

Jacek Migasiński

Metafizyka i malarstwo

Sztuka i Filozofia 7, 53-64

1993

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.

Jacek Migasiński

METAFIZYKA I MALARSTWO

Dzieło Maurice'a Merleau-Ponty'ego — bo o nim tu będzie mowa — jest dziełem niezakończonym, przerwany gwałtownie przez śmierć w momencie, w którym właśnie dokonywało się przewartościowywanie istotnych dla niego perspektyw filozoficznych. Proces ten szczególnie widoczny jest w gotowych już fragmentach i w *Notatkach roboczych* do książki, którą wydawca Claude Lefort zatytułował *Le visible et l'invisible*. To przewartościowywanie perspektyw nie oznaczało jednak u Merleau-Ponty'ego jakiejś gwałtownej zmiany wcześniejszego stanowiska; myślenie jego ma, zgodnie z jego własnym ulubionym określeniem, strukturę „kolistą” — i jeśli można mówić w odniesieniu do niego o jakimś rozwoju, ewolucji, zmianie, to jest to raczej ewolucja „w głąb” niż ewolucja w płaszczyźnie horyzontalnej. Na razie wstępnie więc zaznaczmy, że na filozofię Merleau-Ponty'ego składają się fenomenologia ludzkiego bycia w świecie, swego rodzaju filozofia historii, ekspresyjna filozofia języka i swoista, wychodząca od zmysłowości metafizyka. Skupienie się przede wszystkim na wypracowaniu nowej metafizyki, to właśnie ów anonsowany przed chwilą proces przewartościowania perspektyw. Za jego inaugurację można uznać prace Merleau-Ponty'ego dotyczące teorii „widzenia malarskiego”.

Wracając jeszcze na chwilę do kwestii różnych „dziedzin” filozofii Merleau-Ponty'ego, należy poczynić zastrzeżenie, że określenie „składają się” jest określeniem sztucznym, gdyż wszystkie te rodzaje zainteresowań nakładają się na siebie warstwowo, przeniknięte jednolitą

perspektywą: zamiarem odsłonięcia tego, co we wszystkich tych warstwach pierwotne, źródłowe i co wyznacza w każdej z nich — wedle słów filozofa — „genezę sensu”. Jest to filozofia wielowątkowa i wielopłaszczyznowa, a przy tym tropiąca właśnie genezę różnorodnych doświadczeń, w radykalizmie swym stawiająca pytania o swój własny sens, filozofia będąca — jak się nam wydaje — swego rodzaju matrycą problemową dla znacznych obszarów powojennej filozofii francuskiej.

Wątek refleksji metafizycznej obecny jest nieomal od początku twórczości Merleau-Ponty’ego. Przybiera jednak dwoisty charakter: z jednej strony krytyki „złej metafizyki”, z drugiej rozwijania metafizyki własnej. „Zła metafizyka” wspiera się na przesadach „absolutnego myślenia” oderwanego od konkretnego dostępnego w przeżywaniu, myślenia związanego z apriorycznym, spekulatywnym uznawaniem jakiegoś zewnętrznego absolutu, zewnętrznego czy to wobec przyrody czy to wobec historii — i jest to metafizyka dogmatyczna. „Tak jak zewnętrzny Bóg staje się od razu fałszywym Bogiem, tak historia zewnętrzna nie jest już historią” — pisze Merleau-Ponty¹. Ideę historii uniwersalnej, odzierającą wydarzenia z ludzkiego sensu należy odrzucić — zostawiając człowieka w błogiej bezczynności jest ona tylko „maską nihilizmu”. Ów absolutyzm w myśleniu Merleau-Ponty’ego nakazuje mu poszukiwać właściwego sensu metafizyki poza filozofią, bo jak twierdzi, metafizyka dzisiaj „jednak nie przestała wieść jakby nielegalnego życia w literaturze i poezji”². To dzięki literaturze „nie czekano na pojawienie się we Francji filozofii egzystencjalnej, by określić wszelkie życie jako utajoną metafizykę, a wszelką metafizykę jako wyjaśnianie ludzkiego życia”³. Klasyczna metafizyka nie miała nic wspólnego z literaturą, bo funkcjonowała na gruncie niepodważanego racjonalizmu, w porządku spekulatywnych pojęć. Otóż zmienia się to — powiada Merleau-Ponty — wraz z pojawieniem się fenomenologii; stara się ona bowiem nie tyle wyjaśniać czy podawać „warunki możliwości” doświadczenia, co uchwycić takie doświadczenie świata, które wyprzedza dyskursywne myślenie o świecie. Odtąd sam człowiek staje się „metafizyczny”, nie mogąc już przenieść metafizyki w jakieś rejony poza swoim bytem

¹ M. Merleau-Ponty: *Éloge de la philosophie et autres essais* (E.P.). Gallimard, Paris 1979, s. 61.

