

Iwona Lorenc

Estetyczne versus etyczne : miejsca możliwych spotkań Lévinasa i Lyotarda

Sztuka i Filozofia 3839, 15-25

2011

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.

Iwona Lorenc

**Estetyczne versus etyczne.
Miejsca możliwych spotkań Levinasa i Lyotarda**

Wprowadzenie

W niniejszym szkicu zmierzam do wskazania pewnych zbieżności między poglądami Levinasa i Lyotarda. Wynikają one nie tylko z mechaniki analogii między motywami tych dwu odmiennych optyk i z ich punktowych zbieżności tematycznych. Będzie mi chodziło o coś więcej. Spróbuję osadzić tę „mechanikę analogii” w znacznie głębszym podłożu duchowego pokrewieństwa obydwu perspektyw, w określonym typie wrażliwości filozoficzno-etycznej. Jest nią szczególne wyczulenie na zwykle niesłyszalny lub słabo słyszalny głos pokrzywdzonego innego człowieka: dziecka, wdowy, sieroty, ofiary itp. Jest nią znaczenie, jakie przywiązują oni do takich kategorii, jak: Inne/Inny (Drugi), różnica. Obaj filozofowie za niesłyszalność krzywdy „drugiego” obciążają zachodnioeuropejski, ugruntowany kulturowo system znaczeniowej komunikacji, artykułujący znaczenia w słowach i obrazach. Jeśli filozofia ma przemawiać w imieniu milczącego pokrzywdzonego, w imieniu ofiar pozbawionych głosu, powinna zdać sprawę, że tym, co odbiera im głos, jest – z jednej strony (u Levinasa) – kultura Tego Samego, z drugiej zaś strony (u Lyotarda) – imperatywny system znaczeniowy, zarówno dyskursywny, jak i obrazowy.

Impuls filozoficzno-etyczny skłania obu filozofów do krytyki obu systemów. Krytyka ta dotyczy tego, co estetyczne, ale też i czerpie z tego, co estetyczne. Przyznać jednak trzeba, że w tym drugim wypadku drogi obu filozofów się rozchodzą i moc analogii wyczerpuje: Lyotard zdaje się pokładać większe nadzieje w kulturze przedstawień niż Levinas.

Słynne argumenty kierowane przez Levinasa przeciwko sztuce w pracy *Rzeczywistość i jej cień*, nie powinny przesłaniać faktu, że rozwiązania filozoficzne autora *Całości i nieskończoności* w wielu punktach zbieżne są z rozwiązaniami Lyotarda, który nie formułuje wszakże tak radykalnych zarzutów pod adresem przedstawień artystycznych. Wręcz odwrotnie: wyprowadza z podobnych filozoficznych przesłanek radykalnie odmienne rozumienie i inną niż Levinas ocenę znaczenia tego, co estetyczne. Jestem przekonana, że koncepcje doświadczeń granic języka i obrazu u obu autorów możliwe są pod wieloma względami do uzgodnienia na gruncie filozoficznym. Postaram się niniejszym wskazać na kilka możliwych miejsc spotkań obu koncepcji. Ta możliwa przestrzeń uzgodnienia z jednej strony osłabia obowiązywalność Levinasowskiej krytyki sztuki ze

wspomnianej pracy, uświadamia nam, iż krytyka ta dotyka nie tyle doświadczenia estetycznego jako takiego, ile jego założonego przez Levinasa modelu. Być może takie rozumienie sztuki, zwłaszcza w jej pocézanne`owskiej wersji, jakie proponuje Lyotard, oparłoby się zarzutom sformułowanym przez Levinasa.

Filozoficzne tło miejsc wspólnych

a/ Emmanuel Levinas

Zacznę od skrótowego zarysowania kilku – ważnych dla niniejszej konstrukcji – filozoficznych rozwiązań Levinasa. Jak wiadomo – wychodząc z przemyślenia założeń Husserlowsko-Heideggerowskich – dokonał on próby radykalnego przekroczenia perspektywy, którą określił mianem tautologii świadomości. Ten w istocie antyhegowski gest oznacza ustalenie takiej perspektywy, w obrębie której transcendencja rozumienia byłaby zjawiskiem istnienia (nie – jak u Hegla, gdzie istnienie jest ujmowane jako zjawisko transcendencji rozumienia). Właściwie po Husserlu (swoiście zinterpretowanej kategorii intencjonalności) oraz po Heideggerze i jego ontologii fundamentalnej inwersja ta, zdaniem Levinasa, już się dokonała.

