądź też – co znamienne – „objawiają nowy sens subiektywności”¹⁴. Francuski filozof rozumie przez to, iż nabiera ona sensu

10 Tamże, s. 273.

11 S. Kracauer, *Teoria filmu*, s. 338.

12 H. Bergson, *Materia i pamięć: o stosunku ciała do ducha*, tłum. W. Filewicz, Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego, Warszawa 1926, s. 18.

13 G. Deleuze, *Proust i znaki*, tłum. M. P. Markowski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 30.

14 G. Deleuze, *Kino*, s. 274.

temporalnego i duchowego, a już nie motorycznego¹⁵. Należy zająć się ową drugą stroną znaku, obrazu czy wrażenia, ona bowiem kieruje nas po pierwsze do subiektywności, a po drugie do czasu jako takiego. Pogląd Deleuze'a na czystą sytuację optyczną prowadzi nas do tezy o ustawicznym rozdzieleniu obrazu. Poszukiwania drugiej strony obrazu to poszukiwania wirtualności. Konieczne jest więc wytłumaczenie, jak można ją rozumieć w kontekście *Kina*. Jak pisze francuski filozof, „obraz aktualny ma swój obraz wirtualny, odpowiadający mu jak sobowtór czy odbicie. Ujmując rzecz w kategoriach bergsonowskich – obiekt realny odbija się w obrazie zwierciadlanym jako przedmiocie wirtualnym spowijającym z kolei zarazem czy odzwierciadlającym rzeczywistość: między jednym a drugim następuje stopienie się”¹⁶. Zanim przejdziemy więc *stricte* do wirtualności i do jej znaczenia dla obrazu filmowego, spróbujmy wytłumaczyć, dlaczego dla *slow cinema* istotne jest stopienie bądź też nierozróżnialność aktualnego i wirtualnego.

Poza konwencją

Deleuze zauważa istotny udział obrazu-wspomnienia w kinie, ważne jest jednak, w jaki sposób ów obraz do nas dociera. Francuski filozof dostrzega, iż uwidacznia się on głównie w retrospekcjach. Metoda ta zdaniem Deleuze'a jest konwencjonalna, „jest jak napis: uwaga wspomnienie!”¹⁷. Argument, jaki myśliciel mógłby kierować w stronę retrospekcji, jest więc z gruntu podobny do jego zarzutu wobec Eisensteinowskiego montażu atrakcji. Obie metody działają bowiem na zasadzie sensoryczno-motorycznej, ściślej pokazują literalny związek jednego obrazu z drugim – są bezpośrednimi wskazaniem. Jasna staje się więc powoli konstatacja Deleuze'a – „na przekór naszej pierwszej hipotezie to nie obraz-wspomnienie wystarcza do zdefiniowania nowego wymiaru subiektywności”¹⁸. Nie mamy jednak tutaj do czynienia z odrzuceniem obrazu-wspomnienia jako takiego. Ważne są bowiem wnioski, jakie Deleuze wysnuwa z twórczości Josepha Mankiewicza. Zdaniem filozofa to właśnie ten reżyser jest mistrzem retrospekcji, używa jej jednak w inny sposób niż ten, który nazwalibyśmy konwencjonalnym. Chodzi tutaj o zastosowanie retrospekcji, tak by nie można jej było oskarżyć o sensoryczno-motoryczne przedłużanie. Takie odejście od linearności, które zmusza do odrębnej lektury obrazu filmowego. Zdaniem filozofa

gdy przypomnienie jest nieskuteczne, przedłużenie sensoryczno-motoryczne zostaje zawieszona. Obraz aktualny, terażniejsza percepcja optyczna, nie zająbia się ani z obrazem motorycznym, ani nawet z obrazem wspomnieniem, który ponownie ustanowiłby kontakt. Wchodzi raczej w relację z elementami autentycznie wirtualnymi, doznaniem *deja vu* czy przeszłości w ogóle, sennymi obrazami, fantazmatami albo scenami teatralnymi¹⁹.

15 Tamże.

16 Tamże, s. 295.

17 Tamże, s. 275.

18 Tamże, s. 280.

19 Tamże, s. 281.

Wydaje się, że obraz, o którym Deleuze mówi, jest pewnego rodzaju kulminacją, tzn. reżyser podsuwa nam kolejne sceny, które w jakiś sposób przechowujemy w pamięci, by posłużyć się nimi później. Jednak u Mankiewicza zachodzi coś więcej – retrospekcja dociera do punktu nierozróżnialności, co doskonale widać w ostatnich scenach *Wszystko o Ewie*, „rozdwojenia pozostają tak niezauważalne, że mogą się ujawnić dopiero po fakcie, w pamięci uważnej”²⁰. Czyż *słow cinema* nie doprowadza tej niezauważalności do swoistej granicy?

Kryształ czasu

Figura, o której tutaj mowa, pojawia się u Deleuze’a przy rozważaniach o filmach Orsona Wellesa i związana jest ze scenami, w których występują lustra. Deleuze pyta, czy nie należy raczej zagęszczać obrazu, aniżeli go rozciągać²¹. Stwierdzenie to trafia w sedno naszego problemu – *słow cinema* jako obraz zagęszczony. Jaka jest jednak rola wspomnianego lustra, które przecież pojawia się w twórczości filozofa wielokrotnie w innych kontekstach? Dla Deleuze’a było ono pewnym punktem odbicia do analizy przeprowadzonej w *Logice sensu* i kierowało rozważania na zagadnienie powierzchni. Można uznać, że poniekąd i w kryształach czasu jest to topika ciągle żywa. To, czego szuka Deleuze w tej figurze nazywa „najmniejszym obiegiem pełniącym funkcję wewnętrznej granicy wszystkich pozostałych obiegów i ujmującym aktualny obraz jakby w bezpośrednim, symetrycznym, konsekwentnym, a nawet symultanicznym podwojeniu”²². Najmniejszy obieg ma być granicą, stanowić przecięcie. Sytuacja zagęszczenia obrazu, a raczej zagęszczenia go do granic możliwości, jest sytuacją, w której aktualne i wirtualne niejako stapiają się – stają się nierozróżnialne. Aktualne i wirtualne rzeczywiście wchodzi z sobą w kontakt jedynie, kiedy nasza percepcja zawodzi²³. Można powiedzieć, że czysta sytuacja optyczna, którą posługuje się przecież *słow cinema*, jest ze swej natury krystaliczna bądź też jak pisze Deleuze – „z natury dwoista”²⁴.

