

Iwona Lorenc

## Husserl i zwrot estetyczny we współczesnej fenomenologii\*

**Słowa kluczowe:** *zwrot estetyczny, neutralna modyfikacja, oscylacja nastawień, świadomość estetyczna, aisthesis, Abschattungen, sensus communis, autonomia estetyki, doświadczenie estetyczne, intencjonalność, fenomenalizm*

W projekcie fenomenologii Husserla problematyka estetyczna zajmuje miejsce marginalne. Spod pióra Husserla wyszło zaledwie kilka fragmentów, w których filozof wprost podejmuje tematy stojące w centrum zainteresowań estetyki. Wśród nich najważniejsze to list do Hoffmanstala z 1907 r., słynny paragraf 111 *Ideii czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii* czy ustępy zamieszczone w XXIII tomie *Husserlianów*, zwłaszcza ten, który poświęcony jest zagadnieniom świadomości estetycznej, oraz fragmenty dotyczące zagadnień przedstawienia obrazowego w kontekście zjawiska fantazji. Tym bardziej więc, biorąc pod uwagę skromne rozmiary tych wypowiedzi, zaskakuje siła oddziaływania impulsów płynących ze strony fenomenologii Husserla na estetykę, zwłaszcza na estetykę współczesną. Wpływ fenomenologii Husserla na stan badań dwudziestowiecznej estetyki znacznie wykracza poza zasięg tematyczny podnoszonych przez niego wątków estetycznych; jest związany z całością jego filozoficznych rozwiązań i metody, wpleciony w dzieje recepcji propozycji autora *Ideii* przez dwudziestowieczną filozofię, z rysującymi się tu liniami napięć, inspiracji i polemik. Siłę tego oddziaływania trzeba mierzyć nie tylko ilością pozytywnych odniesień i kontynuacji, ale również należy dostrzegać ją w filozoficznych próbach jego następców zmierzania się z ograniczeniami klasycznej wersji fenomenologii i próbach jej przeobrażania. Pod tym względem estetyka – jako ścieżka wyprowadzająca fenomenologię z ograniczeń jej klasycznej wersji ku jej własnym możliwościom – nabrała nowe-

---

\* Tekst jest prezentacją części badań prowadzonych w ramach grantu KBN „Fenomen i przedstawienie. Współczesna francuska estetyka fenomenologiczna” (nr N N101 059836).

go, nieprzewidzianego przez samego Husserla, znaczenia. Wielu współczesnych fenomenologów, zwłaszcza we Francji, wśród „zwrotów” pohusserlowskiej fenomenologii wymienia również jej zwrot estetyczny.

Ze względu na wskazaną wyżej złożoność relacji między dziełem Husserla a dwudziestowieczną estetyką niniejsza prezentacja będzie dwudzielna: punktem wyjścia uczynię husserlowskie wypowiedzi na tematy estetyczne i skomentuję ich filozoficzno-estetyczne znaczenie. Skoncentruję się jednak głównie na rezultacie oddziaływań na estetykę filozofii Husserla pojętej jako całość, wraz z takim kształtem, jaki nadały fenomenologii ujęcia reformujące jej klasyczną wersję.

## I. Wątki estetyczne u Husserla

List do Hoffmanstala został przez Husserla napisany w Getyndze, w okresie, gdy pracował on nad wykładami z idei fenomenologii, w których ukazywał swoistość swej metody. W tekście tym filozof podejmuje temat dzieła sztuki jako sposobu wyprowadzenia nas poza obszar nastawienia naturalnego. Doświadczenie sztuki nie wymaga zajmowania stanowiska względem istnienia bądź nieistnienia, co ma miejsce w nastawieniu naturalnym; stąd eksplikacja mechanizmów wytwarzania i odbioru dzieł sztuki zbliża nas do charakterystyki postępowania fenomenologicznego. Tak jak w fenomenologii chodzi tu raczej o skierowanie uwagi na pojawianie się (*Erscheinung*) niż na istnienie lub nieistnienie. Różnica jest jednak istotna: w przypadku estetyki chodzi bowiem o przyjemność estetyczną, w przypadku zaś postępowania fenomenologicznego – o wydobywanie sensu fenomenów i jego opis.

Już lektura wskazanego listu pozwala zarysować kontekst, w którym Husserl umieszcza problematykę statusu dzieła sztuki i doświadczenia estetycznego; jest nim kontekst metody fenomenologicznej i analogii między neutralizacją modyfikującą nastawienie naturalne w doświadczeniu estetycznym i w tej metodzie.

Ten sam temat filozof podejmuje we wspomnianym 111 paragrafie *Idei*, gdzie zostaje przywołany przykład słynnej grafiki Dürera *Rycerz, śmierć i diabeł*. Jest to noszący tytuł „Modyfikacja neutralnościowa i fantazja” fragment rozdziału poświęconego strukturom noetyczno-noematycznym. Odbiór dzieła Dürera jest dla Husserla przykładem przeżycia intencjonalnego, aktem różniącym się zarówno od aktu naturalnej percepcji, jak i od aktu przypomnienia (wtórnego uobecnienia). Świat, do którego odnosi się ów akt, ma charakter fikcji, która – w odróżnieniu od świata naturalnego nastawienia – nie wymaga zajęcia stanowiska w kwestii jego istnienia lub nieistnienia. Swoistość tego nawiązania Husserla do kantowskiej tradycji bezinteresowności sądu smaku polega na tym, że wprawdzie Husserl porusza się na gruncie estetyki subiektywności, ale zarazem – poprzez przyjęcie założenia, że na gruncie estetycznym dochodzi do swoistej neutralizacji przekonań o istnieniu – wykracza poza metafizyczne dychotomizacje

podmiotowo-przedmiotowe tradycyjnych ujęć estetycznych. Akt odbioru dzieła Dürera jest czymś odmiennym od aktu naturalnej percepcji przedmiotu przez podmiot, niemożliwym do ujęcia ani w kategoriach fizycznych, ani w kategoriach psychologicznych.

W XXIII tomie Husserlianów (w tekście nr 15, dotyczącym świadomości estetycznej)<sup>1</sup> filozof podejmuje istotne problemy związku świadomości estetycznej z relacją pomiędzy świadomością przedmiotu w ogóle a jego sposobem pojawiania się, próbuje określić naturę estetycznego doświadczenia w odróżnieniu od doświadczeń potocznych i teoretycznych. Píše, iż świadomość doksyczna (tj. w znaczeniu, jakie Husserl nadaje temu terminowi we wskazanym tekście, nacechowana wiarą w istnienie) przysługuje naturalnemu nastawieniu do świata. W przeciwieństwie do niej świadomość estetyczna, w pewien swoisty i będący przedmiotem specjalnego namysłu sposób, uchyla pytania o istnienie. Przedmioty i zdarzenia w quasi-postrzeżeniach wyobraźni czy w symbolicznych przedstawieniach (*Darstellungen*) kultury nie są i nie muszą być przez świadomość estetyczną kwalifikowane jako realnie istniejące. Zapytajmy zatem: Czy takie postawienie sprawy przez Husserla oznacza, że chciałby widzieć on doświadczenie estetyczne jako pewną odmianę fenomenologicznego doświadczenia czystej świadomości, a estetyczną modyfikację neutralizującą wiarę w istnienie jako swoistą fenomenologiczną *epoche*?

