

Monika Murawska

Sztuka, która pozwala zobaczyć niewidzialne Maurice Merleau-Ponty o malarstwie Cézanne'a i Michel Henry o abstrakcji Kandinskiego

W koncepcjach francuskich fenomenologów Maurice'a Merleau-Ponty'ego (1908-1961) i Michela Henry'ego (1922-2002) ciało stanowi naczelną kategorię, wokół której konstruują oni złożony system pojęć. Sztuka odgrywa wśród nich rolę niezwykle istotną.

Merleau-Ponty jest filozofem, którego fenomenologia otwiera podmiot-ciało na świat – świat utożsamiony w *Widzialnym i niewidzialnym* z „żywym tworzywem cielesnym”, pulsującym i ostatecznie niewyraźnym Bytem. W jego koncepcji ciało stanowi swoistego rodzaju „wehikul bycia w świecie”¹, a subiektywność stapia się z cielesnością. Ciało okazuje się dynamiczną całością i warunkiem wszelkiej obecności. Prymat ucieleśnionego podmiotu nad *cogito* powoduje zastąpienie intencjonalności świadomości intencjonalnością ciała, ponieważ ciało sytuuje nas w świecie, zanim uczyni to świadomość pojęciowa.

Henry wyróżnia dwa aspekty cielesności, twierdząc, że żywa cielesność (*la chair*) przynależy do Życia², ciało natomiast (*le corps*)³ związane jest

¹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 100.

² Termin „życie” jest istotny dla rozważań Henry'ego. Jest wieloznaczny i w gruncie rzeczy nie zdefiniowany w sposób ścisły i konkretny, pozwalający odróżnić byty ożywione od nieożywionych. Autor, pisząc o Życiu, posługuje się często wielką literą, sugerując konotacje chrześcijańskie. Próba interpretacji i krytyka tej kategorii wykraczają jednak poza ramy tej pracy. Warto jedynie zauważyć, że Henry uznaje życie za warunek transcendentalny wszelkiej cielesności, wprost nazywając je w jednym z artykułów „transcendentalem” (M. Henry, *Art et phénoménologie de la vie*, w: *idem, De l'art et du politique*, Paris 2004, s. 288). W *Incarnation* swoją filozofię określa, między innymi, jako fenomenologię życia (M. Henry, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris 2000, s. 217). Stosując tę kategorię, będą posługiwała się wielką literą, ponieważ chciałabym uniknąć jej potoczego rozumienia.

³ Rozróżnienie między *la chair* a *le corps* (niemieckie *Leib* i *Körper*) jest trudne do oddania w języku polskim. Dla Henry'ego, a wcześniej również dla Merleau-Ponty'ego, fakt

nieuchronnie ze światem. *La chair* umożliwia pojawienie się doznaniowości (*sensibilité*), która w filozofii Henry'ego okazuje się wymiarem transcendentalnym, warunkiem możliwości zaistnienia podmiotu i otaczającego go rzeczywistości. W tej koncepcji *sentio* poprzedza i stanowi podstawę *cogito*. Kluczowe pojęcie doznaniowości nie zostaje ograniczone do zmysłowości (*sensualité*), ale silnie powiązane ze sferą afektywną (*affectivité*). Z tej perspektywy nasze ciało okazuje się swoistego rodzaju zdwojoną rzeczywistością (*réalité double*), ponieważ z jednej strony posiada zewnętrznie i przejawia się w świecie, z drugiej zaś jest przeżywane od wewnątrz, w doznaniu samo-objawienia się Życia, jak określa to Henry. Wszystkie opisy naszej żywej cielesności odnoszą się do Życia⁴, do którego należą cierpienie, miłość, radość czy zazdrość. Ciało z obiektywnego i materialnego przedmiotu staje się żywą, podatną na cierpienie cielesnością. Staje się odczuwaniem (*pathos*) Życia, jest bowiem realnie przez nas doświadczane w każdej z naszych najbardziej elementarnych impresji⁵.

Obaj myśliciele zwracają uwagę na fakt, że to właśnie ciało, choć interpretowane przez nich w odmienny sposób, umożliwia akt kreacji artystycznej, ponieważ pozwala nam doznawać. To właśnie zmysły, a więc nasza zdolność odczuwania, ustanawiają ten wymiar ontologiczny, gdzie może narodzić się sztuka. Według Henry'ego dzieło sztuki należy jednocześnie do świata zmysłowego i wykracza poza ten świat. Okazuje się dziedziną wyobraźni, a nawet, jak twierdził Sartre, nicością⁶.

I

W filozofii Merleau-Ponty'ego odnajdujemy liczne odniesienia do malarstwa Paula Cézanne'a (1839-1906), natomiast w twórczości Henry'ego można znaleźć wiele odwołań do twórczości Wassily Kandinskiego (1866-1944). Wybór tych właśnie artystów pozwolił im zilustrować na konkret-

posługiwania się dwoma różnymi terminami, określającymi naszą cielesność, ma istotne znaczenie i pozwala na zrozumienie dogłębnej różnicy między nimi. Tłumacze ostatniej książki Merleau-Ponty'ego – *Widzialne i niewidzialne*, przekładając *la chair*, posługiwali się w zależności od kontekstu różnymi terminami. Jednym z nich jest „cielesność” bądź „żywe ciało”, które w moim odczuciu najlepiej oddają w języku polskim sens *la chair* odniesiony do filozofii Henry'ego (M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, Warszawa 1996).

⁴ M. Henry, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, *op. cit.*, s. 216.

⁵ M. Drwięga, *Ciało człowieka. Studium z antropologii*, Kraków 2001, s. 243.

⁶ „Piękno jest wartością, którą można przykładać tylko do wyobraźniowości, i która w swej esencjalnej strukturze zawiera neantyzację świata [...] Wyobrażenie [którym jest dzieło sztuki] może być po prostu „samym” przedmiotem” zneutralizowanym, zneantyzowanym” (J.-P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Warszawa 1970, s. 349).

nych przykładach swoje własne koncepcje estetyczne, których porównanie okazuje się interesujące nie tylko ze względu na niewielki dystans czasowy dzielący myślicieli, ale także na wspólne inspiracje Husserlowskie, z których wyciągają oni zupełnie odmienne wnioski dotyczące sztuki. Ujmując nieco metaforycznie stosunek obu fenomenologów do malarstwa, można powiedzieć, że według Merleau-Ponty'ego malarz intensywnie obserwuje rzeczywistość, aby oddać jej istotę, natomiast dla Henry'ego malarz, aby ową istotę odnaleźć, musi zamknąć oczy. Henry deprecjonuje bowiem percepcję, którą rozumie tutaj jako dokonaną przez Merleau-Ponty'ego interpretację doświadczenia rzeczywistości. W interpretacji tej widzialność staje się zasadą Bytu, a jej urzeczywistnienie umożliwia ucieleśniona podmiotowość. W ten sposób Byt wyraża się poprzez nasze widzenie⁷. Henry poszukuje doświadczenia źródłowego, które fundowałoby zarówno zmysłowość, jak i refleksję.

Analiza porównawcza poglądów na sztukę obu myślicieli pozwala nasykować również zarysy ich koncepcji filozoficznych, ukazując, jak ściśle rozumienie sztuki powiązane zostało z całością ich systemów. W swoich rozważaniach Merleau-Ponty odnosi się nie tylko do malarstwa Cézanne'a, ale wydaje się, że to właśnie jego płótna uznaje za reprezentatywne dla swojej koncepcji sztuki. Henry koncentruje się natomiast przede wszystkim na twórczości Kandinskiego⁸. W obu tych przypadkach mamy do czynienia z filozofią dążącą do samego Bytu, z metafizyką, której medium stanowi malarstwo.

II

Malarstwo jest zawsze związane z człowiekiem. Tylko ucieleśniony podmiot ma możliwość tworzenia sztuki i jej odbioru. Jak trafnie zauważa Merleau-Ponty, nie można wyobrazić sobie czystego umysłu, który maluje. Malarz przemienia świat w obraz, wkraczając w niego swoim ciałem. Ciało to nie jest jednak kawalkiem przestrzeni, ale staje się splotem widzenia i ruchu. Stanowi część widzialnego świata. Tajemnica *ciała własnego* polega bowiem na tym, że jest ono widzące i widzialne. Widzi ono siebie jako Ja pośród rzeczy, jako Ja, które nie przetwarza wszystkiego w myśl, ale jako Ja, związane ze światem, który zamieszkuje, które ma nie tylko twarz, ale i plecy, nie tylko teraźniejszość, ale przeszłość i przyszłość. Specyfika ciała ludzkiego polega na nierozdzielności czującego od odczuwanego,

⁷ I. Lorenc, *Logos i mit estetyczności*, Warszawa 1993, s. 140.

