

Piotr Schollenberger

Doświadczenie estetyczne a idealne dzieło sztuki

Sztuka i Filozofia 24, 88-107

2004

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.

Piotr Schollenberger

DOŚWIADCZENIE ESTETYCZNE A IDEALNE DZIEŁO SZTUKI

W tym artykule przede wszystkim zajmę się pewnym przypisem w eseju Jacques'a Derridy *Forma i znaczenie* i znajdującą się w nim uwagą, dotyczącą pojawiającej się na marginesie głównego wywodu, kwestii Husserlowskiej teorii dzieła sztuki¹. Zanim jednak przejdę do omówienia i rozważenia przedstawianych przez Derridę zastrzeżeń, chcę dla nich przygotować, moim zdaniem użyteczne, pewne tło. Będzie je stanowiło opowiadanie Balzaka *Zaginione arcydzieło* oraz jego interpretacja dokonana przez Huberta Damischa. Czynię tak, wychodząc z założenia, że problemy dotyczące sztuki, poruszane przez Balzaka-artystę, pozwolą ukazać główne zagadnienie niejako od „drugiej strony”, od strony refleksji nad praktyką artystyczną, którą filozoficzny namysł nad sztuką powinien uwzględnić.

Filozofia, która pragnie być nauką, a więc stanowić źródło przekazywalnej wiedzy o świecie, w konfrontacji z takimi elementami rzeczywistości ludzkiej, jak sztuka, napotyka na nieprzekraczalną barierę, oddzielającą świat pojęć i tego, co określane jest terminem „wiedzy przedpredykatywnej”. Z perspektywy doświadczenia estetycznego wszystkie terminy, którymi będziemy starali się opisać to, co jest nam dane w momencie obcowania z dziełem sztuki, okazują się nie dotyczyć istoty rzeczy – to, co najważniejsze, zostaje „zagubione w tłumaczeniu”. Doświadczenie estetyczne rozbija logocentryczną skorupę, wskazując tym samym na bardziej pierwotne niż dyskurs formy ludzkiego obcowania ze światem. Dlatego właśnie sztuka staje się obiektem zainteresowania filozofii krytycznej, poszukującej sfery absolutnej autentyczności. Jednakże, by uprawiać filozoficzny namysł nad światem pierwotnego, pozajęzykowego sensu, nie można odwołać się do niczego innego niż język pojęciowy. Refleksja filozoficzna nie jest w stanie zadowolić się prostą konstatacją

¹ Por. J. Derrida, „Forma i znaczenie. Uwagi o fenomenologii języka” (w:) idem, *Pismo filozofii*, tłum. B. Banasiak, Kraków 1993, s. 135.

istnienia świata poznania niedyskursywnego, co więcej, już nawet takie stwierdzenie jest pewnym przypisaniem tej sfery sferze znaczeń niesionych przez pojęcia. Interesujący jest w związku z tym nie tylko sam aspekt rzeczywistości – tego, co nieuwarunkowane – który objawia się w refleksji łącznie ze skonfrontowaniem jej z doświadczeniem estetycznym, lecz przede wszystkim sposób wyartykułowania tego doświadczenia przez refleksję filozoficzną zainteresowaną tym, by oddać mu sprawiedliwość.

W szczególności trzeba tu wziąć pod uwagę współczesne interpretacje fenomenologii Husserla, w których pojęcie źródłowego doświadczenia obecności nie zostaje podporządkowane schematowi pojęciowemu. Chodziłoby więc o zarysowanie w dyskursie fenomenologicznym przestrzeni możliwego opisu tego, co źródłowe, mieszczącej się gdzieś pomiędzy Husserlowską deklaracją: „Precz z pustymi analizami słów! Musimy wysłuchać samych rzeczy”², a stwierdzeniem: „Dla tego wszystkiego brak nam słów”³. Dla tym większej czytelności problemu proponuję więc postawić pytanie: co fenomenologia może zobaczyć w obrazie? Czy opis tego, co się uobecnia w dziele sztuki, będzie miał z konieczności charakter powtórzenia, będzie przywołaniem jakiegoś spostrzeżenia, a w związku z tym zostanie całkowicie podporządkowany dekretem świadomości, obdarzającej przedstawienia sensem o językowym, dyskursywnym charakterze? Pytania te są o tyle istotne, że stosunek samego Husserla do świadomości estetycznej oraz problematyki obrazu jest wieloznaczny, i pozwala na różne interpretacje. W szczególności nasuwa na myśl krytyczne uwagi, jakie pod adresem Husserla wysuwa Derrida. Husserlowskie ujęcie obrazu jako uobecnienia tego, co się kiedyś prezentowało, a więc ufundowanie świadomości obrazowej na świadomości prezentującej, jest zawsze jakąś „obecnością dla mnie”. Powinniśmy się więc także zastanowić, czy metafora uwarstwienia, zastosowana do problemu dyskursywności, problemu wyrażania, może wskazać na nowe możliwości interpretacyjne, jakie skrywa zagadnienie doświadczenia obrazu.

CÉZANNE: „FRENHOFER TO JA!”⁴

Interesującym rozwinięciem postawionych powyżej pytań jest esej Huberta Damischa zatytułowany *Warstwy obrazu* (*Les dessous de la*

² Por. E. Husserl, *Filozofia jako nauka ścisła*, tłum. W. Galewicz, Warszawa 1992, s. 30.

³ Por. Idem, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, tłum. J. Sidorek, Kraków 1989, s. 111.

⁴ Cyt. za H. Damisch, „Les dessous de la peinture” (w:) idem, *Le fenêtre jaune cadmium*, Paris 1984, s. 37.

peinture)⁵. Autor analizuje w nim opowiadanie Balzaka *Nieznane arcydzieło*, którego tematem jest pytanie o możliwości artystycznego przedstawienia, artykulacji tego, co nieprzedstawialne. Obraz malarza Frenhofera, na którym widzowie zauważają jedynie „beładnie zbite kolory, zawarte w płataninie mnóstwa dziwacznych linii, tworzących gęszcz nie do przebycia”⁶, dla jego twórcy stanowi wyraz najwyższej doskonałości, jaką zdołała osiągnąć sztuka malarska. Roztrząsany przez Balzaka problem: jest Frenhofer geniuszem, którego nikt nie zrozumie, czy bełkotliwym szaleńcem? – staje się dla Damischa punktem wyjścia do analizy sposobów pojmowania dzieła sztuki.

Dla dwóch z bohaterów opowiadania, malarzy Pourbusa i Nicolasa Poussina, kontakt z nigdy dotąd przez nikogo nie widzianym dziełem starego mistrza stanowi rodzaj wstrząsu, na obrazie bowiem nie ma nic do zobaczenia, a raczej prawie nic. Jak pisze Damisch, opowiadanie Balzaka traktuje o odkryciu „w sensie archeologicznym tego słowa, dzieła sztuki do tej pory nieznanego, dzieła sztuki niesłyszanego (jeśli można tak w ogóle powiedzieć, odnosząc się do obrazu: jednakże o tym obrazie (...) czytelnik dowie się jedynie tyle, ile mówi mu Balzak)”⁷. Odkrycie dokonane przez Poussina i Frenhofera jest nie tylko odkryciem samego, nieznanego dotąd, rzekomego arcydzieła. Przypatrując się uważnie beładnej płataninie kolorów i linii, odkrywają ukrytą, a raczej wytłaniającą się z chaosu kobiecą stopę: „Zastygli w podziwie przed tym fragmentem ocalałym wśród niewiarygodnego, powolnego i nieubłaganego procesu zniszczenia. Ta noga jawiła się tam niby tors Wenery z paryjskiego marmuru, wyrosły nagle między zgłiszczami spalonego miasta. Tam «pod spodem jest kobieta» – oznajmił Pourbus, wskazując Poussinowi «warstwy (superpositions) farby, które malarz kolejno ponakładał», sądząc, że tym samym dzieło swoje udoskonalił”⁸.