Filozof podkreśla jednak we wspomnianym tekście wagę aspektów emocjonalnych tego, co estetyczne, jako momentów decydujących o swoistości i odrębności estetycznego doświadczenia od – z jednej strony – potocznego doświadczenia percepcji, z drugiej zaś – od fenomenologicznego doświadczenia czystej świadomości. Dokonuje charakterystyki świadomości estetycznej podkreślając jej dwa istotne momenty:

1. Świadomość estetyczna odnosi się do przedmiotu nie w jego istnieniu, lecz w jego sposobie pojawiania się (ukazywania się – *Erscheinung*); odnosząc się do przedmiotu w jego sposobie ukazywania się, zarazem odnosi się ona do przedmiotu w jego związku ze świadomością (w odróżnieniu od „doksycznej” świadomości, która przedmiot traktuje tak, jakby on istniał niezależnie od świadomości).
2. Sposób ukazywania się przedmiotu jest nośnikiem uczuć o określonym charakterze, które towarzyszą przeżyciu estetycznej świadomości. Np. harmonia barw może być źródłem przyjemności, mimo iż z punktu widzenia świadomości doksycznej sam przedstawiony przedmiot może budzić nieprzyjemne odczucia, np. strach czy odrazę.

---

<sup>1</sup> Polskie tłumaczenie tego tekstu wraz z komentarzami J. Sidorka oraz I. Lorenc (korzystam tu z pewnych sformułowań własnego tekstu) ukazało się w „Sztuce i Filozofii”, nr 21, 2002 r. Por. również: Marc Richir „Commentaire de *Phénoménologie de la conscience esthétique*”, „Revue d'Esthétique” nr 36, 1999.

O ile pierwszy moment powyższej charakterystyki estetycznej świadomości odsuwa ją od naturalnego nastawienia świadomości doksyicznej, zbliżając ją zarazem do charakterystyki świadomości transcendentalnej (argument związku ze świadomością), o tyle drugi jej moment – na odwrót – wprowadza do niej momenty doksyiczne. Elementy te łączą się z „uczuciowym” charakterem doświadczeń estetycznych. Przedmiot estetyczny może być źródłem takich uczuć, jak np. przykrość lub przyjemność. Zarazem jednak Husserl podkreśla, iż pomiędzy estetycznym i doksyicznym doznawaniem uczuć zachodzi istotna różnica. Wynika ona z faktu (zaznaczonego w pierwszym punkcie rekonstruowanej tu charakterystyki), iż estetyczne doznawanie uczuć jest pobudzane nie tylko przez sam ukazujący się w doświadczeniu estetycznym przedmiot, lecz również przez jego sposób ukazywania się.

Mamy tu do czynienia ze splotem ważnym nie tylko dla Husserlowskiego rozumienia świadomości estetycznej, ale również i dla pohusserlowskich prób wykorzystania tego motywu: Bycie przedmiotem estetycznym jest nierozzerwalnie związane ze sposobem pojawiania się (ukazywania się) przedmiotu, przedmiot zaś jest przedmiotem w jego pojawianiu się.

Jednak tak jak, w odróżnieniu od doksyicznej, świadomość estetyczna nie jest ukierunkowana na istnienie lub nieistnienie przedmiotu, podobnie nie można jej sprowadzać jedynie do świadomości sposobu jego ukazywania się.

Ma tu miejsce swoista oscylacja nastawień: między nastawieniem na ukazujący się przedmiot i nastawieniem na samo ukazywanie się przedmiotu. „Życie” świadomości estetycznej jest ruchem między „życiem” w ukazywaniu się i ukazywaniem się „życia”. Elementem estetycznej przyjemności jest zaś swoiste doznanie istnienia przedmiotu jako elementu tego oscylującego ruchu, będącego ruchem wymiany nastawień.

To doświadczenie estetycznej świadomości jest u Husserla na tyle pojemne, że dotyczy ono zarówno sztuki, jak i dowolnego elementu rzeczywistości. Wyróżnikiem estetycznego charakteru tego doświadczenia jest – podkreślmy – specjalny sposób nastawienia świadomości. Jeśli oceniam estetycznie rzeczywistość, jest ona dla mnie określoną realnością, choć w tym typie doświadczenia nie na nią się nastawiam. Uczucia, jakich doznaję, są wywołane przez określony sposób ukazywania się tej rzeczywistości, a tym, co decyduje o odczuciu jej realności, jest oscylacja nastawień.

Włączone w oscylujący ruch nastawień doksyiczne przekonanie o istnieniu przedmiotu, faktycznym lub możliwym (np. wiara w budzącego grozę potwora), nie znika, lecz ulega znaczącej modyfikacji. Przedstawienie artystyczne budzącego grozę potwora oddziałuje estetycznie nie dlatego, że unieważnia wiarę w istnienie takiego obiektu, ale dlatego, że czyni ją elementem przeżycia estetycznego, splatając ją z refleksją, powstającą na bazie doświadczenia jego sposobu pojawiania się, czyli np. z refleksją nad harmonią, kontrastem, intensywnością

barw – i w ten sposób nadając mu nie realne, lecz estetyczne istnienie. O ile zatem przedmiot estetyczny istnieje tylko w określonym sposobie pojawiania się ze względu na swoje ukazywanie się, o tyle przedmiot rzeczywisty istnieje poprzez swoje pojawianie się.

W świadomości estetycznej, tak jak w fantazji<sup>2</sup>, uczucia stanowią współkonstytutywną, integralną część sposobu pojawiania się przedmiotu. W doświadczeniu estetycznej świadomości nie da się oddzielić uczuć, które powstają pod wpływem sposobu pojawiania się przedmiotu, od samego przedmiotu. Ten zaś jest nam dany w wyglądach odnoszonych w estetycznym postrzeganiu do jego sensu intencjonalnego (do sensu jego bytu).

Przy tym, rzecz jasna, nie wszystkie uczucia, które są związane z ukazywaniem się przedmiotu, Husserl kwalifikuje jako estetyczne. Te ostatnie są związane, jak już na to wskazywałam, z refleksją nad sposobem pojawiania się przedmiotu, z oscylującym, podwójnym ruchem świadomości: od pojawiania się przedmiotu do przedmiotu w jego pojawianiu się i od tegoż przedmiotu do samego jego pojawiania się. Ten podwójny ruch, który decyduje o stawaniu się przedmiotu zjawiskiem estetycznym, zakładałby zatem obecność dwóch rodzajów uczuć: pierwsze – związane z „realistycznym” nastawieniem na obecność przedmiotu (takie jak strach przed namalowaną burzą lub nienawiść do portretowanej osoby), podlegają modyfikacji pod wpływem uczuć drugiego rodzaju: zrodzonych w nastawieniu na sposób ukazywania się przedmiotu (np. jako harmonijny, skonstrastowany itp.). Mówiąc ogólniej: to, co estetyczne, zawiera w sobie element zmodyfikowanej, doksycznej wiary w istnienie, która wchodząc we współdziałanie z refleksją nad sposobem ukazywania się, współkonstruuje siłę estetycznego wyrazu, tj. siłę i charakter określonego rodzaju uczuć, które towarzyszą odbiorowi tego, co estetyczne.

## II. Znaczenie Husserlowskich wątków estetycznych dla estetyki fenomenologicznej

Swój komentarz do przedstawionych wyżej motywów myśli Husserla zacznę od ostatniego tematu: nierozłączności tego, co estetyczne, i tego, co afektywne. Wątek ten sytuje estetyczne poglądy Husserla w pokantowskiej tradycji eksplorującej tematykę związku formy i uczucia, rzucając zarazem na ten związek nowe, fenomenologiczne światło: jest on w tym ujęciu mechanizmem narodzin fenomenu estetycznego o swoistym statusie (do znaczenia tego fenomenu będą nawiązywali późniejsi modyfikatorzy Husserlowskiej fenomenologii: od Heideggera przez Merleau-Ponty'ego po Lyotarda); Marc Richir nazywa ów mecha-

---

<sup>2</sup> Dokładniej pisałam o Husserlowskim ujęciu zjawiska fantazji w książce *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2001.

nizm „estetyczną fenomenalizacją”. Tym, co pozwala mówić o powinowactwach tego wątku z estetyką Kanta, jest moment, w którym Husserl pisząc wprowadza o świadomościowych aspektach tego, co estetyczne, odnosi je wszakże do sfery przedpojęciowej, poprzedzającej podział na to, co pojęciowe, i to, co uczuciowe. W procesie estetycznej fenomenalizacji, czyli stawania się przedmiotu zjawiskiem estetycznym, strony: myślowa i afektywna są ze sobą nierozdzielnie splecione i teoretycznie nierozróżnialne.

