

Paweł Pieniążek

W obliczu chaosu - sztuka jako dehumanizacja świata

Sztuka i Filozofia 2, 197-218

1990

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Paweł Pieniążek

W OBLICZU CHAOSU - SZTUKA JAKO DEHUMANIZACJA ŚWIATA

Refleksja Emmanuela Lévinasa nad sztuką i pięknem - pochodząca z lat czterdziestych, a więc z okresu, gdy tworzył on podstawy swojego projektu filozoficznego - nie ma autonomicznego charakteru, nie jest uprawiana dla niej samej, lecz ma charakter par excellence filozoficzny, tj. swoim przedmiotem czyni filozoficzny sens sztuki, jej miejsce w całości istnienia ludzkiego - jej generalną funkcję w całości bytu¹. Stąd też zakłada ona już całość namysłu Lévinasa nad bytem i człowiekiem, a wypracowane na jej gruncie kategorie odsyłają do ogólnych kategorii filozoficznych jako warunku własnego rozumienia.

Istnienie ludzkie konstytuuje się - wedle autora "De l'existence à l'existant" - w swej pierwotnej strukturze jako napięcie między dwoma przeciwstawnymi, choć wzajemnie zakładającymi się wertykalnie ruchami transcendencji i transdescendencji.

Poprzez pierwszy urzeczywistnia się powrót istnienia ludzkiego przekraczającego i odpodmiotawiającego je porządku czystego istnienia, anonimowego i bezosobowego, określanego przez Lévinasa jako "il y a" "bytu w ogóle", poprzez opuszczenie którego - opuszczenie nazywane hipostazą i separacją - konstytuuje się podmiotowość jako istniejąca odrębnie w świecie oraz świadomość poznająca, określona przez wymóg zapanowania nad nim. To ontologiczne zdarzenie hipostazy, zdarzenie podmiotowej i przedmiotowej nominalizacji anonimowego pola sił pierwotnego i

non-sensowego chaosu artykułuje się jako wykształcenie się w jego obrębie sfery relacji podmiotowo-przedmiotowych, spełnienie się obiektywizująco-przedstawiającej mocy światła jako samej struktury rozumu, mocy przekształcającej - poprzez mediację pojęciowej ogólności - odmienność bytu w "wewnętrzność", prowadzącej byt amorficzny do koherentnego, zażyłego świata przejrzystych i racjonalnie zorganizowanych form. Poznanie jest w swej pierwotnej strukturze posiadaniem, zawłaszczeniem bytu, zapowaniem nad nim, rozum zaś "przywłaszczeniem i siłą". Wolna i autonomiczna, ponieważ dystansująca się - na mocy obiektywizującego charakteru światła i wiedzy - wobec świata podmiotowość poznająca, ta "relacja istniejącego z istniejącym poprzez światło", staje się "panem bytu" podejmując byt anonimowy jako atrybut własnego istnienia. W tym dziele subiektywizacji i zawłaszczenia bytu egoistyczne ego, empiryczna tautologia, poddaje go wymogom własnego, określonego przez posiadanie i egoizm, samotnego bytowania w ten sposób rozpoznaje się i potwierdza w medium zobiektywizowanego przez siebie świata. Ostatecznie jednak niezależność bytu ludzkiego od "istnienia anonimowego i fatalnego" nie jest w tej "ontologicznej przygodzie" całkowita i rzeczywista: jako nieodwołalnie "przykuty do samego siebie" nie jest on w stanie, na mocy własnej inicjatywy, zapobiec groźbie powrotu pierwotnego chaosu, tj. dokonać rzeczywistej transcendencji ku absolutnie Innemu - tej rzeczywistej i nieredukowalnej odmienności - aby zanegować byt anonimowy, oderwać się odeń i, w obliczu pogrążenia się w chaosie, podjąć na nowo własne istnienie. Nie odnajdując w strukturze własnego istnienia negacji, samotny podmiot może ją odnaleźć jedynie w odniesieniu do Tego, co absolutnie Inne, aby być "inaczej aniżeli byt".

Cała filozoficzna tradycja Zachodu - intencją Lévinasa będzie jej zakwestionowanie - ustanawiając wiedzę i poznanie jako podstawę wszelkiego odniesienia do bytu, określa się właśnie poprzez negację i neutralizację Innego, staje się ontologią - filozofią przemocy i obecności, sprowadzając wszelki byt do immanencji przedstawienia, odnosząc go do jego pozwalającego uobecnić go w jego istocie stałego i obecnego fundamentu-początku. Ego, nie podejmując odniesienia do przekraczającej - i fundują-

cej go - odmienności Innego, okazuje się tylko manifestacją "energii bytu", istoczenia się "Istoty", totalności, której prototypem stanie się dla autora "Totalité et Infini" Heideggerowskie, nie mające dlań nic wspólnego z rzeczywistą transcendencją. Bycie² jako wiecznie odtwarzające się - poza Innym - To-Sa-mo. W konsekwencji, okazuje się, że, w obliczu Innego, różnica między chaosem il y a a bytem obiektywnym nie jest ostateczna, że konstytuuje totalność, w której il y a niczym Heideggerowskie Bycie odsłania się i rozpoznaje.

Poprzez drugi ruch, transcendencji, urzeczywistnia się relacja odseparowanego - lecz zagrożonego powrotem chaosu - podmiotu i nie dającym się zredukować do obecności i fundamentu Innym. Czasowanie się tego odniesienia do uchylającej się obecności Innego - "przeszłości, która nigdy nie była terażniejszością" - otwiera, fundując byt, czas i poznanie, horyzont wszelkiego sensu, wrywa byty z nocy chaosu, nadaje im znaczenie. Konstytuujący się jako samo to czasowanie się pierwotny, nietematyczny fenomen sensu dany jest w czasowaniu się etycznej obligacji wobec wykraczającej poza byt twarzy Innego - bezwarunkowej zaś odpowiedzialności, której nie mogę - jako nieredukowalnej - podjąć i zapośredniczyć porządkiem bytu.

Wydawałoby się, gdy pytam o miejsce, jakie Lévinas przypisuje sztuce w rzeczywistości ludzkiej, że raczej swego istnienia czerpać będzie ona z odniesienia do Innego, że wpisuje się w metafizyczny porządek sensu, potwierdzając w ten sposób powinowactwo - naturalne dla zachodniej tradycji i przez nią uświęcone - Piękna z Prawdą i Dobrem. Tak jednak nie jest. Poprzez sztukę człowiek rzeczywiście wykracza poza świat dany i porządek przedstawienia, co cechuje również transcendencję, lecz wykroczenie to, napotkanie "nieobecności świata" spełnia się wedle Lévinasa jako sam akt transdescendencji, akt degradacji świata ludzkiego, odczłowieczenia go - pogrążenia w chaosie istnienia anonimowego. Jako zdarzenie ontologiczne - powrót do pierwotnego chaosu, zerwanie uniwersum światła, sztuka dokonuje desubstancjalizacji świata - odpodmiotowienia człowieka i odprzedmiotowienia bytu. Wyzwolenie sztuki od świata, wyrwanie jej z całości empirycznych związków i znaczeń dokonuje się zatem nie po "tamtej", lecz po "tej stronie" świata.

Obok estetycznego wymiaru transcendencji Lévinas wskazuje jeszcze na doświadczenie bezsenności i szaleństwa³.