⁸ Michel Henry poświęcił także jeden z artykułów pracom Augusta von Briesena (M. Henry, *Dessiner la musique, théorie pour l'art de Briesen*, w: M. Henry, *De l'art et du politique, op. cit.*).

na wytworzeniu się swoistej zależności oddziaływań między widzącym i widzialnym, dotykającym i dotykany, między jedną ręką a drugą. Nasze ciało jest porównywane do dzieła sztuki, jest tak samo wieloznaczne i nie-definiowalne⁹.

Problematyka ta znajduje ilustrację i uzasadnienie w pracy malarza. Rzeczy i moje ciało są z tego samego tworzywa, więc widzimy je jakby „od wewnątrz”. Światło, kolor i głębia obrazu są dla nas tym, czym są, bo wzbudzają echa w naszym ciele. Na obraz nie patrzę jak na zwykły przedmiot, oglądając tylko jego powierzchnię, ale moje spojrzenie błądzi w jego wnętrzu i widzę według niego czy razem z nim, a nie po prostu go postrzegam. Obraz nie jest ani kalką rzeczywistości, ani samą prawdziwą rzeczywistością, „rzeczą w sobie”. Stanowi rzeczywistość w pewnym sensie pośrednią, jest „wnętrzem zewnętrżności i zewnętrżnością wnętrza”. Przybliża nas do zrozumienia dwoistości i przechodniości doznawania. Oczy malarza są czymś więcej niż receptorami światła, kolorów czy linii. Malarskie widzenie to „posiadanie na odległość”, to ukazywanie tego, co zwykle widzenie uznaje za niewidzialne, to nadawanie światu jego „mięszu” bez uciekania się do wrażeń dotykowych.

Zgodnie z koncepcją obu filozofów doświadczenie estetyczne jest bliższe istoty samego języka, chodzi tu bowiem o „język ciszy”, do którego docieramy, pokonując zniekształcające rzeczywistość pojęcia¹⁰. Według Merleau-Ponty’ego widzenie umożliwia filozofowi bezpośrednie poznanie rzeczywistości – cielesności (*la chair*) świata. Filozof stawia sobie jednak pytania, na które odpowiedział już malarz. Problem percepcji wymyka się bowiem myśleniu, zawiera się w samym widzeniu malarza, który ujmuje swoje doświadczenie rzeczywistości na płótnie. Malarstwo odsłania samą istotę postrzegania.

Według Henry’ego malarstwo okazuje się natomiast kontr-postrzeżeniem¹¹, odsłaniając opisywany przez filozofa transcendentálny wymiar doznaniowości i pozwalając odrzucić uludę przedstawień. Przedstawienie oznacza bowiem dla Henry’ego byt pozbawiony realności¹². W przedstawieniu obrazu zastępują byt, a więc re-prezentacja rzeczy jest ich nieobecnością, ich brakiem. Horyzont przedstawienia jest horyzontem nicości. Realność tego, co jest przedstawione, tego, co może być widziane czy oglądane, zostaje przez Henry’ego sprowadzone do nieobecności bytu. Nic z tego, co się ukazuje, co może zostać postrzeżone czy obejrżane, nie jest prawdziwym bytem. To, co widzialne jest w gruncie rzeczy oznaką braku

⁹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, op. cit., s. 171.

¹⁰ I. Lorenc, *Logos i mit estetyczności*, op. cit., s. 134.

¹¹ M. Henry, *Voir l’invisible. Sur Kandinsky*, Paris 2005, s. 53.

¹² M. Henry, *L’essence de la manifestation*, Paris 1963, s. 787.

Życia. Nic z tego, co wiąże się z Życiem, nie może bowiem zostać postrzeżone, z zasady wymyka się spojrzeniu. Dlatego sztuka zrywa ze światem percepcji, ujawniając sferę czystej doznaniowości naszego ciała – nieprzedstawialnego i niewidzialnego Życia¹³.

Z kolei Merleau-Ponty koncentruje się właśnie na analizie fenomenu postrzegania. Twierdzi, że istotę Bytu najlepiej oddaje struktura widzialne-niewidzialne, a to, co niewidzialne i nieprzedstawialne należy do niej z równą mocą, jak to, co się aktualnie przejawia. Wprowadzenie kategorii widzialne-niewidzialne ma zastąpić tradycyjne opozycje: byt-nicość, świadomość-przedstawienie, rzecz-percepcja. Jednak niewidzialne nie jest tu przeciwieństwem tego, co widzialne, ale jego drugą stroną i ukrytym wymiarem. Jest raczej tłem, umożliwiającym to, co widzialne, jego głębią¹⁴. Rzeczy w ujęciu Merleau-Ponty'ego przestają być tylko empirycznie danymi przedmiotami, tracą charakter trwale związanej substancjalności, stając się cielesnością otaczającej nas rzeczywistości. Swoistą cechą tego, co widzialne jest więc posiadanie jakiejś niewidocznej strony i, zgodnie z koncepcją Merleau-Ponty'ego, malarz jest tym, który nie ogranicza się do odтворzenia wyłącznie tego, co widzialne, ale przyłącza do niego to, co niewidzialne, co zasłonięte, skryte i nieuchwytnie.

III

Henry również twierdzi, że malarstwo odsłania to, co niewidzialne, ale dodaje, że to malarstwo abstrakcyjne, którego najdoskonalszą egzemplifikacją jest twórczość Kandinskiego, prowadzi do samych źródeł malarstwa i jedynie ono pozwala zrozumieć samą możliwość zaistnienia malarstwa jako takiego¹⁵. Stanowi zarówno jego przeznaczenie, jak i źródło rozumiane jako zawsze obecny fundament, początek wszelkiej kreacji. Henry uznaje malarstwo abstrakcyjne za najdoskonalszy wyraz Życia, ponieważ, krytykując kategorię przedstawienia, musi odrzucić sztukę mimetyczną, ujmując ją na sposób Platonski jako kopię kopii. Świat jest światem przedstawień, który należy przewyciężyć. Podobnie jest ze sztuką. Jedyną wartość mają z tej perspektywy obrazy nie-przedstawiające.

Henry dochodzi do wniosku, że sztuka, która jest wyłącznie figuratywna, nie ma żadnej siły kreatywnej, ponieważ re-prezentuje rzeczywistość zewnętrzną, biernie ją kopiując. Z tego względu krytykuje XIX-wieczne malarstwo zarówno symboliczne, jak i realistyczne. W jaki jednak sposób

¹³ G. Dufour-Kowalska, *L'Art et la Sensibilité. De Kant à Michel Henry*, Paris 1996, s. 186.

¹⁴ J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995, s. 78.

¹⁵ M. Henry, *Voir l'invisible...*, *op. cit.*, s. 12.

malarstwo abstrakcyjne może zostać uznane za egzemplifikację malarstwa jako takiego i jak to możliwe, że wyraża ono i pozwala uchwycić istotę sztuki? Często publiczność nie rozumie przecież sztuki współczesnej, bojkotuje wystawy, uznając twórczość artystów awangardowych za aberrację, prowokację, dziwadło. Wbrew temu, Henry twierdzi, że tylko malarstwo współczesne – malarstwo abstrakcyjne – pozwala pojąć sztukę. Zda się on sądzić, że malarstwo abstrakcyjne jest ostatnie w porządku chronologicznym, ale pierwsze w porządku logicznym.

Henry odwołuje się do pism i twórczości artystycznej Kandinskiego, traktując je jako potwierdzenie i element własnej koncepcji. Ożywia tę myśl, a także znajduje i rozwija w niej wątki, ukazujące malarza nie tylko jako prekursora malarstwa abstrakcyjnego, ale także jako teoretyka malarstwa, który pozwala dostrzec w sztuce niejako medium, umożliwiające dostęp do tego, co istotowe, do zrozumienia kluczowej dla Henry'ego kategorii, jaką jest Życie. Zarówno w pracy poświęconej Kandinskiemu – *Voir l'invisible (Zobaczyć niewidzialne)*, jak i artykułach o roli i znaczeniu sztuki, autor *L'essence de la manifestation* usiłuje odpowiedzieć na pytanie, w jakim wymiarze bytu możemy umiejscowić przedmiot estetyczny i jaki status ma doświadczenie dzieła sztuki¹⁶. Malarstwo i teoria sztuki Kandinskiego stanowią dla niego tło, z którego wylania się odpowiedź na to pytanie. Kandinsky przekształcił bowiem tradycyjną koncepcję sztuki, wyzwalając ją spod jarzma konieczności odwzorowywania świata. Teoria Kandinskiego, zgodnie z którą barwy działają silnie na widza, wzbudzając w nim określone uczucia, czy opis stosowania i odbioru poszczególnych form malarzkich stanowią, według Henry'ego, znakomity przykład analiz fenomenologicznych. Kandinsky jest więc z tej perspektywy fenomenologiem, a jego analizy są bliskie Husserlowskiemu, ponieważ chodzi w nich o dotarcie do *eidos* sztuki, do czystych jakości, które sztukę charakteryzują¹⁷.

