

Emmanuel Lévinas

Rzeczywistość i jej cień

Sztuka i Filozofia 2, 219-239

1990

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Emmanuel Lévinas

RZECZYWISTOŚĆ I JEJ CIEN*

I. Nota od redakcji „Les Temps Modernes“

Studium, które przedstawiamy, daje trafny opis środowiska przedludzkiego istniejącego poza czasem i życiem, które jest środowiskiem sztuki i literatury. Jeśli autor uwalnia je od tro-
ski wyrażania doświadczenia ludzkiego, to dlatego, że sztuka sy-
tuuje się wedle niego przed światem prawdziwym, i dlatego, że ar-
tysta jako artysta nie jest jeszcze człowiekiem. Jeśli respek-
tuje obojętność świadomości artystycznej, nie godzi się, aby na-
zywać ją hojnością i w tym szacunku wyraża swoje lekceważenie.
Prawdę zastrzega filozofii i działaniu.

Trzeba przyznać, że dla wszystkich jest to problem. Nawet
jeśli włącza się literaturę w znaczącą aktywność człowieka, nawet
jeśli uznaje się ją całkowicie za słowo i pytanie autora skiero-
wane do jego publiczności, to w rzeczywistości pisarz jest sa-
motny, w ekspresji literackiej i artystycznej dokouje się zakwe-
stionowanie siebie samego, występuje marzycielski nastrój, któ-
ry z pisarza czyni złego zwolennika, często również, jak powia-
da się, człowieka bez charakteru.

Pod tym względem idee Sartre'a dotyczące zaangażowania li-
teratury zostały zbadane tylko w połowie. Nikt nie uczynił wię-
cej, aby pokazać trudności, na jakie napotyka komunikacja lite-
racką, a które w każdej chwili grożą pisarzowi skazaniem na sa-
motność. "L'imaginaire" opisywała już obraz jako zachowanie ma-
giczne: świadomość zostaje oczarowana, usiłuje przywołać rzecz,

nieodwracalnie nieobecną, poprzez jej wygląd, styl, nieznaczące pozostałości. Oznaczałoby to definiowanie sztuki jako dziwnego usiłowania zapewnienia pseudoobecności świata nie poprzez poznanie obiektywne, a jedynie poprzez metafory. Całkiem niedawno Sartre wskazywał właśnie w tym miejscu, że obraz nie znaczy w taki sam sposób jak proza i że łączy umysły nie przechodząc przez pojęcia. Poeta, zaobserwował to gdzie indziej, bada w słowach "glebę znaczącą", którą mieszczą one jeszcze w sobie, przed pojęciem, któremu wspólnie służą do oznaczania. A ponieważ jeszcze "najbardziej czysta proza zawiera zawsze nieco poezji", ponieważ "zaden nawet najbardziej przenikliwy prozaik nie rozumie całkowicie tego, co chce powiedzieć", przedsięwzięcie ekspresji ludzkiej w jej całości jest zagrożone: z pewnością, akt znaczenia - ponieważ chodzi o to, aby człowiek komunikował się z innymi ludźmi, aby wolność zakładała inną wolność - który jednak nie odsyła, aby urzeczywistnić się, do żadnego gotowego Intelligibilnego Świata, łączy wolności, z których każda znajduje się w niepowtarzalnej sytuacji, powinien stworzyć ze wszystkich części środki komunikacji i uwolnić znaczenia z samych trzewi świata.

Po prostu, trudności ekspresji literackiej, jakie by one nie były, nie upoważniają nigdy pisarza do podawania porażki za zwycięstwo, do schronienia się, jak mawiał M. Blanchot, "w małym piekle literackiej wieczności", do odwrócenia się od doświadczenia, które stanowi o jego związku ze światem i jest wyznacznym tematem bądź tajemnicą tego wszystkiego, o czym on mówi. Emmanuel Lévinas przypisuje krtyce filozoficznej troskę o odzyskanie sztuki dla prawdy, o odnowienie więzi między myślą "wyzwoloną" a tym, co inne, między grą sztuki a powagą życia. Jako większy optymista Sartre sądzi, że sztuka i literatura mogą zbawić się same, jeśli zostaną pojęte jako żywe słowo bądź żywe znaczenie i że wolność sztuki ma poplecznika w każdym człowieku. Bądź, jeśli się tego chce, jako większy pesymista nie sądzi, aby trudności związane z działaniem czy ekspresją filozoficzną były mniejsze aniżeli trudności na jakie napotyka literatura i sztuka czy jakakolwiek inna dziedzina. Dla jednego, jak i dla drugiego, świadomość artystyczna może być zbawiona przez samą sie-

bie i życzymy E. Levinasowi, aby właśnie w tym miejscu przyczynił się do należytego rozwinięcia.

II. Rzeczywistość i jej cień

Sztuka i krytyka

Powszechnie przyjmuje się jako dogmat, że funkcja sztuki polega na wyrażaniu i że ekspresja artystyczna opiera się na poznaniu. Artysta mówi, mówi nawet malarz, nawet muzyk. Wypowiada on niewypowiedziane. Dzieło jest przedłużeniem zwykłej percepcji i poza nią wykracza. To, co ta spłyca i pomija, tamto, zbiegając się z intuicją metafizyczną, ujmuje w jego nieredukowalnej istocie. Tam, gdzie język potoczny abdykuje, poemat bądź obraz mówi. W ten sposób dzieło, bardziej realne aniżeli rzeczywistość, zaświadcza o godności wyobraźni artystycznej, która podaje się za wiedzę absolutną. Okrzyczany jako kanon estetyczny realizm zachowuje cały swój prestiż. Odmawia mu się go faktycznie jedynie w imię realizmu wyższego. Surrealizm jest szczytem.

Sama krytyka wyznaje ten dogmat. Włącza się do gry artysty z całą powagą nauki. Bada w dziełach psychologię, charaktery, środowiska, krajobrazy. Jak gdyby w zdarzeniu estetycznym przedmiot był wydany przez mikroskop - bądź teleskop - widzenia artystycznego ciekawości badacza. Wydaje się jednak, że odtąd, na uboczu trudnej sztuki, krytyka wiecie żywot pasożyta. Głębia rzeczywistości, niedostępna wszakże dla rozumienia pojęciowego, staje się jej ofiarą. Bądź też krytyka zastępuje sztukę. Czy interpretować Mallarmégo, to nie zdradzić go? Czy wierne zinterpretowanie go nie jest unicestwieniem go? Powiedzieć jasno to, co mówi on w sposób niejasny, to ujawnić czczość jego niezrozumiałego mówienia.

