

Aleksandra Pawliszyn

O DZIELE SZTUKI...

ABOUT A WORK OF ART...

I

Gdańsk 2023

Aleksandra Pawliszyn

O DZIELE SZTUKI...

ABOUT A WORK OF ART...

Wydawca:

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

ul. Targ Węglowy 6, 80-836 Gdańsk

tel.: +48 58 301 28 01

www.asp.gda.pl

Kontakt:

wydawnictwo@asp.gda.pl

Grafika / Fotografie:

Anna Bem-Borucka

Projekt graficzny, skład i łamanie:

Jacek Miler

Korekta:

Mariusz Wrona

Tłumaczenie:

Katarzyna Jopek

Nakład:

200 kompletów

Druk:

Drukarnia NORMEX

ul. Geodetów 8, 80-298 Gdańsk

Gdańsk 2023

ISBN: 978-83-67720-10-6



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



ZBROJOWNIA
SZTUKI



WYDAWNICTWO
ASP W GDAŃSKU

Aleksandra Pawliszyn

DZIEŁO SZTUKI SPOTKANIEM Z INNYM

THE WORK OF ART IS A MEETING WITH THE OTHER

Gdańsk 2023

DZIEŁO SZTUKI SPOTKANIEM Z INNYM

METAMORFOZA FENOMENOLOGII W HERMENEUTYKĘ FILOZOFICZNĄ

Esencjalna, metafizyczna dialektyka światła i ciemności rozpatrzona być może w kontekście metamorfozy metody, opierającej się na jasnym i wyraźnym widzeniu – jaką przyjęła fenomenologia Edmunda Husserla – w hermeneutykę filozoficzną Martina Heideggera, który w swym wczesnym dziele: *Bycie i czas*, dokonuje istotnego przekształcenia opisu fenomenologicznego w interpretację. Twórca ontologii fundamentalnej, będącej analityką jestestwa – bycia wyróżnionego bytu: człowieka, konstatuje: „Już samo nasze badanie pokazuje, iż metodologicznym sensem opisu fenomenologicznego jest *interpretacja*. Λόγος fenomenologii jestestwa ma charakter ἐρμηνεύειν, dzięki któremu przysługujące samemu jestestwu rozumienie bycia *poznaje* właściwy sens bycia i podstawowe struktury jego własnego bycia. Fenomenologia jestestwa jest *hermeneutyką* w pierwotnym tego słowa znaczeniu, wedle którego jest to interpretowanie”¹. Proponowane przez Heideggera spojrzenie na fenomenologię *Dasein*, pozwala dostrzec *nie mieszczące* się dotąd w epistemologicznym ujęciu możliwości rozumienia jego własnego bycia w świecie². Można by rzec, iż sedno Husserlowskiej redukcji transcendentalnej: źródłem sensu świata jest poznająca ten świat świadomość, odniesione zostaje do egzystencyjnych struktur *Dasein*, a podczas tego odniesienia następuje istotna metamorfoza wymiaru epistemologicznego w ontologiczny (przy nowym, w stosunku do tradycji, Heideggerowskim ujęciu ontologii), gdzie opis staje się interpretacją, a fenomenologia – hermeneutyką filozoficzną.

NIEWYSTARCZALNOŚĆ METODY – ZWROT

Można by rzec, iż noc pragnienia egzystencji pozbawia jasność poznania jej istoty, a pogrążone w mroku źródło jasności domaga się uwagi. Husserla zamysł fenomenologii jako nauki o tym, co jasne i wyraźne zostaje istotnie zmodyfikowany³, by w końcu, wobec skonstatowania rodza-

1 M. Heidegger, *Bycie i czas*, Warszawa 1994, s. 53.

2 Por. *ibid.*, § 31.

3 Por. W. Pawliszyn, *Is Phenomenology as a Science Possible. Reading Heidegger's Viewpoint*, „Analecta Husserliana” 2000, LXVI, s. 177-185.

ju niewydolności uchwytu nauki, opierającej się na czystym oglądzie, wobec ukrywającego się w mroku źródła jasności, zostać porzucony na rzecz słowa poetyckiego.

Inicjująca naukowy dyskurs, poznawczo penetrująca świat świadomość okazuje się niewystarczająca do utrafienia tego, co w filozofii źródeł, zdaniem Heideggera, jest pierwsze – prawdy Bycia. W odniesieniu do uchwytujących tę prawdę poetyckich słów Hölderlina, autor *Przyczynków...* zauważa: „ ‘Interpretacja’ nie oznacza tu bynajmniej: czynić ‘zrozumiałym’, lecz: projekt jego poezji gruntować w namyśle i nastroju, wśród których oscyluje przyszłe jawno-bycie”⁴. Przypomnijmy, iż w opinii autora *Przyczynków...*, czynienie się zrozumiałym w znaczeniu dyskursywnego przedstawienia swoich poglądów, to samobójstwo filozofii.

Warto tu zauważyć, iż zawieszenie przez Heideggera tradycyjnych metafizyk wydaje się rodzajem redukcji fenomenologicznej (czynionej jednak na innym gruncie), a niedyskursywna natura bycia, jako radykalnie bezpośrednie zetknięcie się z prawdą Bycia w słowie poetyckim, przypomina bezpośrednio fenomenologicznego uchwytu.

DYGRESJA METODOLOGICZNA

Przypomnijmy, że w europejskiej tradycji filozoficznej napotykamy na co najmniej dwa paradygmaty naukowości. Jeden z nich jest w typie neopozytywistycznym, który został zainicjowany przez prekursora tego paradygmatu, przedstawiciela tzw. empiryzmu angielskiego, D. Hume’a, kształtujący się dalej poprzez refleksję pozytywizmu pierwszego, autorstwa A. Comte’a, empirio-krytycyzmu E. Macha i R. Avenarius, zwanego też pozytywizmem drugim, aż po tzw. pozytywizm trzeci, określający filozoficzną aktywność Koła Wiedeńskiego (M. Schlick, R. Carnap, O. Neurath), w późniejszym czasie nazwanego neopozytywizmem.

Drugi paradygmat naukowości inicjuje refleksja Św. Augustyna, który uznawał bezpośredni dostęp do własnej myśli za pewny, zapoczątkowując w ten sposób m.in. medytację poznawczą, rozwiniętą w nowożytnej filozofii przez Kartezjusza, a pogłębioną w filozofii współczesnej przez fenomenologiczne badania E. Husserla. Jak wiadomo, fenomenologia w ujęciu autora pracy *Filozofia jako nauka ścisła*, miała być nauką, jednakże status jej naukowości istotnie różni się od statusu naukowości neopozytywistycznej. Wystarczy wskazać na różne koncepcje prawdy stosowane w tych paradygmatach: w neopozytywizmie będzie to spójność (koherencja) łańcucha weryfikacyjnego (zmodyfikowana przez C. Poppera w wymóg falsyfikacji). W przypadku zaś fenomenologii, będzie to wywodząca się od Kartezjusza, tzw. nieklasyczna koncepcja prawdy, uznająca za prawdziwą

4 M. Heidegger, *Przyczynki do filozofii. (Z wydarzeń)*, Kraków 1996, s. 386.

sąd zgodny z ostatecznym i nieodwołalnym kryterium, jakim jest oczywistość, pojęta, także za Kartezjuszem, jako dziejące się w medytacyjnej sferze *ego cogito*, jasne i wyraźne zdawanie sobie sprawy z pewnego stanu rzeczy. Wiadomo też, iż autor pracy: *Idea fenomenologii* uznawał za filozoficzne (w odróżnieniu od naturalnego) nastawienie teoretyczne takie, które jest bogatsze o świadomość krytyczną, wyrażającą się w pytaniu: jak to się dzieje, że w akcie poznania podmiot utrafia przedmiot? Z paradygmatu tego wyrastać będzie tak filozofia M. Heideggera, jak i H.-G. Gadamera.

PRAWDA DZIEŁA SZTUKI. HEIDEGGER

Jak wskazaliśmy na początku niniejszego tekstu, wywodząca się z fenomenologicznego paradygmatu współczesna hermeneutyka filozoficzna, zainicjowana w pracy Heideggera *Bycie i czas*, rozsądza ten paradygmat, wprowadzając w centrum rozważań bycie bytu, a także własną koncepcję prawdy jako *alethei*, nieskrytości. W kwestii prawdy Heidegger zauważa: „Zwróćmy tylko uwagę, że jeżeli istota nieskrytości bytu należy w jakiś sposób do samego bycia (por. *Bycie i czas*, § 44), to ono ze swej istoty pozwala dziać się przestrzeni gry otwartości (prześwit jawności [Da]) i wprowadza ją jako *taką*, w którą każdy byt wschodzi na swój sposób”⁵.

Bycie bytu więc, z jednej strony, mieści w sobie istotę nieskrytości, z drugiej, uruchamia wibracje przestrzeni gry, w której otworzyć się może każdy byt. Jednym ze sposobów dziania się prawdy jest, zdaniem autora eseju *Źródło dzieła sztuki*, jej „odkładanie-się-w-dzieło”⁶. Sama zaś prawda, to tutaj prąpsór skrytości i prześwitu, w którym spierające się strony, się rozstępują⁷. Natomiast ów rozstęp można by, za autorem *Przyczynków...*, nazwać bezgruntowym pęknięciem, „w którym daje się przeczuwająco przemyśliwać niewyczerpalność Bycia”⁸. Akt tworzenia zatem byłby tutaj rodzajem otarcia się o niewyczerpalność istnienia, będącego uczestnictwem w boskiej, twórczej mocy rzeki istnienia⁹.

Przypomnijmy, że wyeksponowana przez Heideggera źródłowo-istotowa sfera dzieła przewija artystę, który dzieło tworzy, dzieło, które tworzy artystę, oraz sztukę, będącą rodzajem „śro-dowiska”, w którym i dzięki któremu wyłaniają się: artysta i dzieło¹⁰.

5 M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, w: idem, *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 42.

6 Ibid., s. 43.

7 Por. ibid., s. 42.

8 M. Heidegger, *Przyczynki do filozofii. (Z wydarzania)*, Kraków 1996, s. 229.

9 Piszę na ten temat w: A. Pawliszyn, *Archeologia zdarzeń inspirowanych śmiercią. Słowo filozoficzne wobec tego, co nie-uniknione*, Gdańsk 2013, s. 153.

10 Por. ibid., s. 7.

STATUS DZIEŁA SZTUKI. GADAMER

Określając status dzieła sztuki jako grę¹¹, podkreśla Gadamer jednocześnie, iż dzieło sztuki jest „jak kryształ: fałdy w jakie układa się bycie, zwietrzenia, zamarszczenia i ruiny, w których trwa czas”¹². Dzieło sztuki istnieje zatem jak gra, gra zatrzymująca wieczną zmienność wszechrzeczy, nadając jej **nowe** trwanie. Dla autora tekstu *Aktualność piękna...*¹³, twórczość jest grą, jaką człowiek prowadzi ze światem, by z jednej strony, przezwyciężyć swą skończoność, z drugiej zaś, by zadać śmierć znikomości zmiennej codzienności.

Ocierając się o wymiary: przeszłości i terażniejszości, dzieło sztuki konstytuuje nowy wymiar czasowości, który Gadamer nazywa „ponadczasową współczesnością”¹⁴. Ta osobliwa czasowość, związana z jednoczącą siłą święta umożliwia pełną komunikację wszystkich ze wszystkimi¹⁵. W dziele sztuki zatem dokonuje się wyjątkowy proces odnoszący absolutną terażniejszość dzieła do każdorazowo innej terażniejszości odbiorcy, a ponadto, jak podkreśla Gadamer, dzieło odnosi się i wpływa na przyszłość odbiorcy. Można więc powiedzieć, iż opierając na przeszłości i tradycji swą ponadczasowość, staje się dzieło dla i dzięki człowiekowi czymś szczególnym. Jest jego kryształową kulą, w której łączą się wymiary czasowości, co pozwala dziejowemu byciu człowieka pojednać się z samym sobą, w kontekście nieoczekiwanej przyszłości.

A zatem, osobliwością Gadamerowskiego rozpoznania dzieła sztuki okazuje się wskazanie na jego swoistą współczesność oraz uznanie historycznego kontekstu powstania dzieła za warunkowo ważny. Dzieło sztuki potraktowane zostanie w tym rozpoznaniu jako wyraz prawdy, „która bynajmniej nie pokrywa się z tym, co sobie w dziele zmyślił jego duchowy twórca”¹⁶. Autor eseju *Estetyka i hermeneutyka* pisze o naddatku sensu, jaki przekazuje dzieło, w stosunku do intencji autora.

Warto zwrócić uwagę na pragmatyczny aspekt, jaki dzieło wywiera na odbiorcę. Chodzi tutaj o to, że dzieło sztuki, jako przekazujące prawdę o ludzkiej egzystencji mieści w sobie, wyakcentowaną przez Gadamera, moc porażenia prawdą¹⁷, co inicjuje misterium przemiany obcującego

11 H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, Kraków 1993, s. 134.

12 H.-G. Gadamer, *O zamilknięciu obrazu*, w: *Estetyka w świecie*, t. II, Warszawa 1977, s. 62.

13 Por., H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*, t. I, Warszawa 1987.

14 H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, w: idem, *Rozum, słowo, dzieje*, Warszawa 1979, s. 120.

15 H.-G. Gadamer, *Aktualność...*, s.352.

16 H.-G. Gadamer, *Estetyka...*, s. 119.

17 Ibid., s. 125.

z nim człowieka¹⁸. Niemiecki hermeneuta zauważa: „Dzieło sztuki, które coś mówi, staje przed nami twarzą w twarz. To znaczy – wypowiada coś, co przez sposób powiedzenia jest jakby odkryciem, odsłania coś zakrytego. Na tym polega owo porażenie (...) niewątpliwie więc zrozumienie, co mówi dzieło sztuki, to spotkanie z samym sobą”¹⁹. Z jednej strony więc, dzieło sztuki, w ujęciu hermeneutyki filozoficznej Gadamera, będzie językiem i, jak wszelkie mówienie, zawiesić będzie musiało dotychczasowość, a także będzie musiało być otwarte na nieznane. Z drugiej strony, spotkanie z dziełem sztuki umożliwia spotkanie z samym sobą, co w ogólności da się określić jako spotkanie z kimś, kogo się do tej pory nie dostrzegało, a kto, jako Inny ujawni nam, kim my jesteśmy, gdy więc otworzymy się na świat Innego...

RORTY'EGO DYGRESJA O HERMENEUTYCE GADAMERA

Chciałabym tu odwołać się do R. Rorty'ego interpretacji hermeneutyki filozoficznej Gadamera, dla którego – jako neopragmatysty – szczególną wartość przedstawia idea autokreacyjności człowieka. Autor pracy *Filozofia a zwierciadło natury* uznaje za „najdonioślejszą zdolność” człowieka „tworzenie nowych obrazów samego siebie”²⁰, co ustala jako Gadamerowską refleksję, mającą na celu *Bildung*, budowanie, kształcenie siebie. Rorty podkreśla, że wysiłek zbudowania siebie i innych „polegać może na hermeneutycznym poszukiwaniu więzi między własną kulturą a pewną kulturą egzotyczną, kulturą jakiegoś minionego okresu lub między naszym badaniem a jakimś innym, dążących do niewspółmiernych celów badaniem posługującym się językiem niewspółmiernym z naszym językiem”²¹. Gdy więc chcemy kreować siebie, musimy otworzyć się na świat-język nieporównywalny z naszym światem. W takim dyskursie z innym, obcym nam światem, musimy wydać się na „niszczącą stare ‘ja’ potęgę obcości, by wspomóc przemianę naszego bytu”, i, jak dodaje amerykański neopragmatysta, taki dyskurs „*musi* być dyskursem nienormalnym”, to znaczy, niekonstruktywnym²².

Jak się wydaje, szczególnym przypadkiem takiego dyskursu byłoby spotkanie z dziełem sztuki, które wszak, w ujęciu Gadamera, poraża nasze ja, z jednej strony, wydając nas nieporównywalnej z nami inności, z drugiej zaś, zmuszając tak nas do kreowania własnej dojrzałości.

18 Szerzej omawiam ten proces w: A. Pawliszyn, *Dzieło sztuki a misterium przemiany*, w: idem, *Archeologia zdarzeń inspirowanych śmiercią. Słowo filozoficzne wobec tego, co nieuniknione*, Gdańsk 2013.

19 H.-G. Gadamer, *Estetyka...*, s. 125.

20 R. Rorty, *Filozofia a zwierciadło natury*, Warszawa 1994, s. 318.

21 Ibid., s. 319.

22 Por. ibid., s. 320.

Spróbujmy zatem dyskursu „nienormalnego” dla oddania tworzącej naszą dojrzałość relacji z przekazaną nam przez dzieło porażającą nas innością, która w szczególnym przypadku byłaby światem Innego.

„BÓSTWIENIE” MEGO ŚWIATA, A INNY

Odrębność spotykających się światów wydaje się tak zasadnicza, iż można tu z powodzeniem posłużyć się metaforą Heideggera wypowiedzi na temat „Bycia” i „Boga”. Autor *Przyczynków...* pisze: „Nigdy bowiem Bycie nie jest określeniem samego Boga, lecz tym, czego bóstwienie Boga potrzebuje, by jednak i całkowicie pozostać od tego **odróżnionym** (wyróżn. – AP)”²³. Możemy więc tutaj – w metaforycznym uchwycie – przedstawić „Bycie”, jako wydarzające się nam komunikacyjne spięcie z innym, niż nasz, światem (Innym). Rezerwując termin „Boga” dla świata własnego, usilnie potrzebującego potwierdzenia – do czego świat Innego okazuje się niezbędny, by uchwycić swój – różny od innego – świat, jako świat jedyny i niepowtarzalny...

DOJRZAŁOŚĆ JAKO LUKSUS ODMOWY

Dojrzałe więc spotkanie się dwóch – odrębnych – światów uwzględnić musi tajemniczą ich wzajemną odmienność, wobec której zaistnieje dopiero swoisty wymiar, łączący jakoś ich niezastępowalne galaktyki. Tutaj cała rozkosz życia płynęłaby z luksusu odmowy zawłaszczeniem innym, niż nasz, światem...

Heidegger pisze: „Odmowa jest najbardziej harmonijnym przymuszeniem najbardziej źródłowej, ponownie początkowej biedy (*Not*) do konieczności samo-obrony (*Not-wehr*)”²⁴. Dla nas tutaj, odmowa byłaby, za Heideggerem, „najbardziej harmonijnym przymuszeniem” do obrony siebie – co można zinterpretować jako walkę o własną – wywalczoną w spotkaniach-starciach z innymi – dojrzałość. Wiązałaby się ona tak z dbałością o spoistość własnego świata, jak też z odmową zawładnięcia i podporządkowania sobie świata innego człowieka. Byłaby więc to odmowa strzegąca również Innego i tutaj – także – przymuszająca go do nieustannego (ponawiającego się) tworzenia własnego świata – do nieustrudzonego poszukiwania własnego spełnienia.

23 M Heidegger, *Przyczynki do filozofii. (Z wydarzania)*, Kraków 1996, s. 225.

24 Ibidem.

WCIAŻ KRZEPNĄCA PRYWATNOŚĆ A TĘSKNOTA ZA INNYM

Jak się więc wydaje, dojrzałość ludzka spełniałaby się w trakcie takiego spotkania z Innym, podczas którego rezygnowalibyśmy z zawłaszczenia naszych światów, a wtedy każde z nas stawałoby się oddychającym zenitem istnienia człowiekiem. Rzecz by można, iż zdarzenie współ-bycia człowieka, niesprowadzalnych do siebie światów pobudzałoby – drżeniem – ich egzystencyjne pola po to, by wyzwalać się wówczas wibrująca prywatność każdego z nich wciąż krzepła.

Przypomnijmy, za Heideggerem, iż odmowa jest „harmonijnością przydzielania (...) prześwitu jawności w jej bezgruntowności (...)”²⁵. Wydaje się zatem, iż odmawiając władczego stosunku do Innego, przekraczamy „rubikon sobości”, przebijamy nasze *ego*, by móc doświadczyć bezgruntowej dla nas prawdy (prześwitu) innego, niż mój, świata, wzbogacając w ten sposób nasz własny świat.

Dla nas więc tutaj zaistnieć w pełni, to poczuć wibrującą – zawsze nieoczekiwaną, przedzierającą się poprzez chłód i mrok wszechświata – inność, pociągającą człowieka ku temu, co nigdy nie jest ugruntowane – ku pulsującej krwią bliskości, ku przytuleniu (się do) innego człowieka...

RDZEŃ SPEŁNIENIA MOCY ISTNIENIA

Pełnia mroku umyka, a ja wciąż poszukuję drogi do siebie – do mojej prywatnej pełni, której nie mogę zakosztować bez drugiego człowieka, bez – nawet burzliwego – spotkania z innym – niż ja – człowiekiem, spotkania, spalającego w każdym z nas rdzenie naszych istnień, sypiącego więc też czasem popiołem bólu – czyniącego niekiedy z naszych egzystencji czarne słońca...

To jednak w ludzkim świecie może wydarzyć się spełnienie, dokonane drogą wytworzenia harmonijnego bycia we dwoje, poprzez odmowę zawłaszczenia innością – odmowę, stanowiącą rdzeń spełnienia niewysłowionej mocy istnienia – przynoszącą wzajemną ochronę odmiennych światów, by w ten sposób ożywić Innego w sobie...

Zauważmy, iż pełnię bycia z innym człowiekiem – wydarzenia, dokonującego się pomiędzy poszukującymi swego spełnienia ludźmi dorosłymi (dojrzałość swą wciąż doskonalącymi) – można by wyrazić za pomocą Heideggerowskich kategorii „pęknięcia” pomiędzy niesprowadzalnymi do siebie galaktykami, gdzie toczy się walka o „nadejście” i „ucieczkę”²⁶.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Por. *ibid.*, s. 229.

NIEEKONOMICZNA PEŁNIA ISTNIENIA

Kiedy więc spotykają się ze sobą wzajemnie niesprowadzalne do siebie człowiecze światy – odmienne kosmosy – to wydarza się wtedy wyjątkowy, chroniący ich inność kontakt, będący drzeniem odmiennych sfer, kontakt tworzący osobliwy wymiar ludzkiego bycia ze sobą, w którym człowiek – doznając rdzenia drgającego istnienia Innego – osiąga pełnię.

Przejawiający się wtedy w twórczości erotyzm istnienia – wydarzający się jako poszukiwanie wolności w istnieniowym pulsie (światła i mroku; kosmicznych pierwiastków: żeńskiego i męskiego; światów: mojego oraz Innego), dzieć się może tylko wtedy, gdy odmówimy panowania nad innym człowiekiem – gdy spłynie On w mrok otaczający jasną scenę poznania i rachowania, potrącając jedynie światło swoim unikiem wobec zawłaszczenia... Gdy stanie się dla mnie nieobecnością bytu – ciałem nierachowanym, danym tylko niewyraźnie, gdy więc – aż – zobliguje mnie, by zawierzyć mu po kres, by dzięki mojej – i jego – śmiertelności – nieśmiertelność mogła się wydarzyć...

Rozpalona zatem namiętność bycia we dwoje – ale nie na zasadzie syntezy – to byłaby troska dwojga ludzi, by zaiskrzył między nimi istic boski szał samego istnienia – by boskość istnienia przeniknęła do szpiku ich egzystencyjne pola – wprowadzając ich prywatne, często porozrywane cierpieniem światy w jeden rdzeń istnienia... Byłby to więc skok ontycznie odrębnych światów w nowy rodzaj metafizycznego powiązania, który uznać można za przejaw pulsu istnienia – gdzie zakotwiczony w popiołach spalającej się wciąż egzystencji człowiek dzieliłby się sobą, nie licząc na cokolwiek w trybie ekonomicznym.

WYCHWYTUJĄCA HARMONIĘ DZIKOŚCI ISTNIENIA TWÓRCZOŚĆ

Raniące stopy wędrowca ziarenka czasu, to ziarenka sensu, wpadające w dusze twórców-herosów. Zwłaszcza tych, roztaczających przed odbiorcami nowe sposoby bycia w świecie – uwalniając ich tym samym z pułapki codziennej rutyny. Mieniający się cierpieniem i sensem świat twórcy łączyłyby cielesną śmiertelność z nieśmiertelnością wszechrzeczy – świadczyłyby także o niezbędności śmiertelności po to, by nieśmiertelność mogła się w ogóle wydarzyć...

Podszyty zatem bólem erotyzm istnienia, przejawiający się w twórczości herosa – mistrza słowa, mistrza nastroju – wskazywałby na cielesność jedynie nie wprost. Spajając ze sobą istotowo odmienne światy: jasności i mroku, wysilek twórcy chwycić miałby w harmonię sens dziki, sens nieokiełznany – kreować więc miałby tutaj **harmonię dzikości istnienia**.

EGZYSTENCYJNA TWÓRCZOŚĆ PEŁNI ISTNIENIA

Jest tak, jakby twórcze mierzenie się ze śmiercią było sposobem wyzwolenia się od niej, gdy w geście sprzeciwu wobec wymogów istnienia – jako twórcy właśnie – rzucalibyśmy na szalę własne życie, by w smudze własnej egzystencji podjąć heroiczną walkę o wymiar drżenia istotowo odmiennych sfer: światła i mroku...

Doświadczany, jak wyżej, związany z twórczością erotyzm istnienia, przekładałby się również na sytuację, gdy drżące dłonie poszukują w mroku alabastrowych ciał, ciał, unoszących w sobie inność, która odmawia wszelkiej chęci zawładnięcia, ciał zatem, będących galaktykami, mieszczącymi w sobie swoje własne dusze-słońca... Zapytajmy: Czy w takim spotkaniu dwojga ludzi możemy odnaleźć pełnię egzystencji?

Wydaje się, że jedynie wtedy, gdy damy sobie wzajemnie szansę na bycie sobą – gdy ocalimy własną odrębność po to, by stać się takim istnienia profilem, który nie rani Innego, lecz raczej wydobywa to, co dobre i piękne w innym, niż ja, człowieku – w innym wszechświecie... W kimś, kto także chciałby swą odrębność zmanifestować, i – nią – zarysować ramy mojego świata – a raczej je dopełnić (wzbogacić sobą), wzbogacić odmową zawładnięcia mną – odmową bycia z kimkolwiek na zasadzie syntezy...





THE WORK OF ART IS A MEETING WITH THE OTHER

METAMORPHOSIS OF PHENOMENOLOGY INTO PHILOSOPHICAL HERMENEUTICS

Essential, metaphysical dialectic of light and dark, could be considered in the context of metamorphosis of the method based on the bright and distinct sight – as Husserlian phenomenology assumed – into Heidegger's philosophical hermeneutics, who in his early work: *Being and time*, transformed phenomenological description into interpretation. The creator of the fundamental ontology (which really is the *Dasein*'s analytics) of the distinguish being of the human, ascertains: "Our investigations have already showed, that the methodological sense of phenomenological description is an *interpretation*. Λόγος of *Dasein*'s phenomenology has character of ἐρμηνεύειν, because of which entitled the very *Dasein* understanding of being has learning the proper sense of being and fundamental structures of his own being. Phenomenology of *Dasein* is hermeneutics in the primary meaning – interpretation" (Heidegger, *Sein und Zeit* 53). Heidegger proposes to look at phenomenology of *Dasein* in order to perceive possibilities to understand his own being-in-the-world, which hitherto were not grasped in the frame of epistemology. One can say, that the core of Husserlian transcendental reduction: the source of the sense of the world is learning consciousness is referred to existential structures of *Dasein*, and during this reference follows the essential metamorphosis an epistemological dimension into an ontological dimension (in Heideggerian meanings), where description becomes interpretation, and phenomenology – philosophical hermeneutics.

INSUFFICIENCY OF THE METHOD

One can say, that a night of existence's desire has deprived a bright of learning its essence, and plunged in darkness the source of light, which demands for notice. Husserl's intention of phenomenology as a science about this, what is bright and distinct has been essentially modified (See Pawliszyn Włodzimierz, 177-185) in order to finally – in front of ascertainment of a sort of insufficiency of scientific grasp, based on a pure sight – as to hidden in darkness the source of light, had been turned away for the benefit of poetic word.

The learning the world consciousness, which initiates scientific discourses, turns out insufficient to hit this, what in philosophy of sources is – in Heidegger's opinion – the first: truth

of Being. In relation to hitting this truth by Hölderlin's poetic word, the author of *Beiträge...* notices: " 'Interpretation' does not mean here at all: to make 'understandable', but: project of his poetry ground in reflection and mood, among whose the future of evident-being is oscillating" (Heidegger, *Beiträge...* 386). Let us to remind, that in the author of *Beiträge...* opinion, making understandable, in the meaning to show one's views as a discourse, is suicide for philosophy.

It is worth to notice here, that Heidegger's suspension of traditional metaphysics seems to be a kind of phenomenological reduction (making however on the other ground), and undiscursive nature of being, as a direct contact with truth of Being in poetic word, reminds directness of phenomenology grasp.

METHODOLOGICAL DIGRESSION

Let us remind, that in the European philosophical tradition we meet, at least, two paradigms of scientific characters. The first one is in neo-positivism type, which was initiated by precursor – David Hume, representative of English empiricism – shaping next by reflection of A. Comte's the first positivism, empiric-criticism of E. Mach and R. Avenarius (second positivism), and third positivism – philosophical activity of Viena Circle (M. Schlick, R. Carnap, O. Neutath), late named: neo-positivism.

Second paradigm was initiate by St. Augustus, who recognizes direct access to own thoughts as certain, and starting in that way e. g. a learning meditation, developed in modern philosophy by R. Decartes, and deepen by Husserl's phenomenological investigations.

As we know, phenomenology in grasp of the author of *Philosophie als strenge Wissenschaft*, has to be a science, however the status of its scientific character essentially differ from scientific character of neo-positivism. It is enough to point at different concepts of truth applies by these paradigms: in neo-positivism it is coherence of verifying chain (modified by C. Popper into demand of falsity). But in the case of phenomenology it is unclassical conception of truth, leading out from Descartes, who recognizes truthful sentence as agree with the ultimate and irrevocable criterion – evidence, grasped here, as acting in meditation sphere ego cogito, bright and distinct realize of a certain state of affair. We also know, that the author of *Die Idee der Phänomenologie* (See Husserl, *Gesammelte...*) recognizes as philosophical (as opposed to natural) theoretical attitude, which is richer by critic consciousness, express in a question: how in a learning act a subject hits an object? From this paradigm arise as Heidegger's as Gadamer's philosophies.

TRUTH OF THE WORK OF ART. HEIDEGGER

As we point in the beginning of this text, leading out from phenomenological paradigm, philosophical hermeneutics initiated in Heidegger's *Being and Time*, as if blows up this paradigm, calling the center of considerations: being of entity, and also his own conception of truth as *aletheia* – unconcealment. In the question of truth, Heidegger notices: “Let us pay attention, that if the essence of entity unconcealment belongs in rich a way into being itself (See *Being and Time*, § 44), so it from its essence allow to happen a space of game openness (Clarence of openness [Da]), and calling it as such, in which every entity rising in after own fashion” (Heidegger, *Der Ursprung...* 42). So, on the one hand, being of entity including an essence of unconcealment, on the other hand, it sets in motion vibrations of a space of game, where every entity comes open. One of a way of truth happening is, in opinion of the author of *Der Ursprung* ..., its “accumulating-into-the work of art” (43). Truth itself is here pre-contestation of unconcealment and clearance, in which contenting sides have come apart (See 42). On the contrary, that interval one can, as to the author of *Beiträge...* names unground crack, in which can act apprehensive think over inexhaustibility of Being (Heidegger, *Beiträge...* 229). So, the act of creation can be here a sort of brushing against inexhaustibility of existence, which is participation in divine, creative power of the river of existence (See Pawliszyn Aleksandra, 158/159).

Let us remind, setting in by Heidegger source-essential sphere of the work of art provide the artist, who creates the work, the work, which creates the artist, and art, as a kind of “environment”, where, and owing to which bring: the artist and the work (163/164).

STATUS OF THE WORK OF ART. GADAMER

When Gadamer defines the work of art as a game (Gadamer, *Wahrheit...* 134), he at the same time underlines, that the work of art is “like a crystal: folds in which being arranges, wastes, wrinkles and ruins in which time stays” (Gadamer, *Neue Zürcher...* 62). So, the work of art exists as a game, which stops an eternal changeability of the universe, granted it a new constancy. For the author of *Die Aktualität des Schönen...* (See Gadamer, *Die Aktualität des Schönen...*), creativity is a game, which the human being provides with the world, in order to, on the one hand, to overcome his finiteness, on the other hand, to put transience of ordinariness change to death.

Brushing against dimensions: past and present, the work of art constitutes a new dimension of temporality, which Gadamer names: “presence beyond the limits of time” (Gadamer, *Ästhetik und Hermeneutik* 120). This specific temporality, connected with the unifying power

of holiday, makes possible full communication everybody with everybody (See Gadamer, *Die Aktualität...* 352). Therefore, in the work of art is taking place an exceptional process: to reference an absolute presence of the work to every time differ presence of receiver. Now, one can say, that basing on past and tradition, its timelessness, the work of art becomes for and by the human being something special. It is a crystal ball, which connected dimensions of temporality, that allow the human being of past become reconciled with himself in the context of an unpredictable future.

Then, singularity of Gadamer's diagnoses about the work of art indicates its specific contemporaneousness and recognizes historical context as conditional important. The work of art at this recognition, is treated as an expression of truth, "which, not at all, does not be covered within intention of its spiritual creator" (Gadamer, *Ästhetik...* 119). The author of *Ästhetik...* writes about a surplus of the sense transferred by the work in relation to the author's intention.

It is worth to pay attention on pragmatic aspect, which the work of art exert on receiver. The point is, that the work of art, as transforming truth about human's existence, contains the power to shock by truth (125), as Gadamer accents – what initiates a mystery of transformation of the human (See Pawliszyn Aleksandra, 143-154), who communicates with it. German philosopher notices: "The work of art, which something communicates, stands before us face to face. It means, express something, which by the way of expression is, as if discovery, it uncovers something covered. On it relies the shock (...), so undoubtedly to understand what the work of art communicates, is a meeting with myself" (Gadamer, *Ästhetik...* 125). On the one hand, the work of art, in grasp of Gadamer's philosophical hermeneutics, is language and every speaking has here to hang the present, but also open into unknown. On the other hand, a meeting with the work of art is meeting with myself, what in general can be define as meeting with someone, whom we are not, but who, as the Other, shows who we are – when we open on the world of the Other.

RORTY'S DIGRESSION ABOUT GADAMER'S HERMENEUTICS

I would like here to recall to Rorty's interpretation of Gadamer's philosophical hermeneutics, for whom, as for American neo-pragmatist, special value appear an idea of the human auto-creativity. The author of *Philosophy and the Mirror...*, recognized as "paramount ability of the human being "to create a new pictures of himself" (Rorty, *Philosophy and the Mirror...* 318) and sets as Gadamer's reflection, which he establish as having an object *Bildung*, building, self-improvement. Rorty underlines, that the attempt to build self and other people "can rely on hermeneutics searching for a bond between an own culture and a certain exotic culture, the culture of some

past cycle, or between our investigations and some another, tending to incommensurable aims, using language incommensurable to our language.” (319) Therefore, if we can create ourselves, we must open on a world-language incommensurable with our world. In this discourse with the other, strange to us world, we must appear on “destroying an old ‘I’ the power of strangeness, in order to help transformation of our being”, and, as American neo-pragmatist add, this discourse “must be an un-normal discourse”, which means: unconstructive (320).

As it seems, a particular case of this discourse could be a meeting with the work of art, which yet in grasp of Gadamer, shocks our “I”, on the one hand – let us fall incomparable with an otherness, but on the other hand – obligates us to create our own maturity. So, let us to try an un-normal discourse to express relation creating our own maturity, given us by the work of art, shocking us by otherness, which in peculiar case could be the world of the Other.

“DEITY” OF MY WORLD, AND THE OTHER

The separateness of meeting worlds seems to be so essential that here one can successfully use the metaphoric statements of Heidegger concerning “Being” and “God” to describe them. The author of *Beiträge...*, writes: “Never is Being the same as the description of God, but that which the deity of God needs, in order to be totally **separate** (emphasis – AP) from it” (Heidegger, *Beiträge...*225). So here, in the grip of metaphor – we can present “Being” as communication occurring for us in a clash with another world rather than our own (the Other). Reserving the notion of “God” for our own world, urgently needs confirmation – for which the world of the Other is necessary, in order to grasp my own world – different from the other – as the only and unrepeatable one...

MATURITY AS THE LUXURY OF DENIAL

Therefore, in the meeting of two – separate – worlds, their mutual mysterious dissimilarity must be considered, before which there exists a dimension, connecting somehow, their irreplaceable galaxies. Here the whole delight of life might follow on from the luxury of denial, coming to be the possessor of the other, not of my world...