Filozof w okresie *Całości i nieskończoności* głosi postulat wykroczenia poza formułę całości, jest przeświadczony, że całość nie stanowi prawdziwej miary bytu. Filozoficzne transcendowanie totalności ma być uwolnieniem treści myślenia, przekroczeniem granic immanencji. Po to, aby móc wskazać na warunki transcendowania bytu jako konstrukcji ontologicznej, w *Le temps et l`autre* myśliciel przywołuje płaszczyznę doświadczeń subiektywności. To w subiektywnych doświadczeniach – od materialnych związków ze światem po kontakty interpersonalne – dokonuje się wyjście podmiotu poza samoidentyfikację ku temu, co inne. To w tym typie doświadczeń Inny uzyskuje swój konkretny wyraz.

Levinas podkreśla potrzebę transcendowania ontologii ku doświadczeniu, w którym myśl stanęłaby w obliczu Innego, wymykającego się wszelkim kategoriom. Oznacza to wejście w obszar doświadczeń transcendujących. Absolutnie Inne (*l`Autre*) to Inny (*l`Autrui*). Relacja między Tym samym i Innym realizuje się jako rozmowa, w której Ten Sam ma szansę wykroczenia poza siebie. Relacja ta ma charakter etyczny.

Francuski filozof nadaje tym samym nowy sens etyce. Zostaje ona, podobnie jak centralna dla tej perspektywy kategoria Twarzy, nierozłącznie związana z tematyką filozoficznego zerwania z myśleniem totalizującym. W przeciwieństwie do totalizującego (i dążącego do podmiotowo-przedmiotowej tożsamości) modelu wiedzy i poznania filozoficznego, idea Nieskończoności zawiera myśl o nierówności: to, co idea ukazuje, wykracza poza akt myślenia o niej; pomiędzy owym aktem a tym, do czego czyni on dostęp, istnieje dysproporcja. Takim zwornikiem skończoności i nieskończoności jest Levinasowska Twarz.

Jakie miejsce w tak zarysowanym polu zagadnień Levinas przewidywałby dla artystycznych przedstawień?¹ Generalnie stosunek Levinasa do sztuki jako skład-

¹ Szerzej piszę o tym w: *Logos i mit estetyczności*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1993; w niniejszym tekście przywołuję pewne wątki przeprowadzonych tam analiz.

nika kultury immanencji jest krytyczny. Jego zdaniem sztuka skapitulowała wobec rozumu, poddała się unifikującej władzy Tego Samego. Późniejsze, „etyczne” propozycje Levinasa zaznaczone są pewną formą rezygnacji z – deklarowanego jeszcze w *Całości i nieskończoności* – zamiaru rozsadzenia totalności rozumu przy zachowaniu środków pojęciowych (Levinas wyrażał tam nadzieję, że możliwe jest takie „rozsadzenie pojęcia”, aby go nie zdestruować). Wyrzeczenie się tradycyjnego dyskursu filozoficznego na rzecz opisu warunków doświadczenia subiektywności, a następnie – intersubiektywności, u późnego Levinasa nadaje filozofii status wstępu do sfery etycznej. Sztuka nie jest tu pomocna.

W roku 1948, z którego pochodzi poświęcony sztuce tekst pt. *Rzeczywistość i jej cień*, Levinas zdaje się jednak jeszcze wyznawać wiarę w możliwość restytuowania filozofii w nawiązaniu do sztuki: „Wartość obrazu dla filozofii tkwi w jego położeniu między dwoma czasami, w jego dwuznaczności. Filozofia odkrywa poza zaczarowaną skałą, na której się utrzymuje, wszystkie swoje otaczające ją możliwości”². Filozofia jest bowiem, podobnie jak sztuka, zawieszona między czasami teraźniejszym i przyszłym, pobudzana niedającym się nigdy zaspokoić pragnieniem. Ani słowa, ani obrazy nie dają dostępu do obecności; są raczej przywołaniem nieobecności tego, co radykalnie Inne. Artystyczne przedstawienia są iluzorycznym, zatrzymanym w pół drogi pragnieniem obecności.

Czy chodzi zatem o to, że artysta i filozof powołani są do tego, aby wypowiadać niewypowiadalne? Czy mają oni być rzecznikami prawdy intuicyjnej, niedającej się wyrazić w sposób pojęciowy? Czy sztuka jest przed językiem, przed poznaniem, a w związku z tym, czy wymaga ona przekładu, interpretacji, krytyki jako „koniecznej interwencji rozumienia w celu włączenia w życie ludzkie i w umysł tego, co nieludzkie”³?

Wbrew Heideggerowi i tendencjom hermeneutycznym, Levinas podtrzymuje, że dzieło nie poddaje się interpretacji: jest ono nasycone, odmawia przyjęcia czegoś więcej; mówi samo za siebie i być może to właśnie nie-rozumienie stanowi zasadniczą funkcję sztuki.