Zasadnicze dokonanie sztuki to zastąpienie przedmiotu jego zmysłowym obrazem: "Funkcja elementarna sztuki, którą odnajdujemy w jej przejawach pierwotnych, polega na dostarczeniu wizerunku rzeczy w miejsce samej rzeczy" (EE, s.83). Jednakże obraz rzeczy nie jest symbolem, przezroczystym znakiem⁴, a zastąpienie relacją wiernego odbicia czy reprezentowania przedmiotu przez obraz "jako rzeczywistość niezależną, która przypomina oryginał (RO, s. 109)". Zastąpienie to jest podobieństwem, które - i jest to decydujące dla określenia sztuki - nie konstytuuje się relacyjnie jako wpisujący się w strukturę przedstawienia "rezultat porównania obrazu i oryginału" (RO, s. 111). Ma ono sens pozytywny, będąc "samym ruchem, który zdradza obraz", samą strukturą obrazu. Nie jest empirycznym refleksem bytu, podmiotową iluzją, lecz zdarzeniem w bycie, które urzeczywistnia się poprzez wyobraźnię. Wyobraźnia ta nie jest już wyobraźnią odtwórczą (empiryzm), w której zmysłowy obraz byłby tylko słabą percepcją, śladem obecności, ani wyobraźnią wytwórczą (fenomenologia) w której obraz ten byłby pewną nieobecnością wykraczającą poza percepcję i daną rzeczywistość, służącą negacji i krytyce tej rzeczywistości, podjęciu jej w oparciu o nowy projekt znaczący. Wyobraźnia u Lévinasa to miejsce wdarcia się, erupcji pierwotnego chaosu w porządek przedstawienia. Świat zapośredniczony przez wyobraźnię to właśnie obraz jako podobieństwo. W tak zmediatyzowanej obrazem relacji ze światem "nasze spojrzenie (...) zmierza zawsze na zewnątrz, lecz wyobraźnia modyfikuje bądź neutralizuje to spojrzenie" (RO, s. 109). Ta neutralizacja zatrzymuje intencję estetyczną na nieprzekraczalnej nieprzejrzystości obrazu: "Obraz posiada w widzeniu przedstawionego przedmiotu własną grubość: sam jest przedmiotem spojrzenia. Świadomość przedstawienia polega na wiedzy, że przedmiot jest tutaj nieobecny" (RO, s. 110). Podobieństwo obrazu urzeczywistnia się zatem jako estetyczna redukcja świata: "rzeczywisty świat jawi się w niej (w wyobraźni - P.P.) niejako w nawiasach bądź w cudzysłowie (RO, s. 109). Jednakże redukcja, "świadomość nieobecności przedmiotu", nie jest - uściśla Lévinas - "neutralizacją

tezy, jak tego chce Husserl", zatem neutralizacją istnienia świata - to bowiem, jak zobaczymy, nie podlega wzięciu w nawias - lecz "zmianą samego bytu przedmiotu": takim udwuznacznieniem relacji z bytem, poprzez które dotąd tożsamy ze sobą byt podwaja się, dubluje samego siebie, obcy samemu sobie "jest tym, czym jest, tym, co odsłania się w swojej prawdzie, a zarazem jest podobny do samego siebie" (RO, s. 110). Poprzez zdarzenie estetyczne byt staje się "własnym obrazem", "sobowtórem i cieniem", pozorem własnego istnienia. W ten sposób "byt ma dystans wobec samego siebie", opóźnia się w stosunku do samego siebie; "przekształca się we własną alegorię"⁵.

Na mocy zapośredniczenia relacji ze światem poprzez sztukę - tego pośrednika-sprzeniewiercy - "możemy oderwać się od świata" - i jest to podmiotowa strona estetycznej redukcji świata (destrukcja podmiotu) lub, co jest drugą stroną tego samego procesu - stroną przedmiotową (destrukcja przedstawienia) - "wyrwać rzeczy z perspektywy świata", wyłuszczyć je z ich własnej substancjalności: "obraz, rzeźba, książka są obiektami naszego świata, lecz poprzez nie rzeczy przedstawione odrywają się od naszego świata" (EE, s. 84).

Zacznijmy od odprzedmiotowienia i defamiliaryzacji świata. Odprzedmiotowienie rzeczy dokonuje się jako deluminizacja świata - wyrwanie rzeczy ze świetlistego horyzontu świata jako integrującej go i określającej miejsce bytów w jego obiektywnym porządku syntetycznej intelligibilnej całości znaczącej, całości będącej (jak wiemy) korelatem określonej przez posiadanie aktywności człowieka, poprzez którą przedmiototwórcza siła światła neutralizuje odmienność rzeczy, odnosi je do "wnętrza jako części świata danego - jako obiekty poznania bądź obiekty użytku ujęte w zazębieniu praktyki" (EE, s. 83). W ten sposób sztuka - i na tym polega jej bezinteresowność - jako tylko neutralizacja możliwości działania, lecz i "samej kontemplacji", zatem jako odpojęciowanie rzeczywistości⁶ dokonuje deneutralizacji odmienności rzeczy; na jej mocy dzięki temu "obiekty" są na zewnątrz, ale tak, że to na zewnątrz nie odnosi się do "wnętrza", tak, że nie są one już w naturalny sposób "posiadane" (EE, s. 93). Przywracając rzeczom ich odmienność sztuka odsłania esencjalną

obcość świata pre-ludzkiego, jest - jak to określa Lévinas - egzotyzmem.

Zewnętrzność świata, którą przywołuje sztuka, przejawia się w dwóch momentach. W pierwszym, w momencie zniszczenia pojęciowej tożsamości rzeczy, dekonceptualizując rzecz, zastępując pojęcie obrazem sztuka zrywa organiczną więź między formą rzeczy a jej istotą, odrywa formy rzeczy od istoty i tak oderwane przekształca w czystą ekspresyjność rzeczy, w jej karykaturę; formy te są "niezdolne, tak jak dziurawy worek, zapełnić ją": "oto rzecz znajoma, codzienna, doskonale dopasowana do ręki, która jest do niej przyzwyczajona - lecz jej jakość, jej barwa, jej forma, jej położenie pozostają jednocześnie poza jej bytem jako «łachy» duszy, która wycofała się z tej rzeczy, jako «martwa natura»" (RO, s. 110). Zerwanie związku między formą i istotą rzeczy, odcieleśnienie rzeczy to pozbawienie rzeczy jej własnej obecności⁷-jej desubstancjalizacja. Jeśli pierwszy moment polegał na dekompozycji obiektywno-pojęciowej tożsamości rzeczy, w zwolnieniu formy od integrującej ją zasady pojęciowej, to w drugim dokonuje się powrót egzotystycznej istoty rzeczy, jej odmienności: poprzez zdeintegrowany świat form, w przestrzeni jaką pozostawia oderwanie formy od jej pojęciowej istoty, prześwituje zewnętrzność rzeczy samej w sobie, zewnętrzność "bez korelacji z wnętrzem" - "rzeczywistość bez świata wyłaniająca się ze świata rozbitego" (EE, s. 88). Rewindykując zatem nieredukowalną do korelacji podmiotowo-przedmiotowej odmienną rzecz sztuka uwalnia ruch bytu, poprzez który rzeczy manifestują się w "swej nagości, w tej rzeczywistej nagości, która nie jest nieobecnością przykrycia, lecz jeśli można tak powiedzieć samą nieobecnością formy, tj. nie jest przekształcalnością zewnętrzności w wewnętrzność, którą formy te spełniają. Formy i kolory obrazów nie pokrywają, lecz odkrywają rzeczy same w sobie: właśnie dlatego, że zachowują ich zewnętrzność. Rzeczywistość pozostaje obca światu jako danemu". Stąd też - dodaje Lévinas - "to wszystko, co należy do światów przeszłych, archaicznych, antycznych tworzy wrażenie estetyczne" (EE, s. 85). Sztuka jest zatem doświadczeniem "końca świata".