Heidegger writes: “Denial is the most harmonious constraint the source, once more primary need (*Not*) necessitating self-defence (*Not-wehr*)” (225). For us, here, denial would be, after Heidegger, “the most harmonious constraint” to defend oneself. Which could be interpreted as fighting for one’s own maturity – forced on us by a meeting-encounter with others. It could be

connected with both an attentiveness concerning the compactness of one's own world, and with the denial of the possession and subordination of the world of the other human being. So, here, denial could be guarding over the other, forcing him into a continual (renewal) creation of his own world – the untiring search for his own realization.

A CONTINUOUSLY FORMING PRIVACY AND LONGING FOR THE OTHER

So, as it seems, human maturity might be realized during a meeting with the Other, when we resign possession of our own worlds, so that each of us becomes a human being breathing at the zenith of existence. One might say that the occurrence of coexistence between two human worlds, neither reduced to the other, prompts – in trembling – their existential domains, in order to release, at the same time, the vibrating privacy of each one, which is still becoming fortified.

Let us remind ourselves, after Heidegger, that refusal is “a harmony of allocation (...) a clearing of openness which is groundless (...)” (225). So, it seems, that when we refuse possessive relations with the Other, we cross “the rubicon of selfness”, we pierce our ego, in order to experience in ourselves a groundless truth (a clearing), something other than our world, enriching in that way our own world.

So, for us, here, to arise in full is to feel something vibrating – always unexpected, wading through the cold and dark of the universe – otherness, tempting the human towards that which has never been grounded – towards the pulsating blood of intimacy, to nestle close to each other...

THE CORE OF REALIZATION OF THE POWER OF EXISTENCE

Full darkness escapes and I am still searching the route back to myself – to my private fullness, which cannot be tasted without the other human being, without even a stormy meeting with the other – other than I – human being. Meeting, realizing with each other the cores of our existences, thereby, sometimes, spilling ashes of pain – sometimes, from our hearts, black suns...

However, only in the human world is it possible to realize the creation of a harmonious being in doubling up, in the refusal to possess otherness – refusal as the core of the realization of the unutterable power of existence – bringing together the mutual security of different worlds, in order to, in this way, make the Other alive unto myself...

Let us remind ourselves, fullness of being with the other human being – the occurrence between them of searching for their realization as adult people (whilst also bringing to perfection

their maturity) – might be expressed by the Heideggerian categories of the “crack” between each of their galaxies, which is not reduced, and where a fight is continuously fought about “arrival” and “escape” (See 229).

AN UNECONOMICAL FULLNESS OF EXISTENCE

So, when we meet together not reduced to each other’s human worlds – different cosmoses – immediately a special contact takes place, a contact preserving difference (as if trembling in different spheres), a contact creating a peculiar dimension between human beings with each other, in which the human being – experiencing the core of the vibrating existence of the Other – reaches his fullness.

But eroticism – occurring as a search for freedom in the existential pulse (of light and darkness; cosmic elements: woman and man; worlds: me and the Other), takes place only at the time when we refuse to rule the other human being – when he flows into darkness surrounding a bright scene of learning and reckoning, only knocking the light when he tries to dodge possession... When he becomes to me an absence of entity – the un-reckoned for body, given only to indistinctness, so, when – as – he places me under an obligation to trust him until the very end, in order that, by my – and – his – mortality – immortality may occur...

So, inflamed, being with each other – but not as a synthesis – a solicitude of two people, in order that between them might sparkle the truly divine frenzy of existence itself – in order that the divinity of existence will penetrate them to the core of their existential domains – introducing them, often torn away by suffering, into one core of existence... So, it is a joining of ontically different worlds into a new kind of metaphysical connection, which one might recognize as a manifestation of the pulse of existence – where anchored into the ashes of a still burning existence, the human being can share himself, without looking to gain any economic advantage.

THE CREATIVITY WHICH GRASPS THE HARMONY OF EXISTENTIAL WILDNESS

To the wounded wanderer’s feet, grains of time are grains of sense, clinging onto the souls of creator-heroes. Especially those who spread before their audience new ways of being in the world – thus releasing them from the trap of everyday routine. Sparkling in suffering and sense, the world of creation can connect corporeal mortality with the immortality of the universe – also testifying about the necessity of mortality, in order that immortality might, in general, happen...

Then, lined by the pain of the eroticism of existence, revealed in the creativity of the hero – the master of the word, the master of atmosphere – indicates corporeality only indirectly. Joining together different worlds, of light and darkness, so that the attempt of the creator might grasp in harmony wild sense, uncontrollable sense – so that here he might create a **harmony of existential wildness**.

THE EXISTENTIAL CREATIVITY OF THE FULLNESS OF EXISTENCE

It is as if a creative measuring with death is also liberation from it, when in this gesture of opposition before the requirements of existence – as creators exactly – we throw onto the scales our own life, in order to, with this small part of our existence, take on the heroic fight concerning the dimensions of different trembling existential zones: light and darkness...

Experienced as above, connected with creativity, the eroticism of existence could also be translated into a situation where trembling palms search in the darkness for alabaster bodies, the bodies being, as it were, galaxies, containing their own psyche-suns... Let us ask then, if in that meeting of two of people we can find the fullness of existence?

It seems, that it is only possible when we give to each other the chance to be ourselves – when we rescue our own difference in order to become a profile of the Other, which does not wound the Other, but rather explores that which is good and beautiful in what is different, in another universe... To be with someone who also wants to manifest his difference, and – by this – sketch the perimeter of my world – and rather to fill it (to enrich himself), to enrich by the refusal of possession of me – the refusal to be with anyone in terms of synthesis...

WORKS CITED

- Gadamer, Hans-Georg. 1977. *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol and Fest*, Stuttgart. Print. [The Polish issue trans. K. Krzemiński, Gadamer, Hans-Georg. *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, in: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*, t. I, Warszawa 1987. Print.]
- 1975. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen. Print. [The Polish issue trans. B. Baran, Gadamer, Hans-Georg. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, Kraków 1993. Print.]
- 1967. *Ästhetik und Hermeneutik*, in: Gadamer, Hans-Georg. *Kleine Schriften*, II, *Interpretationen*, Tübingen. Print. [The Polish issue trans. M. Łukasiewicz, Gadamer, Hans-Georg. *Estetyka I hermeneutyka*, in: Gadamer, Hans-Georg. *Rozum, słowo, dzieje*, Warszawa 1979. Print.]
- 1965. *Neue Zürcher Zeitung*, Heidelberg. Print. [The Polish issue trans. J. Margański, Gadamer, Hans-Georg. *O zamknięciu obrazu*, in: *Estetyka w świecie*, t. II, Warszawa 1977. Print.]
- Heidegger, Martin 1993. *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 17. Ed. Print. [Our translation is after the Polish issue trans. B. Baran, Heidegger, Martin. *Bycie i czas*, Warszawa 1994. Print.]
- 1989. *Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis)*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main. Print. [Our translation is after the Polish issue trans. B. Baran and J. Mizera, Heidegger, Martin. *Przyczynki do filozofii. (Z wydarzenia)*, Kraków 1996. Print.]
- 1950. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: *Holzwege*, Vittorio Klostermann GmbH Frankfurt am Main. Print. [Our translation is after the Polish issue trans. J. Mizera, Heidegger, Martin. *Źródło dzieła sztuki*, in: *Drogi lasu*, Warszawa 1997. Print.]
- Husserl, Edmund. 1958. *Gesammelte Werke, Bd II: Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen*, Walter Biemel, Auflage, Haag. Print.
- Pawliszyn, Aleksandra. 2014. *An Archeology of Happenings Inspired by Death. The Philosophical Word Before That Which is Inevitable*, Saarbrücken. Print.
- Pawliszyn, Włodzimierz. 2000. *Is Phenomenology as a science Possible? Reading Heidegger's Viewpoint*, "Analecta Husserliana" LXVI, 177-185. Print.
- Rorty, Richard. 1979. *Philosophy and the Mirror of Nature*, Copyrights by Princeton University Press. Print. [The Polish issue trans. M. Szczubiałka, Rorty, Richard. *Filozofia a zwierciadło natury*, Warszawa 1994. Print.]

Aleksandra Pawliszyn

TRANSGRESYWNE ASPEKTY DZIEŁA SZTUKI

THE TRANSGRESSIVE ASPECTS OF THE WORK OF ART

Gdańsk 2023

TRANSGRESYWNE ASPEKTY DZIEŁA SZTUKI¹

Ujęta już w myśleniu Heraklita zmienność ludzkiego świata zdaje się w owym Heraklitejskim wyrazie uzyskiwać własne zaprzeczenie. Ten, nazywany „ciemnym”, filozof paradoksu także dzisiejszemu człowiekowi daje wiele wskazówek, w jaki sposób może on interpretować napotykaną w świecie rozmaitość zdarzeń. Heraklit, jako także ten, który „szukał samego siebie”, poucza nas o tym, kim jest, zadający światu i sobie pytania, człowiek, oraz o tym, co też owo zadawanie pytań wnosi w wieczną zmianę wszechrzeczy.

Poszukiwanie siebie oznacza, iż wiedza o nas samych nie jest nam bezpośrednio dana, że nie jesteśmy przejrzysti sami dla siebie. Pamiętamy, że również Sokrates był tym, który samego siebie poszukiwał; jemu także przypisuje się posiadanie wiedzy negatywnej, zwanej wiedzą niewiedzy, która oddaje stan, w jakim znajduje się zapytujący człowiek. O braku transparentności w odniesieniu do samego siebie wypowie się później Freud, a cały nurt psychoanalityczny wskaże na rozmowę jako na rodzaj terapii schorzeń ludzkiej *psyche*, terapii niezwykle także ważnej dla podejmowanych prób rozwiązywania licznych problemów współczesnej zachodniej kultury.

ALETHEIA WYZWANIEM DLA POSZUKUJĄCEGO SIEBIE CZŁOWIEKA

Od Heraklitejskiego aforyzmu o harmonii widzialnej i niewidzialnej, zgodnie z którym ta ostatnia jest „silniejsza” niż ta pierwsza, poprzez psychoanalityczne ujęcie psychiki ludzkiej jako takiej, która nie da się sprowadzić do tego tylko, co jawne (świadome), do hermeneutyki filozoficznej Heideggera, Gadamera oraz Ricoeura – towarzyszy myśleniu człowieka Zachodu przeświadczenie, iż będąc w świecie, ma on do czynienia z tym, co powierzchowne, ale także z tym, co ukryte – z czasami tylko nieskrywającym się wymiarem świata. *Aletheia*, jako prawda bycia bytu, jako nieskrytość przesyconego logosem świata, staje się wyzwaniem dla człowieka poszukującego sensu swojego istnienia.

Narzucająca się bezpośrednio rozglądającemu się w świecie człowiekowi prawda o zmienności świata, w tym także ludzkiej egzystencji, jest tą najgłębszą i zarazem wszechobejmującą prawdą o skończoności wszelkiej egzystencji. Skonstatowana, odczuta, uprzytomniona skończoność oznaczałaby, iż życie człowieka jest faktycznie nieustannym wystawianiem się na śmierć, że

¹ Niniejszy tekst ukazał się w: „Estetyka i Krytyka” 2008-2009, nr 15-16 (2-1).

sytuacja taka, to rodzaj konfrontowania się z czymś, czemu człowiek nie jest w stanie podołać, z czymś, co go przerasta, przeraża, ze śmiercią właśnie...

DZIEŁO SZTUKI TRANSGRESJĄ KRUCHEGO ŻYCIA CZŁOWIEKA

Transgresją, czyli przekroczeniem burzliwego oceanu wiecznej zmiany, przekroczeniem polegającym tutaj na zadaniu śmierci zmienności samej, byłoby dzieło sztuki, jako efekt twórczych zdolności człowieka, zdolności, jak można przypuszczać, odziedziczonych niejako po stwórczych mocach samego istnienia.

Jest tak, jakby codziennie doświadczana zmienność wszechrzeczy wzbudzała w poszukującym sensu człowieku nostalgię za tym, co właśnie przemija; często ma to miejsce w porze przemiany, gdy blaski dnia ustępują miejsca mrokom nocy, w czasie, gdy dusza zaczyna krwawić łzami z tęsknoty za wciąż kończącym się życiem... Wtedy właśnie w kruchej istocie ludzkiej rodzi się bunt i sprzeciw, które stają się tutaj zarzewiem mocy, wyzywającej przemijanie. W umysłach i sercach ludzi wrażliwych pojawia się chęć stworzenia czegoś nieprzemijającego, czegoś trwałego, urągającego morderczemu przymusowi zmiany, rodzi się chęć nieśmiertelności, którą można zakłąć w dziele sztuki.

MILCZENIE DZIEŁA WOBEC NIESAMOWITOŚCI ŚMIERCI

Jeśli Gadamer pisze o amorficznym milczeniu dzieła², to, być może, ma on na myśli właśnie ową transgresywną siłę tworzenia, skryształizowaną dzięki, jakby to określił Ricoeur, materialnemu nośnikowi. Kreacyjna moc zatrzymywania, „zaklinania” przemijających chwil wydaje się grą toczącą się na granicy życia i śmierci, grą okazującą się istotnym wyznacznikiem dzieła sztuki, które ujmowane jest w ramach filozofii hermeneutycznej w fundamentalnym splocie ze zmieniającym się wciąż istnieniem. W owej zmienności dzieło jest jak wyspa trwania, wzywająca człowieka do zatrzymania się w pędzie codziennych spraw, wzywająca go do wysiłku zrozumienia własnej egzystencji poprzez wydarzenie, które wstrząsa codziennością, które poprzez unieruchomienie wpływających wciąż momentów czasu burzy naturę zmienności samej, wprowadzając niesamowitość i nieuchronność śmierci w zgiełk codziennych zmagających człowieka z tym, co nieoczekiwane.

2 H.-G. Gadamer, *O zamknięciu obrazu*, przeł. J. Margański, w: *Estetyka w świecie*, red. M. Gołaszewska, t. II, Kraków 1986, s. 61/62.

DZIEŁO GRĄ O MIGOTLIWY SENS

Dzieło sztuki w ujęciu hermeneutyki okazuje się więc grą, jaką prowadzi człowiek ze śmiercią, grą o nieśmiertelność, grą wyrastającą niejako z wiecznej śmiertelności zdarzeń, z której to śmiertelności ludzki byt przytomny wychwytuje i zachowuje to, co trwa. Dzieło sztuki, to zatem, powtórzmy, rodzaj wyzwania rzuconego przez człowieka nieubłaganim siłom przemijania, by wydrzeć im tajemnicę życia i śmierci i tym samym zawalczyć o własną autonomię.

Śmierć, jako esencja ludzkiego świata, przeraża i jednocześnie podnieca człowieka do życia, stając się ostrogą do podjęcia prób przezwyciężenia przemijania, do podjęcia ryzyka wejścia w niesamowity wymiar czasu. Jest tak, jakby noszący w sobie śmierć człowiek mógł zawezwać niejako moce istnienia, które porwały go do życia i zmusiły do trudu uczynienia siebie miejscem ujawnienia się bycia samego (Heidegger³), by chociaż w mgnieniach ujawniły mu migotliwy sens jego życia, sens przedzierający się niekiedy poprzez gęstwinę zdarzeń...

Wdzierające się w niesamowity wymiar czasu dzieło sztuki jest więc podnietą do życia, do podjęcia wysiłku ocalenia tego, co w grze istnienia okaże się prawdą o ludzkiej egzystencji. Istnienie ludzkie, jako żeglowanie po oceanie życia i śmierci, zawezwane zatem zostaje do uchwycenia, do ogarnięcia swymi możliwościami poznawczymi tego, co niewyrażalne, a co stanowi sól istnienia samego. Balansujący na krawędzi życia i śmierci człowiek wysiłkiem poznawczym rzeźbi niejako architektonikę własnego świata, świata, który rozmywa się w codziennej zmienności, jak gdyby domagając się unieruchomienia, domagając się więc niejako od człowieka człowieczego uchwytu, który może polegać także na zakłęciu prawdy o świecie w kryształ dzieła sztuki.

KRYSTAŁ DZIEŁA OWOCEM GRY DOJRZAŁEJ

Zatem niesamowitość, tajemniczość doświadczanego przez człowieka istnienia wymusza niejako na istocie ludzkiej transgresywną postawę wobec życia i śmierci, stając się bodźcem do przerwania nieustępliwego nurtu przemian tworem przekazującym możliwość fuzji czasowych ekstaz, tworem, skupiającym zmienność samą w przestrzennej sieci prawdy – dziełem sztuki. Dzieło sztuki to więc tutaj także gra z czasem, z czasem życia i śmierci, to gra z wciąż się rodzącym i umierającym istnieniem...

Gdyby sięgnąć tutaj ponownie do Heraklita, lecz tym razem do aforyzmu o czasie życia człowieka jako o grze dziecka, to dzieło sztuki można by związać z ludzkim wysiłkiem, by z dziecka

3 Por. M. Heidegger, *Wprowadzenie do metafizyki*, przeł. R. Marszałek, Warszawa 2000, s. 157.

stać się istotą dorosłą. U Heraklita czytamy: „Czas życia jest dzieckiem bawiącym się, grającym: królestwo dziecka”⁴. Jeśli pójść za Nietzschego interpretacją tego fragmentu, że mianowicie czas życia, czas nieustannego zmagania się sił życia i śmierci jest igraszką Zeusa, zatem cały dramat egzystencji podobny jest dziecięcej grze, to kryształ dzieła, będący transgresją tej dziecięcej (tu: bezsensownej) zmienności można by potraktować jako owoc gry już dojrzałej. Innymi słowy, brak sensu w igraszcze dziecięcej niejako przynosiłby dojrzałość gry dorosłej, gry przekraczającej dziecinną igraszkę, zatrzymującej w dziele poważny sens tej niepoważnej istnieniowej gry.

TRANSGRESYWNY OBSZAR DZIEŁA ŹRÓDŁEM KWANTÓW WIECZNOŚCI

Tak więc, w dziele sztuki mielibyśmy do czynienia z odkrywaniem wciąż skrywającego się sensu ludzkiej egzystencji, egzystencji będącej jak spalający się ogień, będącej więc nieustającą symfonią życia i śmierci. Dzieło sztuki mieściłoby się zatem w obszarze ciągłego przekraczania kardynalnie różnych z ludzkiego punktu widzenia stanów: życia i śmierci. Byłoby więc ono owocem transgresywnego wkraczania człowieka w ten obszar. Wydaje się dalej, jakby dzieło sztuki wносиło w grę realizującego się czasu egzystencji ludzkiej nowego typu czasowość, będącą rodzajem zatrzymanych „porcji wieczności”, czasowość jakby kwantową, wychwytyjącą i zatrzymującą kropelki sensu z zaistniałego świata.

GRA ISTNIENIA A GRA SZTUKI

Gra jest motywem, który staje się tematem szczególnego zainteresowania hermeneutycznej filozofii Gadamera. Z jednej strony, w pierwszej części *Prawdy i metody* przygląda się on motywowi gry, który charakteryzować ma istnienie w jego ruchu w tę i wewtę, z drugiej strony, czasową aktualność przejawiającego się w dziele sztuki piękna podaje Gadamer również za pomocą kategorii gry, a także święta. Eksponowane w hermeneutyce filozoficznej poznawcze aspekty dzieła sztuki pozwalają dostrzec w dziele prawdę o świecie człowieka. Dzieło sztuki staje się tutaj symbolem człowieczego przekraczania wydarzającego się wciąż dramatu istnienia w stronę święta trwania, w stronę gry nie igrającej z ludzkim losem, ale takiej, dzięki której człowiek wdarł się dziełem w morderczy pęd zmian i wydarł z nich tajemnicę tworzenia, którą zaszczerpił we własnym świecie jako enklawę sensu.

4 K. Mrówka, *Heraklit. Fragmenty*: nowy przekład i komentarz, Warszawa 2004, s. 165.

Tutaj gra nieigrająca, poważna gra o sens egzystencji poszczególnego człowieka, nie może być grą w tę i wewtę, grą bez celu, której motyw, jak pamiętamy, służy Gadamerowi do zilustrowania gry istnienia. Z jednej więc strony mamy do czynienia z ruchliwością istnienia samego, z jego bezcelowością, będącą jakby dziecięcą igraszką, z drugiej – z istnieniem konkretnej gry, która jest indywidualnie grana, ale pozostaje jakby wtopiona w przewyższające ją siły gry w ogóle, siły zagarniające swym wirem grającą indywidualność.

GRA ZNIEWALAJĄCA I GRA OCALAJĄCA

Właściwe zachodniemu myśleniu skupienie się na *ego* istoty ludzkiej zostaje w perspektywie hermeneutyki Gadamera istotnie rozszerzone poprzez uwzględnienie czynników ponadindywidualnych, które z jednej strony, jak już zauważyliśmy wyżej, ogarniają poszczególnego człowieka, niejako go zawłaszczając, z drugiej jednakże oferują zagubionej w zgiełku realizacji celów egzystencji możliwość uczestnictwa w grze sztuki, w której następuje rozchwanie przytłaczających człowieka celów codzienności⁵. Gadamer akcentuje, iż takie oderwanie zatroskanego codziennością jestestwa pozwala mu na powrót do świata życia codziennego, ale już w inny sposób, w taki, który zapewnia mu odzyskanie ciągłości z samym sobą. Tak więc dystansowanie się od świata codzienności może być tylko względne, gdyż owego świata nie możemy się w ogóle pozbyć, ale możemy jak gdyby zawiesić na chwilę obowiązującą w nim morderczą zmienność.

DZIEŁO SZTUKI TO GRA NA STRUNACH ISTNIENIA, BY JE PRZEKROCZYĆ

Istniejący zasilają niejako swym istnieniem grę istnienia samego, jednakże ich udział w tej istnieniowej grze nie obywa się bez skutków dla gry samej. Grający w grę istnienia człowiek swym wysiłkiem wprowadza w nią zatrzymanie, udaje się mu wzbogacić ją o grę własną, graną na strunach istnieniowej zmienności, zatrzymującą ruch w tę i wewtę, bo wychwytyjącą stałość zmienności. Ale tylko na chwilę udaje się grającemu z istnieniem człowiekowi swą grą wstrzymać to, co nieustannie umyka, by przez chwilę, na chwilę znaleźć się poza zmianą. Dzieło sztuki określić by można jako taką właśnie grę, pozwalającą grającemu w nią człowiekowi znaleźć się w rodzaju ponadczasowej współczesności⁶, która okazuje się świadomościowym wymiarem, umożliwiającym kontakt z tymi,

5 Por. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 122.

6 Por. w tej sprawie H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, przeł. M. Łukasiewicz, w: idem, *Rozum, słowo, dzieje*, Warszawa 1979, s. 120.

którzy odeszli, oraz z tymi, którzy przyjdą. Dzieło sztuki to tutaj zatem święto komunikacji wszystkich ze wszystkimi, święto uprzątniające jednostce ludzkiej jej skończoność, ale także wartość jej egzystencji.

DZIEŁO SZTUKI UTRWALONĄ TRANSGRESJĄ MISTERIUM PRZEJŚCIA

Tworzenie dzieł sztuki okazuje się takim wnikiem przez ludzką istotę w drgającą życiem i śmiercią tkankę istnienia, które utrwała czas życia, lecz możliwe jest dzięki ukryciu przed człowiekiem czasu jego śmierci. Przyglądając się Ajschylosa reinterpretacji mitu o Prometeuszu, jako o tym, który zabrał człowiekowi wiedzę o godzinie jego śmierci, Gadamer zauważa: „Zanim on, Prometeusz, przyniósł człowiekowi ten dar ukrycia własnej śmierci, to ludzie w sposób nędzny i pasywny żyli w jaskiniach, nie stworzywszy żadnych trwałych dzieł kultury, które wyróżniają ich spośród innych istot żywych”⁷. Tak więc balansowanie na granicy wykluczających się sfer rzeczywistości, sfer oddzielonych od siebie tajemniczym misterium przejścia, to tutaj prawdziwie ludzki sposób realizacji swojej egzystencji. Egzystencji, która zyska walor odróżniający ją od innych istot żyjących, gdy wysiłkiem własnej twórczości będzie się mierzyć z jednej strony, z niezwykłym pędem i porywem życia, z drugiej zaś – z mroczną otchłanią nieistnienia.

BOLEŚĆ I HEROIZM WYDARCIA ISTNIENIU ENKLAWY NIEŚMIERTELNOŚCI

W takim kontekście dzieło sztuki jawi się nam jako wyraz człowieczej niemocy wobec nieoczekiwanej przyszłości, jednak niemocy rodzącej, oprócz tęsknoty za stanem nieodpowiedzialności, także heroiczny czyn wydarcia istnieniu enklawy nieśmiertelności. Wydarte dzieło sztuki, to skurczona na obrzeżach przestrzeni, i wykwitły w centrum czas, to tutaj krzyk bólu człowieka, wyrrywającego niezamieszkałym przestrzeniom zacisze sensu spełnionego, zacisze domostwa, w którym po mokołach walki może odpocząć strudzony bojownik...

DZIEŁO TO PORĄŻAJĄCE STOPIENIE HORYZONTÓW

W ramach dyskursu hermeneutycznego napotkać można polemikę z fenomenologicznym postulatem bezpośredniości. Pomimo, iż hermeneutyka filozoficzna wyłoniła się z pnia fenomenologicz-

7 H.-G. Gadamer, *Die Erfahrung des Todes*, w: *Gesammelte Werke*, t. 4, 1983, s. 288–294, cyt. za: A. Przyłębski, *Gadamer*, Warszawa 2006, s. 243.

nego i stosuje medytacyjny sposób obchodzenia się ze światem, by ów świat ujawnił swe istotne wnętrze, to jednak myśliciele, tacy jak: Gadamer, czy Ricoeur, nieustannie podkreślają brak bezpośredniego dostępu *ego* do siebie. W ich ujęciu, to raczej wysiłek interpretacji dzieł, jak też relacji z innymi ludźmi, pozwala okręźnie, drogą pośrednią dotrzeć do prawdy o nas samych.

Z drugiej strony wszakże, Gadamer pisze o kontakcie z dziełem sztuki jako o „porażeniu prawdą” zawartą w dziele. Taki kontakt uderza w nas jak grom, poraża i przeraża; w pełnej grozy chwili dzieło mówi: „musisz zmienić swoje życie”. Tak opisanemu komunikacyjnemu spięciu dzieła i człowieka-odbiorcy trudno odmówić bezpośredniości. Albowiem liczy się tutaj komunikacja wprost, bez pośredników, a w zapośredniczonym przez dzieło kontakcie następuje wydarzenie, które za Gadamerem można nazwać stopieniem horyzontów. W wytworzonym w wyniku fuzji horyzontów polu nastąpi rodzaj bezpośredniej wymiany istnieniowych doznań twórcy i odbiorcy. Dzieło sztuki w trakcie relacji komunikacyjnego pośredniczenia jak gdyby ginie, rozplywa się, a uczestnicy tego komunikacyjnego spięcia wchodzi w rodzaj snu na jawie, który staje się możliwy, gdy zatrzymane przez dzieło treści nagle ożyją.

Trzeba zauważyć, iż wspomniane przez Gadamera stopienie horyzontów twórcy i odbiorcy dzieła sztuki, a także stopienie horyzontów przeszłości i teraźniejszości, nie odbywa się bez udziału medytacyjnych mocy poszukującego prawdy o świecie człowieka, który pragnie się także przekonać o sensowności własnego w świecie przebywania. Zatem będąca świętem komunikacja, komunikacja będąca również spełnieniem pragnienia odnalezienia przez byt ludzki sensu w świecie, zdaje się wypływać z sytuacji, gdy człowiek doświadcza w życiu codziennym braku owego sensu, gdy przytłoczony mazołem rutyny, będącej figurą powtórzenia, pragnie zerwać ograniczenia związane z uzależnieniem go od wymogów świata znikomej codzienności, by poprzez ten zryw odnaleźć sferę własnej wolności, autonomii, suwerenności.

ŚWIĘTO PRZEKROCZENIEM ŚMIERTELNOŚCI (ZWIERZĘCOŚCI)

Jak zauważają hermeneuci (m.in. Ricoeur), figura powtórzenia to także figura potępienia, w rutynie codzienności bowiem sens egzystencji ludzkiej się zatracza, a do tego, z drugiej strony, wielka zmiana wszechrzeczy przytłacza człowieka i przeraża go nieuniknionością śmierci. Jeśli za Bataille’em przyjąć określenie „zwierzęcości” człowieka, to z nią można by wiązać jego śmiertelność. Przyjmując zasadnicze różnice w pojmowaniu święta przez autora *Historii erotyzmu* oraz przez hermeneutykę filozoficzną (np. Gadamer), należy zwrócić uwagę na istotę fenomenu święta, która w obu wypadkach wiąże się z zerwaniem więzów, przekroczeniem zakazów. Dzieło sztuki byłoby tutaj pojęte jako święto pragnące zanegować śmiertelność, jak również zależność od nie-

ustannej zmiany, poprzez rodzaj duchowego, komunikacyjnego spięcia wszystkich poszukujących nieśmiertelności ludzi.

Warto tutaj zatrzymać się nad jednym z podtytułów przywoływanej pracy Bataille'a: „Tym, co wyzwala święto, nie jest zwyczajna zwierzęcość, lecz pierwiastek boski”⁸. Obecna w świętowaniu negacja natury (codzienności, zwierzęcości) przynieść ma w konsekwencji coś, co na poziomie ontycznym zostało człowiekowi odmówione, mianowicie rodzaj boskości – autonomię, poprzez którą przejawiać się będzie jego gra o nieśmiertelność.

ŚWIĘTO SKOKIEM W NIEZNANE

Analiza świętowania pokazywałaby, iż w swym modelowym trybie jest ono wysiłkiem zrywania reguł, łamania ograniczeń, po to, by wykreować sferę *sacrum*, sferę, do której poszukiwania skłania nas, jak można stwierdzić za Bataille'em, pierwiastek boski. Autor *Historii erotyzmu* zwraca równocześnie uwagę na to, iż *sacrum* zapowiada nową możliwość, że „jest ono skokiem w nieznane”⁹, skokiem w inny, bogatszy świat. Zatem mechanizm przekraczania reguł okazuje się tutaj mechanizmem wyzwalaającym to, co nieznane, co przerażające, ale co jednocześnie jest pociągające i co pozwala człowiekowi wejść w inny wymiar istnienia, wymiar pozbawiony ograniczeń codzienności.

Należy jednak pamiętać, iż przebywanie w tym wymiarze jest tymczasowe, że ograniczeń skończonego życia nie jesteśmy w stanie bezwzględnie przekroczyć. Nie chodzi tutaj jednak o przełamanie nieprzekraczalnej i nieodwracalnej zmienności wszech rzeczy, ale o prawdziwie ludzkie wniknięcie w ową nieodwołalnie przynależną nam zmianę, o wgląd w istotę rzeczywistości samej, by móc się w niej odnaleźć, by stworzyć w jej ramach świat ujawnionych wysiłkiem człowieczego zrozumienia bycia zasad, i aby w ten sposób doznać boskiego, stwórczego pierwiastka, objawiającego się w twórczości ludzkiej, dającej człowiekowi poczucie suwerenności, wolności.

BOSKI PIERWIASTEK W TRANSGRESJI ŚWIĘTOWANIA. NIEZALEŻNOŚĆ

Traktując święto jako „powrót do swoich wymiocin”, Bataille jednocześnie zauważa, iż: „Zerwanie następujące podczas święta nie jest wcale rezygnacją z niezależności, lecz raczej rezultatem dążenia do autonomii, ono zawsze jest i będzie tożsame z samym człowiekiem”¹⁰. Odrywające nas

8 G. Bataille, *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Kraków 1992, s. 78.

9 Ibidem.

10 Ibidem, s. 76.

od codzienności święto ma więc przynieść nam powrót do siebie, lecz na innych już, zmienionych bowiem zmianą wewnątrz zmiany, zasadach, powrót odkrywczy, ponieważ ujawniający boski pierwiastek transgresji. Autonomia jednostki wydaje się tutaj wywalczonym polem prawdziwie ludzkiej niezależności, którą można osiągnąć jedynie rzucając na szalę chroniące życie (biologiczne) zakazy. Wystawienie życia na zagrożenie ujawni dopiero sferę *sacrum*, iście boski szal, szal twórczy, zrywający z tym, co obowiązując, zniewala. Życie boskie, jako tutaj życie niezależne, zatem życie zadające śmierć zależności, wymagać będzie trudu przekroczenia pewnych zaistniałych uwarunkowań, w jakich zanurzona jest egzystencja ludzka. Gwałtowne odczucie braku niezależności rodzi bunt wobec zależności – pęta nie mogą być jednak zerwane absolutnie, człowiek przywołany zostaje na powrót do zależności, ale przekształconej, bogatszej bowiem o zrodzony przeciwem obszar *sacrum* – boskiej niezależności człowieka.

Podsumujmy zatem: to święto wprowadza w egzystencję człowieka pierwiastek boski, ujawniający codzienność jako rodzaj barbarzyństwa, zwierzęcości. Z drugiej strony, to właśnie owo barbarzyństwo (zwierzęcość) wyzwoliło w człowieku transgresywne moce przekraczania tego, co zastane, by móc wystawić się na to, co nieznane.

FIGURA ODRODZENIA WOBEC FIGURY POTĘPIENIA

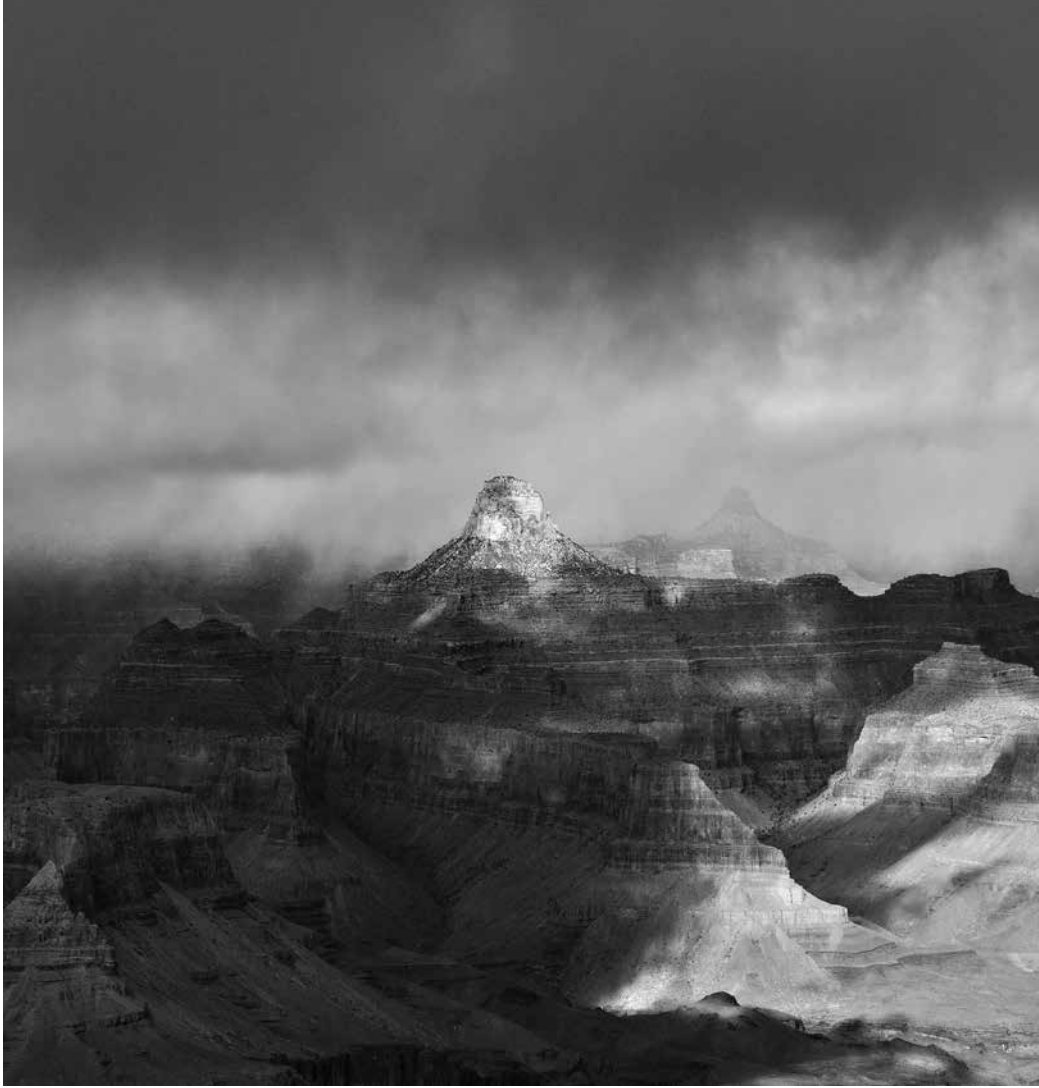
O ludzkiej potrzebie święta, generującego sferę *sacrum*, pisze również Ricoeur. Przyglądając się współczesnym konsumpcjonistycznym społeczeństwom, zauważa on, iż odarte są one ze świętości. Jest tak, jakby współczesny świat nauki i techniki znajdował się w swoistym stanie cywilizacyjnego barbarzyństwa. Francuski hermeneuta zauważa: „Przeciwstawiając się ideologii naukowo-technicznej, która jest zarazem ideologią wojenno-przemysłową, odkrywamy, że człowiek nie jest możliwy bez świętości”¹¹. Bez świętości bowiem człowiek znalazłby się w świecie rutynowych powtórzeń, które Ricoeur interpretuje za pomocą figury potępienia, oddającej więc rodzaj skazania człowieka na naukowo-techniczne zezwierzęcenie. W kondycji ludzkiej zatem leży, by podejmować trud odrodzenia, by walczyć o sens, który oferuje święto, zrywające z barbarzyństwem i zwierzęcością, których wyznacznikiem jest tutaj figura powtórzenia bez odrodzenia, będąca w istocie figurą potępienia człowieka¹².