Balzakowski Frenhofer, szaleniec bądź geniusz, przedstawia dwóm widzom oraz czytelnikom własną teorię obrazu. Traktuje on obraz jako system uzgodnień pomiędzy składającymi się na dzieło warstwami: farby,

⁵ Tytuł pracy Damischa tłumaczę jako *Warstwy obrazu*, choć *les dessous* można potraktować nie jako rzeczownik liczby mnogiej od *le dessous*, lecz jako rzecz. l. poj., który należy wtedy tłumaczyć jako *bielizna*. Ta dwuznaczność nie jest przypadkowa, gdyż, jak zobaczymy, tematem eseju jest m.in. możliwość „bezwstydnego” odsłonięcia tego, co skrywane pod powierzchnią obrazu, mającego przedstawiać postać kobiety.

⁶ H. Balzac, *Nieznane arcydzieło*, tłum. J. Rogoziński, Warszawa 1951, s. 32.

⁷ H. Damisch, *Les dessous de...*, op. cit. s. 11.

⁸ H. Balzac, *Nieznane arcydzieło*, op. cit., s. 32.

kolorów, wyglądów. Obraz to zespół uzgodnień pomiędzy warstwami wyrażającymi, struktura dynamiczna poprzez którą i dzięki której na powierzchni objawia się wewnętrzny sens dzieła sztuki. Damisch wskazuje na paradoksalną słuszość nauk Frenhofera, który w nakładaniu kolejnych warstw, negując w malarstwie rysunek i linię, widzi jedyny sposób na „przyłapanie natury”, oddanie w przedstawieniu malarskim „tej rzeczy nieokreślonej, która duszą jest może i mgliście naszą ziemską powłokę opływa...”⁹. Chodzi tu o dialektyczną naturę sensu dzieła sztuki – „nadmiaru występującego z brzegów”, który ukazuje się na powierzchni dzięki przenikającym się nawzajem, prześwitującym przez siebie warstwom, w porządku tworzenia stanowi jednak to, co kryje się pod spodem, „na dnie”. W języku oryginału dialektyczna zależność tych terminów uwyrażnia się w homonimii *dessus* (wierzch, powierzchnia)/*dessous* (spód, warstwa). Paradoks teorii starego malarza polega na tym, że to właśnie kobieca stopa, ukazująca się gdzieś pod spodem, pośród beładnej bazgraniny, stanowi o tym, że oglądany obraz nie jest po prostu wariackim bohomazem, lecz efektem sztuki malarskiej, która przekroczyła samą siebie. To „pod spodem” obrazu Frenhofera, poświadczają w pewien sposób usprawiedliwia sens niedającego się już ogarnąć jako całość malowidła. Zdaniem Frenhofera, pisze Damisch, obraz malarski uzyskuje swój efekt poprzez „regulowaną wymianę pozycji”¹⁰, dokonującą się na podobieństwo „splotu, w którym włókna na przemian to wznoszą się, to obniżają, każda niteczka przechodzi raz na wierzchu, raz pod spodem, tak, że nie można jej przypisać jednoznacznego położenia”¹¹.

Ta teoretyczna deklaracja Balzakowskiego Frenhofera przybiera postać praktycznego wymogu. Po pierwsze, cienie malowanych przedmiotów muszą się pojawić na obrazie jako ostatnie, jak deklaruje Frenhofer, poprzez stopniowe nakładanie „półtonów oraz pokostów, których przezroczystość zmniejszałem stopniowo, sprawilem, iż cienie, aż do najbardziej wyszukanych czerni, poczęły nabierać jędrności”¹². Po drugie, rysunek istnieje w malarstwie jedynie o tyle, o ile polega on na modelowaniu: „to znaczy odrywamy przedmioty od ich otoczenia, a tylko rozłożenie światła nadaje ciałom ich wygląd zewnętrzny (...) wskutek tego niepodobna wskazać palcem miejsca, gdzie kontury zbiegają się z tłem”¹³.

⁹ Ibidem, s. 16.

¹⁰ H. Damisch, *Les dessous...*, op. cit., s. 16.

¹¹ Ibidem.

¹² H. Balzac, *Nieznane arcydzieło*, op. cit., s. 30.

¹³ Ibidem, s. 21.

Jak pisze francuski interpretator: „(...) zanim postać ukaże się wzrokowi jako rezultat pracy obrazu, Frenhofer wprowadził ją pod spód obrazu za sprawą uwarstwień (*superpositions*)”. Jak sam Frenhofer deklaruje w opowiadaniu Balzaka: „(...) tylko ostatnie pociągnięcie pędzla się liczy. Pourbus ma ich tutaj sto, a ja tylko jedno. Bo „*nikt nas nie pochwali za to, co się kryje na dnie*”¹⁴.

Zdaniem jednego z widzów Frenhoferowskiego dzieła oraz malarza Pourbusa, jest wręcz przeciwnie. Prawda w malarstwie mieści się w środkach wyrazu – linii i kolorze. Prawda malarstwa jest więc prawdą przedstawienia za pomocą środków, jakimi są linia i czerń, kształtów właściwych naturze, „wynika z tego, że nasza sztuka, podobnie jak natura, jest z nieskończonej ilości elementów skomponowana”¹⁵. Wątpić co do rysunku w malarstwie, to przekraczać granice prawdy przedstawienia. Rysunek stanowi kościec obrazu, w który kolor tchnie życie. Właśnie dlatego każda próba zejścia pod powierzchnię obrazu czy wyjścia poza rysunek, który jest efektem intelektualnego namysłu, musi się skończyć niepowodzeniem.

Koncepcja ta jest klasyczna i została przedstawiona w *Ikologii* przez Cezarego Ripę: artysta nim dotknie płótna, by umieścić na nim kształt służący za ramy przedstawienia, musi obliczyć właściwe proporcje, a więc ukonstytuować sens, który po zastosowaniu koloru pozostanie ukryty. Dlatego emblematycznym przedstawieniem obrazu jest w *Ikologii* kobieta ubrana w długą suknię, która całkowicie skrywa jej stopy. Podobnie obraz skrywa swój sens – przedstawia go, lecz nie uwidacznia, gdyż jest on szkieletem, warunkiem poprawnej reprezentacji.

Gdy dwaj malarze zdołają wreszcie przekonać Frenhofera, by pozwolił im zobaczyć efekt swej dziesięcioletniej pracy, ujrzą jedynie kobiecą stopę ukrytą pośród nawarstwionej farby. „Tam pod spodem jest kobieta” – oznajmia jeden z nich, i to twierdzenie, zdaniem Damischa, jest czymś więcej aniżeli prostą konstatacją faktu, że szaleństwo starego mistrza okryło siatką niepotrzebnych poprawek niegdyś wspaniały obraz. Wyłaniająca się na malowidle stopa jest tym, co u Ripy pozostawało zawsze zakryte, jest prawdą przedstawienia, która ukazuje się nam zamiast samego obrazu: obraz Frenhofera znika, by przywołać swój przedmiot. „Właśnie w tym rogu obrazu – stwierdza Damisch – w którym daje o sobie znać podziemna, archeologiczna obecność kobiety, coś zostaje ofiarowane

¹⁴ Ibidem, s. 18.