Francuski filozof wyłuskując tę właściwość przede wszystkim ze słynnych sekwencji z *Obywatela Kane’a* oraz *Damy z Szanghaju*, gdzie obraz głównych bohaterów zostaje zmultiplikowany w zwierciadłach. Nie jesteśmy wtedy – jak pokazuje Deleuze – w stanie wskazać, który obraz jest aktualny, a który wirtualny. Poprzez niemożność przedłużenia percepcji czy też przyporządkowania obrazu do innego, jesteśmy poniekąd zachęcani do poszukiwania bądź też eksplorowania „drugiej strony” obrazu. Owa zdolność obrazu wirtualnego do przechodzenia w obraz aktualny została pokazana już w *Psie andaluzyjskim* Luisa Buñuela. Mamy tutaj na myśli słynną scenę, w której chmura przecinająca księżyc przepływa w scenę rozcinania oka brzytwą. Obraz ten można uznać za jeden z aktów fundujących kino bądź też odnajdujących jego prawdziwą istotę.

20 Tamże, s. 277.

21 Tamże, s. 296.

22 Tamże, s. 295.

23 D. Angelucci, dz. cyt., s. 335.

24 Tamże.

Jakie jest jednak w tym wszystkim miejsce *slow cinema* i specyficznie dlań za-gęszczonego obrazu? Odpowiedzi na to pytanie należy poszukiwać w tym, co Deleuze stara się wyprowadzić z filozofii Bergsona. Daniela Angelucci twierdzi, że obraz krystaliczny jest wyciągnięciem przez Deleuze'a ostatecznych konsekwencji z bergsonowskich intuicji²⁵. Chodzi tutaj między innymi o sposób, w jaki francuski filozof tłumaczy, czym jest terażniejszość. Jego zdaniem „obraz musi być terażniejszy, a zarazem przeszły. Gdyby w momencie, gdy jest terażniejszy nie był równocześnie przeszły, terażniejszość nigdy by nie przeminęła”²⁶. Ściślej obraz aktualny, czyli terażniejszy współistnieje ze współczesną mu przeszłością – wirtualnością.

W *Kinie* czytamy, że „nasze istnienie aktualne, w miarę jak rozwija się w czasie, podwaja się w ten sposób o istnienie wirtualne, o obraz w lustrze. Każda chwila naszego życia posiada dwa aspekty: jest czymś aktualnym i wirtualnym, z jednej strony spostrzeżeniem, a z drugiej wspomnieniem”²⁷. Ważny jest ruch, który można określić ruchem pogłębiania, a który zdaje się wpisany w obraz-kryształ. Kluczowe są tutaj obiegi pamięci, ściśle związane z czasem jako takim. Otóż mały obieg – wewnętrzna granica wszystkich obiegów, odsyła do coraz szerszych obiegów i na odwrót. Pamięć kreśli coraz głębsze obiegi, jednocześnie krystalizując się na powierzchni. Spróbujmy nieco rozjaśnić te tezy poprzez przywołanie opowieści pojawiającej się w pismach Sergiusza Eisensteina.

Obraz stający się czasem

Rosyjski reżyser przywołuje obrazy malowane na tak zwanym zwoju *makimono*, które są charakterystycznym dla kultury japońskiej sposobem zapisu. Warto przyjrzeć się szczególnie jednemu fragmentowi wyводу Eisensteina. Chodzi tutaj o obraz wykonywany przez artystę płynącego rzeką. W pewnym sensie artysta dokonuje bowiem zapisu czasu na płótnie. Dryfując łodzią w dół rzeki, malarz konsekwentnie szkicuje to, co widzi, przenosząc obrazy na płótno. Nie bez powodu Eisenstein rysunek na zwoju *makimono* nazwał śladem kinematograficznym. Czyż nie jest on – zachowując oczywiście pewne proporcje – wzorcem zapisu na taśmie filmowej? Należy doprecyzować kilka kwestii. Po pierwsze, artysta zapisuje to, co dla niego aktualne, jednocześnie dokonując tego, staje się to wirtualne. Co więcej malarz nie może w jednym ruchu utrwalić obrazu, który widzi, co oznacza, że musi on sięgać do swojej pamięci. Być może należałoby przebadać koncepcję Gillesa Deleuze'a, w zestawieniu z tezą Andrieja Tarkowskiego, że obraz filmowy jest czasem utrwalonym i to w sensie faktycznym²⁸. Ciekawy jest chociażby fakt, że Tarkowski w kontekście retrospekcji i równoczesności przywołuje nieudane eksperymenty kina z dzieleniem ekranu na kilka części. Wydaje się, iż rosyjski reżyser odczuwał problematykę rozszczepiania się naszej rzeczywistości, ale także wewnętrzną – jego zdaniem – filmową konieczność

25 D. Angelucci, dz. cyt., s. 337.

26 G. Deleuze, *Kino*, s. 305.

27 Tamże.

28 A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, tłum. S. Kuśmierczyk, Wydawnictwo Pelikan, Warszawa 1991, s. 46.

rozwijania akcji kolejno²⁹. Oznacza to, że owa dwoistość musi być ukazywana w sposób, który nazwać można „zwijaniem w prostokąt”, nie można jej pokazywać symultanicznie poprzez „poliekranowość” – jest to bowiem niezgodne z podstawową konwencją kinematograficzną. „Zwijanie w prostokąt” to – jak pokazywał nam Eisenstein – zasada, na jakiej działa film. Rulon *makimono* zostaje zwinięty do prostokąta tzn. do kadru. Mówiąc inaczej, czas zostaje zwinięty do owej czworokątnej powierzchni. Wielość obrazów, które artysta rysował wraz z płynącym czasem, zostaje zwinięta w jeden obraz. Jeżeli jednak zostaje „zwinięta” – oznacza to, że w jakimś sensie pozostaje obecna. Wielość, intensywność, wirtualność, a w końcu czas odbijają się w obrazie-kryształ. Mówiąc jeszcze inaczej, przed naszymi oczyma ukazuje się pewna określona ilość materii w postaci „zagęszczonego” kadru. Jak już zauważaliśmy, Deleuze przyjmuje za Bergsonem tezy wynikające z dualizmu materii i pamięci. W związku z obiegami pamięci, które mogą być coraz szersze i głębsze, wirtualne i aktualne jawią się więc jako współistniejące w obrazie. Stąd też teza Deleuze’a, iż „obraz-kryształ konstituuje najbardziej fundamentalne działanie czasu: ponieważ przeszłość nie konstituuje się według teraźniejszości, która była, lecz równocześnie, czas w każdym momencie musi się rozdwajać na teraźniejszość i przeszłość (...) czas polega na tym rozdwójeniu, i to właśnie czas widzimy w kryształach”³⁰.