Jako aktywność niezależna od życia literackiego, krytyka - krytyka fachowa i profesjonalna, znajdująca swój wyraz w rubryce czasopisma, przeglądu, bądź w książce - może z pewnością wydawać się podejrzana i jawić się jako nie posiadająca racji bytu. Jej źródło istnieje jednak w umyśle słuchacza, widza, czy-

telnika; krytyka istnieje jako sam sposób bycia publiczności. Publiczność niezadowolona z pogrążenia się w rozkoszy estetycznej, odczuwa nieodpartą potrzebę mówienia. Fakt, że publiczność ma coś do powiedzenia, podczas gdy artysta odmawia powiedzenia o dziele czegokolwiek innego aniżeli mówi samo to dzieło - którego nie można kontemplować w milczeniu - usprawiedliwia krytyka. Można go określić w sposób następujący: człowiek, który ma coś jeszcze do powiedzenia, gdy wszystko zostało powiedziane; który może powiedzieć o dziele coś innego, aniżeli mówi to dzieło.

Mamy więc prawo zapytać, czy artysta rzeczywiście wie i mówi. Z pewnością w przedmowie bądź w manifestie; lecz wówczas jest samą publicznością. Gdyby sztuka nie była pierwotnie ani językiem, ani poznaniem - gdyby z tego powodu sytuowała się na zewnątrz koekstensywnego wobec prawdy "bycia w świecie" - krytyka uznałaby się za zrehabilitowaną. Oznaczałaby ona konieczną interwencję rozumienia w celu włączenia w życie ludzkie i w umysł tego, co nieludzkie, byłaby przeciwieństwem sztuki.

Dążenia do ujęcia fenomenu estetycznego w literaturze - tam, gdzie słowo staje się tworzywem artysty - wyjaśnia być może współczesny dogmat poznania poprzez sztukę. Nie zawsze bierze się pod uwagę samo przekształcenie, jakiemu w literaturze podlega słowo. Sztuka-słowo, sztuka-poznanie niesie odtąd ze sobą ten problem sztuki zaangażowanej, który łączy się z problemem literatury zaangażowanej. Nie docenia się spełnienia, niezatartego piętna produkcji artystycznej, poprzez które dzieło pozostaje zasadniczo wyzwolone; najwyższej chwili, w której dane jest ostatecznie pociągnięcie pędzla, w której nie istnieje słowo dające się dorzucić do tekstu, bądź usunąć zeń, słowo, poprzez które dzieło staje się klasyczne. Jest to spełnienie się różne od czystej i zwykłej przerwy, która ogranicza język, dzieła natury, przemysłu. Chociaż można pytać, czy nie powinno się rozpoznać elementów sztuki w samym dziele rzemieślniczym, we wszelkim dziele ludzkim, handlowym i dyplomatycznym w tej mierze, w jakiej, prócz doskonałego dopasowania do swego celu, daje ono świadectwo swojej zgodności z jakimś zewnętrznym wobec biegu rzeczy przeznaczeniem, które umieszcza je poza światem niczym

nieodwracalną przeszłość ruin, nieuchwytną dziwność tego, co egzotyczne. Artysta zatrzymuje się, ponieważ dzieło odmawia przyjęcia czegoś więcej, wydaje się nasycone. Dzieło spełnia się pomimo przyczyn przerwania - społecznych bądź materialnych. Nie podaje się za początek dialogu.

To spełnienie się nie usprawiedliwia koniecznie akademickiej estetyki sztuki dla sztuki. Jest to formuła fałszywa w tej mierze, w jakiej sytuuje ona sztukę ponad rzeczywistością i nie uznaje nad nią władcy; immoralna w tej mierze, w jakiej uwalnia człowieka od powinności bycia człowiekiem i zapewnia mu pretensjonalne i tanie szlachectwo. Lecz dzieło nie należałoby do sztuki, gdyby nie miało tej formalnej struktury spełnienia się, gdyby, poprzez to przynajmniej, nie było wyzwolone. Trzeba tylko porozumieć się co do wartości tego wyzwolenia, a nade wszystko co do jego znaczenia. Czy wyzwolenie się od świata jest zawsze wyjściem poza, ku sferze platońskich idei i ku temu, co wieczne, które wznoszą się ponad światem? Czy można mówić o wyzwoleniu się po tej stronie? O przerwaniu przez ruch istniejący po tej stronie czasu, w jego "odstępach"?

Czy wyjść poza, to obcować z ideami, rozumieć? Czy funkcja sztuki nie polega na nie-rozumieniu? Czy niezrozumiałość nie jest samym jej żywiołem i spełnieniem się sui generis obcym dialektyce i życiu idei? Czy powiemy, że artysta zna i wyraża samą niezrozumiałość rzeczywistości? Lecz to prowadzi nas do pytania bardziej ogólnego, któremu zostaje podporządkowana wszelka wypowiedź o sztuce: na czym polega nie-prawda bytu? Czy zawsze określa się ona poprzez odniesienie do prawdy jako pozostałość rozumienia? Czy związek z niezrozumiałością jako całkowicie niezależne zdarzenie ontologiczne nie określa kategorii nieredukowalnych do kategorii poznania? Chcielibyśmy pokazać w sztuce to zdarzenie. Nie odnosi się ono do zwykłego typu rzeczywistości - odróżnia się od poznania. Jest samym zdarzeniem zaciemnienia, zapadnięcia nocy, objęcia przez cień. Sztuka, aby to powiedzieć w terminach teologicznych, które pozwalają - choćby z grubsza - odgraniczyć idee od obiegowych pojęć, nie należy do porządku objawienia. Ani zresztą do porządku stworzenia, którego ruch przebiega w kierunku dokładnie odwrotnym.

Wyobraźnia, zmysłowe, muzyczne

Najbardziej elementarne działanie sztuki polega na zastąpieniu przedmiotu jego obrazem. Obrazem, nie zaś pojęciem. Pojęcie jest przedmiotem ujętym, przedmiotem intelligibilnym. Już poprzez działanie utrzymujemy żywy związek z przedmiotem realnym, ujmujemy go, rozumiemy. Obraz neutralizuje ten rzeczywisty związek, tę związaną z działaniem zdolność pojmowania. Słynna bezinteresowność widzenia artystycznego - na której zatrzymują się zresztą obiegowe analizy estetyki - oznacza przede wszystkim ślepotę na pojęcia.