¹⁵ Ibidem, s. 23.

widzeniu, coś, co może się wypowiedzieć, co może się nazwać (*qui se peut dire, qui se peut nommer*), coś, co jest czymś najwspanialszym, najżywszym, jednym słowem „coś, co patrzy na nas”, w przeciwieństwie do niedającego się określić muru, tworzącego obraz, za którym jest uwięzione. Jest coś, co ma sens, tam gdzie wydawałoby się nie ma nic prócz zgiełku...”¹⁶ Dążenie malarza, by dorównać naturze, by uchwycić ją w biegu, sprawiło, że wszystko zostało na obrazie odwrócone do góry nogami, wywrócone na lewą stronę.

Damisch pokazuje, że tematem „Nieznanego arcydzieła” – ukrytą osią konfliktu, który prowadzi na końcu opowiadania do samobójstwa Frenhofera, są dwie, przeciwstawne teorie malarskie, dwie poetyki. A raczej chodzi tu o konflikt malarstwa, które poetykę zakłada, malarstwa, które pragnie „mówić” na podobieństwo języka, oraz malarstwa, które odmawia jakiegokolwiek dyskursywności, pragnąc jedynie „prawdy ducha natury”.

Autentyczny Nicolas Poussin, nie w roli jednego z dwóch widzów nieznanego arcydzieła, przedstawia w swej korespondencji, co przywołuje Damisch, koncepcję, wedle której istotą malarskiego przedstawienia jest próba dorównania językowi, stosownie do własnych możliwości oraz środków. Dodajmy, że zauważalne jest tu podobieństwo z deklaracjami głoszonymi w noweli Balzaka przez malarza Pourbusa. „Jestem dobry we wprowadzaniu innowacji, nie kopiowaniu rzeczy, które już raz zrobiłem”¹⁷, pisze Poussin w jednym z listów. Wprowadzać innowacje to zmieniać, unikać powtarzania, podobnie jak to się dzieje w muzyce, gdzie, by zabrzmiała melodia, następujące po sobie dźwięki muszą się od siebie różnić. Każdy przedmiot przedstawienia malarskiego domaga się osobnego, specjalnego potraktowania, każdy musi zawrzeć w sobie „*je ne sais quoi* różnorodności (...) z której wypływa zdolność do popychania duszy oglądającego w stronę różnorodnych uczuć”¹⁸. Nim malarz przystąpi do dzieła, powinien swój przedmiot rozważyć, to znaczy znaleźć w myśli adekwatny sposób kompozycji. Tworząca obraz różnorodność poddana zostaje zasadzie ograniczenia, właściwej danemu przedmiotowi. Niemy obraz powinien przemówić mocą figuracji na podobieństwo języka. Malarstwo, starające się dorównać za pomocą własnych środków sugestywności języka, posługuje się metodą transkrypcji – jest nią namysł (*pensement*) artysty, pozwalający adekwatnie ujawnić przedmiot przedstawienia.

¹⁶ H. Damisch, *Les dessous...*, op. cit., s. 26.

¹⁷ Cyt. za ibidem, s. 31.

¹⁸ Ibidem, s. 32.

Ars pictura Balzakowskiego Frenhoferu posuwa się o wiele dalej. Frenhoferowi idzie o uchwycenie istoty malowanego przedmiotu. Artysta nie ogranicza się jedynie do adekwatnego przedstawienia pewnej idei, „przełożenia” jej na język malarskich środków. „Pośtannictwem sztuki nie jest kopiować naturę, lecz ją wyrażać”¹⁹, krzyczy w uniesieniu Frenhofer. „Linia jest pośrednikiem, dzięki któremu człowiek zdaje sobie sprawę z wyników oddziaływania światła na przedmioty; ale w naturze, gdzie wszystko jest pełne, nie ma żadnych linii...”²⁰, warto zapamiętać te słowa wypowiedziane przez Frenhofera, gdyż w niemal niezmienionej postaci powtórzy je w swych szkicach Merleau-Ponty.

Mamy tu więc do czynienia z dwoma sposobami pojmowania tego, co określamy jako warstwy w obrazie. Dla Balzakowskiego Pourbusa i „historycznego” Poussina konstytutywna dla obrazu jest warstwa intelektu, namysłu malarza nad adekwatnym sposobem przedstawienia przedmiotu. Obraz malarski jest uobecnieniem wypracowanego przez świadomość artysty sensu tego, co mu się prezentowało. Tak rozumiana mimetyczność dzieła malarskiego jest sposobem reprodukowania sensu prezentującego się w świadomości artysty, by uobecnił się również w świadomości widza. Prezentowany przez Frenhofera pogląd, że sztuka ma „wyrażać naturę”, odsyła jednak do czegoś, co jest wcześniejsze zarówno w stosunku do artysty, jak i do widza. Warstwy obrazu nakładają się jedne na drugie, tworząc splot, w którym to, co skryte na dnie, przeplata się z tym, co ukazane na powierzchni. Sedymentacja nie zakłada tu warstwy głównej, warstwy sensu, wobec której wszystko to, co na powierzchni, stanowi środek wyrazu. Obraz jako całość jest artykulacją samego wyrażania się przedpredykatywnego sensu.

Pomysł Balzaka na ukazanie granicznego przypadku malarstwa figuratywnego jest, jak pokazuje Damisch, pionierski. Chodzi tu o „(...) dokonane przez literaturę odkrycie, w fikcji, za pomocą środków językowych, obrazu, który już by nie był w stanie w swym wyglądzie zadośćuczynić warunkowi czytelności, który by wynikał z figuratywności, obrazu – tak przepełnionego zgiełkiem – że byłby on całkowicie *niemy*”²¹. Dokonane przez Balzaka odkrycie, które nas współczesnych wcale nie dziwi, rządzi się tym samym pragnieniem – mówi Damisch – co dążenie głównego bohatera, by zmierzyć się z tym, co niedefiniowalne, z tym, co

¹⁹ Ibidem, s. 14.

²⁰ Ibidem, s. 21.

²¹ Ibidem, s. 37.

absolutnie inne. Obraz Frenhofera możemy odczytać jako spór figuratywności z niefiguratywnością. Stanowi on świadectwo potrzeby wyrażenia sensu, który jest czymś więcej niż środki wyrazu. Możemy bowiem zapytać, na ile obraz Frenhofera odsyła do rzeczywistości istniejącej poza nim samym, a na ile odsyła do samego siebie? Wszak z jednej strony ukazuje się na nim, gdzieś w rogu noga „niby tors Wenery z paryjskiego marmuru, wyrosły nagle między zgłiszczami spalonego miasta”, z drugiej strony bezkształtne linie ją otaczające nie odsyłają do niczego poza samymi sobą. *Nieznane arcydzieło* Balzaka stanowi zapowiedź narodzin sztuki współczesnej, która podaje w wątpliwość zagadnienie figuratywności. Jednakże, jak zauważa Damisch, pozostaje problem tego, co kryje się „pod spodem” obrazu, problem warstw, które go tworzą. Zmienia jedynie swe położenie wraz z drogą, jaką przemierza sztuka malarska od klasycyzmu do współczesności: od malarskich podłoży, laserunków, werniksów, do opozycji między pociągnięciami pędzla, do ostrego kontrastowania form. W końcowym efekcie zawsze obcujemy jedynie z tym, co znajduje się na powierzchni.