Dwa rodzaje czasu

Slow cinema mimo niektórych ekstremów w obrębie nurtu nie stara się utrwalac czasu w sensie rzeczywistym. Założeniem kina wolnego nie jest dosłowny zapis w proporcjach jeden do jednego. Kino żywi się momentami uprzywilejowanymi i tak też dzieje się w *slow cinema*, mimo iż dokonuje się w nim znaczące spowolnienie akcji. Kryształiczny model obrazu jest tym, co odnajduje swoje miejsce w *slow cinema* w bodaj największym stopniu. Aby spróbować uwiarygodnić powyższą tezę, powróćmy jeszcze raz do pojęcia powierzchni. Deleuze pisze, iż „kryształ zawsze żyje na granicy, sam jest uciekającą granicą między bezpośrednią przeszłością, której już nie ma, i bezpośrednią przyszłością, której jeszcze nie ma, ruchomym lustrem, które nieustannie odbija postrzeżenie we wspomnienie”³¹. Zastanawiające jest powtarzanie raz po raz faktu usytuowania obrazu na granicy czy przecięciu. Dlaczego w tak wielu różnych wariantach Deleuze stara się podkreślić ten fakt i co poprzez niego chce osiągnąć?

Otóż w *Bergsonizmie* Deleuze pisze, że „w trwaniu jako doświadczeniu psychologicznym chodzi o przejście, zmianę, o stawanie się, ale stawanie, które trwa, zmianę która stanowi substancję samą”³². Co ważne, jak konstatuje filozof – dla Bergsona połączenie tych cech, czyli ciągłości i niejednorodności nie jest problemem³³. Problemy, które uwidoczniły się w trakcie niniejszych

29 Tamże, s. 50.

30 G. Deleuze, *Kino*, s. 307.

31 Tamże, s. 308.

32 G. Deleuze, *Bergsonizm*, tłum. P. Mrówczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 31.

33 Tamże.

rozważań zdają się możliwe do rozwiązania, dzięki odwołaniu się do autora *Materii i pamięci*. Przypomnijmy chociażby wątpliwości, które przed chwilą odkrywaliśmy – wielość zwinięta w pojedynczy kadr. Czyż filozofia Bergsona nie otwiera możliwości zmierzenia się z takim problemem? Wydaje się, że wymykanie się terażniejszości bądź też to, co francuski filozof określał za pomocą słynnej szekspirowskiej formuły – czasu, który wypadł ze swoich zawiasów (*time out of joint*) wymaga pewnego doprecyzowania. Otóż – podobnie jak Bergson – także Deleuze mówi o dwóch współistniejących koncepcjach czasu. Mamy tutaj na myśli Aiona i Chronosa u Deleuze’a oraz czas abstrakcyjny i rzeczywiste trwanie u autora *Materii i pamięci*. W *Logice sensu* francuski filozof tłumaczy to w następujący sposób: „mamy dwa czasy: na pierwszy z nich składają się wyłącznie szkatułkowe terażniejszości, podczas gdy drugi bezustannie rozkłada się na rozpostartą przeszłość i przyszłość”³⁴. W dużym uproszczeniu Chronos byłby więc przedstawiony jako czas jednowymiarowy – linearny, Aion zaś jako coś wielowymiarowego, wymykającego się terażniejszości. Kiedy mówimy o czasie, który wypadł z ram, to myślimy właśnie o tym drugim rodzaju czasu. Ramy bądź też zawiasy rozumiemy zaś jako ramy czasu linearnego. Poprzez tę optykę możemy stwierdzić, iż kryształ czasu jest czymś, co nosi w sobie zdolność do wyrywania czasu z dotychczasowych ram. Należy przypomnieć również, że obiegi pamięci zostają przez Bergsona przedstawione graficznie. Schemat ten ma postać stożka, którego wierzchołek bezpośrednio przylega do terażniejszości, którą – co warto zaznaczyć – przedstawiono jako pewną płaszczyznę, natomiast ramiona stożka rozszerzają się w stronę coraz rozleglejszych obiegów pamięci. Potraktujmy więc terażniejszość jako pewnego rodzaju powierzchnię, a konkretniej kadr filmowy. Obserwujemy na ekranie przepływające obrazy, z których każdy stanowi właśnie płaszczyznę terażniejszości, do której ściągnięta została pamięć. Jak stwierdza Deleuze „oto paradoksalne cechy czasu niechronologicznego: preegzystencja przeszłości w ogóle, współistnienie wszystkich obszarów przeszłości, istnienie w najbardziej ściągniętym stopniu”³⁵. Koncepcja, z którą mamy tutaj do czynienia, oparta jest więc na niechronologicznym pojęciu czasu i – co ważne – wykazuje związane z tym paradoksalne cechy.