Jednakże bezinteresowność artysty zaledwie zasługuje na to miano. Wyklucza ona właśnie wolność, którą implikuje pojęcie bezinteresowności. Ściśle mówiąc, wyklucza również uległość, która zakłada wolność. Obraz nie zdradza, tak jak poznanie naukowe i prawda, pojmowania - nie pociąga za sobą "pozwoić być", "Sein-lassen" Heideggera, w którym dokonuje się przeobrażenie obiektowości w moc. Obraz wskazuje raczej na wpływ, jaki jest na nas wywierany, aniżeli na naszą inicjatywę: na niezmierną pasywność. Opętany, natchniony artysta słucha muzy, powiada się. Obraz jest muzyczny. Jest to pasywność widoczna bezpośrednio w magii - pasywność śpiewu, muzyki, poezji. Wyjątkowa struktura istnienia estetycznego odsyła do tego osobliwego pojęcia magii, które pozwoli nam określić i skonkretyzować to nieco wyswiechtane pojęcie pasywności.

Idea rytmu, którą tak często przywołuje krytyka sztuki, czyniąc zeń całkowicie niejasne, sugestywne pojęcie i pojęciowy wytrych, wskazuje raczej na sposób, w jaki oddziałujemy na nas porządek poetycki, aniżeli na wewnętrzne prawo tego porządku. Od rzeczywistości odrywają się zamknięte całości, których elementy odnoszą się do siebie wzajemnie niczym sylaby wiersza, lecz które odnoszą się do siebie jedynie narzucając się nam. Lecz narzucają się nam w taki sposób, że ich nie podejmujemy. Bądź raczej, nasza zgoda na nie przekształca się w partycypację. Nieważne jest, czy one wchodzą w nas, czy my w nie. Rytm stanowi sytuację niepowtarzalną, w której nie można mówić o zgodzie,

podjęciu, inicjatywie, wolności - ponieważ podmiot zostaje przez nią objęty i uniesiony. Stanowi on część swego własnego przedstawienia. Nawet nie pomimo własnego odrębnego istnienia, gdyż w rytmie nie ma już ja (soi - P.P.), lecz jako przejście od ja do anonimowości. Jest to oczarowanie bądź urzeczenie poezją i muzyką. Sposób istnienia, do którego nie stosuje się ani forma świadomości, ponieważ ja zrzeka się w nim swojego przywileju podjęcia, swej mocy; ani też forma nieświadomości, ponieważ wszelka sytuacja i wszelkie jej artykulacje są obecne w mrocznej jasności. Jest to wybudzenie ze snu. Ani nawyk, ani odruch, ani instnkt nie występują w tej jasności. Osobliwy automatyzm chodu bądź tańca w takt muzyki jest sposobem bycia, w którym nic nie jest nieświadome, lecz w którym sparaliżowana w swej wolności świadomość gra całkowicie pochłonięta tą grą. Słuchać muzyki to w pewnym sensie przestać tańczyć bądź iść. Ruch, gest nie mają znaczenia. Należałoby raczej powiedzieć o zainteresowaniu aniżeli o bezinteresowności w odniesieniu do obrazu. Jest on interesujący, nie będąc użytecznym, w znaczeniu "pociągającym". W znaczeniu etymologicznym: być pośród rzeczy, które jednak powinny mieć tylko rangę "przedmiotów". "Pośród rzeczy", różne od Heideggerowskiego "bycia w świecie", tworzy patos nie-realnego świata snu: podmiot jest pośród rzeczy nie tylko poprzez spositość swojego bytu, wymagając "tu", "gdzieś" i zachowując swoją wolność; jest on pośród rzeczy niczym rzecz, stając jakby część zewnętrznego wobec siebie widowiska; lecz jest to zewnętrżność, która nie jest zewnętrżnością ciała, gdyż to ja - widz - odczuwam ból tego ja-aktora; lecz nie jest to współczucie. W rzeczywistości jest to zewnętrżność tego, co wewnętrzne. Jest zadziwiające, że analiza fenomenologiczna nigdy nie usiłowała nawiązać do tego fundamentalnego paradoksu rytmu i snu, który określa sferę usytuowaną poza świadomością i nieświadomością, i którego rolę etnografia pokazała we wszystkich ekstazyrytualnych rytuałach; jest zadziwiające, że pozostaliśmy przy metaforach zjawisk "ideo-motorycznych" i przy badaniu przedłużenia wrażeń w działaniach. Zastosujemy tu kategorie rytmu i tego, co muzyczne, mając właśnie na myśli to przekształcenie siły w partycypację.

Należy zatem oderwać je od sztuki dźwiękowej, w której wyłączenie się je rozważa i nadać im charakter ogólnej kategorii estetycznej. Uprzywilejowaną pozycję rytmu odnajdziemy z pewnością w muzyce, jako że element muzyczny dokonuje w sposób czysty dekonceptualizacji rzeczywistości. Dźwięk jest jakością najbardziej oderwaną od przedmiotu. Jego związek z substancją, z której pochodzi, nie wpisuje się w jego jakość. Brzmi on bezosobowo. Nawet jego brzmienie, ślad jego przynależności do przedmiotu, pogrąża się w jego jakości i nie zachowuje swojej struktury jako relacji. Dlatego też słuchając nie rozumiemy "czegoś", lecz jesteśmy pozbawieni pojęć: muzykalność należy do dźwięku w sposób naturalny. I faktycznie: spośród wszystkich typów obrazów, które wyróżnia psychologia tradycyjna, obraz dźwięku należy w największym stopniu do dźwięku realnego. Podkreślać muzykalność wszelkiego obrazu, to widzieć w obrazie jego oderwanie się od przedmiotu, jego niezależności od kategorii substancji, którą podręcznikowe analizy przypisują czystemu, jeszcze nie przekształconemu w percepcję wrażeniu - wrażeniu przymiotnikowemu - które dla psychologii granicznej pozostaje jakby przypadkiem granicznym, daną całkowicie hipotetyczną.

Wygląda na to, że nie związane z jakąkolwiek zdolnością pojmowania wrażenie, to słynne wrażenie nieuchwytnie dla introspekcji, pojawiło się wraz z obrazem. Wrażenie nie jest pozostałością percepcji, lecz własną funkcją: oddziaływaniem na nas obrazu - funkcją rytmu. Bycie-w-świecie, jak dziś się mówi, jest istnieniem związanym z pojęciami. Zmysłowość ustanawia się jako odrębne zdarzenie ontologiczne, lecz spełnia się tylko poprzez wyobraźnię.