11 P. Ricoeur, *Objawianie a powiadamianie*, przeł. J.M. Godzimirski, w: idem, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, Warszawa 1985, s. 377.

12 Por. ibidem.

Skryształizowany poprzez ludzką twórczość czas, czas skrzepnięty niejako w dziele sztuki dodaje więc do świata człowieka coś, czego nie odnajdziemy w przyrodzie, daje on mianowicie człowiekowi azyl spokojnego „oka cyklonu” (za Arendt), w którym może on odnaleźć siebie, podejmując grę z barbarzyństwem codziennej rutyny, grę przynoszącą poczucie wolności, będące namiastką boskości... Dzieło sztuki więc to nie tylko materialny kontekst (który może stać się ofiarą barbarzyńskiego rozrachunku), ale walka o prawdziwie ludzkie życie.

Anna Bem-Borucka





THE TRANSGRESSIVE ASPECTS OF THE WORK OF ART¹

Grasped in terms of the Heraclitean way of thinking, the changeability of the human world seems here to be its own denial. This “dark” philosopher of paradox, also gives contemporary humanity many indications of how to interpret the diversity of happenings we meet in the world. Heraclitus, “searching himself”, teaches us about the human being’s questioning of the world and himself, and how it influences the eternal changeability of everything.

Searching the self means that we do not know ourselves directly – we are not transparent to ourselves. We should also remember that Socrates searched himself; carrying a form of “negative knowledge” named the knowledge of ignorance – the state of the questioning human. Later S. Freud talks about the lack of transparency of our inward world, and the whole of psychoanalysis indicates conversation as a way of therapy for diseases of the human psyche – as well as being useful in attempting to resolve many defects of contemporary culture in the West.

ALETHEIA – THE CALL FOR THE HUMAN BEING TO SEARCH HIMSELF

Ever since Heraclitus’ aphorism about visible and invisible harmony, according to which the second one is “stronger” than the first, through the psychoanalytic grasp of the psyche as not only that which is consciousness, and up to philosophical hermeneutics (M. Heidegger, H.-G. Gadamer, P. Ricoeur), Western style thinking has been accompanied by the presumption that the human being exists in the world on two levels: that which is on the surface and that which conceals, but also sometimes unconceals. *Aletheia* as the truth of the being of entities, as unconcealment of immersion in the world logos, is a challenge to the searching sense of the human being.

The truth about the world’s changeability suggests itself directly to the human being who looks around him. It is what is deepest and at the same time all-embracing about the finiteness of every existence, including human existence. An ascertained, felt, and realized finiteness.

This means that human existence is in fact a continual exposure to death, and this situation is a form of confrontation with something that the human is not able to cope with, something which overcomes him and terrifies him – exactly like death...

¹ The Polish version of this text was published in: “Estetyka i Krytyka”, nr 15/16 (2/2008-1/2009), p. 120-131.

THE WORK OF ART IS A TRANSGRESSION OF THE FRAILITY OF HUMAN LIFE

Transgression – trespass on the stormy ocean of eternal changeability – relies on the deal of death for change: this is the work of art resulting from human creative abilities, as if inherent in the creative powers of existence itself.

This changeability, as if experienced each day by the human search for sense, inspires nostalgia for that which is passing by; often happening at times of transformation, when the glitter of day yields to the darkness of night, at the moment when a soul bleeds with tears of longing for a life that is ending... At that moment, in the fragile human creature, revolt and objection abound; embers of the power to tempt passing away. Into the hearts and minds of sensitive people the will to create something appears, something which is not passing away, something durable – something which defies the murderous compulsion of change, which abounds in the will of immortality, which can bewitch in the work of art...

THE SILENCE OF THE WORK OF ART BEFORE THE STRANGENESS OF DEATH

If H.-G. Gadamer writes about the amorphous silence of the work of art, so perhaps he was thinking about that transgressive power of creation, crystallized by a material carrier, as to Ricoeur. The creative power of holding, “bewitching” passing moments, seems to be a kind of game being played on the borders of life and death, which essentially indicates the work of art (which according to philosophical hermeneutics is fundamentally connected with changing existence). The work of art is like a durable island in an ocean of changeability, which calls the human being to stop the impetus of everyday events, to attempt an understanding of the essence of his life by occurrences which shake its ordinariness, which by means of immobilization of the still passing moments of time, destroy the essence of changeability, introducing to inevitable and strange death, the noise of the daily struggle of the human being, introducing that which is unexpected...

THE WORK OF ART IS A GAME OF FLICKERING SENSE

According to philosophical hermeneutics, the work of art is a kind of a game the human being plays with death – a game about immortality. It is as if this game rises up from the eternal mortality of happenings, and from this mortality, the mortal human being grasps and keeps that which lasts. Therefore, the work of art here is, let us repeat: a kind of challenge thrown down by

the human being to implacable forces, a lapse in order to snatch at the mysteries of life and death, and in that way fight for its own autonomy.

Death as the essence of the human world both frightens and excites the human being to live – being a spur to overcome lapse, to take the risk of entering into an uncommon dimension of time. As if carried to the side of death, the human being can call to the power of existence, which enraptures him to life and forces him to a place where being is revealed (M. Heidegger²), in order to reveal to him, even if only by a twinkling, a glimmering, which sometimes breaks through an array of events, the sense of his life...

So, the work of art, penetrating a strange dimension of time, is an incitement to save that which is valuable in the existential game – the truth of human existence. At that moment, sailing over the life and death ocean the human being is called upon to grasp, by his learning endowment that which is inexpressible – the salt of existence. Balancing on the edge of life and death, it is as though the human being, through his learning, attempts to construct some form of architecture from his own world, which, washing away into daily changeability, needs the human grasp to charm the truth of the world into the crystal of the work of art...

THE CRYSTAL OF THE WORK OF ART AS THE FRUITS OF A MATURE GAME

Accordingly, the characteristics of the uncommon and mysterious experienced by the human being in existence seems to extort from him a transgressive attitude before life and death, generating the work of art – the interrupted inflexible current of changes in origin, which has the possibility of the fusion of time's ecstasies, assembling changeability in a spatial net of truth. So, the work of art is here also a game with the time of life and death, with existence being reborn and dying...

According to the Heraclitean aphorism where human life is a child's game, one can connect the work of art with a human being's attempt as a child to become a mature creature. Heraclitus writes: "The time of life is an amusing, playing child – the kingdom of the child" (B 52). As to Nietzsche's interpretation of this aphorism, namely: the time of life is a time of continuous struggle between the forces of life and death, where the struggle is a trifle of Zeus, so the whole existential drama is like a childish game, like a work of transgression in this childish (here: senseless) changeability, and could be treated as the fruit of a mature game. In other words, the deprivation of sense in this childish trifle could bring maturity to the adult game, which transcends the childish trifle and retains in the work of art the serious sense of this not so serious existential game.

2 See M. Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen 1987.

THE TRANSGRESSIVE AREA OF THE WORK OF ART AS A SOURCE OF THE ETERNAL QUANTUM

So, in the work of art there is revealed the hidden sense of human existence, being like a burning fire, a continuous life and death symphony. The work of art is placed then, in the area of incessant transcending cardinal difference, from the human point of view, the states of life and death; the result of human transgression coming into this area. Further, the work of art seems to bring into the game of human existence a new type of transitoriness – a kind of stopped “portion of eternity”, something quantum in the existing sense of the world...

THE GAME OF EXISTENCE AND THE GAME OF ART

The game is a motif that is especially interesting for H.-G. Gadamer's philosophical hermeneutics. In the first part of *Wahrheit und Methode*, he looks at the motif of the game as, on the one hand, a special characteristic of existence: a movement of *here and there*, and, on the other hand, as revealed in the work of art, a temporal actuality of beauty. The work of art, symbolizing here the human being's overcoming of the continuously occurring existential drama, does not, however, turn it into a sport, playing a game with the human lot, but a game by which the human being is penetrated by the work of art, and at murderous speed changes himself, in order to wrest from existence the mystery of creation and instill it in his own world as an enclave of sense.

Here it is a game – not playing, but a serious game about the sense of human existence, neither is it a *here and there* game, without any aim, by which Gadamer illustrates the game of existence. So, on the one hand we are dealing with the mobility of existence itself, with its aimlessness, like childish playing, and on the other hand, a concrete, individual existential game, as if set in the surpassing forces of the existential game in general – possessing a playing individuality...

THE CONSTRAINING GAME AND THE SAVING GAME

In the framework of Gadamer's hermeneutics, characteristic for the Western style of thinking, concentration on the human being's *ego*, has essentially been made wider by means of beyond-individual factors, which on the one hand embrace and, as above, appear to possess an individuality. On the other hand, they offer to the lost, in the noisy realization of everyday human aims,

the possibility of participation in the game of art, where every overcoming of the aim is shaken³. Gadamer emphasizes that this tearing **away**, concerned with everyday life, *Dasein*, allows him to return to the world of everyday life, but in a way which guarantees that he will regain continuity with himself. So, distance to the world of everyday life can only be relative, because we are not able to get rid of it, but for a while suspend its murderous changeability.

THE WORK OF ART IS A GAME ON EXISTENTIAL STRINGS IN ORDER TO TRANSCEND THEM

People who exist, as if to reinforce the game of existence by their existence, and their participation in this game, generate results important to the game itself. By attempting to play, the human being is introducing a check into the game, achieving this by means of his own game, playing on strings of existential changeability, which stops the *here and there* movement, because it grasps the stability of change. But it is only for a moment, while playing in the game of existence, that the human being is able to stop what is a continuous running away, in order to step outside of change for a moment. One could here define the work of art as exactly that kind of game, allowing the player to participate in a presence beyond the limits of time⁴ – a kind of conscious dimension, making possible contact between people: those who have gone, those living now, and those who will be born. So, the work of art here is a holiday of communication for everybody with everyone – a sign of the finiteness and worth of human existence.

THE CONSOLIDATION OF THE TRANSGRESSION OF THE PASSAGE OF MYSTERY – THE WORK OF ART

It is possible for the human being, by creativity, to penetrate the tissue of existence pulsating through death and life, as a result of which the time of human death is concealed. Considering Aischylos' reinterpretation of the myth about Prometheus, Gadamer notices: "Before he, Prometheus, brought the gift of concealment, people lived in misery and passively in caves, not creating any consolidated works of culture, which would distinguish them among other living

3 H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1975. [Our translation is after the Polish issue translated by B. Baran, idem, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, Kraków 1993, p. 122]

4 See H.-G. Gadamer, *Ästhetik und Hermeneutik*, in: *Kleine Schriften, II, Interpretationen*, Tübingen 1967. [The Polish issue translated by M. Łukasiewicz, idem, *Estetyka i hermeneutyka*, in: idem, *Rozum, słowo, dzieje*, Warszawa 1979, p. 120]

creatures.⁵” So, balancing on the border of the excluded spheres of reality, spheres separated from each other by the secret mystery of passing what is here, is the real human way of realizing existence. Existence distinguished by the attempt at creativity, by which the human being measures on one hand, with the unusual impetus and impulse of life, and on the other, with the dark abyss of nonexistence...

THE GRIEF AND HEROISM OF EXTORTING FROM EXISTENCE AN ENCLAVE OF IMMORTALITY

In this context, the work of art appears as an expression of human infirmity in front of an unexpected future. An infirmity, however, that causes the expectation of loneliness for a state of irresponsibility, also the heroic deed of tearing out of existence an enclave of immortality. In this way, the tearing out of the work of art is a shrinking on the rims of space and efflorescence in the center of time, it is the human being here, crying out in pain, when he tears out of uninhabited spaces a shelter of fulfilled sense, a household retreat, where after the exertions of battle the wearied warrior can rest...

THE SHOCKING FUSION OF HORIZONS – THE WORK OF ART

Hermeneutic discourse polemicalises with phenomenological convenience about directness. In spite of the phenomenological roots of hermeneutics, and the application of a meditative way of dealing with the world – in order for the world to reveal its essential interior – the hermeneutical thinkers, H.-G. Gadamer, or P. Ricoeur, still emphasise that *ego* does not have direct access to itself. According to them, the attempt of works of interpretation, also interpersonal relations, allows us to only indirectly grasp the truth about ourselves.

However, on the other hand, Gadamer writes about contact with the work of art as “the shocking by truth” of the work. This contact is like lightening – it shocks and terrifies; in a horrifying moment the work speaks: “you must change your life”. Described as above, communication short-circuits the work, and human communication cannot refuse directness. Because direct communication between the work and the human-receiver is important. And in this communication without any mediator, mediated rather by the work, a fusion of horizons happens, a kind

5 See: H.-G. Gadamer, *Die Erfahrung des Todes* (1983), in: *Gesammelte Werke*, Bd. 4. [Our translation is after the Polish issue translated by A. Przyłębski, idem, in: *Gadamer*, Warszawa 2006, p. 243]

of direct exchange of the existential experiences of the creator and the receiver. In this relation, it is as if the work of art gets lost, melting away; it being possible for the participants in the clash of such communication to go into a sort of day-dream, when suddenly stopped by the work, the contents come alive.

One should notice that according to Gadamer, a fusion of horizons: creator and receiver or past and present, cannot be achieved without the meditative skills of the searching truth of the human being, trying to convince himself about the sense of his life. Therefore, a communication holiday as the realization of desire to find the sense of the world, follows on from the situation of a lack of this sense in everyday life, when overpowered by routine exertion (as a repeating figure), the human being wants to break the limitations of subjection to conditions of the transient everyday world, to find the sphere of his own freedom, autonomy, sovereignty...

HOLIDAY AS A PASSING MORTALITY (ANIMALISM)

As the hermeneutists notice (among others, Ricoeur), a repeating figure is always a figure of condemnation, because in everyday routine the sense of human existence has become lost, and the great changing of the universe overpowers the human being, frightening him with inevitable death. If, after Bataille, we assume the definition of an “animalism of the human”, we can become connected with human mortality. Agreeing with the fundamental difference of grasping a holiday by the author of *L'Histoire de l'érotisme* and philosophical hermeneutics, we ought to notice that for both, the approach to holiday is essentially connected with breaking chains, and overcoming prohibitions. The work of art here, as a holiday, tries to deny mortality as well as dependence on continuous change, by means of a kind of spiritual clash in communication for every human being searching immortality.

It is worth paying attention here to one of the subheadings of *L'Histoire de l'érotisme*: “What reveals holiday is not animalism but the divine element”⁶. Characteristic for holiday is the negation of nature (ordinariness, animalism) with the consequence that something has to be brought onto the ontic level for the human being, namely a kind of divinity – an autonomy, by which the game of immortality is revealed.

6 G. Bataille, *L'Histoire de l'érotisme*, Paris, 1976. [Our translation is after the Polish issue translated by I. Kania, idem, *Historia erotyzmu*, Kraków 1992, p. 78]

HOLIDAY AS A JUMP INTO THE UNKNOWN

Analysis of the fundamental course of celebration shows holiday as an attempt to break away from rules, limitations, in order to create the sphere of the *sacrum*, to which, after Bataille, the divine element calls us. The author of *L'Histoire de l'érotisme* notices at the same time, that *sacrum* announces a new possibility – is “a jump into the unknown”⁷, into another, richer world. However, the action of overcoming these rules releases the unknown – at the same time terrifying and attractive – that allows the human being to go into a different dimension of existence, without the limitation of ordinariness.

Yet, one should remember, that being in this dimension is temporary, that we are not able to cross the limitations of the finiteness of human life. Here, however, the question is not to break an impassable and irreversible changeability, but to achieve real human penetration of the irrevocable change that we belong to, to gain essential insight into it, in order to experience the divine element of creativity, releasing freedom and sovereignty.

THE DIVINE ELEMENT IN TRANSGRESSIVE CELEBRATION. INDEPENDENCE

Bataille treats holiday as “returning to our vomit” and notices at the same time that the “Breaking off that happens during the holiday is not resignation from independence at all, but rather it is a result of the tendency to be an autonomous person, this is always the case and it is to be identified with the human being.”⁸ The holiday separating us from ordinariness allows us to return to ourselves, while on the other hand, because it is change by the change inside changeability, acting according to its principles – it reveals the divine element of transgression. The area of human autonomy that is gained seems to be real human independence, which can be obtained only when one throws onto the scales prohibitions securing biological life. Only the exposure of life to danger can reveal the sphere of the *sacrum* – which is really divine fury breaking off that which obligingly constrains. The divine life here, as an independent life – so a life dependent on death – needs to overcome some of the conditions of human existence. The violent realization of a lack of independence provokes revolt before dependence – the chains cannot be broken off absolutely, and the human being comes back to a now transformed dependency, richer by the area of the *sacrum* – the divine independence of the human being.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibid., p. 76.

So, let us sum up: on the one hand, the holiday introduces the divine element into human existence and reveals ordinariness as a kind of barbarity, animalism. On the other hand, this barbarity (animalism) releases transgressive power in the human being, to overcome that which is known, in order to open himself up to the unknown.

THE FIGURE OF REGENERATION BEFORE THE FIGURE OF CONDEMNATION

P. Ricoeur also writes about the human need for generating the sphere of the *sacrum* in holiday. As to contemporary consumer societies, he notices that they are deprived of divinity. As if contemporary science and techniques are a specific kind of barbarity. This French hermeneutic writes: “Standing in opposition to a scientific-technical ideology at the same time an ideology of the war-industrial, we find out that the human being is not possible without sanctity.”⁹ Because without sanctity the human being is in a world of routine repetitions that Ricoeur interprets by means of a figure of condemnation, which he symbolizes as the human being sentenced to a kind of a scientific-technical animalism. So, it is in the human condition to fight for regeneration, for the offered sense of holiday, when barbarian animalism – connected with repetition without regeneration, which is essentially a figure of condemnation – is broken away from¹⁰.

So, time crystallized by human creativity, as if coagulated in the work of art, adds something to the human world, which is not in nature – an asylum of calm in the “eye of the storm” (after Arendt), where the human being can play a game with the barbarian routine of ordinariness to feel free – as a surrogate of divinity... Therefore, the work of art is connected not only with a material context (where it can be a victim of barbarian recounting), but with the fight for the real life of humanity.

9 P. Ricoeur, *Manifestation et proclamation*, in: *Le Sacré. Études et recherches*, Paris 1974. [Our translation is after the Polish issue translated by J. M. Godzimirski, idem, *Objawianie a powiadamianie*, in: idem, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, Warszawa 1985, p. 377]

10 See ibidem.

Aleksandra Pawliszyn

DZIEŁO SZTUKI A MISTERIUM PRZEMIANY

THE WORK OF ART AND THE MYSTERY OF TRANSFORMATION

Gdańsk 2023

DZIEŁO SZTUKI A MISTERIUM PRZEMIANY¹

RÓŻNA OD NIEDOTYKALNOŚCI NIEWIDZIALNOŚĆ

Umykająca chwila niewidzialnego czasu, dotykając w sercu przestrzeni cielesnej, inicjuje istnienie pełne barw, dźwięków i smaków, istnienie, które istota ludzka może jedynie musnąć.

Istotę ludzką jednak wypełnia pragnienie, by zatrzymać to subtelnie kuszące swą niedotykalnością, zawsze umykające istnienie. Tak więc uwiedziona ową niedotykalnością ludzka istota ze wszystkich sił będzie chciała zatrzymać to, co wciąż umyka, zapagnie – jak dziecko – zbudować zamek z piasku...

Tradycyjnie ujęty substancjalny byt zdaje się właśnie takim zamkiem, który rozsypując się, anonuje niewidzialny puls istnienia i zarazem ujawnia, że nasze unoszenie się w nurcie zmiany wszechrzeczy nie napotka żadnego stałego lądu... Taki niebezpośredni dostęp do bytów czasoprzestrzennego, horyzontalnego świata Derrida oddaje za pomocą metafory ontycznej², zauważając, iż leżąca u jakichś „podstaw” (np. podmiotu transcendentального) metafora jest śladem po rozsunięciu między tym, co przestrzenne, i tym, co czasowe. Jest zatem owa metafora jakby grą bezgruntowych refleksów, pełgających na krawędzi przestrzeni i czasu, wprowadzających też zawirowania w koło toczącego się istnienia, które właśnie człowiekowi objawia swą nieoczywistość.

Istnienie samo, wyslizgując się łupinie ludzkiej, tańczącej nad przepaścią nieistnienia taniec zwany życiem, tworzy także siatkę znaczeń czasoprzestrzennego świata, w którą czasami wkłada się Inność, w którą czasami uderza piorun, by mocą gromu wskazać na niewidzialność różną od niedotykalności, mianowicie na niewidzialność wertykalnego porządku świata (Heraklit, B 64)³. Za Heraklitem więc rzec by można, iż to, co niespodziewane – zew piorunu – przynosi właściwe rozpoznanie tego, co rzeczywiste, co czasoprzestrzenne i niedotykalne.

¹ Tekst ten ukazał się w: „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 21 (2), s. 129–138.

² J. Derrida, *Głos stojący na straży milczenia*, w: idem, *Głos i fenomen*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1997, s. 147.

³ K. Mrówka, Heraklit, *Fragmenty: nowy przekład i komentarz*, Warszawa 2004, s. 193/194.

Można przyjąć, że uchwycona w egzystencjalnym spojrzeniu Heideggera – jako ziemia⁴ – sytuacja będącego w świecie człowieka przyjmuje w uwzględniającej poznawcze uposażenie podmiotu ontologii Merleau-Ponty'ego profil cielesnej tkanki istnienia⁵, że zatem „drzewo i trawa, orzeł i byk, wąż i świerszcz wchodzi najpierw w podjętą przez siebie postać i w ten sposób wychodzą na jaw jako to, czym są”⁶, by tym trybem właśnie, jako φύσις (władanie ostające się we wschodzeniu⁷), jako też tkanka cielesności – wywołać w cielesności człowieka wir, wydobywający na powierzchnię wiecznej zmiany świat widzialny, podszyty jednak tym, co niewidzialne, a co jest domniemanym obszarem widzialnego i dotykającego, „który rozciąga się dalej niż rzeczy, których aktualnie dotykam i które aktualnie widzę”⁸.

Pozostając w aurze ontologii Heideggera i Merleau-Ponty'ego, można powiedzieć, iż wielka zmiana wzrastającej wciąż ziemi stawia uposażone poznawczo jestestwo wobec kopuły świata, którą swymi mocami poznawczymi rzeźbi ono z wielkiej zmiany wszechrzeczy w ten sposób, aby w sporze wywalczyć jedność świata i ziemi⁹. Wiadomo, że każdy spór jest walką, a ta skończyć się może zwycięstwem bądź porażką – stawką okazuje się tutaj ujawnienie miary „wschodzenia bytu”¹⁰. Rzecz zatem w tym, aby zwyciężyć – by uchwycona dynamiką zmian rysa nie pozwoliła „rozpaść się przeciwzrotnym stronom bytu”¹¹ – aby pod podszewką widzialnego, cielesnego bytu¹² zagnieździł się splot pomiędzy człowiekiem i światem rzeczy, splot, który tylko istota ludzka – drgająca bólem i rozkoszą cielesność – może przyoblec w „brzemienną ciężkość kamienia, niemą twardość drewna, ciemny żar farb”¹³ i z cielesnej tkanki świata może wydobyć głębię, która podszywa to, co widzialne, co prześwituje „spoza bytu zmysłowego albo w jego sercu”¹⁴.

4 Por. M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, w: idem, *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Warszawa 1997, s. 27.

5 Por. M. Merleau-Ponty, *Splot – chiasma*, przeł. M. Kowalska, w: idem, *Widzialne i niewidzialne*, Warszawa 1996, s. 147.

6 M. Heidegger, *Źródło...*, ibidem.

7 Por. M. Heidegger, *Wprowadzenie do metafizyki*, przeł. R. Marszałek, Warszawa 2000, s. 18.

8 M. Merleau-Ponty, *Splot...*, ibidem.

9 M. Heidegger, *Źródło...*, s. 44.

10 Ibidem.

11 Ibidem.

12 M. Merleau-Ponty, *Splot...*, s. 150.

13 M. Heidegger, *Źródło...*, s. 44.

14 M. Merleau-Ponty, *Splot...*, s. 153.

KASKADA CZASU UWOLNIONA PRZEZ DZIEŁO SZTUKI

Dzieło sztuki jest więc jak przetaczająca się po lesie istnienia baśń, jak obleczone prawdą prześwit w cielesnej gęstości trwoniącego się w spełnieniach lasu – symbolu wymiaru, w którym aktualizuje się istnieniowa energia, przyjmując kształty konkretnych rzeczy.

Akceptujący rozstrzygnięcia Heideggera na temat jestestwa i prawdy Gadamer rozpoznaje czas dzieła sztuki jako wyrwę w rzece codziennej zmienności. Czas ten niejako roztasowuje karty istnienia tak, że zaczynają one tworzyć niszę zadowolenia pośród obcego, bo nieustannie zmieniającego się biegu rzeczy. Człowiek spełniony, to tutaj ktoś zadowolony, taki, który znalazł swe miejsce w anonimowej zmienności wszechrzeczy. To ktoś, kto ma własne imię – wyszarpięte sztormom przemiany – imię naznaczone cierpieniem i niepowtarzalnością, imię względnie trwające... Podkreślimy, że w filozoficznym uchwycie Gadamera czas dzieła sztuki, to czas zakotwiczony w codzienności, codzienności wykreowanej ludzką czułością poznawczą, a nazwanej światem życia codziennego. To w nim jednostki obdarzone talentami są w stanie zatrzymać to, co do nich dobiega z serca cielesnego bytu, i przekuć na podwaliny świata ludzkiego. Spełnieniem więc wysiłku twórczego byłoby dzieło, w którym wieczna zmiana przegląda się w skończonej egzystencji człowieka, by w ten sposób dostąpić własnego apogeum, ujawniając jednocześnie boskie ziarno w skończonym życiu tych, którzy umrą.

Czas umykającej wciąż codzienności zatem konstytuuje się wtedy, gdy pojawia się kryształ trwania, jaki oferuje dzieło sztuki – cielesność ofiarowana cielesności – będące pełną powabną formą tego, co skryte. Dzieło sztuki więc, mimo że tworzy je skończony człowiek, wyłania się z nieskończoności, jako ślad porządku wertykalnego, który wkradając się w horyzont czasoprzestrzennego świata, wprowadza weń niewidzialną „nicość”, pozywającą człowieka do podjęcia twórczego wysiłku.

Z drugiej strony, dzieło sztuki nie jest nim, jeśli nie ocieka bólem, jeśli nie parzy ranioną cielesnością – jeśli nie jest spełnieniem cierpienia. Zatem prześwit prawdy bycia, o którym pisze Heidegger, nasiąknięty byłby krwią.

Podsumujmy: przepojona wrażliwością poznawczą człowieka kaskada czasów: codzienności, dzieła sztuki i święta¹⁵, niejako wgryza się w zmienność wszechrzeczy, przemieniając wieczną zmianę w świat ludzki – świat subtelności i trwogi, rozkoszy i cierpienia... Dzieło sztuki zaś byłoby tu przejawem boskiego ziarna Logosu (Heraklit), który zniewala człowieka swą kosmiczną

15 Por. w tej sprawie A. Pawliszyn, *Krajobrazy czasu. Obecne dociekania egzystencjalnej wartości czasu*, Gdańsk 1996, s. 148–150.

siłą, by ten, twórczo wniknąwszy w tkankę istnienia, swym cierpieniem twórcy wzmógł twórczą moc ziemi (Heidegger)...

UWIEŹIONE W KRYSZTALE DZIEŁA JĄDRO ŚMIERCI

Wyakcentujmy tutaj, iż wnikanie w twórczą moc logosu zawsze będzie mierzeniem się ze śmiercią: z jednej strony śmiercią znikomości świata dnia codziennego, z drugiej – ze śmiercią stygmatyzującą zmianę w ogóle – i wówczas byłaby ona trwaniem zmiany; trwanie zatem nieustannej zmiany byłoby tej zmiany unicestwieniem. A ten, komu udałoby się owo trwanie wychwycić i nadać temu uchwytowi materialny nośnik, byłby doświadczającym kresu zmiany twórcą. Byłby więc twórca rodzajem demiurga świata utrwalonej dziełami prawdy, obłaskawiającego śmierć w jej jądrze. To właśnie on – obdarzony talentami przez istnienie samo – snułby opowieść o świecie człowieka, świecie, którego istotą okaże się skończoność, nadająca człowieczej ścieżce życia głęboki i niezbywalny rys indywidualności, indywidualności wypełniającej się poprzez wolność wyboru tego, za co odpowiedzialnym można być aż po kres...

Stawienie czoła – w skończonym ludzkim życiu – nieuniknionej i nieprzewidywalnej przyszłości śmierci może więc przynieść możliwość muśnięcia jądra życia i śmierci – jądra światła i ciemności. Powtórzmy, dokonać tego może jednostka nieprzeciętna, wyróżniona niepowtarzalnym darem, troszcząca się o świat w ten sposób, że otwiera się ona na cierpienie nieustannego ocierania się o urwisko nieistnienia. Twórca, to zatem ktoś, kto wciąż dokonuje transgresji, by moc istnienia – której ułamek stał się jego udziałem – została zwielokrotniona w jego wysiłku twórczym, by uczestnictwo w darze tworzenia, jakiego udzielił mu los, rozkwitło w spływających potem dłoniach, niosąc szansę spełnienia tym wszystkim, którzy poszukują sensu niełatwego, niebagatelnego – sensu, który wykwita cierpieniem niespełnienia i radością spełnienia, sensu więc w rdzeniu swym ludzkiego...

Tak więc, pełna bólu śmiertelna egzystencja człowieka poprzez wysiłek twórczy wstrzeliwuje się w wertykalny wymiar wiecznej zmiany, a w owym wysiłku istoty uświadamiającej sobie swój kres zmiana ta może znaleźć swe spełnienie. Powtórzmy tu: twórca, to ktoś, kto utrwalił zmianę wertykalnym porządkiem wszech rzeczy, wyprowadzając na światło tego, co wypowiedziane, to, co ukryte było w głębinach ciemności, kto utrwalił więc sam – pulsujący życiem i śmiercią – rdzeń istnienia. Można powiedzieć, że zakłęta w dziele sztuki śmierć płynącej wciąż rzeki istnienia staje się realizacją ludzkiej tęsknoty do nieśmiertelności, staje się ona morzem spełnień na pustyniach niespełnień – darem, na który ludzka logiczność (klasyczna) nie jest w stanie odpowiedzieć inaczej, niż zaprzeczając samej sobie. Dzieło sztuki więc, wbrew wszelkiej klasycznej

logice, kusi, uwodzi, pozywa do życia, do życia na krawędzi, do wystawienia całego horyzontu dotychczasowego świata na stopień w ogniu przemiany, na spalające przeobstnienie, na zmianę tak radykalną, że porażającą cały dotychczasowy świat – na zmianę świat ten unicestwiająca. Dzieło sztuki wzywa zatem do wydania śmierci tego, co było, by umożliwić to, co nadejdzie, aby w pełni otworzyć się na tajemnicę przemiany istotnej, dogłębnej, fascynującej i dekadentycznej, skłaniającej, by zacząć żyć na nowo, by żyć pełnią życia...

Dzieło sztuki nie będzie więc sztafagem rzeczywistości, ale rzeczywistością samą, przekraczającą zakazy przyzwoitości, będzie gadającą Heideggerowską „ziemią”, przemawiającą językiem „subtelnej cielesności” (Merleau-Ponty), będzie emigrującymi w strefę Gadamerowskiej „ponadczasowej współczesności”¹⁶ kwantami sensu, jednoczącymi tych, którzy odeszli, z tymi, którzy są, oraz tymi, którzy przyjdą – a wszyscy oni zjednoczeni będą jedną wrażliwością na blask, prześwitujący „z serca zmysłowego bytu”.

Dla nas tutaj dzieło sztuki, to rozkosz istnienia zamknięta w godzinie śmierci, to ogrom wszechrzeczy, ujawniający się tym, którzy tracą swój świat, tracą dotychczasowe życie, to percypowalny znak tego, że życie jest jak spalający się ogień (Heraklit, B 30) – jest życiem, które dzięki śmierci żyje.

SZTUKA FILOZOFOWANIA OTWIERA NAS NA DOŚWIADCZENIE TRWOGI

Jak się wydaje, wzbudzające trwogę przed śmiercią istnienie organizuje każdą ekspresję życia w swoistą postać woli, którą nazwać by można, za Platonem (*Uczta*), erosem myślenia, wzywającym ku temu, co piękne i dobre, a zatem – rozumne. Ulegający sile tak pojmowanego erosa filozof staje się tu herosem, mającym udział w boskiej sile Logosu. Filozofowanie więc, jako mierzenie się z trwogą przed pustką, byłoby specjalną formą wnikania w tkankę istnienia, by tą drogą dotknąć nieskończoności kosmosu i stać się echem nie - wyrażalnego pulsu istnienia. Filozof-heros mierzyłby się z boskim kosmicznym Logosem (Heraklit) i wtedy byłby niezbędnym dla owej boskości śmiertelnym jej spełnieniem. Kochankiem bogów – jak nazwie go Platon – jest ten, kto swym trudem i odwagą rzuca wyzwanie mocom życia i śmierci. Jednakże czasami, zabiegający o prawdę kochanek bogów byłaby skazany na śmieszność i kpiny tych, którzy prawdy nie poszukują, z kolei tym, którzy jej pragną, wskazywałby cel, który wzywa, by ulec ogniu przemiany.

Jeśli przyjmiemy, że filozofia jest sztuką, wówczas filozofowanie byłoby jak dzieło sztuki, a filozofujący byłby dotkniętym erosem myślenia kapłanem (Heraklit), który swym przekazem na-

16 Por. H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, przeł. M. Łukasiewicz, w: idem, *Rozum, słowo, dzieje*, Warszawa 1979.

wołuje człowieka do zmiany dotychczasowego życia. Należy jednak pamiętać, iż każda tak istotna zmiana wiąże się z podszytym trwogą balansowaniem na granicy życia i śmierci.

Podsumujmy: filozofowanie to uchwytujący prawdę dyskurs, będący rodzajem dzieła sztuki, krystalizującego prawdę o egzystencji ludzkiej.

TWÓRCA I ODBIORCA KOCHANKAMI ISTNIENIA

Zauważmy, że dzieło sztuki, jako kryształ prawdy, otwiera nas na doświadczenie trwogi przed unicestwieniem i śmiercią, doświadczenie, które Bataille łączy z erotyzmem¹⁷. Można więc powiedzieć, iż uchwytone w cielesności dzieła, dobiegające z „serca bytu” światło może mocą błyskawicy rozświetlić „niezmierzone pole możliwości”, na którym twórca i odbiorca, niczym kochankowie, „zostają starci na proch”¹⁸ wobec takiej oto prawdy: że życie drży nieustanną trwogą przed śmiercią. Tutaj „starcie na proch” kochanków byłoby jak porażenie prawdą dzieła, porażenie przekazem, iż należy zawiesić dotychczasowe życie, że trzeba je radykalnie zmienić i otworzyć się na świat nowy, świat, powstający w bólu i rozkoszy wzniosłej przemiany, która oznacza przecież śmierć dotychczasowego świata.

Wyakcentujmy tutaj: prawda o człowieczym życiu skryształizowana w dziele – cielesności subtelnej wiążącej cielesność ciężką (Merleau-Ponty) – wnika wysiłkiem twórcy w tkankę istnienia, by wywołać dreszcz bólu i rozkoszy w każdym, kto poczuje tajemną moc istnieniowych przemian, moc, emanującą z „twarzy” dzieła. Jak powiada Gadamer: „W radosnej i strasznej grozie dzieło sztuki oznajmia: To jesteś ty – ale mówi także: Musisz zmienić swoje życie”¹⁹.

Podkreślmy, że przemiana radykalna jest zawsze przemianą bolesną, ale jest także szczęściem nieśmiałego dotknięcia granic wszechświata, doznania ogromu istnienia, którego istotą okazuje się śmierć, fascynująca tak twórcę, jak i odbiorcę.