Punktem wyjścia musi być zatem próba zerwania z Platońską koncepcją sztuki jako *mimesis*. Za walor sztuki błędnie uznano to, że stanowi wierne odtworzenie modelu¹⁸. Kopia pozostaje zawsze wtórna i mniej doskonała od pierwowzoru. Malarstwo powinno ukazywać to, co niewidzialne, to, czego nie można po prostu skopiować, jak drzewa, postaci czy domu. W jaki jednak sposób obraz może odsyłać do czegoś, co jest niewidzialne, wewnętrzne i niedostępne w świecie?

Usiłując odpowiedzieć na to pytanie Henry podąża za rozważaniami Kandinskiego, który wprowadza do swojej teorii zagadnienie środków

¹⁶ M. Henry, *Kandinsky et la signification de l'oeuvre d'art.*, w: M. Henry *De l'art et du politique*, *op. cit.*, s. 203.

¹⁷ M. Henry, *Voir l'invisible...*, *op. cit.*, s. 73.

¹⁸ *Ibidem*, s. 20.

malarskich, stanowiące główny temat jego prac. Oryginalność teorii Kandinskiego polega, zdaniem Henry'ego, właśnie na tym, że dostrzegł i analizował nie tylko treść malarstwa, ale także środki, którymi się ono posługuje. To, co wyraża sztuka, nie należy do świata przedstawień i przestaje stanowić jeden z jego elementów, podobnie jak środki malarskie: punkty, linie, płaszczyzny, formy i kolory, które również okazują się teraz należeć do sfery wewnętrznej, do tego, co niewidzialne, wyznaczając drogę malarstwu abstrakcyjnemu.

Epoché, którą stosuje za Kandinskim Henry, dotyczy nie tylko przedmiotowości w malarstwie, ale również środków, którymi się ono posługuje. Punkty, linie i płaszczyzny pozwalają odsłonić pewną treść emocjonalną, oddziałują na widza i umożliwiają ujawnienie transcendentalnego wymiaru doznaniowości. Celem obrazu jest bowiem modulowanie nastroju i wywoływanie emocji, dlatego jego odbiór ma się dokonywać w sferze doznań, a nie intelektu. Obraz stać się powinien swoim własnym desygnatem¹⁹.

Malarstwo Kandinskiego dąży do nadania malarstwu rangi sztuki w pełni kreatywnej i uniwersalnej, niepodporządkowanej celom zewnętrznym, podobnej do tego, czym jest muzyka. Muzyka jest bowiem, według Kandinskiego, „najmniej materialną ze sztuk”²⁰. Nie imituje rzeczywistości zewnętrznej, ale wyraża samo Życie. Jednocześnie, w tym właśnie punkcie, okazuje się tożsama z malarstwem abstrakcyjnym, a ostatecznie, z malarstwem w ogóle, ponieważ kolory i formy przestają teraz odnosić się do zewnętrznego świata, przestają imitować rzeczywistość. Przynależna im istota nie jest już zmieszana z przedmiotowym wyglądem rzeczy, ponieważ ich zadaniem stało się wyrażanie Życia, do którego należą, wyrażanie naszej zdolności kochania, cierpienia, chcenia.

IV

Merleau-Ponty nie neguje percepcji, ponieważ oznacza ona dla niego poznanie – *con-naissance*, a więc także narodziny – *naissance* podmiotu i świata. Można powiedzieć, że z tej perspektywy widzenie mnie „nawiedza”, co znaczy, że mnie niepokoi; zamieszkuje mnie tak, jak ja je zamieszkuje. Doświadczenie malarskie jest źródłowym doświadczeniem zależności (odwrotności – *réversibilité*) widzącego i tego, co widzialne. W listach Cézanne'a znajdujemy stwierdzenie, że motyw przychodzi, bierze nas w posiadanie, otaczając i badając, penetrując. Obraz przedstawia z istoty relację między malarzem a widzialnym, które ogarnia i zarazem konstytuuje patrzącego. Dzieje się tak, jakby emanowały same rzeczy, a relacja mię-

¹⁹ A. Rottemund, *Kandinsky*, Warszawa 1977, s. 5.

²⁰ M. Henry, *Voir l'invisible...*, *op. cit.*, s. 195.

dzy malarzem a tym, co widzialne uległa odwróceniu. Dlatego wielu malarzy mówi, że to rzeczy na nich patrzą. Z tego względu to, co nazywamy natchnieniem czy inspiracją powinno być tu rozumiane dosłownie. Mamy do czynienia z „tchnieniem” Bytu, z „wdychaniem” i „wydychaniem”, z działaniem i doznawaniem, które nie dają się już od siebie odróżnić. W tym ujęciu nie wiadomo, kto widzi, a kto jest widziany, kto maluje, a kto jest malowany, jak ujmuje to w *Notes* Merleau-Ponty²¹. W ten sposób to, co widzialne czyni się widzącym, ale dokonuje się to jedynie dzięki podmiotowości.

Próba oddania tego doświadczenia ścisłej zależności podmiotu i świata, próba odtworzenia rzeczywistości była dla Cézanne’a, jak relacjonuje Merleau-Ponty, sensem jego pracy i prowadziła aż do życzenia namalowania „niebieskiego zapachu sosen” i „aromatu odległego marmuru z Sainte Victoire”. Jego poszukiwania prowadziły do przekroczenia opozycji między rysunkiem a kolorem, ponieważ, jak mówił sam Cézanne: „Rysunek i barwa przestają być czymś odrębnym: w miarę malowania powstaje rysunek, im bardziej harmonijna jest barwa, tym rysunek dokładniejszy... kiedy barwa jest najbogatsza, kształt osiąga swoją pełnię”²². Wszystko po to, aby dzięki tej syntezie dotrzeć do malarstwa prezentującego czystą obecność, do malarstwa totalnego. Dlatego Merleau-Ponty twierdzi w *Oku i umyśle*, że Cézanne myśli malowaniem, myśli malarstwem (*penser en peinture*). Nie chodzi jednak o to, by mówić o przestrzeni i świetle, dodaje, ale o to, by pozwolić przemówić przestrzeni i światłu, które już tu są²³.

Według Merleau-Ponty’ego niepewność i samotność Cézanne’a tłumaczy się nie tyle chorobą nerwów, co samą intencją twórczości. Sądził on bowiem, że jest bezsilny, ponieważ nie mógł być wszechmocny, a chciał przecież przemienić świat w widowisko i ukazać, w jaki sposób nas dotyka, porusza i zachwyca. Udręka Cézanne’a to udręka przed wypowiedzeniem pierwszego słowa, jak ujmuje to Merleau-Ponty, ponieważ człowiek wypowiadający owo pierwsze słowo nie wie, czy będzie ono czymś innym niż krzyk, czy zdoła przedstawić niezależnie istniejący sens, zrozumiały dla innych. Cézanne był bowiem dla Merleau-Ponty’ego artystą-filozofem. Musiał stworzyć i wyrazić ideę, ale przede wszystkim rozbudzić doświadczenia, które zakorzenia ją w innych umysłach. Naukę, chociażby fizykę, potwierdza doświadczenie, potwierdzają liczby i miary, należące do domeny wspólnej wszystkim ludziom. Udane dzieło natomiast musi wyjaśnić samo siebie²⁴.

²¹ P. Leconte, *Cézanne chez Merleau-Ponty*, w: *Phénoménologie: un siècle de philosophie*, red. P. Dupond, L. Cournarie, Paris 2002, s. 199.

²² Cyt. za: M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, *op. cit.*, s. 347.

²³ P. Leconte, *Cézanne chez Merleau-Ponty*, *op. cit.*, s. 205.

²⁴ *Ibidem*, s. 200.

Malarstwo świadczy o nieskończoności samego widzenia. Widzący nigdy do końca nie zatracą się w tym, co widzi, ani nie wyczerpuje się w nim widzialność. Doświadczenie widzenia, które staje się udziałem malarza, jest doświadczeniem rzeczy, która nigdy do końca nie zostaje osiągnięta, uchwycona. Jeśli widzieć znaczy zmierzać w stronę rzeczy, to oznacza to zarazem niemożność całkowitego zawładnięcia nią i poznania jej. To właśnie Cézanne nazywał spóźnieniem, niemocą, niepokojem, nostalgą. Do końca życia skarżył się na powolny postęp i beznadzieję w docieraniu do celu. Pisał do syna: „Nie mogę dotrzeć do tej intensywności, która rozpościera się przed moimi zmysłami, nie posiadam tego niezwykle bogactwa barw, które ożywia naturę”²⁵.