Tak jak u Kanta, gdzie uczucie estetycznej przyjemności towarzyszy zgodnej współpracy władz: wyobraźni i intelektu, u Husserla obdarzona afektywnością świadomość estetyczna stanowi swego rodzaju odpowiedź na grę dwóch typów świadomości: naturalnej, związanej z wiarą w istnienie świata, i quasi-transcendentalnej, zawieszającej i modyfikującej tę wiarę w akcie kierowania się ku samemu sposobowi pojawiania się przedmiotu. Istotne jest tu założenie, że „życie” świadomości ma swój afektywny wymiar, że uczucia są nieodłącznym i współkonstytuującym składnikiem tego życia.

Jednak, podobnie jak u Kanta, najbardziej zagadkowym i zarazem ważnym filozoficznie momentem jest samo przejście między tym, co intelektualne, i tym, co uczuciowe. Motyw ten jest kluczowy dla filozoficznej problematyzacji sfery *aisthesis*. U Kanta i u Husserla, choć u każdego z nich na swój sposób, stanowi on miejsce otwarcia estetyki, a poprzez nią filozofii, na zagadnienia receptywnej strony doświadczenia i percepcji zmysłowej (pasywnej recepcji przedmiotu), a współczesne próby odczytania *Krytyki władzy sądzenia* (np. Lyotardowska czy Marquardowska) oraz nowsze wersje fenomenologii (np. Heideggera czy Merleau-Ponty’ego), idąc tym tropem, znacznie tę problematykę pogłębiają. Jest rzeczą zaskakującą, że sam Husserl nie poszedł tą drogą i nie pogłębił tego wątku estetycznej analizy; za to uczynili to jego następcy i reformatorzy, sięgając do inspiracji płynących z jego własnych fenomenologicznych rozwiązań: np. Merleau-Ponty i inni fenomenologowie francuscy, o których będzie jeszcze mowa, w dużej mierze wsparli swe analizy percepcji estetycznej na Husserlowskich opisach procesów postrzegania zmysłowego i pojęciach służących temu opisowi (np. *Abschattungen* u Merleau-Ponty’ego czy *materialne a priori* u Dufrenne’a). Stało się tak być może z tego powodu, że u Husserla zainteresowania estetyką nie przybrały nigdy osobnej postaci, a ponadto na gruncie fenomenologii świadomości, stanowiącej w jego filozofii nieusuwalne ramy dla wątków estetycznych (wytknął to filozofowi m.in. Derrida w swej *Prawdzie w malarstwie*), niemożliwe było zdanie sprawy z tych aspektów estetycznej fenomenalizacji, które wykraczają poza ramy procesów świadomościowych. Wskazują na to przykłady estetyk fenomenologicznych osłabiających, modyfikujących siłę fenomenologicznej redukcji (np. Ingardena czy Merleau-Ponty’ego).

Dodajmy przy okazji, że pozycja Ingardena jest pod tym względem wyjątkowa. Podobnie jak późniejsi przedstawiciele estetycznego zwrotu w fenomenologii,

o których będzie mowa w drugiej części tej wypowiedzi, Ingarden traktował pole badań estetycznych jako określony sposób uprawiania fenomenologii, jako określony sposób eksplikowania i praktykowania własnych fenomenologiczno-ontologicznych założeń, które – jak wiadomo – pozostawały w twórczym, polemicznym napięciu wobec Husserłowskiej wersji fenomenologii, a zarazem w ścisłym z nią związku. Określając siebie jako ontologa fenomenologicznego, dążył do wydobycia swoistego statusu ontologicznego dzieła sztuki. W odmienny sposób, choć równie szeroko, pojmuje status ontologicznych badań nad sztuką (jako sposób artykułowania własnych fenomenologicznych założeń) Heidegger.

Jak wiemy, w fenomenologii Heideggera przyjęcie optyki *Dasein* oznacza zarazem zmianę ukierunkowania problematyki fenomenologicznej z poznawczej na ontologiczną. Również dzieło sztuki w pracach Heideggera z końca lat dwudziestych i z lat trzydziestych nabiera wagi kategorii filozoficzno-ontologicznej. W pracy „O źródle dzieła sztuki” problematyka estetyczna zostaje umieszczona w kontekście ontologii fundamentalnej i wpisanej w nią problematyki autentyczności i nieautentyczności, właściwości i niewłaściwości (*Eigentlichkeit*, *Uneigentlichkeit*). Odwołując się do modelu sztuki greckiej (i przysługującej mu dialektyki świata i ziemi), przeciwstawia go Heidegger zachodniej przedstawieniowości. Spór świata i ziemi rozpatrywany jest z perspektywy wydarzania się prawdy i sytuuje ujęcie Heideggera poza perspektywą, w jakiej dzieło sztuki postrzega Husserl (podpadałoby ono pod Heideggerowską krytykę przedstawieniowości).

To Heideggerowskie przesunięcie perspektywy nie jest jednak dla wielu badaczy wystarczająco radykalne. Píše o tym w *Kondycji ludzkiej* Hanna Arendt<sup>3</sup>, która sytuuje się po stronie fenomenologii, choć zarazem w napięciu polemicznym zarówno wobec Husserla, jak i Heideggera, wpisując ich przedsięwzięcia w krytykowany przez siebie model *bios theoretikos*. Arendt nie podtrzymuje linii krytyki Heideggera, który oparł swoją krytykę przedstawieniowości kultury Zachodu na osi: autentyczność–nieautentyczność. Wprowadza ona natomiast opozycję: publiczne–prywatne; sytuuje dzieło sztuki w kontekście ukazywania się tego, co publiczne. Pokazuje tym samym, inną niż Heidegger, drogę wyprowadzenia problematyki estetycznej z ram świadomościowego solipsyzmu, na które – zdawałoby się – skazuje ją ujęcie Husserla.

Powyższe poszerzenie perspektywy badawczej o tematykę ponadindywidualnej wspólnoty doświadczenia (a konieczność takiego poszerzenia podkreśla nie tylko Arendt) pozwoli współczesnej estetyce fenomenologicznej na rozwinięcie istotnego kantowskiego motywu, zaniedbanego przez spojrzenie Husserla na doświadczenie estetyczne: motywu *sensus communis*. U inspirowanego przez fenomenologię Gadamera, Dufrenne’a czy Merleau-Ponty’ego doświadczenie

---

<sup>3</sup> Por. Jacques Taminiaux, „Au croisement de quatre approches phénoménologiques de l'oeuvre d'art”, w: „Alter” nr 15, 2007.

estetyczne zyskuje walor uniwersalności, która jest zmysłową uniwersalnością poprzedzającą ogólność tego, co racjonalne i pojęciowe. Jak wiadomo sam Husserl w swych pracach, przede wszystkim w *Erfahrung und Urteil*, genezy tej uniwersalności poszukiwał właśnie w obszarze zmysłowej percepcji. Wątek ten nie pojawił się jednak i nie znalazł zastosowania w jego rozważaniach estetycznych. Został natomiast podjęty przez przedstawicieli estetyki fenomenologicznej, np. przez Dufrenne'a, Merleau-Ponty'ego, Henry'ego. W ten sposób już na poziomie analizy zmysłowych przejawów doświadczenia estetycznego możliwe staje się odniesienie tego, co estetyczne, nie tylko do poznania, ale i do uniwersalnych wymiarów praktyki kulturowej, do kontekstu społecznego czy etycznego.

