

Emmanuel Lévinas

Egzotyzm

Sztuka i Filozofia 17, 5-9

1999

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.

I. Rozprawy i artykuły

*Emmanuel Lévinas**

EGZOTYZM

W naszych relacjach ze światem możemy się od niego oderwać. Rzeczy odnoszą się do pewnego wnętrza jako części świata danego, jako przedmioty poznania lub przedmioty codziennego użytku, całkowicie poddane praktyce, w której ich odmienność ledwie się zaznacza. Sztuka wyrwa je ze świata, a tym samym sprawia, że przestają doń należeć. Zasadnicza funkcja sztuki, jaką można dostrzec w jej pierwotnych przejawach, polega na dostarczaniu obrazu przedmiotu w miejsce samego przedmiotu – co Bergson nazywa spojrzeniem skierowanym na przedmiot, abstrakcją. I co uznaje za mniej ważne niż przedmiot, miast dostrzec w nim zjawisko w najwyższym stopniu estetyczne. Nawet fotografia spełnia tę funkcję. Ten sposób umieszczania pomiędzy nami a rzeczą obrazu tej rzeczy wyrwa ją z perspektywy świata. Jakaś namalowana sytuacja, opowiedziane zdarzenie, powinny przede wszystkim odtwarzać sytuację i rzeczywiste fakty, ale to, że się do nich bezpośrednio odnosimy za pośrednictwem obrazu i opowiadania, zmienia je w zasadniczy sposób. Zmiana ta nie wynika z oświetlenia i z kompozycji obrazu, z ideowego nastawienia i z umiejscowienia narratora, lecz właśnie z bezpośredniej relacji, w jakiej pozostajemy z nimi – z ich egzotykiem w etymologicznym znaczeniu tego słowa. To, co się nazywa „bezinteresownością” sztuki, nie oznacza jedynie neutralizacji możliwości działania. Egzotyizm przekształca samą kontemplację. „Przedmioty” są na zewnątrz, przy czym owo zewnątrz nie odnosi się do „wewnątrz”, tak że już nie są one w sposób naturalny „posiadane”. Obraz, posąg, książka, są przedmiotami należącymi do *naszego* świata, ale poprzez nie rzeczy przedstawione odrywają się od naszego świata.

Sztuka, nawet najbardziej realistyczna, przenosi ową cechę odmienności na przedmioty przedstawione, które są jednak częścią naszego

* E. Lévinas, *De l'existence à l'existant*, Paris 1947, s. 83–92.

świata. Ofiaruje je nam w ich nagości, w tej rzeczywistej nagości, która nie jest brakiem okrycia, lecz, jeśli można tak powiedzieć, samą nieobecnością form, to znaczy niemożnością przekształcenia zewnątrz we wnętrze, jakiego dokonują formy. Formy i barwy obrazu nie pokrywają rzeczy samych w sobie, lecz je odkrywają: właśnie dlatego, że zachowują ich zewnętrżność. Rzeczywistość pozostaje obca światu jako światu danemu. W tym sensie dzieło sztuki zarazem naśladuje naturę i w możliwie największym stopniu od niej się oddala. Właśnie również dlatego wszystko to, co należy do światów minionych, do epoki archaicznej, do antyku, wywołuje wrażenie estetyczne.

W percepcji dany jest nam świat. Dźwięki, kolory, słowa, odnoszą się do przedmiotów, jakie w pewien sposób zakrywają. Dźwięk jest odgłosem rzeczy, kolor przylega do powierzchni brył, słowo zawiera w sobie znaczenie, nazywa jakiś przedmiot. A poprzez swoje obiektywne znaczenie percepcja ma również swoje znaczenie subiektywne: zewnątrz odnosi się do wnętrza, nie jest zewnętrżem rzeczy samej w sobie. Ruch sztuki polega na wyjściu poza percepcję, po to, ażeby zrehabilitować wrażenie, na oderwaniu jakości od tego odniesienia do przedmiotu. Zamiast dotrzeć do przedmiotu intencji zatracą się w samym wrażeniu, i właśnie to zatracenie się we wrażeniu, w *aisthesis*, wywołuje efekt estetyczny. Nie jest ona drogą prowadzącą do przedmiotu, lecz przeszkodą, która od niego oddala; nie należy również do porządku tego, co subiektywne. Wrażenie nie jest materiałem percepcji. W sztuce pojawia się jako nowy żywioł. Bądź inaczej, powraca do bezosobowości *żywiotu*.