Jaką możemy więc zająć postawę wobec dzieł tak „niemych”, pozbawionych wszelkiej czytelnej referencji, jak obraz Frenhofera? „Na płótnie nic nie ma, jak to powie brutalnie Poussin. (...) Lecz Pourbus zdoła odnaleźć właściwe słowo, które nada temu obrazowi o szalonym wyglądzie jego ostateczne znaczenie: Ileż radości na jednym kawałku płótna!”²² Sposobem na kontakt z tym, co nienazywalne w dziele sztuki, okazuje się więc doświadczenie estetyczne, które tym samym radykalnie podkreśla swą odrębność wobec wszelkiego oglądu intelektualnego. Powinniśmy jednak zapytać, czy specyfika doświadczenia estetycznego polega po prostu na zerwaniu wszelkich stosunków z tym, co intelektualne, na jego „nierozumności”? Czy może odwołuje się ono do tego, co intelekt poprzedza, co stanowi sferę przedpredykatywną świadomości, ku której doświadczenie estetyczne otwiera dostęp przez wymiar uczucia. Balzak w pierwszej wersji opowiadania, pochodzącej z 1831 roku, miał napisać: „Wobec wszystkich tych osobliwości język współczesny zna tylko jedno słowo: to jest niewyraźne... Określenie godne podziwu; wyraża to, co umyka ograniczonemu postrzeganiu naszego umysłu; a kiedy czytelnik znajdzie się sam na sam z taką lekturą, zostanie wrzucony w przestrzeń wyobraźni (...)”²³.

²² Ibidem, s. 44.

²³ Ibidem, s. 30.

W drugiej części artykułu pragnę zająć się krytyką fenomenologicznej metafory warstw, przedstawioną przez Derridę. Jest o tyle istotna, że to właśnie nowe interpretacje myśli Husserla problematyzują sferę doświadczenia estetycznego, upatrując w tym, co niedyskursywne, ratunek przed zamknięciem świadomości wewnątrz myślenia metafizycznego. Pytanie, jakie możemy teraz sobie postawić, brzmi następująco: czy Husserl jest, jak tego chciałby Derrida, Pourbusem/Poussinem fenomenologii, czy możemy odnaleźć w jego koncepcji jakiś rys, który pozwoliłby spojrzeć na niego jako na Frenhoferą?

SAMOTNE ŻYCIE DUSZY I DZIEŁO SZTUKI

W eseju *Forma i znaczenie*²⁴ Derrida przeprowadza analizę Husserlowskiej koncepcji języka. Pokazuje, że dokonana przez niemieckiego myśliciela dystynkcja pomiędzy sensem idealnym a jego logicznym bądź lingwistycznym wyrażeniem, określanym przez Husserla jako znaczenie, wikła się w nieuniknione sprzeczności. Husserl nie może uwolnić się od logocentrycznej perspektywy, umieszczającej w centrum filozoficznych dociekań podmiot, czy też „samotne życie świadomości”. Tym samym fenomenologia Husserla okazuje się być jedynie przeformułowaną kontynuacją platońskiego myślenia o świecie, w której to, co idealnie obecne, zawsze wyznacza, projektuje przedmiot poznania. Obecność tak rozumiana jest przede wszystkim obecnością świadomości dla samej siebie, która może obyć się bez świata wobec niej zewnętrznego. Z Derridiańskiej analizy wynika, że fenomenologia – jako nauka powracająca do „rzeczy samych” – jest jedynie innym opisem tego właśnie, co w tradycji filozoficznej określamy mianem metafizyki obecności.

W toku dociekań Derrida dokonuje ciekawego spostrzeżenia, które dotyczy „ukrytej estetyki fenomenologii”, „teorii dzieła sztuki”. Tak pojmowana Husserlowska teoria dzieła sztuki, w świetle ogólnych rozważań dotyczących języka jako stosunku pomiędzy sensem idealnym a jego wyrażeniem, powiela, zdaniem Derridy, założenia Husserlowskiej teorii języka. Ta krótka, umieszczona w przypisie uwaga, skłania do zastanowienia się, na ile faktycznie estetyka fenomenologiczna powiela krytykowany przez Derridę logocentryczny schemat. Warto więc rozpatrzyć argumentację francuskiego filozofa w świetle tekstów Husserla, w których jest mowa o świadomości estetycznej. Czy splot, z którego

²⁴ J. Derrida, *Forma i znaczenie...*, op. cit.

„utkany” jest, wedle metafory francuskiego filozofa, tekst, jest tym samym spłotem, z którego stworzone jest dzieło sztuki, na przykład obraz malarzski? Na ile opozycja wewnątrz/zewnątrz, rozumiana jako opozycja pomiędzy sensem idealnym a jego wyrażeniowym wystawieniem zostaje powielona w przypadku dzieł sztuki? Jaką rolę w tym schemacie odgrywa doświadczenie estetyczne, rozumiane przez Husserla jako „modyfikacja neutralnościowa”?

Zanim przejdziemy do analizy zagadnienia dzieła sztuki, warto pokrótce streścić najważniejsze punkty wyводу Derridy.

Husserl, podejmując w 124 paragrafie swych *Idee* problem języka, na wstępie dokonuje podziału na „cielesną” oraz „duchową” stronę wyrażenia. Dokonuje pewnej modyfikacji, przeciwstawiając codzienną praktykę językową, rozumianą jako wyrażanie, zagadnieniu, że ono „coś znaczy” (*Bedeutung*) oraz samemu znaczeniu (*Bedeutung*). Od tej pory „sens” odnosić się będzie „(...) do całej sfery noetyczno-noematycznej: a więc do wszystkich aktów bez względu na to, czy są one splecione z aktami wyrażającymi, czy nie...”²⁵, a więc do wszystkich aktów intencjonalnych. Termin „znaczenie” będzie używany „w zestawieniu językowym «logiczne» albo «wyrażające» znaczenie”²⁶. Dochodzi więc do wyraźnego podziału na dwie sfery: sferę przedwyrazowego doświadczenia – sferę sensu – oraz sferę wyrażenia, którą jest jakiś konkretny układ dźwięków bądź znaków graficznych. Przy czym, co zakłada Husserl, sfera sensu jest idealna, oznacza to, że może się ona powtarzać, że jest zawsze taka sama, w przeciwieństwie do wyrażenia, które jest jakimś konkretnym dźwiękiem, napisem i jako takie jest czymś niepowtarzalnym oraz jednostkowym. Gdy mamy obecny w spostrzeżeniu pewien przedmiot, posiadający określony sens, mówi Husserl, możemy dokonać rozwinięcia tego, co dane, zebrania razem poszczególnych momentów. Dokonuje się to na przykład według schematu „To jest białe”. Jesteśmy jednak w dalszym ciągu na poziomie sensu, schemat „To jest białe” należy całkowicie do sfery spostrzeżenia. Jeżeli teraz pomyślimy bądź wypowiemy zdanie: „To jest białe” to, jak zauważa Husserl, pojawia się nowa warstwa, która jest właśnie warstwą wyrażenia. Wyrażenie należy do warstwy logosu, do warstwy językowej. Do jego istoty należy to, że zawsze musi „czerpać” swój sens, musi odnosić się do warstwy, która je samo przekracza. Proces znaczenia (wyrażenia) „miałby – jak pisze Derrida – jedynie wydobyć sens

²⁵ E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1975, s. 405.

²⁶ Ibidem, s. 406.

na światło dzienne, przełożyć go, przenieść, zakomunikować, ucieleśnić go, wyrazić itd.”²⁷ Sens jest zawsze obecny jako ten sam, mówi francuski filozof, jest niezależny od treści empirycznej, od treści możliwego doświadczenia, nigdy nie odnosi się do żadnego określonego bytu.