"Odrzeczownikowanie" rzeczy, powrót do przekraczającej bycie - w - świecie "rzeczywistości bez świata" - oderwanie formy od istoty - dokonuje się jako desubstancjalizacja jakości zmysłowych, oderwanie ich od przedmiotowego porządku rzeczy i uwolnienie od znaczącego projektu świata, od sensu, którego są w nim nośnikami. Wrażenie przestaje już być materiałem percepcji, jej czystą daną uchwytną w introspekcji czy też nieuporządkowaną jakością "psychologii kantowskiej" - prostym residuum rozumienia i percepcji znaczącej, "w której jest nam dany świat. Dźwięki, kolory, słowa odnoszą się do obiektów, które w jakiś sposób pokrywają. Dźwięk jest brzmieniem, kolor przykleja się do powierzchni brył, słowo kryje w sobie sens, nazywa przedmiot. Percepcja jest również, poprzez znaczenie obiektywne, znaczeniem: zewnętrżność odnosi się do wewnętrżności, nie jest zewnętrżnością rzeczy w sobie" (EE, s. 85). Poprzez sztukę zatem wrażenie zostaje pozbawione swego poznawczo-przedmiotowego znaczenia, konstytuując się jako umożliwiające synchroniczność obrotu wobec bytu obiektywnego - zdarzenie bytu anonimowego. W ten sposób sztuka restytuuje - jako swój żywioł - ontologiczną sferę czystej zmysłowości: "Ruch sztuki polega na porzuceniu poziomu percepcji, aby przywrócić wrażenie, na oderwaniu jakości od tego odesłania do obiektu. Miast przebiegać aż do obiektu intencja gubi się w samym wrażeniu, w aisthesis, wytwarza efekt estetyczny. Wrażenie nie jest drogą, która prowadzi do obiektu, lecz przeszkodą, która oddala odeń, nie pochodzi już z porządku podmiotowego (...). W sztuce pojawia się jako nowy element. Bądź lepiej, powraca do bezosobowości elementu" (EE, s. 85).

"Zdarzenie wrażenia jako wrażenia", ów efekt estetyczny Lévinas określa jako muzykalność wrażenia, podnosząc dokonujące się w sztuce dźwiękowej oderwanie jakości od substancji do rangi "ogólnej kategorii estetycznej". Dźwięk muzyczny urzeczywistnia bowiem, po pierwsze, w sposób najwyraźniejszy dekonceptualizację rzeczywistości - jest jakością najbardziej oderwaną od przedmiotu i ogołoconą z wszelkiej obiektywności: "Jego związek z substancją, z której pochodzi, nie wpisuje się w jego jakość. Brzmi on bezosobowo. Nawet jego brzmienie, ślad jego przynależności do przedmiotu, ginie w jego jakości i nie zachowuje swo-

jej struktury jako relacji. Dlatego też, słuchając, nie chwyta-
my «czegoś», lecz jesteśmy bez pojęć" (RO, s. 108). W ten spo-
sób dźwięk "jest podatny na więzi i syntezy, które nie mają ni-
czego wspólnego z porządkiem rzeczy" (EE, s. 86). W muzyce po-
nadto oderwanie jakości od przedmiotu, jej muzykalność, zdaje
się być najbardziej naturalne, "obraz dźwięku należy w najwyż-
szym stopniu do dźwięku realnego": "ten sposób оголоzenia jako-
ści z wszelkiej obiektywności - a poprzez to z wszelkiej podmio-
towości - jawi się jako absolutnie naturalny" (EE, s. 86).

W malarstwie natomiast dopiero skierowane przeciwko reali-
zmowi malarstwo współczesne pochodzi z "poczucia końca świata",
"destrukcji przedstawienia", urzeczywistniając "intencję przed-
stawienia rzeczywistości w końcu świata i w samej sobie" (EE,
s. 90). Malarstwo to jest paradoksalnie "walką z widzeniem", w
którym Lévinas, za Heideggerem, dostrzeże źródło obiektywizują-
cego przedstawienia i metafizyki obecności: "Patrzeć to móc
opisać krzywe, zarysować całości, w których elementy mogą się
łączyć, horyzonty, w których to, co szczegółowe jawi się abdy-
kując" (EE, s. 90). Estetyczna destrukcja przedstawienia doko-
nuje się właśnie jako zniszczenie krzywej, perspektywy, prze-
strzeni geometrycznej, w jej wyniku rzeczy tracą ważność jako
znaczące elementy intelligibilnego porządku bytu, autonomizują
się i wykraczają poza ten porządek: "zerwanie ciągłości na po-
wierzchni samej rzeczy, preferencje dla linii przerwanych, po-
garda dla perspektywy i «realnych» proporcji rzeczy oznaj-
miają rewoltę przeciwko ciągłości krzywej. Od przestrzeni bez
horyzontu odrywają się i rzucają na nas, jak kawałki, które nar-
zucają się same przez się, bloki, sześciiany, plamy, trójkąty,
nie przechodząc w siebie. Nagie elementy, proste i całkowite,
wybrzuszenia albo wrzody bytu" (EE, s. 91). Przestrzeń jaka wy-
łania się ze zniszczenia perspektywy i obiektywnego ładu rzeczy
nie jest już "przestrzenią pustą - transparentną", zachowuje
ciągłość, w taki jednak sposób, że jej punkty "nie odnoszą się
jedne do drugich, tak jak w przestrzeni oświetlonej, nie są usy-
tuowane. To rojenie się punktów" (EE, s. 94).

W sztuce posługującej się słowem, w literaturze i poezji,
muzykalność obrazu - "oderwanie słowa od jego obiektywnego sen-

su" - przejawia się w dwojaki sposób. W jednym przypadku brzmienie słowa przekształca się we wrażenie poprzez swą podatność na "rytm, rymy, metry, aliteracje etc.". W drugim, samo słowo dwuznaczne poprzez swoje "sąsiedztwo z innymi słowami" odsyła do innych słów stając się "ich znakiem": "funkcjonuje jako sam fakt oznaczania". Mówiąc inaczej: poprzez ruch wzajemnych odsłań znacznych znaczne staje się znaczącym innego znaczonego, uniemożliwiając strukturalnie ostateczne uobecnienie idealnego i tożsamego ze sobą samym sensu, ujęte w samym ruchu oznaczania znaczenie "nie ma niczego do czynienia z przedmiotem". Egzotytyczna rzeczywistość literatury sytuuje się "poza znaczeniem poematu, które myśl penetruje, chociaż zarazem gubi się w jego muzykalności". W ten sposób "poezja współczesna, zrywając z parodią klasyczną, nie zrezygnowała bynajmniej z muzykalności wersu, lecz szukała jej głębiej" (EE, s. 87).

Również kino dysponuje - zdaniem autora "Totalité et Infini" - dużymi możliwościami wprowadzenia w rzeczywistość przedstawienia "wymiaru halucynacyjnego". Dokonuje tego na większych planach, gdzie obiektyw, zatrzymując akcję, w "której to, co szczegółowe wiąże się z całością", pozwala "zaistnieć mu osobno" i ujawnić "swą naturę szczegółową i absurdalną", którą odkrywa w często "nieoczekiwanej perspektywie", obnażając w ten sposób "to, co uniwersum widzialne i gra jego normalnych proporcji zacierają i skrywa" (EE, s. 88).

