

asp.gda.pl

ISSN: 2081-6197



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku • Targ Węglowy 6 • 80-836 Gdańsk • tel.: 55 301 28 01

ASP
W GDAŃSKU



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

Paweł Dybel

MALOWANIE CIAŁEM CZYLI

FILOZOFIA MALARSTWA MERLEAU-PONTY'EGO

zestyt wydawniczy

05

Copyright / Bridgeman / BE&W. Montagne Sainte-Victoire, 1886-87 (oil on canvas), Paul Cezanne, French, Phillips Collection, Washington DC, USA, 19th, 59,7x72,5, oil on canvas



© Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Targ Węglowy 6 • 80-836 Gdańsk
tel.: 58 301 28 01

wydawca: ASP w Gdańsku
redaktor prowadzący zeszyt nr 5:
prof. **Krzysztof Gliszczyński**
autor tekstów:
prof. dr hab. **Paweł Dybel**

Zeszyt nr 5 powstał na podstawie dwóch wykładów, które prof. **Paweł Dybel**

wygłosił w ASP w Gdańsku:

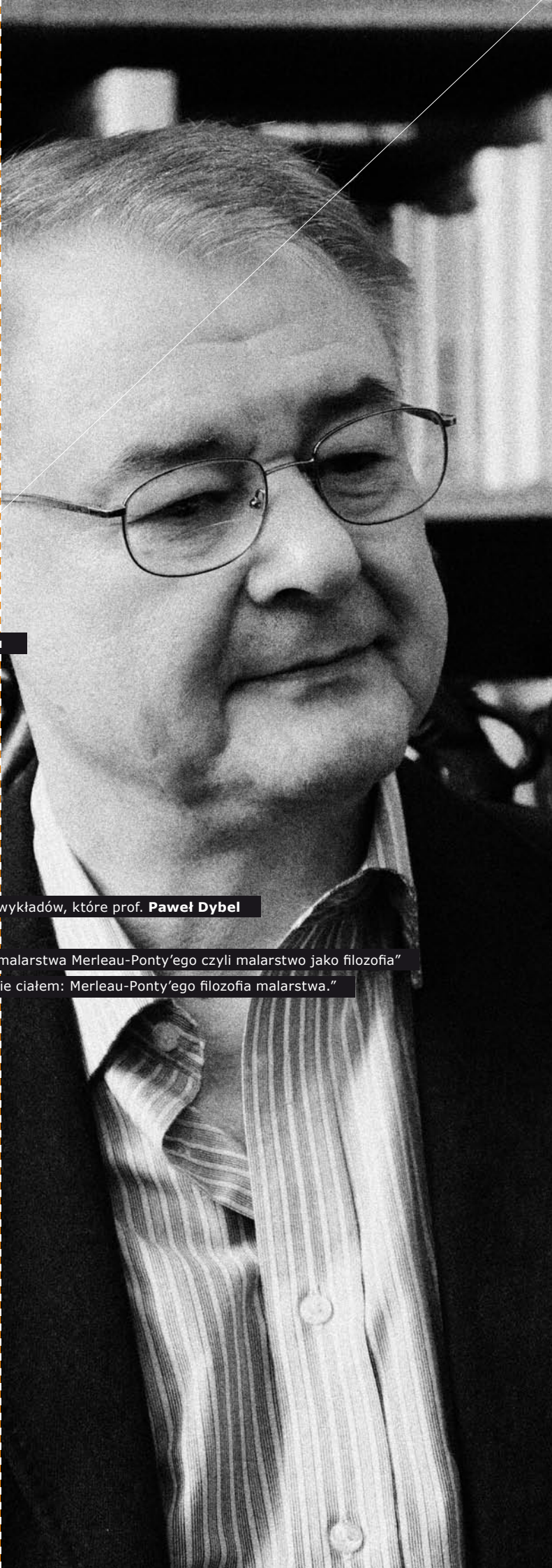
w dniu 30 marca 2011 roku pt. „Filozofia malarstwa Merleau-Ponty’ego czyli malarstwo jako filozofia”
oraz 30 listopada 2011 roku pt. „Malowanie ciałem: Merleau-Ponty’ego filozofia malarstwa.”

ISSN 2081-6197

Gdańsk 2012

Sfinansowano ze środków MKiDN

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



PROF. DR HAB. PAWEŁ DYBEL

Notka biograficzna

Profesor w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych UW
oraz w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN
Główne dziedziny zainteresowań badawczych:
filozofia współczesna (fenomenologia, hermeneutyka,
poststrukturalizm), teorie psychoanalityczne,
antropologia filozoficzna, współczesna filozofia polityczna.

Opublikował pięć książek naukowych, kilkadziesiąt artykułów
opublikowanych w języku polskim, niemieckim i angielskim,
szereg redakcji naukowych oraz kilka tłumaczeń.

Tytuły książek:

- *Dialog i represja. Antynomie psychoanalizy Sigmunda Freuda*,
W-wa 1994,
- *Freuda sen o kulturze* W-wa 1995,
- *Urwane ścieżki. Przybyszewski, Freud, Lacan* Kraków 2001,
- *Granice rozumienia i interpretacji.*
- *O hermeneutyce H. G. Gadamera* Kraków 2004,
- *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej
w psychoanalizie i w feminizmie.* Kraków 2006,
- *Granice polityczności* (razem z Szymonem Wróblem) Warszawa 2008,
- *Okruchy psychoanalizy*, Kraków 2009

Stypendysta:

Thyssen Stiftung, Alexander von Humboldt Stiftung,
DAAD, The Kosciuszko Foundation, The British Academy,
Institut für die Wissenschaften vom Menschen.

Kierował międzynarodowymi przedsięwzięciami badawczymi
(międzynarodowe seminaria, konferencje, granty
polsko-brytyjskie, polsko-niemieckie przy współpracy m.in.
z H. G. Gadamerem, E. Laclau, S. Critchley, R. Gasche, H. Lang).

Od lat prowadzi rozległą i intensywną działalność dydaktyczną
w kraju i zagranicą m.in. na ISNS UW, Studiach Doktoranckich SNS IFiS PAN
oraz IBL PAN, seminaria na Uniwersytecie w Bremie,
Siegen i w University at Buffalo, zajęcia na Collegium Civitas
czy Gender Studies.

STOPKA REDAKCYJNA

WYDZIAŁ MALARSTWA ASP W GDAŃSKU

80-836 Gdańsk | Targ Węglowy 6

tel. +48 58 301 28 01 / w. 74

www.asp.gda.pl

dziekan

prof. **Krzysztof Gliszczyński** / dziekan.malarstwa@asp.gda.pl

prodziekan

dr hab. **Jacek Zdybel**

redaktor prowadzący

prof. **Krzysztof Gliszczyński**

redakcja i korekta tekstów:

Iwona Ziętkiewicz

projekt typograficzny i skład publikacji

dr **Adam Kamiński**

druk

Drukarnia Bernardinum

Nakład 500 egz.

Sfinansowano ze środków MKiDN

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

© Copyright ASP w Gdańsku oraz autorzy.

ISSN 2081–6197

CZĘŚĆ I

Malarstwo jako „filozofia pierwsza”

1. Uwagi wstępne

Pierwotnie miał być to kilkunastostronicowy esej o Merleau-Ponty’ego filozofii malarstwa. Kiedy jednak w trakcie jego pisania zagłębiłem się ponownie w lekturę *Oka i umysłu*, moje zrazu luźne pomysły interpretacyjne i komentarze dały początek rozprawie, która w obecnej postaci ma objętość małej książki. Było to przede wszystkim wynikiem rosnącej wraz z postępem tej lektury fascynacji wszystkim, co Merleau-Ponty napisał na temat malarstwa. Sposób bowiem, w jaki ujmuje akt malarskiej kreacji oraz buduje ontologię obrazu, wyrażnie odbiega od klasycznych rozpraw teoretyków i historyków sztuki na temat malarstwa, czy dotychczasowych prób budowania jego „filozofii”.

Nie bez znaczenia był przy tym sam filozoficzny język *Oka i umysłu*. Znamionuje go bowiem szczególna znaczeniowa kondensacja, wynikająca z ujmowania zagadnień na sposób opisowo / metaforyczny. W rezultacie, czytając tekst, ma się nieodparte wrażenie, że liczy się w nim niemal każdy szczegół, w równej mierze waży niemal każde słowo i zdanie. Zarazem pojawia się w nim szeroka przestrzeń niedopowiedzenia i wieloznaczności, która domaga się przemyślenia i podjęcia próby wyeksplikowania obecnych w niej milczących założeń. Dlatego mój pierwotny zamiar napisania krótkiego eseju, w którym skoncentrowałbym się na kilku głównych motywach filozofii malarstwa Merleau-Ponty’ego, w trakcie „zmagania się” z opornością tekstu, został przeze mnie zarzucony. Zamiast tego podjąłem ryzykowną próbę wdania się w rodzaj rozmowy i – miejscami – dyskusji z jego autorem, w której starałem się trzymać się możliwie jak najbliżej samego tekstu. Jednocześnie starałem się wypracować własny, poniekąd autonomiczny wobec niego, sposób mówienia o nim.

Rozprawa nie ma więc charakteru wiernej rekon-

strukcji założeń, które legły u podstaw filozofii malarstwa autora *Fenomenologii percepcji*, ale pomyślana została jako rodzaj „rozmowy” z nią i wykracza w wielu punktach poza zakreślony przez nią horyzont. Skoncentrowałem się w niej głównie na wspomnianej na początku książce z tej prostej racji, że doświadczenie malarskie stanowi w niej bezpośredni punkt wyjścia rozważań Merleau-Ponty’ego. Natomiast ostatnia, wydana pośmiertnie, jego książka, *Widzialne i niewidzialne*, jest już rozprawą „czysto” filozoficzną. Doświadczenie malarskiego oka znajduje się gdzieś w tle podjętych w niej rozważań na temat splotu widzialnego z ludzkim ciałem oraz specyficznej relacji, w jakiej widzialne pozostaje z niewidzialnym. Dlatego nawiązania do niej pojawiają się w tej rozprawie dość sporadycznie, głównie celem uwyrażnienia pewnych implikacji obecnych już w *Oku i umyśle*.

Poniższy tekst jest zatem przede wszystkim zapisem pewnego doświadczenia lektury. Wydało się ono autorowi na tyle istotne, że podjął ryzyko dania pisemnego świadectwa temu doświadczeniu w cichej nadziei, iż znajdzie w czytelniku dość zrozumienia dla swego przedsięwzięcia. Z tej racji mało jest w nim bezpośrednich odwołań do jakże bogatej już dzisiaj literatury, zagranicznej i krajowej, na temat filozofii malarstwa Merleau-Ponty’ego i sposobu, w jaki w ostatnim okresie swojej twórczości ujmował on rolę ludzkiego ciała w doświadczeniu bytu jako widzialnego. Wpada jednak podkreślić, że ta różnorodna „historia oddziaływań” późnego programu fenomenologii autora *Signes*, w którym doświadczenie malarskiego oka i ręki zaczęło odgrywać tak istotną rolę, odegrała w trakcie pisanie tej książki niezwykle istotną rolę. Tutaj tkwią, zapewne niekiedy nie do końca przeze mnie uświadomiane, źródła różnych inspiracji, interpretacyjnych pomysłów, czy ukrytych polemik. Wiele więc zawdzięczam wnikliwym uwagom na temat filozofii malarstwa Merleau-Ponty’ego zawartym w rozprawach Claude’a Leforta, Eliane Escoubas, Stéphanie Menasé, Vincenta Descombes’a, Francois Lyotarda, Rudolfa Berneta, Stephena Watsona, zaś z polskich autorów rozprawom Stanisława Cichowicza, Iwony Lorenc, Jacka Migasiń-

skiego, Łukasza Kiepuszewskiego, Piotra Mróza, czy Moniki Murawskiej.¹

2. Późny program fenomenologii

Merleau-Ponty'ego i doświadczenie malarskiego oka

Jak już wspominałem swoją fenomenologiczną „filozofię malarstwa” Merleau-Ponty rozwija w późnym okresie swojej twórczości. Jej główne rysy zawarte zostały w pracy *Oko i umysł*, zaś ostatnia książka *Widzialne i niewidzialne* stanowi wychodzącą od doświadczenia malarskiego oka próbę zbudowania fenomenologicznej „teorii bytu”. W obu tych książkach dają o sobie znać głębokie przeobrażenia w realizowanym przez Merleau-Ponty'ego od lat trzydziestych projekcie fenomenologii. Z racji osobliwości zawartych w nich idei i pomysłów zajmują one w ramach całego filozoficznego dorobku tego autora pozycję szczególną. Zarazem ze względu na swą wieloznaczność i niedokończony charakter stanowią po dziś dzień prawdziwe wyzwanie dla badaczy, zajmujących się tym okresem twórczości autora, przetwarzanym przez nagłą śmierć.

Ale w równej mierze zasługują one na szczególną uwagę, jeśli porównamy je ze wszystkim tym, co do tej pory filozofowie, ale też i historycy sztuki, pisali na temat malarstwa. W tych rozprawach bowiem Merleau-Ponty stara się potraktować malarskie doświadczenie jako nastawione na uchwycenie za pomocą gry barw, linii, konturów i światła procesu stawania się widzialnego świata w oczach podmiotu, wraz z czym materializuje się też byt jako taki. Doświadczenie malarskie nie odnosi się więc tylko do pojawienia się „obrazu” tego świata, czyli do takiego jego „przedstawienia”, które jest pochodną wizualnego doświadczenia bytu jako takiego. Jest ono w istocie doświadczeniem narodzin samego bytu; próbą malarskiego zdania sprawy z tego, w jaki sposób byt zjawia się przed ludzkimi oczyma i czym jest on jako taki. Co też pozostaje w ścisłym po-

wiązaniu z pytaniem na czym zasadza się związek człowieka – ludzkiego oka – z owym bytem. W tym sensie każde wielkie malarstwo jest filozofią. Implikuje ono zawsze jakąś „teorię bytu” wyartykułowaną w języku barw, konturów, linii i gry światła, która wymaga swego przekładu na język dyskursywny. Implikuje ono też już zawsze określoną filozofię człowieka, w której na plan pierwszy wysuwa się związek jego ciała z bytem doświadczanym jako to, co widzialne. Ów byt przy tym w swej „widzialności” zjawia się zawsze w horyzoncie niewidzialnego.