Ten interesujący wątek Levinasowskich analiz domaga się pewnej, antycypującej przyszłe wywody, analogii: Również u Lyotarda pojawi się mocno rozbudowany wątek oporu, jaki sztuka stawia próbom pojęciowego rozumienia. Zarówno motyw figuralności, jak i związanej z kategorią wzniosłości „estetyki oporu” dałyby się interpretować – w kontekście zbieżności z Levinasowskim rozumieniem sztuki – jako elementy szeroko rozumianej dialektyki obecności i nieobecności, ważnej dla obu filozofów.

Obraz stawia opór rozumieniu, nie jest „przezroczysty”. Nie naśladuje on bytu ani nie należy porównywać go z bytem; on do bytu należy; jest „kopią, cieniem sobowtórem bytu”⁴, jego ekspresyjnością, należącą doń karykaturą. Relacja podobieństwa między rzeczą i jej obrazem jest w swej istocie relacją zrodzoną z dualizmu samego bytu. Podobnie jak Merleau-Ponty, który w kilkanaście lat później podniesie widzialność do rangi ontologicznego określenia bytu, Levinas przypisuje bytowi własność ukazywania się poprzez obraz. Jest to własność

² E. Lévinas, „Rzeczywistość i jej cień”, przeł. P. Pieniążek, w: *Sztuka i Filozofia*, nr 2, 1990, s. 237.

³ Tamże, s. 222.

⁴ Tamże, s. 228.

„zdawania się bytu”, pojawiania się w nim dystansu wobec samego siebie, a dystans ten jest właśnie odkryciem nieobecności. Plamy malarskie, kawałki marmuru czy brązu nie wymuszają obecności przedmiotu pod jego nieobecność, lecz „poprzez swą obecność wymuszają jego nieobecność”⁵.

b/ Jean-François Lyotard

Zadziwiająca jest zbieżność powyższych intuicji Levinasa odnośnie do udziału nieobecności i nie-prawdy bytu w sztuce z analizami Lyotarda, zwłaszcza z okresu *Que peindre?*

Levinasowska teza o „zdawaniu się bytu” poprzez obraz, który staje się przez to pewnym sposobem doświadczania jego wewnętrznej nietożsamości, współbrzmi z przekonaniem Lyotarda wypowiedzianym w *Le Differend*. Wyłożona tam koncepcja bytu jest pewną wersją poheraklitejskiej, antyparmenidesowej, dialektyki nietożsamości jako stawania się. Stoi ona u podstaw przekonania Lyotarda, że owa głęboko nietożsama ze sobą rzeczywistość wymaga innych sposobów artykulacji niż metanarracyjny dyskurs. Artykułowana jest jako wewnętrzne napięcie między skrywaniem się i przejawianiem się zjawiska. W przestrzeni kulturowej gry (w „uformowane-nieufornowane” – powie Lyotard w późniejszym okresie) powinniśmy osadzić nowe, filozoficzne spojrzenie na możliwości oraz granice słowa i obrazu.

Według Lyotarda zamiar wskazania na warunki słowa i obrazu nie prowadzi nas z koniecznością na drogę metafizycznych uzasadnień. Nie chodzi o przywołanie jakiejś obecności sensu, która poprzedzałaby przedstawienie. Taki zabieg byłby metafizyczną hipostazą. Chodzi raczej o pokazanie, że pewnym sposobem istnienia kultury Tego Samego (jej gier językowych) jest stała i niezbywalna obecność w niej tego, co inne. Ta obecność innego jest warunkiem produktywności kultury. Nie da się jej ująć substancjalnie, gdyż jest ona raczej potencjalnością, produktywnością, możliwością wytwarzania form.

Gra kultury w „uformowane-nieufornowane” jest zarazem grą o przedstawienie nieprzedstawialnego, uobecnienie nieobecnego. Między możliwością ujęcia w formę i możliwością idei nieprzedstawialnego pojawia się konflikt, aporetyczne napięcie. W przestrzeni tego konfliktu mieści się właśnie Levinasowsko-Lyotardowskie pytanie o możliwość wypowiedzenia i zobrazowania tego, co inne/Innego. Konflikt ten, cechujący zwłaszcza współczesną świadomość artystyczną i filozoficzną, uruchamia na nowo i czyni filozoficznie nośną Kantowską kategorię wzniosłości. Lyotard aplikuje ją do rozpoznania istoty krytycznego protestu współczesnych artystów i filozofów przeciwko swego rodzaju anestezji, w którą popadła nowoczesna kultura. W znaczącym tekście *Kryzys fundamentów* pisze on, że w filozofii europejskiej w jej „nowoczesnym” paradygmacie, ontologiczny fakt myślenia przestał być aktem przyjmowania tego, co inne, a problematyka filozoficzna i epistemologiczna została zamknięta w języku, w poznaniu pojęciowym. Zjawisko to, zauważa Lyotard, jest początkiem simulakrum europejskiej kultury, której początek widzi on u Greków, finał zaś w III Rzeszy.