Arendt podkreśla, że życie ludzkie jako życie aktywne jest nierozzerwalnie związane z trudem, a efekty tego trudu, gdy służą do zaspokojenia bezpośrednich potrzeb życiowych, są ulotne, skazane na zniknięcie. Wymykają się temu cyklowi produkty namacalne i relatywnie trwałe, zwłaszcza zmaterializowane w określony sposób twory kultury (nawiasem, jest to wątek obecny w późnej twórczości Husserla, np. w pracy *O pochodzeniu geometrii*). Tendencja ta jest wzmacniana przez dzieło sztuki, stające się niezbywalnym składnikiem świata pojmowanego jako miejsce zamieszkania ludzkiej zbiorowości. Fenomenologia prowadzi u Hanny Arendt w stronę realizacji związku sztuki z doświadczeniem życia codziennego, jest ścieżką prowadzącą poza Heideggera i łączącą drogi estetyki fenomenologicznej i pragmatycznej czy socjologicznej, wyprowadzającą poza – zarzucaną często Heideggerowi – mitopoetycką ucieczkę od codzienności, dającą szansę na włączenie w pole estetyczno-fenomenologicznego namysłu tych przejawów sztuki, które niekoniecznie mieszczą się w formule sztuki wysokiej, za to są związane z przejawami ludzkiej praktyki indywidualnej i społecznej. Współczesna estetyka fenomenologiczna – świadoma konieczności takiego poszerzenia perspektywy – wykracza poza pokantowski autonomizm.

W analizowanym tutaj wcześniej tekście Husserla z XXIII tomu *Husserliana* – zarówno świadomość sposobów pojawiania się przedmiotu „żyje” na sposób afektywny, tj. polega na doznawaniu określonych uczuć przyjemności lub przykrości, jak i świadomość tego, co się pojawia (doksyczna, realistyczna świadomość przedmiotu w jej estetycznej modyfikacji), przejawia się w konkretnych pasjach, namiętnościach, które towarzyszą naszemu naturalnemu stosunkowi do świata, a które w świadomości estetycznej nie giną, lecz wchodząc w relację ze sposobem pojawiania się przedmiotu, podlegają swoistym modyfikacjom. Tak widziana świadomość estetyczna nie wyłącza tego, co ludzkie (pisze o tym chociażby Eugen Fink). Wręcz przeciwnie, czyni ludzkie uczucia, pasje, namiętności swą materią. Świadomość estetyczna – tak jak ją Husserl rozumie (i której sens domagałby się ponownej interpretacji w odniesieniu do późnego Husserla, zwłaszcza jego idei *Lebensweltu*) – nie musi być sposobem na „odczłowieczenie świata”, co sugerują niektórzy współcześni, przypisując dehumanizujące oddzia-

tywanie procesom estetyzowania naszej rzeczywistości. Jednak filozoficzne ujęcie powyższych aspektów estetycznego doświadczenia u samego autora *Idei* napotyka na przeszkodę w postaci – podkreślmy to raz jeszcze – świadomościowych ram przyjętej perspektywy idealizmu transcendentального. Dlatego wykroczenie poza te ramy oraz – w planie badań estetycznych – przewyżczenie pokantowskiego autonomizmu estetycznego stanie się zadaniem współczesnej estetyki fenomenologicznej. Nie zmienia to faktu, iż już samo Husserlowskie ujęcie problematyki estetycznej może być traktowane jako znaczący krok w powyższym kierunku.

Takie znaczenie można przypisać podkreślanemu tu motywowi estetycznej modyfikacji neutralnościowej. Z jednej strony dostrzeżenie przez Husserla odmienności tej modyfikacji wobec metody fenomenologicznej marginalizuje wątki estetyczne w jego filozofii, z drugiej strony jednak – pozwala późniejszym jej interpretatorom dostrzec i rozwinąć jej niewykorzystane momenty. W ujęciu Husserla, kładącego szczególny nacisk na tę cechę doświadczenia estetycznego, jakim jest zachodząca za jego sprawą modyfikacja stanowiska względem istnienia lub nieistnienia estetycznego przedmiotu, sytuowane jest ono w przestrzeni „pomiędzy” fenomenologicznie rozumianą *episteme* i *doksa*; pomiędzy czystą świadomością i świadomością naturalnego nastawienia. Świadomość estetyczna nie jest u Husserla fenomenologiczna w ścisłym sensie, gdyż nie jest ona efektem uniwersalnej *epoché*.

Husserl, jak podkreśla wspomniany tu już Marc Richir<sup>4</sup> – pozostawał racjonalistą, zaś fenomenologię pojmował jako naukę. Jednak – począwszy od Heideggera, mamy do czynienia z innymi sposobami rozumienia i uprawiania fenomenologii. W ich świetle – radykalizuje swe stanowisko Richir – Husserlowska koncepcja „teoretycznej izolacji” fenomenologii jest mitem. To nastawienie fenomenologii na teorię, jej *Stimmung* (mówiąc po Heideggerowsku – *Grundstimmung*) w świetle poheideggerowskiej krytyki można rozumieć jako jej wypaczenie, *hybris*, a nawet jako urzeczywistnienie tego, co w człowieku „nieludzkie”. To niebezpieczeństwo dostrzegał również Eugen Fink. Jeśli tak postawić sprawę, a nie jest to odosobniony punkt widzenia, to problematyka estetyczna byłaby jedną z furtek umożliwiających fenomenologii wyjście poza obręb czystej teorii, dawałaby jej pewną szansę pozbycia się teoretycznych koturnów. W drugiej części niniejszego tekstu postaram się w związku z tym pokazać, że we współczesnej fenomenologii centralne tematy Husserlowskiej fenomenologii klasycznej w polu zagadnień estetycznych ulegają znaczącym modyfikacjom; podjęcie ich jako tematów estetycznych umożliwia fenomenologii współczesnej przekroczenie ograniczeń klasycznej wersji fenomenologii, z jednej strony ograniczeń egologicznych, z drugiej – związanych z ciążeniem tradycyjnej aparatury metafizycznej.

---

<sup>4</sup> M. Richir, dz. cyt.

### III. Znaczenie doświadczenia estetycznego we współczesnej fenomenologii

#### 1. Wyjście poza formułę świadomości estetycznej – ontologiczny charakter doświadczenia estetycznego

Dobrym przykładem zbiegania się intencji twórczego i krytycznego wykorzystania pola klasycznej fenomenologii z zamiarem filozoficznego dowartościowania badań estetycznych jest koncepcja Hansa Georga Gadamera. Filozofia hermeneutyczna Gadamera nawiązuje do fenomenologii Husserla pośrednio, mając na względzie jej Heideggerowską modyfikację i te elementy, które są ważne dla przyjętej przez niego hermeneutycznej perspektywy. W artykule z 1964 r. pt. „Estetyka i hermeneutyka” oraz przede wszystkim w *Prawdzie i metodzie* Gadamer podkreśla filozoficzne znaczenie estetyki. Krytykuje zarazem pokantowską tradycję świadomości estetycznej oraz wywodzące się od Kanta subiektywizm i autonomizm estetyczny. Pokazuje, że ujęcie to uczyniło dziedzinę tego, co estetyczne, domeną swoistej przyjemności oderwanej od realnego, życiowego kontekstu. To abstrakcyjne odcięcie od świata i autonomizacja estetyki (*ästetische Unterscheidung*) stoi u podstaw wielu pokantowskich koncepcji i ma charakter fikcyjny. Fikcją jest poznawczo ukierunkowana idea doświadczeń świadomości estetycznej jako jej punktowych, wyspowych sposobów kontaktowania się z prawdą.