Jeśli sztuka polega na zastąpieniu bytu obrazem - żywiołem estetycznym jest zgodnie z jego etymologią wrażenie. Całość naszego świata wraz z jego elementarnymi i intelektualnie obrobionymi danymi może oddziaływać na nas muzykalnie, stać się obrazem. Dlatego właśnie związana z przedmiotem sztuka klasyczna, wszystkie te obrazy, posągi coś przedstawiające, wszystkie te wiersze uznające syntaksę i interpunkcję nie odpowiadają bardziej rzeczywistej istocie sztuki aniżeli dzieła współczesne, które są uznawane za czystą muzykę, czyste malarstwo, czystą po-

ezję, ponieważ |chwytają przedmioty świata dźwięków, kolorów, słów, w który nas wprowadzają ponieważ dokonują destrukcji przedstawienia. Przedstawiany przedmiot przekształca się poprzez prosty fakt stania się obrazem w nie-przedmiot; obraz jako taki podpada pod pierwotne kategorie, które chcielibyśmy tu przedstawić. Odcieleśnienie rzeczywistości poprzez obraz nie jest równoznaczne z prostym zmniejszeniem stopnia. Bierze się ono z wymiaru ontologicznego, który nie rozciąga się pomiędzy nami a rzeczywistością, którą należy pojąć; lecz istnieje tam, gdzie związek z rzeczywistością jest rytmem.

Podobieństwo i obraz

Fenomenologia obrazu podkreśla jego przezroczystość. Intencja tego, kto kontempluje obraz przechodziłaby bezpośrednio przez obraz, niczym przez okno, zmierzając ku światu, który on przedstawia, lecz mierzyłaby w przedmiot. Nic zresztą bardziej tajemniczego aniżeli to wyrażenie "świat, który przedstawia" - gdyż przedstawienie wyraża właśnie jedynie funkcję obrazu, funkcję którą musimy jeszcze określić.

Teoria przezroczystości konstryuuje się poprzez reakcję na teorię obrazu umysłowego - obrazu wewnętrznego - który pozostawiałaby w nas percepcja przedmiotu. Nasze spojrzenie w wyobraźni kieruje się więc zawsze na zewnątrz, lecz wyobraźnia modyfikuje bądź neutralizuje to spojrzenie: świat rzeczywisty jawi się w niej niejako w nawiasach bądź w cudzysłowie. Problem polega na określeniu sensu tych znaków pisma. Świat imaginacyjny przedstawiałby się jako nierzeczywisty, lecz czy można powiedzieć coś więcej o tej nierzeczywistości.

Czym różni się obraz od symbolu albo od znaku, albo od słowa? Różni się poprzez sam sposób, w jaki odnosi się do swego przedmiotu: poprzez podobieństwo. Lecz to zakłada zatrzymanie myśli na samym obrazie, a w konsekwencji pewną nieprzezroczystość obrazu. Sam znak jest czystą nieprzezroczystością, nie znacząc w żaden sposób sam przez się. Czy należy więc przejść odeń do obrazu jako rzeczywistości niezależnej, która przypomina ory-

ginał? Nie, lecz pod warunkiem ustanowienia podobieństwa nie jako rezultatu porównania obrazu i oryginału, lecz jako samego ruchu, który zdradza obraz. Rzeczywistość byłaby nie tylko tym, czym jest, taką jaką odsłania się w prawdzie, lecz byłaby również swoją kopią, cieniem, sobowtórem.

Byt jest nie tylko samym sobą, wymyka się. Oto osoba, która jest tym, czym jest; lecz nie zapomina, nie pochłania, nie obejmuje całkowicie przedmiotów, które trzyma i sposobu, w jaki je trzyma, swoich gestów, członków, spojrzenia, myśli, skóry, które przestają konstytuować tożsamość jej substancji, niezdolne, niczym dziurawy worek, do wypełnienia jej. I właśnie w ten sposób osoba nosi na swej twarzy, obok swego bytu, z którym jest tożsama, własną karykaturę, swą ekspresyjność. Ekspresyjność jest zawsze trochę karykaturą. Oto rzecz znajoma, codziennego użytku, doskonale dopasowana do ręki, która do niej przywykła - lecz jej jakości, barwa, forma, położenie pozostają jednocześnie poza jej bytem niczym "strzępy" duszy, która opuściła tę rzecz, niczym "martwa natura". A jednak to wszystko stanowi osobę, jest rzeczą. Istnieje zatem w tej osobie, w tej rzeczy dualizm - dualizm w jej bycie. Jest ona tym, czym jest i jest obca samej sobie; pomiędzy tymi dwoma momentami istnieje związek. Powiemy, że rzecz jest sama sobą. I że ten związek pomiędzy rzeczą i jej obrazem jest podobieństwem.

Jest to sytuacja podobna do sytuacji, którą urzeczywistnia bajka. Zwierzęta, które przedstawiają ludzi, dają bajce jej własny koloryt, ponieważ owi ludzie są postrzegani jako te zwierzęta, a nie tylko poprzez zwierzęta. W tym też tkwi cała siła alegorii, cała jej oryginalność. Alegoria nie jest prostym środkiem pomocniczym myśli, sposobem uczynienia abstrakcji konkretną i przystępną dla dziecinnych umysłów, symbolem biedaka. To związek dwuznaczny z rzeczywistością, w którym nie odnosi się ona do samej siebie, lecz do swego refleksu, do swego cienia. Alegoria przedstawia zatem to, co w samym przedmiocie go zdwaja. Można powiedzieć, że obraz jest alegorią bytu.

Byt jest tym, czym jest, tym, co odsłania się w swojej prawdzie, a zarazem jest podobny do siebie, jest własnym obrazem. Oryginał ukazuje się poprzez obraz, jak gdyby miał dystans

do samego siebie, jak gdyby wycofał się, jak gdyby coś w bycie opóźniło się w stosunku do bytu. Świadomość nieobecności przedmiotu, która cechuje obraz, nie jest tożsama z prostą neutralizacją tezy, jak chce tego Husserl, lecz ze zmianą samego bytu przedmiotu, taką zmianą, że jego podstawowe formy jawią się jako strój, który on porzuca, wycofując się. Kontemplować obraz (image) to kontemplować malowidło (tableau). Właśnie w oparciu o fenomenologię malowidła należy rozumieć obraz|a nie odwrotnie.