Powiedzmy to jeszcze inaczej. Namalowany obraz nie sprowadza się do tego, że ukazuje jakąś „widzialną” postać bytu. Nie jest on tylko jakimś „przedstawieniem” bytu, które, niczym obraz tego bytu ujrany w zwierciadle, ma status pozoru i przynosi jakiś jego iluzoryczny substytut. Twórca obrazu próbuje jedynie tworząc go grą linii, konturów, światła i barw zdać sprawę z tego, jak rodzi się doświadczenie widzialności bytu w oczach człowieka. Próbuje on oddać w ten sposób sam rdzeń poczucia „realności” rzeczy, którego ostoją jest widzialne. Stara się dać na płótnie obraz rzeczy po-
niekąd równie przekonujący, co ten, który widzimy na co dzień. Dlatego namalowane przez niego dzieło:

„pragnie dotrzeć do nas w ten sam sposób, co one:
narzucając naszym zmysłom widok nie do odparcia.”

(Merleau-Ponty 1996, 124)

Aby jednak powstał tego rodzaju widok, napierający na zmysły widza mocą samych rzeczy, celem malarza nie może być – nawet jeśli w akcie kreacji odwołuje się do aparatu postrzeżeniowego – zwykła rejestracja tego, co widziane. Jeśli malarz chce w swoim dziele zachować coś z apodyktyczności sposobu, w jaki widzialne narzuca się ludzkiemu oku, co wynika z ich uprzedniego powiązania ze sobą, nie może on dążyć do możliwie wiernego odtworzenia tego, co widzi. Wtedy bowiem jego obraz nastawiony byłby tylko na oddanie kopii, odbłasku rzeczy, który nie może się mierzyć z ich praw-

dą. Nie wyrażałby on sobą prawdy widzialnego, to zaś jest najwyższym powołaniem malarstwa jako takiego. Zamiast tego, malując świat, malarz winien dokonać jego daleko idącej metamorfozy. Nie jest ona wynikiem jego arbitralnych decyzji twórczych, ale ma swoje źródło w najbardziej pierwotnej relacji, w jakiej pozostaje on z widzianym przez siebie światem. Nie jest to relacja odbicia, biernej rejestracji tego, co widziane, ale jego twórczego przekształcenia czy interpretacji, którą – paradoksalnie – oku malarza narzucają same postrzegane przez niego rzeczy.

Ta relacja różni się zasadniczo od sposobu, w jaki ludzie na co dzień odnoszą się do postrzeganego przez nich świata. Widzą w nim pewną istniejącą „obiektywnie” na zewnątrz rzeczywistość, która dana jest im w sposób zmysłowy i w tym, co czyni ją widzialną, rejestrowana jest adekwatnie przez ich spojrzenia. Rzeczywistość ta przybiera w ich oczach postać obrazu usytuowanego naprzeciw ich bytu, zestawionego w kształty różnych tworzących go rzeczy, które postrzegają. Malarz natomiast, starając się uchwycić na płótnie sam sposób zjawiania się tego rodzaju rzeczy, musi uwolnić się w akcie kreacji od tego potocznego oglądu świata. Z perspektywy aktu malarskiej kreacji jawi się on jako ontologicznie wtórny, gdyż zapoznaje to, co tkwi u jego podłoża; pierwotny fenomenalny związek tego, co widzialne (rzeczy jako takich) z tym, kto je widzi, w świetle którego owe rzeczy mogą się dopiero pojawić jako takie.

Innymi słowy, dopiero w świetle tego związku może ukształtować się – jako jedna z jego pochodnych – widzenie rzeczy tego świata „na zewnątrz”. Dlatego malarz musi w akcie kreacji siłą rzeczy zawiesić potoczne podejście do świata i podjąć, za pomocą dostępnych mu środków ekspresji, heroiczną próbę wydobycia na płótnie źródłowego charakteru tego związku. W tym ujęciu świat nie sprowadza się do ciągu odbieranych przez niego widoków/postrzeżeń, ale doświadczany jest w procesie swego stawania się, w którym patrzący podmiot w sposób istotny współkształtuje jego postać. Można powiedzieć, że o owym świecie stanowi wi-

dzialność znajdująca się jeszcze w stanie wirtualnym,

kiedy nic się jeszcze w niej nie zdecydowało, jeśli chodzi o ostateczny, „konkretny” kształt rzeczy. Dlatego doświadczana w ten sposób widzialność rzeczy nie narzuca się malarskiemu oku zadecydowaną ostatecznie postacią, ale domaga się swojej twórczej „interpretacji” w akcie malarskim. Ta ostatnia urzeczywistnia się wówczas dzięki odpowiedniemu układowi barw, odcieni, gry światła czy linii na rysunku czy płótnie.

3. Akt malarski jako metamorfoza widzialnego

Podobne ujęcie przez Merleau-Ponty'ego genealogii aktu malarskiego, w którym nieodłącznym składnikiem jest metamorfoza widzialnego, zdaje się na pierwszy rzut oka być nie do pogodzenia z wielką tradycją malarstwa przedstawieniowego. U podstaw tej ostatniej tkwił bowiem model *mimesis*, którego istotnym wyznacznikiem był postulat możliwie wiernego oddania tego, co postrzegane. Na przykład w pojawiających się w renesansie aż po wiek XIX teoriach malarstwa tak rozumianą adekwatność malarskiego obrazu świata miało m.in. gwarantować trzymanie się przez artystę odkrytych przez naukę i filozofię reguł perspektywy, przestrzeganie których miało gwarantować malarzowi-artystcie adekwatne oddanie sposobu, w jaki postrzegany jest świat rzeczy na zewnątrz.

Tyle że według autora *Oka i umysłu* ten sposób pojmowania reguł, zgodnie z którymi malarz ma tworzyć własny obraz świata na płótnie, opierał się na przyjętym arbitralnie z góry za powszechnie obowiązujący teoriopoznawczym schemacie, który miał niewiele wspólnego z faktycznym doświadczeniem przez człowieka rzeczy widzialnego świata. W dodatku, jeśli przyjrzymy się bliżej płótnom nawet największych mistrzów malarstwa przedstawieniowego, to nigdy ukazany w nich obraz świata nie daje się bez reszty wtłoczyć w tego rodzaju schemat. Nie ma on wyłącznie statusu kopii tego, co widzialne „na zewnątrz”, nastawionej na jego możliwie wiernie oddanie, ale zawsze obecny jest w nim element metamorfozy tego, co widzialne. Niekiedy zaś ukazany na tych płótnach obraz świata ulega daleko

1. Tytuły prac i artykułów tych autorów podaję w bibliografii.

idącym przekształceniom, zgodnie z tym, co artyście narzuca jego własna wizja, tak jak ma to na przykład miejsce w malarstwie El Greco, Hieronima Boscha czy Pietera Brueghela.

Zgodnie z tym odczytaniem tradycji malarstwa przedstawieniowego, awangardowe teorie malarstwa, które pojawiają się z końcem XIX wieku, zrywając na różne sposoby z modelem naśladownictwa świata i związaną z nim „cezura realności”, jedynie radykalizują rozpoznawalny w płótnach najwybitniejszych przedstawicieli tej tradycji element metamorfozy tego, co widzialne. Jeśli więc uznamy, że element ten wyznacza sobą samym istotę tego, co malarskie, wówczas między tradycją malarstwa przedstawieniowego i awangardowego ma miejsce zasadnicza ciągłość. Różnica polega jedynie na tym, że w ramach tej pierwszej tradycji element ten został w dużym stopniu związany obowiązującymi w jej obrębie konwencjami, podczas gdy różne teorie malarstwa awangardowego nastawione były na jego uwolnienie, interpretując ten postulat zresztą zazwyczaj w bardzo odmienny sposób. Odejście od konwencji malarstwa przedstawieniowego nie było przy tym równoznaczne z oczekiwaniem, aby artysta zdał się w sposób nieskrępowany na czystą grę wyobraźni, ustanawiając arbitralnie za pomocą środków ekspresji, którymi rozporządza (linia, kolor, gra światła itd.) nowe związki między rzeczami, przy całkowitym zignorowaniu tych wszystkich, które zachodzą między owymi rzeczami w „realnym” świecie.

Zasadnicza różnica między tymi nurtami awangardowymi a tradycją malarstwa przedstawieniowego polega na tym, że przedstawiciele tych pierwszych odwołują się do całkiem innego rozumienia tego, co „realne”. Tradycyjnemu jego pojmowaniu, wychodzącemu od obrazu świata postrzeganego zmysłowo „na zewnątrz”, starają się na różne sposoby przeciwstawić jego doświadczenie bardziej źródłowe, odwołujące się do poprzedzającego tego rodzaju ogląd – ale też ich zdaniem stanowiącego sam rdzeń „realności” – związku widzącego z tym, co widziane. I jakkolwiek w różny sposób interpretują oni ten związek, wyciągając stąd odmienne konsekwencje, to w jednym punkcie są zasadniczo zgodni. Wystę-

powanie tego związku jest niezbędnym warunkiem wkroczenia człowieka w przestrzeń widzialności jako uprzedniego w stosunku do tego, co stanowi o widzialności danej rzeczy. Dlatego też bez niego owa rzecz nie mogłaby w ogóle zaistnieć jako widzialna.

W tej perspektywie to, co potocznie uważa się za świat „realny”, którego obraz jest dany „obiektywnie” na zewnątrz, stanowi jedynie pochodną poprzedzającego go źródłowego doświadczenia tego, co widzialne, w którym nic nie zadecydowało się jeszcze w sposób ostateczny. W doświadczeniu malarskiego oka na swój sposób zawieszeniu uległy również różne, współkształtujące potoczny ogląd świata, zaszczerpane jednostce przez otoczenie kulturowo-społeczne, konwencje dotyczące sposobu widzenia rzeczywistości. Należą do nich również schematy teoriopoznawcze obowiązujące w filozofii i nauce, zgodnie z którymi na obraz świata składają się przedstawienia / odbicia odnoszące się do rzeczy znajdujących się na zewnątrz. Obecność tych schematów i konwencji na poziomie potocznego oglądu świata sprawia, że jest on wyobcowany w stosunku do jego źródłowego, fenomenalnego sposobu dania, w którym jest on zapośredniczony przez ludzkie ciało. Dlatego:

„Myśl naukowa – myśl szybująca, myśl pochłonięta przedmiotem w ogóle – musi z powrotem się przenieść do owego pierwotnego >> Jest! << (*il y a*), w jego krajobraz, na grunt świata dostępnego zmysłom i świata przez nas urabianego, w tej postaci, jaką ujawnia nasze życie, nasze ciało, nie owo ciało możliwe, o którym wolno utrzymywać, iż jest maszyną informacyjną, lecz to efektywne ciało, które zwę moim, czuwające w ciszy pod moimi słowami i poczynaniami.”

(Merleau-Ponty 1996, 18)

Pierwotne „Jest!” (*il y a*), do którego winna powrócić myśl naukowa, odnosi się do takiej relacji człowieka ze światem, w którym ten nie „odbiera” tego świata w postaci różnych postrzeżeń, przynoszących mu jego gotowy, „obiektywny” obraz, ale go również w istotny sposób sam „urabia”, współkształtuje. To współkształ-

towanie dokonuje się wówczas przez „efektywne ciało” człowieka, które jest już z góry wychylone ku światu, pozostając z nim w głębokim interaktywnym związku. Istnieje nie obok niego, ale wraz z nim, tworząc z ostatnim swego rodzaju splot, w którym wszystkie jego części warunkują się nawzajem, oddziałując na siebie.