ZRODZONY Z ROSY BÓLU I RADOŚCI KRYSTAŁ DZIEŁA

Jest tak, jakby subtelna cielesność tkanki dzieła była w stanie wychwycić „dynamikę całościowości”²⁰, w której zanurzone są wszystkie elementy cielesnej gry świata. Dynamika gry dzieła jakimś

17 G. Bataille, *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Kraków 1992, s. 70.

18 Ibidem, s. 98.

19 H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, s. 127.

20 G. Bataille, *Historia...*, s. 97.

tajemniczym trybem zestrajałaby się z dynamiką całościowości, dzięki czemu wszelkie elementy nabierałyby dopiero swej „ciężkości egzystencjalnej”. Przypomina to opisywany przez Bataille’a miłosny uścisk, gdzie wszystko zostaje objawione na nowo²¹, a rozróżnialne elementy pogrążają się „w rodzaju tonięcia, w którym zniesiona jest różnica między tonącym i głębią toni”²². Poszukujący prawdy twórca byłby jak kochanek uwodzony kuszącą go intensywnością istnienia, by się w niej zatracić, by zapomnieć na chwilę, kim jest, by wydać się „nieskończoności, w którą zbłądził”. Zauważmy tu, iż prawda o nas samych przejawia się wówczas w tym, co nami nie jest, w co, mówiąc słowami Bataille’a, zbłądziliśmy, porwani intensywnością płynącego z owej prawdy pożądania, aby została ona zauważona, odkryta i przeżyta, intensywnością, „która niszczy”, przeraża tak twórcę, jak i odbiorcę, wobec których pogrąża się ona w skrytości, by dać się odnaleźć i na nowo wziąć w objęcia²³... Zabiegi o prawdę zdają się więc być jak zmagania kochanków, którzy dotknięci żarem trwogi przed śmiercią odskakują w pustkę, objijają się o ostre krawędzie wszechświatowych granic i w „bezbronności niosącej w sobie zarówno bunt, jak i apatię”²⁴ doświadczają ufnej bliskości wobec siebie nawzajem, jak też – wobec żyjącego wszechświata.

Ułomność wszelkich zapisów subtelną tkanką cielesności tego, co nieogarnialne, a co niejako podszywa śmiertelny byt człowieka, czyni z owej ułomności siłę, wyzwającą moce wyobraźni suwerennej, zniewolonej jednak regułami przekazu jakby po to, by przekraczać ich ograniczony charakter i wówczas uwodzić bezbronną swobodą dziecka, którego szloch wobec związanej ze śmiertelnością wolności wyboru przyjmie kształt – zrodzonego z rosy łez bólu i radości – kryształu dzieła...

21 Ibidem.

22 Ibidem.

23 Por. ibidem, s. 98.

24 Ibidem.

Anna Bem-Borucka





THE WORK OF ART AND THE MYSTERY OF TRANSFORMATION

INVISIBILITY DIFFERENT FROM INTANGIBILITY

A fleeting moment of invisible time, ticking in the heart of corporeal space, initiates an existence full of colors, sounds, and tastes, which the human being can only stroke...

However, the human being is filled with the desire to stop this fleeting existence which tempts with its intangibility. Therefore, seduced by it, as much as possible, the human being tries to stop its fleetingness, wishing – as a child – to build a castle on sand...

This castle, according to tradition, seems to be a substantial entity, although when it scatters, it announces the invisible pulse of existence and at the same time reveals that our transportation into the great current of change cannot meet any form of stable land... This indirect access to entities of the time-spatial, horizontal world, is expressed by J. Derrida through an ontic metaphor (see Derrida), and he notices that lying at the base of any foundations (e.g. the transcendental subject) metaphor is a trace of the separation of that which is spatial and that which is of time. Therefore, this metaphor is a kind of a game of groundless reflections, flickering on the edge of the space of time, which also introduces whirls into the rolling circle of existence, which for the human being, precisely, shows up as not-evidence...

Existence, slipping out from the human shell, dancing over the abyss of nonexistence, the dance of life, creates a meaning not of the time-spatial world, which sometimes appears as an Otherness, sometimes as thunder, in order, by this power, to indicate an invisibility different from intangibility, namely: an invisibility of the vertical order of the world (Heraclitus, B. 64, see Mrówka193/194). So, after Heraclitus, one can say that which is unexpected – the call of thunder – makes recognizable that which is real, time-spatial and intangible...

THE TRUTH OF THE WORK OF ART – A CLEARING FROM THE HEART OF THE ENTITY

We can admit that the existential outlook grasped by Heidegger as the earth (See Heidegger, *Holzwege* 27) – the situation of the human being in the world, becomes in Merleau-Ponty an ontology of corporeality (taking into consideration the human learning endowment) a profile of the corporeal tissue of existence (See Merleau-Ponty 147). So “tree and grass, eagle and bull, snake and cricket are first and foremost that shape and in that way show themselves as what

they are” (Heidegger 27), in order to be, exactly, in that manner φύσις – a reign resisting in germination (See Heidegger, *Einführung...* 18) – also as corporeal tissue, which initiates in human corporeality a whirl. This whirl explores the visible world on the surface of eternal change, as well as, lined by that which is invisible, a supposed area, “which extends further than the things I am now touching and seeing” (Merleau-Ponty 147).

According to Heidegger’s and Merleau-Ponty’s ontologies, one can say that the great change of the still growing earth stands, similar to the human being endowed with learning, before the cupola of the world, one cut by the human being’s possibilities for learning from the great change in the universe, and by this route gains in controversy the uniting of the world and the earth (See Heidegger, *Holzwege* 44). We know that every controversy is a fight, which can be won or lost – the stake here is the revealing of the measure of “being in germination” (44). So, the thing is to win – grasped by the dynamics of flawed change, and not to allow the “collapse of the antagonistic sides of being” (44) – in order, under the lining of the visible corporeal entity (Merleau-Ponty 150), to tangle a net between the human being and the world. A tangle that only the human being – trembling in pain and delightful corporeality – can clothe in “the great weight of a stone, the dumb hardness of a log, the dark glow of paints” (Heidegger 44), and from the corporeal tissue of the world, extract the depth which lines that which is visible and shining “from behind the sensual entity or in its heart” (Merleau-Ponty 153).

THE CASCADE OF TIME REVEALED BY THE WORK OF ART

Now, the work of art is like the rolling by of an existential forest tale, as if vested with truth, a clearing in the corporal density of waste in gratification of the forest – a symbol of a dimension in which the actualizing of an existential energy realizes the shapes of concrete things.

Confirming Heideggerian considerations about Dasein and truth, Gadamer recognizes the time of the work of art as a gap in the river of everyday change. A time that, as it were, shuffles existential cards and creates a niche to make us feel at home among strange things, because continuous change is the course of things. The human being realized here, feels at home – finding his place in the anonymous changeability of the universe, having his own name – torn out from the storms of changeability, marked by suffering and uniqueness: a relatively lasting name... Let us stress that Gadamer’s grasp of time in the work of art is anchored in ordinariness, created by the human sensitiveness for learning and named the everyday world. In this world, people gifted by talent are able to stop that which approaches from the corporeal heart and thereby make over the foundations of the human world. So, the work of art is the realization of attempts at creativity,

when the eternal change of the universe looks at finite human existence in order to attain apogee, and reveal a divine germ in the finite life of those who die.

Therefore, the ordinary run of time constitutes what appears to be a crystal of everlastingness – the work of art – corporeality gifted to corporeality – an exceptionally charming form of that which conceals.

On the one hand, then, the work of art, in spite of the fact that it is created by the finite human being, emerges from infinity as a track of the vertical order, slipping into the horizon of the time-spatial world, to introduce invisible “nonentity”, which calls the human being to create.

On the other hand, the work of art is dripping with pain, a scalding wounded corporeality which is the realization of suffering. So, the clearing of the truth of being, as to Heidegger, is absorbed by blood.

Let us sum up: saturated by the human sensitivity for learning the cascade of times: ordinariness, the work of art and holiday (See Pawliszyn 148-150), bite, as it were, into universal changeability, in order to transform it into the human world – a world of subtlety and anxiety, delight and suffering... But the work of art is a manifestation of the divine germ of the Logos (Heraclitus), constraining the human being by cosmic power in the creative penetration of the tissue of existence, by which the creator of suffering intensifies the creative power of the earth (Heidegger)...

THE NUCLEUS OF DEATH STUCK IN THE WORK OF ART

Let us emphasize here, that penetration of the creative power of the logos is always a measuring of swords with death. On the one hand, death of the triviality of the everyday world, and on the other, death, the stigmata of changeability in general – the duration of change; duration of change being annihilation of it. The person, able to grasp this duration and give it a corporeal form, in the end experiences change as a creator. So, the creator is like a demiurge of the world of truth consolidated by works, and taming death at its nucleus. He is a human being – gifted with talent by existence – telling a story about the finite in the essence of the human world, giving to the human path of life a non-transferable individuality, a free choice in something – one can be responsible until termination...

For finite human life to face the unpredictable and inevitable future of death, can bring forth the possibility of brushing against the nucleus of life and death – a nucleus of light and darkness. And let us repeat, it can be done by extraordinary people, gifted with an unrepeatable care for the world by a painful and continuous brushing against the cliff of nonexistence. So, the creator is

a person who is always in transgression in order to experience the power of existence – a fragment of which he participates in – and multiplies in his creativity. This participation in creativity by the gifted can lead to palms streaming with perspiration, bringing the chance of realization for everyone searching for that which is not easy, nor trifling at the core of being human, which is efflorescent with the pain of the non- realization and joy of realization...

Therefore, mortal and painful human existence, by means of attempts at creativity, ranges in the vertical dimension of eternal change, but it is only in attempting creative consciousness about his/her termination, that this change can find realization. Let us repeat here: the creator is the one who fixes change in the vertical order of the universe, by leading that which has been concealed in the depths of darkness, out into the light of that which is expressed – who fixes the core of existence pulsating with life and death.

One can say that through the magic of the work of art, death, flowing in the river of existence becomes the realization of the human desire for immortality. It becomes an ocean of realizations or desires for non-realizations – the gift that human classical logic is not able to answer, but only deny itself. So, the work of art, in spite of all forms of classical logic, tempts, seduces, and calls to life – on the edge, to expose all, hitherto, world horizons, causing them to melt into a fire of transformation, to burn extra-divinely, causing so radical a change that it strikes the world hitherto – annihilating it. Therefore, the work of art calls the past to death, making possible the future, to be open in full to the mystery of so essential and fascinating a decadent change that prompts us to the start of a new life, to a life in the full.

So, the work of art is not an accessory to reality, but reality on its own, overcoming the prohibitions of decency, being the Heideggerian “talking earth”, speaking a language of “subtle corporeality” (Merleau-Ponty), emigrating into a sphere of “presence beyond the limits of time” (See Gadamer, *Ästhetik...*) (as to Gadamer). A quantum of the sense which consolidates people, those who have gone, are, and will come – everybody sensitive to the brightness shining through “the heart of sensory entity”.

For us here, the work of art is delight in existence close to the hour of death. It is the magnitude of the universe, revealing for them who have lost their worlds, their hitherto lives – a sign perceived that life is like a burning fire (Heraclitus, B 30) – a life lived as a result of death...

THE ART OF PHILOSOPHIZING OPENS US UP TO THE EXPERIENCE OF ANGST

It seems that existence (awaking angst before death) organizes every expression of life into a special kind of will (which can be named an Eros of thinking, as to Plato) calling to that

which is beautiful and good, and so – rational. Plato admitted that in this way, Eros becomes a hero participating in the divine force of the Logos. Now, philosophizing measuring with angst before emptiness is a special form of penetrating the tissue of existence in order to touch the infinity of the universe, to become an echo of the inexpressible pulse of existence. The philosopher-hero measures with the divine cosmic Logos (Heraclitus), and therefore a mortal realization of that divinity is necessary. The gods' lover (after Plato) is the creator, challenging the life and death powers by his attempt and courage. However, sometimes, courting truth, the gods' lover is sentenced to ridiculousness and mockery for not searching for the truth of people, but for people wanting truth, indicating his aim by calling to be submitted to the fire of transformation.

If we admit that philosophy is an art, so the philosophizing human is touched by the Eros of the thinking priest, calling the human being to change his life hitherto. Yet, one should remember that every essential change is connected with and lined by angst, balancing on the border of life and death..

Let us sum up: philosophizing is a kind of narrative grasping of the truth – a kind of work of art crystallizing truth about human existence.

THE LOVERS OF EXISTENCE – CREATOR AND RECEIVER

Let us notice that the work of art as a crystal of truth, opens us up to the experience of angst before annihilation and death, an experience connected with eroticism, after Bataille (See Bataille 70). So, one can say that grasped by the corporeality of the work of art, light coming from “the heart of the entity” can, by the power of lightening, brighten up “an immense area of possibilities”, where creator and receiver, like lovers, “are reduced to dust” (98) before the truth – that life is always trembling with angst before death. Here, lovers “reduced to dust”, are like the shock of the truth of the work of art, which, by transmission, suspends life hitherto and changes it radically by opening it up to a new world, berthing into the pain and delight of the sublime transformation, meaning here the death of the hitherto world.

Let us stress here, the truth about human life is crystallized in the work of art – a subtle corporeality assimilates a heavy one (Merleau-Ponty) – by this attempt, the creator penetrates the tissue of existence, in order to evoke a shudder of pain and delight in everyone so that they can feel the mysterious power of existential transformations – a power emanating from “the face” of the work. As Gadamer says: “In joyous and terrible horror, the work of art announces: This is you – and also says: You must change your life” (Gadamer 127).

Let us notice, a radical transformation is always a painful one, but also a shy and happy one, which touches the borders of the universe, experiencing the immensity of existence, and its essence – death fascinating both the creator and the receiver.

SPRINGING UP FROM THE DEW OF PAIN AND JOY, THE CRYSTAL OF A WORK OF ART

It is as if the subtle corporeality of the work of art is able to grasp “the dynamic of generality” (Bataille 97), where all the elements of the corporeal game of the world are immersed. The dynamics of the work of art harmonizes with the dynamics of this generality in a mysterious way, in order that every element is filled by “an existential gravity”. It seems like an embrace of love, as to Bataille, when “everything is revealed again” (97), and distinguished elements get plunged “into a kind of drowning, where the difference between the drowning man and the depths is suppressed” (97). The search for truth of the creator, is like a lover seduced by the tempting intensity of existence in order to lose himself, to forget who is he, to expose “to infinity that he has gone astray”. Let us notice that the truth about ourselves is revealed by that which is not us, where we are lost, carried away by intensity, following on from the desire for truth to be noticed, revealed, experienced by an intensity “which destroys” and terrifies both the creator and receiver – before whom it is suppressed into concealment, in order to be found and embraced... (98) Exertions around truth seem to be like a lovers struggle, touched by the fire of angst before death, those who have jumped into emptiness, striking against the sharp edges of universal borders, and “into a lack of defense, bringing both revolt and apathy”(98) they experience intimate nearness in relation to themselves and to the universe.

The imperfect recording of that which is limitless by the subtle tissue of corporeality, and that which is also lining mortal human existence, acts upon this imperfection and forces it into releasing the powers of a sovereign imagination, one, nonetheless, ruled by principles of transfer, as if to overcome its limitations. And, after, when the human being is seduced by the defenselessness of the child, whose sobbing is connected to a previous choice of mortal independence – the crystal of the work of art springs up from the dew of pain and joy...

WORKS CITED

Bataille, Georges, *L'Histoire de l'érotisme*, Paris, Gallimard, 1976. Print. [The Polish issue translated by I. Kania, Bataille, Georges, *Historia erotyzmu*, Kraków 1992. Print.]

Derrida, Jacques, *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Press Universitaires de France, 1967. Print.

Gadamer, Hans-Georg, *Ästhetik und Hermeneutik*, in: *Algemeen Nederlands Tijdschrift f. Wijsbegeerte*, 1964. Print. [The Polish issue translated by M. Łukasiewicz, Gadamer, Hans-Georg, *Estetyka i hermeneutyka*, in: idem, *Rozum, słowo, dzieje*, Warszawa 1979. Print.]

Heidegger, Martin, *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen 1987. Print. [Our translation is after the Polish issue translated by R. Marszałek, Heidegger, Martin, *Wprowadzenie do metafizyki*, Warszawa 2000. Print.]

- *Holzwege*, [after the Polish issue translated by R. Marszałek, Heidegger, Martin, *Wprowadzenie do metafizyki*, Warszawa 2000. Print.]

Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible suivi de notes de travail*, Editions Gallimard, 1964. Print. [Our translation is after the Polish issue translated by M. Kowalska in: Merleau-Ponty, Maurice, *Widzialne i niewidzialne*, Warszawa 1996. Print.]

Mrówka, Kazimierz, *Heraklit. Fragmenty: nowy przekład i komentarz*, Warszawa 2004. Print.

Pawliszyn, Aleksandra, *Krajobrazy czasu. Obecne dociekania egzystencjalnej wartości czasu*, Gdańsk 1996. Print.

Aleksandra Pawliszyn

DZIEŁO SZTUKI SŁOWEM FILOZOFICZNYM

THE WORK OF ART – THE PHILOSOPHICAL WORD

Gdańsk 2023

DZIEŁO SZTUKI SŁOWEM FILOZOFICZNYM

DZIEŁO SZTUKI TO SUBTELNY ZNAK INNOŚCI

Przekazujące prawdę o ludzkiej egzystencji dzieło sztuki da się potraktować jako słowo, będące znakiem niewidzialnej sfery rzeczywistości. Staje się ono wówczas objawieniem lubiącej się skrywać przed człowiekiem natury. Zauważmy, że niewidzialność tego, co prawdziwe, co nigdy nie może ujawnić się w całości, jest przedmiotem wypowiedzi Mędrca z Efezu.

Gdy przyjmiemy, że dzieło sztuki – to rodzaj znaku, będącego przekazem boskiej prawdy, która nie skryła się artyście, interesujący dla nas tutaj okaże się aforyzm B: „Pan, którego wyrocznia jest w Delfach, ani nie mówi, ani nie ukrywa, tylko daje znaki”¹. Podkreślmy, za Kazimierzem Mrówką, iż znak, nie niszcząc inności natury, „objawia ją, wydobywa z inności i przybliża człowiekowi”². Spróbujmy przedstawić tu dzieło sztuki jako subtelny znak inności, znak ukrywającej się prawdziwej natury rzeczywistości, która wszak przed człowiekiem lubi się ukrywać...

Dzieło sztuki będzie tu dla nas również filozoficznym słowem, obwieszczającym misterium życia i śmierci.

ZNAK WIBRUJĄCY INNOŚCIĄ

Niemal magiczny klimat *Przyczynków...* Heideggera może posłużyć nam tutaj dla oddania osobliwego przyzwolenia, jakie daje – ujęty w powyższy sposób znak – na doświadczenie początku jakiegoś innego świata. Z jednej strony bowiem, skrywanie się prawdy (przekazywanej jednak jakoś przez znak) można zinterpretować jako odmowę odkrycia, z drugiej, odmowę tę da się ująć, za Heideggerem, jako przyzwolenie „na przynależenie do osobliwości innego początku”³, jakim może być zaistnienie dzieła w horyzontalnym porządku rzeczy.

Pamiętamy, że Heidegger stara się śledzić „podstawową dziejbę Bycia”, jednakże jego wysiłki w określaniu sposobu wydarzania się Bycia (które nie jest jeszcze obecne) jako „wibracji bóstwie-

1 K. Mrówka, *Heraklit. Fragmenty: nowy przekład i komentarz*, Warszawa 2004, s. 263.

2 Ibid., s. 265.

3 M. Heidegger, *Przyczynki do filozofii. (Z wydarzania)*, przeł. B. Baran i J. Mizera, Kraków 1996, s. 226.

nia⁴ zdają się oddawać osobliwą atmosferę kontaktu istotowo odmiennych światów. Misterium relacji niesprowadzalnych do siebie światów sprawia, że logika klasyczna traci tutaj moc określania, a wszelkie słowne wysiłki dla oddania tej relacji wklajają się w sprzeczności, uzasadniane przeświadczeniem o dialektycznym charakterze rzeczywistości.

Korzystając z sugestii Heideggera na temat wydarzania się Bycia na sposób wibracji, można by powiedzieć, że dzieło sztuki – to znak prawdy, który nie niszczy ewokowanej inności, ale właśnie wprowadza ją w stan wibracji. Spróbujmy przyjrzeć się bliżej temu stanowi, korzystając w tym względzie ze wskazówki autora *Przyczynów...*: „Wibracja ta (wibracja bóstwienia jako Bycia - AP) rozpościera czas-przestrzeń-gry, w której sama jako odmowa wchodzi w Otwarte”⁵. Wydaje się, jakby niesprowadzalne do siebie wymiary: istnienia ujawnionego (widzialnego) oraz skrytego (niewidzialnego) wibrowały ze sobą, a wibracja ta kreowałaby „czas-przestrzeń-gry”, gry toczącej się pomiędzy odmową wejścia – a wejściem w „Otwarte” – byłoby więc dzieło sztuki znakiem odmowy zawłaszczenia inności, znakiem więc inności suwerennej, który owej suwerenności nie narusza.

PIESZCZOTLIWA GRA Z INNOŚCIĄ

A zatem, wibracja niesprowadzalnych do siebie metafizycznych ośrodków generowałaby grę, zakreślającą przestrzenność niebrutalnego znaku, który pieśczośliwie, w rozumieniu Lévinasa, zabiega o prawdę niedotykającego wymiaru. Przywołajmy wypowiedź autora pracy *Czas i to, co inne* na temat pieśczośliwości: „Jest ona (pieśczoślota - AP) jakby grą z czymś, co się wymyka, i to grą zupełnie bez projektu ani planu, grą nie z tym, co może się stać nasze czy też nami, lecz z czymś innym, zawsze innym, zawsze niedostępnym, zawsze dopiero nadchodzącym”⁶. Można by powiedzieć, iż w atmosferze wibracji powstaje przestrzeń gry znaku z czymś, co jest zawsze inne, a czego inności ów znak nie narusza, a jedynie pieśczośliwie „dotyka”.

Tak więc – autentyczny kontakt między odmiennymi światami byłby spotkaniem w wymiarze wibracji, spotkaniem odmiennych, nienakierowanych na zawłaszczanie siebie światów, byłby to zatem kontakt wibrujący uciekającymi światami, kuszącymi niemożliwością wchłonięcia, pociągającymi ku sobie odrzutem od zawładnięcia, od podboju, od opanowania... Tak jak drżenie listków na wietrze, listków, które nigdy nie będą wiatrem – drżenie, które rodzi falowanie świata, falowanie żyjących roślin – które rodzi muzykę życia...

4 Ibid., s. 224.

5 Ibidem.

6 E. Lévinas, *Czas i to, co inne*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1999, s. 102.

WIBROWANIE BYCIA A PRZESTRZEŃ GRY

A zatem, gra ujawniona – wygrywana trudem zaistnienia w bezgruntowej vibracji – to gra niewymuszona, unosząca się niejako ponad mgławicami odrębnych światów – jako owych światów wzajemne nieogarnięcie. Jak nam się wydaje, zgodnie z sugestią autora *Przyczynków...*, vibracja staje się grą, gdy wkracza w przestrzeń. Byłaby więc vibracja stanem ontycznie wcześniejszym, nie jakimś gruntem, ale raczej bezgruntowym ośrodkiem, na którym zaszczerpia się przestrzeń gry.

W grze tej wibrowanie stawałoby się odmową zawładnięcia innością – co przyniosłoby „harmonijność przydzielania” „prześwitu jawności”⁷, prześwitu, będącego, w ujęciu Heideggera, prawdą. Pojawić się zatem w jasnej smudze istnienia – dokonującego się dzięki wibrowaniu światła i ciemności – to nic innego jak wybrzmieć niesamowitymi strugami istnieniowej jasności, pojawiającej się w harmonijnym przydzielaniu, które uwolnione zostaje przez odmowę zawładnięcia innością, jasności, ujętej przez Heideggera jako prześwit nieskrytości.

DZIEŁO – USTALENIEM PRAWDY W POSTAĆ

Przypomnijmy, że obsadzanie nieskrywającej się prawdy, prawdy, która w naszym ujęciu wybrzmiewa niesamowitymi strugami jasności, oznacza dla autora *Źródła dzieła sztuki* „ustalenie prawdy w postać”⁸. Zatem gra znaku, będącego dziełem sztuki, „obsadza” jawność prawdy za pomocą ziemi w określoną postać. Jak podkreśla Heidegger, tworzenie dzieł nie jest działalnością rękodzielniczą, ale „używaniem ziemi w ustalaniu prawdy w postać”⁹ byłoby więc owo tworzenie dążeniem do osiągnięcia stanu skrzepu bezgruntowego drżenia nieskrytości, skrzepu, stanowiącego obrys dzieła. Ów stan skrzepu działałby się w obszarze, który autor *Przyczynków...* określa jako rozpostarcie „czas-przestrzeni-gry”. A zatem, dzieło sztuki, jako znak, byłoby ustaleniem prawdy prześwitu (nieskrytości) w jakąś postać, co wiązałoby się z nadaniem nośnika materialnego owej prawdzie, jak to określają hermeneuci (m.in. Ricoeur).

Przedstawienie całej złożoności filozoficznych rozważań Heideggera wymagałoby osobnego studium, tutaj chcielibyśmy się skupić nad wypowiedzią autora pracy *Źródło dzieła sztuki* dotyczącą przestrzeni gry dzieła. Starając się oddać zależność między istotą nieskrytości bytu – a byciem, Heidegger zauważa, że „jeżeli istota nieskrytości bytu należy w jakiś sposób do samego bycia (por.

7 M. Heidegger, *Przyczynki...*, s. 225.

8 M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizerska, w: idem, *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 44.

9 Ibid., s. 45.

Bycie i czas, § 44), to ono ze swej istoty pozwala działać się przestrzeni gry otwartości (prześwit jawności [Da]) i wprowadza ją jako t a k ą, w którą każdy byt wschodzi na swój sposób”¹⁰. Należąca więc do bycia istota nieskrytości bytu może się wydarzyć dzięki byciu właśnie. Owo przyzwolenie bycia na działanie się przestrzeni, w którą wchodzi to, co nieskryte, dzieje się w wibrującym ośrodku, ustalającym bezgruntowy, bo wciąż drżący – „grunt” tego, co otwarte.

Powtórzmy zatem: ustalanie prawdy w postać, jako „wschodzenie bytu” (znaku) dzieła „na swój sposób”, dokonuje się w „bezgruntowym gruncie” wibrującego istnienia, uwalniającego przestrzeń gry otwartości, w którą wschodzi nowy świat zaklęty – dzięki twórczości – w kryształ dzieła.

DZIEŁO ZNAKIEM NIWYCZERPALNOŚCI ISTNIENIA

Z hermeneutycznego punktu widzenia rzecz by można, iż dzieło sztuki – to śmierć zadana żyjącej zmienności, że niejako żywi się ono życiem, podczas gdy spalający się w walce o uchwycenie prawdy artysta jest życiem swych dzieł umierający... Siła tworzenia zdaje się przenikającą człowieka boskością, żywiącą się bólem i krwią twórcy, poświęcającego w akcie tworzenia swą egzystencję dla stworzenia nowego wymiaru metafizycznego: wymiaru znaku dzieła – anonsującego absolutną inność przejawiającą się w prawdzie prześwitu.

Podkreślmy tutaj, że prawdę trzeba wywalczyć, że jest ona, jak to określa Heidegger, prasporem skrytości – oraz prześwitu nieskrytości. Za sprawą owego praspory „spierający się, prześwit i skrycie, rozstępują się”¹¹. Można przyjąć, że ów rozstęp to „najbardziej bezgruntowe pęknięcie, w którym daje się przeczuwająco przemyśliwać niewyczerpalność Bycia”¹². Dokonujące się w akcie tworzenia muśnięcie niewyczerpalności istnienia skłania, by uznać aktywność twórczą człowieka za jego boską cechę. Zauważmy, że tworzenie byłoby wówczas wydartą istnieniu siłą, zaszczepiającą w śmiertelnym życiu człowieka ziarno nieśmiertelnego – bo niewyczerpalnego tworzenia.

Wyakcentujmy również, iż wnikający w twórczy rdzeń istnieniowego sporu artysta doznawałby szczególnego stanu, który Heidegger określa jako „przeczuwające przemyśliwanie”. Jak się wydaje, artysta „przeczuwająco przemyślałby” twórczą moc rzeki istnienia, przeczuwałby on bowiem możliwość doświadczenia nieśmiertelności wielkiej zmiany wszechrzeczy poprzez własną aktywność tworzenia – jakby dzieło było znakiem – prowokującym do myślenia o nie-

¹⁰ Ibid., s. 42.

¹¹ Ibidem.

¹² M. Heidegger, *Przyczynki...*, s. 229.

wyczerpalnej kreacji istnienia samego. Z drugiej strony, dzieło stanowiłoby wyraz przeczucia, że niewidzialny, twórczy rdzeń istnienia ogarnia i ustanawia wszelki twórczy wysiłek człowieka.

NIEWIDZIALNE JAKO „CZYSTA TRANSCENDENCJA BEZ ONTYCZNEJ MASKI”

O tym, co niewidzialne, niezwykle sugestywnie pisze Merleau-Ponty. Starając się oddać nieoczywisty splot widzialnego i niewidzialnego, przywołuje on kategorię „odwracalności”, która dla autora pracy *Widzialne i niewidzialne* „jest ostateczną prawdą”¹³. Dla nas tu jednak inspirująca okazuje się jedna z notatek roboczych francuskiego myśliciela, ze stycznia 1960 roku, w której nakreśla on problematykę widzialnego i niewidzialnego. Merleau-Ponty przestrzega przede wszystkim przed traktowaniem niewidzialnego „jako innego ‘możliwego’ widzialnego”¹⁴, podkreślając w ten sposób niedającą się przełożyć na terminy widzialności odrębność niewidzialnego. Nie będąc jakimś przedmiotem¹⁵, niewidzialne towarzyszy wszystkim widzialnym rzeczom jako ich „podszełka”¹⁶ – bądź ich – „niewidzialny rdzeń”¹⁷. Dla autora ontologii cielesności, obecność „tu i teraz” niewidzialnego oznacza, że jest ono „czystą transcendencją bez ontycznej maski”¹⁸.

Można tu przyjąć, iż owa czysta transcendencja wydarzać się będzie na sposób bezgruntowej, to znaczy pozbawionej ontycznej maski wibracji, stanowiącej jakby niewidzialną gęstość atmosfery istnienia, naładowanej potencjalnością bycia jakimkolwiek zarysem ciała.

NIEWIDZIALNE TO PODSZEŁKA I GŁĘBIA BYTU

Zainteresowany zbadaniem związków pomiędzy widzialnym i niewidzialnym Merleau-Ponty – odwołuje się do Marcela Prousta, a dokładniej do tego, co mówi on o bytach muzycznych. Autor pracy *Widzialne i niewidzialne* przychyła się do Prousta rozpoznania idei nie jako przeciwieństwa bytu zmysłowego, ale jako podszycia i głębi owego bytu¹⁹. Francuski filozof dopowiada, że zarówno sztuka (literatura, muzyka), jak i nauka są „eksploracją niewidzialnego”²⁰ i tak jak

13 M. Merleau-Ponty, *Splot – chiazma*, w: idem, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1996, s. 158.

14 Ibid., s. 229.

15 Ibidem.

16 Ibid., s. 137.

17 Ibid., s. 229.

18 Ibidem.

19 Por. ibid., s. 152.

20 Ibid., s. 159.

„sekretna czern mleka, o której mówi Valery, jest dostępna tylko poprzez jego biel, tak idea światła albo idea muzyczna podszycają od spodu światła i dźwięki, są ich drugą stroną lub głębią”²¹.

Dzieło sztuki byłoby więc, w powyższym kontekście, eksploracją niewidzialnego, eksploracją oddziałującą na uposażenie poznawcze człowieka, a więc między innymi na wzrok – czy słuch, oraz także na aranżującą architekturę zmysłową – czynność myślenia, poprzez którą człowiek napotyka wymiar tego, co ogólne. „Cielistą tkankę” niewidzialnego określa francuski fenomenolog jako „nieobecność jakiegokolwiek cielesności”²². Można przypuszczać, że jakości, jakie wywołuje w bycie ludzkim emanująca poprzez dzieło niewidzialność (podszewka świata widzialnego), ujawniają w poznawczym polu człowieka bruzdę, „która w magiczny sposób powstaje przed naszymi oczyma, choć nie ma nikogo, kto by ją żłobił”²³, ujawniają więc rodzaj nieobecności (wkłębłości, negatywności) – rozpoznanej po swoistym sposobie, w jaki się skrywa pomiędzy na przykład znakami notacji muzycznej.

REFLEKSJA METODOLOGICZNA

Konstatując bezpośrednią nieporównywalność filozoficznych dyskursów: Heideggera i Merleau-Ponty’ego, zwróćmy uwagę na podobieństwo intuicji znaczeniowych interesujących nas tutaj kategorii filozoficznych. Zapytajmy mianowicie: czy Heideggerowskie „najbardziej bezgruntowe pęknięcie” pełniłoby w opisie zależności pomiędzy niewyczerpalnością Bycia a nieskrytością ustaloną w postać dzieła taką samą rolę, jaką w Merleau-Ponty’ego ujęciu relacji pomiędzy widzialnym i niewidzialnym pełni „bruzda, która w magiczny sposób powstaje (...) choć nie ma nikogo, kto by ją żłobił”? Jeśli tak, to można by dalej przypuszczać, iż ustalenie prawdy w dzieło – nadanie nośnika materialnego ukazującej się w prześwicie nieskrytości – uwalniałoby niewidzialność, skrywającą się we właściwy sobie sposób na przykład za zapisem nut, niewidzialność, będącą rdzeniem rzeczy, wybuchającym nieokiełznaną siłą tworzenia...

Czy też z drugiej strony, „bezgruntowe pęknięcie”, a w innej stylistyce „bruzda”, gdzie nieobecność bytu zaznacza się swoistą skrytością, uchwyconą niepowtarzalnym zaanektowaniem przestrzeni gry przez dzieło, nie byłoby wyrazem fascynacji siłą tworzenia, która przejawia się w tworzeniu innego życia? Jeśli tak, to zetknięcie ciała twórcy z cielesnością świata wieściłoby pojawienie się innego istnienia, byłoby więc owo zetknięcie boskim znakiem, znakiem uwolnienia w aurze wibracji nowego istnienia.

21 Ibid., s. 154.

22 Ibidem.

23 Ibidem.

MISTERIUM NIEWYCZERPALNEGO ISTNIENIA

Być może zatem, za Merleau-Pontym, należałoby stwierdzić, iż o niewidzialny rdzeń rzeczy ocieramy się nie tylko wtedy, gdy ciało twórcy spotyka się z cielesnością świata, ale także wtedy, gdy styka się ono „z drugim ciałem, starannie dopasowując (się do niego) całą swoją wielkością, nieustrudzenie rysując swoimi rękami dziwny posąg, który z kolei oddaje wszystko, co otrzymuje, zagubione poza światem i jego celami, pochłonięte jednym zajęciem, jakim jest unoszenie się w Bycie wespół z innym życiem (...). I wówczas (...) w cierpliwej, cichej pracy pragnienia zaczyna się paradoks ekspresji”²⁴? Czy więc nie jest tak, że twórcza ekspresja człowieka to wyraz twórczej ekspresji istnienia, że dzieło jest znakiem wskazującym na misterium niewyczerpalnego istnienia?