Właśnie w tym miejscu Husserl okazuje się być, wbrew własnym deklaracjom, kontynuatorem tradycji metafizyki Zachodu²⁸. „Metafizyka polegała zawsze, stwierdza autor *Głosu i fenomenu*, co można by wykazać, na chęci oderwania obecności sensu, pod tą lub inną nazwą, od różni; i za każdym razem, kiedy usiłuje się w sposób ścisły odizolować region lub warstwę czystego sensu lub czystego *signifié*, wykonuje się ten sam gest”²⁹.

Jak powyższe spostrzeżenia mają się do problematyki dzieła sztuki? Jeżeli wszelki sens z konieczności przekracza własne wysłowienie, funduje wszelki dyskurs, to zależność pomiędzy nimi zakłada istotową konieczność sensu oraz przypadkowość dyskursu. Dyskurs, pisze Derrida, „będzie mógł jedynie *powtarzać*, czy też *odtwarzać* treść sensu, który nie oczekuje nań, by być tym, czym jest. (...) Dyskurs ma w istocie charakter wyrażający, ponieważ polega na wynoszeniu na zewnątrz, na *uzewnętrznianiu* treści wewnętrznej myśli”³⁰. W tej perspektywie zostaje przywołany problem „ukrytej” estetyki fenomenologicznej. Uważam, że uwagę Derridy można rozumieć następująco.

Zdaniem autora *Formy i znaczenia* przywołanie dzieł sztuki (miedziorytu Rycerz, śmierć i diabeł Dürera w 111 paragrafie *Idee I*) jest nieprzypadkowe. Husserl podejmuje temat świadomości obrazowej (*Bildbewusstsein*) po to, by wyeksplikować, w jaki sposób należy rozumieć specyficzny charakter modyfikacji neutralnościowej. Najważniejsze jest tu pokrewieństwo, zachodzące pomiędzy fantazją a ogólnie rozumianą modyfikacją neutralnościową, której fantazja stanowi specyficzną odmianę i odgrywa przede wszystkim szczególną rolę „w przeważającej ilości postaci myślenia sobie tylko”³¹. Wyjaśnijmy po kolei, co te terminy oznaczają.

Czym jest przede wszystkim „myślenie sobie tylko”? Jest to świadomość zneutralizowana, która nie pyta, czy to, co się jej uobecnia, istnieje faktycznie, bądź nie. Jak pisze Husserl, „pozostaje ona w szczególnym

²⁷ J. Derrida, *Pozycje*, tłum. A. Dziadek, Bytom 1997, s. 31.

²⁸ Jak pisze Derrida: „Fenomenologia poddała krytyce fakt metafizyki po to tylko, by ją restaurować”, por. J. Derrida, *Forma i znaczenie*, op. cit., s. 127.

²⁹ J. Derrida, *Pozycje*, op. cit., s. 32.

³⁰ Idem, *Forma i znaczenie*, op. cit., s. 135.

³¹ E. Husserl, *Idee...*, op. cit., s. 335.

stosunku do przeświadczeniowych uznań w bycie (*Glaubenssetzungen*)”³². Specyfiką uobecnień (*Vergegenwärtigungen*), czyli po prostu różnych sposobów reprezentacji źródłowych spostrzeżeń, jest to, że stanowią one modyfikację tych ostatnich. Jeżeli przypominam sobie coś, to jednocześnie dokonuję modyfikacji, przekształcenia pewnego pierwotnego faktu – „tego, że kiedyś coś spostrzegłem”. Uobecnienia odwołują się więc zawsze w swej wewnętrznej strukturze do jakiegoś faktycznego istnienia, do „uznania w bycie”. Dla Husserla nawet zanegowanie czegoś w modusie negacji odnosi się do jakiegoś istnienia: przekreślamy, mówi Husserl, zawsze coś konkretnego, a więc zawsze coś istniejącego właśnie jako zanegowane.

Inaczej dzieje się jednak w przypadku świadomości zneutralizowanej. Nie odnosi się ona do niczego, „całkowicie pozbawia mocy wszelki *modus* mniemania, do jakiego się odnosi”³³. Przeświadczenie, przypuszczenie, zaprzeczenie zakładają jakieś istnienie rzeczywiste, w świadomości zneutralizowanej te wielorakie *modi* ulegają jednak radykalnej modyfikacji – „to, co po prostu istniejące, co istniejące możliwie, prawdopodobnie, problematycznie, a także to, co nieistniejące, i każdy z pozostałych wyników zaprzeczeń i potwierdzeń – jest świadomościowo obecne, ale nie w charakterze «bycia rzeczywistym», tylko jako «coś jedynie pomyślanego», jako «sama tylko myśl»”³⁴.

Przebywając w modyfikacji neutralnościowej, możemy, pisze Husserl, „snuć fantazję”, czyli „uobecniać sobie coś”, „uprzytamniać sobie coś w najogólniejszym sensie, jaki można pomyśleć”³⁵. „W monologu wewnętrznym, jak zauważa polski interpretator Derridy, posługujemy się (...) słowami, które nie znajdują oparcia w empirycznych inkorporacjach. Związek wyrażenia ze znaczeniem nie jest tu zapośredniczony przez percepcję fenomenów zewnętrznych. Monolog wewnętrzny nie jest dyskursem rzeczywiście wypowiedzianym, lecz jest mową fizycznie niemą”³⁶. Fantazja stanowi taką specyficzną odmianę przeżycia, w której obecne jest zarówno przeżycie, jak i świadomość, uprzytomnienie sobie tego przeżycia. Fantazja jest więc takim uwewnętrznieniem przeżycia, w którym odniesienia do realnego istnienia po prostu nie występują. Tak rozumiana fantazja stanowi po prostu inne określenie świadomości

³² Ibidem, s. 349.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem, s. 350.

³⁵ Ibidem, s. 353.

³⁶ Por. P. Łaciak, *Wczesny Derrida. Dekonstrukcja fenomenologii*, Kraków 2001, s. 114.

absolutnie wewnętrznej, obecnej samej dla siebie. Jest to świat, w którym niepotrzebny jest dyskurs wyrażeniowy, jest to świat warstwy sensu idealnego, o której pisze w 124 paragrafie *Ideí I* Husserl, a który Derrida demaskuje jako metafizykę obecności. W takim „samotnym życiu duszy” przeżycia obecne same dla siebie nie potrzebują żadnej językowej oznaki. W fantazji dokonana zostaje, jak pisze jeden z komentatorów Derridy, „redukcja do monologu wewnętrznego”³⁷.

Bezpośredniemu uchwyceniu czystych istot – celowi, do którego zmierza redukcja fenomenologiczna – wystarczy, stwierdza Husserl „same wyobrażenia fantazyjne, albo raczej świadomość fantazji; to, co widoczne, jest jako takie uświadomione, ono się «pojawia», nie jest jednak uchwycone jako istniejące”³⁸. Zarówno swobodna fikcja (na przykład wyobrażenie sobie grającego na flecie centaury), jak i tworzenie pojęć należą do „spontanicznych wytworów ducha”, a więc do tej z dwóch wyróżnionych w problematyce języka warstw, która pozostaje zawsze taka sama. Ta warstwa sensu nie potrzebuje, przypomnijmy, warstwy wyrażeniowej „by być tym, czym jest”³⁹.

