

Maciej Niedźwiecki

Dystans i dotyk: "kryzys widzenia"

Sztuka i Filozofia 16, 194-210

1999

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Maciej Niedźwiecki

DYSTANS I DOTYK: „KRYZYS WIDZENIA”

W pracy podejmuję próbę usytuowania estetycznej kategorii wzniosłości w ramach problematyki zarysowanej przez współczesną estetykę¹. Zamierzam wykazać, że obecnie obszar, w którym można uprawomocnić estetyczną kategorię wzniosłości, znajduje się poza porządkiem widzenia. Pomocne mi w tym będą przede wszystkim ustalenia Benjamina, Lyotarda i Merleau-Ponty’ego, które zinterpretuję pod interesującym mnie kątem.

Zanim przejdę do zbadania problemu, chciałbym przypomnieć, że wzniosłość jest kategorią „dynamiczną”. Struktura wzniosłości (za Kantem: „wzniosłego usposobienia umysłu”) zawiera dwa momenty. Pierwszy z nich, negatywny, jest koniecznym warunkiem wzbudzenia drugiego, pozytywnego. Stan negatywny spowodowany jest takim nadmiarem bodźców zewnętrznych (które wywołują wrażenie nieskończoności tego, co postrzegane), że niemożliwe jest ich „unaoczniające przedstawienie” w wyobraźni². Stan pozytywny, świadomość siły rozumu, nieskończonej nadzmysłowej władzy, osiągnięty zostaje dzięki przekroczeniu stanu negatywnego, ograniczoności wyobraźni. Układ pracy jest zgodny z zarysowaną wyżej strukturą wzniosłości. Najpierw skupię jednak na tym, co powoduje brak momentu negatywnego. Następnie podejmę próbę opisu warunków, jakie muszą zostać spełnione, by została wzbudzona wzniosłość.

DYSTANS

W pracach Benjamina pośród pojęć określających *aure* najbardziej interesuje mnie jej związek z *dystansem*, rozumianym jako odstęp między

¹ Estetykę rozumiem podobnie jak Welsch: jako figurę obejmującą estetykę (której przedmiotem są wszelkiego rodzaju postrzeżenia) i anestetykę („stan, w którym zniesieniu ulega elementarny warunek estetyki – zdolność odczuwania”); zob. W. Welsch, „Estetyka i anestetyka” (w:) R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1997, s. 521–522.

² Zob. I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, Warszawa 1986, s. 141–143.

podmiotem a postrzeganym przedmiotem³. Nawiasem mówiąc, określanie aury za pomocą dystansu jako metafory, która wywołuje wyobrażenia przestrzenne, zamazuje specyfikę tej kategorii. Odnosi się ona przede wszystkim do czasu, a mianowicie do tego, co oddalone w przeszłości⁴. *Aura* powiązana jest bowiem z pamięcią mimowolną i obszarem tego, co przeszłe.

Aura zatem związana jest z obrazem przeszłości przechowywanym w pamięci. Obraz taki jawi się mgliście, niewyraźnie. Zwracał już na to uwagę Hume: odległość z jednej strony „osłabia myślowe ujęcie rzeczy i uczucie”, z drugiej zaś „zwiększa nasze uważanie i podziw dla danej rzeczy”⁵. Takie są efekty obserwacji bezpośredniej, bez instrumentu, który w akcie przypominania może nam służyć za pośrednika: fotografii, ekranu czy gazety. Dopóki operujemy jedynie pamięcią, potrzebujemy Proustowskiej *magdalenki*, zewnętrznego impulsu, który wzbudzi przedstawienia przeszłości.

Można jednak wyróżnić dwa porządki zapamiętywania: świadomy i nieświadomy. Porządek świadomy jest schematyczny, odsłania nam przeszłość taką, jaka była doświadczana niegdyś. Za pomocą wspomnianych instrumentów zawsze można uruchomić ten rodzaj pamięci i jej zawartość. Nieświadomy porządek zapamiętywania jest twórczy, odkrywa w zawartości pamięci coś nowego, do tej pory nie uświadomionego. Dlatego ważne jest, w jaki sposób dana treść została w pamięci przechowana. „Mówiąc językiem Prousta: „pamięć mimowolną może tworzyć tylko to, co nie zostało przeżyte wyraźnie i świadomie, czego podmiot nie doświadczył w formie przeżycia”⁶. Przypomnienie zatem to moment

³ Drugorzędne natomiast wydaje mi się przeciwstawienie *auratyczne – odtwarzalne*, a zatem także krytyka tego podziału, którą na przykład przeprowadza H. Paetzold. Oczywiście ma on rację, gdy mówi, że te dwa obszary nie wykluczają się. Pytanie, w jaki sposób dane dzieło powstało, jest – moim zdaniem – wtórne wobec pytania, w jaki sposób jest ono odbierane, czy inaczej: jakich *dostarcza przeżyć*; por. H. Paetzold, „Krytyka Benjaminowskiej koncepcji przelomu w sztuce” (w:) A. Zeidler-Janiszewska (red.), *„Drobne rysy w ciągłej katastrofie...” Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, Warszawa 1993, s. 160.

⁴ Jak pisze Benjamin: „Rzeczy istotnie odległe nie dadzą się przybliżyć. (...) «Niezbliżalność» jest rzeczywiście główną jakością obrazu kultowego. (...) Jego materialne zbliżenie w niczym nie umniejsza owego naturalnego dystansu”. W tym „ukrytym” fragmencie (pojawia się on bowiem w przypisie) Benjamin sugeruje, że przestrzenność jest sprawą drugorzędną, choć propozycja odczytania aury przez pryzmat czasowości nie wyklucza możliwości interpretowania jej w perspektywie przestrzennej. W. Benjamin, „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej” (w:) idem, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 96–97.

⁵ D. Hume, *Traktat o naturze ludzkiej*, Warszawa 1963, t. II, s. 209–210.

⁶ W. Benjamin, „O kilku motywach u Baudelaire’a”, *Przegląd Humanistyczny* 1970, nr 5–6, s. 72.

odkrycia tego, co wcześniej pod płaszczem widzialnego porządku było dla nas ukryte⁷. Z tym rodzajem pamięci, który jesteśmy w stanie uruchomić tylko za pomocą *magdalenki*, związane jest zjawisko *aury*. Spowodowane jest ono przez poruszenie nieświadomej warstwy pamięci. Przypominanie za pomocą zewnętrznego impulsu stanowi w pewnym sensie bezpośrednią formę *kontaktu* z przeszłością, ponieważ impuls ten, jak *magdalenka* u Prousta, nie określa zawartości pamięci, lecz tylko ją porusza.