Niemiecki filozof wychodzi poza horyzont świadomości estetycznej, posługując się modelem gry: tak jak w grze, gdzie to, co jest grane, nie jest wypadkową świadomości graczy, doświadczenie estetyczne nie jest wypadkową świadomości twórców i odbiorców. Sposób bycia tego, co estetyczne, jest samoprezentacją (*Selbstdarstellung*), która przekształca się w dzieło (*Gebilde*). Dzieło nie jest powtórzeniem obecności, ale wydarzaniem się prawdy. Nie jest aktem subiektywnego przeżycia, lecz łączy twórcę i odbiorcę w swój byt. Dzieło nie bytuje poza swoim wydarzaniem się (nie ma poza sobą ukrytej, odtwarzanej przez siebie istoty). Stąd zawiera ono w sobie nie tylko swój moment subiektywny, ale i warunki swego powstania; jest otwarte na swoje „inne”. Świadomość estetyczna to jedynie część jego bytu.

Gadamer wyciąga więc wnioski z fenomenologii wersji zmodyfikowanej przez Heideggera, który w słynnym 7 § *Sein und Zeit* podkreśla, że sposób ukazywania się należy do bytu fenomenu: doświadczenie estetyczne ma charakter ontologiczny, nie jest subiektywnym sposobem ukazywania się przeegzystującego bytu, ale jako proces ontologiczny – czasowo i przestrzennie określony, nierozdzielny ze światem, do którego należy – jest jednością przedstawiającego i przedstawianego. Gadamerowskie doświadczenie estetyczne traci charakter kontemplacji różniącej się od świata naturalnego nastawienia – jaką ma jeszcze u Husserla – na rzecz charakteru żywego uczestnictwa w świecie, którego jest częścią.

U Heideggera, Gadamera, Merleau-Ponty’ego i innych fenomenologów francuskich, o których będzie jeszcze mowa, naznaczona różnicą autodemokratywn-

ność doświadczenia estetycznego nabiera znaczenia ontologicznego, jest takim wydarzaniem się prawdy, którego nie można sprowadzić do aspektów poznawczych i świadomościowych.

Stawiając w centrum zadań fenomenologii temat ukazywania się bytu, fenomenologowie rozumieją to zadanie jako ontologiczne, identyfikują fenomenologię z ontologią. Różnią się zarazem w kwestii charakteru owej identyfikacji, ponieważ różnie pojmują kategorię bytu. Henry Maldiney np. dostrzega istotną różnicę pod tym względem między fenomenologią Husserla i Heideggera<sup>5</sup>. Jego zdaniem, o ile fenomenologia Husserla jest fenomenologią widzenia, o tyle Heidegger proponuje fenomenologię rozumienia. Autorowi *Bycia i czasu* nie chodzi już bowiem o nasz intelektualny, intuicyjny, intencjonalny kontakt źródłowy z rzeczą, lecz o pełne egzystencjalne, rozumiejące otwarcie się *Dasein* na świat, w którym jest ono umieszczone. Stąd program fenomenologii Heideggera wykracza poza teoretyczne ramy, w których chciałby ją widzieć Husserl. Toteż Maldiney wyprowadza swój sposób uprawiania fenomenologicznej estetyki (lub estetycznej fenomenologii) raczej z inspiracji Heideggerowskich niż Husserlowskich.

Przypisywanie się do Heideggerowskiej wersji fenomenologii, sytuowanej w opozycji wobec niektórych rozwiązań Husserla, nie jest jednak we francuskiej literaturze fenomenologicznej regułą. Oto np. Michel Henry dyskutuje z Heideggerem w kwestii charakteru źródłowego ukazywania się, demonstrowanego w dziele sztuki: tym, co się ukazuje (a raczej objawia), jest, według niego, „Życie”. Z pewną rezerwą zarówno wobec Husserla, jak i wobec rozwiązań Heideggera Mikel Dufrenne wprowadza kategorię Natury, utożsamiając fenomenologię z filozofią Natury, w której centrum widzi doświadczenie estetyczne.

To, co można by po Heideggerowsku nazwać Byciem, znajduje się u niego w samym ukazywaniu się przedmiotu doświadczenia estetycznego, mając zmysłowy i zmysłowo dostępny charakter. W *Fenomenologii doświadczenia estetycznego* Dufrenne pisze, iż doświadczenie estetyczne jest miejscem „zdarzania się” rzeczywistości przedmiotu, a podmiot jest jedynie instrumentem wypełniania się owego doświadczenia. Stąd, z podmiotowego punktu widzenia, estetyczne postrzeganie rzeczywistości ma nieodłącznie alienujący charakter: konstytuowanie się przedmiotu estetycznego w jego rzeczywistości polega na powstaniu przedmiotu „innego niż ja”: to nie ja konstytuuję przedmiot estetyczny, lecz konstytuuje się on we mnie.

Ponadto równie dobrze ja jestem „autorem” przedmiotu estetycznego, jak on jest „autorem” mnie samego. Dostrzeżenie wzajemności owej współkonstytucji sytuowałoby Dufrenne’a na pozycjach bliższych Heideggerowi niż „egologicznie” interpretowanemu Husserlowi. To na Heideggera bowiem powołuje

---

<sup>5</sup> Por. H. Maldiney, „Esquisse d'une phénoménologie de l'art”, w: *L'Art au regard de la phénoménologie*, Toulouse, Presses universitaires de Mirail, 1994, *Esquisse d'une phénoménologie de l'art*.

się Dufrenne, pisząc: „bycie przedmiotem [estetycznym – I.L.] jest tu całkowicie jego ukazywaniem się, to właśnie wobec owego ukazywania się doznaję zdziwienia, obok niego przebywam, dopuszczam, aby ono mną powodowało, gdy pozwalam przedmiotowi spełniać się i przemawiać we mnie”<sup>6</sup>. Konstytucja przedmiotu estetycznego nie zakłada gotowego „ja”, które byłoby warunkiem tej konstytucji. Przedmiot estetyczny, aby mógł zaistnieć, uruchamia wszystkie moje ludzkie możliwości, moje rozumienie świata, moją samowiedzę, wyobraźnię i zmysłową oraz emocjonalną wrażliwość. „Doświadczenie estetyczne – pisze Dufrenne – [...] jest doświadczeniem rzeczywistości przedmiotu, który aby być, również ode mnie domaga się obecności”<sup>7</sup>.

Świadomość nie jest już, jak w klasycznej wersji fenomenologii, fundatorką sensu, a akt konstytuowania się przedmiotu nie ma już intencjonalnego charakteru. Pod tym względem francuski filozof stoi w opozycji wobec Husserlowskiego założenia o źródłowym charakterze świadomości. Stąd nie przez pryzmat świadomości estetycznej będzie u Dufrenne’a widziane estetyczne doświadczenie, lecz przez pryzmat Natury, w której zanurzona jest ludzka wyobraźnia i w ogóle ludzkie postrzeganie. „Teologiczną” (tj. opartą na przeświadczeniu o stwórczym charakterze podmiotowej konstytucji) wersję fenomenologii Dufrenne chciałby zastąpić jej „panteistyczno-spinozjańską” wersją, odwołującą się raczej do twórczych mocy krytycznie, niemetafizycznie rozumianej Natury niż do gestu twórcy – podmiotu obdarzonego intencjonalnie ukierunkowaną świadomością.