Wrażenie nie jest jakością jeszcze nieuporządkowaną, jak głosi psychologia kantowska. Uporządkowanie albo nieuporządkowanie wrażenia nie ma związku z jego obiektywnością czy subiektywnością. Zredukowane do czystej jakości, wrażenie byłoby już przedmiotem o tyle, o ile jest świetliste. Sposób, w jaki konstytuujące przedmiot jakości zmysłowe nie prowadzą w sztuce do żadnego przedmiotu, a zarazem są w sobie, określa zdarzenie wrażenia jako wrażenia, to znaczy zdarzenie estetyczne. Można to nazwać również muzykalnością wrażenia. Rzeczywiście, w muzyce ów sposób, w jaki jakość zostaje pozbawiona wszelkiej obiektywności – a tym samym wszelkiej subiektywności – jawi się jako absolutnie naturalny. Dźwięk muzyczny nie jest odgłosem. I może wejść w różne związki i syntezy, które nie mają niczego wspólnego z porządkiem przedmiotów. Kolory, których więz z rzeczami jest ściślejsza, odrywają się od nich, szczególnie w malarstwie, które mieni się rewolucyjnym. Odtąd same wchodzą w całości obojętne wobec syntez przedmiotów w świecie,

Słowo nie daje się oddzielić od znaczenia. Ale istnieje przede wszystkim materialność dźwięku, jaką ono wypełnia, i która pozwala sprowadzić je do wrażenia oraz do muzykalności, takiej, jak ją właśnie zdefiniowaliśmy: jest ono podatne na rytmy, rymy, metry, aliteracje etc. Słowo odrywa się jednak od swego obiektywnego znaczenia i powraca do żywiołu tego, co zmysłowe w jeszcze inny sposób: wówczas, gdy łączy się z wielorakim sensem, gdy na mocy swego sąsiedztwa z innymi słowami staje się dwuznaczne. Funkcjonuje wówczas jako sam fakt *oznaczania*. Poza znaczeniem wiersza, jakie myśl zgłębia, zatracą się one jednocześnie w jego muzykalności, nie mającej już nic wspólnego z przedmiotem, zmieniającej się być może jedynie w zależności od tego, co sama usuwa, od czego się uwalnia. A zatem, poezja współczesna, która zrywa z klasyczną prozodją, nie zrezygnowała bynajmniej z muzykalności wiersza, ale szukała jej głębiej.

Wrażenie i to, co estetyczne, stwarzają zatem rzeczy same w sobie, nie jako przedmioty istniejące w najwyższym stopniu, ale w taki sposób, iż usuwają jakikolwiek przedmiot, otwierają się na żywioł – żywioł nie poddający się jakimkolwiek rozróżnieniu na „zewnątrze” i „wewnątrz”, a nawet kategorii rzeczownika.

Znakomite analizy percepcji obrazu przedstawione przez Finka (w *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung IX*) nie zdają w wystarczającym stopniu sprawy z tego egzotyzmu. Z pewnością, intencja kieruje się właśnie na samo drzewo poprzez percepcję drzewa namalowanego i prawdą jest, że w ten sposób wchodzimy w świat obrazu, odrębny od świata rzeczywistego. Dla Finka świat ów jest jednak nierzeczywisty, zneutralizowany, zawieszony, ale wcale nie naznaczony głęboko egzotyzmem i oderwany od swego odniesienia do „wnętrza”, czyli pozbawiony samej swej jakości świata.

A zresztą, już sam fakt istnienia obrazu, który odrywa i oddziela fragmenty świata, i który urzeczywistnia we wnętrzu koegzystencję światów wzajemnie nieprzenikliwych i sobie obcych, spełnia pozytywną funkcję estetyczną. Ograniczenie obrazu, które bierze się z materialnej konieczności tworzenia tego, co ograniczone, poprzez abstrakcyjne i surowe linie tej granicy, stwarza pozytywne warunki dla tego, co estetyczne. Takie są również niezróżnicowane bloki stanowiące przedłużenie rzeźb Rodina. Rzeczywistość ukazuje się w nich w swej egzotystycznej nagości rzeczywistości bez świata, wyłaniając się ze świata rozbitego.

Efekty tego samego rodzaju można osiągnąć w sztuce filmowej za pomocą wielkich płaszczyzn. Wzbudzają one zainteresowanie, nie tylko

umożliwiają widzenie szczegółów. Zatrzymują działanie, w którym szczegół zależny jest od całości, po to, by mógł on zaistnieć osobno; pozwalają mu ujawnić swą szczególną i absurdalną naturę, którą obiektyw odkrywa w często nieoczekiwanej perspektywie: zgięcie karku, jakiemu projekcja nadaje halucynacyjny wymiar, obnażając to, co świat widzialny i gra jego normalnych proporcji zacierają i zakrywają.