Organiczną częścią tego splotu są jednak również inni – ich ciała – co zakłada, że odniesienie do nich ma charakter równie pierwotny, wyprzedzając w porządku genealogii – i umożliwiając – odniesienie człowieka do bytu. Dopiero bowiem poprzez tego rodzaju doświadczenie ciał innych, do których jest już z góry odniesiony, człowiek może uzyskać poczucie własnej cielesnej odrębności, tkwiące u podstaw jego Ja:

„Wraz z moim ciałem powinny przebudzić się ciała stowarzyszone (*associés*), >> inni <<, którzy nie są ze mną współrodni, jak to nazywa zoologia, lecz którzy przestają ze mną (*qui me hantent*), z którymi ja przestaję (*que je hante*) i wraz z którymi przestaję z Bytem – jedynym aktualnym, jedynym obecnym – w sposób, w jaki żadne zwierzę nie przedstawiało ze zwierzętami swojego gatunku (...).” (Merleau-Ponty 1996, 18–19)

W związek Ja ze światem, zawiązujący się na podłożu „efektywnego ciała”, wplecione (wpisane) jest zatem odniesienie do innych jako tych, których ciała są z ciałem Ja już zawsze „stowarzyszone”. Zakłada to istnienie na najbardziej źródłowym poziomie odniesień człowieka do świata silnej fenomenalnej więzi między jego ciałem i ciałami innych, która poprzedza i warunkuje sobą wszelkie inne relacje ze światem. Ten „cielesny” związek człowieka z innymi jako „przestawianie” z nimi sprawia, że – analogicznie – „przestaje” on wraz z nimi z bytem.²

Z tej racji odniesienie człowieka do bytu różni się zasadniczo od sposobu, w jaki odnoszą się do bytu zwierzęta. Mówienie o „przestawianiu” z innymi implikuje bowiem związek o szczególnie intymnej zażyłości, w którym ci, co go tworzą, są tak silnie „spłeceni” ze

sobą, że to odniesienie współokreśla w sposób istotny ich wszystkie działania, czynności czy myśli. Jeśli w tym sensie „przestaje” z innym oznacza to, że dzieląc z nim te same radości, problemy i troski, jestem z nim związany aż do uprzykrzenia więzi, której moc zasada się na tym, że nie możemy obyć się bez siebie nawzajem, jakkolwiek nie wiemy, jaka jest tego przyczyna. W tego typu relacji Ja nie występuje wobec Innego ani w roli podmiotu, ześrodkowującego na sobie wszystko, ani przedmiotu traktowanego przez niego w sposób instrumentalny czy będącego jedynie obiektem jego działań. Jesteśmy wobec siebie niczym „nawiedzające się” nieustannie nawzajem duchy, które nie mogą żyć bez siebie. Analogicznie też przedstawia się moje „przestawianie” z bytem, w którym i wraz z którym jestem, już przezeń ogarnięty w swej cielesności i ogarniając go sobą zarazem.

4. Podłoże malarstwa:

splot ludzkiego ciała i widzialnych rzeczy

Przyznanie przez Merleau-Ponty’ego ludzkiemu ciału roli niezbywalnego podłoża wszelkich odniesień człowieka do innych i do rzeczy tego świata stanowi nie tylko punkt wyjścia w jego rozważaniach na temat związku malarstwa ze strukturą tego, co widzialne, ale tkwi również u podstaw implikowanej przez jego filozofię malarstwa antropologii. Można by je sformułować tak oto: człowiek „jest”, staje się, człowiekiem dzięki swemu ciału, a ściśle biorąc, dzięki sposobowi, w jaki za pośrednictwem doświadczenia owego ciała jako widzącego i widzialnego zarazem odnosi się do ciał innych i do świata. Ta relacja mając przy tym postać „splotu” implikuje, że człowiek w swojej cielesności nie jest jedynie biernym członem relacji ze światem (tzn. jego rola nie sprowadza się do odbierania „obrazów” rzeczy tego świata, które prezentują mu postrzeżenia), ale ten świat, poprzez swoje ciało, na swój sposób „urabia”; współkształtuje. Ostatecznie to, co widzi człowiek, stanowi

2. Uwagę zwraca tutaj dwuznaczność francuskiego słowa hanter, które oznacza również nawiedzać czy prześladować, tak jak jest się na przykład nawiedzanym czy prześladowanym przez duchy. Implikuje to wówczas, że między „prześladowcą” i „prześladowanym” ma miejsce szczególnie głęboki, intymny związek, tak jak między duchem i tym, kogo ów duch nawiedza. W drugim znaczeniu hanter jako przestawianiu z kimś, zawarte jest odniesienie do tego rodzaju związku, tyle że w znaczeniu pozytywnym, bycia z kimś szczególnie zżytym, powiązanym z nim.

swoistą wypadkową splotu jego odniesienia do świata jako widzącego/widzialnego ciała z tym, co widziane.

Na poziomie tego najbardziej źródłowego doświadczenia bytu jako tego, co widzialne, człowiek/ciało, inni/ciała i rzeczy tego świata tworzą nierozdzielny splot, na podłożu którego dopiero, jako wyobcowana w stosunku do niego pochodna, może ukształtować się potoczny obraz bytu. To źródłowe doświadczenie świata stanowi też pień, z którego wyrastają różne malarskie „interpretacje” tego, co widzialne. Od potocznych odniesień do świata, jak też odniesień o charakterze naukowym, różnią się one tym, że starają się uchwycić coś z samej genealogii zjawiania się rzeczy jako widzialnych, która na poziomie widzenia potocznego ulega całkowitemu przesłonięciu i zatarciu. Stąd bierze się osobliwe doświadczenie „nadmiaru” tego, co widzialne, z jakim mamy często do czynienia w trakcie oglądania obrazów wielkich mistrzów podejmujących w konwencji *mimesis* najbardziej, zdawałoby się, „trywialne” tematy: martwą naturę, jakieś krajobrazy, portrety osób czy sceny batalistyczne. Nawet jeśli w zamierzeniu twórców miały być one wiernym naśladownictwem tego, co widzialne, zawiera się w nich w istocie coś znacznie więcej niż tylko taki lub inny sposób odzwierciedlenia namalowanych przedmiotów. Są one również wymownym wyrazem pewnej, utrwalonej na płótnie, malarskiej wizji świata, czego świadectwem jest obecny w tych obrazach element metamorfozy, rozsadzający niekiedy od wewnątrz „realistyczny” kształt i postać namalowanych przedmiotów czy osób. To on też nadaje tym obrazom niezwykłą głębię i dynamikę, pozwalając doświadczyć widzowi przenikającego te przedstawienia ogromnego napięcia, tak jakby ukazany w nich świat nie mieścił się w sobie, wypływał poza siebie ku czemuś innemu niż on sam. Merleau-Ponty powiedziałby w tym wypadku, że owo wrażenie „nadmiaru” jest wynikiem bezwiednego oddania przez tych malarzy wspomnianego doświadczenia stawania się świata w ich oczach, w którym ich ciało tworzyło wraz z tym, co widziane splot nie do rozróżnienia.

W rezultacie element metamorfozy na swój sposób wnika w tych malowidłach w warstwę przedstawie-

niową ukazanych w nich rzeczy, naznaczając ich obraz podskórnie swoim piętnem.

Jeśli więc malarz zdaje się spontanicznie na to źródłowe doświadczenie, bez uwzględnienia którego – zdaniem Merleau-Ponty’ego – nie mógłby wykreować niczego oryginalnego, musi on siłą rzeczy przełamać, a niekiedy wręcz zawiesić jako iluzoryczne, własne – korespondujące z potocznym oglądem – przekonanie, że punktem odniesienia jego aktów kreacji są rzeczy, które istnieją „realnie” na zewnątrz i których wygląd winien on wiernie oddać. Gdyby bowiem starał się wiernie trzymać tego przekonania, wówczas cały swój wysiłek w akcie malarskim skupiłby na skopiowaniu wyglądu owych rzeczy, traktowanym jako bezwzględnie obowiązujące go kryterium. Wyeliminowałby wówczas w owym akcie całkowicie siebie, własną kreatywną podmiotowość, podporządkowując ją obowiązującym w danym czasie schematom i konwencjom określającym, na czym polega „wierne” i adekwatne oddanie rysunkiem czy na płótnie wyglądu rzeczy. Innymi słowy, podobne nastawienie uniemożliwiłoby mu doświadczenie właściwego „źródła” malarstwa, którym jest moment wkroczenia człowieka w widzialność, kiedy to na jego – i w jego – oczach staje się cud świata. Zaś zadaniem malarza jest odpowiednie „przełożenie” tego, co w ten sposób go nachodzi (nawiedza, prześladowa, przeraża – *hanter*) na linię, grę światła, odcieni i barw i oddanie na obrazie / rysunku tak doświadczonej „prawdy” tego, co widzialne. Wiedzieli już o tym – zdaniem Merleau-Ponty’ego – pierwsi anonimowi twórcy rysunków na ścianach jaskiń:

„Pierwsze rysunki na ścianach jaskiń ustanawiały świat jako coś >> do namalowania << czy >> do narysowania <<, zapowiadały nieograniczoną przyszłość malarstwa, i to właśnie sprawia, że przemawiają do nas, a my im odpowiadamy, dokonując przy ich współpracy ciągle nowych metamorfoz.” (Merleau-Ponty 1996, 144)

Świat „do namalowania” („narysowania”) to zatem świat, który nie stał się jeszcze „obrazem”, gotowym produktem do skopiowania, mającym status orygina-

łu, niedoścignionego pierwowzoru. To, innymi słowy, świat, który jeszcze w pełni nie zaistniał. Dopiero malarz może go powołać do życia za pomocą kilku kresek rzuconych szybko na papier, paru ruchów pędzlem na płótnie, na którym zaczyna się prawdziwa „walka” barw, linii, światła i kształtów. Świat ujrany przez malarza nie jest bowiem niczym gotowym, jeśli chodzi o jego wygląd, ale jest samą swoją możliwością. Jest on doświadczany przez niego jako „wyzwanie” skierowane ku niemu ze strony rzeczy, które widzi. Ma on temu wyzwaniu sprostać w akcie kreacji, dając własną malarską „interpretację” widzialnego nań odpowiedź. Malarz ma, innymi słowy, dać świadectwo na płótnie własnemu wkraczaniu w sferę widzialnego, kiedy, nie skrępowany jeszcze widokiem rzeczy na zewnątrz, wpisuje w to doświadczenie samego siebie – niepowtarzalny rytm własnego ciała.

Mamy tu do czynienia z pewnym paradoksem. Z jednej strony rzeczy, które widzi malarz, inspirują go w procesie twórczym. Bez spojrzenia na nie, bez naocznego doświadczenia ich kształtów, kolorów i odcieni, nie byłby w stanie dać na płótnie jakiegokolwiek własnej „interpretacji” widzialnego. To w końcu obraz ujrzanego przezeń świata „pobudza” jego wyobraźnię, stając niezbywalne podłoże dla aktu malarskiego jako takiego. Z drugiej strony ta inspiracja polega na tym, że odsyła ona oko malarza niejako wstecz, do momentu, w którym otworzyło się ono na to, co widzialne. Kiedy obraz świata, który potem ujrzał, był jeszcze w stanie swej potencjalności, jakiegoś niesłuchanego rozedrgania barw, linii i kształtów. Słowem, kiedy był to obraz doświadczany przez niego jako na swój sposób „niedokończony” i niepełny, w którym on sam z trudem mógł odnaleźć siebie, sformułować jasno własną pozycję wobec tego, co widzi.

5. Świat „do namalowania” i świat ujrany na co dzień

Ujęty z tej perspektywy akt malarski to dramatyczna próba sformułowania takiej pozycji przez artystę po-

zez odpowiednie zestawienie linii, kresek, gry światła i barw. I właśnie powodzenie tej próby decyduje o tym, iż w swoje obrazy udaje mu się „wpisać” siebie, niezależnie od tego, do jakiej szkoły, nurtu czy konwencji deklaruje (lub nie) przynależność. Wtedy bowiem jego obrazy emanują indywidualnym rytmem, odróżniającym je wyraźnie od innych, specyficznym tylko dla tego artysty „uporządkowaniem” widzialnego, poprzez preferowanie jego określonych elementów i konfiguracji. Zwykliśmy wtedy mówić o „stylu” danego malarza, który nadaje jego obrazom niepowtarzalne piętno, sprawiając, że są one od razu rozpoznawalne. Słowem, do istoty malarskiej kreacji świata należy to, że zawsze – również jeśli weźmiemy pod uwagę największe dokonania malarstwa przedstawieniowego – wychodzi ona od swoistego zawieszenia czy wręcz poddania w wątpliwość anonimowego potocznego oglądu świata traktowanego jako ogląd pełny czy adekwatny. Dopiero wówczas bowiem malarz może wpisać w to, co widzi, siebie, stać się jako taki inherentną częścią tego, co widzialne. Taka jest stawka gry, którą toczy on z widzialnym, starając się zaznaczyć na nim ślad samego siebie, własnej indywidualnej egzystencji.

Można to ująć jeszcze inaczej. Świat „do namalowania” to świat jawiący się malarzowi jako zadanie, któremu może on sprostać jedynie przeprowadzając najpierw odpowiednią „analizę” samego widzialnego. Ta zaś zakłada dokonanie przez niego spontanicznego wyboru spośród chaosu własnych jego oglądów (lub ich różnych aspektów) poprzez wyróżnienie spośród nich tych, które sam uznaje za kluczowe, „strukturujące” jego doświadczenie rzeczy. Tym samym zaś takich wyglądów, w których w sposób istotowy zawarty jest on sam, odciskając na nich piętno swego spojrzenia.

Dlatego malarz, któremu w akcie kreacji chodzi o wydobycie tej indywidualnej strony własnego doświadczenia widzialnego, winien uwolnić się od naiwnego, właściwego potocznemu oglądowi – i utrwalonego przez schematy empirycznie zorientowanego pozytywizmu (i neopozytywizmu) – przekonania, że odnosi się on do jakiegoś „obiektywnie” istniejącego na zewnątrz „realnego” świata. Przekonanie to pozostaje

wręcz w niemożliwej do usunięcia sprzeczności z istotą wszelkiego malarstwa, ba – jest dla niej wręcz zabójcze, gdyż zakłada, że w owym świecie „realnym” każda rzecz posiada możliwy do ustalenia w sposób obiektywnie jednoznaczny – na drodze jej bezpośredniego, nie zakłóconego niczym naocznego oglądu – wygląd i kształt. Podobnie też znajduje się ona w jakimś możliwym do jednoznacznego ustalenia „miejscu”, w którym jest postrzegana. Tym samym zaś widok, jaki zidentyfikowana w ten sposób prezentuje ludzkiemu oku, jest na swój sposób wypełniony do końca i zamknięty – nie pozostawia żadnego miejsca na jego „dopełnienie” ze strony artysty.