Derrida zarówno w *Głosie i fenomenie*, jak i w pracy *Forma i znaczenie* ze szczególną wnikliwością tropi wszelkie przejawy i niekonsekwencje logocentrycznie zorientowanej Husserlowskiej teorii języka. Stwierdza, że to, co odnosi się u niemieckiego filozofa do języka, dotyczy także sugerowanej w *Ideach I* teorii dzieła sztuki. Wydaje się, że źródłem tej interpretacji jest dla francuskiego filozofa przytoczenie jako przykładu „neutralnościowej modyfikacji normalnego spostrzeżenia” w dziele sztuki, miedziorytu Dürera. Fenomenologiczna teoria dzieła sztuki powieli tym samym, co sugeruje Derrida, założenia teorii języka. Powinniśmy podkreślić, że mamy tu do czynienia jedynie z sugestiami umieszczonymi w przypisie, a nie z jakimś spójnym i autonomicznym wywodem⁴⁰. Wszelkie opracowanie zarzutów postawionych przez autora *Formy i znaczenia* estetyce fenomenologicznej musi się więc cechować dużym stopniem uogólnienia.

Po pierwsze, miejsca, jakie zajmują dzieła sztuki w rozważaniach fenomenologicznych Husserla, mają charakter pośledni, dydaktyczny. Służą jedynie podbudowaniu teorii sensu idealnego i egzemplifikują „wydobycie problemu tego, co wyobrażone”, i służą wyeksponowaniu

³⁷ Por. Idem, *Wczesny Derrida...*, op. cit., s. 112–114.

³⁸ E. Husserl, *Idee...*, op. cit., s. 26.

³⁹ J. Derrida, *Forma i znaczenie*, op. cit., s. 135.

⁴⁰ Por. Ibidem, przypis 7 na s. 135.

„statusu idealności, owego «jedyne go razu» dzieła, którego idealna tożsamość może się odtwarzać jako w nieskończoność *ta sama*”⁴¹.

Powyższa sugestia prowadzi do wniosku, że dzieła sztuki istnieją na sposób idealny, są doskonale iterowalne, podobnie jak głos wewnętrznego życia świadomości. Głos w Derridiańskiej interpretacji Husserla zajmuje szczególną pozycję, ponieważ obywateli się bez mediacji zewnętrznego znaczącego, należy w całości do świadomości. W pracy poświęconej tej problematyce, Derrida pisze: „słyszanie własnej mowy [głos – przyp. P.S] nie wymagając wkroczenia jakiejś powierzchni określonej w świecie, *wytwarzając się w świecie jako czyste samopobudzenie*, jest ono substancją znaczącą, którą w pełni możemy rozporządzać”⁴². W stosunku do tak rozumianego głosu wszystko, co wypowiedziane za pomocą dźwięków, co przekazane za pomocą graficznych znaków, jest oznaką, czymś zewnętrznym w stosunku do wewnętrznego, świadomościowego znaczonego. Ukazane w tej perspektywie idealne dzieło sztuki mieści się, podobnie jak głos, całkowicie po stronie „wewnętrznego życia świadomości”. Husserl posługuje się przykładami dzieł sztuki w „teorii *tego, co wyobrażone*” – pisze Derrida – dokonując tym samym „rozstrzygnięcia estetycznego i metafizycznego”. W związku z tym, wedle Derridy, nie wydaje się, by takie potraktowanie problematyki dzieła mogło uchronić je przed „całą metafizyką sztuki jako reprodukcji, przed *mimetyzmem*”⁴³.

Wnioski, do jakich dochodzi autor *Formy i znaczenia*, opierają się przede wszystkim na utożsamieniu problematyki dzieł sztuki z obecną, zarówno w *Badaniach logicznych*, jak *Ideach I*, problematyką czystej fantazji, „zneutralizowanego uobecnienia”, które otwierają drogę do „samotnego życia duszy”. To metafizyczne rozstrzygnięcie sprawia, zdaniem Derridy, że fenomenologiczne pojmowanie dzieła sztuki skazane jest na niepowodzenie. Powiązane z czystą fantazją dzieło sztuki istnieje bowiem na sposób idealny, irrealny w obrębie czystej świadomości twórcy. W monologu wewnętrznym dzieło sztuki, podobnie jak Husserlowski głos, ma charakter niezapośredniczony, jest „uobecnieniem zneutralizowanym pod względem istnienia”, jest obecnością sensu dzieła. Dzieło jako istniejący empirycznie przedmiot zachowuje się podobnie jak znak – jego istotą jest przedstawienie – mimetyczne, lecz dodajmy, zawsze niepełne – odtworzenie pierwotnej obecności sensu. Tak pojmowane dzieło sztuki podlega

⁴¹ Ibidem.

⁴² J. Derrida, *Głos i fenomen*, tłum. B. Baran, Warszawa 1997, s. 133.

⁴³ Por. idem, *Forma i znaczenie...*, op. cit., przypis 7 na s. 135.

wszystkim ograniczeniom, jakim podlega dyskurs komunikacyjny. W szczególności sfera sensu dzieła zostaje w radykalny sposób oddzielona od sfery wyrażeniowej zgodnie z opozycją wewnątrz/zewnątrz. Sens dzieła sztuki będzie więc zawsze stał po stronie tego, co obecne, tego, co narzuca się świadomości w pełni swej oczywistości. Powielony zostaje, jak stwierdza Derrida, ten sam schemat logocentryczny, jaki tropiony był w *Badaniach logicznych*: „(...) świadomość jest obecnością dla siebie tego, co żywe, *Erlebnis* [przeżycie], doświadczenia. Jest ona prosta i nigdy nie jest z istoty pobudzana przez złudzenie, gdyż odnosi się do siebie w absolutnej bliskości”⁴⁴.

Należy teraz zapytać, czy przykład analizy obrazu, umieszczony przez Husserla w 111 paragrafie *Idei I*, faktycznie mieści się w sugerowanym przez Derridę schemacie? Czy opis modyfikacji neutralnościowej oraz opis fantazji w przypadku analizy świadomości obrazu posiada ten sam charakter, jaki ma ich opis w analizach „języka samotnego życia duszy”? Czy Husserl jest więc dla estetyki fenomenologicznej wcieleniem teoretyzującego Pourbusa/Poussina? Czy wierzy jedynie w „adekwatne przedstawienie”, nie zostawiając żadnego marginesu dla zakrzyknięcia „Ileż radości na jednym kawałku płótna”, który stanowi, moim zdaniem, oddanie sprawiedliwości teoretycznym, antylogocentrycznym deklaracjom Frenhofer’a?

Przyjrzyjmy się dokładniej analizie miedziorytu Dürera. Husserl przywołuje obraz *Rycerz, śmierć i diabeł* jako przykład „neutralnościowej modyfikacji normalnego spostrzeżenia w niezmodyfikowanej pewności uznającego [istnienie]”⁴⁵. Chodzi tu o pokazanie, w jaki sposób z prostego postrzeżenia pewnej kartki papieru dochodzimy do tej specyficznej postawy, w której nie mamy już przed sobą tej kartki, lecz widzimy na niej siedzącego na koniu smętnego rycerza, któremu towarzyszą dwie inne postacie. Husserl określa zachodzącą tu modyfikację, jako „neutralną świadomość obiektu występującego w obrazie (*Bildobjektbewusstsein*)”. Zachodzi ona w pięciu etapach:

- 1) **normalne spostrzeżenie**, jego odpowiednikiem jest rzecz – odbitka miedziorytnicza, kartka w tece,
- 2) **świadomość perceptywna** – w splątanych liniach widzimy figurki: siedzącego na koniu rycerza, śmierć, diabła,
- 3) **ogład estetyczny** zwraca się ku „uobrazowanym” realnym przedmiotom – widzimy nie figurkę, lecz rycerza z krwi i kości,

⁴⁴ Idem, *Głos i fenomen...*, op. cit., s. 98.