² M. Merleau-Ponty: *Sens et non-sens* (S.N.S.). Éd. Nagel, Paris 1965, ss. 145–146.

³ *Ibid.*, s. 47.

empirycznym (Bóg, Rozum, Świadomość) — a „metafizyka nie jest już, jak mawiał Kartezjusz, kwestią kilku godzin miesięcznie; jest ona obecna, jak mniemał Pascal, w najmniejszym drgnieniu serca”⁴. Dlatego też, z jednej strony, dzisiejsza powieść czy teatr stają się metafizyczne, choćby nie było w nich ani słowa z filozoficznego leksykonu, a z drugiej fenomenologia okazuje się całkowitym pograżeniem się „w porządku pouczającej spontaniczności, niedostępnym dla psychologizmu i historyzmu, jak również dla jakiegokolwiek dogmatycznej metafizyki”⁵.

Ale nie tylko literatura i fenomenologia, każda na swój sposób, pracują nad tą nową, swoistą metafizyką. Współcześnie, sądzi Merleau-Ponty, pojawia się ona też w samej nauce, to znaczy w szczególności w nowych prądach nauk humanistycznych, które w istocie zmierzają do rewizji ugruntowanej w naukowej epistemologii relacji tego, co subiektywne i tego, co obiektywne. I tak psychologia postaci burzy to, co można by nazwać „ukrytą ontologią nauki”, bo dzięki ujęciu „postaci” (a więc struktury wyposażonej już w pewien sens) jako nieredukowalnego składnika samego bytu, a nie tylko jako jakiejś konstrukcji poznawczej, kwestionuje klasyczną alternatywę „istnienia świadomego” i ustanawia przejście, czy sferę pośrednią między tym, co obiektywne a tym, co subiektywne. Dalej, lingwistyka de Saussure’a wprowadza perspektywę podmiotu mówiącego, który żyje swoim językiem i w języku, dla którego język nie jest już ani elementem natury, ani tylko narzędziem, lecz swoistą totalnością. W każdym języku daje się odkryć pewien „schemat sublingwistyczny”, pewien „duch języka”, ustanawiany przez wszystkich w ich wspólnotowym życiu, a dla każdego z osobna będący schematem „przedświadomościowym”. Język tak ujmowany nie jest ani „rzeczą” ani „ideą” i dostępny jest tylko hermeneutycznej metodzie „rozumienia”. Podobnie ma się rzecz z socjologią po Durkheimie, dla której to, co społeczne nie jest już „świadomością zbiorową”, lecz intersubiektywnością, żywym stosunkiem i napięciem pomiędzy jednostkami. Także historyk musi dziś odrzucić pretensje Historii Powszechnej w całości jakoby rozpostartej przed jego wzrokiem, tak jakby jego oczy były oczami Boga — musi uznać, że do uniwersalności docieramy tylko poprzez własną partykularność. Jed-

⁴ Ibid., s. 47–48.

⁵ E.P., s. 110 (przekł. polski S. Cichowicz, w: M. Merleau-Ponty: *Proza świata. Eseje o mowie*. Czytelnik, Warszawa 1976, s. 176).