W koncepcji Henry’ego chodzi natomiast o poznanie wykraczające poza zjawiska, o wewnętrzną (*intime*) istotę rzeczywistości stanowiącą zaprzeczenie przedstawień królujących w świecie. Malarstwo pozwala odsłonić to, co niewidzialne, nie prezentując przed nami istoty rzeczy, ale raczej nas z nią identyfikując w akcie, jakim jest doświadczenie dzieła sztuki²⁶. Malarstwo w koncepcji Henry’ego nie posługuje się widzeniem, nie polega na postrzeganiu dzieł sztuki jako elementów świata. Doświadczenie czerwieni nie jest po prostu postrzeżeniem czerwonego przedmiotu ani nawet czerwonego koloru jako takiego, ale doznaniem, doświadczeniem w nas władzy czy mocy (*puvoir*) tej czerwieni, wrażenia (*impression*). Zdaniem Henry’ego eliminuje to z malarstwa konieczność mediacji przedmiotów²⁷.

Inaczej jest w koncepcji Merleau-Ponty’ego. Tutaj podmiot zawsze zamieszkuje świat, gdzie sens i doznawanie są jednym, kontakt ze światem jest jednocześnie związany z doznaniem i przepelniony znaczeniem. Postrzegający podmiot nie doznaje po prostu impresji, ale pewną konfigurację, potrafi uchwycić skrywany przez nią sens. To znaczy, że świat odpowiada na zagajenie widzącego, jest zawsze otwarty na jego pytające spojrzenie. Poddaje się badaniu patrzącego. To znaczy także, że świat i podmiot, zarazem widzący i widzialny, wylaniają się jeden dla drugiego w widzeniu, źródłowo do siebie przynależąc. Mamy więc do czynienia z dialogiem między podmiotem a przedmiotem, między podmiotem a światem. Według Merleau-Ponty’ego o istnieniu tego dialogu świadczy właśnie działanie malarza.

W koncepcji Henry’ego świat zostaje zdeprecjonowany. Malarz i dzieło pozwalają na jego zniesienie, a nie wylonienie. Widzenie stanowi przeszkodę w procesie poznawania, o czym wymownie świadczy już sam tytuł

²⁵ Cyt. za: P. Leconte, *Cézanne chez Merleau-Ponty*, *op. cit.*, s. 201.

²⁶ M. Henry, *Voir l’invisible...*, *op. cit.*, s. 14.

²⁷ *Ibidem*, s. 131.

znanej powieści Henry'ego *L'amour les yeux fermés (Miłość z zamkniętymi oczami)*. Poznanie, na które otwiera nas dzieło sztuki, nie jest poznaniem przedmiotów, ponieważ chodzi w nim o Życie, które nigdy nie funkcjonuje na sposób rzeczy. Dlatego punktem wyjścia malarstwa okazuje się nie postrzeżenie, jak u Merleau-Ponty'ego, ale emocja, intensywny sposób życia, jak określa to Michel Henry²⁸. Treścią, którą chce wyrażać malarstwo, jest więc afektywność, jest Życie rozumiane jako pulsowanie w nas bycia, do którego malarstwo przynależy i z którym współgra, zmierzając ku skrajnemu punktowi, ku „temu paroksyzmowi Życia, w którym Życie doświadcza samo siebie aż do głębi, w którym pograża się ono w niewyraźnym szczęściu nazywanym przez Kandinskiego ekstazą”²⁹.

Według Merleau-Ponty'ego, to właśnie postrzeganie oznacza przeżycie „ekstazy”, stanowiącej odpowiedź na narodziny samego widzenia. Postrzeżenie nie sprowadza się bowiem do odbioru, do „bycia dotkniętym” w swojej pasywności. Merleau-Ponty twierdzi bowiem, że przyjmujemy pewną postawę, poprzez którą oddajemy się widzeniu. Postrzegając, oko się otwiera, egzystencja wypełnia swoje powołanie, czyniąc się bytem w świecie i dla świata³⁰. „Prowadzę moje płótno jednocześnie, w całości – mówi Cézanne, zgodnie z relacją Gasqueta – łączę w tym samym porywie i tej samej wierze wszystko to, co jest rozproszone”³¹. Jedność malowanego obrazu powinna być dana przez połączenie wszystkich części obrazu, każdej plamy z innymi w taki sposób, że żywa percepcja nie jest rekonstruowana, ale dana natychmiastowo w spojrzeniu. Przedmiot wraz z całością, która go otacza, pozwala się zobaczyć, stanowiąc odpowiedź na apel naszego aktu percepcyjnego.

Merleau-Ponty zauważa, że malarz, przemieszczając i przekształcając elementy oraz materię wrażeń, zmieniając je w kolorowe plamy, rekonstruuje rzeczywistość zgodnie z iluzoryczną, zwodniczą magią imitacji właściwej obrazom. Malarze, parafrazując słowa Alaina, potrafią przekazać nam percepcję, imitując, czyli naśladowując na płótnie wyglądy. Jednak malarz nie jest mistrzem sztuczek, który sprawia, że widzimy lub sądzimy świat fałszywie, jest raczej mistrzem iluzji, za co zresztą winił go Platon. Malarz, który czyni coś widzialnym, zgodnie ze sławnymi słowami Paula Klee, czyni widzialnym samo widzenie. Znaczący to, że malarz wyraża tylko swoje relacje z rzeczywistością. Swoje życie przekształca w dzieło, ukazując nierozzerwalny związek ze światem, z którego się wywodzi. Malarz jest życiem, które wyrывa się na zewnątrz. Nie pozostaje zamknięty w głębi milczącej jednost-

²⁸ *Ibidem*, s. 37.

²⁹ *Ibidem*, s. 38.

³⁰ P. Leconte, *Cézanne chez Merleau-Ponty*, *op. cit.*, s. 200.

³¹ Cyt. za: *ibidem*, s. 198.

ki, ale jest rozproszony we wszystkim, na co patrzy. Malarz nie wyraża tylko pojedynczego siebie, ale cały złożony stosunek do świata, którego wewnętrzne życie artysty jest tylko jedną ze stron. Merleau-Ponty powtarza za Malraux, że samo postrzeganie jest już stylizacją³². Przechodząca obok kobieta nie jest tylko materialnym kształtem, ale od razu pewnym sposobem bycia. Jest pewną szczególną odmianą chodzenia, patrzenia, dotykania i mówienia, które uchwytuję, ponieważ sam jestem ciałem. Jednak styl i sens malarski nie znajdują się w samej tej kobiecie, ponieważ wtedy obraz byłby gotowy przed samym namalowaniem³³. Są przez nią wywoływane.

Według Merleau-Ponty'ego malarz nie może odrzucić świata i jest z nim związany bardziej niż ktokolwiek. Nawet sztuka abstrakcyjna nie jest negacją świata i nie umożliwia jego zniesienia. „O czym mówi sztuka abstrakcyjna, jeśli nie o pewnym sposobie, w jaki neguje lub odrzuca świat? Jej natręctwo, surowość powierzchni i form geometrycznych zachowuje nadal zapach życia, choćby wstydlwego czy pełnego rozpacz³⁴. Henry, zmieniając znaczenie kategorii: Życie czy świat, którymi posługuje się tu Merleau-Ponty, odnalazłby prawdopodobnie w tym zdaniu, wbrew intencjom samego autora, antycypację własnego stanowiska. Warto zauważyć, że według Henry'ego negacja świata przez sztukę abstrakcyjną może okazać się ostatecznie inną formą jego afirmacji, tak jak chaos stanowiłby z tej perspektywy wyłącznie inną formę porządku, ale zarzut ten nie dotyczy, jego zdaniem, twórczości Kandinskiego.

Abstrakcja Kandinskiego, zgodnie z założeniami Henry'ego, jest bowiem uprzywilejowanym rodzajem abstrakcji i wyznacza sobie inne cele niż kubizm, futurizm czy konstruktywizm, które nigdy nie przestały odnosić się do tego, co widzialne, do przedmiotu i świata³⁵. Kandinsky, o czym była już mowa, odróżnia treść malarstwa od środków, jakimi się ono posługuje i wie, że każde dzieło sztuki zakłada też istnienie elementów materialnych, które się na nie składają. Z całością kompozycji, która stanowi dzieło sztuki, koresponduje więc pewien materialny substrat – *continuum*, jak ujmuje to Henry³⁶, stanowiący swoisty *analogon* dzieła, dzięki któremu może się ono wyłonić, nie dając się jednak jednocześnie do niego zredukować. Według Kandinskiego dzieło istnieje abstrakcyjnie przed materializacją, która czyni je dostępnym zmysłom. Najpierw mamy do czynienia

³² M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, przeł. S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 134.

³³ *Ibidem*, s. 135.

³⁴ *Ibidem*, s. 115.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ M. Henry, *Kandinsky et la signification de l'oeuvre de l'art*, *op. cit.*, s. 206.

z abstrakcją, która się materializuje po to, by udostępnić się zmysłom³⁷. Dzieło sztuki pozwala zobaczyć to, co ze swej istoty niewidzialne.