U Merleau-Ponty’ego fenomenologiczne, Husserlowskie hasło powrotu do rzeczy samych nabiera charakteru postulatu odnowienia ontologii, zerwania z ontologią obiektywistyczną. Byt ma nieredukowalną głębię, stąd zapytywanie o byt jest zgodą na jego nieprzezroczystość, na nasze w nim zanurzenie, które powoduje, że jest on tym, co nas wiecznie przekracza. Uczestniczące zapytywanie o byt jest w ten sposób odkrywaniem jego transcendencji. Byt fenomenalny jest czymś, czego nie da się w doświadczeniu wyczerpać, jego obecność nie daje się w pełni uobecnić, jest obecnością tego, co ją nieskończenie przerasta.

Merleau-Ponty nie rozwija psychologicznych aspektów powyższej tematyki. Jeśli filozofia ma ująć trafnie charakter naszej relacji z bytem, jeśli ma ją demonstrować, nie powinna ona sytuować się ani po stronie tego, co wewnętrzne (procesów psychologicznych podmiotu), ani po stronie tego, co zewnętrzne (obiektywnych, np. fizycznych czy biologicznych praw przyrody), lecz powinna się sytuować w miejscu ich splotu (chiazmy). Powinna raczej pokazywać, jak to, co wewnętrzne, staje się sposobem przejawiania się bytu, zaś to, co „zewnętrzne” – zostaje uwewnętrznione w naszych procesach mentalnych, wyobrażeniowych

---

<sup>6</sup> Mikel Dufrenne, „Zmysłowa wrażliwość wytwórcza”, tłum. I. Lorenc, w: *Fenomenologia francuska. Rozpoznania, interpretacje, rozwinięcia*, red. J. Migasiński, I. Lorenc, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2006, s. 63.

<sup>7</sup> Jw.

i afektywnych. „Wewnętrzna” strona tego splotu ma tu rangę kategorii ontologicznej, nie – psychologicznej.

Tym bardziej trudną rzeczą byłoby przełożenie fenomenologicznej estetyki Merleau-Ponty’ego na język pokantowskiej estetyki psychologicznej.

Sztuka przechowuje – jako własną zasadę – moment odroczenia rozpoznania pełnego znaczenia, który cechuje naszą naturalną percepcję i który jest znamię naszej sytuacji egzystencjalnej. Jej zasadą nie jest adekwatność przedstawienia wobec przedstawianej rzeczywistości, lecz niepełność, brak, odroczenie obecności przedstawianego. Sztuka demonstruje nie tyle wynik poszukiwania ostatecznego sensu, ostatecznej wykładni tego, co jest nam dane do widzenia, ile – sam ruch, dynamikę szukania odpowiedzi na pytanie o bytową tożsamość rzeczy, wraz z pomyłkami, korektami, wraz z towarzyszącym tym procesom brakiem, niedosytem pełnej obecności. Obraz malarski np. – jako nieodłączny element i czynnik naszego doświadczania świata, które jest procesem nieskończonym, ułomnym, wiecznie otwartym na korektę i nawet na samozaprzeczenie – jest również nacechowany niejednoznacznością, nietożsamością, niedosytem przedstawianego. Świadomość przedstawieniowego charakteru obrazu jest świadomością różnicy, braku, nietożsamości. Są one nieodłącznym aspektem żywej percepcji świata, wnosząc w byt obrazu to istotowe pęknięcie lub rozziw, o którym Merleau-Ponty pisał w kategoriach wymiany (splotu) tego, co widzialne i niewidzialne. Jeśli odbieramy obraz jako „prawdziwy”, jeśli „żyje” on w naszej percepcji, to dlatego, że dotyka on i demonstruje to, co wynosi ze swego podłoża: z naszych percepcyjnych związków ze światem. Jest swoistym paradoksem, że obraz wskazujący na swój przedstawieniowy charakter (a więc obraz, który czyni tematem różnicę między faktycznością i pozornością naszego doświadczenia) jest bliższy „życiu” (żywej percepcji), niż obraz iluzjonistyczny.

Dlatego – dodajmy za Merleau-Ponty’em – prawdziwie artystyczne sposoby ujęcia faktyczności świata takim, jakim jest on nam dany w naszym doświadczeniu, zawsze cechuje pewien rodzaj „niedokończenia”, ułomności. Są one miejscem prześwitywania ukrytego podłoża, którym jest potencjalna możliwość innych ujęć, innych przedstawień. Podłoże naszych kontaktów percepcyjnych ze światem jest niewyczerpalną głębią możliwości i to na tę nieskończoność otwiera nas to, co w malarskim przedstawieniu „chwiejne”, niedokończone, demonstrujące własny, przedstawieniowy status (przezieranie grubo tkanego płótna spod warstw farby, wyraźne pociągnięcia pędzla, niedbale rzucane plamy koloru *etc.*). Przedstawienie malarskie „żyje”, jeśli nie osiąga efektu pełnej obecności rzeczy przedstawianej.

## 2. Wyjście poza autonomizm estetyczny: dynamiczny i otwarty charakter estetycznego doświadczenia

Dla Merleau-Ponty'ego doświadczenie estetyczne nie ma izolowanego charakteru, lecz stanowi przedłużenie ludzkich możliwości percepcyjnych. Zarazem pozwala na ich lepsze wykorzystanie, niż ma to miejsce w życiu codziennym. Taka perspektywa – poszerzająca pole badań o mechanizmy pierwotnej, cielesnej percepcji świata przez człowieka – oznacza przełamanie autonomizmu estetycznego ku szerszemu polu percepcji zmysłowej oraz umieszczenie analizy tego, co estetyczne, w centrum fenomenologicznej analizy cielesności jako takiej. W ten sposób – jak trafnie zauważa Barbaras<sup>8</sup> – francuski filozof w swych badaniach estetycznych kładzie akcent raczej na to, co estetykę jednoczy z polem percepcji, niż na to, co ją od niego różni i czyni wyjątkową dziedziną *aisthesis*. I percepcję, i sztukę łączy funkcja odkrywania nietematycznego sensu bytu. W pewnym zmodyfikowanym sensie zatem, patrząc z perspektywy krytyki przeprowadzonej przez Gadamera, Merleau-Ponty podziela Husserlowskie poznawcze ukierunkowanie fenomenologicznej estetyki.

Zadaniem estetyki fenomenologicznej, która chciałaby uniknąć dwóch skrajności – z jednej strony – estetycznego autonomizmu, z drugiej zaś – wchłonięcia przez perspektywę poznawczą, staje się zadanie określenia swoistości estetycznej *aisthesis*. Motywy takie znajdujemy m.in. u Valéry'ego, Erwina Straussa, Lyotarda, Barbarasa i in.

Paul Valéry zwraca uwagę na tę cechę estetycznego doświadczenia, jaką jest odnawialność estetycznie doświadczanego pragnienia obecności. W tym kierunku pójdą również analizy Lyotarda: zmysłowe doświadczenie estetyczne nie jest wypełnieniem potrzeby obecności percypowanego przedmiotu, lecz intensyfikacją tego pragnienia. Odnawialność pragnienia i niewystarczalność satysfakcji, którą Valéry porównuje do zjawiska miłości, jest godnym podkreślenia momentem fenomenologii tego, co estetyczne. Ważnym przede wszystkim ze względu na akcentowanie jego otwartości, niewypełnialności, czym różni się ono od Kantowskiej przyjemności estetycznej jako pełnej, ukierunkowanej na samą siebie satysfakcji.