Tymczasem, jeśli oglądam w napełnionym wodą basenie posadzkę:

„nie widzę jej przecież mimo wody i powstających odbłasków, widzę ją właśnie poprzez nie, dzięki nim. Gdyby nie było owych dystorsji, owych pręg słonecznych, gdybym widział geometrię samej posadzki bez tego miękiszu, wówczas przestałbym ją widzieć taką, jaka jest i gdzie jest, mianowicie gdzieś dalej niż w jakimkolwiek tożsamym miejscu.” (Merleau-Ponty 1996, 53–54)

Innymi słowy, rzecz ujrzana okiem malarza jest taką, jaką on ją widzi w tej chwili, określony w swym widzeniu przez jednorazową perspektywę swego widzenia, ale też i gęstość powietrza, opary mgły czy załamania światła na wodzie, i tym podobne. Dlatego w tego typu widzeniu nie można w sposób jednoznaczny ustalić tożsamości i miejsca oglądanej rzeczy. Ba, w ogóle dążenie do tego typu identyfikacji widzialnego byłoby z punktu widzenia malarza, który stara się na płótnie wykreować swój własny świat, nieporozumieniem. Prowadziłoby to bowiem do arbitralnego (czytaj: dogmatycznego) uznania za pierwowzór jednego z wyglądów i usytuowania rzeczy, przy równoczesnej degradacji i niwelacji jej innych możliwych wyglądów. Tymczasem malarz winien dać na płótnie wyraz samemu fenomenowi widzialności, w którym nie chodzi o jednoznaczne ustalenie tożsamości i miejsca widzialnej rzeczy, ale o uchwycenie samego sposobu, w jaki zjawia się ona w jego spoj-

rzeniu. Przy czym „rzeczą” nie musi tu być przedmiot, osoba, zwierzę itd., ale jakiś ich fragment czy aspekt, czy wręcz – jak ma to miejsce w malarstwie abstrakcyjnym – sama barwa, linia, kształt, kontur, świetlistość itd. Krótko: malarz musi dać prymat własnemu źródłowemu doświadczeniu widzialności świata jako fenomenu w stosunku do potocznego sposobu patrzenia na świat, w którym ten traktowany jest jako jednoznacznie identyfikowalny w swym wyglądzie (tzn. zamknięty i wypełniony ostatecznie w swych kształtach) oraz na którego obraz składają się różne wpojone przez otoczenie i tradycję schematy oglądu.

6. Malarstwo i „strumień surowego sensu”

Świat ujrzany w podobnie źródłowy, „malarski” sposób, sam świat-fenomen, nie podlega żadnym „obiektywnym” kategoriom przestrzennym, w które próbowało wtłoczyć go – z czym korespondowały rozważania Descartes’a na temat zasad perspektywicznego postrzegania rzeczy – malarstwo przedstawieniowe. Tworzące ów świat „rzeczy” nie zajmują żadnego identyfikowalnego w sposób jednoznaczny miejsca, ale mogą być zarazem „tu” i „tam”. Podobnie jak w obrazach pojawiających się w marzeniach sennych, nie ograniczają ich żadne ramy czasowe i przestrzenne, ale z natury rzeczy wylewają się one poza nie. Są niczym żywe srebro uwikłane w grę lustrzanych odbić, rozlewające się na wszystkie strony i zmieniające ciągle swą konsystencję i kształt, nie zaś przytwierdzone na siłę do jednego miejsca – niczym zasuszone motyle w gablocie:

„Zresztą o samej wodzie, wodnej potędze, lejącym się i migocącym żywiole nie mogę przecież powiedzieć, że znajduje się w przestrzeni: nie jest gdzie indziej, lecz nie jest też w basenie. Przebywa w nim, materializuje się tam, nie jest w nim jednakże umieszczona i jeśli podniosę oczy na ścianę cyprysów, gdzie migoce sieć odbłasków, nie mogę wówczas zaprzeczyć, że woda także tam dotarła albo że co najmniej wysłała tam swoją czynną i żywą esencję”. (Merleau-Ponty 1996, 54)

Byt rzeczy – w tym wypadku wody – w tej postaci, w jakiej jest on doświadczany w malarskim spojrzeniu, cechuje zatem wyraźna dwoistość. Rzeczy zdają się wprawdzie „przebywać” w jakimś miejscu, gdzie się wizualnie „materializują”, zarazem jednak mogą się w postaci swoich odbłasków przemieszczać swobodnie w całkiem inne miejsca. Innymi słowy, rzeczy, które doświadcza malarz, gdzieś „przebywając” już wylewają się już poza siebie, wybijają z miejsca swego pobytu, rozpraszają, promieniując na całe otoczenie. Jeśli więc pod naszym codziennym spojrzeniem świat zasklepia się w sobie, przybierając obojętną nam postać tego, co na zewnątrz, przy czym każda z tworzących go rzeczy zdaje się być na swoim miejscu, odgraniczona wyraźnie od innych, to w spojrzeniu malarskim granice te stają się względne i płynne (a właściwie przestają istnieć). Rzeczy, promieniując, odbijają się w sobie, walczą ze sobą na śmierć i życie, żyją życiem własnym i cudzym. Są czystą energią, przepływem, nie wiedząc nic o sobie i własnej tożsamości:

„Właśnie tego wewnętrznego ożywienia, tego promieniowania, którego źródłem jest widzialne, poszukuje malarz pod nazwami głębi, przestrzeni, koloru.”

(Merleau-Ponty 1996, 54)

Świat ujrzany przez malarza to zatem świat „wewnętrznie ożywiony”, w którym biją źródła tego, co widzialne. To świat, w którym rzeczy martwe, spoczywające na co dzień obojętnie obok siebie, ożyły nagle pod okiem malarza, zwracając się ku własnej genezie. To świat ujrzany jakby na opak, uchwycony w procesie stawania się, w którym każda rzecz – kolor, linia, kontur – mieni się pełnią swoich możliwości, nigdy nie wyczerpuje się w sobie, ale odsyła poza siebie ku innym, promieniuje, atakuje wzrok, porywa go i unosi:

„Otóż sztuka, a w szczególności zaś malarstwo, czerpie nieograniczenie ze strumienia surowego sensu, o którym nic nie chce wiedzieć aktywizm. Tylko sztuka i malarstwo mogą to robić zupełnie niewinnie.”

(Merleau-Ponty 1996, 19)

„Strumień surowego sensu” to strumień bijący u źródeł tego, co widzialne, który wypływa z samej „materialnej” głębi rzeczy. Jest on czystą materialnością w najściślejszym sensie tego słowa, gdyż jest w niej tym, co stanowi jej własny nadmiar, wylew, ciągle wykraczanie poza siebie. Doświadczane w ten „malarski” sposób rzeczy przesycane są w swej materialności rozsadzającą je od wewnątrz dynamiką. Mają postać otwartą i płynną, pozostając ciągle niezdecydowane na swój ostateczny kształt. „Istnieją” jedynie o tyle, o ile się stają, ciągle niepełne, niedokończone, gotowe na przyjęcie różnych form, barw i kształtów. W tej też postaci są jeszcze w stanie „surowym”. Są one takim „sensem” tego, co widzialne, który nie stał się jeszcze sobą. Nie zastygł on bowiem jeszcze w jakiś „jednoznaczny” kształt rzeczy, ale ciągle szuka swego kształtu, pozostając otwartym na różne powiązania i kombinacje.

Jeśli jednak malarstwo „czerpie nieograniczenie” z „surowego” strumienia sensu, w którym to, co widzialne, nie zestaliło się jeszcze w ostateczny kształt, to nie po to, aby dać jakiś alternatywny obraz rzeczywistości w stosunku do jej obrazu potocznego. Malarstwo nie konkuruje z tym, jak postrzegamy świat na co dzień. Nie przeciwstawia tej codziennej aktywności jakiegś innej, bardziej dynamicznej i skutecznej, gdyż wówczas nie robiłoby tego z pewnością „niewinnie”. Przeciwnie, gdyby w ten sposób chciałoby przeciwstawiać się aktywizmowi dnia codziennego, wówczas wyobcowałoby się całkowicie wobec surowego strumienia widzialnego, będąc tym samym „winne” jego wyschnięcia jako jedyne źródła, z którego czerpie w swoich kreacjach. Tym samym zaś nie byłoby ono w stanie oddać samego źródła promieniowania, które czyni rzeczy widzialnymi, czyli tego, co podskórnie nadaje im życie, sprawiając, że są one w swej widzialności zawsze więcej niż tym, czym są.

Dotykamy tutaj kwestii niezwykle trudnej w całej argumentacji Merleau-Ponty’ego, a zarazem o kluczowym znaczeniu. Malarstwo, żywiąc się „strumieniem surowego sensu”, bynajmniej owego sensu nigdy nie oswaja do końca i nie czyni jadalnym. Nie dopełnia

go więc tak, aby widz mógł się nim delektować do woli przybierając pozę smakosza (czy też może raczej – cmokiera), któremu podano gotową potrawę na talerzu. Przeciwnie. Cała sztuka malowania polega na tym, aby w owym żywiołowym „strumieniu surowego sensu” rozpoznać jakiś rytm, jakąś określającą go od wewnątrz „logikę” stawania się świata widzialnym i oddać ją w obrazie. Tym samym należy poddać ów „strumień” w akcie kreacji głębokiej transformacji, powołując na jego podłożu do życia własny malarski świat. Innymi słowy, malarz musi, zdając się na ów „strumień”, przekształcić go w ten sposób, aby w namalowanym obrazie zawrzeć coś z samego procesu stawania się świata widzialnym, a zarazem coś z indywidualnego sposobu, w jaki on sam ów proces doświadcza.

Jeśli więc ten proces transformacji ma się dokonać w „niewinny” sposób, malarz musi zachować na obrazie coś z owej „surowości” strumienia sensu, którym żywi się jego kreacja. Musi on „dopełnić” i „przekształcić” tenże strumień ze swej strony w taki sposób, aby rzeczy ukazane przez niego w obrazie zachowały w sobie coś z jego pierwotnego nieokreszenia i dzikości. Innymi słowy, namalowane rzeczy winny nimi promieniować tak, aby ów strumień widzialności, będący ich źródłem – cała pierwotna „surowość” doświadczenia barw, linii czy gry światła – był w obrazie bezpośrednio wyczuwalny. Jeśli artyście się to nie powiedzie, wykreowany przez niego świat malarski będzie światem martwym, nie przemawiającym do widza.

Wynika z tego, że akt malarskiej kreacji zawiera w sobie coś niemożliwego. Ma on z jednej strony stanowić rozwinięcie „surowego” doświadczenia widzialności rzeczy – ich konturów, linii i barw – w ich całkiem nowy układ, z drugiej strony jednak ma on zachować w sobie coś z pierwotności tego doświadczenia. Ma być niczym oddech, wydobywający się w „niewinny”, bezpośredni sposób z ciała i pozostający z nim w naturalnym, przepełnionym najgłębszą intymnością, związku, a zarazem ma zestalić się na zewnątrz w obrazie niczym kryształ, na pierwszy rzut oka niemający z owym „oddechem” nic wspólnego.

Obraz malarski winien zatem łączyć w sobie dwa,

zdawałoby się wykluczające się nawzajem, aspekty widzialnego. Ma być niczym oddech ciała i kryształ zarazem, w który ten oddech się zestalił, nie tracąc zarazem nic ze swej żywotności. Ma być z jednej strony przeniknięty witalnością surowego strumienia widzialności-sensu, otwartego i niezdecydowanego na swój ostateczny kształt, a z drugiej ma być niczym zestalony raz na zawsze kryształ, całkowicie przejrzysty w tworzącej go grze konturów, linii, światła i barw.

7. Malarstwo i genealogia widzialnego

Zdaniem Merleau-Ponty’ego u podstaw aktu malarskiego tkwi doświadczenie stawania się świata w ludzkich oczach. Zdający się na to doświadczenie malarz stara się uchwycić na płótnie to, jak wraz z wkroczeniem w przestrzeń widzialności widzialnym staje się dla niego sam świat, różne „rzeczy”, które o nim stanowią. W rezultacie status ontologiczny tego, co przedstawia sobą obraz, różni się od statusu ontologicznego rzeczy, które postrzegamy na co dzień. Różnicę tę można wymownie oddać sięgając po słynną definicję doświadczenia piękna dzieła sztuki przez Kanta. Według autora *Krytyki władzy sądzenia* o doświadczeniu tym stanowi to, że nie jest ono nakierowane na uzyskanie jakiegoś „pojęcia” rzeczy, zgodnego z tym, jak owe rzeczy doświadcza się na co dzień, ustalając ich tożsamość i „cel”, jakiemu służą (lub mogą służyć). Zamiast tego jest ono wynikiem wolnej gry wyobraźni i intelektu, w której władze poznawcze człowieka odciążone z zadań, jakie spoczywają na nich w codziennym odbiorze świata (i tym samym wyzwolone z wzajemnych „hierarchicznych” powiązań i zależności), odnoszą się do siebie w sposób całkowicie nieskrępowany i wolny, ujawniając się tym samym w tym, czym faktycznie są.

Parafrazując tę formułę w odniesieniu do koncepcji malarstwa Merleau-Ponty’ego można powiedzieć, że – analogicznie – w odróżnieniu od potocznego oglądu rzeczy, w którym rozpoznaje się je od stro-
ny końcowego efektu „pracy” ludzkiego spojrzenia

i oka, a więc jako zestalone w sobie i spoczywające w określonym, możliwym do jednoznacznego zidentyfikowania miejscu, w malarskim doświadczeniu widzialności świata wszystkie składające się nań elementy – barwy, linie, kontury, światła, odcienie itd. – doświadczane są zrazu ze względu na siebie, od strony ich własnej genealogii. Tak też należy rozumieć metaforę „strumienia surowego sensu”, który według autora *Oka i umysłu* stanowi podłoże aktu malarskiego. Na tym poziomie doświadczenia widzialnego wszystkie te elementy liczą się ze względu na to, czym są jako takie, zanim złożą się razem na określony kształt rzeczy widzialnych. Dlatego malarz doświadcza owe elementy od ich czysto fenomenalnej strony, kiedy „wolne” jeszcze w relacji do siebie pozostają zarazem w luźnych relacjach z pozostałymi. Można powiedzieć, że są one wówczas ze sobą w stanie gry, w której żaden z nich nie został jeszcze zdominowany przez inne i im podporządkowany, ale „walczą” ze sobą, mając otwarte przed sobą możliwości wejścia w różnego rodzaju relacje i konfiguracje.