nym słowem, stwierdza Merleau-Ponty, nauki humanistyczne w obecnej orientacji są metafizyczne czy ponadnaturalistyczne w tym sensie, że odkrywają wymiar bytu i typ poznania, o którym człowiek zapomniał w swej postawie nawykowej, naturalnej — wymiar komunikacji z innym, analogicznym sposobem bycia. Odkrywają więc tę dziwną, utwierdzoną przez doświadczenie, zdolność do przechodzenia na pozycje drugiego człowieka, podejmowania jego dyskursu i działań — w czym znajduje ugruntowanie i tworzy się sama prawda o ludzkim sposobie bycia w świecie, której ani nie możemy się wyrzec, ani w pełni osiąść, która zatem pozostaje na zawsze otwarta. Zadanie opisu tego paradoksu świadomości, komunikacji i prawdy podejmuje właśnie metafizyka. Świadomość metafizyczna kieruje się przede wszystkim na doświadczenie codzienne, powszednie: ten oto świat, innych ludzi, ludzką historię, kulturę, lecz nie traktuje tego, na co natrafia jako jakiejś gotowej danej; raczej odkrywa fundamentalną dziwność wszystkiego. Tak rozumiana metafizyka jest przeciwieństwem systemu. Jak powiada Merleau-Ponty, świadomość metafizyczna i moralna umiera w kontakcie z absolutem, bo metafizyka nie jest konstrukcją pojęciową, dzięki której łągodzilibyśmy nasze paradoksy; jest natomiast doświadczeniem i działaniem przekształcającym je dzięki wykrywającym sensom w sferę rozumności. Faktyczność czy przypadkowość wszystkiego, co istnieje, jest „warunkiem metafizycznego widzenia świata”, a taka metafizyka jest nie do pogodzenia z dogmatyczną treścią jakiegokolwiek religii. Natomiast między poznaniem naukowym, a takim metafizycznym widzeniem nie może być rywalizacji czy wrogości. Nauka bez filozofii nie wiedziałaby o czym właściwie mówi, a filozofia bez metodycznego badania odkrywanych również przez naukę fenomenów docierałaby tylko do ustaleń formalnych, a nie do prawdy⁶.

Tak więc dla Merleau-Ponty’ego autentycznym powołaniem filozofa, nieskrępowanego sztywnymi kanonami tradycji, było zawsze stać się „interpretatorem bytu”, nauczyć się widzieć „świat”, „rzeczy same” — bo jego najgłębszym przekonaniem było od początku to, że jesteśmy w intymnym związku z samym bytem, który pozostaje na horyzontach naszego życia jako nieredukowalne tło i podłoże wszelkich doświadczeń. To przekonanie, znajdujące też wyraz w problematyce uniwersalnego sensu, zwanego czasem „nieskończonym Logosem”, jest od najwcześ-

⁶ S.N.S., s. 150–171.

niejszych prac Merleau-Ponty'ego na tyle silne, że niektórzy komentatorzy mogli wysuwać sugestię, że zmierza to do klasycznego finalizmu (a więc metafizyki zasadniczo niezgodnej z podejściem fenomenologicznym), czy że zaczyna się tu rysować jakaś metafizyka Boga⁷. Niezależnie jednak od prawomocności takich sugestii, nawiązywanie do „zagadnień metafizyki” w stylu „niedogmatycznym”, „nieproblemowym” (a więc w sensie przeciwstawnym owym sugestiom), przybrało na sile w ostatnim okresie życia Merleau-Ponty'ego. Stąd można mówić o zmasowanym „powrocie” do metafizycznych pytań, czy ściślej, o „tworzeniu” pewnej nowej metafizyki.

Umownie można przyjąć, że problematyka „nowej” metafizyki uwiadacznia się najwyraźniej w dwóch ostatnich pracach Merleau-Ponty'ego, w *L'Oeil et l'Esprit* i w *Le Visible et l'Invisible*. Ta pierwsza praca jest esejem powstałym na zamówienie redakcji „Art de France”, esejem, w którym filozof wypowiada się na temat sztuki, a w istocie na temat swoistych walorów malarstwa. Okazuje się, że droga do bytu wiedzie najłatwiej poprzez refleksję nad malarstwem (lub przez malarstwo samo). Ślad tego rodzaju drogi znajdujemy już jednak w jednym z najwcześniejszych szkiców Merleau-Ponty'ego, mianowicie w napisanym w 1942 roku *Wątpieniu Cézanne'a*. Zaczniemy zatem analizę tego obszaru myśli filozofa od charakterystycznych uwag z owego szkicu.