Takie ujęcie pozwala na dynamizację estetycznego doświadczenia. Twórczość artystyczna to nie stwarzanie zamkniętego w sobie, skończonego dzieła, lecz – wiecznie odtwarzane pragnienie obecności. Barbaras możliwość takiego ujęcia postrzega właśnie u Merleau-Ponty'ego, w jego koncepcji prefigurowania doświadczenia estetycznego przez doświadczenie percepcji. Możliwość jest tutaj tym, co wiecznie przekracza akt; pole doświadczenia przekracza to, co doświad-

---

<sup>8</sup> R. Barbaras, „Sentir et faire. La phénoménologie et l'unité de l'esthétique”, w: *Phénoménologie et l'esthétique*, Encre Marine, Paris 1998.

czane. Stąd niemożliwe jest skończone, pełne doświadczenie estetyczne; w dziele sztuki zaś to, co odczuwane ma nieredukowalną, nieskończoną głębię.

O tym aspekcie doświadczenia estetycznego pisał również Erwin Strauss w *Vom Sinn der Sinne*. Odczuwanie nie jest dla niego pasywną recepcją, lecz – ruchem ku temu, co odczuwane. Można o nim mówić w kategoriach fenomenologicznych tylko poza alternatywą subiektywne–obiektywne. To, co odczuwane, jest nieobecne lub niekompletnie obecne, odczuwanie jest więc „dążeniem do”, pragnieniem, doświadczeniem dystansu. Dzieło sztuki jest zarazem totalnością i ruchem, „dążeniem do”, pragnieniem. Totalność dzieła sztuki to otwarte na nowe ujęcia ograniczenie *hic et nunc* ruchu percypowania świata; otwartego, dynamicznie rozumianego pola percepcji. Wewnętrzny dystans wpisany w to doświadczenie ma znaczenie ontologiczne, gdyż ujawnia on fakt, iż dana aktualizacja (totalność dzieła) nie jest urzeczywistnieniem wszystkich możliwości bytu, że jest jego prowizoryczną delimitacją; artykulacją transcendencji bytu wobec jakichkolwiek prób ujęcia go w totalność dzieła. Transcendencję tę oddaje uczuciowa strona doświadczenia estetycznego, wpisane w nią pragnienie, które jest raczej odniesieniem do nieobecności niż obecności.

### 3. Źródłowość doświadczenia estetycznego

W fenomenologicznym rozumieniu sztuki Heideggera i Merleau-Ponty’ego jest ona swego rodzaju zwornikiem źródłowego doświadczenia genezy świata (a zarazem i należącego do tego świata podmiotu); doświadczenie estetyczne urasta tym samym do rangi zdarzenia ontologicznego oraz najgłębszego doświadczenia rzeczywistości. Nie zakłada ono ponadto stwórczego podmiotu w sensie metafizycznym (takiego jak Bóg czy geniusz), który byłby tego doświadczenia autorem. Rzeczywistość jest zawsze „tu” i zarazem jest zawsze „do zrobienia”; jest tym, co się zdarza, i równocześnie tym, co jest stwarzane. Miał schematu teologicznego ruchu stwarzania jesteśmy tu raczej bliżsi spinozjańskiej *natura naturans–natura naturata*.

*Aisthesis* – u Merleau-Ponty’ego rozumiana jako *ergon* – jest więc *genesis*, a estetyka staje się nauką o obszarze poprzedzającym wszelkie podmiotowo-przedmiotowe dychotomizacje, stoi u źródeł *logosu*, gdzie ze sfery pierwotnego, zmysłowego kontaktu człowieka ze światem dopiero wyłaniają się jakiegokolwiek formy. Forma zaś nie ma ani arystotelesowskiego, ani kantowskiego znaczenia, nie należy ani do świata, ani do podmiotu, lecz jest pierwotnym sposobem artykułowania się ich genetycznego związku.

Tak rozumiane doświadczenie estetyczne (tak jak u Heideggera, również u Merleau-Ponty’ego, Maldineya czy Escoubas będące doświadczeniem sztuki) staje się przedmiotem filozoficznej refleksji, której zadaniem jest ukazanie źródeł procesu podmiotowo-przedmiotowej tematykacji, w której sztuka uczestniczy.

Trudność filozoficznego opisu takiego doświadczenia polega na tym, że chodzi tu o nazwanie tego, co stoi u źródeł *logosu* wszelkiego przedstawienia. Jest to zadanie wykraczające poza możliwości tradycyjnego filozoficznego dyskursu, choć filozof zdaje sobie sprawę, że jedynym dla niego wyjściem jest opisanie doświadczenia estetycznego przy pomocy środków dyskursu pojęciowego. Stąd (owocująca postawą eksperymentatorstwa w zakresie filozoficznych środków wyrazu) świadomość oporu, jaki ów obszar genezy form stawia teoretycznym eksplikacjom, świadomość, iż doświadczenie estetyczne jako rodzaj współkształtującego uczestnictwa człowieka w świecie, nie da się sprowadzić do wymiarów *bios theoretikos*. Ta tendencja współczesnej estetyki fenomenologicznej zrodziła się w polu polemicznych napięć z Husserlowską formułą fenomenologii, na co – na przykładach koncepcji Heideggera i Arendt – wskazywałam w poprzednich partiach niniejszego tekstu.

Fakt, iż współczesna fenomenologia (zwłaszcza francuska) tak wiele teoretycznych nadziei łączy z możliwością wydobywania i opisu charakteru oraz przebiegu doświadczenia estetycznego, jak również fakt, iż przypisuje temu doświadczeniu wyjątkowe znaczenie, jest symptomatny nie tylko dla procesów przeobrażania się samej fenomenologii, ale również istotny dla sposobu uprawiania fenomenologicznej estetyki.

Jeśli – jak chcieliby tego Heidegger, Merleau-Ponty, Dufrenne, Maldiney, Marion, Henry, Escoubas i in. – doświadczenie estetyczne jest sposobem na dotarcie do tego, co w zwykłym doświadczeniu, w naszym potocznym postrzeganiu świata jest nam niedostępne, ale co zarazem warunkuje tę percepcję, co stoi u jej podstaw jako źródłowe doświadczenie ukazywania się fenomenowi – fenomenologia ma wszelkie przesłanki, aby „odnaleźć swoją prawdę w doświadczeniu, na którym budowana jest estetyka jako dyscyplina filozoficzna”<sup>9</sup>. Wymaga to jednak zmiany formuły zarówno samej fenomenologii, jak i estetyki, przyjęcia innej optyki wobec ich teoretycznego statusu.

Doświadczenie estetyczne jest pewnym sposobem udostępniania przedmiotu w jego ukazywaniu się, zarazem jednak dokonuje swoistej neutralizacji „rzeczywistości” przedmiotu, neutralizuje naturalne („naiwne”) nastawienie towarzyszące zwykłemu postrzeganiu świata. Sztuka dostarcza nam doświadczenia niedostępnego codziennemu postrzeganiu i w tym znaczeniu czyni ona widzialnym to, co niewidzialne. Motyw ten podkreśla nie tylko Merleau-Ponty, ale i np. Maldiney, Henry, Marion czy Escoubas. Doświadczenie sztuki urasta w ten sposób – jak to było u Heideggera – do rangi „doświadczenia pierwszego”, stojącego u podstaw wszelkiej percepcji zmysłowej i zarazem niesprowadzalnego do faktyczności zwykłego postrzegania. Doświadczenie to dotyczy bowiem zarówno tego, co się w określony sposób ukazuje, jak i samego ukazywania się.

---

<sup>9</sup> M. Saison, „Le tournant esthétique de la phénoménologie”, cyt., s. 129.