V

Zdaniem autora *Voir l'invisible* nasza postawa wobec rzeczy nie da się zredukować do spojrzenia, do nieczulego i indyferentnego przeniesienia wzroku z jednego obiektu na inny. Spojrzenie – czyste widzenie, które Henry próbuje opisać, nie jest bowiem w tej koncepcji prostym postrzeżeniem, ale pewnego rodzaju odczuciem rzeczy. Henry cytuje słowa Kartezjusza: *Sentimus nos videre* („czujemy, że widzimy”)³⁸, wprowadzając pojęcie *świadomości „doznaniowej”* (*conscience sensible*), która doświadcza sama siebie, sama siebie doznaje w akcie samo-doznaniowości (*auto-affection*) wykluczającym wszelki dystans, odstęp, odległość. Nie możemy odczuwać czegokolwiek, co znajduje się poza nami, jeśli nie odczuwamy, że czujemy³⁹. Najpierw musimy odczuwać sami siebie zanim odczujemy cokolwiek wobec nas zewnętrznego. To, co zmysłowe czy intelektualne może pojawić się wyłącznie na gruncie pierwotnej doznaniowości (*sensibilité*) określonej mianem transcendentalnej i utożsamionej ostatecznie z samo-doznaniowością (*auto-affection*), której nośnikiem jest nasza cielesność.

Dzieło sztuki również zakorzenione jest w doznaniowości. Nie tylko odsłania jej transcendentalny charakter, ale istnieje wyłącznie poprzez nasze zdolności do odczuwania i dzięki nim. Treść dzieła sztuki nie jest niczym przedmiotowym: „To akt odczuwania, który się wypełnia”⁴⁰. Sztuka odsłania Życie, a więc czystą doznaniowość podmiotowości, abstrahuje od świata i przedmiotów, które się na ten świat składają.

Przeciwnie jest w koncepcji Merleau-Ponty’ego. Malarz przy pracy nie wie nic o antytezie człowieka i świata⁴¹, ponieważ malarz jest przede wszystkim tym, który patrzy. Jego styl nie rodzi się w zaciszu intymności, ale w źródłowej obecności rzeczy. W samej percepcji pojawia się i tworzy styl. Malarz jest przede wszystkim pewnym spojrzeniem i stylem. Jego

³⁷ M. Henry, *Voir l'invisible...*, *op. cit.*, s. 34.

³⁸ Cyt. za: M. Henry, *Kandinsky et la signification de l'oeuvre de l'art*, *op. cit.*, s. 208.

³⁹ Henry interpretuje tutaj rozważania Husserla zawarte w *Ideach II*, gdzie wrażenie odgrywa uprzywilejowaną rolę w konstytucji żywego ciała. Husserl twierdzi, że dotykając jakiegoś przedmiotu, nie tylko odczuwam gładkość, szorstkość czy chropowatość jego powierzchni, ale odczuwam samo to odczuwanie. Posługując się terminami stosowanymi przez Husserla i jego polską tłumaczkę – Danutę Gierulanę, dotykając, nie tylko odczuwam i rozpoznaję własności dotykanego przedmiotu, ale także czuję, że dotykam, doznaję swojej własnej cielesności (E. Husserl, *Ideach II*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1974, s. 205-207).

⁴⁰ M. Henry, *Voir l'invisible...*, *op. cit.*, s. 192.

⁴¹ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł...*, *op. cit.*, s. 134.

kreacja jest „koherentną deformacją”, poprzez którą przekształca nieuporządkowany, rozsypany jeszcze sens w percepcję i sprawia, że istnieje ona jako ekspresja. Malarz wyraża przede wszystkim swój stosunek do świata, co nie implikuje bynajmniej faktu, że artysta nie może jedynie i wyłącznie rozkoszować się obcowaniem z samym sobą. Jeśli malarstwo nie służy już wierze lub pięknu, zaczyna służyć jednostce, jest „zagarnianiem przez nią świata”. Malarstwo Cézanne’a byłoby tu jednak pewnym wyjątkiem. Merleau-Ponty sądzi bowiem, że jest ono nie tyle zawłaszczaniem świata przez podmiot, ile ukazaniem ich wspól-egzystencji. Malarstwo Cézanne’a ukazuje, że ekspresja od początku zamieszkuje cielesność, ponieważ posługiwanie się ciałem samo jest już pierwotną ekspresją. Zrozumieć malarza i jego malarstwo, to uchwycić tę pierwotną ekspresję naszej cielesności, pierwotną ekspresję, w której egzystencja, będąc spojrzeniem, czyni z siebie gest, wyraża się poprzez odniesienie do siebie samej i świata. Malarz „udziela” swojego ciała światu, zmieniając ten świat w malarstwo.

Ekspresja malarskiego gestu nie jest czymś innym niż ekspresja ciała. Oznaczają one sposób, w jaki zamieszkujemy świat. Świat jest zarówno po to, aby go zamieszkiwać, jak i po to, aby go malować. Tak rozumiana ekspresja jest więc powrotem do niemej obecności rzeczy, jest powrotem do głębi doświadczenia niemego i samotnego, podobnego do tego, w którym ciało poufale powierza się światu, tworząc z nim głęboką i nierozzerwalną relację.

Obaj filozofowie zgadzają się z pewnością, że sztuka nie jest imitacją, tak jak słowo nie jest podobne do tego, co desygnuje⁴². Malarz, zgodnie ze słowami Merleau-Ponty’ego, przemienia w widzialny obraz to, co bez niego pozostałoby zamknięte w oderwanym życiu każdej świadomości: przemienia w widzialny obraz wibrację kształtów, która jest kolebką każdej rzeczy⁴³. Kiedy Cézanne postrzega rzeczywistość, twierdzi Merleau-Ponty, wszystko dane jest mu naraz i wszystko jednocześnie rozpada się, nie dając się uchwycić, ponieważ Cézanne’owi chodzi o osiągnięcie takiego kontaktu ze światem, który jest „ciszą rozumienia”, poszukiwaną nieustannie przez filozofów. Malarz uczy nas, że widzenie oznacza niewolę, całkowite oddanie się „motywowi”, uczy, że w długiej kontemplacji pejzażu, przygotowującym do aktu malowania, chodzi o poddanie się spektaklowi rozgrywającemu się przed naszymi oczami. Malarz staje się więc instrumentem widzenia.

Zdaniem Henry’ego, to nie Cézanne, ale Kandinsky odsłonił pulsującą w bycie niewidzialną postać Życia i związek tego Życia ze sztuką; odkrył we wszystkich przedmiotach wewnętrzny rezonans, który znajdujemy rów-

⁴² *Ibidem*, s. 84.

⁴³ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, *op. cit.*, s. 84.

nież w elementach obrazu, takich jak punkt czy linia⁴⁴. Ostatecznie bowiem struktura kosmosu i sztuki jest dla Henry'ego ta sama. Staje się realna tylko doświadczając siebie wewnątrznie w patosie niewidzialnej subiektywności, którą jest Życie⁴⁵.

W koncepcji Henry'ego nie chodzi jednak o przeniesienie niewidzialnego w sferę tego, co zewnętrzne i widzialne. Chodzi raczej o bardziej żywe i intensywne uczucia, o zachowanie specyfiki tego, co niewidoczne i zatrzymanie tego w przeznaczonym dla niego miejscu – w bezprzedmiotowej i niereprezentowalnej subiektywności⁴⁶. W relacji Życia ze sztuką nie istnieje spojrzenie, ponieważ nie ma tu ani spojrzenia, ani sensu, ani przedmiotu. Gdy rozważamy, przykładowo, relację: Życie – kolor okazuje się ona związana z subiektywnością, okazuje się wewnętrznym brzmieniem czy rezonansem koloru. Obrazuje to równanie, które Henry formułuje na podstawie teorii Kandinskiego:

$$\text{wewnętrzny} = \text{wewnętrzność} = \text{Życie} = \text{niewidzialny} = \text{patos} = \text{abstrakcja}^{47}.$$

VI

W koncepcji Merleau-Ponty'ego malarz nie neguje rzeczywistości, ale usiłuje ją oddać na płótnie. Autor *Fenomenologii percepcji* przypominał o dążeniu Cézanne'a do wierności wobec natury. Kiedy Emil Bernard mówił mu, że dla klasyków obraz wymagał rozgraniczenia konturów, kompozycji i rozmieszczenia światła, Cézanne odpowiadał: „Oni malowali obrazy, my poszukujemy kawałka natury”⁴⁸. Wydaje się, że niezwykle uwaga, jaką przywiązywał do natury, jego nabożność dla widzialnej rzeczywistości, stanowiły ucieczkę od świata ludzkiego. Cézanne w wieku 67 lat powiedział, że wydaje mu się, iż powoli robi postępy, ponieważ dla niego ekspresja nigdy nie może zostać osiągnięta, jako że dzieło, podobnie jak myślenie, pozostaje zawsze „do podjęcia”. Ani filozof, ani artysta nie posiadają nigdy do końca słowa czy motywu, ale zawsze będą one do niego powracać.