Kadr jako płaszczyzna

Rozważania Deleuze’a wystawione są na ten sam zarzut, który był bodaj najczęściej kierowanym przeciw filozofii Henriego Bergsona. Mamy tutaj na myśli oskarżenia o irracjonalizm. Autor *Kina* wydaje się tego świadom. Jak pisał, chodzi o „eksperymentowanie, polegające na szukaniu po omacku, a projekt odwołuje się do środków niedających się zaakceptować mało racjonalnych i rozumnych. Są to środki pochodzące ze sfery snu, procesów patologicznych, doświadczeń

34 G. Deleuze, *Logika sensu*, tłum. G. Wilczyński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 96.

35 G. Deleuze, *Kino*, s. 323.

ezoterycznych, upojenia lub ekscesu”³⁶. W koncepcji francuskiego filozofa chodzi przede wszystkim o ruch myśli, ten zaś nie poddaje się ograniczeniom – „myślenie to poruszanie się po czarodziejskiej linii”³⁷. Oba powyższe cytaty padają w kontekście płaszczyzny immamencji, co świadomie pominęliśmy. Pojęcie to jest jednym z najważniejszych myśli francuskiego filozofa, ale jednocześnie jest niezwykle skomplikowane, co więcej Deleuze chciałby, ażeby nie było ono pojęciem jako takim. Dlaczego jednak poruszamy ten wątek w kontekście *slow cinema* bądź też kina w ogóle? Wielokrotnie w toku niniejszych rozważań stwierdzaliśmy, że obraz filmowy można traktować jako pewną powierzchnię – zarówno w sensie literalnym (ekran w kinie to powierzchnia), jak i tym proponowanym w *Logice sensu* i innych pismach Deleuze’a (powierzchnia jako zwinięcie). *Slow cinema* silnie utwierdza nas w przekonaniu o sprowadzeniu czegoś do powierzchni. Jak już zauważaliśmy, Deleuze stara się nauczyć nas widzieć na nowo. Według Bergsona zaś obraz jest czymś pierwotnym. Stąd można wysnuć wniosek, że zwrot ku obrazowi, jaki zdaje się następować w filozofii Deleuze’a, jest jednocześnie postulatem zwrotu ku czemuś bardziej pierwotnemu. Warto zwrócić uwagę, że w bardzo podobnych kategoriach, w tym wypadku jako coś przedfilozoficznego, ujmowana jest płaszczyzna immamencji.

Powierzchnia bądź też płaszczyzna jest czymś, co niejako przecina chaos. Deleuze ujmuje ją także jako pewnego rodzaju sito, poprzez które przepływają intensywności, co ma być poniekąd odpowiedzią filozofa na zarzuty o irracjonalność. Jak stwierdza, „jeżeli Logos nazwiemy taką płaszczyzną-sitem, to od zwykłego rozumu dzieli go wielka odległość (gdy na przykład mówi się, że świat jest racjonalny)”³⁸. Powoli staje się jasne, że znajdujemy się na gruncie objawiającej się nam subiektywności. Powraca do nas pytanie, które Deleuze często zadaje – kto mówi w filozofii? Kto w ogóle mówi w tym wypadku? Przywołajmy jeszcze jedno stwierdzenie Deleuze’a, „immamencja wzbudza w opinii publicznej instynktowne silne potępienie (...) Dlatego właśnie się nie myśli, nie stając się zarazem czymś innym, czymś co nie myśli, zwierzęciem, rośliną, molekułą, partykułą, które powracają w myśleniu i je pobudzają”³⁹. Deleuze poszukuje przemawiającej do nas immamencji, subiektywności, intensywności, niesprowadzonej do Tego Samego. Widzimy, że myślenie u Deleuze’a polega na stawaniu się kimś lub czymś innym, co rozumieć można między innymi jako otwartość na to, co Różne, pewien rodzaj empatii, dzięki której można spojrzeć poza bądź też poprzez powierzchnię. Przywołajmy Bergsonowską tezę, która staje się poniekąd mottem dla Deleuze’a, „na początku wszystko musi się ukrywać”⁴⁰. Jak w kontekście tego zdania traktować konstatację z *Co to jest filozofia?* – „możliwe, że pierwsi filozofowie, oddziaływali jeszcze niczym kapłani lub nawet królowie. Nałożyli na siebie maskę mędrca, stąd też pytanie Nietzschego: jakże filozofia w swoich początkach miała się nie maskować?

36 G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 50.

37 Tamże.

38 Tamże, s. 52.

39 Tamże, s. 50-51.

40 G. Deleuze, *Kino*, s. 11.

Czy zawsze będzie musiała się maskować?⁴¹ Czyż nie jest to, to samo pytanie, które zadawał autor *Materii i Pamięci*? Czy zrozumieć myślenie Deleuze'a to nie poniekąd zrozumieć, jak w jego tekstach Bergson staje się Nietzsche? Czy rozumienie nie polega ostatecznie na stawaniu się innym? Czy nie na tym polega kino?

Drżąca powierzchnia

Slow cinema stało się tematem niniejszych rozważań z kilku powodów. Jednym z nich jest to, że poprzez swoje „spowolnienie” prowokuje nas do namysłu nad obrazem. Innym zaś jest swoiste napięcie, które odczuwamy w kluczowych scenach. Przeczujemy obecność czegoś z innego porządku. Ciekawe są słowa Deleuze'a, które padają wprawdzie w kontekście malarstwa abstrakcyjnego, ale wydają się dobrze opisywać także sytuację, o której tutaj mówimy:

jednoznaczna powierzchnia drga, kurczy się, pęka, ponieważ jest nośnikiem niewyraźnie postrzegalnych sił (...) to ono (malarstwo abstrakcyjne) dokonało rzeczy następującej: przywołało siły, zapełniło powierzchnię siłami, która ona za sobą niesie, ukazało niewidzialne siły w nich samych – wzniosło figury wyglądające jak geometryczne, ale będące już tylko siłami: siłą grawitacji, ciężkości, obrotu, wiru, wybuchu, ekspansji, kielkowania, czasu⁴².