Proustowska *magdalenka* nie ma zatem statusu świadectwa przeszłości, lecz jest przeszłości *śladem*. Dzięki niej spoglądanie w przeszłość, przypominanie, odbywa się w sposób naturalny, spontaniczny, bez narzucanych schematów⁸. *Ślad* nie konserwuje przeszłości, lecz dotyczy tego, co w przeszłości było nieuświadomiane. Z powodu pobudzenia nieświadomych pokładów pamięci przeszłość jest doświadczana inaczej niż wówczas, w sposób nowy, pełniejszy⁹.

Zapamiętywanie jakiejś treści przez pamięć mimowolną wzmacnia dystans pomiędzy przeszłością a podmiotem. Przeszłość taka jaka była, utracona jest na zawsze. Benjamin doprowadza do napięcia pomiędzy przeszłością a świadomością: z jednej strony dąży do niej poprzez odświeżanie wrażeń – wzmacnia potrzebę zewnętrznego impulsu, z drugiej strony nie przystaje na jakikolwiek z nią kontakt – broni się przed pośredniczącymi, przybliżającymi przeszłość instrumentami. Prowadzi swoistą grę z dostępem do zawartości pamięci.

Chcę w tym miejscu wspomnieć o warunkach zniesienia dystansu oraz aury. Problemowi temu więcej miejsca poświęcę w trzeciej części pracy. Mówiąc ogólnie, procedury, które znoszą aurę i jej niezbywalny element: dystans do doświadczanego przedmiotu, doprowadzają do przechowywania zawartości pamięci w jej świadomym porządku. W swoisty sposób zatem „konserwują” przeszłość. Techniki, które rozszerzają pamięć wolontarną, określają to, co jest przypominane, czyli zawartość pamięci¹⁰. Nie pozwalają na twórcze jej rozpoznanie, a rządzą nimi „potrzeba zawładnięcia przedmiotem w obrazie, a raczej w podobiznie reprodukcji z jak najbliższej odległości”¹¹. Dystans i aura unicestwiane są przez

⁷ Zob. F. R. Ankersmit, „Historiografia i postmodernizm” (w:) R. Nycz (red.), *Postmodernizm...*, op. cit., s. 160.

⁸ Zob. ibidem, s. 161.

⁹ F.R. Ankersmit: „dla postmodernisty świadectwo nie wiedzie do przeszłości, ale do innej interpretacji przeszłości”, ibidem, s. 159.

¹⁰ W. Benjamin, „Dzieło sztuki...”, op. cit., s. 14.

¹¹ Ibidem, s. 73.

„zmiany w medium percepcji”¹²: przywoływanie przeszłości za pomocą fotografii, reprodukcji, gabinetów figur i innych wspomnianych już aparatów¹³.

NADMIAR

Obfitość zdarzeń implikuje intensyfikację bodźców zewnętrznych. Oceniając tę sytuację z perspektywy twórczości Benjamina, trzeba stwierdzić, że stanowi ona zagrożenie, przed którym świadomość stawia opór za pomocą wzrostu napięcia. Świadomość interweniuje bowiem wtedy, gdy dochodzi do zagrożenia szokiem. Bodźce zewnętrzne nie są wówczas *doświadczane* (nie są asymilowane w doświadczeniu), lecz *świadomie przeżywane*.

Sensacja i tłum, które są przedmiotem refleksji Benjamina, stanowią figury intensyfikacji bodźców zewnętrznych¹⁴. *Sensacja* jako zdarzenie zmierza ku temu właśnie, by stać się świadomym przeżyciem. Stosując bowiem określone zasady informowania, *sensacja* znosi pamięć mimowolną, pobudza natomiast pamięć zależną od woli.

Chciałbym przyjrzeć się temu zjawisku z perspektywy Lyotarda. Twierdzi on, że ofiary nie mają środków, by wyrazić swoje cierpienie i dodaje: lepiej jednak, by było raczej coś niż nic¹⁵. Dlatego postuluję podejmowanie wysiłków eksperymentowania, poszukiwania nowych reguł tego, co się zdarza. Najpierw ma się zdarzać (po czym wzrasta świadomość, że się zdarza), nad tym dopiero zostaje nadbudowany sens zdarzenia: „To, co się zdarza (quid), nadchodzi później”¹⁶.

Jednostkowe zdarzenie stanowi o lyotardowskiej wzniosłości. „Teraz Wzniosłość jest jak to (co jest – dop. M.N.); ani gdzie indziej, ani tam w górze, ani wcześniej czy później, ani pewnego razu. Lecz również tutaj, teraz (...) tutaj i teraz jest to malowidło, raczej niż nic i ono jest

¹² Ibidem, s. 72.

¹³ Eco opisuje przypadki rekonstruowania w skali 1:1 (z użyciem tych samych materiałów) miejsc historycznych, związanych z wydarzeniem z przeszłości: „aby informacja historyczna mogła być skuteczna, musi stać się reinkarnacją rzeczy, którym chce się przypisać konotację prawdziwości, rzeczy muszą zatem wydawać się prawdziwe”. U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, Warszawa 1996, s.15.

¹⁴ Zob. W. Benjamin, „O kilku...”, op. cit., s. 75, 78, 81.

¹⁵ Zob. J.F. Lyotard, „Newman: The Instant” (w:) idem, *The Inhuman: Reflection on Time*, Stanford, California 1991, s. 82.

¹⁶ J.F. Lyotard, „The Sublime and the Avant-Garde” (w:) ibidem, s. 90.

tym, czym jest wzniosłość”¹⁷. Lyotard podkreśla fizyczny charakter przedstawienia. Jest ono zdarzeniem malowanym, malowidłem. Tym, co się tu i teraz wydarza (i stanowi o jego wzniosłości). A tu i teraz wydarza się malowanie, staje się malowidło. Obraz-malowidło przedstawia nie przedstawiając zarazem, przełamuje milczenie, niedostatek, strach nimi spowodowany, niemoc, a zarazem wyzwala to, co wyjątkowe, jednostkowe, niepowtarzalne. Lyotard jakby „wpisuje” wzniosłość w strukturę zdarzenia, które w tym przypadku jest dziełem sztuki. Sztuka ma intensyfikować obszar zdarzeń.