▪
⁵ Tamże, s. 229.

Z takimi filozofami jak Merleau-Ponty czy Levinas, Lyotard, zgodnie ze wspólną dla nich fenomenologiczną inspiracją, dzieli dążenie do poszerzania kategorii sensu o dziedziny wymykające się artykulacjom pojęciowym, o to, co przed dyskursem. Merleau-Ponty i Lyotard rozwiną ponadto temat milczącej artykulacji sensu w samym dyskursie. Waga, jaką Lyotard przywiązuje do kategorii milczenia, wiąże się z krytycznym aspektem jego filozoficznego projektu. Wrażliwość filozofa na to, co w przedstawieniach kultury „milczy”, jest – wiedzioną impulsem etycznym – wrażliwością na poróżnienie i na „głos ofiar”. Zadanie filozoficznego krytycyzmu, które pozwala Lyotardowi wejść w dyskurs z Nietzschem, Freudem, Heideggerem, polega na demaskacji przemocy dyskursu. Można bronić się przed nią poprzez odkrycie istnienia milczącego sensu, który przebiega wzdłuż granicy między słowami i rzeczami, w obszarze je poprzedzającym i jeszcze nienazwanym, a raczej niedającym się wypowiedzieć ani zobrazować.

Lyotard broniąc się przed redukcją sensu do dziedziny języka, stara się nie tyle opuścić obszar języka, ile przybliżyć go do tego, co niemożliwe do nazwania. Usiłuje uczynić słyszalnym „głos ciszy” i „poróżnienia” (*le différend*). Odnalezienie idiomu, który byłby zdolny wyrazić to niesłyszalne, niewypowiadalne czy niedające się zobrazować, jest zadaniem pracy *Discours, figure*. Broni w niej oka, jego pozycji w dyskursie. Widzialne jest tym, co radykalnie i nieprzewycięzalnie zewnętrzne, co nie daje się uwewnętrznić w znaczenie. Nie da się przełożyć zasad rządzących widzeniem na zasady organizacji przestrzeni znaczącej. Wbrew tradycji wzrokologocentrycznej Lyotard podkreśla we wspomnianej książce, iż punktem zbieżnym między słowem i obrazem nie jest tylko możliwość odczytania jednego i drugiego w języku znaczeń, ale opór, jaki stawiają one takiemu odczytaniu, o ich nieprzejrzystość znaczeniową, niemniej ważną dla sposobu bycia słowa i obrazu niż ich znaczenia.

We współczesnym malarstwie – zauważa Lyotard – obecność tego, co zmysłowe wymyka się władzy pojęć, stawia opór próbom pojęciowego wyłożenia sensu, podporządkowania go prawom metafizycznej narracji. Jeśli oczekujemy od współczesnego dzieła malarskiego takiego przedstawiania świata, które spełniałoby żądania sensu zapisanego w języku, napotykamy mur niezrozumiałości. W tym znaczeniu współczesne dzieło malarskie jako akt niezgody na metafizyczną formułę obecności jest dziełem negacji, przenikniętym przez nihilizm.

W tradycji Zachodu językowe i obrazowe uobecnianie bytów odwołuje się do określonego zbioru ich własności ujętego w siatkę znaczeń. To, co w obrazie i w języku staje przed nami jako byt obdarzony znaczeniem, jest prezentacją przysługujących mu własności, które nadają mu tożsamość i identyfikowalność. Takie rozumienie obecności powoduje, zdaniem Lyotarda, rozkład pierwotnego, aisthetycznego związku między tym, co zmysłowe i tym, co racjonalne. Związek ten jest pierwotny w tym znaczeniu, że stoi u podstaw naszej elementarnej percepcji fenomenalnego świata. Do owej idei *aisthesis* jako warunku ukazywania się świata, bliżej jest artystom niż zachodnim filozofom. Zarazem jednak sztuka jest szczególnie wrażliwa na przejawy kryzysu *aisthesis*, będąc miejscem zasadniczej niezgody na metafizyczną formułę obecności. W malarstwie

współczesnym, u Adamięgo, Arakawy, Burena – zauważa filozof – „obecność jest użyta tylko po to, aby wskazać na fałszywość obecności”⁶. Kluczem do rozpoznania obecności, do której odnosi współczesne malarstwo, jest kategoria anamnezy widzialnego.