Widząc dokonanie sztuki w perspektywie "ruiny przedstawienia", akcentując jej przedstawieniowość Lévinas może stwierdzić: "związana z przedmiotem sztuka klasyczna, wszystkie te obrazy, posągi przedstawiają coś, wszystkie te wiersze, które uznają syntaksę i interpunkcję nie odpowiadają rzeczywistej istocie sztuki w większym stopniu, aniżeli dzieła współczesne, które uważane są za czystą muzykę, czyste malarstwo, czystą poezję pod pretekstem chwywania przedmiotów świata dźwięków, kolorów słów, w który nas wprowadzają" (RO, s. 109-110).

Wyjście poza "racjonalność i świetlistość form", odsubstancjalizowanie jakości jako zdarzenie czystej zmysłowości to "sam paroksyzm ich (przedmiotów - P.P.) materialności", factum brutum istnienia. Materialność ta stanowiąca horyzont spełnianej

poprzez sztukę transcendencji i ujawniająca się w "pewnych formach sztuki współczesnej" nie jest już materią przestrzenną, intelligibilną poprzez rządzące nią "prawa mechaniki, które wyczerpywały jej istotę", nie ma niczego wspólnego z materią przeciwstawioną myśli i duchowi"; będąc "nocnym podszyciem" form jest "gęstością, grubością, masywnością (...) tym, co posiada spoistość, ciężar, co jest absurdalne, co jest brutalną, lecz nieugiętą obecnością" (EE, s. 91); "materia to sam fakt il y a" (EE, s. 94).

Podmiotowa strona estetycznej destrukcji przedstawienia urzeczywistnia się jako wyłączenie podmiotu z jego podmiotowości i tożsamości, jako zniesienie jego refleksyjnej identyfikacji.

Od strony podmiotu muzykalność obrazu przejawia się jako fenomen rytmu - "oczarowania albo urzeczenia poezją i muzyką"; Lévinas mówi też o "szczególnym automatyzmie chodu bądź tańca". Rytm to sytuacja, w której podmiot estetyczny "zostaje przez nią objęty i uniesiony": "opętany, natchniony artysta, powiada się, słuca muzy" (RO, s. 106); sytuacja, w której podlega redukcji dystans - medium: obiektywizacji - między podmiotem a przedmiotem, zanika światło przedstawienia, a podmiot zostaje pochłonięty przez obraz, stając się częścią świata rozbitego, widmowego światła cieni: "nie jest ważne czy one (rzeczy - P.P.) wchodzi w nas, czy my w nie" (RO, s. 107). Rytm spełnia się jako zainteresowanie w etymologicznym słowa znaczeniu; jednakże bycie-pośród nie jest już Heideggerowskim, określonym przez troskę i odesłaniową strukturę "ze względu na ..." byciem-w-świecie, lecz byciem-pośród rzeczy, "które jednak powinny mieć rangę przedmiotów" (RO, s. 107), byciem w "fikcyjnym świecie snu" i pozorów: podmiot jest "pośród rzeczy tak jak rzecz, jakby będąc częścią zewnętrznego wobec siebie widowiska; lecz jest to zewnętrżność która, nie jest zewnętrżnością ciała, gdyż to ja-widz odczuwa ból tego ja-aktora (...); w rzeczywistości jest to zewnętrżność tego, co wewnętrzne" (RO, s. 108). W imaginacyjnym obszarze tego "pośród", w którym podmiot "stanowi część własnego przedstawienia" i w którym świadomość "gra całkowicie pochłonięta tą grą", więc jaka łączy podmiot i rzeczy jest więzią fantazmatycznej ko-

egzystencji; nie zapośrednicza już jej światło, wolność, aktywne podjęcie istnienia, lecz określa ją pasywność jako fundamentalna struktura istnienia estetycznego: "obraz wskazuje raczej na wpływ, jaki jest na nas wywierany, aniżeli na naszą inicjatywę: niezmierna pasywność" (RO, s. 107). W tym mrocznym i fantazmatycznym commercium rzeczy "odnoszą się do siebie jedynie narzucając się nam; lecz narzucają się nam w taki sposób, że ich nie podejmujemy" (RO, s. 107). W nim istnienie jako to, które "zrzeka się (...) swego przywileju podjęcia bądź władzy" sytuuje się poza świadomością - jak również, jako że "wszelka sytuacja i wszelkie jej artykulacje są obecne w ciemnej jasności" (RO, s. 107/ poza nieświadomością. Jest to istnienie anonimowe, "przejszcie od ja do anonimowości" /RO, s. 107/. Lévinas określa je, nawiązując do etnologicznych analiz Lévy-Bruhla, jako partycypację, "nieosobowe czuwanie", powrót do "samego faktu bycia, w którym partycypuje się rad nie rad, nie mając inicjatywy, anonimowo" (EE, s. 95): "sztuka to przekształcenie siły w partycypację" (RO, s. 108). Partycypacja - departykularyzacja bytu - to "uczestnictwo w il y a", nieokreślonym bycie w ogóle, który transcenduje wewnętrżność jak i zewnętrżność: "anonimowy pęd bytu opanowuje, pochłania wszelki podmiot, osobę |bądź rzecz" (EE, s. 94). Ta uniwersalna nieobecność rzeczy jest obecnością bytu anonimowego, którego żadna siła nie jest w stanie podjąć i przekształcić we własny, osobowy atrybut ("pole bez właściciela i pana"), lecz z którego zarazem - stanowi to o niemożliwości śmierci - nie ma wyjścia; il y a to tragiczna "niemożliwość uwolnienia się od istnienia anonimowego i niezniszczalnego": "Jutro, niestety, trzeba będzie jeszcze żyć". Jako to, co "nie może zniknąć", il y a, przekraczając wszelką negację, ustanawia się jako "pole sił, ciężka atmosfera nie należąca do kogokolwiek", duszność, "gęstość pustki". Doświadczenie - jeśli to określenie ma jeszcze jakikolwiek sens - tej nieusuwalnej obecności il y a, nieprzekraczalności istnienia, które nie pozostawia już miejsca na refleksję nad cudem istnienia, przejawia się, w przeciwieństwie do Heideggerowskiej troski o bycie, jako koszmarnu, groza wobec bytu nieosobowego: "W obliczu tego mrocznego najścia nie jest możliwe owinać się w siebie, wejść w swą

skorupę. Jest s_ę wystawionym. Wszystko otwiera się na nas. Przes-
strzeń nocna dostarcza nas bytowi, miast służyć naszemu dostę-
powi do bytu" (EE, s. 96). Groza to sam fakt depersonalizacji
ego, odpodmiotowania świadomości i "strącenia jej w nieosobowe
czuwanie" (EE, s. 98). Poprzez tak określone czuwanie podmiot
nie jest już w świecie, lecz - by tak rzecz - jest samym świa-
tem.