Lyotard tym samym nadaje wzniosłości charakter przedmiotowy. Inaczej niż u Kanta, według którego jest to kategoria podmiotowa i oznacza pewne „usposobienie umysłu”. Innymi słowy, u Lyotarda następuje przemieszczenie ontologiczne tej kategorii. Dotyczy ona raczej relacji twórca – malowidło, niż malowidło – odbiorca.

„Wzniosłość jest uczuciem, że mimo wszystko coś się zdarzy wewnątrz tej strasznej pustki, że coś zajmie «miejsce» i będzie głosić, że nie wszystko stracone”¹⁸. W świetle rozważań Lyotarda sytuacja ta dotyczy kogoś, kto stoi przed dokonaniem aktu, czyli twórcy. Twórcy, który przełamuje opór swej wyobraźni (w przypadku Newmana, do którego odwołuje się francuski filozof, chodziłoby o zmaganie się z nieodwracalnością czasu), by przedstawić coś, co nie może zostać przedstawione. Treścią takiego przedstawienia jest sam akt przedstawiania. Lyotard sytuuje je w kontekście idei początku, zapoczątkowywania, sugerowania czegoś zmysłowego w pustce, braku, niedostatku. Następuje tu wywołanie czegoś, czego w momencie zastanym nie ma. I tym, co zostaje wywołane, jest – zdaniem Lyotarda – właśnie dokonanie dzieła, wydarzenie. „Nie da się przedstawić absolutu. Da się natomiast przedstawić, że jest jakiś absolut”¹⁹ – pisze Lyotard. W napominaniu, czynieniu aluzji o tym, czego przedstawić się nie da, tkwi istota tego, co można określić jako Lyotarda „poetykę awangardy”.

Tyle Lyotard. Następstwem, jak sądzę, urzeczywistniania się zdarzeń, eksperymentowania nie ograniczonego żadnymi regułami jest pogłębianie nadmiaru wobec możliwości percepcyjnych człowieka. Ponieważ nie mamy żadnych norm, zasad, które by pomogły nam orientować się pośród afirmowanych przez Lyotarda zdarzeń, zdarzenia te zamiast wyróżniać

¹⁷ Ibidem, s. 93.

¹⁸ J.F. Lyotard, „Newman...”, s. 84.

¹⁹ J.F. Lyotard, „Representation, Presentation, Unpresentable” (w:) ibidem, s. 126.

się, wpisują się w tło, od którego mają się wyodrębnić²⁰. Pogłębiają z jednej strony nadmiar zdarzeń względem naszych możliwości percepcyjnych, z drugiej zaś – niemożliwość uchwycenia całości tego, co się zdarza. Mówiąc: „nadmiar”, mam na myśli szerokie, powszechnie znane zjawisko. Obejmuje ono wspomnianą już *sensację*, a także tak zwaną „estetyzację życia codziennego” – zalew nie tylko informacji, ale w ogóle zewnętrznych bodźców²¹ oraz „nadprodukcję” wytwarzaną przez człowieka w każdej dziedzinie jego aktywności²². Nie jesteśmy w stanie wszystkiego dostrzec, równocześnie ująć za pomocą zmysłów i wyobraźni.

Chcę zauważyć, że opisywane powyżej zjawisko nadmiaru i ludzkiej niemocy ujmowania całości tego, co się zdarza, można umieścić w określonej przeze mnie we wstępie strukturze estetycznej kategorii wzniosłości. Odpowiada ono analizowanemu przez Kanta w *Krytyce władzy sądenia* „paraliżowi wyobraźni” oraz wstępnemu momentowi uczucia wzniosłości, który łączy się z uczuciem nieprzyjemności.

W *Analityce wzniosłości*, która stanowi część *Krytyki władzy sądenia*, Kant pisze, że wyobraźnia nie jest w stanie przekroczyć pewnej granicy w procesie estetycznego ujmowania (*apprehensio*) lub w momencie estetycznego scalenia (*comprehensio*) wszystkich części wielkiej, rozległej całości²³. Wzniosłość Kantowska bowiem zawiera w sobie moment kryzysu dwóch czynności wyobraźni: *ujmowania* i *scalania*, który następnie zostaje przewyciężony. Przyczyną kryzysu estetycznego scalania jest niemożliwość uchwycenia (scalenia) w jednej chwili wszystkich części percypowanego (rozległego, potężnego) zjawiska. Podobny kryzys zachodzi w przypadku rozciągniętego czasowo estetycznego ujmowania. Kant dostrzegł specyfikę takiego procesu. Podczas gdy wyobraźnia ujmuje coraz więcej części jakiejś całości, te spośród nich, które zostały ujęte najpierw, stopniowo zaczynają wygasać. Można w ten sposób postępować

²⁰ Por. J. Bouveresse, „Racjonalność i cynizm” (w:) *Literatura na świecie* 1988, nr 8–9, s. 350.

²¹ Por. M. Featherstone, „Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego” (w:) R. Nycz (red.), *Postmodernizm...*, op. cit., s. 306.

²² Na przykład w historiografii: „Powszechnie wiadomo, że w każdym wyobraźnialnym obszarze historiografii, w każdej jej specjalności, a nawet w obrębie konkretnych zagadnień badanych w ramach historiografii, każdego roku produkowana jest niezliczona ilość książek i artykułów, co powoduje, że pełne ich ogarnięcie staje się niemożliwe”. F.R. Ankersmit, „Historiografia...”, op. cit., s. 145.

²³ „Estetyczny” – w odróżnieniu od „matematycznego” – to taki, który dokonywany jest w porządku wyobraźni, bez odpowiedniego miernika. Zob. I. Kant, *Krytyka władzy...*, s. 141.

w nieskończoność. Czyli, zdaniem Kanta, wyobraźnia nie jest w stanie ująć (rozległej, potężnej) całości. Z powodu nadmiaru może ona ująć jedynie pewną ilość wszystkich części.

Nadmiar bodźców, o którym piszę, jest tym, co u Kanta stanowi źródło wzniosłości: dynamiczną moc żywiołu przyrody. Zjawisko nadmiaru, w opisywanym kontekście, określane jest często za pomocą metafory „zalewu” – słowa, które uprzednio było zarezerwowane dla żywiołu przyrody – czy też jako „niszczycielski wpływ energii napływających z zewnątrz”²⁴. Podmiot, jak wspomniałem, stawia temu wpływowi opór za pomocą wzrostu i napięcia świadomości.