W koncepcji Henry'ego natura zostaje zdeprecjonowana. Malarstwo abstrakcyjne, podobnie jak muzyka, pozwalają się od niej uwolnić, pozwalają ją odrzucić. Jak się jednak okazuje, odrzucenie to nie jest ostateczne. Henry zauważa, że natura posiada niewidzialną istotę, która łączy ją ze sztuką. Naturę można bowiem rozważać z dwóch różnych punktów widze-

⁴⁴ M. Henry, *Voir l'invisible...*, *op. cit.*, s. 229.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 230.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 231.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 25.

⁴⁸ Cyt. za: M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł...*, *op. cit.*, s. 76.

nia. Krytyka natury, implikująca jej stanowcze odrzucenie w malarstwie, dotyczy koncepcji Galileusza, która wykluczyła z rzeczywistości jakości doznaniowe, a więc wszystko to, co okazywało się zrelatywizowane do żyjącej subiektywności.

Naturę można jednak rozumieć inaczej. Można ją ujmować w taki sposób, że jakości przestają być po prostu znakami zewnętrznej rzeczywistości, a stają się impresjami – dźwiękami, tonacjami, „sposobami życia”⁴⁹. Chodzi tu o naturę, która jest źródłowa, subiektywna, dynamiczna, związana z wrażeniami, której istotą jest Życie. Kandinsky twierdzi, że martwa materia przepelniona jest żywym duchem. Henry szuka takiej właśnie natury. Elementy składające się na malarstwo i kosmos są bowiem takie same – to kolory i formy. Pytanie o malarstwo abstrakcyjne staje się z tej perspektywy pytaniem o istotę rzeczywistości, staje się pytaniem ontologicznym.

Według Henry’ego malarz przenosi na płótno Życie, a nie rzeczywistość, a Życie prezentuje się w sztuce nie jako to, co widzimy, co możemy dostrzec, wpatrując się w poszczególne elementy obrazu, ale jako to, co odczuwamy, kiedy zaczynamy obraz postrzegać: jako dźwięk w muzyce, kolory i formy w malarstwie. Sztuka nic nie reprezentuje. Ani świata, ani siły, ani uczucia, ani Życia. Nawet jeśli przyjmiemy, że jakiś obraz przedstawia siłę, przykładowo w postaci umięśnionego mężczyzny, to siła przedstawienia nie ma wiele wspólnego z przedstawioną siłą. Przedstawienie siły może być wyjątkowo słabe i wzbudzać w widzu jedynie poczucie zażenowania, a przedstawienie słabości może z drugiej strony mieć wielką siłę. Siła i słabość w malarstwie to złożenie form i kolorów, które okazują się niezależne od tego, co przedstawiają lub usiłują przedstawić⁵⁰.

Henry podkreśla, że przedmiot w malarstwie figuratywnym stanowi ograniczenie nawet wtedy, gdy samo Życie staje się tematem przedstawienia. Życie ujmowane jako przedmiot, próba jego re-prezentacji stanowią dla sztuki równie niebezpieczną przeszkodę, co świat przedstawień jako taki. Kiedy Życie staje się treścią spektaklu, re-prezentacją, przemienia się w swoje przeciwieństwo – w śmierć. Życie powinno stanowić treść malarstwa, treść sztuki jako takiej, ale treść niewidzialną, abstrakcyjną, wymykającą się próbie uprzedmiotowienia i przedstawieniom⁵¹.

⁴⁹ M. Henry, *Voir l'invisible...*, *op. cit.*, s. 236.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 209.

⁵¹ *Ibidem*, s. 207.

VII

Merleau-Ponty szuka niewidzialnego przede wszystkim w malarstwie figuratywnym, jeśli za takie uznamy malarstwo Cézanne'a⁵². Malować ciało, to malować owo ukryte spojenie, połączenie wnętrza z zewnątrz, ich wzajemne pokrywanie się, ich otwarcie i ekspresję w przestrzeni. Ciało nie jest rzeczą, „nie jest nigdy tam, gdzie jest i nie jest tym, czym jest”. Określamy je jako ekstazy, wykraczające poza siebie. Wydziela z siebie pewien „sens”, który rzutuje na swoje materialne otoczenie i komunikuje innym wcielonym podmiotom. Znaczący to, że ekspresje ciała nie tylko pochodzą z ciała, ale stają się samym tym ciałem. Twarz nie ma po prostu zmarszczek czy uśmiechu, jest samym tym uśmiechem, radością, starością. To w grze kolorów i ich kontrastach istnieje twarz z jej żywą fizjonomią. Policzek nie jest czerwony, ponieważ twarz się uśmiecha, ale uśmiech jest samą tą czerwienią, której nadaje się na płótnie odpowiednie nasycenie i odcień. Uśmiech oświetla twarz nie tyle światłem wewnętrznym, ile promienną ekspresją, którą ukazują kolor. Merleau-Ponty mówił tutaj o „cudzie ekspresji”, który Cézanne pragnął namalować, odsłaniając immanentny sens zamieszkujący ciało.

Kandinsky nie malował portretów, ponieważ, według Henry'ego, chodziło mu o doznanie niezależne od przedmiotowości. Jego płótna pozwalają zrozumieć, że jeśli dostrzegamy, iż każdy element posiada swój zewnętrzny aspekt, poprzez który odróżnia się od wszystkich innych i jakąś wewnętrzną realność, która okazuje się podobna lub identyczna z realnością pozostałych elementów, to jest tak ze względu na możliwość odczuwania obecnej w każdym doznaniu, wzrokowym czy dźwiękowym, dzięki której każde doznanie samo się doświadcza. Jest to możliwość stanowiąca podstawę podmiotowości utożsamionej z transcendentną cielesnością – *la chair*. Zmysłowość pojawia się dopiero na jej gruncie, pozwalając zaistnieć światu, który jest z istoty światem estetycznym. Sztuka staje się więc inherentnym składnikiem każdej kultury, ponieważ dzieło sztuki odsłania zmysłowość świata i subiektywność, która ten zmysłowy świat funduje.

Henry, krytykując sztukę starożytną, twierdzi, że od czasów pojawienia się chrześcijaństwa, celem sztuki przestało być naśladowanie świata. Od tej pory jej celem stało się wyrażenie Życia i wszelkich jego odcieni, jak siły, miłości, przeprosin, oczyszczenia, daru. Usiłowano afirmować Życie, obrazując wiarę, pewność, ufność. Próbowano wyrazić też ich przeciwieństwa, jak zwątpienie, strach, dumę, cierpienie⁵³. Tych uczuć nie możemy jednakże postrzegać bezpośrednio, ponieważ, podobnie jak Życie, są niewidzialne. Dzięki sztuce mamy

⁵² W *Oku i umyśle* Merleau-Ponty omawia również malarstwo abstrakcyjne Paula Klee. Wspomina także nazwiska Marcela Duchampa czy Roberta Delaunaya, których twórczości nie można z pewnością określić mianem figuratywnej.

⁵³ M. Henry, *Voire l'invisible...*, *op. cit.*, s. 218.

jednak do nich dostęp w obrazach ukazujących Zmartwychwstanie, Złożenie do Grobu, Zwiastowanie czy Narodziny. Jednak tematy wymienione przez filozofa wymagają od widza przynależności do konkretnej, zachodniej kultury. Sam zmuszony jest przyznać, że osoba nie znająca Biblii nie zrozumie oglądanych arcydzieł malarstwa zachodniego i kontekstu, który jest potrzebny, by je zgłębić. Zakładając, że malarstwo jest zawsze abstrakcyjne, można ominąć powyższą trudność. Jeśli oddziaływanie sztuki zależy od środków malarskich, którymi posługuje się malarz: od form, kolorów, linii, to właśnie one pozwalają na wyrażenie Życia i stanowią o istocie malarstwa.