W widzeniu przedstawionego przedmiotu obraz posiada własną grubość: sam jest przedmiotem spojrzenia. Świadomość przedstawienia polega na wiedzy, że przedmiot jest tutaj nieobecny. Postrzegane elementy nie są przedmiotem, lecz jakby "strzępami", barwnymi plamami, kawałkami marmuru bądź brązu. Elementy te nie służą jako symbole i pod nieobecność przedmiotu nie wymuszają jego obecności, lecz poprzez swą obecność podkreślają jego nieobecność. Zajmują całkowicie jego miejsce, aby zaznaczyć jego oddalenie, jak gdyby przedstawiany przedmiot zniknął, uległ zniszczeniu, odcieleśnił się we własnym refleksie. Malowidło nie prowadzi nas zatem poza daną rzeczywistość, lecz niejako pozostawia nas z tej strony rzeczywistości. Jest symbolem à rebours. Wolno poecie i malarzowi - którzy odkryli "tajemnicę" i "obcość" zamieszkiwanego przez nich świata - wierzyć, że wykroczyli poza rzeczywistość. Tajemnica bytu nie jest jego mitem. Artysta porusza się w świecie, który poprzedza - dalej zobaczymy w jakim sensie - świat kreacji, w świecie, poza który wykroczył on już swoimi myślami i codziennymi działaniami.

Idea cienia bądź refleksu, do której odwołaliśmy się - idea zasadniczego zdublowania rzeczywistości jej obrazem, dwuznaczności tego "z tej strony" - rozciąga się na samo światło, myśl, życie wewnętrzne. Cała rzeczywistość niesie na swym obliczu własną alegorię poza swym objawieniem i prawdą. Posługując się obrazem sztuka nie tylko odzwierciedla, lecz spełnia tę alegorię. Poprzez nią alegoria zostaje wprowadzona w świat, tak jak poprzez poznanie spełnia się prawda. Dwie obecne możliwości bytu. Obok jednoczesności idei i duszy - to jest bytu i jego odsłonięcia - o której naucza "Fedon", istnieje jednoczesność bytu i jego refleksu. To, co absolutne objawia się rozumowi i zarazem podlega pewnego rodzaju erozji zewnętrznej wobec wszel-

kiej przyczynowości. Nie-prawda nie jest ciemną pozostałością bytu, lecz samą jego cechą zmysłową, poprzez którą istnieje w świecie podobieństwo i obraz. Poprzez podobieństwo platoński świat stawania się jest światem gorszym, jedynie światem pozorów. Jako dialektyka bytu i nicości stawanie się pojawia się w świecie Idei faktycznie od czasów Parmenidesa. Właśnie jako imitacja partycypacja zdradza cienie i różni się od wzajemnej partycypacji Idei jednych w drugich, która odsłania się rozumowi. Dyskusja nad prymatem sztuki albo natury - nad tym czy sztuka imituje naturę albo czy piękno naturalne imituje sztukę - zapoznaje jednoczesność prawdy i obrazu.

Pojęcie cienia pozwala zatem umieścić ekonomię podobieństwa w ekonomii generalnej bytu. Podobieństwo nie jest partycypacją bytu w idei - której nicosić wykazał zresztą antyczny argument trzeciego człowieka - jest samą strukturą tego, co jest jako takie zmysłowe. To, co zmysłowe - to byt o tyle, o ile jest on podobny do samego siebie, o ile poza swoim triumfalnym dziełem bytu rzuca cień, uwalnia tę morczną i nieuchwytną istotę, tę istotę widmową, której nic nie pozwala utożsamić z istotą objawioną w prawdzie. Nie istnieje najpierw obraz - znutralizowany widok przedmiotu - który następnie odróżnia się od znaku i symbolu swym podobieństwem do oryginału: neutralizacja położenia w obrazie jest właśnie tym podobieństwem.

Transcendencja, o której mówi Jean Wahl, mająca inne aniżeli przyjęte przezeń etyczne znaczenie, może charakteryzować ten fenomen degradacji bądź erozji tego, co absolutne, który ukazał się nam w obrazie i podobieństwie.

Przerwa w czasie

Powiedzieć, że obraz jest cieniem bytu, oznaczałoby, że jest on ze swej strony jedynie metaforą, gdyby nie pokazało się gdzie sytuuje się "z tej strony", o którym mówimy. Mówienie o bezruchu bądź śmierci nie posunęłoby nas wcale do przodu, gdyż należałoby najpierw powiedzieć o ontologicznym znaczeniu samej materialności.

Rozważaliśmy obraz jako karykaturę, alegorię bądź ekspresyjność, którą rzeczywistość nosi na własnym obliczu. Całe dzieło Giraudoux urzeczywistnia to konsekwentne przeniesienie na obraz rzeczywistości, które pomimo całej sławy Giraudoux nie było w pełni doceniane. Aż do tej pory jednak wydawało się, że opieramy naszą koncepcję na pęknięciu w bycie oddzielającym go i jego istotę, która doń nie przylega, maskuje go i zdradza. W rzeczywistości pozwala nam to jedynie przybliżyć fenomen, który nas interesuje. Tak zwana sztuka klasyczna - sztuka antyku i naśladowców - sztuka form idealnych - poprawia karykaturę bytu - płaski nos, niezręczny ruch. Piękno to byt skrywający swą karykaturę, pokrywający bądź pochłaniający swój cień. Czy pochłania go całkowicie? Nie chodzi o to, czy doskonałe formy sztuki greckiej mogą być jeszcze bardziej doskonałe ani o to czy wydają się one doskonałe pod każdą szerokością geograficzną. Nieprzekraczalna karykatura najdoskonalszego obrazu ujawnia się w jego tępotcie idola. Obraz jako idol prowadzi nas ku ontologicznemu znaczeniu jego nierzeczywistości. Tym razem dzieło samego bytu, samo istnienie bytu łączy się z pozorem istnienia.

Powiedzieć, że obraz jest idolem to stwierdzić, że wszelki obraz jest ostatecznie plastyczny i że wszelkie dzieło sztuki jest ostatecznie posągiem - zatrzymaniem czasu bądź raczej jego opóźnieniem w stosunku do samego siebie. Jest ważne jednak, aby pokazać w jakim sensie zatrzymuje się on bądź opóźnia i w jakim sensie istnienie posągu jest pozorem istnienia bytu.