„Paraliż wyobraźni” powoduje schematyzację codziennych przeżyć i doświadczeń: dostosowanie przeżycia do pewnych modeli i stereotypów²⁵. Objawia się jako zubożenie: „Estetyzacja (...) dokonuje się jako anestetyzacja”²⁶. Sytuację tę można ująć inaczej: to, co nie jest *simulacrum*, ale z czym mamy do czynienia, jest przez nas doświadczane jako *simulacrum*²⁷. Zdarzenia odpowiadają wrażliwości nastawionej na szok: „oddziaływując poprzez szok, film wychodzi naprzeciw tej formie recepcji”²⁸. W konsekwencji wyjątkowość, indywidualność, swoistość zdarzenia zostaje zniesiona na rzecz jego powszechności, ogólności.

W sytuacji opisywanej przeze mnie w poprzedniej części dystans związany z aurą został zniesiony. Z nadmiarem zaś spotykamy się na co dzień. Czy w takiej sytuacji możliwa jest wzniosłość? Wzniosłość jest wyjątkowym stanem umysłu. Czymś wyjątkowym, niecodziennym jest bowiem takie stawianie oporu potędze, przejawiającej się w formie (a raczej, jak powiedziałaby Kant, w braku formy) nadmiaru bodźców, która doprowadza do przekroczenia ograniczeń wyobraźni i uświadomienia sobie siły rozumu jako nieskończonej nadmysłowej władzy.

Dystans w opisywanym wyżej sensie stanowi niezbywalny warunek wzbudzenia wzniosłości: żywioł przyrody, który u Kanta pełni rolę stymulatora wzniosłego usposobienia, jest „nieoswojony”, nie dający się ogarnąć, poznać. Mówiąc słowami Kanta: upodobanie we wzniosłości wyrażone jest za pomocą sądu estetycznego, refleksyjnego, opartego na uczuciu, a nie na pojęciu. U Kanta funkcję stymulatora wzniosłości pełni nadmiar bodźców dostarczanych przez żywioł przyrody. Jednak – moim

²⁴ W. Benjamin, „O kilku...”, op. cit., s. 72–73.

²⁵ Por. P. Crowther, *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Oxford 1993, s. 13–14.

²⁶ W. Welsch, „Estetyka i anestetyka...”, op. cit., s. 525.

²⁷ Por. P. Crowther, *Critical Aesthetics...*, op. cit., s. 10–12.

²⁸ W. Benjamin, „Dzieło sztuki...”, op. cit., s. 93.

zdaniem – skoro destrukcyjny nadmiar, to, co pozornie nieograniczone, stało się zjawiskiem codziennym, straciło ono swoją Kantowską, specyficzną funkcję.

Dlatego sędzę, że chcąc zachować kategorię „wzniosłości”, należałoby dokonać pewnego zabiegu. Zabiegiem tym jest zmiana nie tyle struktury kategorii (co zrobił Lyotard, ponieważ nadmiar, który u Kanta był momentem negatywnym, wzbudzał nieprzyjemność, u niego stał się elementem celowym, pozytywnym), lecz zmiana poszczególnych elementów, które składały się w XVIII wieku na pojęcie wzniosłości.

ZBLIŻENIE

Chciałbym jeszcze raz zatrzymać się nad problemem „dystansu”. Zacznę jednak od jego braku, czyli od sytuacji, w której uaktywniony został świadomy porządek pamięci. Brak dystansu, zbliżenie, ujawnia się wówczas, gdy pojawia się pośrednik między rzeczywistością a podmiotem, na przykład w postaci fotografii, przekazu telewizyjnego. Jak już wspominałem, instrumenty tego rodzaju znoszą dystans między rzeczywistością a podmiotem. Ponieważ nieodłącznie towarzyszą nam w doświadczaniu rzeczywistości i poprzez nie ją postrzegamy, można powiedzieć, że nasze codzienne doświadczenie na ogół jest zdeterminowane i niebezpośrednie.

Chcąc opisać zbliżenie, warto przyjrzeć się fenomenowi gabinetów figur woskowych. Fenomen ten, jak pisze Eco, polega na tym, że „rekonstrukcja, oryginał i figura woskowa tworzą rodzaj continuum”, a zwiedzający wczuwa się w atmosferę i utożsamia się z przeszłością. Gabinety są, w pewnym sensie, urzeczywistnieniem postulatów ponowoczesnego historyka. Historyk bowiem (inaczej niż pisarz) to zewnętrznie usytuowany narrator, który nie ma dojścia do psychiki ludzi z przeszłości²⁹. Historyk widzi przeszłość „przede wszystkim w jej ogólnych konturach, pozbawioną codzienności i przyziemności”³⁰. Historycy–postmoderniści starają się jednak przezwyciężyć poczucie dystansu. Na przykład Ankersmit podkreśla wagę bezpośredniego doświadczania historycznego, „dotykania” przeszłości związanego „z ciągłością, z nieuchwytną granicą, istniejącą pomiędzy nami a światem zewnętrznym”³¹. Chciałbym zwrócić uwagę na

²⁹ Zob. J. Topolski, *Jak się pisze...*, op. cit., s. 243.

³⁰ Ibidem, s. 209.

³¹ Por. rozmowa Ewy Domańskiej z Franklinem R. Ankersmitem, „Od postmodernistycznej narracji do po-postmodernistycznego doświadczenia” (w: *Teksty Drugie* 1996, 2/3 (38/39), s. 209.

rzecz następującą: gabinety figur historycznych są realizacją zabiegu, który ma na celu zbliżenie przeszłości do terażniejszości. W tym właśnie sensie gabinety są (inna sprawa, że wykrzywionym) urzeczywistnieniem postulatów historyka.

Medium i przedstawienie, które *pośredniczą* między rzeczywistością a podmiotem, doprowadzają do zbliżenia. Ponieważ, jak już wskazałem, dystans jest warunkiem niezdeterminowanego, *bezpośredniego* doświadczania i poruszenia mimowolnej warstwy pamięci, zostaje zniesiona bezpośredniość naszego doświadczenia. Wydaje się, że skoro dystans został usunięty, „to, co odległe staje się rzeczywiście obecne”³², to jego niezbywalność jako jednego z *negatywnych* elementów w strukturze wzniosłości, została zastąpiona niezbywalnością bezpośredniości. Innymi słowy: po zniesieniu dystansu i zbliżeniu dokonanym za pomocą instrumentu, rodzi się potrzeba odnalezienia takiego bezpośredniego doświadczenia, które, w sytuacji zbliżenia, uchyla ewentualne uschematyzowanie.