Anamneza jako akt pamięci prowadzący do uobecnienia czegoś, u Adamięgo, Burena, Arakawy nie jest powrotem do minionego bytu, nie jest przywoływaniem tego, co utracone; nie jest również negacją tego, co widzialne, dane zmysłowo, na rzecz zapamiętanego obrazu o charakterze mentalnym lub wyobraźniowym. Nie skłania nas do nostalgii za tym, co minęło lub mogłoby być, lecz pozwala doświadczyć tego, co „tu i teraz” zmysłowo dane, w jego funkcji przywołania warunków samej widzialności, warunków ukazywania się świata. Wraz z kolorami, liniami, formami przestrzennymi powyższych twórców wracamy do „dzieciństwa” doświadczania świata jako fenomenu. Doświadczamy zdarzenia, które czyni obecnym fenomen w jego samoukazywaniu się.

To, co jest przywoływane w doświadczeniu malarstwa, powiada Lyotard, nie jest obecnością bytu. Jest raczej tym, co obecność bytu kwestionuje, co – operując jej resztkami i strzępami – odnosi do czegoś bardziej podstawowego i zapomnianego przez metafizyczne koncepcje obecności. Jeśli malarstwo współczesne posługuje się taką szczątkową obecnością, to czyni to przeciwko niej samej. Zatem czyni ją przedmiotem krytycznej refleksji: zmusza intelekt do zwrócenia spojrzenia w jej stronę. Ta obecność wykorzystana przeciwko niej samej, forma doprowadzona do deformacji, to w istocie romantyczna ironia. Po Kancie, romantycy znaczą trasę estetycznego nihilizmu jako sposobu kwestionowania obecności tego, co przedstawione.

Tak jak samogłoska brzmi przed lub po spółgłosce, zauważa francuski filozof, obecność uobecnia się tylko w obrębie gry w to, co uformowane i to, co nieuformowane: „Obecność przyciemnia dzień i rozjaśnia noc na drodze do celu. Jest ona przejaśnieniem, odcieniem (...). Ten, kto ośmiela się ukazać obecność, oddać tembr głosu Boga czy kolor jego twarzy, jest stracony”⁷. Swoisty ikonoklazm Lyotarda, który w ewidentny sposób wyłania się z tak sformułowanego stanowiska nie jest, jak wiadomo, odosobniony. Tak jak u Levinasa, do którego Lyotard w tym miejscu wyraźnie nawiązuje, miałby on charakter częściowy: podobnie jak w lewinasowskim zakazie przedstawiania twarzy, nie chodzi bowiem o całkowitą nieprzedstawialność, lecz o niemożność pełnego przedstawienia obecności.

Gra w uformowane-nieuformowane nie jest przestrzenią zunifikowaną, jest grą pomiędzy idiomatycznymi zdarzeniami; luki pomiędzy tymi zdarzeniami nie dadzą się wypełnić przyczynowo-skutkową narracją ani żadną odmianą zapośredniczającej dialektyki; niemożliwa jest ani mediatyzacja, ani redukcja. Atopia jest pełnoprawnym uczestnikiem tej gry, której przestrzeń ma charakter heterogeniczny i heterotopijny, a której przebieg nie ma cech kontinuum.

⁶ J.-F. Lyotard, *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*, Hermann Editeurs, Paris 2008, s. 14.

⁷ J.-F. Lyotard, dz. cyt., s. 31.

Miejsca wspólne i ich granica

I u Levinasa, i u Lyotarda wątek „nihilistyczny” – tj. myśl o nieobecności jako nieodłącznym składniku samoprezentowania się bytu (u Levinasa)/ fenomenowi (u Lyotarda) poprzez sztukę – uzupełniony jest o kolejną zbieżność filozoficznych ujęć. Sztuka jako gra w uformowane-nieufarmowane (u Lyotarda), względnie alegoria bytu (u Levinasa) jest doświadczeniem jego nie-prawdy, ale przez to – do doświadczenia prawdy o nas samych nas przybliża.

U Lyotarda w *Que peindre?* krążeń form i uczuć pobudzane jest poprzez pracę negatywności wpisanej w grę uformowanego-nieufarmowanego. Jest to gra „resztkami” metafizycznej obecności, uczuciami towarzyszącymi niemożności jej restytuowania, gra w wycofywanie się metafizyki i zarazem w niemożność jej całkowitego wycofania. Bagaż metafizyczny jest przywoływany nawet wówczas, gdy artysta zdaje się mówić: Za użytą przeze mnie formą nie kryje się niewypowiedziana, spójna całość ukrytego znaczenia. Moja forma nie przemawia tak, jak symbol, odwołujący się do ukrytej głębi. Moja forma jest tylko zamalowaną powierzchnią. Wydarzeniem, które „tu i teraz” pozwala odczuć to, o czym zwykle nie pamiętam, gdyż kultura, w której żyję, sprzyja temu zapomnieniu. Wraz z tym wydarzeniem wraca moje własne, idiomatyczne widzenie koloru i linii w całej „dziecięcej” pierwotności ich postrzegania.