FASCYNUJĄCA NIEŚMIERTELNOŚĆ A DZIEŁO

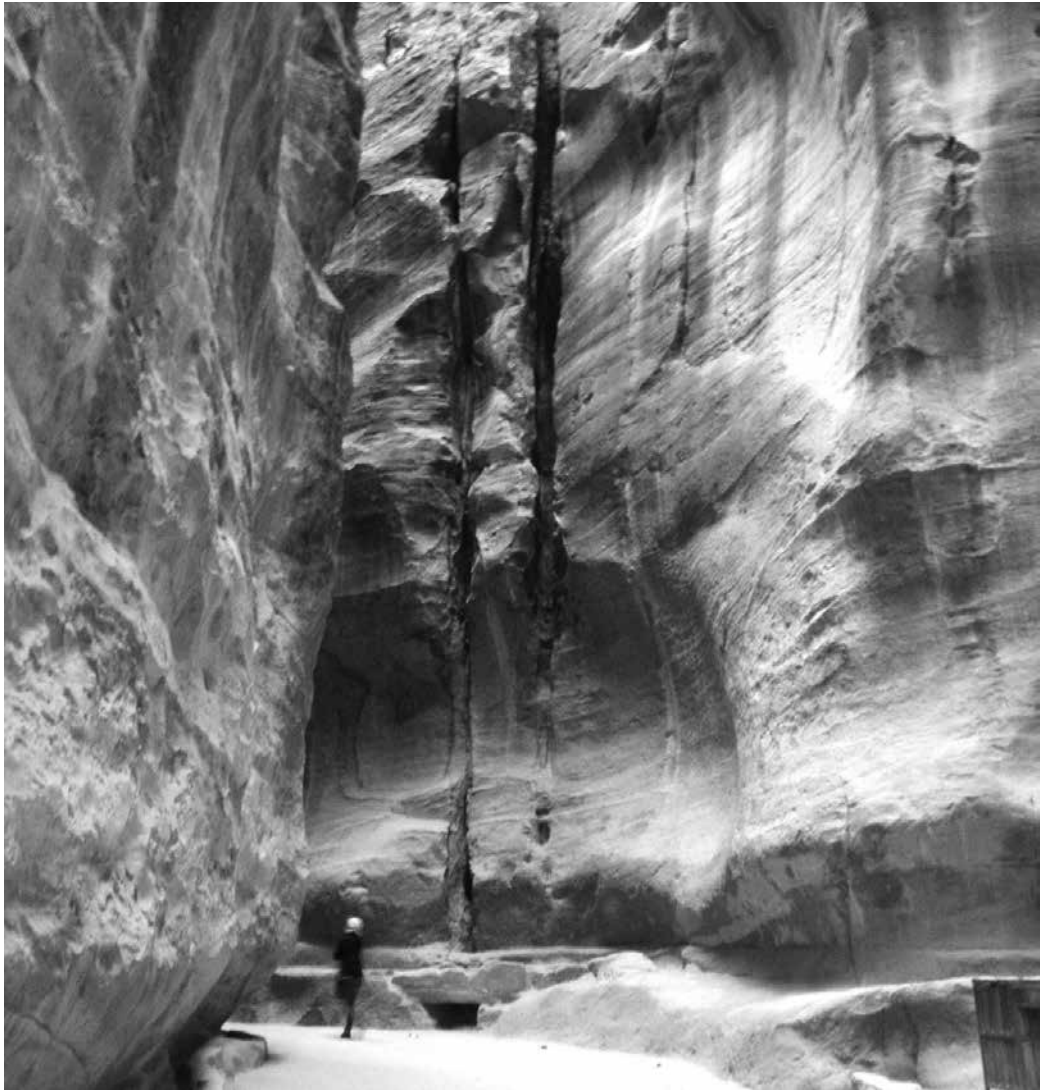
Jeśli uznamy, że powołaniem człowieka jest uczestnictwo w cudownym misterium życia i śmierci, to wówczas dzieło sztuki będzie spełniało rolę zasadniczą, będzie mianowicie skłaniało człowieka do skupienia, do medytacyjnego zatrzymania (do wysoku poza rutynę codzienności), by mógł on celebrować cud przemiany – tajemnicę przebóstwienia, wnoszącego w śmiertelne życie ludzkie przebłysk nieśmiertelności. Dzieło sztuki będzie więc dla nas tutaj znakiem, kreującym przebłysk nieśmiertelności, przebłysk, będący efektem morderczych zmagania artysty z siłami istnienia i nieistnienia. Na szczególną uwagę zasługiwałaby niezwykle silna fascynacja człowieka-artysty nieśmiertelnością – która dopiero w śmiertelnym ludzkim byciu może znaleźć swoje odbicie – fascynacja powodująca, że artysta poświęca swoje życie tworzeniu dzieł, uchwytujących ów przebłysk... Wydaje się, jakby artyście chodziło o to, by spełnić się świat – w którym tak wrażliwość serca, jak i wyrafinowanie intelektu osiągną harmonię w cierpliwym zaspokajaniu pragnienia życia, podszytego przecież śmiercią...

Na zakończenie zapytajmy: jak bardzo trzeba pragnąć życia, by chcieć dla niego niejako umrzeć – tworząc dzieła pochłaniające życie człowieka-twórcy – by tą drogą celebrować właśnie życie? Czy zatem nie warto byłoby uznać dzieła sztuki za filozoficzne słowo o transgresji człowieka rzuconego pomiędzy siły życia i śmierci po to, by zwyciężyć przeznaczenie, jakim jest śmierć?

24 Ibid., s. 148.

Anna Bem-Borucka





THE WORK OF ART – THE PHILOSOPHICAL WORD

THE WORK OF ART IS A SUBTLE SIGN OF OTHERNESS

The work of art as a transfer of truth about human existence can be treated as a sign-word of an invisible sphere of reality. In this situation it becomes a revelation of nature, which enjoys concealing things before the human being. Let us notice what the Wise Man from Ephesus (among others B 123) says that about this invisibility and truthfulness.

If we admit that the work of art is a kind of sign of the transfer of a divine truth, which has been revealed to the artist, then an interesting aphorism (B 93) is the one which reads: “The Lord, whose oracle is in Delphi, neither says nor conceals, only gives signs”¹. Let us emphasize, after Kazimierz Mrówka, that a sign does not destroy the otherness of nature but “reveals it, brings it out from otherness and brings it near to the human being.”² Let us try to interpret here the work of art as a subtle sign of this otherness, a sign concealing the truthful essence of nature – which likes to conceal before the human being...

The work of art here is also the philosophical word, announcing the life and death mystery.

THE SIGN VIBRATING THROUGH OTHERNESS

The almost magician-like atmosphere of Martin Heidegger's *Beiträge* can serve as a special kind of assent to experience the beginning of some other world, according to the sign mentioned in this way. For, on the one hand, the truth concealed (transferred somehow by the sign) can be interpreted as a refusal to reveal, while, on the other hand, this refusal has to grasp, after Heidegger, the assent “to belong to the peculiarity of another beginning”³, as can arise with the work of art in the horizontal order of things.

1 Our translation is after the Polish issue translated by K. Mrówka, *Heraklit. Fragmenty: nowy przekład i komentarz*, Warszawa 2004, p. 263.

2 Ibid., p. 265.

3 M. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis)*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1989. Our translation is after the Polish issue translated by B. Baran, idem, *Przyczynki do filozofii. (Z wydarzania)*, Kraków 1996, p. 226.

We remember that Heidegger tries to investigate the “fundamental history of Being”, however his attempts to describe Being in experience (which is still not present), as “a vibration of acting divinity”⁴, seems to emanate a particular atmosphere of contact between essentially different worlds.

According to Heideggerian suggestions about the experience of Being in terms of vibrations, one can say that the work of art is a sign of truth, which does not destroy but evokes otherness, leading it into a state of vibration. Let us try to look closer at this state, after the author of *Beiträge*: “This vibration (of the acting Being as divinity – AP) spreads out a time-space type of game, where, as refusal, it comes into Openness”⁵. It seems, that dimensions, non-reducible to each other: revealed existence (visible) and concealed (invisible), can both vibrate and create this “time-space type of game”, which proceeds between the refusal of coming – and coming – into “Openness”. So that the work of art is now a sign of refusal to become the owner of otherness, and now, a sign of sovereign otherness, which does not violate this sovereignty.

TENDERLY THE GAME WITH OTHERNESS

Therefore, the vibration of metaphysical environments non-reducible to each other, can generate a game marking off the space of a non-brutal sign, which tenderly, as to Levinas, strives for the truth of the untouchable dimension. Let us call to view the author of *Le temps et l'autre* on caresses: “It (the caress – AP) is like a game with something slipping away, and a game without any project or plan, not a game with something that can become ours, or us, but with something other, always other, always inaccessible, always only imminent”⁶. One can say that in a vibrating atmosphere the space of a game is created between the sign and something always other; an otherness the sign does not violate, but only tenderly “touches”.

Therefore – authentic contact between different worlds could be a kind of meeting in the dimension of vibration (of not possessing each other), so, it is a vibrating contact of worlds slipping away, tempted by their impossibility to absorb, their recoil from conquest, control, possession... As leaves trembling in the wind, leaves that have never experienced the wind – trembling that bears the undulation of the world, the undulation of living plants – which bear the music of life...

4 Ibid., p. 224.

5 Ibidem.

6 E. Levinas, *Le temps et l'autre*, PUF, 1998. Our translation is after the Polish issue translated by J. Migasiński, idem, *Czas i to, co inne*, Warszawa 1999, p. 102.

THE VIBRATION OF BEING AND THE SPACE OF THE GAME

So, the game is revealed – played in an attempt by existence to gain access to groundless vibration – this is an unconstrained game, as if carrying over the nebula of different worlds – as those worlds cannot be mutually grasped. It seems to us, according to a suggestion by the author of *Beiträge*, vibration becomes a game when it comes into space. Now, vibration is an ontically earlier state than ground, it is, therefore, a groundless environment on which the space of the game is implanted.

In this game vibration becomes refusal to master otherness – it can bring “a harmony of allocation”⁷ “evidence of a clearing” – truth, according to Heidegger. Therefore, appearance in the bright strip of existence – occurring by means of vibrations of light and darkness – is none other than a ceasing of the uncommon streams of existential brightness, appearing in harmonic allocation, and revealed by a refusal to master otherness (as a clearing of non-concealment, according to Heidegger).

THE WORK OF ART – AN ASSIGNATION OF THE SHAPE OF THE TRUTH

Let us recall that to fill an unconcealed truth, which, according to us sounds with strange streams of light means, for the author of *Der Ursprung*, “to pour truth into a shape”⁸. So, the game of the sign – the work of art – “pours” manifesting truth by means of the earth, into a defined shape. As Heidegger emphasises, “to make the work of art is not a manufacturing activity, but “use of the earth to assign truth a shape”⁹. So, it is a creative striving after a state of coagulation of the groundless trembling of unconcealment, the coagulation of the work of art. This state of coagulation is in an area which the author of *Beiträge* defines as spreading out of a “time-space type of game”. Then, the work of art as a sign is an assignation with truth, the shaping of a clearing into that which is connected with giving a material carrier to that truth (after P. Ricoeur).

To present in total the complexity of Heideggerian philosophical considerations needs individual study, here we would like to concentrate on Heidegger’s declaration referring to the space of the game of the work of art. He tries to render interdependence between the essence of the entity

7 M. Heidegger, *Beiträge...*, *ibid.*, p. 225.

8 M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: *Holzwege*, Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt am Main 1950. Our translation is after the Polish issue translated by J. Mizera, *idem*, *Źródło dzieła sztuki*, in: *Drogi lasu*, Warszawa 1997, p. 44.

9 *Ibid.*, p. 45.

of unconcealment and being. Heidegger notices that “if the essence of the entity of unconcealment belongs in some way to being itself (see Being and Time, § 44), then it allows, from its side, the occurrence of a space for a game of openness (a clearing of manifestation [Da]) and introduces itself as *that*, to every entity which rises in its way”¹⁰. So, belonging in being, the essence of an entity in unconcealment can happen in spite of being. The consent of being to the experiencing of a space, where that which is unconcealed goes, occurs in a vibrating medium, establishing groundlessness, because it is still trembling – the “ground” of that which is open.

Therefore, let us repeat: establishing the shape of the truth as the “rising of an entity” (the sign) of a work “on its way”, acting on a “groundless ground” of vibrating existence, releases the space for a game of openness, where a magic world arises – in spite of creativity – into the crystal of the work of art.

A SIGN OF INEXHAUSTIBLE EXISTENCE – THE WORK OF ART

From the point of view of hermeneutics, one can say that the work of art is the death of living changeability, that it is, as it were, living on life; when the creator, burning in the fight for truth, is dying by the life of his works... The force of creativity seems like a divinity penetrating the human being, living by the pain and blood of the creator creating a new metaphysical dimension: the dimension of the sign of the work of art – announcing an absolute otherness, revelation in the truth of the clearing.

Let us emphasise here, that one must fight for the truth, and, that it is, after Heidegger, a primeval contention of concealment – as well as a clearing of unconcealment. Because of this primeval contention “contending, clearing and concealment, step aside”¹¹. One can assume then, that this gap is “the most groundless crack, in which one can intuitively consider inexhaustible existence”¹². Brushing inexhaustible existence, which occurs during the act of creativity, induces us to recognize creativity as a divine feature of the human being. Let us notice creativity as being torn from the force of existence, initiating into mortal human life the germ of immortality – because of inexhaustible creativity.

Let us also stress, that the artist penetrating the creative core of existence is in a special state, defined by Heidegger as “intuitive consideration”. It seems then, that the artist “intuitively considers” the creative power of the river of existence, because he senses the possibility of experiencing

¹⁰ Ibid., p. 42.

¹¹ Ibidem.

¹² M. Heidegger, *Beiträge...*, ibid., p. 229.

the immortality of the great changeability of the universe by his own creative activity – the work of art as a sign – provoking thought about the inexhaustible creation of existence itself. The work of art is also an expression of apprehension, that the invisible, creative core of existence itself establishes every creative attempt of the human being.

INVISIBLE AS “PURE TRANSCENDENCE WITHOUT AN ONTIC MASK”

Merleau-Ponty writes very suggestively about that which is invisible. He tries to give expression to the non-evident tangle of that which is visible with that which is invisible, recalling the notion of “reversibility”, which for the author of *Le Visible et l’Invisible*, “is the final truth”¹³. However, for us, what is truly inspiring is one of the working notes of the French phenomenologist, from January of 1960, concerned with the problem of visibility and invisibility. First of all, Merleau-Ponty warns against treating the invisible “as another ‘possible’ visible”¹⁴, stressing in that way the otherness of the invisible, which is not able to be translated into expressions of light. The invisible is not a thing¹⁵, but accompanies all visible things as their “lining”¹⁶ – or their – “invisible core”¹⁷. For the French phenomenologist, the presence, the *here and now* of the invisible means that it is “a pure transcendence without an ontical mask”¹⁸.

One can admit that this pure transcendence occurs in the way of something groundless – without any ontical mask – as if vibrations made up the invisible density of the atmosphere of existence, charged by the potentiality of being whichever contour of a body they want.

THE LINING AND DEPTH OF ENTITY IS INVISIBLE

As to the visible and invisible, Merleau-Ponty recalls Proust’s view on musical entities. The author of *Le Visible et l’Invisible* grants recognition to the idea that it is not the opposite of the sensual entity, but the lining and depths of this entity¹⁹. The French phenomenologist adds that both art

13 M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l’Invisible suivi de notes de travail*, Editions Gallimard, 1964. Our translation is after the Polish issue translated by M. Kowalska, idem, *Widzialne i niewidzialne*, Warszawa 1996, p. 158.

14 Ibid., p. 229.

15 Ibidem.

16 Ibid., s. 137.

17 Ibid., p. 229.

18 Ibidem.

19 See ibid., p. 152.

(literature, music) and science are the “exploration of the invisible”²⁰, and that the “secret sable of milk, that Valéry talks about, is accessed only through its whiteness, as the idea of light, or the idea of music as lining lights and sounds beneath, which are their second side or depths”²¹.

Therefore, the work of art, in the above context, is the exploration of the invisible, influencing the human being’s learning endowment: sight, hearing, and also the activity of thinking – arranging a sensual architecture. “A corporeal tissue” of that which is invisible, which the French phenomenologist defines as “an absence of any corporeality”²². One can suppose that qualities generated in the human being, emanating invisibility through the work of art (the lining of the visible world) reveals in the learning area of the human being a furrow, “which in a magical way appears before our eyes, though there is nobody who can channel it”²³, so they reveal a kind of absence (concavity, negativeness) – which can be recognized by a specific form of concealment e. g. between the signs of musical notation.

METHODOLOGICAL REFLECTION

Ascertaining that the philosophical discourses of Heidegger and Merleau-Ponty are not comparable directly, let us notice that the intuiting of the meaning of categories we are interested in are the same. Namely, let us ask if the Heideggerian, “most groundless crack”, plays the same role in the description of interdependence between inexhaustible Being and coagulation into the work of art as unconcealment, as in Merleau-Ponty’s grasp of the relation between the visible and invisible – “a furrow, which in a magical way came into existence (...), although there is nobody who channels it”? If yes, then one can suppose further, that the coagulation of truth in the work of art – to give a material carrier of appearance in the clearing of unconcealment – can reveal an invisibility, concealed in a specific way behind it, e. g. note transcription, invisibility as the core of the universe, the exploding exuberant power of creativity...

Or, on the other hand, “a groundless crack”, and in another style, “a furrow”, where absence of the entity marks a specific concealment, grasped by the work of art in the unrepeatable annexation of the space of a game. Is this not an expression of fascination with the force of creativity revealed in the creation of another life? If yes, then touching the body of the artist with the

20 Ibid., p. 159.

21 Ibid., p. 154.

22 Ibidem.

23 Ibidem.

corporeality of the world announces another existence; so it is a divine sign of the new existence released in the aura of vibrations.

THE MYSTERY OF INEXHAUSTIBLE EXISTENCES

So, perhaps, after Merleau-Ponty, one might say that we brush the invisible core not only when the body of the artist meets with the corporeality of the world, but also when that corporeality joins “with another body, adjusting [each to each other] with care in all of their dimensions; a strange statue being drawn untiringly by hands, which next gives back everything that it gets, lost to the world and its aims, absorbed in only one interest, the ecstasies of Entity with another life (...). And then (...) into patience, the calm work of desire starts a paradox of expression”²⁴? For, is not the creative expression of the human being an expression of the creative expression of existence? So, the work of art is a sign that indicates the mystery of inexhaustible existence.

THE FASCINATING IMMORTALITY OF THE WORK OF ART

If we admit that the human being's calling is to participate in the miraculous mystery of life and death, then the work of art plays a cordial role, namely, inclining the human being to a meditative stop (drop everyday routine), in order to celebrate a miracle of transformation – the mystery of pre-divinity, bringing into mortal human life a flash of immortality. So, the work of art is, for us, a sign, creating a flash of immortality; that flash being the effect of the murderous struggle of the artist with life and death forces. It is a particularly interesting, uncommon, and strong fascination with immortality by the human-artist, because only in the mortal human being can that fascination be realized, generating a situation where he devotes his life to create works of art that grasp that flash... It seems as if the artist would like to realize a world where the sensitive heart, as sophisticated intellect, can harmonize in the patient satisfaction for a desire for life, that which is, however, lined by death...

Finally let us ask: how hard must one desire life, in order to die for it – creating works absorbing the human-artist's life – to celebrate in that way exactly that life? Therefore, is it not worth recognizing the work of art as the philosophical word about the transgression of the human being thrown into the forces of life and death, in order to conquer the fate of death?

²⁴ Ibid., p. 148.

Aleksandra Pawliszyn

ARCHETYPALNY CHARAKTER DZIEŁA SZTUKI.
SZTUKA JAKO GRA Z NIEŚWIADOMOŚCIĄ

ARCHETYPAL CHARACTER OF THE ARTWORK:
ART AS PLAY WITH UNCONSCIOUSNESS

Gdańsk 2023

ARCHETYPALNY CHARAKTER DZIEŁA SZTUKI. SZTUKA JAKO GRA Z NIEŚWIADOMOŚCIĄ

KOSMICZNY WYMIAR DUSZY, SIĘGAJĄCEJ PO TO, CO BOSKIE

Przyglądając się światu człowieka i kosmosowi poprzez metaforę Heraklitejskiego Logosu, można odnaleźć kryjący się w ludzkiej duszy (*psyche*) pierwiastek boskiego Logosu, dzięki któremu dusza zyskuje moc otarcia się o to, co boskie. Mędrzec z Efezu bowiem przypisywał Logosowi cechę boskości, oraz traktował go – jak zauważa Kazimierz Mrówka – jako mowę prawdziwą¹. Tajemniczy Logos zatem, niczym rodzaj Pra-rzeczywistości przenikałby wszechświat i człowieka, ujawniając mu się niekiedy pod postacią domagającego się zrozumienia szyfru. Jako pozostający poza dynamiką dialektyki bóg², i związana z nim mądrość (rozumność)³, transcendentny Logos, ujawniać się miał tu człowiekowi jako wymiar wertykalny, przekraczający ścieżki horyzontalnego wymiaru ludzkiej duszy. (Logos immanentny, horyzontalny reprezentowałby tutaj porządek, w jakim dokonują się zmiany w kosmosie.)

W B 45 czytamy: „Idąc, granic duszy byś nie odkrył, każdą przemierzając drogę: tak głęboki ma Logos”⁴. Filozoficzna refleksja Heraklita zatem ujawnia, iż ścieżki horyzontalnego poznania nie miałyby zastosowania wobec wertykalnego wymiaru transcendentnego Logosu, który mieszka w duszy, i który – jak nadmienia Mrówka – granice duszy poszerza w nieskończoność⁵. Odkrycie więc, że boski Logos zamieszkuje duszę, wskazuje z jednej strony, na udzieloną jej przez ów Logos moc rozszerzania się w nieskończoność, z drugiej zaś strony, na możliwość poznania własnym medytacyjnym skupieniem tego, co boskie⁶.

Tak niezwykle rozpoznanie sytuacji duszy człowieka we wszechświecie skłania do przywołania Heraklitejskiej refleksji, wskazującej na cudownie twórczą możliwość duszy człowieka, refleksji zawartej w aforyzmie opatrzonym symbolem: B 115: „Dusza ma Logos samego siebie powiększa-

1 K. Mrówka, *Heraklit. Fragmenty: nowy przekład i komentarz*, Warszawa 2004, s. 29.

2 Patrz, *ibid.*, s. 31.

3 *Ibid.*, s. 31.

4 *Ibid.*, s. 144.

5 Por. *ibid.*, s. 145.

6 Por. *ibid.*, s. 315.

jący”⁷. Niewątpliwie więc duszę przenikałby Logos, który umożliwiałby jej – jak za G. Tucchim powie tu Mrówka – „pełne miłości współuczestnictwo w życiu rzeczy i stworzeń”⁸, dzięki czemu mogłaby ona wykraczać poza granice ciała, rozszerzając się na cały kosmos⁹. A zatem, złączona z boskim Logosem dusza ludzka, właśnie poprzez ten nierozpoznawalny zrazu ślad boskości, jaki w sobie kryje, mogłaby przekroczyć granice ciała i połączyć się z całym wszechświatem.

Wydaje się, iż w przekonaniu tym rozpoznać można przesłanie, iż sięganie przez istotę ludzką po to, co boskie może się ziścić drogą podejmowanego przez człowieka wysiłku, by rozszerzyć jego horyzontalne granice istnienia. Nie sugeruje się tu jednak dróg realizacji tego rozszerzenia egzystencji, ale przekaz jest jasny: taka możliwość, wynikająca niejako z „gruntu” samego istnienia jest osiągalna dla tego, kto ją dostrzeże i wykorzysta...

SAKRALNY CZAS DZIEŁA SZTUKI

Pamiętając o istotnych różnicach w starogreckim i nowożytnym pojmowaniu statusu duszy – *psyche*, o której już od Świętego Augustyna mniema się, iż jej funkcjami są: myśl, wola, pamięć, i nie przypisuje się jej już wówczas funkcji organicznych, jak ma to miejsce, np. w przypadku Arystotelesa ujęcia funkcji duszy: roślinnej, zwierzęcej i myślącej – warto oddać się przekonaniu Heraklita o możliwości przemian, jakim podlega cały kosmos, w tym też dusza ludzka (B36, B118). Zadeklarować tu trzeba, iż nie interesuje nas zagadnienie nieśmiertelności duszy, lecz uwagę naszą przykuwać będzie raczej tajemnicza siła, generująca zdolności duszy do przemian, prowokująca możliwość jej misteryjnych transformacji, co umożliwia duszy sięgnięcie po to, co boskie – po ukrytą energię Pra-rzeczywistości Logosu.

Można zaś przypuszczać, iż tajemnica przemiany ściśle wiązać się będzie z tajemnicą odrodzenia, odrodzenia dostępnego dla wszystkich tych, którzy horyzontalną perspektywę życia chcieliby rozszerzyć o ponadczasowy, wertykalny wymiar tego, co boskie. Przemiana tego, co ludzkie w to, co boskie miałyby tajemniczy charakter, związany z alchemiczną przemianą codzienności, w której traci się kontakt z tym, co boskie – w święto, podczas którego przebywalibyśmy właśnie bliżej bogów...

Pozwólmym w tym miejscu przemówić rozważaniom M. Eliadego, rumuńskiego fenomenologa religii, na temat dającej się odzyskiwać w nieskończoność sakralnej współczesności, która nie zmienia się tak, jak czas codzienności – czas *profanum*. Autor pracy: *Sacrum, mit, historia*,

7 Ibid., s. 314.

8 Ibid., s. 315.

9 Por. ibidem.

zauważa, iż człowiek religijny w cyklu religijnych świąt osiąga sakralny czas początków, czas, „który nie płynie, gdyż nie uczestniczy w świeckim trwaniu czasowym, jest ukonstytuowany przez wieczystą terażniejszość, która daje się odzyskiwać w nieskończoność”¹⁰. A zatem, czas sakralny unosiłby się niejako ponad czasem codziennym, co tu znaczy: ponad czasem *profanum*, konstytuując rodzaj terażniejszości, która trwa ponad i poza świecką zmiennością, a z której sakralny przekaz daje się odzyskiwać ponad czasem świeckim.

Rozważania Elidego przywodzą tu na myśl refleksje H.-G. Gadamera, który określa czasowość dzieła sztuki jako ponadczasową współczesność¹¹, a w czasie święta dzieła sztuki odnajduje on czas sakralny¹², co pozwoliło nam metaforycznie oddać ów czas dzieł sztuki jako rodzaj wysp wieczności, wykwitających na oceanie zmienności samej¹³. Z jednej więc strony, mielibyśmy czas linearnej codzienności horyzontalnego świata, z drugiej, wertykalną wieczność boskości, której zaklęte w kryształach dzieła ziarna pływałyby po zmiennym oceanie...

TWÓRCA I ODBIORCA W GRZE Z NIEŚWIADOMYM KONTEKSTEM DZIEŁA

Towarzyszącym naszym rozważaniom przeświadczeniem jest, iż poprzez dzieło sztuki, sam siebie powiększający Logos duszy osiągałby możliwość kontaktu z tym, co boskie, i to zarówno od strony twórcy, jak i odbiorcy.

Wiele wyjaśniające tutaj może być odwołanie się do psychologii głębi Carla Gustawa Junga, który wydobywa nieświadomy kontekst twórczości, łączący tak twórcę, jak i odbiorcę dzieła. Uczennica Junga, Jolanda Jacobi, omawiając archetyp cienia zauważa, że: „Artysta w swej twórczości i w wyborze motywów wiele czerpie z głębi swej nieświadomości; z kolei rzeczy przezeń stworzone poruszają nieświadomość jego odbiorców i w tym leży ostateczna tajemnica jego oddziaływania”¹⁴. Zdając sobie sprawę z metodologicznej różnicy między dyskursami: psychologii głębi i filozofii, niewątpliwie okazuje się jednak usiłowanie wyjaśnienia niezwykle silnego i tajemniczego oddziaływania dzieła sztuki, tak na twórcę, jak i na odbiorcę – który dopełnia niejako zaistnienie dzieła, bez niego bowiem dzieło nie mogłoby się w pełni wydarzyć. Jacobi podkreśla niewiary-

10 M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, Warszawa 1993, s. 104.

11 Por. w tej sprawie chociażby H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, w: tenże, *Rozum, słowo, dzieje*, Warszawa 1979, s. 120.

12 Por. H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. I, Warszawa 1987.

13 Por. A. Pawliszyn, *Krajobrazy czasu. Obecne dociekania egzystencjalnej wartości czasu*, Gdańsk 1996, s. 152.

14 J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, Warszawa 1993, s. 152.

godną moc wpływu zasobów nieświadomości, której dynamika przenika na wskroś wymiar artystycznej twórczości, z czego, tak naprawdę, nie zdajemy sobie w pełni sprawy: „Obrazy i postacie nieświadomości powstają w nim (w artyście – AP) i przemawiają potężnie do innych ludzi, chociaż ci ostatni nie wiedzą, skąd pochodzi ich ‘wzruszenie’ ”¹⁵. Skonstatowanie więc, w kontekście psychologii głębi, niewiadomego i niewytłumaczalnego charakteru przemożnego wpływu dzieła ujawnia niezbywalny rys, łączącej ludzi w rozważanej sytuacji, nieświadomości. Należy podkreślić, iż mimo niekwestionowanego tutaj wpływu nieświadomości na *psyche* człowieka, o niej samej nie racjonalnego powiedzieć nie jesteśmy w stanie.

EKSPANSJA PRZESTRZENNEGO ISTNIENIA CZŁOWIEKA A BOSKI WYMIAR NIEŚMIERTELNOŚCI

Analizując przykłady symbolicznego procesu odrodzenia, na podstawie 18. sutry Koranu, twórca psychologii głębi wypowiada godne uwagi, z naszego punktu widzenia, słowa na temat nieświadomości, którą – przytaczając misteryjną opowieść o będącej odrodzeniem przemianie – wiąże z rodzajem nieśmiertelności. Z jednej strony, nieświadomość stanowiłaby dla świadomości korzeń jej przemiany, gdyż, jak nadmienia Jung, świadomość nie wytwarza swej własnej energii, i „nie byłaby zdolna do przemiany, gdyby nie ów niepozorny i niemal niewidzialny (= nieświadomy) korzeń świadomości, z którego czerpie ona wszelkie siły”¹⁶. Z drugiej strony, łącząca się z przeczuciem nieśmiertelności szczególna natura nieświadomości związana została przez autora pracy *Archetypy...* z nie-przestrzennością i beczasowością nieświadomości¹⁷.

Przyjrzyjmy się tu przeświadczeniu Junga o przeczuciu nieśmiertelności, że mianowicie „opiera się (...) (owo przeczucie nieśmiertelności – AP) na szczególnym przestrzennoczasowym uczuciu ekspansji”¹⁸. Tak jakby pomiędzy stanami: przestrzenności i nie-przestrzenności działała swoista dynamika dialektyki, generująca wzajemne dopełnianie się, rodzaj istotowo-istnieńiowej nieodzowności stanów: przestrzenności i nie-przestrzenności dla siebie. Jak gdyby charakteryzujące *psyche* człowieka uczucie ekspansji przestrzennego istnienia przenosiło niejako boski charakter nieśmiertelności, której nie-przestrzenność mogłaby się dopiero w przestrzenności życia człowieka spełnić. Owa rozważana wyżej dynamika dialektyki wskazywałaby jednak

15 Ibidem.

16 C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, Warszawa 1981, s. 161.

17 Por. ibidem.

18 Ibid., s. 161/162.

tylko na beczasową i nie-przestrzenną nieświadomość, która w sobie wymykałaby się przecież jakiegokolwiek racjonalności, a więc byłaby ona obszarem, którego nie dotyczy żadna dialektyka.

Rozważmy teraz wnioski, do jakich dochodzi Hans-Georg Gadamer, gdy opisuje grecką metafizykę Logosu, (którego Heraklit jest wszak głównym przedstawicielem), gdzie grecka metafizyka, zdaniem Gadamera, trafniej niż nowożytna opisuje skończoność ludzkiego doświadczenia dziejowego. Autor pracy: *Prawda i metoda* zauważa, iż to „Artykulacja logosu pozwala przemówić strukturze bytu, a to przemawianie, to dla greckiej myśli nic innego niż obecność samego bytu, jego *aletheia* [prawda]”¹⁹. Nawiązując tu do przytaczanej wcześniej interpretacji Heraklitejskiego Logosu można powiedzieć, iż artykulacja uobecnionej prawdy bytu, to przejaw Logosu immanentnego, różnego przecież – jak to podkreślił Mrówka – od Logosu transcendentnego, pozostającego poza energią dialektyki.

Wracając zaś do rozważanej przez Gadamera relacji pomiędzy nieskończoną obecnością wyartykułowanego logosu a ludzkim myśleniem, ważne wydaje się tu stwierdzenie, iż myślenie owo „rozumie siebie ze względu na nieskończoność tej obecności (samego bytu - AP) jako swą spełnioną możliwość, swą boskość”²⁰. Nieskończoność bytu spełniałaby się tu zatem w skończonej możliwości myślenia człowieka, a więc, moglibyśmy również tu śledzić ów swoisty rodzaj ruchu starogreckiej dialektyki, ujawniający dopełnianie się opozycyjnych stanów, takich jak: nieskończoność i skończoność.

Tak więc, w przypadku analiz Junga mielibyśmy do czynienia ze stanami: przestrzenności i nie-przestrzenności, a w rozważaniach Gadamera: nieskończoności i skończoności – aspektami przenoszącymi, tak boską nieśmiertelność, jak i nieskończoność.

ARCHETYPY W KONTEKŚCIE LOGOSU TRANSCENDENTNEGO

Jeśli ogień został określony jako symbol Logosu, a nie sam Logos, to tym bardziej pouczające staną się dla nas słowa Kazimierza Mrówki, który interpretując aforyzmy Heraklita w kwestii ognia, jako zarówno *arche* bytu (tego, co jest), jak też symbolu zmienności rzeczywistości samej, zauważa: „Sam ogień, pierwotna materia kosmosu, jest s y m b o l e m Logosu transcendentnego, obecnością tego, który oderwany, musi pozostawać nieobecny”²¹. Również w narracji Junga symbol okazuje się językiem niedostępnych dla bezpośredniego uchwytu, niedających się przecież

19 H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, Kraków 1993, s. 414.

20 Ibidem.

21 K. Mrówka, *ibid.*, s. 33.

językowo określić archetypów. To wymykanie się racjonalnemu opisowi pozwala przypuszczać, że zarówno nieświadome archetypy, jak i Logos transcendentny „mieszczą” się w podobnej sferze rozważań o tym, co nieokreślone, a co pośrednio udostępniane jest przez symbol.

Dodatkowego argumentu na rzecz naszego przekonania o znaczeniowym pokrewieństwie archetypu i Logosu transcendentnego dostarcza Mrówki interpretacja aforyzmu B 115, w której zostaje zauważone: „Logos duszy wzrasta, powiększa się, co oznacza, że nie zatrzymuje się na granicy ciała, ile transcenduje je i rozpościera na cały kosmos. Wzrastający Logos duszy łączy się z innymi cząstkowymi Logosami, otwierając się na całość”²². A całości nie stanowi tu tylko Logos kosmiczny (tu: immanentny), lecz także ten, nazwany przez Mrówkę, transcendentnym, ten oderwany i nieobecny. Nasuwa się tu myśl, czy intuicja znaczeniowa, towarzysząca Jungowi przy nazywaniu nieświadomości zbiorowej, nie zbiega się tutaj z ową „całością”, do której, w analizie interpretacyjnej Mrówki, dążą cząstkowe Logosy dusz, a możliwość ta istotowo charakteryzowałaby duszę człowieka, której Logos pozwala jej „na współuczestnictwo w życiu rzeczy i stworzeń”²³?

Spójrzmy tu na relację między nieświadomością zbiorową i archetypami, jaką przewiduje psychologia głębi. Wydaje się, jakby nieświadomość została potraktowana jako rodzaj rezerwuaru ukrytych w niej archetypów, których niewyczerpalna mądrość poucza ludzką *psyche* o jej związkach z kosmosem. Jacobi konstatuje: „Tak więc według Junga suma archetypów stanowi sumę wszystkich uchwytynych możliwości ludzkiej psyche; jest to ogromny, niewyczerpalny zasób prastarej wiedzy o najgłębszych wzajemnych związkach pomiędzy Bogiem, człowiekiem i kosmosem”²⁴. Połączenie się zatem *psyche* (duszy) z owym zasobem wiedzy (Logosem), może wyprowadzić jednostkę z samotności i włączyć ją „w odwieczny proces kosmiczny”²⁵, który oferuje rodzaj specyficznej wiedzy, pozwalającej nam rzeźbić ścieżkę własnego, indywidualnego, niepowtarzalnego życia.

ARCHETYP A DZIEŁO SZTUKI: METAFORA KRYSZTAŁU

Chciałabym teraz nawiązać do metafory *kryształu*, zastosowanej tak przez Gadamera dla oddania specyfiki współczesnego obrazu malarskiego, jak i przez Junga dla przedstawienia swoistości archetypu. Interesujące, z naszego punktu widzenia, wydaje się porównanie przez twórcę psy-

22 Ibid., s. 314.

23 Ibid., s. 315.

24 J. Jacobi, *Psychologia...*, s. 71/72.

25 Ibid., s. 72.

chologii głębi, formy archetypów do struktury kryształu; Jacobi przytacza w tej sprawie wywód Junga: „Ich (archetypów - AP) formę (...) można porównać z systemem osiowym kryształu, który poniekąd preformuje strukturę krystaliczną w macierzystym płynie (...)”, a byt kryształu „występuje najpełniej w sposobie skupiania się jonów, a następnie molekuł”²⁶. Obdarzone ładunkiem elektrycznym atomy, później połączone ich cząsteczki, tworzą więc w nasyconym płynie kryształ, którego system osiowy nie jest żadną konkretną formą, i w żadnej się nie wyczerpuje, i podobnie jak pewien macierzysty płyn naładowany swoistego rodzaju energią, preformuje niejako jedynie strukturę archetypu.