#### IV. Uwagi końcowe

Fenomenologia współczesna, szczególnie francuska<sup>10</sup>, uprzywilejowuje doświadczenie estetyczne. Mówi się nawet o zwrocie estetycznym w tej filozofii. Henry Maldiney podkreśla, iż doświadczenie estetyczne jest czymś więcej niż obszar egzemplaryczny szeroko rozumianego doświadczenia fenomenologicznego; dla fenomenologii jest to doświadczenie wyjściowe: „Ujęcie fenomenologiczne zaczyna się wraz z naszą obecnością w dziele sztuki”<sup>11</sup> – pisze, umocowując tym samym fenomenologię w praktyce artystycznego uczestnictwa i poszerzając jej zakres interpretacyjny o nowe obszary. Samo zaś doświadczenie estetyczne nabiera u Maldineya fenomenologicznego charakteru, staje się przedmiotem fenomenologicznej estetyki zmysłowości.

Estetyczne doświadczenie, utożsamiane najczęściej we współczesnej fenomenologii ze swoistym, przysługującym sztuce zmysłowym doświadczeniem postrzeżeniowym, wymyka się tradycyjnym, metafizycznym kategoriom, podziałom i dystynkcjom, przede wszystkim – tradycyjnej ontologii. Nie mieści się również w formule pokantowskiej estetyki psychologicznej, otwierając się na analizę szerszych kontekstów kulturowych, zawierając alianse z hermeneutyką czy antropologią kulturową, a nawet (jak wskazuje na to przykład badań Lyotarda) otwierając się na współpracę z psychoanalizą.

Obydwa typy doświadczeń: fenomenologiczny i estetyczny, zakładają redukcję, mimo iż oczywiście w każdym przypadku chodzi o inny typ redukcji. Podobnie, choć pod wieloma względami inaczej, zarówno w doświadczeniu fenomenologicznym, jak i estetycznym dokonujemy neutralizacji realności. Współczesna fenomenologia podejmuje więc temat Husserlowski, omawiany w poprzedniej części niniejszego artykułu.

Doświadczenie estetyczne w egzemplaryczny sposób urzeczywistnia tę paradoksalną stronę doświadczenia fenomenologicznego, które – jak wskazują na to ujęcia Merleau-Ponty’ego, Henry’ego czy Maldineya – jest ujmowaniem „niewidzialnej strony” ukazującej się rzeczy; „widzialne” jest tu ujmowane tylko w swym związku z „niewidzialnym”. Zarówno artysta, jak i fenomenolog zmierzają ku doświadczeniu źródłowemu; w sztuce bowiem, podobnie jak w doświadczeniu fenomenologicznym, dane jest to, czego nie oferuje doświadczenie potoczne. „Sztuka czyni widzialnym to, co nie jest dane w percepcji”<sup>12</sup> – pisze Maldiney. Dla Dufrenne’a – podobnie – przedmiot estetyczny jest nieredukowalny do przedmiotu codziennego doświadczenia, a doświadczenie estetyczne – odległe od potocznego, naukowego czy użytkowego. Na swoistość tego, co estetycz-

---

<sup>10</sup> Pisałam na ten temat we wstępie do *Fenomenologii francuskiej...*, wyd. cyt. Wykorzystuję tu fragmenty tego tekstu.

<sup>11</sup> H. Maldiney, dz. cyt., s. 220.

<sup>12</sup> H. Maldiney, dz. cyt., s. 209.

ne, wskazują również Henry i Marion, mówiąc o „zdwojeniu” doświadczenia estetycznego, które wynika z jego podwójnej partycypacji w tym, co widzialne, i w tym, co niewidzialne.

Zarazem – jak widzieliśmy – tak rozumiane doświadczenie estetyczne wymyka się formule estetyki autonomicznej. W *La croisée du visible* Marion podkreśla, że wymyka się ono nawet samej estetyce, że w większym stopniu jest ono fenomenologiczne, niż tradycyjnie estetyczne: np. problematyki obrazu nie da się zamknąć w polu estetyki, lecz jest ona problematyką „oczyszczonego” fenomenologicznie widzenia, zaś taka „fenomenologicznie oczyszczona estetyka” znajduje się w centrum zainteresowań fenomenologii<sup>13</sup>. Poszerzenie to dotyczy również osadzenia problematyki fenomenologiczno-estetycznej w ontologii. Fenomenologia ta jest ukształtowana bowiem nie tylko w toku dyskusji z rozwiązaniami Husserla. Jej „zwrot estetyczny” jest również wynikiem krytycznego przyswojenia koncepcji Heideggera. Znaczenie, jakie chciałby Heidegger nadać pytaniu o rzeczywistość sztuki kieruje nas raczej ku rozwiązaniom ontologiczno-fenomenologicznym, w zmodyfikowanym przez Heideggera znaczeniu terminu „fenomenologia”.

Dzieło sztuki jest fenomenem *par excellence*. Jego rzeczywistość nie jest tym, do czego ono odsyła i co zastępuje. Jest raczej tym, co się „samo w sobie ukazuje”. Ukazuje się zaś jako naprzemienna, dialektyczna (skrywająco-odkrywająca) gra tego, co się ukazuje, i tego, jak się ukazuje. Obydwa momenty tego skrywająco-odkrywającego ruchu nawzajem się zakładają i znoszą.

Mówiąc ogólnie: współczesna estetyka fenomenologiczna (lub – fenomenologia estetyczna, jeśli przyjmiemy tezę o dokonaniu przez nią „zwrocie” estetycznym) znacznie modyfikuje podstawowe założenia fenomenologii transcendentalnej Husserla, zwłaszcza w zakresie założeń transcendentalnych i poszerza o nowe możliwości. Sądzę, że najistotniejsze w sensie filozoficznym są następujące pola tematyczne tej modyfikacji:

1. **Intencjonalność** w znaczeniu zmienionym i poszerzonym przez współczesne wersje fenomenologii, rozsadzającym ramy noetyczno-noematyczne przyjęte przez Husserla i umożliwiającym zdanie sprawy z faktyczności świata, który nieskończenie przerasta pole samego doświadczenia (doświadczenie estetyczne pozwala nam wejrzeć w tajemnicę świata; jest ono sposobem na uniknięcie egologicznych konsekwencji założeń klasycznej fenomenologii);
2. **Źródłowość** – podjęcie ważnego tematu genezy sensu; umieszczenie jej w obszarze zmysłowej percepcji oraz doświadczeń cielesności; język sztuki, kulturowe znaczenia stanowią artykulację tego niemego, lecz obdarzonego sensem podłoża.
3. **Fenomenalizm** (zakładający, że ukazywanie się jest konieczną własnością bytu) – podjęcie wątku egzystencjalnego i ontologicznego znaczenia procesów uka-

<sup>13</sup> Por. J.L. Marion, *La croisée du visible*, Paris P.U.F. 1966, s. 77.

zywania się fenomenu w kategoriach dialektyki widzialnego i niewidzialnego, obecności i nieobecności, co oznacza włączenie opisywanej wersji fenomenologicznej estetyki w zmodyfikowane przez współczesną filozofię projekty ontologiczne.

### **Husserl and the Aesthetic Turn in Contemporary Phenomenology**

**Keywords:** *aesthetic turn, neutral modification, oscillation of attitudes, aesthetic consciousness, aisthesis, Abschattungen, sensus communis, aesthetic autonomy, aesthetic experience, intentionality, phenomenalism*

Postphenomenological aesthetics – conceived as a path leading phenomenology from the limitations of its classical version towards its own possibilities – have assumed a new meaning which Husserl himself did not foresee. Many contemporary phenomenologists, particularly in France, mention the aesthetic turn as one of the turns of post-Husserlian phenomenology. Given the complex character of the relation between Husserl's *oeuvre* and the 20-century aesthetics that has just been mentioned, the present article consists of two parts: it takes its point of departure in Husserl's statements on aesthetic subjects and their philosophico-aesthetic meaning. However, the article mainly focuses on the effect of influence exerted on aesthetics by Husserl's philosophy seen as a whole, including the form it was given by approaches reforming its classical version.