Zanim zajmę się takim doświadczeniem, chciałbym postawić następujące pytanie: w jaki sposób można opisać, przedstawić nadmiar zdarzeń, bodźców zewnętrznych, które musimy odpiierać? Albo inaczej: czy da się w jednym momencie uchwycić wielość *zalewających* nas zdarzeń?

Wydaje się, że odpowiedzi sytuują się w wymiarze ograniczonym przez biegunowość dwóch modelowych formuł. Te dwa modele przedstawieniowe to z jednej strony przedstawienie w skali 1:1 w stosunku do tego, co przedstawiane. Ten sposób pozwala na przedstawienie zdarzenia jedynie za pomocą innego, chociaż *takiego samego* zdarzenia. Na przykład Disneyland, gdzie spotkać można prawdziwych Indian, jest tego typu przedstawieniem Dzikiego Zachodu. Absurdem jednak byłoby przedstawianie holokaustu według powyższej formuły. Dlatego Lyotard proponuje model odwrotny: *milczenie* (antyprzedstawienie) jako sposób, który momentalnie, w jednej chwili, w dodatku jedynie poprzez sugestię i kontrast pozwala na uchwycenie nadmiaru. Lyotard chce uniknąć niepełnego, czyli: zdeformowanego przedstawienia oraz nieadekwatnego przeżycia. Robi to jednak kosztem obniżenia mocy wyrazu, umożliwiając przy tym posądzenie siebie o chęć uniku³³.

³² H. Arendt, *Myślenie*, Warszawa 1991, s. 131.

³³ „(...)chodzi tu nie o to, czy potrzebna nam jest postmodernistyczna wrażliwość na nieprzedstawialne, lecz o to, czy zwaloryzowanie nieprzedstawialności nie jest równoznaczne z unikiem, z rezygnacją ze współzawodnictwa jednej narracji z inną, jednej postaci dyskursu z tymi rodzajami dyskursu, które zniewalają i przytłaczają, czyniąc to nie wskutek Lyotard-

KRYZYS WIDZENIA

Konsekwencją postrzegania i przeżywania w sposób modelowy jest stan, który można określić jako kryzys widzenia. Pociąga on za sobą kryzys kategorii przedstawienia, która związana jest przede wszystkim właśnie z tym sposobem postrzegania. Niezależnie od uprzedniej wiedzy na temat statusu źródła zewnętrznego bodźca (czy należy do rzeczywistości, czy też jest jej przedstawieniem, artystycznym *zdarzeniem*, które ma uwrażliwiać i komentować zdarzenia zastane) nasz sposób widzenia został w pewien sposób poddany schematowi.

Schematyzacja postrzegania ma głębsze konsekwencje. Podobnie jak schematyzacja myślenia pojęciowego, ogranicza nasze zdolności senso-twórcze. Świat w swej warstwie bodźcowej przemocą ustanawia się jako pierwotny w formie, która narzuca się wzrokowi. Nadmiar bodźców zewnętrznych powoduje, że sens zostaje zdeterminowany przez warunki określające naszą percepcję. Dzięki wzrostowi świadomości, dzięki napięciu, które nas broni przed bodźcami, mamy dany „gotowy” sens. Pod znakiem zapytania zatem jawi się możliwość występowania wzniosłości jako doświadczenia estetycznego, w którym rozum jest siłą doprowadzającą do przekroczenia ograniczonej, zmysłowej strony człowieka i otwiera przed nim nadzmysłową domenę idei.

Następstwem rozszerzania się progu wrażliwości jest oddalenie negatywnych, estetycznych uwarunkowań „wzniosłego usposobienia umysłu”. Wzniosłość bowiem, jak zaznaczyłem na wstępie, stanowi kategorię dynamiczną, w której zawarta jest kierunkowa zmiana, rozwój od stanu „niższego” do stanu „wyższego”. Opiera się na eksponowanej przez Marquarda figurze *bonum – przez malum*, której konstrukcję tworzą dwa przeciwstawne momenty znoszące stan równowagi: to, co negatywne stanowi warunek konieczny, by zaistniało to, co pozytywne (przełamanie kryzysu i postęp)³⁴. Pojawienie się wrażliwości nastawionej na szok powoduje, że moment kryzysu zostaje wyparty. Używając pojęć Benjamina, *doświadczenie* jest stopniowo zastępowane przez *przeżycie*. „Im większy jest udział momentu szoku w poszczególnych wrażeniach, im

dowskiego grzechu totalizowania, lecz po prostu dlatego, że są najsilniejszymi z dostępnych narracji w tej dziedzinie.” T. H. Engstrom, „Wzniosłość w postmodernizmie? Filozoficzne rehabilitacje i pragmatyczne uniki” (w:) T. Buksiński (red.), *Filozofia w dobie przemian*, Poznań 1994, s. 77.

³⁴ O. Marquard, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 49.

bardziej konieczna jest interwencja świadomości dla zabezpieczenia przed bodźcami, im skuteczniej działa ona, tym mniejszy jest ich udział w doświadczeniu, tym bardziej należą one do zakresu przeżycia³⁵.

Jak wspominałem, zabiegiem, który może zachować uczucie wzniosłości, jest zmiana elementów, które w XVIII wieku składały się na to pojęcie. Skoro media usunęły konieczny dystans, to warunkiem możliwości wzbudzenia opisywanego przez Kanta wzniosłego uczucia jest albo odzyskanie dystansu, czyli usunięcie momentu pośredniczącego, które doprowadza do zbliżenia, albo uprawomocnienie, w sytuacji zbliżenia, doświadczenia bezpośredniego. Wydaje mi się, że z uwagi na postęp techniczny jałowe są próby ratowania wzniosłości za pomocą usunięcia instrumentu pośredniczącego. Chciałbym natomiast zastanowić się nad drugą z tych możliwości.

Myślę, że w celu zachowania wzniosłości należy uwydatnić te obszary, gdzie ludzkie bycie w świecie jest pierwotniejsze od warstwy zdarzeń. Ponieważ świadome schematyczne *przeżycie* zostaje wzbudzone dzięki nadmiarowi bodźców wzrokowych, powstaje potrzeba przewartościowania obszarów ludzkiej aktywności i zwrot nie tylko ku temu, co poprzedza poznanie, lecz także ku temu, co poprzedza widzenie. W związku z tym wydaje mi się, że warto zbadać te obszary ludzkiej aktywności, które są usytuowane przed widzeniem.