Ten przeniesiony z chemii przykład dynamiki tworzenia się kryształu, ilustrujący niezmienną w istocie jego oś (tu: znaczeniową oś tkwiącego w nieświadomości archetypu), będącą dynamiką, która czerpie z nieokreślonej nigdy w kształcie, naładowanej osobliwym potencjałem energii, prowokującej realizowanie się indywidualnego kształtu „płynu macierzystego”, określanego przez Jacobi jako „doświadczenia ludzkości”, gdzie „formuje się osad”²⁷, wzbogacić można, pochodzącym z alchemii przykładem koagulującej wszystko wody życia. Komentując bowiem 18. Sutrę Koranu, w kontekście odrodzenia człowieka, Jung śledzi opowieść o wędrowce Mojżesza i jego cienia, podczas której wędrowcy zapominają o namiastce pokarmu, jaką była dla nich zabrana ze sobą ryba, wskazująca do morza, i w ten sposób symbolizująca tu alchemiczny „okrągły żywioł”, zarodek ‘żywego kamienia’, *filius Philosophorum*. Woda życia ma swą paralelę w *aqua permanentis* alchemii. Woda ta sławiona jest jako *vivificans*, a ponadto ma tę właściwość, że rozpuszcza wszystko, co stałe i koaguluje wszystkie płyny”²⁸. A wynik koagulacji, to tutaj wytrącony osad – „szary grunt”, na którym ryba pozostawiła swój ślad²⁹. Jakkolwiek jeden przykład pochodzi z alchemii, drugi, to chemiczny proces wytrącania się z zawiesiny czegoś określonego, co, w rozpoznaniu Junga, symbolizuje tutaj jaźń – mianowicie, postać Chadira, siedzącego na środku szarego gruntu wyspy – to w istocie, oba możliwe są dzięki prężności zmian, tu: tajemniczej wody życia, w metaforze zaś kryształu: jego nieokreślonego w kształcie płynu macierzystego.

Także Gadamer nawiązuje do metafory kryształu, gdy chce oddać swoistość współczesnego obrazu abstrakcyjnego. Śledząc dzieje obrazu mimetycznego, poprzez martwą naturę i kubistyczne rozbicie, na przykładzie motoru Picassa, uwydatnia on obecny w każdym przypadku, niedostrzegalny jednak wprost, główny ośrodek, będący zasadniczą, geometryczną, wyjątkowo

26 Ibid., s. 65.

27 Ibid., s. 65.

28 C. G. Jung, *Archetypy...*, s. 158.

29 Por. ibidem.

twardą strukturą, tak jak w kryształach, koagulującym niejako „fałdy, zwietrzenia, zamarszczenia i ruiny, w których trwa czas”³⁰. Zdając sobie sprawę z niefiguratywnej, płynnej „materii” kryształu, wskazuje Gadamer na kryształ, jako na symbol uchwyconego w obrazie porządku. Kryształ, który zwycięża mroki nocy, ale nie jest jeszcze gotowy przyjąć na siebie kształtu – ogarnąć sobą jakieś granice światła – który nie jest, w opinii Gadamera, ani abstraktem, ani konkretem, którego też nie można uznać ani za przedmiot, ani też za coś nieprzedmiotowego. Oś kryształu ujawnia się tu jako twarda, lśniąca geometria, która uruchamia *dynamis* istnienia, *dynamis*, będącą amorficzną, rozproszoną konstelacją tego, co się wystacza, leżącą więc niejako u podstaw tego, dla zaspokojenia czego czerpie z niezobaczonego – nieświadomego „płynu macierzystego”. Płynu będącego doświadczeniem ludzkości, z którego kryształ dzieła sztuki wydobywa reprezentacje obrazów, krystalizujących się wokół ośrodka dzieła – istoty znaczeniowej, będącej rodzajem symbolu porządku, co tutaj znaczy: nie będący ani abstraktem, ani konkretem.

Za P. Klee, Gadamer podkreśla, iż „Nowoczesny artysta odkrywa niezobaczone”³¹, które niejako wybiera artystę, by poprzez niego skryształizować się, przybierając coraz wyraźniejszą postać. Jakby więc współczesny artysta był posiadany przez coś, co go przerasta, i co nim zawiaduje, przez coś, co, na kształt Heraklitejskiego Logosu transcendentnego, uświęca go niejako na poszukiwacza, będącego rodzajem „wentylu wcielenia”, dla nie-przestrzennej i bezczasowej, a więc też nie-ludzkiej wieczności, by wieczność owa swą boską wieczność mogła w skończonym, śmiertelnym ludzkim bycie urealnić...

Wydaje się, że jest więc tak, jakby „płyn macierzysty”, jaki tworzą doświadczenia rodu ludzkiego, stanowił dla artysty to, co niezobaczone i niezaistniałe do momentu, gdy poprzez artystę wkracza ono w sferę ukonkretnienia, gdy więc rodzi się z ciemności głębin nieświadomości, formując osad bogatej w treści postaci; tak jakby dzieło stworzone, w którym, poprzez nowoczesnego artystę to, co niezobaczone wkraczało w swe ukonkretnienie, osiągając swe indywidualne bycie. A zatem, system osiowy kryształu uzyskiwałby tutaj ukonkretnioną postać, formę bardziej wyraźną, wydobywaną z amorficznego, krystalicznego, macierzystego płynu...

W dziele sztuki zatem, archetyp uzyskiwałby publiczny język, tak osobiście bliski wszystkim ludziom, niezależnie od pozycji, jaką zajmują w społeczeństwie. A dzieło sztuki – nie tylko malarskie dzieło – zaklinałoby czas w kryształach nośnika materialnego, jakim rozporządza twórca, stając się w ten sposób wykwitem archetypalnej nieświadomości, jeśli posługivalibyśmy się narracją psychologa głębi, czy też, w stylizacji Mędrca z Efezu, transcendentnego Logosu.

30 H.-G. Gadamer, *O zamilknięciu obrazu*, w: *Estetyka w świecie*, t. II, Kraków 1986, s. 62.

31 Ibid., s. 62.

Podkreślmy tu ponownie, iż pojęcia te zbliża intuicja znaczeniowa, którą prześledzić można również w rozważaniach filozofów istotnie określających ludzką egzystencję w jej poznawczo-egzystencyjnym spięciu ze światem, jak ma to miejsce np. w refleksji I. Kanta nad dwoma pniami ludzkiego poznania, o których, autor *Krytyki czystego rozumu* stwierdza, iż wyrastają one ze wspólnego, a nam nieznanego korzenia, czy też w rozważaniach na temat symbolu P. Ricoeura, wskazującego na nieprzezroczysty jego korzeń.

MOC ZWIELOKROTNIONEGO ISTNIENIA W GRZE DZIEŁA

Stwierdziwszy, na gruncie przeprowadzonych wyżej analiz interpretacyjnych, niewątpliwie tu dla nas, archetypalny charakter dzieła sztuki, przyjrzyjmy się teraz roli, jaką w tworzeniu dzieła pełni: twórca i odbiorca. Warto przywołać w tej kwestii motyw gry, za pomocą którego autor pracy: *Prawda i metoda* stara się oddać status dzieła sztuki. O sposobie istnienia gry mówi się tam, że istnieje ona o tyle, o ile jest grana³². Z innej znów strony, wydobywa się tam także ponadindywidualny charakter gry, odbywającej się jakby ponad świadomościami grających; Gadamer zauważa: „Przedmiotem gry nie są grający; poprzez nich gra się jedynie prezentuje”³³. Sprawa zaś „podmiotowego” doświadczenia sztuki, w ujęciu niemieckiego hermeneuty, nie pozostawia wątpliwości, że tym, co trwa i pozostaje, nie jest subiektywność tego, kto sztuki doświadcza, lecz samo dzieło sztuki³⁴.

Wydaje się, jakby w przedstawionej wyżej sytuacji pozostawał jakiś rodzaj doświadczenia ludzkości, dokonującego się w grze twórcy i odbiorcy, w której ich subiektywności tak naprawdę zanikają na rzecz rozgrywającej się ponad nimi gry, gry, która, jak w innym miejscu podaje Gadamer, poraża oraz intensyfikuje istnienie ludzkie.

Podejście takie wydaje się uzyskiwać swe uzasadnienie w przytaczanej przez Jacobi wypowiedzi Junga na temat twórców dzieł sztuki: „Kto mówi za pomocą praobrazów, ten mówi tysiącem głosów, ujarzmia i przewycięża, a jednocześnie podnosi wzwyż to, co określa; przypadkowe i przemijające czyni wiecznotrwałym, los indywidualny przekształca w los ludzkości, a tym samym wyzwala w nas te pomocne siły, które zawsze umożliwiały ludzkości wyratowanie się z każdego niebezpieczeństwa i przetrwanie nawet najdłuższej nocy (...). W tym tkwi tajem-

32 Por. H.-G. Gadamer, *Prawda...*, s. 121-129.

33 Ibid., s. 122.

34 Por. ibidem.

nica oddziaływania sztuki”³⁵. Niesłyszana więc moc zwielokrotnionego istnienia, i to zarówno twórcy, jak i odbiorcy płynęłaby z archetypalnego źródła dzieła sztuki, które wyzwala człowieka z nędzy istnienia, generując możliwość odradzającej przemiany, byleby tylko człowiek tego chciał...

WĘDRÓWKA TWÓRCY I ODBIORCY PRZEZ NIEFIGURATYWNY „PŁYN MACIERZYSTY”

Biorąc pod uwagę nasze wcześniejsze analizy, prowadzone w kontekście aforyzmów Heraklita, można by uznać, iż dzieło sztuki powoduje odrodzenie się duszy w boskim Logosie – tym nieprzedstawialnym, w ujęciu Mrówki – transcendentnym. I wydaje się tutaj, iż subiektywność, tak twórcy, jak i odbiorcy zostaje zniesiona w przemożnym wpływie niefiguratywnego „płynu macierzystego” ludzkości, co czynność odbioru obdarza również wrażliwością twórczości. Doskonale ilustruje tę sytuację aforyzm Heraklita: B 19: „Nie umiejący słuchać ani powiedzieć”³⁶, aforyzm sugerujący, że również twórca musiał być kiedyś odbiorcą, mianowicie przesłań Logosu; musiał więc umieć słuchać, by móc wypowiedzieć słowa płynące z głębi „płynu macierzystego” doświadczeń ludzkości. W takim więc razie, tak tworzenie, jak też i odbiór dzieła sztuki pozwalają, mówiąc językiem Heraklita, odrodzić się duszy w Logosie. A zatem, nie może być mowy istotnej, jeśli ktoś nie potrafi słuchać, a za efekt takiego słuchania można uznać słowo, jakim jest dzieło sztuki, co jest zgodne z takim właśnie rozpoznaniem go przez współczesną hermeneutykę filozoficzną.

Gra archetypalnej wędrówki, w jaką zabiera nas dzieło sztuki, zdaje się przywodzić, w pewnych wypadkach, do misteryjnej przemiany końca jakiegoś stanu istnienia w niesamowite napięcie, jakby zgęstniałego czasu, odnoszącego się jednak do następnego stanu istnienia. Gra z nieświadomością, jaką w naszym tu rozpoznaniu jest sztuka, wprowadzać miałaby tak twórcę, który przecież kiedyś musiał być odbiorcą, jak i aktualnego odbiorcę, a więc wszystkich wrażliwych na wibracje archetypalnej sfery wszechświata – transcendentnego Logosu – w wertykalny wymiar istnienia, przekazując w nienarracyjny sposób niewidzialny puls pionowej (głębinowej) rzeczywistości, skąd moglibyśmy czerpać wskazówki, jak poruszać się w dzisiejszej zdestabilizowanej kulturze. Ukazana w powyższy sposób perspektywa sztuki umieszczałaby dzieło sztuki w rodzaju sakralnego porządku, przydając mu moc przekraczania sytuacji kryzysu, tak kultury, jak i granic samotności, zagubionej w owej kulturze jednostki...

35 J. Jacobi, *Psychologia...*, s. 41.

36 K. Mrówka, *Heraklit...*, s. 83.

CIEMNOŚĆ NIEŚWIADOMOŚCI A ISTNIENIE BEZ ISTNIEJĄCEGO

Sposób, w jaki akcentowany tu przez nas archetypalny wymiar dzieła sztuki, poucza nas w poruszanej wyżej kwestii odrodzenia, znaleźć można w komentarzu Junga do wspomnianej wcześniej 18. sutry Koranu, gdy śledzi on opowieść o wędrowce Mojżesza i wyspie Chadira do momentu, gdy „zgodnie z wolą Allacha, rozpada się także żelazny wał ochronny, a stanie się to w dniu końca świata, tj. psychologicznie rzecz biorąc wtedy, kiedy potop ciemności zniszczy świadomość, a więc kiedy nastąpi subiektywny koniec. Chodzi tu o ów moment, kiedy świadomość znów zatonię w tej ciemności, z której pierwotnie się wyłoniła niby wyspa Chadira, a mianowicie o śmierć”³⁷. Psycholog głębi pisze o zatonięciu świadomości jednostki w ciemności, z której kiedyś się wyłoniła, w narracji filozoficznej natomiast, interesująca w tej kwestii wydaje się kategoria *i l ya*, istnienia bez istniejącego, którą Emmanuel Levinas – nawiązując do Heideggera pojęcia *Geworfenheit* – określa jako istnienie „działające się bez nas, bez podmiotu”³⁸, jako więc istnienie bez istniejącego, które można zinterpretować jako rodzaj ciemności – nie zajaśniała w nim bowiem pewna indywidualna świadomość. Zdając sobie sprawę z tego, że francuski filozof pisze o anonimowym, podobnym bezsennemu czuwaniu poszumie istnienia, natomiast Jung akcentuje ciemność nieświadomości, chcielibyśmy jednak uwydatnić, iż w obu typach analiz chodzi o sytuację poprzedzającą i następującą po zaistnieniu (zajaśnieniu) świadomości – „ja”. W narracji Junga byłaby to ciemność, w dyskursie Levinasa – istnienie bez istniejącego.

Trzeba tu również pamiętać, iż analizy śmierci przeprowadzone przez Levinasa sytuować się będą zawsze w kontekście Innego, stosować więc będą swoistą logikę wypowiedzi, by znaleźć się poza ekonomią bytu, wskazując na etykę odpowiedzialności za, mieszczącego się w misteryjnym wymiarze śmierci, Innego; jednakże dział się to będzie zawsze w aurze domagającego się racjonalnego zinterpretowania istnienia. Natomiast charakterystyczny dla psychologii głębi proces indywiduacji, opierać się będzie na istotnym wpływie, pozostającej poza racjonalnością i wymykającą się jakiegokolwiek analizie egologicznej, nieświadomości zbiorowej.

Jacobi zauważa, iż możliwy do osiągnięcia cel psychoterapii Junga wskazuje na archetypalny charakter nieświadomości zbiorowej, która może zapobiec „samotności i zbłąkaniu współczesnego człowieka” poprzez „umożliwienie znalezienia miejsca w wielkim strumieniu życia (...) osiągnięciu całości, która jego jasną stroną świadomości rozważnie i celowo złączy z ciemną stroną nieświadomości”³⁹.

37 C. G. Jung, *Archetypy...*, s. 167.

38 E. Levinas, *Czas i to, co inne*, Warszawa 1999, s. 28.

39 J. Jacobi, *Psychologia...*, s. 74/75.

NAJWYŻSZE NAPIĘCIE ATMOSFERY ISTNIENIA W DZIELE SZTUKI

To zatem, co wydaje się nam tu istotnym wyznacznikiem dzieła sztuki, to jego moc gry z nieświadomością, gry wyprowadzającej nas w stronę eschatologii, o której traktuje przytaczana przez Junga opowieść misteryjna: „Misteryjna opowieść toczy się jednak dalej w sferze eschatologii: tego dnia (dnia sądu ostatecznego) światło powróci do wiecznego światła a ciemność do wiecznej ciemności. Przeciwnieństwa zostaną rozdzielone i nastąpi stan bezczasowego trwania, który zresztą symbolizuje (...) – najwyższe napięcie, a zatem nieprawdopodobny stan początkowy”⁴⁰. Owo osiągające najwyższą amplitudę subiektywnej intensywności istnienie (co językowe znaczenie słowa „najwyżej” określa także jako najniżej: „nie więcej niż”⁴¹), ów niezwykle stan początkowy, opisany w kontekście eschatologii, byłby jak rodzaj eksperymentu myślowego dla nas, którzy jeszcze żyjemy, eksperymentu, będącego próbą oddania niedostępnego nam teraz stanu, stanu, gdy nas już, lub jeszcze nie ma.

Przypomnijmy, że w filozoficznej narracji Levinasa stan, w którym nas jeszcze nie ma, oddany zostaje kategorią: *i l ya* – istnienia bez istniejącego. Francuski filozof proponuje osobliwy sposób zbliżenia się do owego stanu, proponuje on mianowicie, by wyobrazić sobie zniszczenie wszystkich przedmiotów oraz jestestw, by zaznać tego, co po tym zniszczeniu pozostaje: „Po tej imaginacyjnej destrukcji wszystkich rzeczy pozostaje nie tyle coś, co fakt, że ‘jest’ – *i l ya*. Nieobecność wszystkich rzeczy powraca jako pewna obecność; jako miejsce, gdzie wszystko się pograżyło, jako gęstość atmosfery, jako pełnia pustki lub jak pomruk ciszy”⁴². I dalej, francuski myśliciel dodaje: „Po owej destrukcji rzeczy i jestestw jest ‘pole sił’ istnienia, pole bezosobowe. Coś, co nie jest ani podmiotem, ani rzeczownikiem. Fakt istnienia, który się narzuca, kiedy nie ma już nic”⁴³. Prowadząc analizy ontologiczne, autor pracy *Czas i to, co inne*, próbuje znaleźć się poza fenomenologią i uchwycić, czym jest czas – jego zmienny, przyszłościowy charakter⁴⁴. Dla nas tutaj ważny okazuje się przytoczony wyżej eksperyment myślowy, który – podobnie jak wątki eschatologiczne – wymaga wyobraźni, albowiem staramy się wówczas, za pomocą słów oddać to, co się słowom wymyka...

40 C. G. Jung, *Archetypy...*, s. 167.

41 Por. *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1978, s. 633.

42 E. Levinas, *Czas...*, s. 29.

43 Ibid., s. 29/30.

44 Por. w tej sprawie: A. Pawliszyn, *Krajobrazy czasu. Obecne dociekania egzystencjalnej wartości czasu*, Gdańsk 1996, s. 103-137.

Zastanówmy się, czy „nieprawdopodobny stan początkowy” w stylistyce Junga, odnosi się także do stanu, oddanego narracją Levinasa jako „gęstość atmosfery (...) pełnia pustki lub jak pomruk ciszy”. Wydaje się, że zarówno w języku psychologa głębi, jak i w języku filozofa chodzić może o metaforyczne zbliżenie się do wyobrażonej sytuacji końca/początku/końca... istnieniowej pętli czasu, wyścielającej niejako wieczną zmianę wszechrzeczy, w której istnieje człowiek, starający się poprzez niesamowity wysiłek twórczy wnikać w niewidzialny puls istnienia, by w nim uczestniczyć⁴⁵. Także bowiem najwyższego napięcia pola sił istnienia doznaje ten, kto spotyka się z dziełem sztuki, doświadczając spotęgowania własnego życia.

Warte tu podkreślenia jest, iż z jednej strony, Gadamer oddaje kontakt z dziełem sztuki jako porażenie prawdą dzieła, jako bezpośredni wstrząsający przekaz dla odbiorcy: to właśnie jesteś ty, który musi zmienić swoje życie, wskazując w ten sposób na moralny ładunek dzieła sztuki. Z drugiej zaś strony, i na to należałoby w tym miejscu zwrócić szczególną uwagę, mówi on o wzmożeniu istnienia, jakiego możemy doświadczyć w kontakcie z architektonicznym dziełem sztuki. W odniesieniu do dzieł architektury, w sposób niezwykle sugestywny, autor eseju: *Aktualność piękna*, ujawnia swoistą jakość tych dzieł, jakość przekraczającą malarsko-widokową perspektywę. Nie wystarczą tu bowiem fotografie budowli kultury ludzkiej, lecz, jak radzi Gadamer: „Trzeba tam podejść i wejść. Trzeba stamtąd wyjść i budowlę obejść dokoła. Trzeba stopniowo ‘wychodzić’ i w ten sposób osiągnąć to, co ów twór architektury obiecuje naszemu własnemu odczuwaniu życia i jego **spotęgowaniu** (wyróżnienie - AP)”⁴⁶. To, co więc staje się przedmiotem eschatologii, będącej właściwie rodzajem myślowego eksperymentu, oferowane jest tu i teraz przez zagęszczenie niezwykłego wzmożenia mocy istnienia, jakim dysponuje dzieło sztuki.

Wprawdzie przytoczony wyżej przykład pochodzi z dziedziny architektury, lecz niemiecki hermeneuta rozważa tak sztuki ulotne, jak też i te, utrwalone w materii, czego architektura jest szczególnym przypadkiem; można więc uznać, iż doświadczenie spotęgowania życia możliwe staje się przy spotkaniu z dziełami sztuki o różnym nośniku materialnym.

45 Pisałam w tej sprawie w następujących tekstach:

A. Pawliszyn, *Transgresyjne aspekty dzieła sztuki*, „Estetyka i Krytyka”, 2008-2009, nr 15-16 (2-1), s. 120-131.

A. Pawliszyn, *Dzieło sztuki a misterium przemiany*, w: idem, *Archeologia zdarzeń inspirowanych śmiercią. Słowo filozoficzne wobec tego, co nieuniknione*, Gdańsk 2013, s. 138-147.

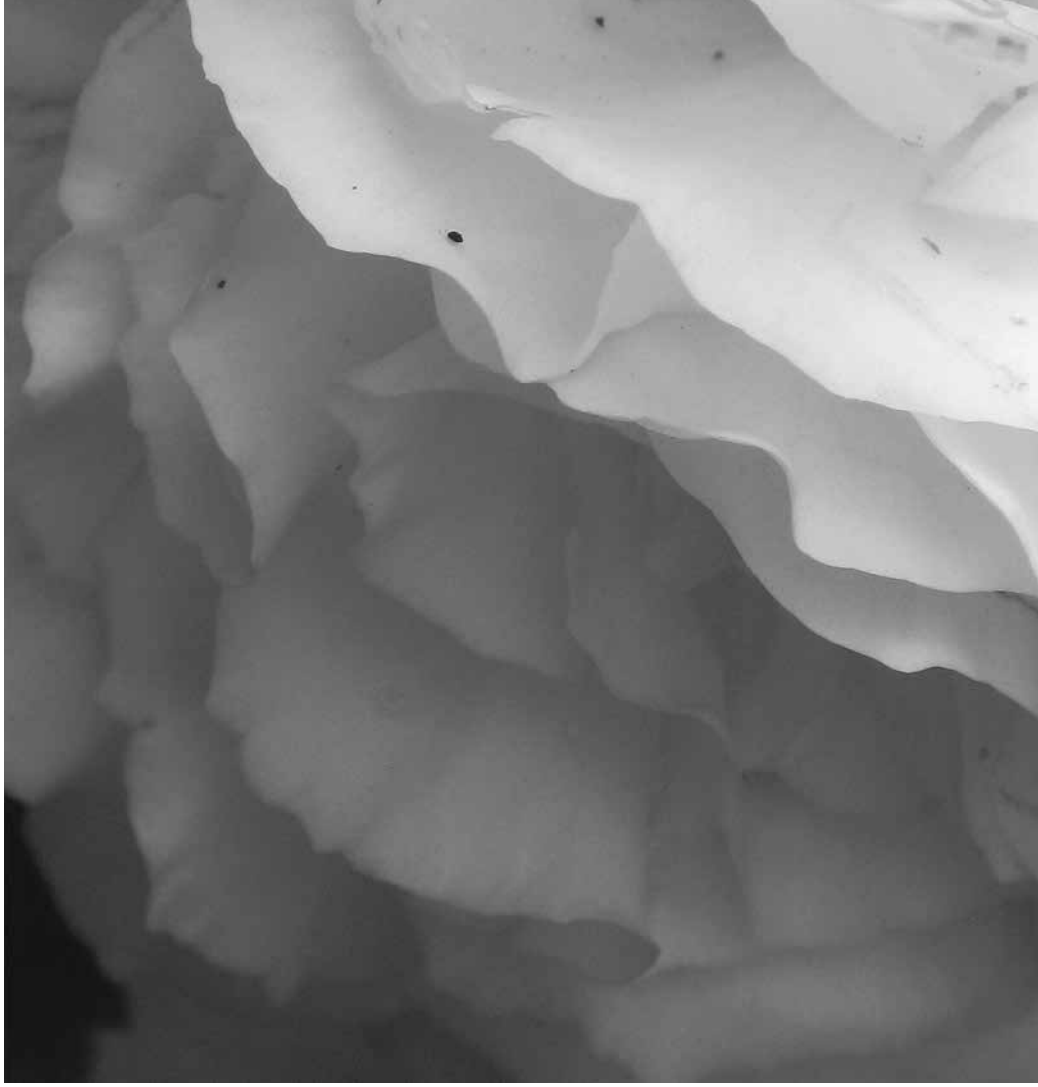
A. Pawliszyn, *The Work of Art. – The Philosophical Word*, „Global Journal of Human-Social Science”, vol. 14, issue 2, version 1.0, s. 55-58.

46 H.-G. Gadamer, *Aktualność...*, s. 61, za www.filozofia.pl.

W świetle naszych rozważań niewątpliwa staje się tu obecność w dziele archetypalnych wątków, które poprzez jego twórczą moc uruchamiają kanał dostępu do niezobaczonej, jednak nieustannie wnikałej w życie człowieka strefy istnienia, pozwalającej mu uczestniczyć w kształtowanej archetypami, poza przeciwieństwem: życie-śmierć, pełni Logosu⁴⁷.

47 Do życia w pełni logosu, z trochę innej strony podchodzi Anna Teresa Tymieniecka, w której rozważaniach, czasowość, przenikająca tradycyjny podział na podmiot i przedmiot poznania, stanowi rodzaj rzeki życia, której twórcze „trzewia” generują życie jestestwa; gdzie „pierwotne nasienne elementy uzyskują swój logiczny kształt”. (A.T. Tymieniecka, *Życie w pełni 'logos'*, Poznań 2011, s. 7). Przy czym, *logos* w ujęciu Autorki pracy: *Życie w pełni 'logos'*, to logos życia, w którym jestestwo podejmuje wyzwanie samoindywidualizowania życia, a zatem, występuje tu w funkcji *logosu*, nazwanego w naszych powyższych analizach *logosem* immanentnym, kosmicznym.

Anna Bem-Borucka



Anna Bem-Borucka



ARCHETYPAL CHARACTER OF THE ARTWORK: ART AS PLAY WITH UN-CONSCIOUSNESS

COSMIC DIMENSION OF THE SOUL: REACHING THIS, AND WHAT THE DIVINE IS

If we look on the human's world and cosmos through Heraclitean *logos* metaphor, we can read, hidden in the human soul (*psyche*) element of divine *logos*, by which the soul get of power to brush by, what is divine. The wise man of Ephesus attributes to logos divine characteristics and treats; so, as Kazimierz Mrówka (2004, 29) notices, it is true speech. The mysterious logos, as a kind of Pre-reality, penetrates the universe and the human being revealing sometimes as a sort of code, which demands to be understood. As being out of dynamic dialectic god (Ibid, 31), and connected with his wisdom / rationality (Ibid, 33), the transcendental Logos, has to be disclosed to the human being as vertical dimension, crossing paths of horizontal dimension of the human soul. (Logos immanent represents here an order of cosmic changes).

In B 45 we read: "Moving on, limits of the soul you would not to uncover, tramping every roads: so dip it has Logos".¹ It follows on, from Heraclitean philosophical experience, that horizontal paths of learning are not using in front of vertical dimension of transcendental Logos, which – as Mrówka (2004, 145) mentions – limits of the soul extends into infinity. To find out, that the divine Logos has its habitation in the soul, indicates on the one hand, its infinity, on the other hand, shows possibility to learn by an own effort this, what is divine (Ibid, 315). This unusual recognition of the human soul situation in the universe prompts to recall Heraclitean reflection, which indicates miracle creative possibilities of the human soul: "The soul has augmented Logos itself" (Heraclitus B 115; Ibid, 314). So, the soul has been. Our translation is based on the Polish issue K. Mrówka, 2004. *Heraklit. Fragmenty: nowy przekład i komentarz*, p. 144.) penetrating by Logos, which make it possible – as Mrówka says – "full of love participation in life of thinks and creatures" (Ibid, 315), by which it could go beyond limits of body, extending on the whole cosmos. And so, connected with divine Logos the human soul, by means of this, at the first moment undistinguishable trace of its divinity, could cross borders of the body and join with the universe. It seems, that in this conviction one can recognize transmission, that the human being could reaches this, what is divine, by means of attempt to widen his existential horizontal borders. However, it is not suggested ways of this extension of being, but transmission is clear: this possibility, follow on from as if ground of the very existence is attainable for everyone who notices and exploits it...

SACRAL TIME OF THE ARTWORK

Remembering about essential differences between ancient and modern grasping of the soul's (*psyche*) status – since Saint Augustine has functions of thought, will, memory, but not organic functions, as in Aristotle: vegetable, animal and rational – it is worth to yield Heraclitus (B 36; B 118) conviction about possibilities to change the human soul as the whole cosmos. We ought to declare, that we are not interested in an immortality of the soul question, but we rather consider a mysterious power, causing the soul's possibility to change – to secret transformation, which makes possible to reach this, what is divine, what is hidden energy of the 'logos Pre-reality'. So, one can suppose, that mystery of change is strictly connected with mystery of rebirth, which is attainable to everyone, who wants to enlarge horizontal perspective of life by vertical, beyond the limits of time divine dimension. An alchemical transformation of this, what is human's into this what is divine has mysterious character of passage from everyday life into holiday, when we are close to gods...

We pay attention to the considerations of Mircea Eliade's perspective on the sacral contemporaries, which can be recovered into infiniteness and is not changing as everyday life time: *profanum*. The author of *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux* underlines that, in cycles of religious holidays, the religious human being reaches a sacral time from the beginning, "which is not passing, because we are not participate into secular length of time, is constitute by perpetual contemporaries, which is able to recover into infinity" (Eliade [1952] 1970, 104). And so, sacral time, as if rising over *profanum* time, constitutes a kind of contemporaries, which stays beyond and over secular changeability, and in which sacral time can be recovered over secular time.

Eliade's considerations lead us to Gadamer's reflections describing the temporality of the artwork as something that is beyond the limits of time (Gadamer 1967). The German philosopher recognizes a sacral time. And this allows us to render that time as a kind of islands of eternity, blooming on the ocean of changeability (Pawliszyn 1996, 152). Thus, on the one hand, we have time of linear everyday horizon of the world; and on the other hand, the vertical eternity of divine that enchanted into the crystal of the work seeds are swimming over the ocean of changing.

CREATOR AND RECEIVER IN A GAME WITH THE UNCONSCIOUS CONTEXT OF THE ARTWORK

Our conviction here is that, through the artwork, the Logos of the soul, which enlarges oneself, could attain possibility to contact this, what is divine, both from creator and receiver.

Much enlightening could be the appeal to depth psychology of C. G. Jung about the appearance of a subconscious context of creativity, which connected both creator and receiver of the work of art. When Jung's schoolgirl, Jolande Jacobi, discusses a shadow archetype, notices: "An artist, by his creativity and choice motives, derives from depths of his unconsciousness; in the course of things that he creates, the unconsciousness of their receivers is thrilling, and an extreme mystery of his influence lies in this" (Jacobi [1959] 1993, 152).

We realize that there are methodological difference between discourses: psychology of depth and philosophy; but, undoubtedly, there is an attempt to unusual strength and mysterious influence of the artwork of both creator and receiver; if it fills up the work of art, the subject reaches to reveal something as regards the full sense of the word. Jacobi underlines the unbelievable power of influence resources of unconsciousness, which dynamics, going through the dimension of artistic creativity, is nevertheless fully realized: "Pictures and shapes of unconsciousness come into existence (of an artist) and impress violently to other people, although they do not realize, from where their emotion arises" (Ibid). In terms of depth psychology, the influence of the work of art is unknown and unexplained, indicating nontransferable trait of connecting people by considering the unconsciousness. One ought to observe that, in spite of unquestionable influence of unconsciousness on the human psyche, we are not able to rationally say anything about it.

EXPANSION OF SPATIAL BEING OF THE HUMAN AND THE DIVINE DIMENSION OF IMMORTALITY

When Jung analyses examples of symbolic process of rebirth on a base of 18.sutra of Koran, he says very important words, according to our point of view, on the subject of unconsciousness, which he connected with a sort of immortality – reporting mystery narration about revival change. On the one hand, unconsciousness is for consciousness the root of its change, because if consciousness does not product its own energy, and "it could not be able of transformation, this modestly and almost invisible (= unconsciousness) root of consciousness is the one from which the whole Aleksandra Pawliszyn 328 strength derives" (Jung [1971-1972] 1981, 161). On the other hand, Jung has connected the special nature of unconsciousness with its apprehension of immortality to the un-spatiality and timelessness of unconsciousness.

Getting Jung's conviction on apprehension of immortality, we understand that it is "based on the special spatial-temporal feeling of expansion" (Ibid, 161-162). If between the states of spatiality and unspatiality a specific dynamics of dialectic does work, then a generating mutual complement

of these states becomes a kind of essential-existential crucial importance of spatiality and un-spatiality. And if characteristic human being *psyche* as feeling of spatial existence expansion transmits a divine character of immortality, then un-spatiality could only fulfill in spatiality of the human being life. However, considering that the dynamics of dialectic indicates only timelessness and un-spatial unconsciousness, which evades any rationality, there is an area out of any dialectic.

Describing Greek metaphysics of Logos, Hans-Georg Gadamer stresses that it is more accurately than any modern one as regards the finity of human historical experience. In *Truth and Method*, Gadamer notices: “An articulation of logos allows to recovering the structure of entity, and this is nothing other than the presence of entity itself, its *aletheia* (truth)” (Gadamer [1975] 1993, 414). With reference to the above interpretation of Heraclitean Logos, one can say that articulation of embodied truth of entity is a manifestation of immanent Logos, different, after all – as Mrówka underlines – from transcendental Logos, being beyond energy of dialectic.

Returning to the relation between the infinity presence of *logos* and the human’s activity of thinking, grasped by Gadamer, it is worth to underline that this thinking “understands itself by considering the infiniteness of that presence as its discharged possibility, its divinity” (Ibid). So, the infinity of entity would fulfill here in finite divine possibility of the human thinking; and we can also here follow ancient Greek dialectic about infinity and finity. Thus, according to Jung’s analysis, there are spatiality and un-spatiality; but for Gadamer, infinity and finity are aspects carrying on both divine immortality and also infinity.

ARCHETYPES IN THE CONTEXT OF TRANSCENDENTAL LOGOS

According to Kazimierz Mrówka, the *fire* was described as symbol of *logos*, but not necessary as *logos* itself. Interpreting Heraclitus’ aphorism on *fire*, as both *arche* of entity and symbol of reality’s changeability, the author features: “Fire itself, as the primary matter of cosmos, is a *symbol* of the transcendental Logos, the presence of this; what is separate must be absent” (Mrówka 2004, 33). For Jung, the symbol is a kind of language of not-expressible archetypes; so, do not to direct grasp. This slipping from rational and logic description suggests that both subconscious archetypes and transcendental Logos are in likely sphere of considerations about this, what is undetermined and rendered accessible by symbol.

Additional argument in support of our conviction is Mrówka’s interpretation of Heraclitus (B 115 aphorism: “Logos of the psyche is growing; it increases; which means that it is not stopping on a body’s border, but it transcends it and expands on the whole cosmos. Growing *logos* of the *psyche* connected with other *logoi*, it is opening towards the whole” (Ibid, 314). And the whole is

not only the cosmic Logos (immanent), but also what Mrówka names the transcendental Logos, that is both separate and absent. Let us consider the Jung's category of collective unconsciousness, in similarity with that whole, as partly tending to the Logos of souls; and this possibility essentially characterizes the human being soul, the Logos letting to "participate into the life of things and creatures" (Ibid, 315).

From the perspective of depth psychology, there is a relation between collective unconsciousness and archetypes. It seems that the unconsciousness is a kind of hidden archetypes reservoir, with their inexhaustible wisdom, that learns the human's psyche about its connection with the cosmos. Jacobi ascertains: "So, according to Jung, the sum of archetypes is sum of all grasped possibilities of the human's *psyche*; it is a huge, unfailing store of primeval knowledge about mutual connections between God, human and cosmos" (Jacobi [1959] 1993, 71-72). Thus, the connection of *psyche* and the resources of knowledge (Logos) could lead individual out, in solitude, and to include "in immemorial cosmic process" (Ibid, 72), offering a sort of specific wisdom that allows to draw a path of our individual, unrepeatable life.