Henry dochodzi do wniosku, że nie można wyjaśnić wielkich arcydzieł średniowiecza czy renesansu wychodząc od świata i przedmiotów składających się na ten świat. Nie znamy przecież nikogo, kto asystował przy Zmartwychwstaniu Chrystusa. W słynnym dziele Dirka Boutsy, zgodnie z przykładem podanym przez Henry'ego, anioł znajdujący się obok Chrystusa nie należy do realnego świata⁵⁴. Jego przedstawienie nie może więc stanowić zwykłej kopii rzeczywistości. Henry twierdzi, że kiedy artysta wybierał lub dostawał zamówienie na, chociażby, zobrazowanie Pokłonu Magów, problemy, które przed nim stawały, okazywały się zawsze problemami kompozycji, problemami malarskimi, o których pisze w XX wieku Kandinsky. Zakładając nawet, że rodzaj podłoża i inne techniczne szczegóły były zdeterminowane przez miejsce i czas powstawania obrazu, to artysta musiał sam zdecydować o tym, co najważniejsze, czyli o strukturze dynamicznej pola obrazowego⁵⁵. Dlatego można stwierdzić, że formy, którymi posługuje się malarz i które wybiera spośród wielu są archetypiczne, narzucają się artyście, który słyszy ich wewnętrzny rezonans, ich brzmienie⁵⁶. A jeżeli istnieje archetyp malarski czy formalny, zgodnie z którym artysta postępuje, to, zdaniem Henry'ego, jest to archetyp związany z koniecznością wyrażania Życia. Kolorы, niekiedy niezgodne z tymi, które przysługują poszczególnym przedmiotom w rzeczywistości realnej czy formy nieistniejących osób i rzeczy zostały wybrane przez artystę dla ich brzmienia (*sonorité*)⁵⁷, dla ich patosu, ponieważ – co Henry wielokrotnie podkreśla – wszelkie malarstwo jest malarstwem abstrakcyjnym⁵⁸.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 221.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 222.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 224.

⁵⁷ Henry posługuje się francuskim słowem *sonorité*, które jest tłumaczeniem niemieckiego *Klang*. W *Punkt i linia a płaszczyzna* Kandinsky wielokrotnie używa niemieckiego słowa *Klang*, które polski tłumacz – Stanisław Fijałkowski – wielokrotnie przekłada jako „sens” czy „znaczenie”, ponieważ malarz nadaje mu specyficzny, metaforyczny sens i nie zawsze, co tłumacz zresztą wyjaśnia w przypisie na stronie 19 pracy *Punkt i linia a płaszczyzna*, jest możliwe dosłowne tłumaczenie *Klang* na język polski jako dźwięk czy brzmienie. Podobnie jest z francuskim *sonorité*, które niekiedy używane jest nie w dosłownym, ale przenośnym znaczeniu.

⁵⁸ M. Henry, *Voir l'invisible...*, *op. cit.*, s. 225.

W grocie Lascaux znajdujemy malowidła naskalne sprzed czterech tysięcy lat. Już wtedy, kiedy człowiek zaczynał tworzyć sztukę, posługiwał się liniami, wyznaczał przestrzeń na płaszczyźnie i odkrywał kolory. Z tego punktu widzenia malarstwo abstrakcyjne nie odkryło nowych środków malarskich, środków wyrazu, które byłyby właściwsze. W malarstwie Kandinskiego również znajdujemy linie i kolory. Są to podstawowe elementy malarstwa i dlatego teoria malarstwa abstrakcyjnego stanowi teorię malarstwa w ogóle. Podobnie jak malarstwo abstrakcyjne zawiera w sobie istotę malarstwa jako takiego.

VIII

Z tego punktu widzenia nieistotne stają się badania nad perspektywą czy próby wiernego oddania rzeczywistości, które podporządkowują malarstwo nauce, a sam proces tworzenia korektom intelektu. Podobną postawę reprezentuje w tym względzie Merleau-Ponty, krytykując Albertiańską, czyli renesansową koncepcję sztuki. Według niego nie jest już możliwe traktowanie głębi jako prostej iluzji. Moje oko jest władzą docierania do rzeczy, a nie ekranem, na którym się one odbijają⁵⁹. Perspektywa naszego postrzeżenia nie jest perspektywą geometryczną czy fotograficzną. Dlatego w kinie nadjeżdżający w naszą stronę pociąg powiększa się znacznie bardziej niż to się dzieje w rzeczywistości⁶⁰. Dlatego również wzgórze, które wydawało nam się wyniosłe, na fotografii staje się mało znaczącym pagórkem. Słusznie powiedziano, że gdyby zniekształcenia perspektywiczne były nam bezpośrednio dane, nie musielibyśmy uczyć się zasad perspektywy. Kształek umieszczony ukośnie do naszej twarzy nie poddaje się perspektywie geometrycznej, jak to między innymi pokazuje Cézanne, przedstawiając „z profilu talerz zupy z widocznym wnętrzem”⁶¹. Robi to, ponieważ chce uchwycić prawdę percepcji, odrzucając klasyczny kompromis między formą przedmiotu a perspektywą geometryczną. Twierdzenie, że okrąg widziany z boku postrzegany jest jako elipsa, jest równoznaczne z zastąpieniem postrzegania rzeczywistego przez schemat tego, co powinniśmy zobaczyć, gdybyśmy byli aparatem fotograficznym. W rzeczywistości widzimy formę oscylującą między czymś, co jest elipsą a czymś, co nią nie jest.

To, co wydaje się sprzecznością z punktu widzenia konwencji przedstawienia perspektywicznego, okazuje się w rzeczywistości wiernością malarzowi w jego doświadczeniu. Jeśli uwierzylibyśmy w konieczność tworze-

⁵⁹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, *op. cit.*, s. 303.

⁶⁰ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł...*, *op. cit.*, s. 78.

⁶¹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, *op. cit.*, s. 283.

nia odległości i głębi poprzez perspektywę i jeśli perspektywa gwarantowałyby „malarstwo dokładne i niezawodne”, to podporządkowalibyśmy malarstwo geometrii. Takie dążenia stają się obiektem krytyki zarówno Merleau-Ponty’ego, jak i Henry’ego.

Głębia, którą maluje Cézanne, z jej deformacjami i wielością połączonych ze sobą planów, prowadzi nas do pojęcia syntezy percepcyjnej, która jest jednocześnie syntezą czasową. W teraźniejszości zawiera się to, co było i to, co nastąpi. Zobaczyć odległość, to zobaczyć także pewne „tam”, gdzie moje oko już nie jest i pewne „tam”, gdzie go jeszcze nie było. Mamy jedną minutę świata, która mija, chodzi o to, aby namalować ją w całej jej prawdzie – pisze Merleau-Ponty⁶².

Głębia przedstawiona na obrazie jest czymś zupełnie innym niż tylko odległością postrzeganą dzięki perspektywie. Jest tym, co sprawia, że rzeczy posiadają swoje ciało – *la chaire*. Centralnym problemem malarza staje się właśnie próba oddania cielesności tego, co widzialne. Mimo że Henry deprecjonował widzenie jako przynależne i zawsze związane ze światem, prawdopodobnie zgodziłby się ze stwierdzeniem Merleau-Ponty’ego, że w malarstwie Cézanne’a można rozpoznać to samo poszukiwanie głębi, co w sztuce abstrakcyjnej – malarstwie pozbawionym identyfikowalnych przedmiotów, „nie przedstawiającym skóry rzeczy, ale ukazującym ich cielesność – *la chair*”⁶³, choć Henry ująłby to inaczej: ukazującym pulsujące w nich Życie.

Cézanne mówił: „pejzaż myśli się we mnie”, co z perspektywy filozofii Merleau-Ponty’ego i wprowadzonego na jej gruncie *cogito* milczącego, oznaczałoby gest „rozpościerania się świata” przed podmiotem. Widzenie ściśle wiąże się z tej perspektywy z ową niemą myślą opisywaną przez Cézanne’a wpatrującego się w pejzaż, myślą, która umożliwia kontakt z nieoswojonym bytem, nie zamkniętym jeszcze w języku. Filozofia odkrywa bowiem w malarstwie wezwanie do zakorzenienia słowa w ciszy relacji ze światem, z której wylania się wszelki sens.

Merleau-Ponty twierdzi, że sens ten wypowiada malarstwo Cézanne’a, które poszukuje i odzwierciedla próbę nawiązania niemego kontaktu z rzeczami, kiedy nie zostały one jeszcze nazwane. Autor *Fenomenologii percepcji* poszukuje bowiem myślenia, które pragnie znaleźć swoją własną podstawę, ugruntować się jako słowo w doświadczeniu, a sztuka stanowi właśnie wprowadzenie do takiego doświadczenia.

*

⁶² M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł...*, *op. cit.*, s. 83.

⁶³ P. Leconte, *Cézanne chez Merleau-Ponty*, *op. cit.*, s. 210.

Obaj filozofowie prawdopodobnie odmiennie interpretowaliby szaleństwo Frenhofera, stworzonej przez Balzaca w *Nieznanym arcydziele* postaci malarza, który chciał wyrazić życie samymi barwami i trzymał swoje arcydzieło w ukryciu. Po śmierci Frenhofera jego przyjaciele znaleźli dzieło – płótno przedstawiające jedynie bezładnie zbite kolory, plątaninę linii tworzących gąszcz nie do przebiccia. Zgodnie z koncepcją Merleau-Ponty'ego szaleństwo, a zarazem porażka artysty, spowodowane byłyby zlekceważeniem nieusuwalnego dystansu między przedmiotem a podmiotem, dumą i przesadą twórczego gestu. Malarstwo rodzi się bowiem i żyje właśnie w tym oddaleniu wobec tego, co widzialne, dystansie, którego widzący nie przestaje znosić, ale który nieustannie rodzi się w sercu samego widzenia⁶⁴.