Dla Levinasa z *Rzeczywistości i jej cienia* sztuka jest niespełnionym pragnieniem obecności, zatrzymanym w pół drogi ruchem imitacji, zdarzeniem zaciemnienia bytu, jego nie-prawdą – paralelną i nieodłączną od jego prawdy. Byty artystyczne to byty „uwięzione”, unieruchomione, możliwe do powtórzenia nieskończoną ilość razy. Z owej nie-prawdy sztuki własną nieprawdę może wyczytać filozofia. Sztuka jako alegoria bytu pozwala filozofii ujrzeć jej własną sytuację.

Wspomniane wyżej zbieżności filozoficznych intuicji i spostrzeżeń na temat sztuki o obu filozofów nie powinny jednak przesłonić oczywistego faktu, że generalnie rzecz biorąc, Levinas poddaje ją krytycznej ocenie, zwłaszcza we wspomnianej wyżej pracy. Jego krytyczne argumenty sprowadzają się – przypomnijmy – do dwóch najważniejszych:

1. Sztuka zatrzymuje czas, obiecuje złudne wyzwolenie z czasu. Tymczasem jedyną drogą do zbawienia jest dla człowieka zanurzenie się w bogactwie przemijalnego życia, przeżywanego jako upływ. Sztuka jest jego petryfikacją.
2. Sztuka uwodzi złudną obietnicą szczęścia, odwracając nas od postawy odpowiedzialności i w tym sensie jest odwrotnością zaangażowania. Jest bezosobowa: będąc adresowaną do wszystkich, nie jest adresowana do nikogo.

Nie będę w tym miejscu przeprowadzała dyskusji z założeniami, na których Levinas oparł swą argumentację. Istotne wśród nich jest przekonanie, że w dużej mierze zachodnie kulturowe artykulacje sensu, wśród nich szczególnie sztuki plastyczne, dążą do przedstawienia ideału nieosiągalnego w tym życiu, do życia nieistniejącego, wieńczącego życie skończone, dokonują w pewien sposób „eternizacji końca”, zatrzymują ruch pragnienia. W tym sensie idea pełni jako spełnionej totalności jest przez Levinasa interpretowana w kategoriach śmierci

pragnienia. Sposobem na opuszczenie tego narzuconego przez kulturę kręgu śmierci jest według Levinasa nie sztuka, lecz doświadczenie twarzy jako relacja etyczna. Czy porzucenie tego, co estetyczne na rzecz tego, co etyczne oznacza jednak rezygnację z wszelkich przedstawień?

Catherine Chalier zauważa, że tradycja hebrajska, do której nawiązuje Levinasowska epifania twarzy, nie zabrania jakiegokolwiek jej przedstawiania, lecz tylko takiego, które pretenduje do kompletności (człowiek nie powinien dążyć do równania się z Bogiem). Przedstawienie nie powinno więc ukazywać pełnego sensu w pełnym blasku (to niemożliwe). Możliwe jest jedynie przedstawienie, w którym współgrają światło i cień, widzialne i niewidzialne, jawne i niejawne.

Ten silny impuls, jakim dla Levinasa jest powyższy motyw tradycji hebrajskiej, jest – jak wiadomo – wzmocniony o wpływy fenomenologiczne. Mowa tu zwłaszcza o Heideggerowskiej wersji fenomenologii rozwijanej we Francji w tym samym duchu interpretacji, który przejawia się w pierwszych pracach Levinasa, w dziele Merleau-Ponty'ego czy w fenomenologicznych początkach Lyotarda.

I Levinas, i Lyotard sytuują swe analizy doświadczeń sensu w obszarze wcześniejszym niż język, szerszym, niż ten, o którym traktuje semiologia.

Dla Levinasa epifaniczne doświadczenie twarzy wymyka się kategoriom semiologicznym. Lyotard nie chce w nich zamykać nie tylko relacji etycznych, lecz także doświadczeń estetycznych, zwłaszcza sztuki współczesnej. Obaj kierują się sprzeciwem wobec logocentrycznych tendencji zachodniej kultury: występują przeciwko sprowadzaniu sensu do znaczenia, założeniu „przekładalności” sensu (w tym sensu doświadczeń etycznych i estetycznych) na język pojęć, zamykaniu go w relacjach znaczący-znaczoney, w granicach narzuconych przez reguły komunikacji językowej. I jeden, i drugi czerpią z inspiracji fenomenologicznych (z Fregowsko-Husserlowskiego odróżnienia *Sinn* i *Bedeutung*, z Husserlowskiej, swoicie interpretowanej kategorii intencjonalności, z fenomenologicznej interpretacji doświadczenia jako aktu samotranscendencji (istotą doświadczenia jest przekraczanie własnych granic ku temu, co je przerasta). Obaj mają do tradycji fenomenologicznej wybiórczy i krytyczny stosunek, odrzucając jej klasyczne scjentyistyczne wersje i „egologiczne” konsekwencje.