ARCHETYPE AND ARTWORK: THE CRYSTAL METAPHOR

I would like to attach the crystal metaphor from Gadamer's intention to render specificity of contemporary painters, and from Jung's presentation of the peculiarity of archetype. It seems to be interesting to compare with depth psychology's forms of archetypes with structure of crystal; Jacobi quotes Jung's argument: "Their [archetypes'] form could be compared with axial system of crystal"; and being of crystal "appear to the full in a way of collecting ions, and next molecules" (Ibid, 65). Gifted by electric charge atoms and then connected into molecule, they create in saturated liquid crystal, which axial system is not any concrete form; and form is not in full particles; and by a specific kind of energy, it is a pre-form of the archetype's structure.

Therefore commenting 18th Sura of Koran, in the context of rebirth of the human being, Jung followed the story about Moses wondering as concerns his shadow during which taking fish was forgotten; and this jumped into sea, symbolizing alchemy's element, "a 'round element', a germ of 'living stone', *filius philosophorum*. Water of life finds a parallel in *aqua permanente* of alchemy. This water is famous as *vivificans* and, moreover, it has the propriety to melt everything, what is stable and coagulates all liquids" (*Ausgewählte Werke vom C. G. Jung* [1971-1972] 1981, 158). And a result of coagulation is a precipitating mud – "a grey ground", where fish lives (Ibid). Although one example is from alchemy and the other is about a chemical process of precipitating something particular from suspension - symbolized, according to Jung, self, namely Chadir sitting in

the middle of a grey ground island, – both are possible by energy of changes: on the one side, the mysterious water of life; on the other, the metaphor of crystal.

Gadamer refers to the metaphor of crystal when he follows to render specific character of contemporary abstract painting. He gets the history of mimetic painting, through dead nature and cubistic scatter, as Picasso's motor example, underlining that in every case is present – imperceptible directly – the main center as primary, geometric, exceptionally hard structure, as in crystal coagulating “folds, wastes, wrinkles and ruins, where time persists” (Gadamer [1965] 1986, 62). The author is aware of the “matter” of crystal that is liquid and not figurate, but he indicates the crystal as a symbol of grasped in a painting order. Crystal, which conquers the darkness of night, but is not ready to adopt a shape – to embrace any borders of a light – is not, in Gadamer's opinion, neither abstract, nor concrete, and it can't be recognized as neither an object, nor anything nonobjective. An axis of crystal reveals as hard, shiny geometry, setting in motion the *dynamis* of being; a *dynamis* as amorphous, diffuse constellation, what is going to being, etc. As an experience of mankind, the liquid - from which a crystal of the artwork extracts representations of paintings, crystallizing around the medium of the work of art – makes the essence of meaning, as a symbol of order, neither abstract, nor concrete.

After Paul Klee, Gadamer underlines the idea that “Modern painting discloses what is unseeing” (Ibid); which, for an artist, shows something about he/she does crystallizes and gives more distinct shape of a painting. Therefore, recalling the idea of Heraclitean transcendental logos, there is something consecrating on seeker, like “valve of personification” for not-spatial and timelessness; also, not-human eternity, in order that eternity would mean that its divine eternity gets image in the human being of death.

So, what is unseeing, it does arise in a moment when an artist comes into giving substance sphere; it is about the birth from dark depths of unconsciousness, forming mud of reaching substance shape; finally, materializing its individual being. The system of crystal's axis attains concrete form, more distinct, rising from amorphous.

In the artwork, an archetype obtains its public language that is so specially directed to everybody. The work of art – not only painting – becomes the essence of archetypal unconsciousness, (Jung) or of the transcendental Logos (Heraclitus).

POWER OF THE MULTIPLIED BEING PLAYING WITHIN THE GAME OF ARTWORK

We state an archetypal character of the work of art, and our interest goes towards the creator and the receiver of artwork. In this question, it is worth to recall a game motive, by which Hans-Georg

Gadamer has tried to present the status of the work of art. As a game's way of being, the artwork does exist if it is played (See Gadamer [1975] 1993, 121-129). Also the overindividual character of game, which is playing according to the participants' consciousness, is explored. In terms of Gadamer: "The game's object are not the players; but the game becomes a presence only thanks to the players" (Ibid, 122). There is a "subjective" experience of art that is far to be so concerning the subjectivity of a receiver.

Such a situation is a kind of mankind's experience in a game of 'creator and receiver', whose subjectivities disappear in playing over the game that intensifies and it is even shocking the human being. This approach seems to have a base in Jung's statement: "Who speaks by means of pre-paintings, he speaks thousands voices, subjugates and overcomes, and in the same time he rises this, what qualifies; what is accidental and is fleeting makes everlasting; somehow, an individual fate transforms into fate of mankind, and in the same time releases the powers that always make possible to save mankind from danger and to survive even the most longer night. (...) There is the influence of art's mystery" (Jacobi [1959] 1993, 41). So, we find stupendous power of multiplied being, and both creator and receiver could flow from archetypal source of the work of art, which liberates the human being from destitution of existence, generating the possibility of rebirth transformation; only human wants it, by sure.

CREATOR AND RECEIVER WANDERING THROUGHOUT UNCONSCIOUSNESS

Considering our previous analysis from a context of Heraclitus aphorisms we can recognize the work of art causing a rebirth of soul into the divine Logos; respectively, the Mrówka's 'transcendental' one. The creator and receiver's subjectivity is somehow suppressed. At the same time, both creating and receiving of the work of art allow soul's rebirth into Logos.

The game of archetypal wandering through artwork recalls a mysterious change of human being because a lived unusual tension and condensed time, leading to different levels of existence. The game, with the unconsciousness experienced through artwork, introduces both creator – who sometime was a receiver – and actual receiver in the vibration of an archetypal sphere of the universe (transcendental Logos), into a vertical dimension of being; and, in a not-narrative way, it gives an invisible pulse of a perpendicular (depth) reality. We disclose the perspective of placing the work of art into a sort of sacral order, giving us a power of transcending the crisis situation of culture and individual's solitude that mark the present times.

DARKNESS OF UNCONSCIOUSNESS AND EXISTENCE WITHOUT AN EXISTING MAN

Stressing on the archetypal dimension of the work of art instructs us in the question of rebirth, we find in Jung's comment of the above-mentioned 18th Sura of Koran: the story about Moses wandering and the Chadir's island considered until the moment when "according to Allah's will, an iron preventive rampart will be in a day of the end of the world, which psychologically means the moment when the flood of darkness destructs consciousness, and the subjective end will occur. At that moment, the consciousness again will go down into the darkness from which it has firstly emerged, as in Chadir's island; namely, into death" (*Ausgewählte Werke vom C. G. Jung* [1971- 1972] 1981, 167). It is the 'anonymous impersonal existence without an existing man', which E. Levinas – recalling Heidegger's notion of *Geworfenheit* – describes as "existing without us, without subject" (Levinas [1998] 1999, 28). It is 'existence without existing', which one can interpret as a kind of darkness, because there is not light as regards an individual consciousness. We realize that the French philosopher writes about 'anonymous', which reminds Jung's 'darkness' of unconsciousness; both leading to the situation we could analysis as being before and after coming into being or coming into 'I' lightened consciousness. Jacobi observes that Jung's psychotherapy indicates an archetypal character of collective unconsciousness, which can prevent "the solitude and loss of the contemporary human being" by "making possible to find a place within the great stream of life, ... attaining the whole that connects the bright side of consciousness with the dark side of unconsciousness" (Jacobi [1959] 1993, 74-75).

THE HIGHEST TENSION OF BEING WITHIN THE ARTWORK ATMOSPHERE

An essential determinant the work of art is its power to play with unconsciousness; such a game leading us into eschatology, as to quote Jung's mysterious story: "However, mysterious story has gone on in eschatology sphere: in that day (the day of final court) the light would come back to the eternal light and darkness to the eternal darkness. Extremes would be separated and the timeless duration will follow, which symbolizes the highest tension, so incredible initial state." (*Ausgewählte Werke vom C. G. Jung* [1971- 1972] 1981, 167). That being will reach the highest amplitude of subjective intensity that the unusual initial state is described in the context of eschatology; and it would be a kind of experiment to think for ourselves, who we are still alive; an experiment as a test of the inaccessible present state when we are already, or we don't still exist.

Let us admit Emmanuel Levinas' narration about the situation we don't exist, he describes through the notion of "il y a" existence without an existing (man). Levinas suggests one of the

ways to approach such a state; he proposes to imagine the destruction of things and human beings, and what does after leave: “After this imaginative destruction, each thing left not exactly something, but a fact: that ‘il y a’. There is an absence of things that returns as a presence of gone away thickness of the atmosphere; as a fullness of emptiness, or as a murmur of silence” (Levinas [1998] 1999, 29). And “after such a destruction, ‘a pole of strangest’ being leaves; it is an anonymous pole; something, which is neither subject, nor noun; a fact of being that does overcome when nothing there is” (Ibid, 29-30).

In the frame of an ontological analysis, Levinas tries to go out of phenomenology, in order to grasp what time is - its changing character in the of future (See Pawliszyn 1996, 103-137). The call for imagination is necessary; and it is what we experience thanks to the atmosphere we play within an artwork.

CREATOR AND RECEIVER PLAYING THE HIGHEST MULTIPLIED EXISTENCE

Together with Jung depth psychology and Levinas philosophical approach, we reach the question of the metaphorical approximate imaginative situation of the circularity: end-beginning-end, etc. existing within the eternal transformation of the universe, where the human being exists and tries through uncommon creation to attain the core of an invisible pulse of being.

At stake there is the highest tension of powers of existence pole that can be experienced by receiving a work of art. H.-G. Gadamer characterized the contact with the work of art through shock by truth of the work, when he wrote about the impressive direct transmission and change of life; no less, about the moral load of the artwork. But, at the same time, he wrote about the one's growing in existence thanks the encounter with the work of art. Referring to architecture, Gadamer underlines the special quality of architectural works that transcend the perspective of painting, for example: “One should approach and come in the space of buildings. One should exit and go around the buildings. One should do all of these ‘step by step’; and so, one reaches to experience an intensified living face to architectural creations” (Gadamer 1977, 61).

It is an example by which also the entrance in eschatology is revealed by experimentally thinking about it through our encountering with the artwork; which offers us a condensation unusual intensified power of existence. Finally, there is a channel open to archetypal aspects of human life in the search of the fullness of the Logos.

WORKS CITED

Ausgewählte Werke vom C. G. Jung [1971-1972] 1981. Polish translation by J. Prokopiuk. *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Warszawa.

Eliade, M. [1952] 1970. *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Polish translation by A. Tatarkiewicz, *Sacrum, mit, historia*. Warszawa.

Gadamer, H.-G. [1975] 1993. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Polish translation by B. Baran. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Kraków.

Gadamer, H.-G. [1965] 1986. *Neue Zürcher Zeitung*. Polish translation by J. Margański. *O zamilknięciu obrazu*. In *Estetyka w świecie*. Tome II. Kraków.

Gadamer, H.-G. 1977. *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol and Fest*. Stuttgart.

Gadamer, H.-G. 1967. *Ästhetik und Hermeneutik*. Tübingen.

Jacobi, J. [1959] 1993. *Die Psychologie von C. G. Jung*. Polish translation by S. Łypacewicz, *Psychologia C. G. Junga*, Warszawa.

Levinas, E. [1998] 1999. *Le temps et l'autre*. Polish translation by J. Migasiński. *Czas i to, co inne*. Warszawa.

Mrówka, K. 2004. *Heraklit. Fragmenty: nowy przekład i komentarz*. Warszawa.

Pawliszyn, A. 1996. *Krajobrazy czasu. Obecne dociekania egzystencjalnej wartości czasu*, Gdańsk.

Aleksandra Pawliszyn

TKANKA CIELESNOŚCI A NOŚNIK MATERIALNY DZIEŁA SZTUKI.
ABSTRAKCJA – SZTUKA SIĘGAJĄCA ARCHAICZNYCH PIERWOCIN

FLESH AND THE MATERIAL CARRIER OF A WORK OF ART.
ABSTRACTION – AN ART DATING BACK TO ARCHAIC ORIGINS

Gdańsk 2023

TKANKA CIELESNOŚCI A NOŚNIK MATERIALNY DZIEŁA SZTUKI. ABSTRAKCJA – SZTUKA SIĘGAJĄCA ARCHAICZNYCH PIERWOCIN

I. MIĄŻSZ TKANKI CIELESNEJ ARCHETYPEM ODCZUWALNEGO ŚWIATA

1. „WERTYKALNY BYT DZIKI”

Inspiracją do zinterpretowania tkanki cielesności, stanowiącej jądro ontologii cielesności Merleau-Ponty`ego, jako archetypu odczuwalnego świata rzeczy, stała się notatka robocza autora pracy *Widzialne i niewidzialne*, w której deklaruje on zamiar restytuowania „świata jako sensu Bytu, który różniłby się absolutnie od tego, co ‘przedstawione’”, chodziłoby mu bowiem o „Byt wertykalny, nie dający się wyczerpać przez żadne z ‘przedstawięć’, a którego wszystkie one dosięgają jako Byt dziki”¹. Wydaje się zatem, iż wszelka forma przedstawionego świata byłaby rodzajem emanacji, pozbawionego jakiejkolwiek formy Bytu dzikiego, o cielesnej jednak proveniencji.

Wydaje się dalej, iż ów – nazwany przez Merleau-Ponty`ego – gąszcz tkanki cielesnej², czy też jej miąższ³, byłby wyrazem owej dzikości Bytu, będącego jakby praobrazem widzialnej i dotykalnej rzeczywistości. Kolory i rzeczy tej rzeczywistości, francuski filozof nazywa „rzekomymi”, wskazując jednocześnie na „tkaninę, która je podszywa, podtrzymuje, żywi i która **nie jest rzeczą** (wyróżnienie - AP), lecz możliwością, ukrytą głębią i cielesną tkanką rzeczy”⁴. Niewątpliwie tu porządek wertykalny – ukryta głębia – cielesnej tkanki sugeruje, iż wyraża ona ów „dziki Byt”, o którym traktuje przytoczona wyżej notatka robocza. Wpływ owego Bytu na horyzontalne, barwne rzeczy ujęty został jako rodzaj – krótkotrwale i subtelnie przezeń cieniowanego kolorem, rezonującego z nim – horyzontalnego uskoku, z którego ukryta głębia cielesności promieniuje niejako chwilową krystalizacją widzialnych, barwnych rzeczy⁵.

1 M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, Warszawa 1996, s. 251.

2 Por. *ibid.*, s. 139.

3 Por. *ibid.*, przypis.

4 *Ibid.*, s. 137.

5 Por. *ibid.*

2. TKANKA CIELESNOŚCI RODZAJEM NIEWYCZERPALNEJ GŁĘBI

Z jednej strony, Merleau-Ponty podejmuje polemikę m.in. z Kartezjuszem, zaznaczając, iż każde znane nam myślenie przytrafia się ciału, także z Husserlem, wskazując na, nie tylko logiczny, ale właśnie cielesny, porowaty horyzont świata, oraz z Heglem, wprowadzając dynamikę odwracalności w miejsce dialektycznej syntezy⁶. Z drugiej natomiast strony, sugeruje on istnienie archetypalnej cielesności, rodzaju transcendentnego Logosu, sytuującego się poza dialektyką kosmicznego świata, jaki daje się wyinterpretować z aforyzmów Heraklita⁷. Albowiem, w opinii autora pracy *Widzialne i niewidzialne*, byt cielesny „jest prototypem Bytu, którego nasze ciało, czujące doznaniowość, jest szczególnie wyróżnioną odmianą”⁸. A zatem, tkanka cielesności byłaby rodzajem niewyczerpalnej i niewidzialnej, dynamicznej głębi, emanującej z siebie konkretne cielesne rzeczy, stanowiące powierzchnię tej głębi, które francuski myśliciel porównuje z ziarnami lub częstkami niesionymi falą Bytu⁹.

3. UBOGI CHARAKTER ARCHETYPU W UJĘCIU JUNGA A ŻYWIOŁ BYTU

Przyjrzyjmy się teraz archetypowi w ujęciu psychologii głębi C. G. Junga. Przyrównując archetyp do systemu osiowego kryształu, podkreśla Jung jego niefiguratywny charakter, a J. Jacobi zaznacza, że „im bardziej ubogi i mniej określony jest motyw, czy też obraz archetypu, z tym głębszej warstwy zbiorowej nieświadomości musi on pochodzić, warstwy, gdzie symbole znajdują się na razie jako ‘systemy osiowe’, nie są jeszcze napełnione żadną treścią indywidualną, nie są jeszcze zróżnicowane przez nieskończony łańcuch indywidualnego doświadczenia, którego są jakby poprzednikami”¹⁰. Podobnie uprzedni charakter wobec konkretnego kształtu akcentuje Merleau-Ponty, gdy próbuje określić tkankę cielesności, jako *nie wypełniony* jeszcze żadnymi przedstawieniami „dziki Byt” – jak wyżej – lub „żywioł Bytu”¹¹.

6 Patrz w tej sprawie, rozdział: *Splot – Chiazma*, w: idem, *Widzialne...*

7 Por. A. Pawliszyn, *Archetypalny charakter dzieła sztuki. Sztuka jako gra z nieświadomością*.

8 M. Merleau-Ponty, *Widzialne...*, s. 140/141.

9 Por. *ibid.*, s. 141.

10 J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, Warszawa 1993, s. 76.

11 Por. M. Merleau-Ponty, *Widzialne...*, s. 144.

4. METODOLOGICZNY WEHIKUŁ METAFORY WOBEC „ARCHETYPU” I „TKANKI CIELESNOŚCI”

I choć dyskurs psychologa głębi oraz ontologa cielesności funkcjonują w ramach różnych obszarów tematycznych, to jednak wydaje się, że intuicje znaczeniowe, towarzyszące obu typom refleksji, zbiegają się w obu przypadkach w wysiłkach oddania natury, tak kategoriach: „archetypu”, jak i: „tkanki cielesnej”. Zastosujmy więc tu metodologiczny wehikuł metafory, działającej według formuły: „tak jak”, by wskazać, że tak jak głęboka warstwa archetypu – gdzie symbole stanowią jedynie niedookreślone indywidualnie systemy osiowe – tak też, archetypalny charakter „dzikiego Bytu” – podszywającego każde widzenie i dotykane – stanowią ten sam wymiar świata ludzkiego, który starają się uchwycić myśliciele ze swoich punktów widzenia: psychologa głębi, oraz ontologa cielesności.

Warto też zauważyć tutaj, iż niedookreślony miąższ tkanki cielesnej, nazwa Merleau-Ponty w innym miejscu czymś, co jest „Odczuwalne w ogóle”¹². Stosując więc w dalszym ciągu formułę metafory należałoby podkreślić, iż także: tak, jak indywidualne widzenie i dotykane łączy się „z każdym innym widzeniem, z każdym innym dotykiem w taki sposób, że tworzą z nimi doświadczenie jednego ciała, w obliczu jednego świata”¹³, dodajmy tu: świata odczuwalnego w ogóle, tak też, to, co indywidualne, w narracji psychologa głębi – konkretne świadome *ja* – ogarnięte jest przez rodzaj ogólnej, jednej całości, nazwanej tu: nieświadomością zbiorową.

II. JĘZYKOWE DZIEŁO SZTUKI A DZIEŁO SZTUKI JAKO JĘZYK

1. SEMANTYCZNA AUTONOMIA TEKSTU

Analizując dynamikę relacji między energią dokonującego się w mowie dyskursu, a jego utrwaleniem w piśmie, podkreśla Ricoeur doniosłość owego utrwalenia dla kultury. Głosowej ekspresji nadany zostaje „nośnik materialny”, eliminujący bezpośrednie kontakty międzyludzkie¹⁴. Francuski hermeneuta akcentuje semantyczną autonomię tekstu, wyrażając przy tym jednocześnie metodologiczne przeświadczenie współczesnej hermeneutyki filozoficznej, że interpretujemy znaczenie

12 Ibid., s.146.

13 Ibidem.

14 Por. P. Ricoeur, *Mowa i pismo*, w: tenże, *Język, tekst, interpretacja*, Warszawa 1989, s. 98.

samego tekstu, a nie mentalną intencję jego autora¹⁵, co tym samym znaczy, iż każdy tekst otwarty jest na nieskończenie wiele interpretacji¹⁶.

2. „MATERIA” JĘZYKA A USTALENIE PRAWDY W POSTAĆ W DZIELE

Z naszego punktu widzenia, interesująca okazuje się sugestia Ricoeura na temat języka w ogóle, który, zdaniem francuskiego hermeneuty, „podlega regułom podobnym do rzemiosła”, co „pozwała (...) mówić o dziełach sztuki, a także przez rozszerzenie zakresu działania tych reguł – o dziełach dyskursu”¹⁷. I dalej dodaje Ricoeur, iż: „Dzięki pismu wytwory językowe stają się samoistne jak rzeźby”¹⁸. Francuski hermeneuta rozszerza tu działanie reguł bliskich rzemiosłu na „materię” języka – my chcielibyśmy podkreślić raczej fakt, iż każde dzieło sztuki posiada swój nośnik materialny, co oznacza, za M. Heideggerem, iż następujące w dziele sztuki ustalanie prawdy w postać przyjmuje niekiedy „brzemienną ciężkość kamienia, niemą twardość drewna, ciemny żar farb”¹⁹. A zatem, postać ustalającej się w dziele prawdy może przybrać rozmaite nośniki materialne.

3. DZIEŁO SZTUKI UJĘTYM METAFORYCZNIE JĘZYKIEM

Powróćmy jednak do przeświadczenia, iż kluczowym tu dla nas aspektem dzieła sztuki okazuje się traktowanie go jako języka. Przypomnijmy, że językowy charakter dzieła sztuki podkreśla, choćby, H.-G. Gadamer, polemizujący z ujęciem dzieła sztuki przez historyków (tu: Droysena). Niemiecki hermeneuta zauważa, iż „to, co nazywamy językiem dzieła sztuki, to język, którym ono samo mówi, bez względu na to, czy jest natury językowej, czy nie”²⁰. Refleksja więc Ricoeura ujawnia, że praca z językiem podlega podobnym do rzemiosła zasadom, Gadamer zaś podkreśla, iż każde – nie tylko językowe – dzieło sztuki jest językiem.

Pamiętać tutaj należy, iż ujęcie języka w hermeneutyce filozoficznej różni się istotnie od tego, jakie prezentuje językoznawstwo, albowiem hermeneutyczny uchwyt ujawnia językowy (mowny) charakter świata, traktowanego także czasem jako zespół deskryptywnych referencji otwartych

15 Por. *ibid.*, s. 102.

16 Por. *ibid.*, s. 105.

17 *Ibid.*, s. 106.

18 *Ibid.*, s. 107.

19 M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, w: idem, *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 44.

20 H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, w: idem, *Rozum, słowo, dzieje*, Warszawa, 1979, s. 124.

przez teksty²¹. Takie metaforyczne ujęcie języka pozwala włączyć doń, tak muzykę, jak i każde przekazujące sens poruszenie świata, traktowanego wtedy w duchu Heraklitejskiego Logosu, jako siła kosmiczna przenikająca wszechświat, w tym też człowieka (np. B 30).

4. PODSUMOWANIE

W podsumowaniu naszych rozważań podkreślimy, iż współczesna hermeneutyka filozoficzna ujawnia z jednej strony, bliską rzeźbom samoistność wytworów językowych, z drugiej zaś strony, uwypatnia językowy charakter dzieł, które przemawiają bezpośrednio do odbiorcy, mieszcząc w sobie imperatyw zmiany swojego dotychczasowego życia²².

III. CIELESNOŚĆ SUBTELNA – JĘZYK

1. ŻYWE ZWIĄZKI DOŚWIADCZEŃ: WIDZENIA I MÓWIENIA

Spróbujmy teraz przybliżyć cielesny charakter języka, jaki prezentuje ontologia cielesności Merleau-Ponty'ego. Autor pracy *Widzialne i niewidzialne* pragnie w doświadczeniach: widzenia i mówienia odnaleźć „jakieś żywe związki”²³, by odsłonić rolę, jaką te doświadczenia odgrywają w języku, i w ten sposób utworzyć nowe narzędzia, pozwalające ukazać nieodparty charakter narzucających nam się – jakby samo przez się – zagadkowych i tajemniczych doświadczeń mówienia i widzenia, które poprzedzają refleksję nad światem.

2. PARADOKS EKSPRESJI CIELESNOŚCI

Zauważmy, że zaproponowana tu wyżej interpretacja tkanki cielesności jako archetypu tego, co widzialne, dotykalne i w ogóle odczuwalne, znajduje swe potwierdzenie także w innych, niż przytoczone wyżej, wypowiedziach francuskiego filozofa. Przyjrzyjmy się teraz następującej, która wraz z innymi doprowadza do aktualnie interesującego nas, niezbędnego dla właściwego oddania natury języka, zagadnienia ekspresji.

21 Por. P. Ricoeur, *Mowa i pismo...*, s. 110.

22 H.-G. Gadamer, *Estetyka...*, s. 127.

23 M. Merleau-Ponty, *Widzialne...*, s. 135.

Autor ontologii cielesności ukazuje widzialne jako zewnętrzną stronę obfitej głębi, w której uczestniczą także inne widzenia: „Ale, jak mówiliśmy, własnością widzialnego jest to, iż stanowi ono powierzchnię niewyczerpalnej głębi i to właśnie sprawia, że może się ono otwierać na widzenie inne, niż nasze własne”²⁴. Uznać więc można, iż z archetypalnej głębi cielesności wyłaniają się niejako wrażliwe na siebie, obdarzone szczególną doznaniowością, tu: widzialnością, ciała, tworząc naładowaną siłą przekazu przestrzeń.

Tak więc, jak dostrzega Merleau-Ponty, mogę dotykać otaczających mnie rzeczy, mojego ciała, ale też innego, niż moje własne, ciała, a dostosowująca się do niego i do siebie moja i jego zmysłowość docierają do swego cielesnego źródła, które sprawia, że „w cierplivej, cichej pracy pragnienia zaczyna się paradoks ekspresji”²⁵.

Zauważmy, iż rozważanie autora ontologii cielesności na temat paradoksu ekspresji ujawnia – właśnie w kontekście tkanki cielesności – rodzaj nierówności pomiędzy przyjmowaniem i daniem, gdyż, jak dalej Merleau-Ponty wskazuje: „w swoim sprzęgnięciu z tkanką cielesności ciało daje więcej niż otrzymuje”²⁶. Przyjąć więc można, iż ów proces przebiega, tak w wymiarze biologicznym, jak też w wymiarze twórczym, w którym dokonują się procesy inicjacji dzieł sztuki.

3. ZDOBYWCZY, DZIAŁAJĄCY JĘZYK DZIEŁA SZTUKI

A zatem, dzieło sztuki, jako język, w kontekście cielesności, nazwanej przez autora pracy *Widzialne i niewidzialne* ciężką, byłoby bardziej subtelną owej cielesności odmianą (o tym bliżej w punkcie 5.), która dzięki własnemu porządkowi utrzymywałaby sens wówczas – jak zauważa Merleau-Ponty – gdy język ten „jest językiem zdobywczym, aktywnym, twórczym”²⁷. I podkreśla dalej ścisły związek tego, co „w mocnym sensie powiedziane”, tu: w dziele sztuki – z aktywnością języka działającego, albowiem: „za każdym razem, gdy coś zostaje, w mocnym sensie, powiedziane; (...) język jako system wyraźnych relacji między znakiem i tym, co znaczone (...) jest wynikiem i wytworem języka działającego (...)”²⁸.

24 Ibid., s. 147.

25 Ibid., s. 148.

26 Ibid., s. 147/148.

27 Ibid., s. 156.

28 Ibidem.

4. WŁADZA JĘZYKA TWÓRCZEGO NAD CZŁOWIEKIEM

Tak więc, twórcze słowo języka, za jakie uznajemy tutaj dzieło sztuki, byłoby efektem języka czynnie pracującego w świecie, języka, który w innym miejscu nazwałam wcielonym logosem świata²⁹, który nieprzypadkowo statusem swym łączy się ze wspomnianym tu wyżej boskim Logosem – w Heraklitejskim ujęciu go, jako siły kosmicznej, w której człowiek ma jedynie udział, a którą to siłą nie jest on w stanie zawiadywać. Taki też wpływ przekraczającej człowieka siły konstatuje Merleau-Ponty, opisując grającego sonatę muzyka: „To już nie wykonawca wykonuje lub odtwarza sonatę, lecz czuje on i inni to czują, że jest w służbie sonaty, że to ona przez niego śpiewa albo zaczyna krzyczeć”³⁰. Podkreślić tu należy, iż francuski filozof podziela metaforyczne ujęcie statusu języka, właściwe współczesnej hermeneutyce filozoficznej, a nawiązując do Valéry`ego stwierdza, iż świat, który nas otacza – jako mowa świata, jako więc tu dla nas jak wcielony Logos – jest „głosem samych rzeczy, fal i lasów”³¹. Zauważa on dalej, iż zrozumieć słowną falę jakiejś wypowiedzi, to usłyszeć całość tego, co zostało już powiedziane w otaczającym nas, przenikniętym słowami krajobrazie, kreującym styl posługiwania się metaforą³².

5. SUBTELNY CHARAKTER CIELESNOŚCI JĘZYKA. PERCEPCJA ODWRACALNOŚCIĄ MOWY

W kwestii zaś cielesnej proveniencji języka, autor pracy *Widzialne i niewidzialne* zauważa, iż gdybyśmy mogli wnikać w kompozycję ciała estezjologicznego, moglibyśmy odnaleźć tam „wszystkie możliwości języka”³³, którego cielesność pozostaje dla francuskiego myśliciela bezsprzeczna, jednak podkreśla on, jak już wyżej zauważyliśmy, delikatny, niemasywny charakter tej tkanki cielesnej, do której docierają tylko subtelne elementy, opuszczające cielesność ciężką³⁴.

Przypomnijmy, że widzenie i mówienie są dla Merleau-Ponty`ego doświadczeniami, których znaczenia pozostają tajemnicze – porównane do światła, „którego źródło, oświetlając całą resztę, samo ginie w mroku”³⁵ – i stanowiące, w ontologii cielesności, szczególnie spłot: mrocznego rejonu

29 Ibidem.

30 M. Merleau-Ponty, *Widzialne...*, s. 154.

31 Ibid., s. 158.

32 Por. ibidem.

33 Ibid., s. 157.

34 Por. ibid., s. 156.

35 Ibid., s. 135.

mowy, „z którego przychodzi wytworzone tam światło”³⁶, z, będącą odwracalnością mowy, percepcją³⁷. Z pogrążonego więc w mroku obszaru mowy ciała estezjologicznego, poprzez fizyczne i fizjologiczne, zebrane w jeden akt, językowe środki – wyłania się znaczenie – które „anektuje mowę”, a mówiący „(...) jednym gestem zamyka (...) obwód swojego odniesienia do siebie i swojego odniesienia do innych, i (...) w tym samym ruchu ustanawia także swój przekaz [*délocutaire*] mowę, o której jest mowa i przez to samego siebie i wszelką mowę ofiarowuje Mowie uniwersalnej”³⁸. Znaczenie wciela się więc w mowę, której odwracalność jest tu percepcją, wciela się poprzez tkwiące w ciele estezjologicznym sposoby ekspresji językowej, której niepowtarzalny, indywidualny, cielesny charakter, z jednej strony, ustanawia obszar swojego własnego odniesienia do innych, z drugiej zaś, wszelkie mowne poruszenia niejako składa w darze obejmującej całość Mowie. Można tu zatem odnaleźć przejaw wyrażonego wyżej przeświadczenia, że mianowicie posługujący się językiem człowiek uczestniczy w sile kosmicznej boskiego Logosu – mowie, i rozumie świata – jaka go ogarnia, powtórzmy tu: ujętego przez nas, w kontekście tkanki cielesnej, jako wcielony Logos.

IV. MATERIALNY ALFABET TWÓRCY

1. MALARSTWO I GRAFIKA PISZĄ NOWY TEKST O RZECZYWISTOŚCI

Podając polemikę z Platona krytyką obrazowości pisma, wypowiada Ricoeur wiele konstatacji, ujawniających głębokie powiązanie materialnego alfabetu malarza z przetwarzaniem rzeczywistości w jego twórczym wysiłku. Francuski hermeneuta zauważa, iż obraz malarza nie jest – jak tego chciał Platon – cieniem cieni pierwowzorów (idei), lecz przeciwnie, rodzajem ikonicznego zwielokrotnienia, uzyskanego dzięki strategii malarskiej „kondensacji i miniaturyzacji”, które „ujmując mniej, dostarczałoby więcej”³⁹. Biorąc pod uwagę malarstwo mistrzów flamandzkich i graficzne techniki linorytu, Ricoeur ustala, że flamandzkie metody malarskie, opierające się na wynalezieniu farb olejnych, a polegające na wzmacnianiu kontrastów, przywracają czystość kolorom, by pozwolić im lśnić w ujawnionym świetle. W przypadku zaś grafiki, gra właściwym jej materialnym alfabetem, tu: zbiorem znaków minimalnych, tj. punktów, kresek i białych plam, którym to zbiorem – w przeciwieństwie do fotografii (nieprofesjonalnej) – może przedstawić

36 Ibid., s. 157.

37 Por. ibidem.

38 Por. ibidem.

39 P. Ricoeur, *Mowa i pismo*, w: tenże, *Język...*, s. 116.

to, co istotne, może napisać więc, tak jak w przypadku malarstwa flamandzkiego, „nowy tekst o rzeczywistości”, która to rzeczywistość w obu wyżej przedstawionych przypadkach, nie jest kopiowana, a raczej przetwarzana⁴⁰.

2. MALARSTWO ABSTRAKCYJNE A ŻYWIÓŁOWY WYMIAR RZECZYWISTOŚCI

Z naszego punktu widzenia, niezwykle interesujące okazują się wnioski, do jakich dochodzi Ricoeur w kwestii malarstwa abstrakcyjnego, kwestionującego bezpośredniość i zaprzeczającego jej, i tą drogą otwierającego możliwość „gloryfikacji niefiguracywnej istoty rzeczy”, przez co, staje się ono, w opinii francuskiego hermeneuty, bliskie nauce⁴¹. Z drugiej strony, Ricoeur podkreśla, że właśnie poprzez pozorne zaprzeczenie formom percepcyjnym, malarstwo abstrakcyjne „nawiązuje kontakt z rzeczywistością na poziomie jej elementów”⁴². Zakwestionowanie więc zewnętrznych wyglądów rzeczy, które okazują się tu tylko powierzchownym wrażeniem, pozwala malarstwu abstrakcyjnym, tym wypracowanym przezeń osobliwym wiązaniem, wznowić łączność z elementarnym, żywiołowym wymiarem rzeczywistości.

V. POLARYZACJA CIELESNOŚCI SUBTELNEJ

1. POZIOM ELEMENTÓW RZECZYWISTOŚCI A BYT DZIKI W TWÓRCZOŚCI ABSTRAKCYJNEJ

I tutaj właśnie dostrzegamy powiązania pomiędzy momentami filozoficznych narracji: Ricoeura i Merleau-Ponty'ego, chodzić tu mianowicie będzie o uwolnienie osobliwej perspektywy porównań, odsłaniającej w konsekwencji szczególną frakcję subtelnej cielesności tkanki języka. Wydaje się, iż rozpoznając malarstwo abstrakcyjne jako twórczy wysiłek, docierający do rzeczywistości na poziomie jej elementów, wskazuje Ricoeur jednocześnie na żywiołowy charakter tej rzeczywistości, który uznać możemy, za Merleau-Ponty'm za, wspomniany wcześniej tutaj, Byt dziki, a zinterpretowany przez nas wówczas jako archetypalny wymiar tkanki cielesności. Poprzez więc zaprzeczenie temu, z czym zapoznaje nas widzenie, malarstwo abstrakcyjne sięga niewidzialnej, niefiguracywnej, archetypalnej istoty tkanki cielesnej. Wydaje się także, iż opisaną wyżej sytuację odnaleźć można we wszelkiej twórczości abstrakcyjnej.

40 Patrz: *ibid.*, s. 117/118.

41 Por. *ibid.*, s. 118.

42 *Ibidem*.

2. ZNAKI MINIMALNE W CIELESNOŚCI SUBTELNEJ JĘZYKA

W związku z powyższym wnioskiem pojawia się nowa perspektywa znaczeń, którą wyżej przedstawione porównanie uwalnia. A mianowicie, na tę sferę subtelnej cielesności, którą Merleau-Ponty nazywa językiem, można by spojrzeć przez pryzmat utworzonego przez artystę zbioru liter stosowanego przezeń języka – jego materialnego, czy raczej tu: cielesnego alfabetu. Ów zbiór cielesnych znaków minimalnych polaryzowałby zatem delikatną cielesność tkanki języka w ten sposób, że emigrowałyby w jej strefę te części cielesności subtelnej, które mogą, tak zwiększać intensywność ostro uwydatniających się różnic między widzialnymi rzeczami, jak też uwalniać barwy od zanieczyszczeń, by jaśniały w wydobytych na jaw promieniach światła, które więc zagęszczając – zmniejszając do minimum – dawałyby głębszy wgląd w niewidzialną, archetypalną podszewkę widzialnych wyglądów rzeczy...