Malarz, który doświadcza w ten sposób grę elementów widzialnego i włącza się w nią, stara się poprzez ich odpowiednie zestawienie wydobyć na obrazie ich różne, uznane przez siebie za kluczowe, „jakości”. Nie występuje on wówczas wobec nich w roli podporządkującego je sobie podmiotu, podskórnego reżysera całej gry braw, światła i linii na obrazie. Gdyby zajął tego rodzaju pozycję, utraciłby wszelki żywy kontakt ze „strumieniem surowego sensu”, który zdaniem Merleau-Ponty’ego określa doświadczenie malarskie. Zamiast tego narzuciłby „wolnej” grze elementów widzialnego własne, zewnętrzne wobec niej reguły gry, które doprowadziłyby do utraty przez owe elementy ich pierwotnych fenomenalnych jakości. Te ostatnie „istnieją” jednak na obrazie jedynie o tyle, o ile zostały tam uchwycone w swobodnej „grze” z innymi elementami widzialnego, a więc w procesie swego stawania się.

Malarz stara się być w stosunku do widzialnego takim graczem, który wchodzi w grę tworzących je elemen-

tów jako usytuowany „pośród” nich, a nie „nad” nimi. W tej pozycji próbuje on w akcie twórczym ingerować w dotychczasową „grę” tych elementów, w wyniku której widzialne staje się widzialnym (jakkolwiek równie dobrze mogłaby się ona dalej toczyć bez niego). Nie chodzi mu jednak o to, aby zawiesić dotychczasowe „reguły gry”³, czy zastąpić je całkiem nowymi, wymyślonymi przez siebie, ale o to, aby dokonać takiego przemieszczenia wśród elementów widzialnego, które pozwoliłoby mu wykreować własny obraz świata, zgodnie z wymogami jego wizji. Mamy tu więc raczej do czynienia ze specyficzną modyfikacją czy przemieszczeniem „reguł gry”, które określają stawanie się widzialnego widzialnym na najbardziej źródłowym poziomie jego doświadczenia przez człowieka. Owa modyfikacja ma na celu wpisanie w ową źródłową „grę” elementów widzialnego specyficznego sposobu, w jaki świat staje się widzialnym w „oku” malarza. Chodzi w niej zarazem o to, aby dzięki utworzeniu całkiem nowych konfiguracji barw, ich odcieni, linii, światła i cieni, wydobyć pewne ich specyficzne „jakości”; te, na których malarz koncentruje się w swojej pracy twórczej, nieustannie je analizując i zgłębiając na swoich płótnach.

W tym znaczeniu namalowany przez niego obraz ma zachowywać w sobie coś z „surowości” strumienia sensu, na podłożu którego wyrasta. Obraz ów wprowadza z jednej strony jest przekształceniem tego strumienia zgodnie z artystyczną wizją w określony układ elementów widzialnego, z drugiej strony jednak ów strumień jest w tym obrazie nadal podskórnie obecny. Bez niego obraz ów – to, co on sobą przedstawia – byłby czymś martwym. Zniwelowany w nim bowiem zostałby całkowicie moment wolnej „gry” elementów widzialnego, bez odniesienia do którego na obrazie przestaje się cokolwiek dziać. Stałby się tworem namalowanym mechanicznie zgodnie z taką lub inną konwencją, w którym trudno byłoby rozpoznać jakikolwiek ślad artystycznej wizji.

Można powiedzieć, że malarz, ingerując na poziomie źródłowego doświadczenia (przez siebie widzia-

3. Mówienie o „regulach gry” ma w tym wypadku wyłącznie sens metaforyczny, gdyż nie mamy tu do czynienia z grą typu szachy czy warcaby, lecz jedynie w znaczeniu, w jakim mówimy np. o „grze” światła na wodzie. Tego typu „gra” nie posiada reguł w ścisłym znaczeniu tego słowa, można w niej co najwyżej rozpoznać pewnego typu prawidłowości, które same też podlegają różnego przekształceniom. Innymi słowy, są one otwarte i płynne, podatne na nieustanne przeobrażenia, przy czym ich kierunku i charakteru nie sposób jest z góry zaprogramować.

nego) w wolną grę tworzących je elementów, dokonuje twórczej „reinterpretacji” tego, co widzi. O osobliwości tej „reinterpretacji” stanowi fakt, że punktem odniesienia dla niej nie jest widzialna postać świata, tak jak postrzega on ją na co dzień, ale same owe elementy składające się na to, co widzialne, tak jak one są doświadczane przez niego w wolnej grze samych światła, linii i barw, w której widzialne dopiero staje się sobą.

W tym właśnie sensie namalowany przez niego obraz stara się, wraz z tym, co na nim przedstawione, zawrzeć „genealogię” widzialnego. Tyle że dokonuje się to nie na zasadzie jej wiernego odtworzenia (byłaby to wówczas tylko nowa wersja *mimesis*), lecz włączenia w ową „genealogię” rytmu własnego malarskiego „oka”, rzuconego przez nie spojrzenia. To ono, otwarte na widzialne i porwane przez nie, wpisuje weń spontanicznie „jednorazowy i niepowtarzalny” rytm spojrzenia malarza. Można więc powiedzieć, że doświadczenie malarskie jest bardzo specyficznym doświadczeniem stawania się widzialnego, które w ujęciu Merleau-Ponty’ego jest tożsame ze stawaniem się samego bytu. Dlatego malarz, który w to doświadczenie wpisuje specyficzny rytm własnego „oka”, dając temu świadectwo na płótnie, dokonuje już zawsze swoistej „interpretacji” bytu; buduje jego własną „ontologię”.

Z perspektywy tego doświadczenia to, co widzialne (byt) – zanim zastygło w obrazie w określonej konfiguracji kolorów, gry światła i linii – istniało w źródłowym doświadczeniu stawania się sobą jeszcze w sposób niepełny, prowizoryczny i surowy, pozostając w obszarze przypadku i chaosu.⁴ Dlatego, aby w pełni zaistnieć, domagało się „dopełnienia” przez akt malarski. Tyle, że część „dopełniająca” nie ma tu w sobie nic z potocznego oglądu rzeczy, w którym rzeczy zastygają w „jednoznacznych” konturach, umierają linie, światła i barwy. Przeciwnie, właśnie w niej i dzięki niej wszystkie te elementy widzialnego nagle ożywają, promieniają i wylewają się poza siebie, stając się fenomenalnymi „innymi” samych siebie. Dopiero „namalowane”

(lub „narysowane”) w ten sposób rzeczy mogły stać się w pełni sobą, odnajdując w obrazie (rysunku, grafice) swój wewnętrzny rytm, wplecione nagle w narzuconą nań przez artystę siatkę różnorodnych związków z innymi rzeczami.

Ujęty w ten sposób akt malarski polega na budowaniu w barwach, konturach i liniach nowej „ontologii” tego, co widzialne. Chodzi w nim o znalezienie odpowiedniej malarskiej „definicji” widzialnego (bytu), która by oddawała specyficzne rysy jego wizualnego doświadczenia. „Definicja” ta winna być utrwalonym w barwach, grach światła i cieni, konturów rzeczy i linii, doświadczeniem jego „oka”; tego jak powołuje ono do istnienia i rozpoznaje świat. W tym sensie doświadczenie malarskie jest doświadczeniem *sensu stricto* filozoficznym. Jest całe doświadczeniem widzialnego bytu, jego malarską interpretacją i rodzajem „refleksji” na jego temat. Z tą tylko różnicą, że nie znajduje ono zrazu swego wyrazu w słowach, lecz w pociągnięciach pędzla na płótnie. Ale też nic nie stoi na przeszkodzie temu, aby podjąć próbę „przełożenia” go na język dyskursu. Tym samym zaś spróbować wypowiedzieć wyrażoną przez malarza w obrazach „ontologię” widzialnego; tego, co uznał on w nim za najbardziej kluczowe i istotne.

Byłaby to wówczas ontologia uchwycona w momencie stawania się tego świata w oczach człowieka, w którym obydwoje – świat i człowiek – stanowią jeszcze nie zróżnicowaną jedność, zanim pojawiło się rozróżnienie na to, co wewnętrzne i zewnętrzne, na ciało i umysł, na dotyk i wzrok, na naturę i kulturę. Dlatego w oczach Merleau-Ponty’ego malarstwo jest w swej najgłębszej istocie filozofią. I to wręcz „filozofią pierwszą” w stosunku do wszelkich innych rodzajów filozofii, filozofią, od której należałoby zacząć wszelkie rozważania na temat świata, człowieka i bytu. Filozofią tym bardziej godną uwagi, iż była ona do tej pory niemal całkowicie zapoznana przez europejską tradycję, gdzie w malarstwie upatrywano tylko jedną ze sztuk. I to też nie najważniejszą. Osobliwość filozofii malarstwa Merleau-

Ponty’ego zasadza się na tym, że wyrasta ona na podłożu przekonania, iż samo malarstwo jest filozofią.

Dlatego rozprawy Merleau-Ponty’ego o malarstwie traktują je w sposób bardzo specyficzny, odbiegający zasadniczo od tego, jak traktowano było do tej pory w różnych teoriach sztuki. Malarstwo jest w jego oczach czymś zasadniczo więcej, niż tylko jedną ze sztuk, różniącą się od pozostałych rodzajem wykorzystywanego tworzywa. Malarstwo to nieustanne zgłębianie tajemnicy widzenia, tego, w jaki sposób i dzięki czemu staje się świat w oczach człowieka.

CZĘŚĆ II

Malowanie ciałem

*Oto używając swego ciała światu,
malarz przemienia świat w malarstwo*
Maurice Merleau-Ponty, *Oko i umysł*

1. Wstęp. Rola ciała w akcie malarskim

Pisałem już, że w swojej „filozofii malarstwa” Merleau-Ponty zrywa z rozpatrywaniem aktu malarskiego jako nastawionego na „naśladowanie” widzialnego (cokolwiek by to mogło znaczyć) w postaci, w jakiej jest ono postrzegane „na zewnątrz”. Wraz z tym odrzuca wszelkiego typu teorie naśladownictwa, które pojawiły się w europejskiej tradycji myśli estetycznej. Wiąże się to z jego przekonaniem, że w akcie malarskim widzialne ulega w sposób nieuchronny głębokiej metamorfizie. Bierze się ona stąd, że akt malarski zawsze jest już jakąś „interpretacją” (i „reinterpretacją”) widzialnego przez artystę. Akt malarski nie ma żadnego stałego punktu odniesienia znajdującego się na zewnątrz w postaci istniejącego tam „obiektywnego” obrazu rzeczy, służącego mu za rodzaj pierwowzoru do naśladowania. Przeciwnie, to właśnie ów akt ustanawia miarę dla tego, co widzialne, przekształcając „surowy strumień sensu” w obraz, na którym to, co widzialne, zastyga w promie-

niujący na całą płaszczyznę płótna „kryształ” malarskiego przedstawienia.

Jak jednak jest to możliwe? Na czym polega owa głęboka metamorfoza, której to, co widzialne poddawane jest w akcie malarskim? Na te pytania Merleau-Ponty próbuje dać odpowiedź, wskazując na fundamentalną rolę ludzkiego ciała w procesie malarskiej kreacji. Punktem wyjścia jest dla niego zagadkowo brzmiące twierdzenie Paula Valéry’ego, iż w akcie malarskim „malarz wnosi swoje ciało” (Merleau-Ponty 1996, 20). Wydobyć szereg implikacji, jakie zawarte są w tym twierdzeniu, służą rozważania Merleau-Ponty’ego w dalszych partiach *Oka i umysłu*, problematykę tę podejmie też w swoim ostatnim, niedokończonym dziele *Widzialne i niewidzialne*. Poniżej chciałbym, nawiązując głównie do tych dwóch prac, omówić dokładniej ten aspekt filozofii malarstwa Merleau-Ponty’ego. Ma on w niej znaczenie kluczowe, pozostając w ścisłym związku z problematyką fenomenologii cielesności, którą rozwijał on w swoich pracach poczynawszy od lat trzydziestych minionego stulecia.

W argumentacji autora *Fenomenologii percepcji*, który stara się wskazać na rolę uprzedniego związku między ciałem malarza a tym, co widzialne w akcie malarskiej kreacji, zwraca również uwagę wyraźne porzucenie pojęcia podmiotu w tym znaczeniu, w jakim ukształtowało się ono w tradycji kartezjańskiego racjonalizmu. Wiąże się to ściśle z główną linią tej argumentacji, w której Merleau-Ponty stara się wykazać, iż tkwiące u podłoża aktu malarskiego widzenie rzeczy nie jest sprawą „umysłu”, czyli rozumiejącego podmiotu (*cogito*) – jak to przyjmował Descartes – ale ciała. Wyraźnie zaznaczający się w ostatnich pracach antykartezjanizm autora *Oka i umysłu*, znajdując swój najbardziej wymowny wyraz we wspomnianym odejściu od pojęcia kartezjańskiego podmiotu jako podstawy wszelkich relacji człowieka ze światem, wychodzi naprzeciw późniejszemu krytykom tego pojęcia (a właściwie jest prekursorski w stosunku do nich), jakie miały miejsce u francuskich „poststrukturalistów”. Należy jednak zarazem podkreślić, że krytyka Merleau-Ponty’ego idzie w zupełnie innym kierunku.