Czyż nie do podobnego statusu obrazu w kinie doprowadziło *slow cinema*? Coś zostaje ściągnięte do punktu terażniejszości, powierzchnia zdaje się drgać pod naporem zwiniętych doń intensywności. W *Proust i znaki* Deleuze postulował uwrażliwienie się na znaki i konieczność ich odczytywania⁴³. W *Krytyce i klinice* możemy z kolei odnaleźć postulat, który filozof zaczerpuje od Samuela Becketta – „wydrążyć dziury w mowie, aby widzieć bądź słyszeć to, co jest poza nią ukryte”⁴⁴. Oba te postulaty być może są fragmentem tej samej tezy, wyartykułowanej jednak w inny sposób. Oba także odnoszą się do literatury, jednak w równym stopniu możemy odnieść je do kina. Samo robienie dziur pojawia się także w *Kinie*. Deleuze pisał bowiem, że trzeba poniekąd porobić dziury w obrazie, aby odnaleźć to, co z niego usunięto, aby uczynić go interesującym⁴⁵. Kadr filmowy potraktowany przez nas jak powierzchnia sytuuje się na swoistym przecięciu, granicy, za którą płyną czyste intensywności. To na nie Deleuze chce nas uwrażliwić, to je można dostrzegać w obrazie filmowym.

Świat

Slow cinema jawi nam się jako szczególny nurt w kinematografii, nurt, w którym znaczącą rolę odgrywa kryształ czasu. Bez wątpienia możemy w kontekście *slow*

41 G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest...*, s. 51-52.

42 Tamże, s. 201.

43 G. Deleuze, *Proust...*, s. 11.

44 Tenże, *Krytyka i klinika*, tłum. B. Banasiak, P. Pieniążek, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2016, s. 3.

45 G. Deleuze, *Kino*, s. 248.

cinema mówić także o doprowadzeniu sfery nierozróżnialności do swoistego ekstremum. Obraz, proponowany przez *slow cinema*, możemy poniekąd uznać za paradoksalny. Jest on nad wyraz ekstensywny, jednak przewrotnie poprzez swoją ekstensywność staje się nad wyraz intensywny. Deleuze przywoływał formułę Paula Valéry'ego – „skóra jest tym, co najgłębsze”⁴⁶ i stwierdzał „może wydarzenie sięga głębiej, dlatego że dzieje się na powierzchni?”⁴⁷. Czyż nie jest tak samo ze *slow cinema*? Realizuje ono to, co Eisenstein nazywał „poszukiwaniem najbardziej zwięzłego języka do wyrażania pojęć abstrakcyjnych”⁴⁸. W *slow cinema* doświadczamy niemożności rozpoznania. Nie tyle nie wiemy, czy mamy do czynienia ze snem, wspomnieniem czy fantazmatem, ale nie wiemy już nawet, kto śni. Jako znaczący trop możemy uznać zdanie, od którego Deleuze rozpoczyna swoje rozważania poświęcone kryształowi czasu – „kino nie tylko przedstawia obrazy, ale spowija je światem”⁴⁹. Obraz filmowy i powierzchnia spowite są światem, którego poprzez kino bądź też w ogóle poprzez sztukę możemy doświadczyć. Deleuze przywołuje metaforę zaczerpniętą od Jean Renoira – dwóch stanów skupienia wody: zamrożonej jako szklana szybka lub płaskie zwierciadło oraz wody płynącej jako głęboki kryształ⁵⁰. W bodaj najbardziej klarowny sposób dowiadujemy się dzięki niej, o tym, jak Deleuze postrzega obraz filmowy. Chodzi o widzenie poprzez taflę czy lustro. Dlatego też jako tak ważne jawią się Deleuzowi pęknięcia, pisze nawet, że

wszystkie hałaśliwe zdarzenia zachodzą na brzegu pęknięcia i nie byłoby niczym bez niego, pęknięcie zaś podąża swoją cichą ścieżką, zmienia kierunek, szukając linii najmniejszego oporu, i rozsnuwa bezustannie swoją sieć wyłącznie pod wpływem tego, co się zdarza. Aż do momentu, w którym cisza i hałas ściśle się ze sobą splotą, scala, w trzasku i rozpadzie ostatecznego końca, który oznacza, że cała gra pęknięcia wcieliła się w głębi ciała, podczas gdy praca wnętrza i zewnątrz rozsądziła jego brzegi⁵¹.

Deleuze natrafia na problem – jak możemy wniknąć do świata kogoś innego – jak rozprawiać o szaleństwie Nietzschego – samemu nie stając się po trochu szaleńcem? Bądź też inaczej – „jak utrzymać się na powierzchni, nie pozostając na brzegu. Jak uratować się, ocalając jednocześnie powierzchnię, wraz z całą jej organizacją, w tym także językiem i życiem?”⁵². Odpowiedź na to pytanie wydaje się zbyt trudna, o ile w ogóle jest możliwa. Wyłaniają się jednak pewne tropy, które mogą wiele powiedzieć nam o *slow cinema*. Po pierwsze powierzchnię należy poddawać ostrzałowi⁵³, po drugie być może kino Deleuze'a polega na stawaniu się.

46 Tenże, *Logika sensu*, s. 27.

47 Tamże.

48 S. Eisenstein, *Wybór pism*, tłum. L. Hochberg, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959, s. 308.

49 G. Deleuze, *Kino*, s. 295.

50 Tamże, s. 313.

51 G. Deleuze, *Logika sensu*, s. 211.

52 Tamże, s. 215.

53 Tamże, s. 220.

Twarz i krajobraz

Przywołajmy różnicę pomiędzy twarzą a krajobrazem, na którą Deleuze zwraca uwagę w *Mille plateaux*. Francuski filozof pisał tam, że „korelatem twarzy mającym ogromne znaczenie jest krajobraz, będący nie tylko środowiskiem, lecz także zdeterytorializowanym światem”⁵⁴. Twarz i krajobraz nie są ostrymi opozycjami, lecz korelatami wykazującymi pomiędzy sobą szereg zależności. Według Deleuze’a w kinie „zbliżenie twarzy traktowane jest jako pewien krajobraz; w ten sposób się wręcz określa: czarna dziura i biała ściana, ekran i kamery”⁵⁵. Nie chodzi o to, by wskazać sztywne warunki, na zasadzie których obraz filmowy traktuje twarz jak krajobraz. Istotne jest natomiast to, co Deleuze pisze w kontekście twarzy potraktowanej jako krajobraz:

brak oblicza, które nie oblekałoby jakiegoś nieznanego, niezbadanego jeszcze krajobrazu, brak krajobrazu, który nie wypełniałby się ukochaną czy wymarzoną twarzą, który nie wywoływałby jakiegoś przyszłego czy przeszłego oblicza. Jaka twarz nie przywołuje zlepionych przez siebie krajobrazów, morza i gór, jaki pejzaż nie przywołuje dopełniającej go twarzy, przydającej mu nieoczekiwanego dopełnienia w postaci swych rysów i zarysów?⁵⁶.