⁴⁵ Por. E. Husserl, *Idee...*, op. cit., s. 355–356.

- 4) przedstawienie czegoś innego niż oglądanych w świadomości perceptywnej figurek, przedstawienie „rycerza z krwi i kości” możliwe jest dzięki **świadomości obrazu**, która jest przykładem neutralnościowej modyfikacji spostrzeżenia. Jak pisze Husserl: „Ów **odwzorowujący obiekt** należący do obrazu (*Bildobjekt*) jest przed nami ani jako istniejący, ani jako nieistniejący, ani w jakimkolwiek modus osadzenia w bycie: albo raczej jest uświadamiany jako istniejący, ale jako jak gdyby istniejący w neutralnościowej modyfikacji istnienia”⁴⁶,
- 5) **to, co w obrazie odwzorowane** w oglądzie estetycznym, podobnie ani istnieje, ani nie istnieje, „Nie oznacza to jednak – pisze Husserl – żadnej prywatacji, lecz modyfikację, właśnie modyfikację neutralizacji”⁴⁷.

Najbardziej charakterystyczne w tym opisie jest umieszczenie, jako przykładu modyfikacji neutralnościowej, jednocześnie obok siebie: fantazji oraz świadomości obrazu. Jeżeli więc nic ich nie różni, to wygląda na to, że zarzut Derridy w stosunku do estetyki fenomenologicznej jest słuszny. Faktycznie wówczas to, co wyobrażone, pozostaje w pełnej gestii uwewnętrznionej, gdyż neutralizującej wszelkie istnienie świadomości. Dzieło sztuki jest wtedy obiektem idealnym, podobnie jak idealny jest głos, a przed mimetyzmem rozumianym jako powielanie idealnych (irrealnych) dzieł sztuki nie można się obronić. Tym bardziej sugestia ta wydaje się słuszną, iż sam Husserl pisze: „snucie fantazji w ogóle jest modyfikacją neutralnościową «uznającego» uobecnienia, a więc uprzytamniania sobie czegoś w najogólniejszym sensie, jaki można pomyśleć”.

Upředzając jednak dalsze rozważania, winniśmy wskazać charakterystyczny aspekt świadomości obrazu. Otóż jest ona świadomością czegoś, czego w żaden sposób nie można określić. Zarówno to, co odwzorowujące, jak i to, co w obrazie odwzorowane, nie są niczym, jak pisze Husserl: ani istniejącym, ani nieistniejącym. Można więc zapytać, czy mamy tu do czynienia z hegemonią świadomości jako obecności, o jaką Husserla i całą fenomenologię posadza Derrida. Ta specyfika świadomości obrazu wydaje się odróżniać ją od wszelkiej innej świadomości konstytuującej sens. Jednak czy nie posuwamy się zbyt daleko, czy świadomość obrazu wyzuta z wszelkiego sensu nie zbliża jej do halucynacji?

Przyjrzyjmy się dokładniej charakterystyce fantazji. Każde przeżycie jest, mówi Husserl, „obecnie istniejącym przeżyciem”, każde z przeżyć

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

możemy też opisać jako obecnie istniejące. W związku z tym przeżycia są uobecnieniami, są jakimś odwołaniem się do tego, co na przykład było kiedyś już spostrzeżone. Jako takie mogą zostać poddane refleksji – naszym przeżyciom możemy się przyjrzeć: na przykład mogą zwrócić się refleksyjnie w stronę siebie samego jako coś sobie przypominającego i opisać, jak Proust, sam proces swojego przypominania sobie. Przeżycie, które zostaje objęte „modyfikacją neutralnościową” fantazji, charakteryzuje się jednak bardzo istotną cechą: „Ilekoć uobecniamy sobie jakiegokolwiek przedmioty – przyjmijmy od razu, że jest to świat fantazji jedynie i że jesteśmy ku niemu zwrócenii – to wtedy jako coś przynależnego do istoty tej snującej fantazję świadomości należy to, że w fantazji wyobrażany jest nie tylko ów świat, lecz zarazem prezentujące go postrzeganie”⁴⁸. W fantazji wyobrażany jest nie tylko sam jej przedmiot, lecz także sama fantazja ma charakter wyobrażeniowy. Jak wyjaśnia to francuska badaczka Husserla Elianne Escoubas, „akt wyobraźni sam jest aktem wyobrażeniowym”⁴⁹. Świadomość, dokonująca fantazyjnego uobecnienia, nie jest więc świadomością czegoś, pozostaje w zawieszeniu. Jak zauważa Escoubas, cała sfera prezentacji zostaje rozchwiana w uobecnieniach poddanych modyfikacji neutralnościowej. Fantazyjne przeżycie zostaje wyrzucone poza czas (nie pytamy, czy odnosi się jakoś do przeszłości, teraźniejszości bądź przyszłości), poza związki przyczynowe (nie pytamy, w jaki sposób fantazje łączą się jedne z drugimi), poza przepływ przeżyć świadomości (nie pytamy, w jaki sposób odnoszą się fantazje do tego, co określamy mianem naocznej obecności).

Czysta fantazja, co podkreśla Husserl, powinna zostać odróżniona od modyfikacji neutralizującej jako takiej. Charakterystyką czystej fantazji jest to, że „jako uobecnienie da się zwielokrotnić”⁵⁰. Fantazyjne uobecnienia mogą się zawierać jedne w drugich, możemy na przykład wyobrazić sobie centaury, który gra na flecie, stojącego pośród innych centaurów itd. Czy można to samo powiedzieć o obrazie? Jeżeli tak, to w jaki sposób będziemy mogli odróżnić świadomość obrazu od zwykłego urojenia?

By odpowiedzieć na te pytania, Escoubas proponuje lekturę tekstów Husserla zebranych pod tytułem *Oдноśnie teorii intuicji oraz ich odmian*

⁴⁸ Ibidem, s. 354.

⁴⁹ Por. E. Escoubas, „Bild, Fiktum et esprit de la communauté chez Husserl” (w:) *Alter*, Paris 1996, s. 289.

⁵⁰ Ibidem, s. 357.

(1918). Fantazja zostaje tu scharakteryzowana jako specyficzna aktywność, która wytwarza rzeczywistość oznaczoną wskaźnikiem „jak gdyby”. Fantazja ma przy tym charakter perceptywny, nie jest reprodukowaniem: „Doświadczamy czegoś, moglibyśmy powiedzieć, na sposób niereczywisty, lecz wyobrażamy sobie nas samych pogrążonych w doświadczeniu, jak gdybyśmy czegoś doświadczali; chociaż nie wierzymy w jego istnienie, błędem byłoby zakładać, że nie wylaniałaby się przy tym w jakimś sensie świadomość bytowa (*Seinsbewusstsein*)”⁵¹.