Moim zdaniem, pomocna pod tym względem jest „późna” filozofia Merleau-Ponty’ego, a konkretnie jego namysł nad sferą prerefleksyjnego kontaktu z rzeczywistością. Dlatego ostatni fragment poświęcę zagadnieniu obszarów poprzedzających świadomość. Podejmę przy tym próbę kontynuacji linii zakreślonych przez wspomnianego filozofa. Zaznaczam jednak, że szczegółowa analiza filozofii Merleau-Ponty’ego przekracza ramy tego tekstu.

Merleau-Ponty pisząc o malarzu, często używa metafory „dotyk oczu”. Choć metafora ta związana jest z aktywnością zmysłową, dotyczy czegoś więcej niż świata zmysłowego: „słowa, jakich używamy w ściśle filozoficznym dyskursie, zawsze pochodzą z wrażeń, które pierwotnie dotyczyły świata takiego, jaki jest nam dany przez pięć naszych zmysłów³⁶ – pisze Arendt. W tym wypadku metafora ta zawiera rozdzźwięk, który – moim zdaniem – nie tylko świadczy o bezradności językowej filozofa, lecz także o jej nieadekwatności. Wydaje mi się, że warto się zastanowić nad dosłownością tej metafory.

³⁵ *Ibidem*, s. 74.

³⁶ H. Arendt, *Myślenie...*, op. cit., s. 65.

DOTYK

Gdzie szukać obszarów, które stanowią przed-widzenie? Jak wspomniałem, kwestia przedstawiania staje się bez sensu z jednej strony dlatego, że jest ono niemożliwe, z drugiej zaś, ponieważ każde następne przedstawienie rozplynie się w zalewie zastanych zdarzeń. Zgodnie z tym, co zaproponował Lyotard, można w praktyce artystycznej stosować formułę apofatyczną. Wówczas jednak przedstawienie, choć na poziomie sugestii (odkrycia „skrytości tego, co skryte” czy „niemożliwości przedstawiania”), jest nadal przedstawieniem – chociaż „odwrócone”, ciągle wpisuje się w porządek wzrokocentryczny.

Przypomnę w tym miejscu, w jaki sposób Platon tłumaczy w *Państwie* wyższość porządku widzenia nad innymi porządkami postrzegania. Aby słuch mógł słyszeć, nie potrzebuje niczego trzeciego. Podobnie jest z głosem, aby mógł stać się słyszalnym. Inaczej natomiast sprawa wygląda z widzeniem oraz byciem widzialnym (sam kształt bowiem czy barwa nie wystarczą do tego, by móc widzieć czy być widzianym). Porządek widzenia wymaga dodatkowego, pośredniczącego elementu: światła, którego źródłem jest Słońce. Słońce umożliwia zarówno widzenie, jak i bycie widzialnym. Stąd jest ono dzieckiem Dobra, zasady istnienia, które je zrodziło na własne podobieństwo.

Dotyk, w odróżnieniu od widzenia, nie potrzebuje takiego trzeciego elementu. Przedmioty widzialne „spostrzegamy dzięki działaniu wywieranemu na nas przez pośrednika; przedmioty dotykalne zaś postrzegamy nie pod wpływem działania pośrednika, lecz jednocześnie z nim”³⁷. Chociaż, jak zauważa Arystoteles, przy dotyku postrzeganie nie zachodzi do końca w sposób bezpośredni. Pośrednikiem tym jest ciało. Można jednak stwierdzić, że w tym wypadku pośrednictwo jest radykalnie ograniczone³⁸. To, co jest najważniejsze, to zaistnienie kontaktu, bliskości. W odróżnieniu od słuchu czy innych porządków percepcji, dotykając jest się zarazem dotykanym. Zachodzi zatem sytuacja, która stanowi przedmiot zainteresowań Merleau-Ponty’ego. Problem polega na tym, że w jego tekstach mamy do czynienia z tym, co usytuowane jest w porządku widzenia. Analizując strukturę percepcji, bierze on pod uwagę *widzenie*: „nie dysponuję nigdy bytem takim, jaki jest, lecz zawsze już zinterioryzowanym, zredukowanym do tego jego sensu, że jest spektaklem”³⁹.

³⁷ Arystoteles, *O duszy*, Warszawa 1988, s. 107.

³⁸ Zob. *ibidem*, s. 108.

³⁹ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, Warszawa 1996, s. 85.

Aby zrealizować postulat Merleau-Ponty'ego, czyli by odtworzyć związki z bytem za pomocą zmiany starych, niezbyt przydatnych kategorii, należy „wprowadzić nowe, nieobciążone żadnym teoretycznym schematem”⁴⁰. W ten sposób, jego zdaniem, można odnaleźć inną wymiarowość samego bytu. Jednak zgodnie z tym, co powiedziane zostało wcześniej, usytuowanie pytania o byt w optyce wyznaczonej przez kategorie: *widzialne* – *niewidzialne* zostało zdewaluowane. Po to, by „ujawnić swoistość bytu, polegającą na jedności jego zmysłowych i sensotwórczych, intelligibilnych aspektów, obecnych w zróżnicowaniu”⁴¹, należy wyjść poza dziedzictwo starożytnych Greków, którzy ukierunkowali nasze myślenie w kategoriach *widzenia* i dzięki którym myślimy „oczyma duszy”⁴². Niejedno fundamentalne pojęcie filozofii europejskiej związane było pierwotnie z aktywnością widzenia. Na przykład pojęcia idea, eidos „w języku greckim przed Platonem były stosowane przede wszystkim dla oznaczenia ujmowalnej wzrokiem formy rzeczy, to znaczy formy zewnętrznej i kształtu, który ujmuje się okiem, a zatem «tego, co oglądane» zmysłami”⁴³. Podobną sugestią można znaleźć także u Lyotarda: „Przedstawienie jest przesłaniem, lecz nic ono nie przedstawia; jest tym, czym jest, obecnością”⁴⁴. „Spójrz na mnie” a może raczej „wysłuchaj mnie” mówią, jego zdaniem, do odbiorcy prace Newmana: „Tutaj jestem”, „Jestem twój”, „Bądź mój”.