4. To źródłowe doświadczenie widzialnego można w pewnym sensie nazwać „widzeniem przed widzeniem”. Odpowiada ono sytuacji, w której widzialne dopiero staje się sobą, a widzenie widzeniem, już otwarte na to, co może ujrzyć, tyle że w ścisłym sensie „niczego” jeszcze nie ujrzało. Właśnie ta sytuacja stwarza „oku” malarskiemu możliwość wpisania w proces stawania się widzialnego własnego rytmu spojrzenia / ciała.

2. Widzenie i ruch: oczy malarza jako „anteny świata”

Wyjść należałoby od sposobu, w jaki autor *Oka i umysłu*, starając się wykazać kluczową rolę ciała artysty w akcie malarskiej kreacji, wskazuje na ścisły związek procesów widzenia i ruchu. Znajduje on przede wszystkim swój wyraz w skądinąd oczywistym fakcie, że widzenie czegoś, jakiejś rzeczy, które dokonuje się za pośrednictwem ciała, umożliwia osiągnięcie owej rzeczy. A dzieje się tak dlatego, ponieważ:

„Ruchome ciało wchodzi w poczet widzialnego świata, tworzy jego część i dlatego może nim kierować w sferach widzialnego.” (Merleau-Ponty 1996, 20)

Słowem, ponieważ ludzkie ciało samo należy do świata rzeczy widzialnych, może ono w obrębie tego świata – podobnie jak inne ciała – zmieniać swoje miejsce i pozycję. W tym sensie widzialność tego ciała umożliwia „kierowanie” nim przez Ja; jego poruszanie się zależy od tego, czy jest „widzialne”, tzn. jako takie wizualnie identyfikowalne. Zarazem jednak:

„prawdą jest, że widzenie zawisłe jest od ruchu. Widzi się tylko to, na co się spogląda. Czymże byłoby widzenie bez poruszeń oczu i jakże ich ruch nie miałby popłacać rzeczy, gdyby sam był odruchem lub działał na ślepo, gdyby nie miał swych anten i był pozbawiony swej przenikliwości, gdyby widzenie w nim samo się nie poprzedzało?” (Merleau-Ponty 1996, 21)

Zależność widzenia od ruchu to w istocie jego zależność od perspektywy, z której spogląda się na rzeczy; od miejsca, które zajęły oczy patrzącego i od ich „poruszeń”. To one zakreślają obszar widzialnego i sposób patrzenia nań. Ale też ta zależność nie ma w sobie nic mechanicznego, co dałoby się ująć za pomocą schematu przyczyna - skutek. Wszelkie „ruchy” oczu już bowiem z góry powiązane są z tym, na co się kierują (tzn. z tym, co widzą). Z tej racji, ponieważ ruch oczu skierowany ku rzeczom jest już z góry związany z widzialnym

(z tym, na co oczy patrzą), widzenie w pewnym sensie poprzedza samo siebie. Można to ująć jeszcze inaczej: ponieważ oczy nie są w swoich „ruchach” całkowicie niezależne od tego, na co patrzą, ale mają wbudowane w swoje odruchy „anteny”, które nakierowują je w z góry w określony sposób na to, co widzialne, już niejako z góry zarysowuje się w nich schemat tego, co zostanie przez nie zobaczone. W rezultacie wszelkie widzenie rzeczy jest nierozzerwalnie powiązane z ruchami ludzkiego ciała: „Świat widzialny i świat mych motorycznych projektów stanowią całkowite części jednego i tego samego Bytu.” (Merleau-Ponty 1996, 21)

Ten uprzedni związek widzialnego z „motorycznymi projektami” widzącego każe Merleau-Ponty’emu odrzucić wszelkie zakorzenione w metafizycznej tradycji teorii widzenia, które traktują je jako operację myślową, mającą miejsce we wnętrzu podmiotu. Zgodnie z tymi ujęciami efektem takiej operacji myślowej jest dostarczony podmiotowi widzącemu obraz-przedmiot, który należy wyłącznie do świata jego duchowej immanencji. W ujęciu autora *Oka i umysłu* widzenie, jako umożliwione przez ciało, widzącemu niczego w ten sposób nie dostarcza. To znaczy, nie prezentuje przed nim obrazu, który jako taki miałby być produktem jego własnych myślowych operacji. Oznaczałoby to czysto instrumentalne podejście widzącego do tego, co widzialne, rodząc w nim poczucie, że jako jego twórca jest zarazem jego całkowitym „władcą”.

Podobnie cały akt widzenia nie rozgrywa się we wnętrzu widzącego, ale poniekąd na przecięciu jego ciała i świata, ku któremu ciało jest w swoisty sposób wychylone:

„Pogrążony w widzialnym dzięki swemu ciału, sam także widzialny, ten, kto widzi, nie przywłaszcza sobie tego, co widzi: zbliża się tylko do tego spojrzeniem, wychodzi na świat. Ze swej strony zaś ten świat, którego częścią jest widzący, nie jest czymś w sobie, nie jest materią. Ruch, który mnie ogarnia, nie jest decyzją umysłu, jakimś absolutnym czynem, który z głębi swego subiektywnego schronienia zarządzałby jakiejś zmiany miejsca, cudem dokonywane w przestrzeni. Jest

on naturalnym następstwem, dojrzewaniem widzenia.” (Merleau-Ponty 1996, 21)

Widzący zatem nie „przywłaszcza” sobie tego, co widzialne, dążąc do całkowitego zapanowania nad nim i podporządkowania go sobie. Zamiast tego stara „zbliżyć się” do niego, wyjść mu naprzeciw. A dzieje się tak dlatego, ponieważ widzący, jako „pogrążony w widzialnym”, jest sam częścią świata, który widzi. Między nim a owym światem ma miejsce głębokie pokrewieństwo, które zasadza się jednak nie na tym, że ich byt składa się z materii, ale na tym, że podobnie jak świat, sam widzący doświadcza siebie w nim jako widzialnego. W tym sensie świat nie jest napotykanym przez widzącego jako jakiś byt „w sobie” o materialnym podłożu, ale jedynie w oparciu o doświadczenie jego „widzialności”, która jest tego samego rodzaju co „widzialność” samego widzącego.

Mamy tu więc do czynienia ze specyficzną „ontologią” relacji widzącego ze światem, w której obydwie strony odnoszą się do siebie jako „widzialni”. W świetle tej „ontologii” ruch rzeczy widzialnych nie ma swojej przyczyny w cogito, będąc wynikiem jego „wolnej” (czytaj: arbitralnej) decyzji, ale – jak pisze powyżej Merleau-Ponty – jest „naturalnym następstwem, dojrzewaniem widzenia”. Jak to należy rozumieć? Czy nie jest to w istocie teza dość absurdałna?

Aby ją lepiej zrozumieć należy wyjść od omówionego powyżej ścisłego związku widzenia z ciałem, z jego ruchem, który z kolei spleciony jest ściśle z tym, co się widzi. W świetle tego ujęcia „dojrzewanie widzenia”, polegające na odpowiednim dopasowywaniu się „anten” oczu do tego, co się widzi, uruchamia ciało widzącego – odpowiednie ruchy jego gałek ocznych, a wraz z nimi pozostałych jego członków. W rezultacie wszystko dzieje się tu jakby na opak:

„O jakiejś rzeczy mówię, że jest ruchoma, lecz to moje ciało się porusza, mój ruch się rozprzestrzenia. Nie jest czymś sobie nieznanym. Nie jest dla siebie czymś ślepym, właśnie z siebie promieniuje.”

(Merleau-Ponty 1996, 21–22)

Ruch rzeczy, którą widzę, jest więc w istocie funkcją ruchu mojego ciała. To tak jakbym przez okno w pociągu widział ruch wagonów przejeżdżających obok, podczas gdy w istocie tamte wagony stoją, a mój pociąg – moje ciało – jedzie. Tyle że tutaj chodzi o ruch ciała widzącego wywołany przez to, co widzialne, do którego to ciało równocześnie należy. Taki ruch nie przesuwają się w jednym kierunku: skądś – dokądś, ale się rozprzestrzenia, promieniuje, gdyż w nim i dzięki niemu to, co widzialne staje się, dojrzewa, zestala w jakiś obraz. Tym samym zaś ruch ludzkiego ciała, który widzialne sobą wywołało, promieniując na widzialną rzecz współtworzy jej obraz.

W sensie fizycznym zarówno ciało widzącego, jak i rzeczy, które widzi, stoją w miejscu. Ruch bowiem, o którym mówi Merleau-Ponty, to wyłącznie ruch mający miejsce w obrębie widzialnego; między widzialnym widzącym i widzialnym przez nie widzianym. To ruch stawania się świata w oczach, w którym oczy, jako część ciała widzącego, tworzą wraz z tym na co patrzą – niczym anteny – nierozzerwalny spłot.

Ten spłot ruchu ludzkiego ciała i widzialnego tkwi u podłoża aktu widzenia jako takiego. Jest on w równej mierze właściwy patrzeniu na rzeczy w tej postaci, w jakiej ma ono miejsce na co dzień w przypadku każdego patrzącego, jak i malarza. Tyle że naturalnie – o czym już była mowa powyżej – ten ostatni robi całkiem innego rodzaju „użytek” z tego ścisłego powiązania ruchu ludzkiego ciała i widzialnego. Należy pamiętać o tym, że Merleau-Ponty’emu w ostatnich pracach chodzi przede wszystkim o zarysowanie samej ontologii widzenia, a nie tylko o refleksję nad tym, jak postrzega rzeczy malarz. Jeśli zaś widzenie tego ostatniego funkcjonuje u niego jako swego rodzaju paradygmat ludzkiego widzenia w ogóle, to dlatego, że ujawniają się w nim te aspekty widzialnego, które w potocznym widzeniu pozostają zakryte.

Dla zwykłych zjadaczy chleba akt widzenia jest jedną z naturalnych czynności życiowych, podobnie jak oddychanie czy jedzenie. Widzenie jest przez nich traktowane jako dany w sposób oczywisty, tak samo jak inne, element doświadczenia zmysłowego, pozwalają-

cy im odnajdywać się przez nich w różnych życiowych sytuacjach. Natomiast dla malarza akt widzenia jest wyróżnionym sposobem nawiązywania kontaktu ze światem, w nim bowiem – w doświadczeniu wszystkich elementów i aspektów widzialnego – ów świat staje się dopiero jako taki. Stąd szczególna wrażliwość malarza na barwy, na ich różne konfiguracje, grę światła i cieni, kształty konturów rzeczy, układy linii itd. Te wszystkie aspekty i elementy widzialnego nie są dla niego jako takie obojętne, ale ma do nich zawsze, żeby tak rzec, głęboko „emocjonalny”, czy też może lepiej – wartościujący – stosunek. Dlatego kiedy np. patrzy na niektóre konfiguracje barw w otaczającym go świecie, to go one „boli”, czy wręcz rodzą w nim rozpacz w najdosłowniejszym sensie tego słowa, inne zaś konfiguracje wprawiają w ekstazę i zachwyt.

3. Malarz – histeryk barw i światła

Podobnie „fenomenalny” sposób doświadczenia widzialności świata przez malarza, w którym nie tylko „widzeniu” został przyznany swoisty prymat w stosunku do innego typu doświadczeń, ale samo widzenie w konfrontacji z tym, co się widzi, staje się jako takie zagadką do rozwiązania, czyni z malarza prawdziwego historyka. Określenia „histeryk” używam tutaj w znaczeniu, w jaki ukształtowało się ono w tradycji psychoanalitycznej, gdzie określa ono osobę, która nie jest w stanie w sposób jednolity i spójny określić własnej „pozycji” wobec innych. W rezultacie jest emocjonalnie rozchwiana i niepewna siebie. Jej zachowania i reakcje są nieprzewidywalne, brak jest w nich – jak się wydaje – jakiegokolwiek „logiki” i ciągłości, zdają się one być zupełnie niepowiązane ze sobą, a nawet przeczą sobie. Ale też dzieje się tak dlatego, że w postawie historyka – inaczej niż w przypadku typu obsesyjnego – ujawniają się wszystkie, pozostające często ze sobą w konflikcie, siły popędowe, które określają ludzką psychikę. Dlatego jest on osobą, w zachowaniach której wszystko jest niejako „na wierzchu”, gdyż nie jest ona w stanie ukryć swoich ambiwalentnych emocji i uczuć.

Tym samym zaś jednak – w przeciwieństwie do typu obsesyjnego – cechuje ją swoisty „autentyzm” w relacji do siebie i zarazem szczególna wrażliwość na wszystko to, co wydarza się wokół.

Określenie malarza historykiem nie ma zatem znaczenia pejoratywnego. Malarz jest historykiem, gdyż doświadcza widzialne w źródłowym stadium stawania się sobą, kiedy stanowi o nim nieubłagana walka kolorów, linii i światła. Tak doświadczony świat jest niejednoznaczny w swych odcieniach i kształtach, tak iż malarz nań patrzący i zamierzający go „namalować” (czy narysować) musi się jakoś wobec niego określić. Tymczasem ma poczucie, że wszystko to jest przez niego nie do opanowania, w pewnym sensie go przerasta, rozrywa, odsyłając w różne strony naraz. Dlatego jedyna możliwość oddania przez niego „prawdy” widzialnego to poświadczenie na obrazie tego źródłowego rozedrgania rzeczy, kiedy znajdują się one jeszcze w stanie „surowym”, będąc czystą grą swoich możliwości. To zaś nie może się dokonać bez jego bezpośredniego uwikłania w tę walkę, tym samym zaś bez dostarczenia jej określonej malarskiej „interpretacji”. Malarz zatem, próbując uchwycić widzialne w procesie jego stawania się, siłą rzeczy musi dokonać jakiegoś „wyboru” spośród napierających na jego oko wizualnych wrażeń i kształtów. Musi on w pewnym sensie uznać, co w tej walce, na pozór pełnej chaosu i przypadkowości, wydaje mu się najbardziej istotne, wymagające malarskiego uwydatnienia i wyostrzenia na płótnie. I to niezależnie od tego, z jaką szkołą, koncepcją czy nurtem się identyfikuje.