Zakwestionowanie uprzywilejowanej pozycji podmiotu poprzez
sztukę, "walka z podmiotem" zwraca się w sztuce współczesnej
przeciwko ekspresyjnemu rozumieniu rzeczywistości estetycznej,
rozumieniu, zgodnie z którym dzieło sztuki "wyraża to, co nazy-
wa się światem artysty", jest "środkiem ekspresji duszy". Przy
takim ujęciu sztuki przedstawiony w niej świat zostaje wprowa-
dzony "tylko jako otoczony atmosferą stworzoną z ekspresji ludz-
kich", a egzotyzm sztuki "wintegrowany w nasz świat": zrozumieć
świat artysty to zrozumieć dzieło sztuki. Tymczasem "współczes-
ne malarstwo i poezja" zastępują introspekcję jako artystyczną
metodę rozumienia siebie, tak jak i sympatię do artysty jako
dzieła, widzeniem zewnętrznym - "prawdziwym widzeniem pisarza"
- w którym "sam podmiot jest zewnętrzny wobec samego siebie", w
którym "atmosfera to mroczność obrazu": "Nawet pisarz - psycho-
log widzi swoje życie wewnętrzne z zewnątrz, nie zaś pod przy-
musem oczu kogoś innego, lecz tak jak partycypuje się w rytmie
bądź we śnie" (RO, s. 115). Sztuka jest zatem usiłowaniem, w
imię "zachowania dla rzeczywistości artystycznej egzotyzmu",
"usunięcia z niej tej duszy, której poddają się formy widzial-
ne", "uwolnienia przedstawianych przedmiotów od ich niewolni-
czego przeznaczenia ekspresji" (EE, s. 89).

Jaki jest sens czasowy obrazu jako zdarzenia, w którym
"samo istnienie łączy się z pozorem istnienia" (RO, s. 112)? Od-
powiadając na to pytanie Lévinas odwołuje się do "kartezjańskiej
nauki o nieciągłości trwania" (RO, s. 114).

Dzieło sztuki jest "posągami - zatrzymaniem czasu bądź ra-
czej jego opóźnieniem wobec samego siebie". W ten sposób urze-
czywistnia ono paradoks chwili, która nie jest "swoim trwaniem",
a mianowicie fakt, że "może się ona zatrzymać", że "trwa bez
przyszłości", że nie jest już "nieskończenie małym elementem

trwania". "Quasiwieczne trwanie chwili" konstituuje się jako "zanik terażniejszości" - moment przekształcenia bytu w jego obraz i pogrążenia go w bycie anonimowym: "jakby rzeczywistość wycofała się ze swojej rzeczywistości i pozostawiła ją bez mocy". Chwila obrazu jest chwilą upadłą, obecnością sparaliżowaną w swej mocy podtrzymania "spoistości bytu", obecnością, która nie jest już czasową zasadą jego integracji i tożsamości: "jest to sytuacja, w której terażniejszość nie jest w stanie niczego podjąć, niczego nie może wziąć na siebie" (RO, s. 112); w chwili urzeczywistnienia się zatem radykalna niemożność bytotwórczego podjęcia istnienia anonimowego. Czas obrazu - karykatury bytu to czas chwili, "która nie obejmuje samej siebie, która nie trzyma w rękach nici marionetki, którą jest" (RO, s. 113). Karykatura to śmieszność - "życie śmieszne, które nie jest panem samego siebie, karykatura życia" ("artysta dał posagowi życie bez życia", życie, które "nie przekracza granicy chwili") - a zarazem tragizm - esencjalna niemożność wyrwania się z pochłaniającej obecności istnienia anonimowego, niemożność opuszczenia chwili zanikającej.

Chwila bowiem jest niezdolnością stania się przyszłością, jest nieobecnością przyszłości, która "nigdy nie stanie się terażniejszością": "na wieki zawieszona przyszłość unosi się wokół zakrzepłej pozycji posagu jako przyszłość, która na zawsze będzie przyszłością" (RO, s. 112)⁸. Zawieszenie przyszłości, niezdolność terażniejszości "do wymuszenia przyszłości", zatem jej niemożność wyjścia poza siebie konstituuje chwilę jako przeznaczenie - "tę kreację i to objawienie à rebours": "byty zaczynają podlegać swojemu przeznaczeniu, ponieważ zostają przedstawione" (RO, s. 113). W przeznaczeniu - "jednoczesności konieczności i wolności" - "moc wolności krzepnie w niemoc". Tragizmu istnienia, który spełnia się poprzez przeznaczenie, nie określa już elegijne przeżycie czasu, melancholia wobec bytu, który przemija, wobec samego faktu przemijania; przeciwnie, określa go niemożność i niepewność trwania, "skamienienie chwili na jego łonie", niekończące się kończenie się chwili: "To, co w tej chwili jest niepowtarzalne i przejmujące bierze się z faktu, że nie można przeminąć. W umieraniu dany jest horyzont przy-

szości, lecz nie jest dana przyszłość jako obietnica nowej te-
raźniejszości" (RO, s. 115). Tragizm istnienia to zatem dramat
chwili, której nie udaje się przemiąć, aby stać się chwilą ab-
solutnie nową, innymi słowy: to niemożność ukonstytuowania się
czasu jako czasowania się chwil, jako dialektyki chwili - prze-
chodzenie chwili jednej w drugą. Ta niemożliwość jest niemożli-
wością rzeczywistej śmierci - nicości kończącej i przerywającej
chwilę, przerywającej pełnię i nieusuwalną obecność bytu anoni-
mowego i umożliwiającej w ten sposób transcendencję - ukonsty-
tuowanie się nowej chwili, zawiązanie trwania czasu, podjęcie
na nowo bytu: "Umieścić ją (śmierć - P.P.) w czasie to właśnie
przewyciężyć ją - znaleźć się już na drugim skraju otchłani,
mieć ją za sobą", to przewyciężyć strach, "że będzie się po-
grzebanym żywcem, jak gdyby śmierć nie była nigdy dostatecznie
śmiercią, jak gdyby równolegle z trwaniem żywych biegło wieczne
trwanie interwału" (RO, s. 115).

Czas sztuki urzeczywistnia się właśnie w nieprzekraczalnym
interwale "między pragnieniem a spełnieniem" (Eliot), między nie
kończącym się zanikiem chwili a przyszłością nie do osiągnięcia;
interwał - czas "unieruchomienia" bytu i jego "zaciemnienia" -
jest zawieszeniem czasu, "przerwaniem czasu przez ruch idący
po tej stronie czasu" (RO, s. 105), to "przerwa nigdy nie zakoń-
czona, trwająca jeszcze - coś nieludzkiego i potwornego" (RO,
s. 115).

Przerwanie interwału, wprowadzenie w byt nicości kończącej
chwilę i rozpoczynającej nową, umożliwiającej zatem czasowanie
się czasu - cud czasu jako przejście od chwili do chwili - bę-
dzie dziełem Innego.

Wszelka sztuka jest mitem: mit to "plastyczność historii",
seria faktów umieszczonych w interwale i uporządkowanych - okre-
śla się to wyborem artysty - poprzez "selekcję faktów i cech,
które przekształcają się w rytm, przekształcają czas w obraz".
I tak w micie literackim świat przedstawiony jest światem zam-
kniętym, jego bohaterowie "skazani są na nieskończone powtarza-
nie tych samych działań i myśli" (RO, s. 114), to więźniowie -
ich historia nie jest nigdy zakończona, jeszcze trwa, lecz nie
zbliża się do końca" (RO, s. 111).

Piękno sztuki spełnia się jako karykatura bytu, odcieleśnienie go i wprowadzenie w świat pozorów. Piękno to ewokuje - zdaniem Lévinasa - sztuka współczesna. Tymczasem "sztuka klasyczna - sztuka antyku i naśladowców - sztuka form idealnych - poprawia karykaturę bytu - płaski nos, niezręczny ruch - to byt skrywający swą karykaturę, przykrywający bądź pochłaniający swój cień" (RO, s. 112).