Wielkość Cézanne'a — wywodzi Merleau-Ponty — tkwi w tym, że wymyka się on narzucającej się malarstwu alternatywie: albo studium „zmysłowej” warstwy przejawiającego się świata — albo „inteligentna” rekonstrukcja struktury widzialnej, albo prymitywizm — albo tradycyjna kompozycja. Cézanne, przejmując estetykę impresjonizmu, a odrzucając jego „ideologię”, „studiuje” naturę w trakcie przejawiania się, poszukuje „solidnej” rzeczywistości przedmiotów niezależnie od „inteligentnych” środków (perspektywa, projekt rysunkowy) jej konstytuowania. Jego malarstwo pokazuje „świat pierwotny”, materię *w trakcie* przybierania form (stąd wielość czy niejednoznaczność konturów przedmiotowych), jego patrzenie (wzorcowe w tym względzie dla patrzenia ludzkiego, jakim nie dysponują zwierzęta) idzie aż do korzeni rzeczy, zagłębia się w ich naturę, gdzie panuje porządek spontaniczności, wy-

⁷ Por. F. Alquié: *Une philosophie de l'ambiguïté. L'existentialisme de M. Merleau-Ponty*. „Fontaine”, t. VIII, nr 59, avril 1947, s. 65 oraz A. Robinet: *Merleau-Ponty*. PUF Paris 1970, s. 32.

przedzającej podział na „inteligencję” i „zmysły”. Malarstwo Cézanne’a nawiązuje kontakt z fundamentalną realnością przekraczającą jednostkowe projekcje czy zbiorowe schematy, z realnością zawsze już jednak ludzką⁸.

Otóż pogłębianie tego kontaktu jest — jak się okaże — powołaniem malarstwa jako takiego. Refleksja nad malarstwem poucza o niemożliwości rozdzielenia widzenia samego od tego, co widzialne, samego pojawiania się czegokolwiek od bytu jako takiego. Refleksja ta pomaga wydobyć się z idealistycznych ograniczeń, w jakie wpychała klasyczna fenomenologia, pomaga wyzwolić słowa z teoretycznych schematów i przywrócić myśleniu ożywczą zdolność *dziwienia się*. Świadectwem tego jest *L’Oeil et l’Esprit*.

Dlaczego akurat malarstwu zostaje przyznany ten przywilej? Dla Merleau-Ponty’ego jest oczywiste, że nauka nastawiona jest na manipulowanie rzeczami, a nie na penetrowanie ich wnętrza, ich aktualnej „prawdy”, i że traktuje ona wszelki byt jako indyferentny „przedmiot” swoich zabiegów. A nadto, o ile klasyczna nauka zachowywała poczucie „gęstości”, nieprzejrzystości świata, to nauka współczesna, czy też dzisiejsza filozofia nauki, zwalnia się od jakichkolwiek zabiegów rejestrujących wobec świata, traktując swoje konstrukcje jako autonomiczną rzeczywistość, poddaną jedynie kontroli eksperymentalnej za pomocą technik wypracowanych na gruncie konstrukcji analogicznych do konstrukcji kontrolowanych. Myślenie w takich ramach staje się czysto „operacyjne”, oderwane od naturalnego gruntu, narażone na arbitralną zmienność mózgu intelektualnych i na absolutną sztuczność. Z poziomu takiego myślenia „z lotu ptaka”, sumarycznego i unifikującego trzeba przenieść się w obszar wyprzedzającego wszystko „il y a” (tego, że „coś jest”), na grunt świata zmysłowego i otwartego dla naszego życia, gdzie *ja* współlistnieję razem z „innymi” i gdzie wspólnie „nawiedzamy” jeden i ten sam aktualnie obecny Byt. Dopiero w tym pierwotnym „dzianiu się” (*historicité primordiale*) myślenie, ciężąc ku samym rzeczom, staje się filozofią. Ale filozof czy pisarz, chociaż w mniejszym stopniu niż uczone, skoro posługują się słowem, nie mogą wobec tej pierwotnej warstwy zachowywać się całkiem niewinnie — zajmują zawsze jakieś już określone, zaangażowane stanowisko. Tym samym jakoś

⁸ S.N.S., s. 19–43 (por. tekst polski: *Wątpienie Cézanne’a*. Przełożyła M. Ochab, „Twórczość” 1974, nr 10).

ją już w swym ujęciu deformują. Na drugim biegunie muzyka: jest zbyt oderwana od świata i od tego, co się w nim pojawia: może przedstawiać tylko „zarysy” Bytu, jego falowanie, jego natężenie, wibrację. Otóż tylko malarz patrzy na wszelkie rzeczy bez żadnego obowiązku oceniania ich. Dla niego nie są one przedmiotami „poznania” ani „działania”. Jest on wobec nich i świata całego suwerenny w swej nieuprzedzonej postawie, suwerenny w tym znaczeniu, że bezpośrednio do nich przystępujący siłą swoich widzących oczu i siłą malującej ręki. Jego wytwory, mianowicie „płótna”, nikomu nic nie obiecują, ani nikomu nie szkodzą; są bezinteresowne. Tu tkwi przywilej malarstwa⁹.