Zwróćmy uwagę, iż w *Kinie* występują inne elementy będące dla siebie korelatami. Mamy tutaj na myśli martwe natury oraz puste przestrzenie. Filozof wiąże pustą przestrzeń z brakiem treści lub elementów, martwą zaś naturę wręcz przeciwnie – określa obecność przedmiotów. Sam problem wydaje się analogicznym do problemu twarzy i krajobrazu, gdzie twarz można by porównać do martwej natury, krajobraz zaś do pustej przestrzeni. Co ważne pusta przestrzeń pojawia się przy analizie kina Yasujirō Ozu, które w wyjątkowy sposób wyróżnia codzienność i bezruch oraz zastępuje zdolność podejmowania działań, co z kolei według Rafała Syski prowadzi do kontemplowania samego trwania⁵⁷. To ważny wątek, *slow cinema* wyróżnia bowiem codzienność w największym stopniu, możemy też powiedzieć, że swoje znaczenie zawdzięcza ono pewnego rodzaju brakowi, który obserwujemy na ekranie.

Do czego prowadzi rozróżnienie na twarz i krajobraz? Według Deleuze’a „twarz nie jest czymś uniwersalnym”⁵⁸. Twarz zostaje pochwycona społecznie, zostaje sprowadzona do Tego Samego. Jak twierdzi – „niezależnie od nadawanych jej treści, maszyna będzie przystępować do budowy jednostki twarzowej, elementarnej twarzy w jedno-jednoznacznej relacji z inną: to mężczyzna lub kobieta, bogacz lub biedak, dorosły lub dziecko, przywódca lub poddany, jakiś x lub jakiś y”⁵⁹. Mówiąc inaczej, twarz zaczęła służyć do kategoryzowania, „w twarz się raczej wślizguje, niż się ją posiada”⁶⁰, zupełnie tak samo jak role społeczne. Twarz, o której mówi Deleuze, niczego już przed nami nie otwiera, nie jest oknem na świat, wręcz przeciwnie zamyka przed nami pewien świat,

54 G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, tłum. b. d., Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016, s. 207.

55 Tamże.

56 Tamże.

57 R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2014, s. 69.

58 G. Deleuze, *Tysiąc...*, s. 213.

59 Tamże.

60 Tamże.

zamyka na to, co różne. Twarz staje się kalką, potworną maską. Obraz filmowy traktuje zaś twarz jako krajobraz, jak świat lub wielość. Twarz w filmie to coś przedtwarzowego, twarz niepochwycona. Ujrzeć w twarzy krajobraz to zjawisko kinematograficzne.

Powierzchnia i głębia a *slow cinema*

Wiele powiedzieliśmy o powierzchni w *slow cinema* oraz kryształach, poprzez który widzimy rozbłyśki życia. Zestawmy powyższe tezy ze słynnym rozróżnieniem autora *Materii i Pamięci* na jaźń powierzchowną oraz jaźń głęboką. Zestawienie takie tłumaczy w dużym stopniu pogląd Deleuze'a na twarz, ale także przybliża nam prawdziwą stawkę *Kina* oraz *slow cinema*. Bergson twierdził, że jaźń głęboka to rdzeń naszej osobowości, jaźń powierzchowna zaś jest bezosobową częścią osoby. W takim rozróżnieniu jaźń powierzchowna jest odpowiedzialna za skutki praktyczne, służy przetrwaniu, do jaźni głębokiej często zaś nie docieramy, nie służy ona bowiem temu, co przed chwilą nazwaliśmy skutkami praktycznymi.

Jak pisze Leszek Kołakowski „stąd też wszystkie przejawy świadomości, nasze wrażenia, emocje i idee ujawniają dwie strony: jedna jest jasna, precyzyjna i bezosobowa; druga jest zmacona, nieskończenie ruchoma i niewyraźna, jako że język nie może jej uchwycić, bez unieruchomienia własnej ruchomości”⁶¹. Tym samym trafiamy w samo centrum problemu, który Deleuze zarysowuje przeciwieństwo na początku *Kina* – złudzenie fałszywego ruchu, odtwarzanie go za pomocą nieruchomych odcinków. Kino jawi nam się – co staraliśmy się pokazać przez całe niniejsze rozważania – jako to, które dociera do intensywności, do tego, co nieskończenie ruchome, do życia. Skłonnością naszego umysłu jest unieruchamianie – popęd mumifikacji – nie możemy znieść tego, co nam się wymyka. Kino zdaje się działać wbrew tej skłonności. W *Co to jest filozofia?* Deleuze pisał o „usunięciu ram, dekadrowaniu, które przebiega przez terytorium tylko po to, ażeby otworzyć je na świat (...) obraz przenika moc usuwania ram, otwierająca się na nieskończone pole siły”⁶². Obraz filmowy, twarz filmowa potraktowane jak krajobraz mają zdolność otwierania przed nami pewnego świata. Postrzeganie twarzy jak krajobrazu nie jest naszym pierwotnym odruchem. *Slow cinema* jednak nam to umożliwia. Daniela Angelucci pisze o „byciu-pamięci, świecie-pamięci, czystej wirtualności, w którą się wdzieramy i w której zatracamy siebie”⁶³. Mówiąc inaczej, widzenie, o którym mówiliśmy na samym początku, widzenie na nowo, wymaga po trochu stawania się innym. Jak pisze Deleuze, „nie jesteśmy w świecie, raczej stajemy się wraz ze światem, stajemy się poprzez kontemplowanie go. Wszystko jest widzeniem, stawaniem się. Stawaniem się uniwersum. Stawaniem się zwierzęciem, rośliną, molekułą, stawaniem się zerem”⁶⁴. Udzielić komuś swojego świata to stać się dla niego krajobrazem. Kino, do którego zaprasza nas Gilles Deleuze, to kino czasu,

61 L. Kołakowski, *Bergson*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 33.

62 G. Deleuze, *Co to jest...*, s. 207.

63 D. Angelucci, dz. cyt., s. 329.

64 G. Deleuze, *Co to jest...*, s. 187.

kino trwania – wymykania się teraźniejszości. To także zaproszenie do innego świata. Dlatego też nie wystarczy pytać, czym jest *slow cinema* bądź też czym jest obraz filmowy. Nie wystarczy także pytać w duchu deleuzjańskim – jak to działa? Należy raczej zapytać, jak daleko może nas zaprowadzić.