Tak więc - jak widzieliśmy - sztuka posiada dla Lévinasa znaczenie ontologiczne. Poprzez zmysłowy obraz bytu urzeczywistnia akt oderwania się od bytu, wyzwolenia od świata, lecz wyzwolenia, które nie restytuuje "utraconej" rzeczywistości "wyższej", rzeczywistości fundującej sens bytu i świata. Nie konstytuuje się zatem jako transcendencja. Przeciwnie, konstytuuje się jako ruch dokładnie przeciwny: ruch takiego wkroczenia poza byt i przedstawienie, który odrywa byt od źródła jego sensu, od odniesienia od odmienności Innego. Sztuka to inwersja porządku kreacji, akt transdescendencji - powrotu do istnienia przedludzkiego, degradacji, odczłowieczenia i skarykaturzenia bytu - wprowadzenia bytu w świat jego pozoru: "Świat, który należy urzeczywistnić, zostaje zastąpiony przez zasadnicze urzeczywistnienie swego cienia" (RO, s. 116). Jednakże to urzeczywistnienie zostaje zapośredniczone przez pierwotny chaos, dokonuje się w medium fundamentalnej nie-tożsamości jaką stanowi chaos il y a, czysta, ogołocoła z wszelkich form, anonimowa materialność. Stąd też wydaje się, że dokonujący się poprzez sztukę powrót do chaosu il y a ma - tak jak i sztuka - charakter dwuznaczny. Dwuznaczność powrotu, rozkoszy estetycznej można przyrównać do dwuznaczności rozkoszy analizowanej przez Lévinasa w "Totalité et Infini"⁹.

Rozkosz ta jako pierwszy moment identyfikacji ego, oderwanie - "oddzielenie konkretne" - od bezosobowej totalności il y a, jest rozkoszowaniem się pochodzącymi z il y a, lecz już nieredukowalnymi doń "elementami" - czystymi jakościami bez substancji. Jest to jednak rozkosz bez gwarancji i przyszłości, rozkosz, której elementy oferują się w swej doraźności i natychmiastowości, a zarazem wymykają się, grożąc ego powrotem do il y a. Ego rozkoszujące się elementami staje przed dwiema możliwościami-

mi: może albo poddać się niepewnej przyszłości rozkoszy i pograć się w nieodróżnicowaniu il y a (poganizm), albo zapewnić sobie rozkosz - będzie to rozkosz zekonomizowana - poprzez pracę i posiadanie i ukonstytuować się w ten sposób jako ego odseparowane od anonimowej totalności bytu, poddające ją swemu panowaniu - ego podatne na otwarcie się Innemu (ateizm).

Podobnie dzieje się ze sztuką. Operuje ona w sferze zdestruowanego - poprzez odniesienie go do jego mrocznego podłoża - bytu obiektywnego, zdezintegrowanego świata form - w świecie pozorów. Materialność chaosu, w której "rozpuściły się formy rzeczy", zdaje się tylko granicą powrotu, której rzeczywistość uchyla wszelkie doświadczenie, w tym i doświadczenie estetyczne. Sztuka konstytuuje się zatem jako moment zaniku chwili i bytu, rozpadu całości znaczącej, moment, w którym rozkoszy estetycznej towarzyszy nieustanna groźba bezpowrotnego pograżenia się w istnieniu anonimowym i poddania się sile przeznaczenia. W ten sposób Lévinas może później uznać, że sztuka - poruszając się jeszcze w obszarze form rozbitych, pozorów i cienia, zatem obrazu rzeczy - potwierdza (na obrzeżach istnienia anonimowego) prymat konstytuującej się poprzez negację Innego immanentnej totalności bytu, "narcystyczny prymat Tego-Samego", karykaturującego samego siebie i znajdującego upodobanie w grze własnych obrazów i pozorów. Początkowo zarysowane przeciwieństwo sztuki i świata przekształca się w późniejszej filozofii Lévinasa we współnictwo przemocy nad Innym, w której byt oderwany od nadającego mu sens odniesienia do Innego potwierdza siebie samego, sankcjonując własne obstawanie przy bycie, conatus essendi jako "początek wszystkich praw". W tym dziele związania sztuki z Tym-Samym łatwo można odnaleźć inspirację płynącą ze strony judaizmu, którego filozoficznej uniwersalizacji dokonuje przecież Lévinas, a który wiąże sztukę z doczesnością i odbiera jej zdolność ujęcia Boga.

Znosząc opozycję "bytu i jego odsłonięcia", określając jeszcze Heideggerowskie rozumienie sztuki¹⁰, wnosząc w jej miejsce opozycję "bytu i jego odblasku", grę refleksów, sztuka rewindykuje dla siebie platoński świat stawania się - bez odniesienia go do fundującego go porządku nadzmysłowych idei, kartezyjań-

ski świat uczyniony teraz uniwersalnym wątpliwym - bez Boga-poręczyciela, słowem nietzscheański świat pozorów i zmysłowych przejawów rzeczy odartych z konstytuującego ich tożsamość odniesienia do ich fundamentu - Prawdy: "sztuka ugania się za cieniem" (RO, s. 115). Odtąd poruszając się w świecie pozorów i cieni sztuka przestaje podlegać wymogom ważności poznawczej - Prawdy i ważności moralnej - Dobra. Wartości sztuki nie mierzy się już stopniem, w jakim przybliżyła ona prawdę czy melioruje istnienie, które należy usprawiedliwić. Sztuka nie ustanawia się już jako wiedza niższego rzędu bądź zdolność poznania wyższego (wiedza absolutna): "idea dwuznaczności tego « po tej stronie » rozciąga się na samo światło, myśl, życie wewnętrzne. Cała rzeczywistość niesie na swym obliczu własną alegorię poza swym objawieniem i prawdą. Sztuka używając obrazu nie tylko odzwierciedla, lecz spełnia tę alegorię. Poprzez nią alegoria zostaje wprowadzona w świat, tak jak poprzez poznanie urzeczywistnia się prawda" (RO, s. 111). Obszar "zaciemnienia" bytu to obszar esencjalnego nie-rozumienia i nie-prawdy. Nie-prawda bytu nie określa się już przez "odniesienie do prawdy jako residuum rozumienia", niejasność zaś - i jest to lekcja, jaką młody Lévinas wyniósł z antykartezjańskiej lektury Husserla - jako negatywna i derywatywna modalność poznania jasnego i wyraźnego, lecz jako dana intencji osobnej, (tu: estetycznej): "jest całkowicie niezależnym zdarzeniem ontologicznym" (RO, s. 100). Artysta to ten, "kto zna i wyraża niezrozumiałość samą tego, co rzeczywiste" (RO, s. 107). Dzieło sztuki sytuuje się poza sferą intersubiektywności, poza wymogami, jakie narzuca i jakim podlega wysiłek komunikacji ludzkiej, krótko: poza językiem i Słowem, które idzie od Innego i niesie światu sens - sztuka "zapełnia świat bożkami, które mają usta, lecz które już nie mówią" /RO, s. 103/, wydaje go śmiertelnemu milczeniu: "stworzyć powieść i obraz bądź rozkoszować się nimi - to nie mieć już niczego do zrozumienia, to zrezygnować z wysiłku nauki, filozofii, działania. Nie mówcie, nie rozważajcie, podziwiajcie w milczeniu i ciszy". Sztuka "nie podaje się za początek dialogu" (RO, s.116). Artysta nie jest już posłańcem bogów, nie podaje - jak czyni to jeszcze platoński poeta - kopii (sztuka odbiciem natury, natura

zaś idei) za prawdę. Artysta "jako artysta nie jest jeszcze człowiekiem", jest wysłannikiem piekieł: "Poeta sam opuszcza państwo" (RO, s. 116).