„Histeria” malarska jako podłoże, na którym wyrasta akt twórczy, nie ma więc w sobie nic z patologii. Przeciwnie, owa „histeria” bierze się ze źródłowego doświadczenia widzialnego przez malarza, w którym to ostatnie, mając status „walki” kolorów, linii i światła, znajduje się jeszcze w stanie płynnym, niezdecydowane na ostateczny kształt. Nic dziwnego, że tego rodzaju doświadczeniu świata / widzialnego przez malarza odpowiada po jego podmiotowej stronie „histeryczny” stan rozchwiania i niepewności. Świat/widzialne doświadczone w ten sposób po prostu głęboko go „boli”,

drażni, irytuje. A jako taki, rozdziera od wewnątrz, uderza w najczulsze miejsca jego tożsamości, pożera.

4. Podwojenie widzialnego w oku; refleksyjna struktura ludzkiego widzenia

Centralne znaczenie, jakie Merleau-Ponty przyznaje doświadczeniu malarskiemu w ramach zarysowanego przez siebie w ostatnich pracach projektu fenomenologii wynika stąd, że w owym doświadczeniu akt widzenia osiąga największą intensywność i przejrzystość. W perspektywie fenomenologicznej doświadczenie malarskiego oka jest paradygmatyczne dla ludzkiego widzenia w ogóle. Doświadczenie to bowiem pozwala uchwycić fenomen widzenia w jego najbardziej źródłowej postaci, jako proces stawania się świata w ludzkich oczach. Jeśli więc w *Oku i umyśle* Merleau-Ponty’ego punktem wyjścia w kreśleniu „ontologii” widzialnego jest doświadczenie malarskie, to owa „ontologia” ma ze swej istoty pewien wymiar uniwersalny, co też w pełni wychodzi na jaw w *Widzialnym i niewidzialnym*, gdzie z kolei nacisk jest położony na proces zjawiania się świata jako widzialnego w ludzkim oku jako takim. Słowem, ta druga uniwersalna perspektywa ujęcia wyrasta na podłożu pierwszej, która ją na swój sposób implikuje i zakłada.

Zarazem jednak w wywodzie Merleau-Ponty’ego obecna jest inna perspektywa ujęcia, „odwrócona” w stosunku do wspomnianej powyżej. Rozpoznawalna jest ona w tych fragmentach *Oka i umysłu*, w których Merleau-Ponty stara się znaleźć odpowiedź na pytanie, na czym polega tak kluczowa rola ludzkiego ciała w akcie widzenia:

„Zagadka zasadza się na tym, iż moje ciało jest widzące i widzialne równocześnie. Spogląda ono na wszystkie rzeczy i może także spojrzeć na siebie (...). Widzi ono siebie jako coś, co widzi, dotyka siebie jako coś, co dotyka, jest dla siebie samego widzialne i wyczuwalne. Jest sobą nie przez przejrzystość, jak myślenie, które, cokolwiek myśląc, zaraz to asymiluje, konstytuuje,

przekształca w myśl, lecz sobą przez narcyzm, przemieszenie, przynależność tego, kto widzi, do tego, co widzi, tego, kto dotyka, do tego, co dotyka (...) – a więc sobą, ujętym wśród rzeczy, mającym jakiś przód i jakiś tył, jakąś przeszłość i jakąś przyszłość...”.

(Merleau-Ponty 1996, 22)

Jest to filozoficznie jedna z najbardziej ważkich wypowiedzi Merleau-Ponty’ego zawartych w *Oku i umyśle*. Wypowiada on w niej nie tylko fundamentalne twierdzenie dotyczące samej ontologii widzenia, ale zarazem owo twierdzenie jest wyraźnie polemiczne wobec ukształtowanego w ramach tradycji kartezjanizmu ujęcia ludzkiej tożsamości jako ufundowanej w całkowitej przejrzystości aktu myślenia, zawierającego w sobie inherentnie moment autorefleksji (czyli refleksyjnego odniesienia do siebie).

Według Merleau-Ponty’ego podłożem dla ukształtowania się ludzkiej tożsamości nie jest bowiem czysta myśl, jej autorefleksyjność, która dzięki temu wchłania (asymiluje) w siebie wszystko, przekształcając to w myśl, ale ciało, które doświadczone jest przez człowieka jako widzące i widzialne (dla innych) równocześnie. Innymi słowy, człowiek, widząc cokolwiek, ma – obce innym bytom – poczucie, że on sam, jego ciało, jest zarazem widzialne (dla innych) tak samo jak rzeczy, na które się patrzy. To zwrotne odniesienie, które wyrasta na poczuciu widzialności własnego „widzącego” ciała, sprawia dopiero, że człowiek zyskuje świadomość siebie. Jeśli bowiem cokolwiek widzę, to tylko w ten sposób, że zarazem „wiem”, iż w mojej „cielesności” jestem widzialny. Tym samym zaś widzę jako ten, kto posiada poczucie „tożsamości” swego ciała, tzn. identyfikuje się z nim jako z własnym „widzialnym” ciałem.

Ukształtowana na tego rodzaju cielesnym „podłożu” świadomość siebie nie jest jednak dla siebie przejrzysta, jak to zakłada kartezjański schemat cogito. Moje widzialne ciało, podobnie jak rzeczy, które widzę wokół, ma zawsze swoją niewidzialną „drugą stronę”. Nie widzę przecież nigdy całej rzeczy, ale tylko jej jakiś zwrócony do mnie fragment, powierzchnię. W tym sensie również nigdy też nie widzę siebie, mojego ciała,

w całości, ale zawsze jest w nim / we mnie jakaś druga, niedostępna mi, niewidzialna strona, będąca zarazem niezbywalnym podłożem dla tego, co widzialne. Bez niej bowiem nie byłbym w stanie doświadczyć zwróconej ku mnie widzialnej strony rzeczy.

W ujęciu Merleau-Ponty'ego wiedza widzącego, że on sam – jego ciało – jest równie widzialny, co rzeczy, które widzi, tkwi u podstaw ludzkiej tożsamości. Przypomina to słynną formułę Freuda z *Poza zasadą przyjemności*, który nazwał Ja efektem „projekcji powierzchni ciała”. Formuła ta zakłada, że u podstaw Ja tkwi identyfikacja jednostki z tym, co postrzega jako „powierzchnię” własnego ciała i następnie projekcja tej identyfikacji do wewnątrz, na sferę psychiczną. Również i to ujęcie zakłada, że u podstaw Ja tkwi wyobrażenie siebie jako ciała, jakkolwiek Freud nie rozwija w swoich pracach dalej tego wątku.

Natomiast w ujęciu Merleau-Ponty'ego twierdzenie, iż w oparciu o świadomość widzialności własnego ciała konstryuuje się tożsamość jednostki, jej wyobrażenie o sobie jako Ja, stanowi jedynie punkt wyjścia do dalszych konstatacji. Nieodłącznym elementem owego „cielesnego” Ja jest bowiem, że jako widzące/widzialne ma ono zarazem poczucie „przynależności” do rzeczy, które widzi. Rozpoznaje siebie jako część świata, do którego na równi z widzianymi przez siebie rzeczami należy:

„Widzialne i ruchome, ciało moje zalicza się do rzeczy, jest jedną z nich; tkwi w tkance świata i jego spójność jest spójnością rzeczy.” (Merleau-Ponty 1996, 22)

Rozpoznając w ten sposób swoje miejsce w świecie, jako sam będący organiczną częścią świata, który widzi, człowiek nie występuje wobec rzeczy w pozycji podmiotu, który – mając postać samouzasadniającego się i samoprzejrzystego *cogito* – ma nad nimi zasadniczą przewagę i jest w stanie je sobie podporządkować. Ale też i nie oznacza to, że uważa on siebie jako podporządkowanego owym rzeczom, ani z nimi równorzędnego:

„Jednakowoż, skoro widzi oraz się porusza, w krąg

ustawia rzeczy wokół siebie, one zaś są jakąś jego dobudówką bądź też przedłużeniem, są inkrustowane w jego cielesności, stanowią część jego pełnej definicji i tworzywem świata jest tworzywo jego ciała.”

(Merleau-Ponty 1996, 22)

A więc najbardziej źródłowa relacja, w jakiej człowiek, jego ciało, pozostaje ze światem, nie ma w sobie nic z nadrzędności, podrzędności czy równorzędności. U jej podstaw tkwi poczucie głębokiego pokrewieństwa z rzeczami, bycia samemu, dzięki ciału, częścią widzialnego świata. Dlatego owo ciało, jako ruchome i widzące, „ustawia” rzeczy wokół siebie. Rozpoznaje je nie jako sobie obce i mu przeciwstawne, ale jako rodzaj naturalnego przedłużenia siebie. Ten sposób odniesienia do rzeczy możliwy jest dzięki wspomnianej powyżej więzi „cielesnego” pokrewieństwa z rzeczami ustanowionej w widzeniu. A ściśle biorąc w płynącym stąd poczuciu, że dzięki swemu „widzialnemu” ciału jest się organiczną częścią świata, który się widzi. Dlatego świat widziany przez „widzialne” ludzkie ciało zdaje się być czymś podobnym do niego, zostaje naznaczony jego piętnem. Ludzkie ciało może promieniować na rzeczy, będąc w swej widzialnej cielesności podłożem doświadczenia organicznej więzi między sobą i nimi. Nic dziwnego, że świat ogarnięty ludzkim spojrzeniem ciałem sam staje się, niczym za dotknięciem ręki króla Midasa, „jakby” ciałem.

W ustanowieniu tego rodzaju więzi między ludzkim ciałem i światem, dla której podstawą jest widzenie, kluczowe znaczenie ma zatem doświadczenie tego ciała jako widzialnego. Widzenie nie jest jedną z „przypadłości” ludzkiego podmiotu, który spogląda na świat z perspektywy swej, mającej uzasadnienie w sobie samej, myślowej samotni (*cogito*), ale tworzy się:

„pośrodku rzeczy, właśnie tam, gdzie coś widzialnego zaczyna widzieć, gdzie staje się widzialnym dla siebie i – przez widzenie wszechrzeczy – tam, gdzie utrzymuje się, niczym woda macierzysta w kryształ, niepodzielność czującego i odczuwanego.”

(Merleau-Ponty 1996, 22)

U podstaw ludzkiego widzenia tkwi swoiste podwojenie, polegające na tym, że jako widzący, człowiek odnosi się zarazem do siebie, rozpoznając siebie – własne ciało, jako widzialne tak samo jak rzeczy, które widzi. Podobnie refleksyjna struktura różni ludzki sposób widzenia świata i siebie zasadniczo od sposobu, w jaki świat „widzą” zwierzęta. Zasada się ona na tym, że człowiek, jako widzący, nie tylko jest dla siebie widzialny, tak jak widzialnymi są inne rzeczy, ale zarazem ma poczucie podwojenia się tego, co widzi w sobie, we własnym ciele. Nie tylko więc widzi siebie, własne ciało jako widzialne, ale zarazem widzi to, co widzi. Podwaja się w swoim widzeniu tak, jak obraz widzialnego świata podwaja się w ustawionym mu naprzeciw lustrze. Analogicznie, nie tylko czuje własne ciało, siebie, ale zarazem czuje to, co czuje. A tym samym czuje siebie w tym, co czuje.

Tak ujęta refleksyjna struktura ludzkiego widzenia i czucia bierze się stąd, że:

„Konkretne ciało ludzkie istnieje efektywnie, kiedy między widzącym a widzialnym, między dotykającym a dotkniętym, między jednym a drugim okiem, między obiema rękami, następuje coś w rodzaju ponownego skrzyżowania [podkr. P.D.], kiedy w doznającym zmysłami rozbłyska iskierka, kiedy zapala się ten ogień, który nie przestanie płonąć tak długo, jak długo jakiś wypadek, który przytrafi się ciału, nie zniszczy tego, do czego stworzenia nie może wystarczyć jakikolwiek wypadek...” (Merleau-Ponty 1996, 23–24)

O człowieku, o ludzkim życiu, możemy zatem mówić dopiero, gdy między nim, jako widzącym (dotykającym), a tym, co widzialne (dotknięte), dokona się – za pośrednictwem oczu i rąk – „ponowne skrzyżowanie” ze sobą ich pól. Człowiek jako „żyjące” Ja zjawia się wtedy, gdy następuje podwojenie tej relacji widzenia i czucia w odniesieniu do niego samego, tzn. do sposobu, w jaki doświadcza swoje ciało i siebie w nim. Dopiero wówczas jego ciało zostaje „ożywione”. Zaczyna w nim płonąć „ogień” życia, a wraz z nim zjawia się wyobrażenie jakiegoś widzialnego i dotykalnego „wnę-

trza” tego, co cielesne, równoznaczne z wyobrażeniem „siebie” jako Ja.