Jednakże egzotystyczna rzeczywistość sztuki, która, chociaż nie jest już obiektywna, nie odnosi się do naszego wnętrza, jawi się sama jako powłoka jakiegoś wnętrza. Jest to nade wszystko wnętrze rzeczy, które w dziele sztuki uzyskuje osobowość. Martwa natura, pejzaż, a tym bardziej portret, mają własne życie wewnętrzne, wyrażone w ich materialnej powłoce. Niezależnie od tej duszy przedmiotów, dzieło sztuki wyraża w swej całości to, co nazywamy światem artysty. Istnieje świat Delacroix, tak jak istnieje świat Victora Hugo. Rzeczywistość artystyczna stanowi środek wyrazu sztuki. Poprzez współodczuwanie tej duszy rzeczy lub artysty egzotyzm dzieła zostaje włączony w nasz świat. I będzie tak, dopóki odmienność drugiego będzie pozostawać dostępną współodczuwaniu odmiennością *alter ego*.

W ten sposób rozumiemy poszukiwania współczesnego malarstwa i współczesnej poezji, które próbują zachować egzotyzm rzeczywistości artystycznej, usunąć z niej tę duszę, której podporządkowują się formy widzialne, uwolnić przedstawiane obiekty od ich niewolniczego przeznaczenia, jakim jest ekspresja. Stąd wojna wypowiedziana podmiotowi stanowiącemu literaturę malarstwa: troska o czystą i prostą grę barw i linii, odniesioną do wrażenia, dla którego przedstawiana rzeczywistość znaczy sama przez się, a nie przez duszę, którą spowija; odpowiedniość między przedmiotami, między ich aspektami i powierzchniami, obca światu koherentnemu; troska o połączenie różnych płaszczyzn rzeczywistości poprzez umieszczenie rzeczywistego przedmiotu pomiędzy przedmiotami namalowanymi lub pomiędzy ich pozostałościami.

Poszukiwania współczesnego malarstwa w ich opozycji w stosunku do realizmu biorą się z tego doświadczenia końca świata, z destrukcji przedstawienia, którą ono umożliwia. Wolność, którą malarz uzyskuje względem natury, nie jest mierzona jej właściwym znaczeniem, gdy się ją przedstawia jako biorącą się z twórczej wyobraźni bądź z subiektywizmu artysty. Subiektywizm ten może być szczery jedynie wówczas, gdy właśnie przestaje utrzymywać, że jest widzeniem. Jakkolwiek by nie było to paradoksalne, malarstwo jest walką z widzeniem. Usiłuje wyrwać spod władzy światła bytowania podporządkowane całości. Widzenie jest mocą

przedstawiania krzywych, zarysowywania całości, którym się podporządkowują elementy, horyzontów, w jakich szczegóły ukazują się, znikając. W malarstwie współczesnym rzeczy nie znaczą już jako elementy uniwersalnego porządku, stanowiącego perspektywę dla spojrzenia. Pęknięcia ze wszystkich stron przerywają ciągłość świata. Szczegóły ukazują się w swej nagości, która jest nagością bytu.

W przedstawianiu materii przez to malarstwo deformacja – czyli owo obnażenie – urzeczywistnia się w zadziwiający sposób. Zerwanie ciągłości na samej powierzchni rzeczy, jego skłonność do załamanych linii, lekceważenie perspektywy i „rzeczywistych” proporcji rzeczy, zapowiadają negację ciągłości krzywej. Od przestrzeni bez horyzontu odrywają się i rzucają na nas rzeczy, stanowiąc części, które występują samodzielnie – bryły, sześciany, płaszczyzny, trójkąty, w taki jednak sposób, że jedne nie przechodzą w drugie. Elementy nagie, proste i oderwane, wybrzuszenia lub wrzody bytu. W tym upadaniu rzeczy na nas przedmioty potwierdzają swoją moc, moc przedmiotów materialnych, i ulegają jak gdyby samemu paroksyzmowi swej materialności. Pomimo racjonalności i świetlistości tych form ujętych w nich samych, obraz urzeczywistnia to właśnie co jest samym-w-sobie ich istnienia, absolutność samego faktu, że istnieje coś, co samo nie jest przedmiotem, nazwą: co nie daje się nazwać, a co może ukazać się jedynie poprzez poezję. Jest to pojęcie materialności, nie mającej niczego wspólnego z materią przeciwstawioną myśli i duchowi, jaką karmił się klasyczny materializm, i która – określona przez mechaniczne prawa – oddalała się najbardziej od materialności występującej w pewnych formach sztuki współczesnej. Materialność ta jest gęstością, surowością, masywnością, prostotą. Tym, co ma spoistość, ciężar, co jest absurdalne, brutalne, ale co jest obojętną obecnością, co jest również bierne, nagie, brzydkie. Przedmiot materialny, który jest przeznaczony do użycia i który stanowi część dekoracji, przybiera tym samym formę skrywającą przed nami jego nagość. Odkrycie materialności bytu nie jest odkryciem nowej jakości, lecz odkryciem jego bezkształtnego rojenia się. Spoza świetlistych form, poprzez które bytowania odnoszą się do naszego „wnętrza”, wyłania się materia jako sam fakt *il y a*.

Z języka francuskiego przełożył
Paweł Pieniążek