Opisując tę wyjątkową pozycję malarstwa czy malarza wobec Bytu, Merleau-Ponty wykorzystuje swoje analizy „ciała własnego” czy „motoryczności” przeprowadzone już w *Phénoménologie de la perception*, z tym, że teraz na plan pierwszy wysuwa strukturę „widzenia”, a nie „percepcji”. Nie jest to jednak zawężenie czy redukcja ogólniejszej struktury do struktury cząstkowej, ale — jak zobaczymy — zabieg mający na celu przekroczenie granicy „widzialnego”, dotarcie do tego, co „niewidzialne”.

Nie można wyobrazić sobie Ducha, czy czystego umysłu, który by malował — powiada filozof. Malarz przemienia świat w obraz, wkraczając w ów świat swoim ciałem. Ciało to nie jest jedynie kawałkiem przestrzeni, ale splotem widzenia i ruchu. Stanowi ono część widzialnego świata, a z drugiej strony jego mobilność umożliwia skierowanie go ku temu, co widzialne. Żeby widzieć, trzeba patrzeć. Widzenie zależy od możliwości poruszania się. Wszystko, co widzę, jest więc w moim zasięgu (przynajmniej w zasięgu patrzenia) i świat widzialny pokrywa się ze światem moich możliwych projektów motorycznych, stanowiąc wspólnie część tego samego Bytu. Widzenie nie jest więc zabiegiem myślowym, roztaczającym przed umysłem świat przedstawień (*représentation*), świat immanentny i idealny. Widzenie jest równocześnie następstwem i podłożem poruszania się, złożoną strukturą. Cała tajemnica tkwi w tym, że „ciało własne” jest zarazem **w i d z a c e i w i d z i a l n e**. Widzi ono siebie jako widzące (jako dotykające i dotykane zarazem), jako przynależność tego, kto widzi, do tego, co widzi, jako „Ja” pośród rzeczy, jako „Ja”, które już nie przetwarza wszystkiego,

⁹ M. Merleau-Ponty: *L'oeil et l'esprit*. Gallimard, Paris 1985, ss. 9–15 (por. tekst polski: *Oko i umysł*. Przełożył S. Cichowicz i A. Kolasieński, „Twórczość” 1965, nr 7).

kiedy myśli, w myśl, nie asymiluje i nie pochłania, lecz jako „Ja”, które ma nie tylko „twarz”, ale i „plecy”, nie tylko teraźniejszość, ale przeszłość i przyszłość. Moje ciało jest jedną z rzeczy, ale ponieważ widzi siebie pośród nich, utrzymuje je jakby wokół siebie, jako swoje „przedłużenia”, jako osadzone w swojej cielesności. Paradoksalność statusu „ciała własnego” ujawnia się tu w tym, że na najprymitywniejszym, najsurowszym poziomie jest ono „refleksyjnie” zwrócone ku samemu sobie, że jest, inaczej mówiąc, ciałem ludzkim. Specyfika ciała ludzkiego polega na nierozdzielności czującego od odczuwanego, na wytworzeniu się swoistej wzajemności oddziaływań między widzącym i widzialnym, dotykającym i dotykany, między jedną ręką a drugą¹⁰.