Jeśli to ze względu na tę niepokonywalną przepaść (różnicę pomiędzy tym, co chcielibyśmy wypowiedzieć, a co wypowiadamy) Merleau-Ponty skłonny był twierdzić, że malarstwo jest tylko próżnym wysiłkiem wypowiedzenia czegoś, co zawsze pozostanie do powiedzenia, czego nigdy nie uda się wypowiedzieć do końca, to Cézanne ukazał mu prawdziwy sens tej porażki, która staje się udziałem malarza, usiłującego osiągnąć samych rzeczy. Malarz nie mówi nic, nie posługuje się bowiem słowem, ale jego życie i twórczość stanowią próbę i wysiłek podejmowany w celu pokonania owego dystansu w ciszy widzenia.

Z perspektywy koncepcji sztuki Henry'ego, Frenhofer nie poniósł porażki, ale wyprzedził swoją własną epokę. Udało mu się bowiem wyrazić w plątaninie Pollockowskich linii nie tylko swoje doznania, ale doznaniowość jako taką, stanowiącą warunek możliwości każdej podmiotowości. Wyraził Życie, a więc to, co niewidzialne i ze swej istoty nieprzedstawialne, niezależne od technicznej sprawności mistrza czy wyszukanego tematu.

Odrzucając rzeczywistość przedstawień i dążąc do odsłonięcia Życia, które „uobecnia się w sztuce”⁶⁵, Henry zakłada, że dystans między podmiotem i światem da się zniwelować. Życie jest nam jednak dostępne jedynie dzięki światu i poprzez świat, dlatego skazani jesteśmy ostatecznie na permanentną między nimi oscylację. Życie jest jak Heideggerowskie bycie przejawiające się wyłącznie w bytach i przez nie skrywane. W koncepcji autora *Incarnation* widzialne i niewidzialne okazują się więc ze sobą połączone. Każdy fenomen może być bowiem przeżyty na dwa sposoby: wewnętrzny i zewnętrzny. Wiąże się to z doświadczeniem fenomenu, z którym jesteśmy nieodłącznie związani i który stanowi warunek możliwości naszego istnienia. Jest nim nasze własne ciało – nasza cielesność. Z jednej strony żyję w tym ciele, ale z drugiej doświadczam działania jego władz:

⁶⁴ *Ibidem*, s. 196.

⁶⁵ M. Henry, *Voire l'invisible...*, *op. cit.*, s. 206.

widzę, słyszę, czuję i jednocześnie jestem tym widzeniem, słyszeniem i czuciem, pograżam się w czystej subiektywności w taki sposób, że niczym się nie różnię od władz, którymi się posługuję⁶⁶. Jestem też zawsze zdolny postrzegać moje ciało z zewnątrz, dotykać je czy wąchać, mogę doświadczać go jako realności zewnętrznej, w mniejszym czy większym stopniu analogicznej do innych przedmiotów. W koncepcji Henry'ego nie jest to jednak relacja przechodnia, jak w filozofii Merleau-Ponty'ego, nie mamy tu bowiem do czynienia z odwracalnością (*réversibilité*), ale ufundowaniem i uwarunkowaniem *le corps* przez *la chair*, widzialnego przez widzące, a ostatecznie widzialnego przez niewidzialne.

Ciekawy wydaje się fakt, że obaj filozofowie interpretują twórczość artystów, którzy podążali w tym samym kierunku, wyznaczając malarstwu określoną linię rozwoju. Cézanne'a można uznać za prekursora kubizmu i tego, który poprowadził malarstwo ku abstrakcji, podczas gdy Kandinsky jest tym, który abstrakcję w malarstwie zapoczątkował. Cézanne i jego sztuka ukazują niepowodzenia i daremne wysiłki, aby być wiernym naturze i zrealizować siebie i swoje dzieło. Zresztą słowo „realizacja” pojawia się w listach Cézanne'a od 1896 r. i staje się najpoważniejszym celem jego działania. Cézanne pragnie być bowiem wierny naturze, ale nie imitować, pragnie wyrazić „prawdę w malarstwie”, istotę naszej nieodzownie związanej ze światem egzystencji.

Kandinsky odkrył z kolei, że dzieło sztuki niczego nie reprezentuje, wyrażając jedynie to, co do niego z istoty przynależy: swoje własne jakości zmysłowe – formy, kolory, dźwięki – „elementy”, jak nazywa je sam malarz⁶⁷. Ukazuje czystą widzialność. Doznanie (*sensation*), w którym zakorzenia się świat zmysłowy, stanowiące jego źródło, „nie jest jednak niczym z tego świata”⁶⁸. Mówimy, że drzewo jest zielone albo ulica zbyt głośna, ale w rzeczach nie znajdujemy kolorów czy hałasu. One mogą zostać jedynie odczute, doświadczone, przeżyte w immanencji, która odczuwa siebie, sama siebie doświadcza w taki sposób, że może też jednocześnie doświadczać czegoś, co jest od niej inne⁶⁹.

Wydaje się, że zarówno Merleau-Ponty, jak i Henry dochodzą do wniosku, że jeśli fenomenologia prowadzi nas do decyzji, aby o sens doświadczenia pytać samo to doświadczenie, to należy pozwolić mu się wypowiedzieć. Jednak obaj interpretują tę „wypowiedź” w całkowicie odmienny sposób. W obu omawianych koncepcjach mamy bowiem do czynienia z diametralnie różnym rozumieniem świata i relacji, jaka wiąże go z ucieleśnionym

⁶⁶ *Ibidem*, s. 15.

⁶⁷ G. Dufour-Kowalska, *L'Art et la Sensibilité. De Kant à Michel Henry*, *op. cit.*, s. 187.

⁶⁸ M. Henry, *Voir l'invisible...*, *op. cit.*, s. 20.

⁶⁹ M. Henry, *Kandinsky et la signification de l'oeuvre de l'art*, *op. cit.*, s. 208.

podmiotem. W filozofii Merleau-Ponty'ego reprezentacja staje się prezentacją, a więc w przedstawieniu ujawnia się, choć nigdy do końca, to, co przedstawione; tak rozumiana reprezentacja czyni widzialnym to, co się w niej prezentuje. Dla Henry'ego natomiast pozostaje ona zawsze wyłącznie re-reprezentacją, w której przedstawienie zasłania i zastępuje to, co przedstawione⁷⁰. Według Henry'ego filozofia Merleau-Ponty'ego okazuje się więc filozofią re-reprezentacji, idolatrią.

Z jednej strony, obaj filozofowie zgadzają się z twierdzeniem, że to właśnie sztuka pozwala dotrzeć do tego, co uznają za fundament rzeczywistości. Chodzi tu, podobnie jak w analizie *Butów* Van Gogha dokonanej przez Heideggera, o pokazanie, że malarstwo jest tą uprzywilejowaną dziedziną bytu, która znajduje się u źródła naszego pierwotnego kontaktu z tym, co istotowe, fundujące, niewidzialne, co nie jest jeszcze skażone znaczeniami słów⁷¹. Posługując się klasycznym już rozróżnieniem Mariona, można stwierdzić, że uznają oni sztukę za ikonę, a nie za idola. Dzieło sztuki jest dla nich ikoną, ponieważ nie przesłania pierwowzoru, modelu czy oryginału, ale nam go udostępnia. Nie stanowi kopii unieważniającej obecność wzorca – nie jest wyłącznie idolem. W koncepcji Henry'ego żaden wymiar rzeczywistości poza ucieleśnioną, samodoznającą podmiotowością, nie zyskał tak wyjątkowego statusu⁷².

Z drugiej jednak strony, koncepcje estetyczne omawianych fenomenologów diametralnie się od siebie różnią. Obaj uważają wprawdzie, że to właśnie sztuka pozwala „zobaczyć niewidzialne”, ale to, co niewidzialne oznacza dla nich zupełnie inną rzeczywistość. Dla Merleau-Ponty'ego – cielesność świata, chiazmę, splątanie bytu, *la chair*, do których dostęp otwiera nam percepcja, zwłaszcza ta, która jest udziałem malarza. Dla Henry'ego natomiast niewidzialne jest Życie, nasza zdolność kochania, cierpienia, odczuwania. Wielkie malarstwo jest zawsze abstrakcyjne, ponieważ nie naśladuje rzeczywistości, ale okazuje się zakorzenione w patosie niewidzialnego Życia nieuchronnie związanego ze źródłową pasywnością – samo-doznaniowością ucieleśnionego Ja.

⁷⁰ G. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 21.

⁷¹ I. Lorenc, *Logos i mit estetyczności*, *op. cit.*, s. 142.

⁷² Interpretowane przez Michela Henry'ego dzieło sztuki zostało utożsamione z ikoną w cytowanej już pracy Gabrielle Dufour-Kowalskiej *L'Art et La Sensibilité*, s. 193