VI. WERTYKALNY WYMIAR MROCZNEGO BYCIA

1. OKRYTY MROKIEM OCZYWISTOŚCI SENS BYCIA

Zajmując się sprawą *bycia bytu*, Martin Heidegger w swym wczesnym dziele: *Bycie i czas*, wprowadza kwestię bycia na arenę współczesnych rozważań filozoficznych; podejmuje też dyskusję z obecnymi w tradycji filozoficznej Zachodu uprzedzeniami wobec pojęcia „bycie”, uznanego za najogólniejsze, niedefiniowalne i oczywiste. Zauważmy, iż użycie w tu słowa: „oczywistość” oznacza potoczne jego rozumienie, w odróżnieniu od pojmowania go jako kryterium nieklasycznej definicji prawdy, pojmowania charakterystycznego dla podejścia Kartezjusza, i kontynuowanego następnie w fenomenologii Edmunda Husserla. Przy czym, podkreślić tu należy, iż zastosowana przez Heideggera w dziele: *Bycie i czas* metoda fenomenologiczna, którą przejął on od swego mistrza – Husserla, okaże się tutaj niewystarczająca dla wysiłku określenia prawdy bycia.

Biorąc więc pod uwagę potoczne znaczenie słowa „oczywistość”, Heidegger zaznacza: „To, że zawsze żyjemy już w rozumieniu bycia a równocześnie sens bycia jest okryty mrokiem, dowodzi zasadniczej konieczności powtórzenia pytania o sens ‘bycia’⁴³. Tak więc mrok, w którym czai się sens bycia pociąga niemieckiego filozofa ku rozważaniom na temat tego, co się w tym mroku kryje, a o czym nic nie wiemy.

43 M. Heidegger, *Bycie i czas*, Warszawa 1994, s. 7.

2. FAKTYCZNOŚĆ NIEJASNEGO ROZUMIENIA BYCIA

Poruszając się na płaszczyźnie rozumienia sensu – wydobytej przez Heideggera z metafizycznej tradycji Zachodu – kategorii: „bycie”, formułuje niemiecki filozof konstatację, która stanowi, także w naszej opinii, wyzwanie dla logicznie uzasadniającego się rozumowania. Autor pracy *Bycie i czas* zauważa bowiem, iż stan zapytywania o bycie zaświadcza o rodzaju niejasnej wiedzy pytającego, że mianowicie, zadając pytanie o to, czym bycie jest, jakoś tak Sokratejsko wiemy już, czego nie wiemy, czego pojęciowo nie potrafimy ująć, i że to, czego nie wiemy, w pewien niejasny sposób kształtuje nasze zapytywanie.

„Nie *wiemy*, co oznacza ‘bycie’. Już jednak gdy pytamy: ‘czym *jest* <bycie>?’ utrzymujemy się w obrębie pewnego rozumienia owego ‘*jest*’, choć nie możemy pojęciowo ustalić, co owo ‘*jest*’ znaczy. Nie znamy nawet horyzontu, w którym moglibyśmy ten sens uchwycić i utrwalić. *To typowe, niejasne rozumienie bycia stanowi pewne f a c t u m*”⁴⁴.

Przysługujące każdemu bytowi jego bycie, ujawniając byt w jego istnieniu, samo więc ginie w mroku pojęciowej nieuchwytności. Brak tu poznawczego, horyzontalnego porządku może wskazywać, iż bycie przynależy do porządku wertykalnego, a przesącza się niejako przez porządek horyzontalny jako typowe, niejasne jego rozumienie.

3. WCIAŁO AKTUALNY ONTYCZNY PRYMAT KWESTII BYCIA

Wprawdzie Heidegger stwierdza ontyczno-ontologiczny prymat pytania o sens bycia, jednak podkreśla także, iż w kwestii bycia chodzi mu nie o uzasadnienie jakiegoś wywodu, lecz o „odsłonięcie podstawy i ukazanie jej”⁴⁵. Rzecz więc będzie tu dotyczyła odsłonięcia osobliwej podstawy, którą stanowi stan nieustannego wyslizgiwania się bycia pojęciowemu uchwyceniu jego sensu. A zatem, stawiając kwestię bycia w centrum ontologii fundamentalnej, wczesna filozoficzna refleksja Heideggera wydobywa uprzedni i skryty mrokiem charakter bycia, wymykający się wszelkiemu metodycznemu (tu: fenomenologicznemu) uchwytowi, a stan ten ujawnia jedynie ontyczny prymat czasowej kwestii bycia wobec przestrzennych opisów bytu.

Należy tu bowiem podkreślić, iż w opinii autora pracy: *Bycie i czas*, uwzględniając efekt prowadzonych tam analiz bycia bytu wyróżnionego – jestestwa (*Dasein*), rezultat osiągnięty w tej pracy wydaje się wątpliwy (§ 83), co powoduje, że kwestia bycia bytu pozostaje nadal otwarta, i co więcej,

⁴⁴ Ibid., s. 8.

⁴⁵ Ibid., s. 12.

jej ontyczny charakter nadal wzywa do podkreślenia ontycznego prymatu kwestii bycia, do znalezienia więc innego, nie: fenomenologicznego, sposobu ontycznego okazywania bycia.

4. ARCHETYPALNA STREFA KWESTII BYCIA

Podsumujmy więc teraz: jak wynika z rozważań Heideggera, autora pracy, która nas tu w szczególności zajmuje: *Bycie i czas*, fenomenologiczny opis sensu bycia okazuje się niewystarczający do jego uchwycenia, wskazując jednocześnie, iż zainicjowany przez jego mistrza – Husserla – fenomenologiczny uchwyt w stosunku do kategorii: „bycie” jest tu niemożliwy do zastosowania.

Przyjąć więc można, iż ten nierozwiązywalny stan kieruje naszą uwagę w stronę niedostępnej logicznej jasności wymiaru, który z perspektywy prowadzonych wyżej rozważań, moglibyśmy nazwać wertykalnym, archetypalnym wymiarem dzikim.

Nasuwa się tu także bardziej ogólny wniosek, że mianowicie również strefa rozważań nad sensem bycia, stanowiącego jądro prowadzonych przez Heideggera na nowo, współczesnych rozważań ontologicznych nad tym, co *jest*, wiodłaby do niewidzialnego pulsu istnienia, który obdarzając wszelki byt oczywistością opisu fenomenologicznego, sam pozostawałby w mroku... Zarówno więc wysiłki: rozpoznania *tkanki cielesnej* jako porowatego horyzontu tego, co *jest*, jak też: skupienia się na czasownikowej charakterystyce tego, co *jest*, odsłaniają ukrytą w mroku, osobliwą „podstawę”, która inicjuje wszelkie pojęciowe próby jej dookreślenia, w kontekście rozważań nad światem – tym, który *jest* (Heidegger), także tym, który *jest cielesną tkanką wszechrzeczy* (Merleau-Ponty) – uznanego w obu przypadkach za wykwit owej „podstawy” – archetypalnie niedookreślonej, niewidzialnej głębi.

5. HEIDEGGERA MARZYCIELSTWO O BYCIU...

Jeżeli przedmiotem filozofii ma pozostać kwestia *bycia*, której metoda fenomenologiczna nie jest w stanie rozwiązać, to należy zmienić nastawienie do filozofowania. Komentując Heideggerowską tzw. późną filozofię, Włodzimierz Pawliszyn zauważa: „W późniejszym czasie Heidegger modyfikuje swoje wcześniejsze oczekiwania wobec filozofii. Uświadamia on sobie, że właściwej filozofii jeszcze nie ma (...)”⁴⁶, a czynienie się zrozumiałym, to – dla wykładowcy Uniwersytetu we Fryburgu Bryzgowijskim – samobójstwo filozofii. O wydobyciu więc bycia z ukrycia można jedynie pomarzyć... I to nie tylko ze względu na niewydolność metody fenomenologicznej w tej kwestii,

46 W. Pawliszyn, *Do czego zobowiązuje filozofowanie*, Gdańsk 2010, s. 94.

lecz także z uwagi na brak jakiegokolwiek sposobu, nawet w przypadku słowa poetyckiego, które pyta i nie zatrzymuje się na odpowiedziach. Albowiem to, co godne myślenia pozywa swą ulotnością, która wymyka się wszelkim słownym „wyglądom”.

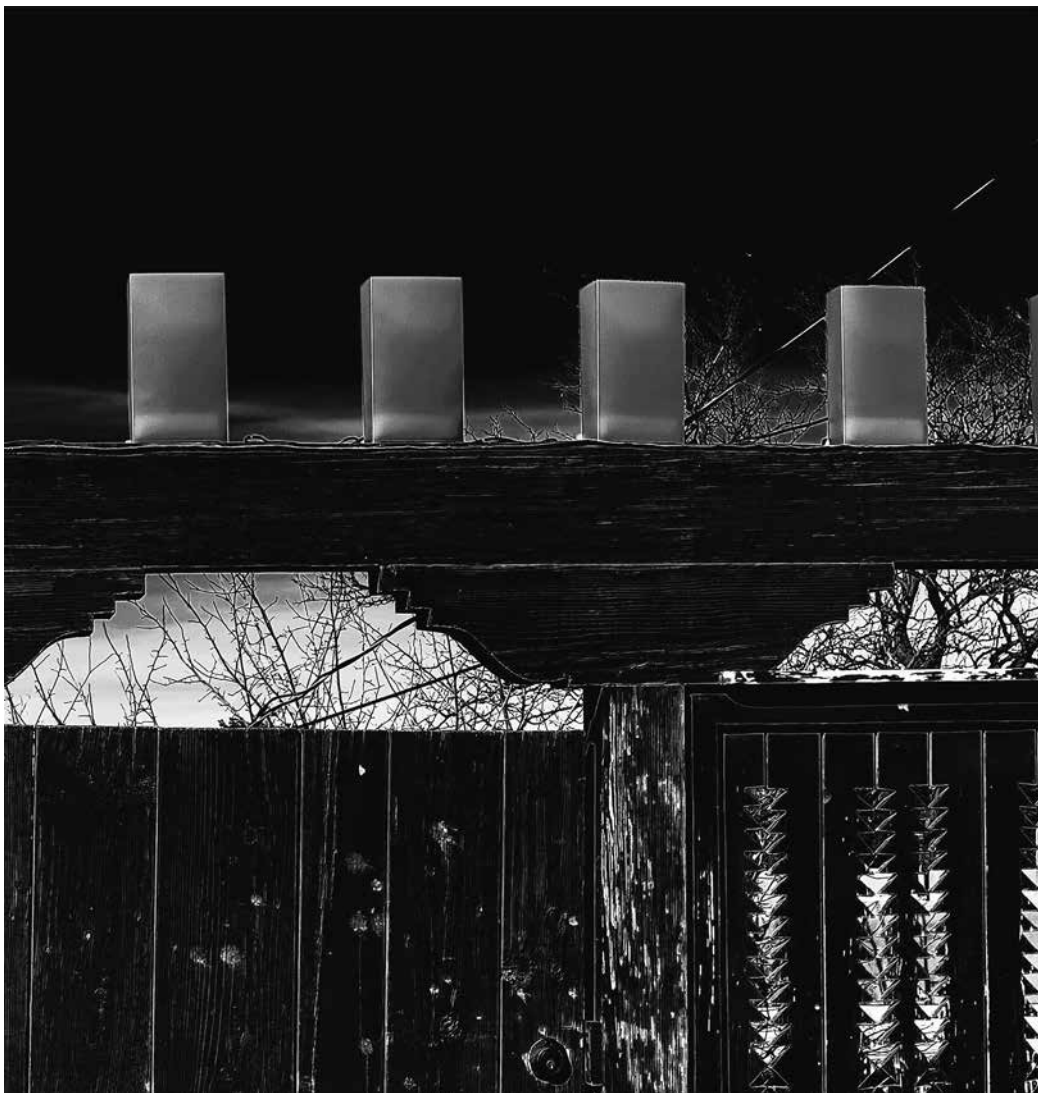
Tak więc, za W. Pawliszynem można stwierdzić, iż: „Jednym z godnych uwagi rezultatów, do jakich doprowadza filozoficzny trud Heideggera jest (...) skupienie się na zagadnieniu języka, na jego ścisłym związku z wszelkim ludzkim byciem w świecie, także na stapieniu przez język czasowego i przestrzennego aspektu ludzkiego świata”⁴⁷.

„Wysokie powiadanie” poety byłoby w stosunku do prowadzonych na co dzień konwersacji rodzajem alfabetu, należącego do spolaryzowanej sfery języka, alfabetu, który – jak to zauważył wcześniej Ricoeur – „ujmując mniej, dostarczałby więcej”, wskazując niejako tym samym na archetypalny wymiar wertykalnej sfery świata człowieka.

47 Ibid., s. 96.

Anna Bem-Borucka





FLESH AND THE MATERIAL CARRIER OF A WORK OF ART. ABSTRACTION – AN ART DATING BACK TO ARCHAIC ORIGINS

I. THE THICKNESS OF FLESH AS THE ARCHETYPE OF A SENSIBLE WORLD

1. THE “VERTICAL WILD BEING”

The inspiration to interpret the flesh, which is at the core of Merleau-Ponty's ontology of flesh, as the archetype of a sensible world of things, was the draft of the author of *The visible and the invisible*, in which he declares his intention to restore “the world as a meaning of Being absolutely different from the ‘represented’, that is, the vertical Being which none of the ‘representations’ exhaust and which all ‘reach’, the wild Being”¹. It would seem therefore that any form of the represented world is a kind of emanation, a wild Being devoid of any form, and yet with a corporeal provenance.

Furthermore, it would seem that this – as Merleau-Ponty calls it – thickness of flesh² is an expression of that wildness of Being, which is a sort of archetype of the visible and tactile reality. The colours and visibles of this reality the French philosopher calls “alleged”, at the same time pointing to “the tissue that lines them, sustains them, nourishes them, and which for its part **is not a thing** [emphasis A.P.], but a possibility, a latency, and a *flesh* of things”³. The unmistakable vertical order – the hidden depth – of the flesh suggests that it expresses the “wild Being” referred to in the above-mentioned draft. The influence of this Being on horizontal, coloured things is understood as a kind of horizontal straits – briefly and subtly shaded by colour and resonating with it – from which the hidden depth of flesh radiates, as it were, with a momentary crystallization of coloured being or of visibility⁴.

1 M. Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, Evanston 1968, p. 253.

2 Ibid., p. 135.

3 Ibid., p. 132/133.

4 Ibid., p. 132.

2. FLESH AS A KIND OF INEXHAUSTIBLE DEPTH

On the one hand, Merleau-Ponty engages in a dispute with, i.a., Descartes, pointing out that every thought known to us happens to the body, with Husserl, pointing to not only the logical but also the corporeal, porous horizon of the world, and with Hegel, introducing the dynamics of reversibility in place of dialectical synthesis⁵. On the other hand, he postulates the existence of an archetypal corporeity, a kind of transcendent Logos, situated outside the dialectic of the cosmic world that can be interpreted from the aphorisms of Heraclitus⁶. For, in the view of the author of *The visible and the invisible*, corporeal being “is a prototype of Being, of which our body, the sensible sentient, is a very remarkable variant”⁷. Therefore, the flesh would be a kind of inexhaustible and invisible dynamic depth, emanating from itself specific corporeal visibles, constituting the surface of this depth, which the French thinker compares with a grain or corpuscle borne by a wave of Being⁸.

3. THE UNDEVELOPED NATURE OF JUNG’S ARCHETYPE AND AN ELEMENT OF BEING

Let us take a look now at the archetype according to Carl Gustav Jung’s depth psychology. By comparing the archetype to the axial system of a crystal, Jung emphasizes its non-figurative nature, a Jolande Jacobi emphasizes that “the less developed and defined an archetype is in its form, the deeper is the layer of the collective unconscious from which it probably springs – a layer in which the symbols first exist merely as ‘axial systems’, not yet filled with any individual content, not yet differentiated in consequence of the endless chain of individual experience, but prior, as it were, to this”⁹. Similarly, Merleau-Ponty emphasizes the prior nature of a specific shape when he tries to define the flesh as a “wild Being” or – as above – an “element of Being” not yet filled with any representations¹⁰.

⁵ See chapter *The Intertwining* – The Chiasm, in: *ibid.*

⁶ A. Pawliszyn, *Archetypal Character of the Artwork: Art as Play with Unconsciousness*, Research Gate.

⁷ M. Merleau-Ponty, *The Visible...*, p. 136.

⁸ *Ibidem.*

⁹ J. Jacobi, *The Psychology of C.G. Jung*, London 1951, p. 62.

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *The Visible...*, p. 139.

4. THE METHODOLOGICAL VEHICLE OF METAPHOR IN RELATION TO THE “ARCHETYPE” AND THE “FLESH”

And although the discourses of the depth psychologist and the ontologist of flesh operate within different thematic areas, it seems that the semantic intuitions accompanying both types of reflection converge in their efforts to convey nature, both in terms of “archetype” and “flesh”. So let us use the methodological vehicle of metaphor, operating according to the “just as” formula, to say that just as the deep layer of the archetype – where symbols are only individually undefined axial systems – so does the archetypal nature of the “wild Being” – underpinning every vision and touch – constitute the same dimension of the human world that both thinkers: a depth psychologist and an ontologist of flesh, try to capture from their points of view.

It is also worth noting that elsewhere Merleau-Ponty calls the undefined thickness of flesh a „Sensible in general”¹¹. And so, continuing to use the formula of metaphor, we should emphasize that just as individual vision and touch is “bound to every other vision, to every other touch; it is bound in such a way as to make up with them the experience of one sole body before one sole world”¹², let us add: the sensible world in general, so is the individual, in the depth psychologist’s narrative – the specific conscious *self* – encompassed by a kind of general, single whole, called here the collective unconscious.

II. A LINGUISTIC WORK OF ART AND A WORK OF ART AS A LANGUAGE

1. SEMANTIC AUTONOMY OF THE TEXT

Analysing the dynamics of the relationship between the energy of discourse taking place in speech and its preservation in writing, Paul Ricœur emphasizes the importance of this preservation for culture. Vocal expression is given a “material carrier”, eliminating direct interpersonal contacts¹³. The French hermeneut emphasizes the semantic autonomy of the text, at the same time expressing the methodological conviction of contemporary philosophical hermeneutics

¹¹ Ibid., p. 142.

¹² Ibidem.

¹³ P. Ricœur, *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning*, Texas Christian University Press, Fort Worth 1976. Our translation is after the Polish issue translated by P. Graff and K. Rosner, *Mowa i pismo*, in: idem, *Język, tekst, interpretacja*, Warszawa 1989, p. 98.

that what we interpret is the meaning of the text itself, and not the mental intention of its author¹⁴, which means that each text is open to an infinite number of interpretations¹⁵.

2. THE “MATTER” OF LANGUAGE AND ESTABLISHING TRUTH IN A WORK’S *GESTALT*

What is of interest to us, is Ricœur’s suggestion about language in general, which, according to the French hermeneut, “submitted to the rules of a kind of craftsmanship which allow us to speak of production and of works of art, and by extension of works of discourse”¹⁶. Ricœur further adds: “Thanks to writing, the works of language become as self-contained as sculptures”¹⁷. The French hermeneut extends here the rules of a kind of craftsmanship to encompass the “matter” of language – we would rather emphasize the fact that each work of art has its own material carrier, which means, following Martin Heidegger, that the establishment of truth in a work of art sometimes takes a “the pregnant heaviness of the stone, the mute hardness of the wood, the dark heat of the paints”¹⁸. Therefore, the *gestalt* of a work establishing itself in truth may take on various material carriers.

3. A WORK OF ART AS A METAPHORICAL LANGUAGE

Let us, however, return to the belief that for us the key aspect of a work of art is treating it as a language. The linguistic nature of a work of art is emphasized, for example, by Hans-Georg Gadamer, who disputes the approach to a work of art adopted by historians (here: Droysen). The German hermeneut notes: „What we are calling the language of the work of art [...], is the language the work of art itself speaks, whether it is linguistic in nature or not”¹⁹. And so, Ricœur’s reflection reveals that working with language is subject to principles similar to craftsmanship, while Gadamer emphasizes that every work of art – not only linguistic – is a language.

14 Ibid., p. 102.

15 Ibid., p. 105.

16 Ibid., p. 106.

17 Ibid., p. 107.

18 M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: Holzwege, Vittorio Klostermann GmbH Frankfurt am Main 1950.

Our translation is after the Polish issue translated by J. Mizera, idem, *Źródło dzieła sztuki*, in: *Drogi lasu*, Warszawa 1997, p. 44.

19 H.-G. Gadamer, *Ästhetik und Hermeneutik*, in: Gadamer, Hans-Georg. *Kleine Schriften, II, Interpretationen*, Tübingen. Our translation is after the Polish issue translated by M. Łukasiewicz, idem, *Estetyka i hermeneutyka*, in: idem, *Rozum, słowo, dzieje*, Warszawa 1979, p. 124.

We should remember here that the approach to language in philosophical hermeneutics differs significantly from that presented in linguistics, because the hermeneutic approach reveals the linguistic (spoken) character of the world, sometimes also treated as a set of descriptive references opened by texts²⁰. Such a metaphorical approach to language allows us to include music as well as every meaning-conveying movement of the world, treated in the spirit of the Heraclitean Logos, as a cosmic force permeating the universe, including man (e.g. B 30).

4. SUMMARY

To summarize our considerations, let us emphasize that contemporary philosophical hermeneutics reveals, on the one hand, the independence of linguistic products, which is similar to that of sculptures, and, on the other hand, highlights the linguistic character of works that speak directly to the recipient, encompassing the imperative of changing one's life²¹.

III. SUBTLE CORPOREITY – LANGUAGE

1. THE LIVING CONNECTIONS OF EXPERIENCES: SEEING AND SPEAKING

Let us now try to present the corporeal nature of the language as presented in Merleau-Ponty's ontology of flesh. The author of *The visible and the invisible* wishes to find in the exercise of seeing and speaking "some of the living references"²², in order to reveal the role that these experiences play in language and thus create new tools to reveal the irresistible nature of the puzzling and mysterious experiences of speaking and seeing that impose themselves on us – as if by themselves – and that precede reflection on the world.

2. THE PARADOX OF EXPRESSION OF CORPOREITY

Let us note that the above interpretation of the flesh as an archetype of the visible, tactile and generally sensible finds confirmation in other statements of the French philosopher as well. Let us now look at the following interpretation, which, together with others, leads us to the issue

²⁰ P. Ricoeur, *Interpretation...*, p. 110.

²¹ H.-G. Gadamer, *Ästhetik...*, p. 127.

²² M. Merleau-Ponty, *The Visible...*, p. 130.

of expression, which is currently of interest to us as necessary to properly reflect the nature of language.

The author of the ontology of flesh understands the visible as the external side of an abundant depth, in which other visions also take part: “But what is proper to the visible is, we said, to be the surface of an inexhaustible depth: this is what makes it able to be open to visions other than our own”²³. It can therefore be concluded that from the archetypal depth of corporeity, bodies emerge, as it were, sensitive to each other, endowed with a special affectivity, here: visibility, creating a space charged with the power of communication.

So, as Merleau-Ponty notices, I can touch the things around me, my body, but also a body other than my own, and our sensualities, adapting to each other, reach their corporeal source, and so, “in the patient and silent labour of desire, begin the paradox of expression”²⁴.

Let us note that the reflections of the author of the ontology of flesh on the paradox of expression reveals – precisely in the context of flesh – a kind of inequality between receiving and giving, because, as Merleau-Ponty further points out, “in its coupling with the flesh of the world, the body contributes more than it receives”²⁵. We can therefore assume that this process takes place both in the biological dimension and in the creative dimension, in which the processes of initiating works of art take place.

3. THE CONQUERING, ACTING LANGUAGE OF A WORK OF ART

And so, a work of art, as a language, in the context of corporeity, which the author of *The visible and the invisible* called heavy, would be a more subtle variety of this corporeity (more on this in point 5), which, thanks to its own order, would maintain meaning when – as Merleau-Ponty notes – this language is a “conquering, active, creative language”²⁶. And he further emphasizes the close connection of what is “said in the strong sense”, here: in a work of art – with the activity of the acting language, because “each time something is, in the strong sense, said; [...] language as a system of explicit relations between signs and signified [...] is a result and a product of the operative language”²⁷.

23 Ibid., p. 143.

24 Ibid., p. 144.

25 Ibidem.

26 Ibid., p. 153.

27 Ibidem.

4. THE POWER OF CREATIVE LANGUAGE OVER MAN

Thus, the creative word of language – for we consider a work of art to be such – would be the result of language actively working in the world, language that I have elsewhere called the embodied logos of the world²⁸, whose status is not coincidentally linked to the above-mentioned divine Logos – in the Heraclitean understanding of it as a cosmic force in which man only participates and which he cannot control. Merleau-Ponty observes this influence of a power that transcends man when describing a musician playing a sonata: “The performer is no longer producing or reproducing the sonata: he feels himself, and the others feel him to be at the service of the sonata; the sonata sings through him or cries out”²⁹. We should emphasize here that the French philosopher shares the metaphorical approach to the status of language typical of contemporary philosophical hermeneutics, and, referring to Paul Valéry, he states that the world that surrounds us – as the speech of the world, an incarnate Logos – is “the very voice of the things, the waves, and the forests”³⁰. He further notes that to understand the verbal wave of a phrase is to hear the totality of what is said in the surrounding landscape, overrun with words, creating a style of using a metaphor³¹.

5. THE SUBTLE NATURE OF THE CORPOREITY OF LANGUAGE. PERCEPTION AS THE REVERSIBILITY OF SPEECH

As for the corporeal origin of language, the author of *The visible and the invisible* notes that if we could penetrate the composition of the aesthesiological body, we would find there “all the possibilities of language”³², the corporeity of which remains for the French thinker unquestionable; and yet he emphasizes, as we have already noted above, the rarefied, transparent nature of this flesh, which only receives the subtle elements leaving the massive corporeity³³. Let us recall that for Merleau-Ponty, seeing and speaking are experiences whose meanings remain enigmatic – compared to light “which, illuminating the rest, remains at its source in obscurity”³⁴ – and

28 A. Pawliszyn, *Archeology of The Bobby and Womanhood*, Research Gate.

29 M. Merleau-Ponty, *The Visible...*, p. 151.

30 Ibid., p. 155.

31 Ibidem.

32 Ibidem.

33 Ibid., p. 156.

34 Ibid., p. 130.

constituting, in the ontology of flesh, a special intertwining of the dark region of speech, “whence comes the instituted light”³⁵, with perception, which is the reversibility of speech³⁶. And so, from the obscure area of the speech of the aesthesiological body, through physical and physiological linguistic means gathered in one act, meaning emerges, which “annexes to itself the speech”, and the speaker “with one sole gesture [...] closes the circuit of his relation to himself and that of his relation to the others and, with the same stroke, also sets himself up as *delocutary*, speech of which one speaks: he offers himself and offers every word to a universal Word”³⁷. Meaning is therefore incarnated in speech, the reversibility of which is perception; it is incarnated through the modes of linguistic expression inherent in the aesthesiological body, whose unique, individual, corporeal character, on the one hand, establishes the area of its own relation to others, and on the other hand, offers all spoken movements as a gift to the all-encompassing Speech. Thus, we find here a manifestation of the conviction expressed above, that a person using language participates in the cosmic power of the divine Logos – the speech and reason of the world – which comes over him; a Logos, let us repeat, that we understand here, in the context of flesh, as the embodied Logos.

IV. THE CREATOR’S MATERIAL ALPHABET

1. PAINTING AND GRAPHICS WRITE A NEW TEXT ABOUT REALITY

Entering into a dispute with Plato’s critique of the imagery of writing, Ricœur makes many statements revealing a deep connection between the painter’s material alphabet and the processing of reality in his creative effort. The French hermeneut notes that the painter’s painting is not – as Plato wanted – a shadow of the shadows of the originals (ideas), but on the contrary, a kind of iconic multiplication, achieved thanks to the painting strategy of “condensation and miniaturization”, which “by capturing less, delivers more”³⁸. Reflecting on the works by Flemish masters and the graphic techniques of linocut, Ricœur establishes that Flemish painting methods, based on the invention of oil paints and consisting in enhancing contrasts, restore the purity of colours to allow them to shine in the revealed light. And in the case of graphics, a play with its proper

35 Ibid., p. 154.

36 Ibidem.

37 Ibidem.

38 P. Ricœur, *Interpretation...*, p. 116.

material alphabet, here: a set of minimal signs, i.e. points, lines and white spots, allows – unlike (non-professional) photography – to represent what is important, and so to write, as in the case of Flemish painting, a “new text about reality”, which reality, in both above cases, is not copied, but rather processed³⁹.

2. ABSTRACT PAINTING AND THE ELEMENTAL DIMENSION OF REALITY

From our point of view, what is extremely interesting are the conclusions that Ricoeur reaches regarding abstract painting, which questions and denies immediacy, and thus opens the possibility of “the glorification of the non-figurative essence of things”, which brings it, in the opinion of the French hermeneut, close to science⁴⁰. On the other hand, Ricoeur emphasizes that it is through the apparent denial of perceptual forms that abstract painting “establishes contact with reality at the level of its elements”⁴¹. Therefore, questioning the external appearance of things, which turn out to be only a superficial impression, allows abstract painting, with this peculiar bond it has developed, to re-establish contact with the elemental dimension of reality.

V. POLARIZATION OF SUBTLE CORPOREITY

1. THE LEVEL OF ELEMENTS OF REALITY AND THE WILD BEING IN ABSTRACT ART

And it is here that we see the connections between the moments of the philosophical narratives of Ricoeur and Merleau-Ponty, namely the release of a unique perspective of comparison, revealing a particular fraction of the subtle corporeity of the flesh of language. It seems that by recognizing abstract painting as a creative effort reaching reality at the level of its elements, Ricoeur also points to the elemental nature of this reality, which we can consider, following Merleau-Ponty, to be the wild Being, already mentioned and interpreted by us as the archetypal dimension of the flesh. Thus, by denying that which is introduced to us by vision, abstract painting reaches the invisible, non-figurative, archetypal essence of the flesh. It also seems that this could be applied to all abstract works.

39 ee: *ibid.*, p. 117/118.

40 *Ibid.*, p. 118.

41 *Ibidem.*

2. MINIMAL SIGNS IN THE SUBTLE CORPOREITY OF LANGUAGE

This conclusion opens up a new perspective of meanings, which is released by the above comparison. Namely, this sphere of subtle corporeity, which Merleau-Ponty calls language, could be looked at through the prism of the set of letters created by the artist that makes up his language – his material, or rather, in this context, corporeal alphabet. This set of minimal corporeal signs would therefore polarize the delicate corporeity of the flesh of language in such a way that into its sphere would emigrate those particles of subtle corporeity that can increase the intensity of sharply accentuated differences between visibles, as well as free colours from impurities so that they shine in the extracted visible rays of light, which, therefore, by condensing – reducing to a minimum – would give a deeper insight into the invisible, archetypal lining of the visible appearances of things...

VI. THE VERTICAL DIMENSION OF OBSCURE BEING

1. THE SENSE OF BEING VEILED IN OBVIOUSNESS

Dealing with the issue of *the being of being*, in his early work *Being and time* Heidegger introduces the question of *being* into the arena of contemporary philosophical considerations; he also discusses the prejudice towards the concept of “being” present in the Western philosophical tradition, which considers it to be most general, undefinable and obvious. We should note that the word “obvious” is used here in its colloquial meaning, as opposed to the understanding of obviousness as a criterion of a non-classical definition of truth, an understanding characteristic of Descartes’s approach, and subsequently employed in the phenomenology of Edmund Husserl. However, it should be emphasized here that the phenomenological method used by Heidegger in *Being and time*, which he acquired from his master – Husserl, will turn out to be insufficient for determining the truth of being.

Thus, taking into account the everyday meaning of the word “obviousness”, Heidegger states: “The very fact that we already live in an understanding of Being and that the meaning of Being is still veiled in darkness proves that it is necessary in principle to raise this question again”⁴². And so, the darkness enveloping the meaning of being draws the German philosopher towards considerations regarding that which hides in this darkness and which we know nothing about.

42 M. Heidegger, *Being and Time*, Oxford 2001, p. 23.

2. THE FACTICITY OF THE UNCLEAR UNDERSTANDING OF BEING

Moving on the plane of understanding the meaning – extracted by Heidegger from the meta-physical tradition of the West – of the category of “being”, the German philosopher formulates an observation that, also in our opinion, constitutes a challenge to logically justified reasoning. The author of *Being and time* that the state of asking about being testifies to a kind of unclear knowledge of the questioner; namely, when asking a question about what being *is*, in some Socratic way we already know what we do not know, what we cannot conceptually grasp, and that which we do not know in some unclear way informs our inquiry.

“We do not know what ‘Being’ means. But even if we ask, ‘What is “Being”?’, we keep within an understanding of the ‘is’, though we are unable to fix conceptionally what that ‘is’ signifies. We do not even know the horizon in terms of which that meaning is to be grasped and fixed. *But this vague average understanding of Being is still a Fact*”⁴³.

The being that belongs to every being, revealing being in its existence, is itself lost in the darkness of conceptual elusiveness. The lack of a cognitive, horizontal order may indicate that being belongs to the vertical order and somehow permeates the horizontal order as its typical, unclear understanding.

3. THE STILL VALID ONTIC PRIORITY OF THE QUESTION OF BEING

Although Heidegger affirms the ontic-ontological priority of the question about the meaning of being, he also emphasizes that he is not interested in justifying an argument, but in “laying bare the grounds for it and exhibiting them”⁴⁴. The point here is to reveal a peculiar basis, which is the state of being constantly slipping away from the conceptual grasp of its meaning. Therefore, by placing the question of being at the centre of fundamental ontology, Heidegger’s early philosophical reflection brings out the prior and obscure nature of being, which escapes any methodical (here: phenomenological) grasp, and this state only reveals the ontic primacy of the temporal question of being over spatial descriptions of an entity.

It should be emphasized here that, in the opinion of the author of *Being and time*, taking into account the effect of the analysis of the being of a special entity – Dasein – conducted there, the results achieved in this work seem to be questionable (§83); this means that the question of being

43 Ibid., p. 25.

44 Ibid., p. 28.

remains open and, what is more, that its ontic character still calls for emphasizing its ontic priority, and thus for finding another, non-phenomenological, ontic way of exhibiting being.

4. THE ARCHETYPAL SPHERE OF THE QUESTION OF BEING

Let us summarize: as follows from the considerations of Heidegger, the author of the work that interests us here in particular: *Being and time*, the phenomenological description of the meaning of being turns out to be insufficient to grasp it, indicating that it is impossible to apply here the phenomenological grasp of the category of “being” initiated by his master – Husserl.

We could therefore conclude that this unresolvable state directs our attention towards a dimension precluding logical clarity, which, from the viewpoint of the above considerations, we could call the vertical, archetypal wild dimension.

A more general conclusion also comes to mind here: namely, that the sphere of considerations on the meaning of being, which constitutes the core of Heidegger’s new ontological reflections on what is, leads to an invisible pulse of existence, which, while endowing all being with the obviousness of phenomenological description, itself remains in the dark... And so, both the effort to recognize the flesh as a porous horizon of what is, and to focus on the verbal characteristics of what is, reveal a peculiar “foundation” veiled in the darkness, which initiates all conceptual attempts to define it more precisely in the context of considerations on the world – one that is (Heidegger) and one that is the *flesh of every-thing* (Merleau-Ponty) – considered in both cases to be the efflorescence of this “foundation” – the archetypally undefined, invisible depth.

5. HEIDEGGER’S DREAMS OF BEING ...

If the subject of philosophy is to remain the question of *being*, which the phenomenological method cannot find an answer to, then the attitude towards philosophizing must be changed. Commenting on Heidegger’s so-called late philosophy, Włodzimierz Pawliszyn notes: “Later, Heidegger modifies his early expectations towards philosophy. He realizes that there is no proper philosophy yet”⁴⁵, and making itself understandable is – in the view of the lecturer at the University of Freiburg – the suicide of philosophy. As such, one can only dream of bringing being to light... And not only because of the inefficiency of the phenomenological method in this matter, but also because of the lack of any method, even in the case of the poetic word, which asks ques-

45 W. Pawliszyn, *Do czego zobowiązuje filozofowanie*, Gdańsk 2010, p. 94.

tions and does not stop at answers. Because what is worth thinking is tempting with its ephemerality, which escapes all verbal “appearances”.

Thus, following Włodimierz Pawliszyn, we can say that “one of the noteworthy results to which Heidegger’s philosophical efforts lead is [...] the focus on the issue of language, on its close connection with all human being-in-the-world, and on the fusion through language of the temporal and spatial aspects of the human world”⁴⁶.

The poet’s “high saying” would be, in relation to everyday conversations, a kind of alphabet belonging to the polarized sphere of language, an alphabet that – as Ricœur had noted earlier – “by capturing less, delivers more”, thus pointing, as it were, to the archetypal dimension of the vertical sphere of the human world.

46 Ibid., p. 96.