Otóż cała ta problematyka znajduje ilustrację i uzasadnienie w pracy malarza. Ponieważ rzeczy i moje ciało są z tego samego tworzywa, więc ich widzenie jest widzeniem jakby „od wewnątrz”. Światło, kolor, głębia obrazu są tym czym są, bo wzbudzają jakby echo w naszym ciele. Na obraz nie patrzę jak na rzecz, nie osadzam go w jego miejscu przestrzennym — moje spojrzenie błądzi w nim jak w zakamarkach Bytu i raczej jest tak, że widzę *według* niego czy *razem* z nim, niż po prostu go widzę. Słowo „obraz” przywodzi na myśl złe skojarzenie z kopią, kalką, wtórnym wytworem. Obraz nie jest niczym takim. Ale nie jest też tym bardziej żadną „rzeczą w sobie”. Jest natomiast rzeczywistością swoistą, pośrednią, „wnętrzem zewnętrżności i zewnętrżnością wnętrza”, tym, co umożliwia dwoistość i przechodność doznawania, co czyni zrozumiałym quasi-obecność i wewnętrzną widzialność właściwą sferze wyobrażenia. Nie znaczy to, że malarz dysponuje jakimś „trzecim okiem”, które od wewnątrz oglądałoby „obrazy myślowe”. Znaczy to jedynie tyle, że oczy malarza są czymś więcej, niż tylko receptorami światła, kolorów czy linii. Malarskie widzenie to „posiadanie na odległość”, to nadawanie widzialnej egzystencji temu, co „widzenie zwyczajne” uznaje za niewidzialne, to nadawanie światu jego „miąższu” bez uciekania się do wrażeń „dotykowych”. Malarstwo zatem rozciąga owo „posiadanie” na wszystkie aspekty Bytu, które muszą się stać w jakiś sposób widzialne, by wkroczyć w jego obszar. Takie widzenie, niekoniecznie przywiązane do elementarnych „danych zmysłowych”, otwiera na wewnętrzną strukturę (*texture*) samego Bytu, który „oko zamieszkuje, tak jak człowiek zamieszkuje swój dom”.

¹⁰ Ibid., s. 16–21.

Światłocienie, odbłaski, kolory, nie są wcale bytami realnymi, ich egzystencja jest czystą uludą, jest czysto wizualna. A jednak to ich gra umożliwia ujrzenie rzeczy i przestrzeni. „Widzenie zwyczajne” przypomina o tym — ale widzenie malarza „bada” tę tajemniczą genezę rzeczy w naszym ciele, bada genezę widzialności. To, co widzialne powstaje w malarzu jakby samo przez się, a jego zadaniem jest nadać temu formę i wyemanować to w postaci obrazu. Dzieje się tak, jakby to emanowały same rzeczy, a relacja między malarzem a tym, co widzialne ulegała odwróceniu: dlatego tak wielu malarzy mówi, że to „rzeczy na nich patrzą”. Stąd to, co zwie się inspiracją, natchnieniem, winno być rozumiane dosłownie: mamy tu naprawdę do czynienia z „tchnieniem” Bytu, z „wdechaniem” i „wydechaniem” Bytu, działaniem i doznawaniem nie dającymi się już od siebie odróżnić, tak, że nie wiadomo już kto widzi, a kto jest widziany, kto maluje, a kto jest malowany. Dobrą ilustracją przeczucia tej sytuacji jest często stosowany przez malarzy zabieg umieszczania w swych obrazach lustra; stosowany jakby dla utwierdzenia metamorfozy widzącego i widzialnego, co stanowi wszak i istotę naszej cielesności i istotę powołania malarza. Z tego samego powodu malarze znajdowali często (i znajdują) upodobanie w autopotręciu, w wyobrażaniu samego siebie w trakcie malowania: tak jakby chcieli do tego co widzą, dodać to, co rzeczy widzą w nich, tak jakby chcieli zaświadczyć o istnieniu widzenia całkowitego, totalnego, absolutnego, poza którego obszarem nie ma już nic, a które ześrodkowuje się na nich¹¹.

Przytoczona tu analiza wyjątkowości i głębi „widzenia” malarskiego pokazuje, że dla Merleau-Ponty’ego malarstwo, czy może raczej filozoficzna refleksja nad nim, ma szansę zaspokoić wreszcie ową najgłębszą tęsknotę myślenia krytycznego, rozbudzoną jeszcze przez Kanta, a przez fenomenologię Husserla wyeksponowaną w postaci hasła: „z powrotem do rzeczy samych”. Tym razem jednak powrót ten nie ma mieć na celu „poznania” samych rzeczy, budowania jakiejś nowej epistemologii — bo ta na mocy samokrytyki transcendentального myślenia nie będzie nigdy epistemologią „rzeczy samych”. Chodzi raczej o dotarcie do nich, o zanurzenie się w nich, o refleksyjne uchwycenie sytuacji, w której to się może zrealizować, poza paradygmatem jakiegokolwiek