Twarz narzuca stosunek intencjonalny, zmusza do redukcji tego, co wizualne na rzecz niewidzialnego, transcendentnego sensu. Doświadczenie twarzy to nie odczytywanie znaków: jest ona wezwaniem, a nie – wypowiedzią czy obrazem czegoś ukrytego; jej sens nie jest sprowadzalny do znaków języka. Zapoczątkowuje ona zaangażowanie, które nie jest inicjatywą ani przejawem władzy podmiotu; elementem tego zaangażowania jest receptywność, otwartość na to, co inne, samowyrzeczenie się zamkniętej formuły tożsamości podmiotu. Przedstawienie plastyczne byłoby petryfikacją tego zaangażowania, uśmierceniem motywującego go pragnienia.

Lyotard nie odbiera sztuce własności przechowywania i budzenia pragnień, również tych, które kształtują relacje etyczne. Wiele elementów powyższego opisu odnajdziemy w jego analizach współczesnych doświadczeń estetycznych.

Doświadczenia te (tak jak Levinasowska epifania twarzy) są konkretne, idiomatyczne. Nie mieszczą się w podmiotowo-przedmiotowych ramach narzuconych

przez tradycyjną, filozoficzną analizę. Z jednej strony utracają pretensje podmiotu do panowania, z drugiej – do zamykania sensu w znaczeniowych formułach tożsamości przedmiotowej.

Tym, co łączy Levinasa i Lyotarda jest ich swoisty stosunek do konkretności: dany jest on niepozycjonalnie. To doświadczenie konkretności kwestionuje ustaloną pozycję zarówno podmiotu, jak i przedmiotu; jest doświadczeniem niedającym się uogólnić ani powtórzyć: jest bardziej *l'epreuve* niż *l'experience*. Sens nie jest tu dany, odkrywany, rozumiany, lecz jest tym, co się wydarza, czymś, co mnie zaskakuje.

I Lyotard, i Levinas przekonani są o imperatywnej mocy wydarzenia się sensu. Sensu się nie wybiera, to nie podmiot decyduje o jego przyjęciu ani tym bardziej to nie podmiot jest jego „autorem”. Obaj filozofowie piszą o doświadczeniach transcendencji sensu. W Lyotardowskich analizach tego, co estetyczne wątek ten wzmocniony jest dodatkowo poprzez nawiązanie do Kantowskiej wzniosłości.

Podobna charakterystyka wydarzenia się sensu dotyczy jednak u obu filozofów odmiennych pól obserwacji; Levinas odrzuca możliwość potraktowania w tych kategoriach doświadczeń estetycznych; porzuca to, co estetyczne na rzecz tego, co etyczne. U Lyotarda zaś to, co etyczne może być wpisane w ruch estetycznej samotranscendencji. I u jednego, i u drugiego nie chodzi o etykę uniwersalnych norm, lecz o etykę indywidualnej odpowiedzialności: u Levinasa mój stosunek do Drugiego jest stosunkiem do nieskończoności. To otwarcie się na nieskończoność poprzez zobowiązanie etyczne z jednej strony nadaje orientację mojemu skończonemu istnieniu, odnosi je do czegoś, co je przerasta; z drugiej strony to właśnie ono pozwala mi zachować niepowtarzalność mojego istnienia. Relacja z twarzą stawia opór niezróżnicowaniu i anonimowości Tego Samego (*Le Même*). Podobnie Lyotardowskie etyczno-estetyczne doświadczenie utrzymuje nas w obszarze różnicy i oporu wobec uogólniającej unifikacji – jest *dissensusem*, nie *consensusem*, aktem poróżnienia, nie – uzgodnieniem czy mediacją.

Figuralność sztuki oraz dyskursu, o której Lyotard pisze w *Discours figure*, to ich niesprowadzalność do sfery znaczeniowej, to właśnie ich energetyczny, gestualny, ekspresyjny charakter. Wszelki dyskurs jest u Lyotarda zmaganiem się z tym, co inne. Znaczący, ale i oznaczony; jego sens wymyka się więc intencji mówiącego podmiotu. Założenie, że sensu języka nie da się zamknąć w podmiotowej „chęci powiedzenia” (*vouloir dire*) łączy Levinasa i Lyotarda.