Posąg urzeczywistnia paradoks chwili, która trwa bez przyszłości. Chwila nie jest rzeczywiście swoim trwaniem. Nie występuje tu jako nieskończenie mały element trwania - chwila błysku - na swój sposób trwa ona quasi-wiecznie. Nie myślimy jednak o trwaniu samego dzieła jako przedmiotu, o trwałości pism w bibliotekach i o rzeźbach w muzeach. W życiu bądź raczej w śmierci posągu chwila trwa nieskończenie: wiecznie Laokoon będzie duszony przez węże, wiecznie Gioconda będzie się uśmiechała. Przyszłość, która wyraża się w napiętych mięśniach Laokoona nigdy nie stanie się teraźniejsza. Uśmiech Giocondy, który ma rozkwitnąć, nigdy nie rozkwitnie. Na zawsze zawieszona przyszłość unosi się wokół znieruchomiałej postawy posągu jako przyszłość,

która na zawsze będzie przyszłością. Nieuchronność przyszłości istnieje przed chwilą pozbawioną zasadniczej cechy terażniejszości, a mianowicie zaniku. Nigdy nie spełni ona swego zadania, by być terażniejszością, jak gdyby rzeczywistość wycofała się ze swojej własnej rzeczywistości, czyniąc ją bezsilną. Jest to sytuacja, w której terażniejszość nie jest w stanie niczego podjąć, nie może wziąć niczego na siebie - a zatem chwila bezosobowa i anonimowa.

Nieruchoma chwila posągu całą swą ostrość zawdzięcza swej nieobojętności wobec trwania. Nie pochodzi z wieczności. Lecz nie jest już tak, że artysta nie mógł dać jej życia. Jest raczej tak, że życie dzieła nie przekracza granicy chwili. Dzieło nie udaje się - jest złe - kiedy nie ma tego pragnienia życia, które kierowało Pigmalionem. Jest to jednak tylko pragnienie. Artysta dał posągowi życie bez życia. Życie śmieszne, nie będące panem samego siebie - karykatura życia. Jest to obecność nie obejmująca samej siebie i wykraczająca wszędzie poza samą siebie; obecność nie trzymająca w rękach nici marionetek, jaką jest z marionetek w postaciach tragedii i śmiać się w Comédie-Française. Wszelki obraz jest już karykaturą. Lecz ta karykatura przekształca się w to, co tragiczne. Ten sam człowiek jest z pewnością poetą komicznym i poetą tragicznym; jest to dwuznaczność, która stanowi o szczególnej magii takich pisarzy jak Gogol, Dickens, Czechow - i Molier i Cervantes, a nade wszystko Szekspir.

Ta terażniejszość niezdolna do wymuszenia przyszłości jest samym przeznaczeniem, tym przeznaczeniem opierającym się woli pogańskich bogów, silniejszym od racjonalnej konieczności praw przyrodniczych. Przeznaczenie nie przemienia się w konieczność uniwersalną. Jest to konieczność w bycie wolnym, przekształcenie wolności w konieczność, ich jednoczesność, wolność, która staje się więzieniem - przeznaczenie nie znajduje miejsca w życiu. Konflikt między wolnością a koniecznością w działaniu ludzkim odsłania się refleksji: gdy działanie pogrąża się w przeszłości, człowiek odkrywa motywy, które je określają. Lecz antynomia nie jest tragedią. W chwili posągu - w jej wiecznie zawieszanej przyszłości - może spełnić się to, co tragiczne - je-

dnoczesność wolności i konieczności: moc wolności krzepnie w niemoc. I tu jeszcze należy przybliżyć sztukę i sen: chwila posągu jest kszmarem. Wcale nie dlatego, że artysta przedstawia byty przygniecione przeznaczeniem; byty podlegają przeznaczeniu ponieważ zostają przedstawione. Poddają się swojemu przeznaczeniu - lecz jest to właśnie dzieło sztuki, zdarzenie zaciemnienia bytu paralelne do jego objawienia, do jego prawdy. Wcale nie dlatego, że dzieło sztuki odtwarza zatrzymany czas; w ekonomii generalnej bytu dzieło sztuki jest ruchem upadku po tej stronie czasu, w przeznaczenie, Powieść nie jest, jak to myśli M. Pouillon, sposobem odtwarzania czasu - ma ona swój własny czas - jest jedynym sposobem, aby czas mógł się temporalizować.

Rozumiemy odtąd, że czas pozornie wprowadzony do obrazu poprzez sztuki plastyczne - jak muzyka, literatura, teatr i kino - nie narusza niezmienności obrazu. To nie zwykły, zewnętrzny wobec postaci przypadek sprawia, że w książce są one skazane na nieskończone powtarzanie tych samych działań i przywoływanie tych samych myśli. Można o nich opowiadać, ponieważ ich byt jest taki sam, powtarza się i nieruchomieje. Niezmiennosc całkowicie odmienna od pojęcia, które zapoczątkowuje życie, poddaje rzeczywistość naszej władzy, stosuje doń miarę prawdy, uruchamia dialektykę. Poprzez swoje odbicie w opowiadaniu byt posiada niedialektyczną stałość, zatrzymuje dialektykę i czas.

Postacie literackie to byty uwięzione, to więźniowie. Ich historia nie jest nigdy zakończona, jeszcze trwa, lecz nie zbliża się do końca. Powieść poddaje byty przeznaczeniu pomimo ich wolności. Życie pociąga pisarza, gdy jawi mu się w taki sposób, jak gdyby opuściło już książkę. Coś spełnionego wyłania się zeń, jak gdyby cały szereg faktów został unieruchomiony i utworzył serię. Ujmuje się je pomiędzy dwoma określonymi mniej więcej faktami w sprzestrzeni czasu, w której istnienie przebiło jakby tunel. Opowiedziane zdarzenia tworzą sytuację - łączą się z ideałem plastycznym. Mit to plastyczność historii. To, co nazywa się wyborem artysty wyraża naturalną selekcję faktów i cech, które przekształcają się w rytm, zamieniają czas w obraz.

To plastyczne spełnienie się dzieła literackiego zostało zauważone przez Prousta na szczególnie pięknej stronie "Uwięzionej". Mówiąc o Dostojewskim nie zachowuje ani jego idei re-

ligijnych, ani jego metafizyki, ani jego psychologii, lecz kilka profili młodej dziewczyny, kilka obrazów: dom, w którym zostało popełnione morderstwo, i jego stróż ze "Zbrodni i kary", sylwetka Gruszeńki z "Braci Karamazow". Należy uznać, że plastyczny element rzeczywistości jest ostatecznie samym celem powieści psychologicznej.