¹¹ Ibid., s. 21–34.

teorii. Ale przy takim ujęciu zasadniczym przekształceniom ulega znaczenie „rzeczy”. „Rzeczy” przestają być nie tylko rzeczami empirycznie danymi (w potocznym czy naukowym wydaniu), ale tracą też charakter jakiegokolwiek trwale związanej substancjalności, do jakiej odsyłała w różnych wersjach klasyczna metafizyka. „Rzeczy” niewidzialne przekształcające się w widzialne, to pulsująca, nieuchwytna struktura samego Bytu, to wielorakość powiązań i przejść pomiędzy jego wyodrębniającymi się elementami, to obszar pośredni, ale i pierwotny wobec możliwej dopiero na jego gruncie genezy przedmiotowości i sensowności. Fenomenologia dążąca do „ściślej wiedzy” o rzeczach, przekształca się w filozofię dążącą do samego Bytu, w metafizykę nie dającą się teoretycznie wysnuć ani skonstruować.

Malarstwo jest właśnie medium takiej metafizyki. Jest ono — jak widzieliśmy — bliżej samych rzeczy niż jakakolwiek myśl. Dowodzi, że nasz dostęp do świata nie jest urojony ani pośredni, dowodzi, że to sam Byt w nim się wyraża. Jak pokazuje krytyka teorii widzenia zawartej w *Dioptryce* Kartezjusza¹², zdaniem Merleau-Ponty’ego każda teoria malarstwa (*resp.* widzenia) jest jakąś metafizyką. Również teoria zawarta w kartezjanizmie, zbudowana wedle mechanistycznego modelu przestrzeni jako siatki relacji między całkowicie zewnętrznymi wobec siebie przedmiotami, przestrzeni, która byłaby widziana przez jakiegoś „trzeciego” świadka mojego widzenia (która tym samym byłaby raczej pomyślana niż efektywnie widziana, która wiązałaby się raczej z „myśleniem widzenia” niż z widzeniem samym) — również taka teoria, która historycznie poniosła porażkę, była oczywiście związana z pewną określoną metafizyką. Teraz zatem chodzi o stworzenie metafizyki, która trzymałaby się fenomenu samego widzenia w sposób źródłowy, bez naleciałości, która nie przeinaczałaby jego wymowy, która nie byłaby zestawem idei domagających się weryfikacji, lecz opisem tego wydarzenia, że się widzi. Otóż można ją stworzyć, twierdzi Merleau-Ponty, kiedy uchwyci się tę swoistą „filozofię”, która przenika malarza w tym momencie, kiedy jego wizja staje się gestem, kiedy, jak mawiał Cézanne, „myśli on malowaniem”¹³.

Malarstwo współczesne pokazuje to szczególnie dobitnie (Merleau-Ponty analizuje sposób malowania P. Cézanne’a, P. Klee, H. Matisse’a),

¹² *Ibid.*, s. 36–58.

¹³ *Ibid.*, s. 60–63.

że widzenia malarza nie jest już spojrzeniem na coś *zewnętrznego* — jedynie relacją „fizyczno-optyczną” ze światem. Świat nie jest już dla tego widzenia spektaklem rozgrywających się *przed* nim przedstawień. To raczej ono rodzi się pośród rzeczy jakby przez koncentrację widzialności — i ostatecznie powstający obraz może cokolwiek przedstawiać dlatego, że wprzód ma charakter „autofiguratywny”, że pokazuje nie „rzeczy empiryczne”, ale to *jak* rzeczy stają się rzeczami, a świat światem. U Paula Klee na przykład wydaje się, że kolory emanują na płótnie z jakiegoś pierwotnego podłoża, będąc „nieartykułowanym krzykiem”, „sekretem preegzystencji”. Malarz w swym studium kolorów, przestrzenności, głębi, poszukuje właśnie tego „promieniowania widzialności”, tego wewnętrznego źródła życia, tego bezpojęciowego uobecniania się „uniwersalnego Bytu”, nie urobionej jeszcze rzeczywistości. Stąd znaczenie przyznawane wymiarowi głębi: głębia właściwie nie jest wymiarem, jak wysokość czy szerokość; jest raczej doświadczeniem wzajemnej „odwracalności” (*réversibilité*) wszystkich wymiarów, „miejscem”, w którym mogą one wystąpić wszystkie jednocześnie. Jest ona doświadczeniem „gęstości”, w którym Byt „wybuch”. Dlatego malarstwo współczesne nie dokonuje wyborów między kolorem a linią, między przedstawianiem rzeczy a kreowaniem znaków: traktuje je wszystkie jako równoważne środki docierania do genezy rzeczy widzialnych, oderwane jednak od zewnętrznego kształtu rzeczy jako przedmiotów danych. Malarstwu temu chodzi bowiem o odkrycie nie tyle konturów świata, co jego „unerwienia” (*nervures*), jego wewnętrznego systemu cielesnej aktywności i bierności. Stąd np. w przedstawianiu ruchu, poprzez wewnętrzną dezorganizację poruszających się elementów jakiegoś ciała, nie dających się uzgodnić z „fizyczną” logiką innych poruszających się elementów, dociera ono do istoty powiązania ruchu z czasem i trwaniem, dociera do jego sekretnej prawdy¹⁴.