Funkcją sztuki – zdaniem autora *Que peindre?*, w czym pozostaje on w zgodzie z oceną Levinasa – nie jest przywracanie minionej obecności; Lyotard pozostawałby tu w zgodzie z oceną Levinasa, ale nie odbierałby – tak, jak to uczynił Levinas przedstawieniom artystycznym emancypacyjnej mocy. Sztuka, zwłaszcza współczesna, eksploruje bowiem sens tego, co aktualnie dane (np. tego, oto koloru). Jej czas jest czasem tego, co się właśnie wydarza. W linii Adamiego czy w konstrukcjach Arakawy to, co zmysłowe jest nieredukowalne – nie chodzi w nich o przekładanie fizyczności przekazu malarskiego na minione lub aktualne uczucia, lecz o **przywrócenie fizyczności obrazu jego własnego sensu, wyzwolonego ze znaczeń, w jakie uwikłały go ujęcia metafizyczne**

(od potocznych i użytkowych, poprzez językowe czy technoscjencyistyczne po filozoficzne); jest to **milczący sens zdarzenia malarskiego**, jego milczące, energetyczne podłoże warunkujące jego figuralną wizualizację.

Sztuka współczesna w ujęciu Lyotarda dokonuje samotranscendencji – doprowadza nas do własnej granicy (która jest granicą obrazu i języka), a doświadczenie tej granicy jest warunkiem wydarzenia się sensu. W tym miejscu – nawiasem mówiąc – na gruncie estetyki Lyotard spotkałby się np. z Adornem. Spotkanie z Levinasem ma jednak charakter nie tyle estetyczny, ile filozoficzny.

Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na koincydencję kierunku powyższych analiz Lyotarda z Levinasowskimi analizami materialnych aspektów ludzkiej codzienności. Levinas pisze o takich modalnościach codziennego życia, jak eros, rozkoszowanie się życiem, to, co ekonomiczne jako o „żywiolę”, który wyłania warunki genezy podmiotu etycznego.

Obaj filozofowie podkreślają wagę tego, co materialne w genezie estetycznych (Lyotard) i etycznych (Levinas) doświadczeń podmiotu. Piszą o transformacji uwikłania w to, co materialne w obrębie owych doświadczeń. Prowadzi ona ku wyzwoleniu tego, co „duchowe”, „immaterialne”, „podmiotowe”, a zarazem przebiega poza ścieżkami artykułowania się duchowości i podmiotowości utartymi przez zachodnią metafizykę i semiologię. Nie jest wieńczona przez porzucenie tego, co materialne, jak w metafizyce zdominowanej przez optykę Platońską, lecz nadaje mu nową modalność: ani doświadczenie etyczne Levinasa nie przebiega „poza tym światem”, ani estetyczno-etyczne przesłanie współczesnego artysty nie wymaga porzucenia *aisthesis*, lecz odkrywa jej modalności zapoznane przez zachodnią tradycję.

Analizy Lyotarda nie mogłyby znaleźć miejsca w filozofii Levinasa z uwagi na inne ukierunkowanie tej myśli, odmienne rozłożenie akcentów, przede wszystkim – ze względu na inną filozoficzną ocenę możliwości sztuki. Jestem jednak przekonana, że to nie argumenty, które Levinas wytacza przeciwko sztuce w pracy *Rzeczywistość i jej cień* wyznaczają właściwą płaszczyznę konfrontacji stanowisk między filozofami w kwestiach estetycznych. Argumenty te dotyczą tylko pewnego modelu sztuki, funkcjonującego w kulturze Zachodu, wyrastają z krytyki tej kultury, a antylogocentryczny i etyczny kierunek tej krytyki jest u obu filozofów podobny. Analizy doświadczeń granic języka i obrazu jako warunków wydarzenia się sensu składają się być może na jedną z możliwych, choć niespełnionych płaszczyzn możliwego porozumienia między Levinasem i Lyotardem. Rzec godna jest oczywiście szerszego ujęcia niż niniejszy zarys problemów.

Iwona Lorenc: *The Aesthetic Versus the Ethical. Lévinas' and Lyotard's Possible Meeting Points*

The purpose of this article is to point certain similarities between the philosophical projects formulated by Lévinas and Lyotard. They result from, among other things, the “mechanics of analogy” between certain motives present in these differing perspectives and some particular overlapping topics. However, my intention is broader as I try to situate this “mechanics of analogy” against

a far deeper background formed not only by spiritual kinship linking both perspectives but also by a certain sort of philosophical-ethical sensibility. The famous arguments against art which Lévinas raised in his text *Reality and its Shadow* should not veil the fact that the philosophical solutions offered by the author of *Totality and Infinity* converge in many respects with those proposed by Lyotard who, nevertheless, does not incriminate artistic representations in such a radical way. It is just the opposite; namely, he derives an entirely different understanding and judgment of the aesthetic from similar philosophical premises. I am convinced that it is possible to conciliate their views on how limits of language and image are experienced on philosophical grounds .