Wprowadzając rzeczywistość przedstawienia w mroczne regiony istnienia, uwalniając artystę od zbiorowości, w której istnieje on jedynie "poprzez swoje myśli i codzienne działania" i z którą winien komunikować się również poprzez intelligibilne medium obrazów, sztuka ustanawia "w świecie inicjatywy i odpowiedzialności wymiar ucieczki": "nie jest to bezinteresowność kontemplacji, lecz nieodpowiedzialności". Wyzwolona rozkosz estetyczna to właśnie nieodpowiedzialność, która "pociąga tak jak wdzięk i lekkość" (RO, s. 116). Ta swobodna gra bez odpowiedzialności, gra, w której artysta wierzy - w świecie po "rzekomej śmierci Boga" - "w swoją misję stwórcy i objawiciela" (RO, s. 117) funduje się poprzez ekskluzyję - nie konstytuującego się już jako onto-teo-logiczna zasada, podstawa, obecność pierwsza i fundatorska - Innego-(Boga), poprzez usunięcie etycznej zasady sensu: "Absurd nie polega na bezsensie, lecz na izolacji niezliczonych znaczeń, na nieobecności sensu, który by je orientował. Czego brakuje to sensu sensów, Rzymu, do którego wszystkie drogi wiodą (...). Absurd bierze się z wielkości, której towarzyszy czysta obojętność"¹¹.

Widząc w sztuce doświadczenie z gruntu nihilistyczne, doświadczenie "końca świata", antycypując - pokrewieństwa z Nietzsche - nie da się tu ukryć - postmodernistyczne interpretacje sztuki Lévinas nie przekształca jednak (wprowadzając - i jest to decydujący moment w jego rozważaniach nad sztuką - etyczną perspektywę transcendencji ku Innemu) nihilistycznych tematów destrukcji przedstawienia i podmiotu w postmodernistyczny mit estetyczności. Przeciwnie, może powiedzieć: "istnieje coś niegodziwego, egoistycznego, podłego w rozkoszy artystycznej. Istnieją epoki, w których można odczuwać za to wstyd, tak jak za ucztowanie w czasach wielkiej dżumy" (RO, s. 114). Sztuka nie jest sztuką zaangażowaną, "lecz właśnie dlatego nie jest najwyższą wartością cywilizacji". Stąd też Lévinas pyta się: "Czyż nie jest zuchwałością oskarżać hipertrofię sztuki w naszej epoce, w której dla niemal wszystkich utożsamia się ona z życiem duchowym" (RO, s. 116).

Sztuka potrzebuje wybawienia, tak jak "wybawienia od stania się" istnienia anonimowego potrzebuje chwila bez zaniku. Wybawienie to jest dziełem krytyki, krytyki metafizycznej. Krytyka "włącza nie-ludzkie dzieło artysty w świat ludzki", w wymiar otwierającego sens słowa. W swej fazie wstępnej, ujmując człowieka jako samotne, odseparowane od bytu anonimowego ego ateistyczne, przywraca ona dzieło sztuki bytowi - sferze empirycznych odniesień i zależności; w ten sposób traktuje je jako produkt określonego artysty działającego w określonych warunkach: "Krytyka roztrząsa już jego (dzieła sztuki - P.P.) technikę. Traktuje artystę jako człowieka, który pracuje, badając już oddziaływania jakim podlega, wiąże tego wyzwolonego i dumnego człowieka z rzeczywistą historią" (RO, s. 116). Jednakże krytyka, by stać się rzeczywistą, tj. metafizyczną, "nie zadawała się prawami i przyczynami, które łączą wzajemnie byty, lecz szuka samego dzieła bytu". Nie odnajdzie go dokonując prostego rekonstruowania zerwanej więzi między rzeczywistością bytu, uznana za ostateczną, a jej cieniem - "odtworzenia oryginału w oparciu o kopię" - lecz "mierząc dystans, który oddziela mit od rzeczywistego bytu" (RO, s. 117), po to, aby odnaleźć w nim zdarzenie fundamentalne - zdarzenie kreacji. Czyniąc to, krytyka odnosi mit do stanowiącego horyzont sensu czasowania się nieobecności Innego - zdarzenia sensu. W ten sposób przywraca sztukę prawdzie, "odnawia - komentuje Marleau-Ponty - więź pomiędzy myślą «wyzwoloną» i tym, co inne, pomiędzy grą sztuki i powagą życia"¹². Wprowadzając mit w porządek sensu, porządek, który jest "prawdziwą ojczyzną ducha" i który "wymyka się poznaniu", krytyka odnosi go do transcendentnego, nietematycznego Mówienia. Mówienie to, przekraczając każdorazowo własne obiektywizujące byt Powiedziane, spójny dyskurs - podstawę ontologii, jest czystym czynieniem znaku, jego zdradzającym sens ruchem, znaczeniem znaczenia, znakiem bez znaczenia, gestem języka wymykającym się własnemu określeniu. Poddać krytyce - to zawsze już interpretować, być skazanym na wieczne dzieło interpretacji.

Krytyk to reprezentant publiczności, "niezadowolonej z pogrążania się w estetycznym rozkoszowaniu się". Zaczyna on pracę interpretacji w momencie, gdy "artysta odmawia powiedzenia o

dziele czegokolwiek innego, aniżeli mówi samo to dzieło". Zatem krytyk to "człowiek, który ma coś jeszcze do powiedzenia, kiedy wszystko zostało powiedziane, który może powiedzieć o dziele coś, o czym dzieło to nie mówi" (RO, s. 110). Tym krytykiem może być sam artysta - lecz "obok siebie" jako artysta. Jako artysta nadal nie może uwolnić się od śpiewu syren, nadal "samotnie przebywa w zaczarowanym świecie swoich obrazów": "jako najbardziej świadomy, najbardziej przenikliwy wygłupia się jednak". Przestaje być artystą i rodzi się jako krytyk, gdy odczuwa "świadomość idolatrii artystycznej", gdy odnajduje w sobie - i wyraża ją - "potrzebę interpretowania samemu swoich mitów" (RO, s. 117).

Nie mogąc utrzymać równowagi w świecie bytu obiektywnego - w świecie jasnej świadomości i przejrzystych form - artysta wykracza, każdorazowo zrywając porządek obecności i przedstawienia, poza ten byt raz jako kuszony przez mroczną podstawę istnienia - chaos, raz jako poplecznik Prawdy i Sensu, poruszając się pomiędzy chaosem i Innym, nonsensem i sensem, sztuką i filozofią, słowem i milczeniem, transdscendencją i transcendentcją¹³.

Przypisy:

¹ Swoje rozważania dotyczące sztuki Lévinas zawarł w następujących pracach: *De l'existence a l'existant*. Paris 1947 s. 83-92 (odtąd cyt. jako EE), oraz *Réalité et son ombre*. "Revue des Sciences humaines" 1982, nr 185, s. 103-117 (odtąd cyt. jako RO); ten ostatni artykuł ukazał się pierwotnie w "Les Temps Modernes", novembre 1948.