Stosowana przez Lyotarda „fonetyczna” metaforyka [„Ja (odbiorca) nie jestem niczym więcej niż uchem otwartym na dźwięk, który dochodzi spoza ciszy, to obraz jest tym dźwiękiem, akordem”⁴⁵] może po pierwsze nasunąć myśl, że sfera wizualna nie jest wystarczająca, by wyłonił się poszukiwany przez ofiary brakujący dyskurs. Po drugie zaś odsyła nas ku innym porządkom postrzegania: do duchowej kultury hebrajskiej, kultury „wsluchiwania się”, słuchania „głosu” przeciwstawionej kulturze starożytnych Greków, kulturze „widzenia”⁴⁶.

Zdaniem Merleau-Ponty'ego, widzenie ufundowane jest na cielesności: widzi się poprzez cielesność. Osadzone jest ono nie na dystansie pomiędzy widzącym, a tym, co widzialne, lecz raczej na ich subtelnym zbliżeniu,

⁴⁰ J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995, s. 78.

⁴¹ Por. ibidem.

⁴² „Dusza ludzka dopiero wtedy jaśniej widzieć poczyną, kiedy się bystrość młodych oczu zwolna zatracą”. Platon, *Uczta* (219a), Warszawa 1982, s. 128.

⁴³ G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, Lublin 1997, t. II, s. 88.

⁴⁴ J.F. Lyotard, „Newman...”, op. cit., s. 81.

⁴⁵ Ibidem, s. 83.

⁴⁶ Por. G. Reale, *Historia...*, op. cit., s. 89.

takim jak nieustannie podmywana linia brzegowa: styk plaży z morzem⁴⁷. Od rzeczy jesteśmy oddaleni „o cały gąszcz spojrzenia i ciała: dzieje się tak dlatego, że ta odległość nie jest przeciwieństwem tej bliskości, lecz jest z nią głęboko zgodna, jest jej synonimem”⁴⁸. Powierzchnia, na której spotykają się spojrzenie i ciało, to miejsce, w którym realizuje się „żywioł”: *gąszcz cielesnej tkanki*, która zarazem należy do porządku widzialnego, jak i niewidzialnego. *Cielesna tkanka*, w ujęciu Merleau-Ponty’ego, jest jedynie powierzchnią, spod której wyłania się sens.

Po zniesieniu dystansu i zbliżeniu dokonany za pomocą instrumentu, *dotyk* jako figura bezpośredniego doświadczenia wskazuje na taki sposób penetracji świata, który przezwykacza schematyczne, „paralizujące” wyobraźnię doświadczenie. Jako niezapośredniczone, doświadczenie to zrywa z myśleniem o świecie w kategoriach nieciągłości. „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 i drugą”⁴⁹.

Sens, który wyłania się na horyzoncie pomiędzy widzialnym a niewidzialnym, jest przedrefleksyjny, rodzi się z ich dialektyki: z *cielesnej tkanki*, która go ukrywa, a zarazem ujawnia dzięki prześwitom spoza tego, co cielesne. Merleau-Ponty mówi przy tym coś więcej: sens odsłania się *tylko* w cielesnym doświadczeniu, poprzez wyglądy; „pojęcie światła, podobnie jak «idea należąca do inteligencji», mogą się wyczerpująco odsłonić przez wyglądy i być nam dane jako idee tylko w cielesnym doświadczeniu”⁵⁰.

W ujęciu Merleau-Ponty’ego *w widzeniu* człowiek pozostaje w harmonii ze światem, z rzeczami. Jednak w sytuacji opisywanej przez mnie *cielesna tkanka* zostaje usunięta. *Cielesna tkanka* rzeczy, która ukrywa „sekretną czerń mleka”, nie pojawi się w widzeniu uschematyzowanym, takim, które wywołuje benjaminowskie przeżycie. Innymi słowy po usunięciu naturalnego dystansu, po zbliżeniu za pomocą instrumentu nie ma miejsca na widzenie, które jest malarskim dotykaniem rzeczy, rodzącym sens.

Merleau-Ponty poszukuje analogii pomiędzy aktywnościami widzenia i dotyku: dotyk oczu jest „pewną wyróżniającą się odmianą” dotyku

⁴⁷ M. Merleau-Ponty, *Widzialne...*, op. cit., s. 135.

⁴⁸ Ibidem, s. 139.

⁴⁹ J. Migasiński, *Merleau-Ponty...*, op. cit., s. 69.

⁵⁰ M. Merleau-Ponty, *Widzialne...*, op. cit., s. 135.

zmysłowego⁵¹. A wzorcem widzenia jest „dotykanie dotyku, kiedy moja prawa ręka dotyka lewej w trakcie obmacywania rzeczy”⁵². Ale nie wszystkie uwagi filozofa są trafne. Na przykład podkreślanie odwracalności widzialnego i dotykającego i przynależności obu aktywności do jednego porządku⁵³. Tak chyba nie jest: dotykliwość ogranicza nas jedynie do zasięgu rąk: nie wszystko, co jest widzialne, da się dotknąć. I odwrotnie: Platon zwrócił uwagę, że bez światła nie wszystko, co da się dotknąć, jest widzialne.

Merleau-Ponty pisze, że „w percepcji pierwotnej nie istnieje rozróżnienie dotyku i wzroku”⁵⁴. Z drugiej strony z jego analiz wynika, że *dotyk* poprzedza widzenie. Ciało i jego eksploracje mają pierwotny kontakt ze światem, bowiem „umysł, który postrzega, jest umysłem wcielonym”⁵⁵. Ciało, a nie czysta świadomość, jest źródłową strukturą percepcyjną, stanowi o rodzeniu się znaczeń, sensu: „Moja świadomość (...) jest podtrzymywana i fundowana przez prerefleksyjną i przedobiektywną jedność mojego ciała”⁵⁶. Dotyk znosi dystans na rzecz bezpośredniości. Odzyskuje coś, co można by nazwać zmysłem bliskości i wzajemności z przedmiotami. A przede wszystkim uwydatnia unikatowość pojedynczego, bezpośredniego doświadczenia w całym jego bogactwie.

To, co jest tylko domeną wzroku, staje się zatem drugoplanowe. Człowiek bowiem nie jest czystym umysłem, lecz ma (widziane, dotykane) ciało, którym wkracza w percypowany świat⁵⁷. Dotykający jest na tym samym poziomie ontologicznym, co dotykany, zatem w tej sytuacji nie ma miejsca dla kategorii „przedstawienia”. Jeśli widzenie jest następstwem (choć i warunkiem) poruszania się, to dotyk jest uprzedni wobec widzenia. W ten sposób rzeczywistość doświadczana jest w sposób niezapośredniczony, czyli bez żadnego zdeterminowania i uprzedniej wiedzy.