W związku z powieścią mówi się dużo o atmosferze. Sama krytyka chętnie przyjmuje ten meteorologiczny język. Uznaje się introspekcję za fundamentalną metodę pisarza i sądzi, że rzeczy i natura mogą zostać wprowadzone do książki tylko jako otoczone atmosferą stworzoną z ekspresji ludzkich. Przeciwnie, sądzimy, że widzenie zewnętrzne - totalnej zewnętrzności, tej, którą powyżej opisaliśmy przy okazji omawiania rytmu i w której sam podmiot jest zewnętrzny w stosunku do samego siebie - jest prawdziwym widzeniem pisarza. Atmosfera to niejasność obrazu. Poezja Dickensa - z pewnością prymitywnego psychologa - atmosfera tych zakurzonych internatów, blade światło londyńskich urzędów i ich urzędnicy, kramy antykwariuszy i gałganiarzy, same postacie Nickleby'ego i Scrooga ukazują się widzeniu zewnętrznemu uznanemu za metodę. Nie ma w tym niczego innego. Nawet pisarz-psycholog widzi swoje życie wewnętrzne z zewnątrz, niekoniecznie oczami innego, lecz tak jakby poddawało się rytmowi bądź marzeniu. Cała siła powieści współczesnej, jej magia jako sztuki bierze się być może z tego sposobu widzenia z zewnątrz wewnętrzności, który bynajmniej nie jest tożsamy z metodami behawioryzmu.

Od czasów Bergsona jesteśmy przyzwyczajeni do uznawania ciągłości czasu za samą istotę trwania. Kartezjańska nauka o nieciągłości trwania uchodzi co najwyżej za iluzję czasu ujętego w jego śladzie przestrzennym, za źródło fałszywych problemów dla umysłów niezdolnych myśleć trwanie. I przyjmuje się jako truizm metaforę, w najwyższym jednak stopniu przestrzenną, wykroju w trwaniu, fotograficzną metaforę migawkowego zdjęcia ruchu.

Przeciwnie, byliśmy wrażliwi na paradoks, że chwila może się zatrzymać. Fakt, że ludzkość mogła stworzyć sztukę, odsłania w czasie niepewność jego trwania i jakby śmierć wyprzedzającą élan życia - petryfikację życia na łonie trwania - kartę

Niobe-niepewność bytu przeczuwającego przeznaczenie, wielką obsesję świata artystycznego, świata pogańskiego. Zenon, okrutny Zenon ... Ta strzała...

W tym miejscu opuszczamy zawężony problem sztuki. To przecucie przeznaczenia w śmierci utrzymuje się, ponieważ istnieje poganizm. Z pewnością wystarczy przyjąć trwanie ukonstytuowane, aby odebrać śmierci siłę przerwania go. Zatem zostaje ona przewycięzona. Umieścić ją w czasie to właśnie przewyciężyć ją - znaleźć się już na drugim skraju przepaści, pozostawić ją poza sobą. Śmierć-nicość to śmierć innego, śmierć dla ocalałego. Sam czas "umierania" nie może przybliżyć się do drugiego brzegu. To, co w tej chwili jest niepowtarzalne i przejmujące bierze się z niemożliwości przejścia. W "umieraniu" dany jest horyzont przyszłości, lecz nie jest dana przyszłość jako obietnica nowej teraźniejszości - tkwimy w interwale, który na zawsze pozostanie interwałem. Interwałem całkowitym, w którym powinny znaleźć się pewne postacie z opowiadań Edgara Poe, którym grozi niebezpieczeństwo w całej jego bliskości, tak że nie jest możliwe żadne działanie podjęte w celu wyrwania się tej bliskości, a sama ta bliskość przy przestaje grozić. Jest to trwoga, która występuje w innych opowiadaniach jako strach przed tym, że zostanie się pogrzebanym żywcem: jak gdyby śmierć nigdy nie była dostatecznie śmiercią, jak gdyby równolegle z trwaniem żywych biegło wieczne trwanie interwału - przewaga w czasie.

Sztuka urzeczywistnia właśnie to trwanie w interwale, w tej sferze, którą byt ma siłę przemierzyć, lecz w której jego cień nieruchomieje. Wieczne trwanie interwału, w którym nieruchomieje posąg, różni się radykalnie od wieczności pojęcia - jest ono nigdy nie zakończoną, trwającą jeszcze przerwą w czasie - czymś nieludzkim i potwornym.

Bezruch i materia nie zdają sprawy ze szczególnego kresu cienia. Nieruchoma materia odsyła już od substancji, z którą łączą się jej jakości. W posągu materia doświadcza śmierci idola. Proskrypcja obrazów jest w istocie najważniejszym przykazaniem monoteizmu, doktryny, która przewycięża przeznaczenie - tę kreację i to objawienie à rebours.

Oдноśnie krytyki filozoficznej

Sztuka ugania się zatem za cieniem.

Lecz ów cień, stanowiąc w bycie kres każdej chwili, urzeczywistnia swoje wieczne trwanie w przerwie istniejącej w czasie - urzeczywistnia swoją niepowtarzalność i ujawnia swoją wartość. Wartość dwuznaczną: będąc niepowtarzalnym, jako że jest nieprzekraczalny, niezdolny do zatrzymania się, nie może zmierzać ku temu, co lepsze, nie ma jakości chwili żyjącej, która może wybawić się od stawania się i w której może on się zatrzymać i zostać przekroczony. Wartość tej chwili powstaje zatem z jej niepowodzenia. Ta przygnębiająca wartość jest z pewnością pięknem sztuki współczesnej, przeciwstawnym pięknem sztuki klasycznej.

Z drugiej strony, zasadniczo wyzwolona sztuka tworzy - w świecie inicjatywy i odpowiedzialności - wymiar ucieczki.