Przykładowa filmografia *slow cinema*

1. *Szatańskie Tango*, 1994, reż. Béla Tarr
2. *Harmonie Werckmeistersa*, 2000, reż. Béla Tarr
3. *Jeanne Dielman*, 1975, reż. Chantal Akerman
4. *Spotkania Anny*, 1978, reż. Chantal Akerman
5. *Melancholia*, 2008, reż. Lav Diaz
6. *Podróż na Cyterę*, 1984, reż. Theodoros Angelopoulos
7. *Pszczelarz*, 1986, reż. Theodoros Angelopoulos
8. *Dziura*, 1988, reż. Tsai Ming-Liang
9. *Niech żyje miłość*, 1994, reż. Tsai Ming-Liang
10. *Rosyjska arka*, 2002, reż. Aleksandr Sokurov
11. *Pewnego razu w Anatolii*, 2011, reż. Nuri Bilge Ceylan
12. *Zimowy sen*, 2014, reż. Nuri Bilge Ceylan
13. *Smak wiśni*, 1997, reż. Abas Kiarostami
14. *Powrót*, 2002, reż. Andriej Zwiagincew
15. *Wygnanie*, 2007, reż. Andriej Zwiagincew

adam.cichon@op.pl

Noty o Autorach

Filip Borek – student Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. Jego główne zainteresowania obejmują filozofię Heideggera oraz fenomenologię getyńsko-monachijską, w szczególności zagadnienia wczucia i uczuć oraz kwestia źródłowości. Opublikował artykuły i wygłosił referaty na konferencjach ogólnopolskich i międzynarodowych poświęcone filozofii Stein, Geigera, Heideggera i Kanta. Ostatnio zajmował się zagadnieniem źródłowości w filozofii Jana Patočki.

Adam Cichoń – magister filozofii, stopień uzyskał na Uniwersytecie Warszawskim na podstawie rozprawy poświęconej teorii kina Gillesa Deleuze'a w kontekście *słow cinema*. Obecnie student Kolegium Artes Liberales UW. Zajmuje się zagadnieniami filozofii współczesnej oraz splotem filozofii z różnymi dziedzinami sztuki.

Andrzej Gniazdowski – dr hab., profesor nadzw. w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN, filozof, historyk idei, tłumacz. Opublikował m.in. wiele artykułów oraz monografie: *Filozofia i gilotyna. Tradycjonalizm Josepha de Maistre'a jako hermeneutyka polityczna* (1996); *Polityka i geometria. Fenomenologia Edmunda Husserla a problem demokracji* (2008); *Antynomie radykalizmu. Fenomenologia polityczna w Niemczech 1914-1933* (2015). Jego główne pola zainteresowań to fenomenologia, antropologia filozoficzna, filozofia polityczna.

Robert Ignatowicz – doktorant w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego oraz magister informatyki Polsko-Japońskiej Wyższej Szkoły Technik Komputerowych w Warszawie. Członek Zarządu Polskiego Towarzystwa Fenomenologicznego. Jego zainteresowania badawcze skupiają się na XIX- i XX-wiecznej filozofii niemieckiej, w szczególności na pokantowskiej filozofii krytycznej. Aktualnie pracuje nad gnozeologiczną perspektywą ujęcia języka w filozofii wczesnego neokantyzmu.

Andrzej Krawiec – doktor sztuki w dziedzinie sztuk muzycznych w Akademii Muzycznej w Krakowie, magister filozofii, doktorant w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego; zajmuje się sztuką, estetyką, fenomenologią i hermeneutyką; publikował w „Kwartalniku Filozoficznym”.

Peter Mahr – Dr. habil. is a philosopher affiliated with the Department of Philosophy at the University of Vienna, where he obtained his habilitation in philosophical aesthetics in 2006. In 2010/11 he was a visiting professor at the Bauhaus University Weimar. He has published the monographs *Einführung in die Kunstphilosophie. Das Ästhetische und seine Objekte* (2003), *Philosophie von Bacon bis Freud* (2015) and *Wolfgang Kos und der Niedergang von Ö1* (2017). He conducted and edited the 19 interviews for *Österreichische Ästhetik* (2003) and co-edited *Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft* (2009). <http://homepage.univie.ac.at/peter.mahr/bibliographie>.

Paula Milczarczyk – magister sztuk na kierunku Krytyka Artystyczna (Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku), absolwentka studiów filozoficznych, obecnie doktorantka na kierunku Filozofia (Uniwersytet Gdański). Publikowała, między innymi, w „Sztuce i Dokumentacji”, „Kulturze Popularnej” oraz w monografiach zbiorowych. Zainteresowania naukowe: estetyka codzienności, związki sztuki z rzeczywistością pozaartystyczną.

Alicja Rybkowska – magister filozofii, doktorantka w Instytucie Filozofii UJ. W swojej pracy skupia się przede wszystkim na wzajemnej zależności sztuki i filozofii oraz konsekwencjach tej relacji dla kultury i społeczeństwa. Autorka książki *Humor a współczesna*

kondycja sztuki. Stypendystka MNiSW oraz Ryoichi Sasakawa Young Leaders Fellowship. Obecnie mieszka i studiuje w Wiedniu.