Za pomocą dotyku da się uzyskać bezpośredni, nie podlegający schematom *kontakt* z tym, co dotykane: z odwracalną „tkanką cielesności”, „żywołem” Bytu, który znajduje się między konkretem a ideą i który należy do sensotwórczego „tu i teraz”⁵⁸. Co istotne, choć idea ucieka nam

⁵¹ Ibidem, s. 138.

⁵² Ibidem.

⁵³ Zob. ibidem, s. 138, 147.

⁵⁴ M. Merleau-Ponty, „Wątpienie Cezanne’a” (w:) J. Migasiński, *Merleau-Ponty...*, op. cit., s. 167.

⁵⁵ M. Merleau-Ponty, „Wyznanie wiary” (w:) *Proza świata*, Warszawa 1976, s. 159.

⁵⁶ Idem, *Widzialne...*, op. cit., s. 146.

⁵⁷ Zob. ibidem, s. 141.

⁵⁸ Zob. ibidem, s. 144.

za każdym razem, to możliwość jej osiągnięcia da się zrealizować tylko przez kontrast, czyli poprzez to, co materialne: „ich cielistą tkanina ukazuje się nam jako nieobecność jakiegokolwiek cielesności”⁵⁹. Merleau-Ponty pisze, że idee mogą nam być dane tylko w cielesnym doświadczeniu, ponieważ „prześwitują spoza bytu zmysłowego albo w jego sercu”⁶⁰. Najpełniejszy zaś kontakt z tym, co cielesne, realizuje się nie dzięki postrzeganiu, lecz dotykowi.

Obecność idei, sensu przedstawia się poprzez kontrast, który powstaje na gruncie niemożliwości unaocznienia (nakazanego przez rozum) tego, co dane poprzez dotyk. Wydany sąd o nieadekwatności władzy zmysłowej, czyli wyobraźni, jest sądem estetycznym refleksyjnym, ponieważ nie opiera się na określonym pojęciu postrzeganego przedmiotu, przedstawia tylko subiektywną – jako harmonijną poprzez kontrast – grę władz umysłu (wyobraźni i rozumu). Sens zatem rodzi się w momencie (nieudanej) próby unaocznienia tego, z czym zmierza się dotyk.

ZAKOŃCZENIE

Marquard zauważa „ciągłą potrzebę negatywności”: powodowane przyspieszeniem oderwanie od świata powoduje, że „odciążenie tego, co negatywne – właśnie ono – skłania do negatywnego traktowania tego, co odciążające”⁶¹. Chcę podkreślić, że estetyczne przyczyny kryzysu nie są stałe, zmieniają się. W zależności od sytuacji kulturowej, gdzie indziej przebiega granica wrażliwości. Na przykład w dobie Kanta były to przeciwieństwa klasycystycznego smaku: to, co nieharmonijne, niezgodne z regułami, zjawiska przyrody, którym podmiot stawiał opór. Przejście do stanu pozytywnego: uświadomienie sobie własnej nieskończonej mocy uzależnione jest – zdaniem Kanta – od pozycji, w jakiej znajduje się człowiek. Cechuje ją dystans względem tego, co postrzegane.

Zjawisko nadmiaru bodźców zewnętrznych zinterpretowałem przez pryzmat struktury Kantowskiej wzniosłości. Nadmiar jest skutkiem zabiegów, które sprawiają, że ludzkie doświadczenie staje się doświadczeniem niebezpośrednim. Znosi on dystans związany z aurą. Wzniosłość estetyczna jest takim usposobieniem umysłu, które zostaje wzbudzone dzięki pokonaniu jakiejś mocy, zewnętrznego bodźca. W związku z tym

⁵⁹ Ibidem, s. 154.

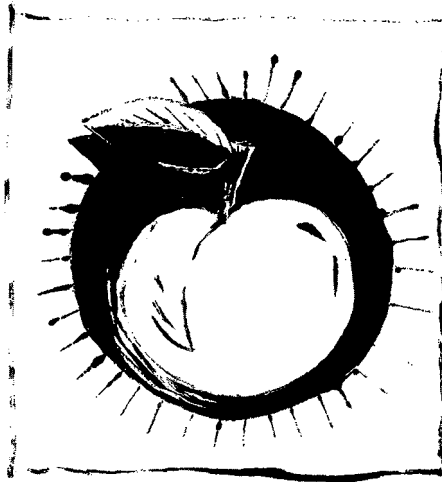
⁶⁰ Ibidem, s. 153.

⁶¹ O. Marquard, *Apologia przypadkowości*, Warszawa 1994, s. 92.

nadmiar percepowanych zdarzeń stanowi konieczny element, który ją konstituuje. Człowiek nie jest w stanie dostrzec i ująć wszystko, co się zdarza. Choć nie ma miary, by nadmiar zdarzeń scalić w wyobraźni, jest w nas siła, która do tego popycha: rozum, który skłania nas do wyjścia poza ograniczenie wyobraźni.

Wzbudzony przez nadmiar percepowanych zdarzeń i zapośredniczone doświadczenie stan kryzysu przejawia się jako intensyfikacja świadomości i „paraliż wyobraźni”: dostosowanie przeżycia do pewnych modeli i stereotypów oraz niemożliwość ujęcia zalewu bodźców w całości. Zniesienie kryzysu jest możliwe dzięki uwydatnieniu struktur, które wzrokocentryzm zepchnął na drugi plan⁶². W zaistniałej sytuacji powrót do widzenia oznacza powrót do zapośredniczonego doświadczenia.

Miejsce i funkcję dystansu jako elementu negatywnego wzniosłości zajęło radykalne ograniczenie momentu pośredniczącego w doświadczeniu. Gwarantuje nam to możliwość penetracji świata za pomocą dotyku, co pozwala na uzyskanie sensotwórczego, unikatowego kontaktu z „tkanką cielesności”, uchwycenie pierwotnie utraconej jedności, dotarcie do najpierwotniejszych sfer ludzkiego doświadczenia świata. Waloryzacja dotyku umożliwia w końcu otwarcie domeny racjonalnych idei, która transcenduje ograniczenia wyobraźni.



⁶² Zob. W. Welsch, „Estetyka i...”, op. cit., s. 537.