Tego rodzaju analizy pozwalają Merleau-Ponty’emu lepiej wypowiedzieć, co znaczy to małe słówko: *widzieć*. „Widzenie nie jest jakąś odmianą myślenia czy jakąś obecnością w sobie: jest to dany mi środek bycia nieobecnym w samym sobie, towarzyszenia od wewnątrz rozszczepianiu się Bytu, u którego kresu dopiero skupiam się na sobie”¹⁵. To oko przede wszystkim wyprowadza ludzkie ciało poza siebie i otwie-

¹⁴ Ibid., s. 65–81.

¹⁵ Ibid., s. 81.

ra nas na świat. To otwarcie — a czuje to najlepiej malarz — nie jest ułudą ani konstrukcją; świat jest naprawdę światem i dzięki widzeniu naprawdę „dotykamy” słońca i gwiazd, jesteśmy równocześnie wszędzie, równie bliscy rzeczom odległym, co bliskim. Widzenie uczy nas tym samym, że różne obce sobie, „zewnątrzne” wobec siebie byty, są jednak pewną absolutną *całością* (*ensemble*), „zsynchronizowaniem” (*simultanéité*). Tylko ono uobecnia mi to, co nie jest mną samym ani moim wytworem, „to, co *jest* po prostu i najpełniej”. Każda widzialna rzecz poszczególna jest więc jakby rezultatem jakiegoś „pęknięcia”, rozwarstwienia Bytu, co oznacza z drugiej strony, że każdej widzialności towarzyszy to, co niewidzialne, co odczuwa się jako pewną nieobecność. Widzenie jest więc spotkaniem, skrzyżowaniem „wszystkich aspektów Bytu”, z których wyłonić się dopiero może natura, ekspresja, człowiek, sens. Chaotyczne często poszukiwania twórcze malarza nie oznaczają po prostu, że nie wie on czego chce — ale że to, czego chce jest poza zasięgiem dających się sformułować celów i rozporządzalnych środków; że to właśnie *to*, Byt sam, rozporządza z góry całą naszą, w płaszczyźnie użyteczności i praktyczności rozgrywającą się aktywnością¹⁶.

Tak silne akcentowanie metafizycznego znaczenia malarstwa w pełni uprawomocnia tezę, że „nigdy bodaj żaden filozof nie nadał malarstwu tej filozoficznej mocy co Merleau-Ponty”¹⁷. Jednakże jego analizy „malarzkiego widzenia” pokazać miały *drogę* docierania do Bytu czy *sposób*, w jaki Byt się odstania. Natomiast próby odpowiedzi na pytanie *czym jest Byt, co to jest Byt*, wymagają również sięgnięcia do instrumentarium związanego z analizą filozoficzną *sensu stricto*, posłużenia się filozoficznymi środkami wyrazu. I Merleau-Ponty tak postępuje, a świadectwem tego jest *Le Visible et l'Invisible*. Jest to jakby „ostatnie słowo” Merleau-Ponty’ego w kwestii tworzonej przez niego swoistej metafizyki — lecz analiza podstawowych kategorii tego dzieła to już zadanie na inną okazję.

¹⁶ Ibid., s. 83–90.

¹⁷ Por. S. Cichowicz: *Merleau-Ponty i myśl malarska*. „Res Facta”, 2, 1962, s. 135.