Josef Seifert – received his doctorate in philosophy from the University of Salzburg in 1969 and his habilitation from the University of Munich in 1975. From 1973 to 1980 Seifert was Professor and Director of the doctoral program in philosophy at the University of Dallas; in 1980 he co-founded and became Director of the International Academy of Philosophy (IAP) in Irving, Texas; he has been Rector of the IAP in Liechtenstein since 1986 and of the IAP at the Pontificia Universidad Católica de Chile en Santiago since 2004, where he holds the chair of *profesor titular* in the Faculty of Philosophy. Author of over 20 philosophical books and 300 articles in several languages published in leading international journals and edited volumes. Among his monographic books are: *Back to Things in Themselves: A Phenomenological Foundation for Classical Realism* (1987), *Sein und Wesen* (1996), *Überwindung des Skandals der reinen Vernunft. Die Widerspruchsfreiheit der Wirklichkeit – trotz Kant* (2001, 2007), *Discours des Méthodes: The Methods of Philosophy and Realist Phenomenology* (2008). In addition to numerous academic honors, he also received the Austrian Cross of Merit First Class for Art and Science, the EU Medal of Merit and the EU Order of Merit.

Daniel Roland Sobota – dr hab., adiunkt w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN. Autor kilkudziesięciu artykułów oraz dwóch książek: dwutomowej monografii *Źródła i inspiracje Heideggerowskiego pytania o bycie* (Fundacja Yakiza, Bydgoszcz 2012-2013) oraz *Narodziny fenomenologii z ducha pytania. Johannes Daubert i fenomenologiczny rozruch* (IFiS PAN, Warszawa 2017). Członek kilku polskich i zagranicznych towarzystw naukowych. Związany z Bydgoszczą lokalny animator kultury teatralnej, aktor i performer, współtwórca i członek bydgoskiej grupy artystycznej *Magazyn Próba Bezpsa*. Ideą przewodnią jego myślenia jest tematyka pytania i pytaniaści.

Mátyás Szalay – PhD in Philosophy and MA in German Philology from the International Academy of Philosophy in Liechtenstein and MA in Philosophy, German Philology and Literature from Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest; director of the Instituto de Filosofía Edith Stein and the Instituto de Teología "Lumen Gentium" in Granada. Assistant editor of *Anthologie der realistischen Phänomenologie* and *Realist Phenomenology*. Author of many articles and book chapters in international journals and edited volumes and of the book *Bevezetés a hivatás filozófiájába*, Budapest: Kairosz Könyvkiadó, 2015.

Informacje dla Autorów

P.T. Autorów *Sztuki i Filozofii* informujemy o zasadach, których będziemy przestrzegać w naszym piśmie:

1. Objętość przysyłanych artykułów nie powinna przekraczać 22 stron znormalizowanego maszynopisu, tj. 1800 znaków na stronie, recenzji zaś – 8 stron.
2. Przypisy powinny być umieszczone na dole strony i mieć formę przyjętą w ostatnich tomach pisma z pełnym tytułem, nazwiskiem tłumacza, redaktora tomu bądź pracy zbiorowej, nazwą wydawnictwa, datą i miejscem wydania (np. J. Derrida, *Głos i fenomen*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 133). Jeżeli w tekście pojawia się motto, to powinno być ono również opatrzone przypisem bibliograficznym.
3. Materiały powinny być przysyłane w 2 egzemplarzach wraz z dyskietką lub w formie elektronicznej (preferowane formaty: MS Word 6, Open Office) na adres: sztuka.wfis@uw.edu.pl.
4. Autorów prosimy o dołączenie krótkiej noty (zawierającej stopień lub tytuł naukowy oraz aktualne miejsce pracy) wraz z dokładnym adresem korespondencyjnym (również elektronicznym).
5. Prosimy także o dołączanie streszczenia w języku polskim i angielskim o objętości do pół strony (ok. 150-200 słów) oraz słów kluczowych.
6. Redakcja SzIF zastrzega sobie prawo do dokonywania skrótów i niewielkich zmian w tekście.
7. Materiałów niezamówionych Redakcja nie zwraca.

Notes for Contributors

We inform all prospective contributors to „Art and Philosophy” (*Sztuka i Filozofia*) about our preferences concerning texts submitted for publication:

1. Materials sent will not be returned. *Sztuka i Filozofia* reserves the rights to make additional changes in texts submitted when necessary.
2. Due to time consuming revision process authors whose texts are not selected for publication will not be contacted. Reviewer’s form can be downloaded from our website.
3. Authors are advised to submit papers using the form on the website, by email to sztuka.wfis@uw.edu.pl, or posting two printed copies together with an electronic version on a CD to *Sztuka i Filozofia*, Institute of Philosophy, Aesthetics Department, Krakowskie Przedmieście 3, p. 107, 00-927 Warsaw, Poland.
4. The Editorial Team of “Art and Philosophy” actively opposes plagiarism, ghostwriting, and guest authorship. A submitted article will be considered for review and publication only upon its Author’s declaration of the authenticity and originality of the article. The declaration form can be downloaded from our website and should be signed and returned to the address of the Editorial Office.
5. All translations must be accompanied by detailed bibliography of the original version, including the place and time of publication and source, where applicable. The author will be held responsible for providing such information.
6. Articles submitted should not exceed 22 pages of normal typescript, e.g. 1800 characters per page. Reviews should be no more than 8 pages long.
7. All notes and references in the article should be provided in accordance with either The Chicago Manual of Style or MHRA, latest editions, used consistently

throughout the article. Additional texts such as epigraphs should also be accompanied by a footnote with all bibliographical data.

8. The typescript should be typeset using Times Roman 12 pt font with 1,5 line spacing. Preferred file formats are MS Word or Open Office compatible.
9. In order to facilitate the blind reviewing process, authors are asked not to disclose their identity anywhere within the text's pages. The text should start with the full title of the article on top of the first page. Additionally, the article should be preceded by a cover page containing: full title of the article, abstract (150-200 words) and key words, name and surname of the author, a short note on the author i.e. title, academic affiliation or present work affiliation, and an email address that can be disclosed to the journal readers.

Sprzedaż (od numeru 37) prowadzi:

Wydawnictwo Naukowe Semper
ul. Mariensztat 8
00-302 Warszawa
tel. 22 538 92 03
redakcja@semper.pl
www.sempers.pl

Zapraszamy do sklepu internetowego:

<http://semper.pl/sklep>

oraz do księgarni firmowej:

ul. Bednarska 20a
00-321 Warszawa
tel. 22 828 49 73
handlowy@semper.pl

ISSN 1230-0330



9 771230 033809

82 >



-od 1991-
SEMPER