Temu, co fikcyjne, towarzyszy więc świadomość bytowa, nie jest już ono, jak to opisywał Husserl w *Ideach*, „ani istniejące, ani nieistniejące”, określić je możemy jako taki rodzaj doświadczenia, „w którym doświadczamy, nie przyjmując postawy doświadczenia”⁵². W momencie gdy fiktum – wytwór fantazji – wchodzi w relację ze światem rzeczywistym, dochodzi do konfliktu, który określony jest przez niemieckiego filozofa mianem „podwójnej apercepcji konfliktowej”⁵³. Dzieje się tak na przykład, mówi Husserl, gdy spoglądamy na obraz, który przedstawia widok z okna. Wiemy jednak, że obraz wisi na ścianie, że za przedstawionym widokiem nie rozciąga się żadna przestrzeń, lecz po prostu mur. Podobnie jest w przypadku przedstawienia w teatrze: widzimy ludzi ubranych we wspańnięte kostiumy, z drugiej strony wiemy, że są to po prostu aktorzy, którzy po wyjściu za kulisę zdejmą te kostiumy. W obydwu przypadkach mamy do czynienia z dwiema apercepcjami: z jednej strony mamy piękny widok z okna bądź króla we wspańniętym kostiumie, z drugiej wiszący na ścianie obraz bądź stojącego na scenie aktora. Właśnie w ten sposób „(...) rzeczywistość staje się dla nas rzeczywistością jak-gdyby, staje się dla nas «grą», przedmioty zyskują wygląd estetyczny”⁵⁴. Okazuje się, co więcej, że nie możemy pomyśleć postawy estetycznej, rozumianej jako

⁵¹ Cyt. za: E. Escoubas, *Bild...*, op. cit., s. 293.

⁵² *Nous faisons une expérience, mais nous ne sommes pas dans l'attitude de l'expérience*, ibidem, s. 294.

⁵³ Przypomnijmy, że mianem apercepcji zostaje określony przez Husserla szczególny rodzaj powiązania, dzięki któremu świadomość staje się świadomością istniejącą w rzeczywistym, przyrodniczym świecie. Pojęcie apercepcji jest odpowiedzią fenomenologii na problem psychofizyczny. „Swoisty rodzaj ujmowania, *resp.* doświadczania, swoisty rodzaj «apercepcji» dokonuje dzieła tak zwanego «wiązania», owego urealniania świadomości. (...) Świadomość zaaperceypowana jako coś należącego do przyrody, strumień przeżyć, który jest dany jako ludzki i zwierzęcy, a więc jest w doświadczeniu ujmowany w powiązaniu z ciałem, przez tę apercepcję sam nie staje się czymś przejawiającym się przez wygląd”, por. E. Husserl, *Idee...*, op. cit., s. 166.

⁵⁴ Ibidem, s. 402.

„doświadczenie bez przyjęcia postawy doświadczenia”, nie zakładając istnienia świata przedmiotów kultury, wspólnoty tradycji, językowego nawarstwienia znaczeń oraz historii innych wytworów artystycznych. Dla ujawnienia się konfliktu apercpcji – wytworu fantazji w relacji z rzeczywistością – muszę posiadać na przykład świadomość tego, że siedzę właśnie w teatrze, że ludzie, których widzę naprzeciw, to aktorzy, spoglądając na obraz, muszę widzieć w nim dzieło sztuki malarskiej, dopiero potem mogę pogрузić się w tym, co uobecnione przez artystów bądź przez płótno.

Specyficznie estetyczna świadomość obrazu, która wraz z fantazją stanowi odmianę „modyfikacji neutralnościowej”, umyka, jak widzimy, przed sugerowanym przez Derridę zarzutem logocentryzmu. Okazuje się ona nie być wcale podporządkowaniem tego, co istniejące, temu, co wyobrażone, a wraz z tym „samotnemu życiu duszy”, lecz stanowi rodzaj uczestnictwa w świecie. Przyjmując postawę estetyczną, traktujemy w inny sposób nasze spostrzeżenia, zajmujemy wobec nich inną postawę niż wobec świata danego w mniemaniu, jednak w żadnym wypadku nie przeprowadzamy redukcji do monologu wewnętrznego.

Pokrewieństwa fantazji oraz świadomości obrazu nie można więc traktować w taki sam sposób, w jaki Husserlowski opis języka zakłada to, co wyobrażone, w monologu wewnętrznym. Nie chodzi tu o „fantazyjne wyobrażenie dźwięku lub napisu”, lecz o przedmiot przedstawienia dany jako „przedmiot w zjawisku”⁵⁵. Świadomość estetyczna nie skrywa się w autonomicznej refleksji czystego *cogito*. Nieustannie oscyluje pomiędzy refleksją, która przynależy do samotnego życia świadomości, i jest ujmowaniem sposobu pojawiania się przedmiotu, a samym zjawiskiem, z którego rodzi się uczucie. Jak pisze Husserl: „Od życia w pojawianiu się muszę się cofnąć do zjawiska i odwrotnie, i dopiero wtedy uczucie okaże się żywe. Przedmiot, nawet jeśli sam w sobie mi się nie podoba, zyskuje zabarwienie estetyczne ze względu na sposób pojawiania się, zaś powrót do zjawiska budzi do życia źródłowe uczucie”⁵⁶.

Świadomość estetyczna zakłada wymiar afektywny, wymiar uczucia. Okazuje się więc, że wzajemne powiązanie pojęcia oraz uczucia w postawie estetycznej stanowi dla estetyki fenomenologicznej możliwą drogę ucieczki przed, zarzucanym jej przez Derridę, logocentryzmem. Zagad-

⁵⁵ Idem, „Fenomenologia świadomości estetycznej”, tłum. K. Najdek (w:) *Sztuka i Filozofia*, 2002, nr 21, s. 8.

⁵⁶ Ibidem.

nienie doświadczenia estetycznego sytuuje się tym samym pomiędzy pierwotną ideą fenomenologii jako refleksją czystej świadomości a jej nowymi interpretacjami, w których nacisk kładzie się na to, co w świadomości receptywne, na wymiar uczucia.

Zarzuty postawione przez Derridę są niebagatelne i nie można przejść koło nich obojętnie, tym bardziej że wpisane są w szerszy nurt krytyki metafizycznego sposobu pojmowania świata. W jej świetle wszelkie rozstrzygnięcia dotyczące natury rzeczywistości, w tym sztuki, muszą się liczyć z zarzutem narzucania światu nieuprawnionych schematów pojęciowych. Te interpretacje Husserlowskiej fenomenologii, które przyjmują za punkt wyjścia doświadczenie estetyczne, zmierzają ku ukazaniu nie-uwarunkowanego podłoża, z którego wyrasta refleksja filozoficzna. Powinniśmy jednak postawić teraz pytanie, w jaki sposób refleksja filozoficzna może mówić o tym, co stanowi jej warunek. Innymi słowy, czy postulat, by, na przykład, mówić o wymiarze uczucia, nie stanowi już metafizycznego rozstrzygnięcia, o którym przypomina Derrida? Przywołując słowa współczesnego badacza: „Powinniśmy teraz postawić pytanie: czy sztuka nie potrafi nic innego, aniżeli ukazywać środkami wyrazu – słowem, obrazem, rzeźbą – to, co zostało pomyślane w metafizyce? A może przeciwnie, sztuka jest w stanie ujawnić również inne możliwości podstawowych form ludzkiego odnoszenia się? (...) Rozstrzygające jest to, że poprzez wybór rodzajów i sposobów nadawania kształtów uwidacznia się określony stosunek do świata. Filozofia sztuki ma za zadanie ten stosunek uchwycić”⁵⁷. Problematyzacja tej możliwości powinna być właśnie zadaniem refleksji nad doświadczeniem estetycznym.

⁵⁷ Por. W. Biemel, „Prawda metafizyki-prawda sztuki” (w:) *Studia z filozofii niemieckiej*, red. S. Czerniak, J. Rolewski, Toruń 1999, s. 37.