² Lévinas postulując "odnowienie antycznego problemu bytu jako bytu" nawiązał do Heideggerowskiej różnicy ontologicznej bycie/byt. Na gruncie myśli Lévinasa przybiera ona postać różnicy między istnieniem anonimowym - "bytem w ogóle ("był tego, co jest"), a istniejącym ("to, co jest", hipostaza). W przeciwieństwie do Heideggera bycia i byt jako nierozdzielne (był jest jako odsłonięcie bycia jego momentem) Lévinas rozpatruje istnienie jako niezależne od jego związku z istniejącym, jako czysty "wystarczający samemu sobie" fakt istnienia. W konsekwencji istnienie nie jest, jak u Heideggera, nierozłączne od rozumienia istnienia; więź między istnieniem a istniejącym nie jest zatem więzią prerozumienia, istniejące nie jest zaś, tak jak Da-

sein, obszarem, w którym bycie się odsłania i skrywa, i w którym jest prerozumiane. Istniejące-ego nie jest w stanie - w przeciwieństwie do Dasein - podjąć "nieusuwalnej obecności bytu", nie wpisuje jej we własny projekt. Stąd też trwogę przed nicością i troskę o (własne) bycie Lévinas zastępuje trwogą przed pełnią istnienia anonimowego, potrzebą a zarazem niemożliwością ucieczki zeń. Istnienie nie jest - jest to zasadnicza różnica wobec myśli Heideggera - transcendencją. Jako nieredukowalnie "przykute" do własnego istnienia, nie odnajdując w łonie własnego istnienia negacji pozwalającej przekroczyć byt zastany, istniejące nie jest w stanie, w obliczu pogrążenia się w bycie anonimowym, podjąć na nowo, jak czyni to Dasein, własnego istnienia, zaprojektować jego sens: "podmiot nie może sam zanegować sobie, nie ma nicości- Odmienności absolutnej innej chwili nie można odnaleźć w podmiocie, który jest definitywnie sobą". Negacja, warunek transcendencji, może przyjść tylko od absolutnie Innego.

Tego wymogu nie spełnia transcendencja u Heideggera, nie jest zatem rzeczywista: Heideggerowskie bycie nie jest absolutnie innym, jest ono bowiem "nieoddzielne od rozumienia bycia", zawsze jest już prerozumiane, w ostateczności "odwołuje się już do świadomości". Prerozumienie bycia jest wyrazem troski o własne bycie, więź z odmiennością bycia to taka relacja z byciem, w której zawsze chodzi o własne bycie. Rozumienie i troska to już zawsze aktywne zawłaszczenie Innego, poddanie go wymogom własnego egoistycznego bytu. Stąd też Lévinas pyta: "Czy jest on (byt - P.P.) podstawą i granicą naszych trosk, jak to utrzymują pewni współcześni filozofowie?" W konsekwencji Heideggerowskie bycie rzeczywistnia się jako neutralizacja odmienności Innego, zaś różnica ontologiczna nie jest pierwotna, nie odsyła do Innego sytuuje się natomiast w immanencji wiecznie odtwarzającego się we własnych manifestacjach Tego-Samego.

³ Por. B. Forthomme: Une Philosophie de transcendance. La métaphysique d'Emmanuel Lévinas. Paris 1979, s. 59-61, 85-93.

⁴ "Sam znak jest czystą przezroczystością, nie mając w żaden sposób sam przez się znaczenia" (RO, s. 109).

⁵ "Alegoria nie jest prostym środkiem pomocniczym myśli, sposobem uczynienia abstrakcji konkretną i przystępną dla dziecinnych umysłów, symbolem biedaka. To związek dwuznaczny z rzeczywistością, w którym nie odnosi się ona do samej siebie, lecz do swego cienia. Alegoria przedstawia zatem to, co w samym przedmiocie go zdwiają. Obraz, można powiedzieć, jest alegorią (...). Jest symbolem à rebours" (RO, s. 110).

⁶ "Pojęcie jest przedmiotem ujętym, przedmiotem intelligibilnym. Już poprzez działanie wchodzimy w żywą relację z realnym przedmiotem, ujmujemy go, rozumiemy go. Obraz neutralizuje tę rzeczywistą relację i tę pierwotną zdolność pojmowania aktu. Słynna bezinteresowność widzenia artystycznego - na której zatrzymują się zeszta współczesne analizy estetyczne - oznacza przede wszystkim ślepotę na pojęcia" (RO, s. 106).

⁷ "Postrzegane elementy nie są przedmiotem, lecz jakby «łachami» , barwnymi plamami, kawałkami marmuru bądź brązu. Elementy te nie służą jako symbole i pod nieobecność przedmiotu

nie wymuszają jego obecności, lecz poprzez swą obecność podkreślają jego nieobecność. Zajmują całkowicie jego miejsce, aby zaznaczyć jego oddalenie, jak gdyby przedstawiony przedmiot zniknął, uległ zniszczeniu, odcieleśnił się w swoim własnym refleksie" (RO, s. 110).

⁸ "Wiecznie Laokoon będzie w uścisku węży, wiecznie Gioconda będzie się uśmiechała. Przyszłość, która wyraża się w napiętych mięśniach Laokoona nigdy nie stanie się teraźniejszością. Uśmiech Giacindy, który ma rozkwitnąć, nigdy nie rozkwitnie" (RO, s. 112).

⁹ B. Forthomme, op. cit., s. 68-70.

¹⁰ W przekraczającej porządek bytu i przedstawienia sztuce odsłania się, wedle Heideggera, bycie - Prawda - tego, co jest, czasowanie się bycia jako prześwit, w którym odsłania się ono i skrywa, zatem prawda bycia jako nieskrytość. Dzieło sztuki odsłania dwa oblicza bycia: "ziemię" - bycie, które cofa się i skrywa, oraz "świat" - otwarcie bycia jako horyzontu rozumienia bytu, otwarcie, w którym i poprzez które mogą pojawić się rzeczy; w otwarciu "ziemia" ujawnia się jako to, co się skrywa.

¹¹ E. Lévinas: Znacznie a sens. "Literatura na Świecie" 1985, nr 11-12, s. 256.

¹² Merleau-Ponty był wedle wszelkiego prawdopodobieństwa autorem komentarza zamieszczonego w "Les Temps Modernes" i poprzedzającego artykuł Lévinasa "Réalité et son ombre" (RO, s. 103-104).

¹³ W późniejszym okresie Lévinas, wydaje się, zakorzenia sztukę, jako jej nieautentyczną modalność, w prepierwotnej Poezji. Poezja ta jako zerwanie immanencji bytu byłaby czystym transcendentnym Mówieniem, Mówieniem profetycznym nie mówiącym czegokolwiek, nie zorientowanym teleologicznie na Powiedziane, byłaby "czynieniem znaku". Nie wyrastałaby już z przemocy Tego-Samego, lecz brałaby swój początek w etycznej transcendencji ku Innemu, w "pytaniu Innego, w poszukiwaniu Innego. W poszukiwaniu oferującym się w poemacie Innemu; pieśń przechodzi w dawanie, w jeden-za-dругiego, w samo znaczenie znaczenia. Znaczenie bardziej stare aniżeli ontologia i myśl o bycie, znaczenie, które zakładają już wiedza i pożądanie, filozofia i libido" (E. Lévinas: Noms propres. Montpellier 1976, s. 57). Poezja ta, w przeciwieństwie do Heideggerowskiej, nie odnajduje już swego "absolutnego poematu", poematu wypowiadającego sens bycia, jest utopią, znaczącym bez znaczonego.