Odnajdujemy tu najzwyklejsze i najbanalniejsze doświadczenie rozkoszy i estetycznej. To między innymi poprzez nią ujawnia się wartość sztuki. Sztuka wprowadza w świat mroczne fatum, lecz nade wszystko nieodpowiedzialność, która pociąga tak jak wdzięk i lekkość. Oswabadza. Stworzyć powieść i obraz bądź rozkoszować się nimi to nie mieć już niczego do rozumienia, to zrezygnować z wysiłku nauki, filozofii, działania. Nie mówcie, nie rozważajcie, podziwiajcie w milczeniu i ciszy - takie oto są rady usatysfakcjonowanej mądrości w obliczu piękna. Magia uznana wszędzie za to, co diabelskie, cieszy się w poezji niezrozumiałą tolerancją. Mścimy się na niegodziwości tworząc jej karykaturę, która pozbawia ją rzeczywistości, nie unicestwiając jej; zaklinamy złe moce, zapełniając świat bożkami, którzy mają usta, lecz nie mówią już. Jak gdyby śmieszność uśmiercała, jak gdyby poprzez śpiew wszystko mogło rzeczywiście się zakończyć. Znajdujemy uspokojenie, gdy, nie odpowiadając na wezwanie, aby poznać i działać, poddajemy się rytmowi rzeczywistości, która pobudza jedynie wprowadzenie jej do książki i obrazu. Mit zajmuje miejsce misterium. Świat, który powinno się doskonalić, zostaje zastąpiony przez zasadnicze urzeczywistnienie jego cienia. Nie jest to bezinteresowność kontemplacji, lecz nieodpowiedzialność-

ci. Poeta sam opuszcza państwo. Z tego punktu widzenia wartość piękna jest względna. Istnieje coś niegodziwego, egoistycznego i podłego w rozkoszy artystycznej. Istnieją epoki, w których można odczuwać za to wstyd, tak jak za ucztowanie w czasach wielkiej dżumy.

Zaangażowanie sztuki nie bierze się z faktu, że jest ona sztuką. Lecz właśnie dlatego sztuka nie jest najwyższą wartością cywilizacji i dlatego też można wyobrazić sobie takie, studium cywilizacji, w którym sztuka zostanie zredukowana do źródła przyjemności - której nie można zanegować nie ośmieszając się - źródła mającego swe miejsce - lecz tylko miejsce - w szczęściu człowieka. Czy nie jest zuchwałością ukazywać hipertrofię sztuki w naszej epoce, w której niemal wszyscy widzą w niej przejaw życia duchowego?

Lecz to wszystko jest prawdą w odniesieniu do sztuki oddzielonej od krytyki włączającej nieludzkie dzieło artysty w świat ludzki. Krytyka pozbawia je jego nieodpowiedzialności, badając już jego technikę. Traktuje artystę jako człowieka, który pracuje. Badając już oddziaływania, jakim podlega, wiąże tego wyzwolonego i dumnego człowieka z rzeczywistą historią. Jest to krytyka jeszcze wstępna. Nie zajmuje się zdarzeniem artystycznym jako takim: zaciemnieniem bytu w obrazie, jego zatrzymaniem w istniejącej w czasie przerwie. Wartość obrazu dla filozofii tkwi w jego położeniu pomiędzy dwoma czasami i w jego dwuznaczności. Filozofia odkrywa, poza zaczarowaną skałą, na której się utrzymuje, swoje wszystkie otaczające ją możliwości. Poddaje je interpretacji. Oznacza to, że dzieło może i powinno być traktowane jako mit: ten nieruchomy posąg należy ożywić i kazać mu mówić. Jest to przedsięwzięcie, które nie jest prostym odtworzeniem oryginału w oparciu o kopię. Egzegeza filozoficzna zmierzy dystans, dzielący mit od rzeczywistego bytu, uświadomi sobie samo zdarzenie stwórcze; zdarzenie wymykające się poznaniu, które zmierza od bytu do bytu przeskakując interwały przerw w czasie. Poprzez to mit jest zarazem nie-prawdą i źródłem prawdy filozoficznej, jeśli w rzeczywistości jest jednak tak, że prawda filozoficzna kryje w sobie własny wymiar intelligibilności, że nie zadawała się prawami i przyczynami łączącymi byty, lecz szuka samego dzieła bytu.

Krytyka - interpretując - wybiera i ogranicza. Lecz jeśli, jako wybór, pozostaje po tej stronie świata, który znieruchomiał w sztuce, wprowadza go ponownie w świat intelligibilny, w którym sama porusza się i który jest prawdziwą ojczyzną ducha. Najbardziej przenikliwy pisarz sam znajduje się w zaczarowanym świecie swoich obrazów. Mówi, jak gdyby poruszał się w świecie cieni - mówi posługując się zagadkami, aluzjami, sugestiami, tym co dwuznaczne - jak gdyby brakowało mu siły, aby dźwignąć rzeczywistość, jak gdyby nie mógł zmierzać ku niej, nie chwiejąc się, jak gdyby, niezdarny i wyczerpany, zawsze angażował się ponad swoimi decyzjami, jak gdyby wylał połowę niesionej przez siebie wody. Najbardziej świadomy, najbardziej przenikliwy jednak wygłupia się. Interpretacja krytyki mówi panując całkowicie nad sobą, szczerze, za pomocą podjąć będących jakby muskułami umysłu.

Literatura współczesna oskarżona o swój intelektualizm - sięgający zresztą do Szekspira, Moliera z "Don Juana", Goethego, Dostojewskiego - ujawnia z pewnością coraz bardziej jasną świadomość tej całkowitej ograniczoności idolatrii artystycznej. Poprzez ten intelektualizm artysta odrzuca bycie jedynie artystą; nie dlatego, że chce bronić jakiejś tezy bądź jakiejś sprawy, lecz dlatego, że odczuwa potrzebę interpretowania samemu swoich mitów. Być może wątpliwości, jakie rzekoma śmierć Boga wznieciła w duszach od czasów Renesansu, skompromitowały w oczach artysty rzeczywistość modeli odtąd już nietrwałych i kazały mu szukać ich na łonie samej jego wytwórczości, wierzyć w jego misję stwórcy i objawiciela. Zadanie krytyki pozostaje istotne, nawet jeśli Bóg nie umarł, lecz tylko został wygnany. Lecz nie możemy roztrząsać tutaj "logiki" filozoficznej egzegezy sztuki. Wymagałoby to pogłębienia celowo ograniczonej perspektywy tego studium. Cnodziłoby w istocie o wprowadzenie perspektywy relacji z innym - bez której nic nie można powiedzieć o rzeczywistości bytu, to znaczy o jego czasie.

Z języka francuskiego przetłumaczył

Paweł Pieniążek

* Emmanuel "Lévinas: La réalité et son ombre. "Revue des sciences humaines" 185 (1982), s. 103-115. Artykuł ten ukazał się pierwotnie w "Les Temps Modernes" (novembre 1948), poprzedzony przedmową - którą zamieszczamy na wstępie - autorstwa prawdopodobnie M. Merleau-Ponty (przyp. tłum.).