5. Widzialność utajona.

Malarstwo jako metaforyzacja widzialnego

Źródło ludzkiego życia, świadomości siebie, tkwi zatem w specyficznym sposobie, w jaki człowiek napotyka i doświadcza swoje ciało, co też różni go zasadniczo od zwierząt. Stanowi to również o specyficznym, właściwym tylko jemu, sposobie, w jaki odnosi się on do rzeczy tego świata, napotykając je w świetle podwójnie „skrzyżowanego” stosunku do samego siebie.

Można to ująć jeszcze inaczej: człowiek widzi siebie, a zarazem „wie”, że siebie widzi (jest dla siebie widzialny). Tym samym zaś „wie”, że to „on” widzi inne rzeczy na tym świecie. Owa „wiedza” przy tym rodzi się w momencie, kiedy zaczyna widzieć siebie (staje się widzialnym dla siebie), co też retrospektywnie rzutuje na sposób widzenia przez niego różnych rzeczy tego świata.

Ujęcie to zakłada, że człowiek rodzi się w widzeniu. Albo też lepiej: rodzi się on wraz z własnym „wpisaniem” poprzez swoje widzialne ciało w refleksyjną (czytaj: odniesioną do samej siebie) strukturę tego widzenia. W tym sensie dla Merleau-Ponty'ego nie refleksyjna struktura „myśli”, *cogito* – jak to zakłada Kartezjusz – ale refleksyjna struktura „widzenia” jest najbardziej źródłowym podłożem ludzkiej tożsamości, ustanawiając zarazem specyficzny rodzaj więzi człowieka ze światem, który go otacza. Bowiem tak jak człowiek zyskuje poczucie jedności z sobą samym dopiero dzięki refleksyjnej strukturze widzenia, pozwalającej mu odczuć swoje ciało jako własne, jako odbijające się w sobie samym, tak samo dopiero dzięki tej refleksyjnej strukturze odniesienia do siebie/ciała odczuwa jedność z rzeczami, które widzi.

Widzę rzeczy, odczuwam je tak samo jak widzę/odczuwam moje własne ciało – na tym polega owa osobliwa, ufundowana na podłożu tego doświadczenia jedność ze sobą (czujący/odczuwany) i ze światem, poczucie

przedłużenia tego ciała w rzeczach. To dopiero na podłożu doświadczenia, że cokolwiek widzę jako zarazem „widzialny” w mojej cielesności i podwojony w tej relacji do siebie i do rzeczy tego świata, wyrasta „pojęcie” siebie – własnego Ja. Równocześnie wraz z tym podwojeniem rodzą się – jak pisze Merleau-Ponty – wszystkie problemy malarstwa. Wyrastają one na podłożu najbardziej źródłowego doświadczenia człowieka, iż jego ciało oraz rzeczy tego świata zrobione są z tego samego tworzywa. A jeśli tak, to:

„jest czymś koniecznym, żeby widzenie tworzyło się po-
niekąd w nich samych lub też żeby ich jawna widzial-
ność podwoiła się właśnie w nim o widzialność utajoną:
>>natura tkwi wewnątrz<<, powiedział Cézanne.”

(Merleau-Ponty 1996, 24)

Podwojona widzialność rzeczy to ich widzialność podwojona w ludzkim ciele, z perspektywy którego widzi się je „od wewnątrz”, jakby od strony echa, które one w nim wywołały. Merleau-Ponty nazywa ją „widzialnością utajoną”, co jednak nie oznacza, że stanowi ona coś przeciwnego w stosunku do „widzialności jawnej”. Przeciwnie, jest ona jedynie spotęgowaną postacią tamtej, przekształconą w stosunku do niej ze względu na uobecnienie się w niej tego, co na co dzień, na poziomie oglądu potocznego, pozostawało niewidzialne:

„Tak pojawia się widzialne do drugiej potęgi, które jest
cielesną esencją lub ikoną pierwszego. W żadnym wy-
padku jakąś słabą kopią, złudzeniem, czymś innym.”

(Merleau-Ponty 1996, 24)

Owo widzialne zapośredniczone przez ludzkie ciało nie daje się ująć jako naśladownictwo „jawnej widzialności”, ale jest czymś zasadniczo „innym” w stosunku do niej. Wychodzi w nim bowiem na jaw „cielesna esencja” tego pierwszego, dokonuje się jakby przyrost widzialności, spotęgowanie mocy bytu. Efektem tego jest jednak – paradoksalnie – że to, co przedstawia „podwajający” w ten sposób to, co widzialne, obraz nie daje się umiejscowić w sposób jednoznaczny w prze-

strzeni. Tak jak odbicie rzeczy ujrane w lustrze jest wszędzie i nigdzie.

Dlatego z natury rzeczy trudno jest ustalić „gdzie”
jest to, co jest przedstawione na obrazie. Właściwie
jest to niemożliwe, gdyż patrząc na obraz nie tyle wi-
dzieć jakieś ukazane w nim rzeczy, tak jak na co dzień
widzę różne rzeczy rozpościerające się przede mną,
jako coś naprzeciw mnie, ale – jak pisze autor *Oka
i umysłu* – widzę „raczej według niego lub wraz z nim.”

(Merleau-Ponty 1996, 25)

„Podwojone widzialne”, ujrane w ten sposób w obrazie, odsyła mnie bowiem zawsze poza to, co odzwierciedla, ku czemuś „więcej” niż ono samo. A dzieje się tak, ponieważ wszelkie malowidło znamionuje przyrost widzialnego bytu, który ono poprzez siebie przedstawia.

Wiąże się z tym ściśle kwestia określenia statusu ontologicznego tego, co namalowane. Znamionuje je głęboka dwuznaczność. Z jednej strony Merleau-Ponty odrzuca ujmowanie rysunku czy obrazu jako kopii czy kalki tego, co jest, z drugiej jednak strony nie uważa, że to, co one przedstawiają, oddaje sobą coś z rzeczy „samych w sobie”. Wyjawia prawdę o bycie jako takim. Przeciwnie, namalowany obraz wyrasta na podłożu wewnętrznej widzialności, a więc widzenia, które rodzi się w ludzkim ciele, znajdującym się pośród rzeczy (ciało jest w końcu jedną z nich). Widzenie rodzi się w sposób samorodny jako efekt refleksu tego, co widzialne, zjawiający się w wyniku zapośredniczenia przez ludzkie ciało. Jego rzeczywistością jest rzeczywistość wyobrażenia, które jest usytuowane pomiędzy niedostępnym człowiekowi bytem „w sobie” i bytem widzialnym w tej postaci, w jakiej jawi się on człowiekowi na co dzień; jako usytuowany naprzeciw niego obraz rzeczy, co do których przyjmuje, że są na zewnątrz.

Znaczenie tej rzeczywistości polega na tym, że dzięki swemu „pośredniemu” usytuowaniu pozwala ona człowiekowi doświadczyć przechodniość aktów widzenia i odczuwania (widzenia rzeczy i widzenia siebie, czucia czegoś i czucia siebie itd.). To bowiem, co jest na co dzień, jest sztucznie od siebie oddzielone; człowiek

i jego odniesienie do świata, który widzi, tutaj, dzięki „zapośredniczającej” funkcji wyobraźni, występuje w ścisłym wzajemnym powiązaniu i splocie. Ujęta w ten sposób funkcja wyobraźni ma znaczenie kluczowe w procesie stawania się świata w oczach człowieka. Do niej też odsyła malowidło jako do rzeczywistości, która wyściela od wewnątrz wszelkie widzenie, stanowiąc niezbywalną tkankę doświadczenia wszelkich postaci rzeczywistości.

Urzeczywistniające się w ten sposób dzięki wyobraźni „przechodnie” odniesienie człowieka do siebie (doświadczenie siebie-ciała) i do rzeczy tego świata, tkwi według Merleau-Ponty’ego u podstaw wszelkich relacji człowieka ze światem. Te ostatnie nadbudowują się nad nim wytwarzając pochodne w stosunku do niego (ontologicznie wtórne) rozumienia rzeczywistości. Podobnie źródłowy sposób odniesienia człowieka do siebie i do świata, w którym jego podwojone widzenie przybiera postać nierozzerwalnego splotu ciała i rzeczy, jest podłożem, na którym wyrasta wszelka twórczość malarska i grafika. Rozpoznane z tej perspektywy rysunek i malowidło są „wnętrzem zewnątrz i zewnątrzem wnętrza, co możliwą czyni dwoistość czucia, doznawania...” (Merleau-Ponty 1996, 25) Ten ich dwoisty status oddaje sposób, w jaki człowiek doświadcza widzialne, odnosząc się do niego z perspektywy swego wnętrza, jego lustrzanego podwojenia w sobie.

Z jedną wszelako różnicą. To doświadczenie podwojenia widzialnego ulega zazwyczaj całkowitemu zatarciu na poziomie potocznych kontaktów człowieka ze światem czy w ramach postaw naukowo-badawczych, zgodnych z takimi lub innymi założeniami teoriopoznawczymi. U podstaw wszystkich tych postaw tkwi wyraźne rozgraniczenie człowieka jako widzącego podmiotu od tego, co widzi, traktowanego przez niego jako coś całkowicie w stosunku do niego zewnętrznego.

Rozgraniczenie to jednak jest zdaniem Merleau-Ponty’ego ontologicznie wtórne w stosunku do opartego na „przechodniości” wyobrażeń najbardziej źródłowego związku człowieka ze światem. Stano- wi ono zewnętrzny schemat nałożony na ów związek,

wyobcowujący człowieka w stosunku do niego i zastępujący go jego całkowitym przeciwieństwem. Miejsce splotu widzialnego ludzkiego ciała z rzeczami zastępuje tutaj ustanowiony w sposób arbitralny przedział między nimi.

Można więc powiedzieć, że zarówno na poziomie swych potocznych, jak i naukowo-badawczych odniesień do świata, człowiek obcuje jedynie z końcowym produktem rozwijającego się w czasie procesu widzenia. Produktem tym jest zestalony obraz świata „na zewnątrz”, traktowany jako zasadniczo odrębny w stosunku do patrzącego (jego ciała) oraz współokreślony przez różne wizualne przyzwyczajenia i schematy wpojone jednostce przez otoczenie kulturowo-społeczne. W obrazie tym zatarte zostały wszelkie ślady wspomnianego „podwojenia” w ciele, w wyniku którego dopiero świat staje się widzialnym. Jest to, innymi słowy, taki obraz, w którym nie sposób już rozpoznać pokrętnych dróg jego genealogii.

Malarz tymczasem stara się uchwycić na obrazie (w rysunku) sam moment podwojenia widzialnego, w którym w sposób źródłowy, „zapośredniczony” przez podwojenie w ludzkim ciele, staje się świat w ludzkich oczach. Dlatego wszelkie kontury, linie, barwy obrazu (rysunku) uchwycone w momencie swego stawania się, mają wspomniany „przechodni” i dwoisty status.

Akt malarskiej kreacji zawiera więc w sobie coś niemożliwego – oddać w obrazie (na rysunku) źródłowy moment stawania się świata dla człowieka, w którym za pośrednictwem jego ciała dokonuje się podwojenie tego, co widzialne, aby już w następnym momencie ulec całkowitemu wymazaniu na rzecz wyraźnego rozgraniczenia widzącego od rzeczy, które widzi. Jeśli więc malarz chce oddać na płótnie świat w tej postaci, w jakiej doświadcza go w tym pierwszym momencie, musi siłą rzeczy poddać w wątpliwość i zawiesić ten drugi, potocznie uznawany za „obiektywnie” istniejący i „realny”. Problem jednak w tym, że ten pierwszy świat nigdy tak naprawdę nie zaistniał i zaistnieć nie może, przynajmniej w tym znaczeniu, w jakim zaistniał

ten ostatni.

Jest on bowiem samą swoją możliwością, brakiem samego siebie, który wymaga swego dopełnienia za pośrednictwem rysunku, śladów pędzla na płótnie. Dlatego linie, kontury, barwy są w obrazie zawsze metaforą tego, co widzialne. Tylko w tej postaci są one w stanie oddać podwojenie widzialnego w ciele malarza; spłot tego, co on widzi, i jak to widzi „poprzez” swoje ciało. Na tak pojętej metaforyzacji widzialnego zasadza się specyficzny status ontologiczny malarskiego przedstawienia, który stanowi o jego odmienności w stosunku do obrazu świata w tej postaci, w jakiej postrzegany jest on na co dzień.

Malarstwo żywi się więc tą stroną czy wymiarem widzenia, który na co dzień pozostając w ukryciu, jest w istocie warunkiem możliwości widzenia i odczuwania czegokolwiek. A dzieje się tak ponieważ to, co wyobrażone, stanowiąc podłoże, na którym wyrastają wszelkie malarskie przedstawienia:

„jest znacznie bliżej i znacznie dalej tego, co aktualne: bliżej, skoro jest diagramem jego życia w mym ciele, jego cielesnym mięszem, czy też cielesną podszewką, po raz pierwszy wystawionym na widok (...).”

(Merleau-Ponty 1996, 25)

Malarz wywleka zatem w obrazie na widok powszechny swoje wnętrze, „cielesny miąższ” swego życia, inkorporując go w każde pociągnięcie swego pędzla, w każdy szczegół malowanego przez siebie obrazu. Dlatego malowidło jest „analogonem tylko podług ciała” (Merleau-Ponty 1996, 25), ukazując świat podwojony w swej widzialności przez ciało malarza.

Nie znaczy to, że ów świat ma status podobny do rękawiczki wywróconej palcami na lewą stronę. Nie jest to po prostu świat odwrócony w stosunku do potocznego obrazu świata, jakiś rodzaj jego rewersu, który, na zasadzie dopełnienia, można byłoby złożyć w harmonijną całość z jego awersem. Te dwa światy nie przystają do siebie z tej prostej racji, iż „dopełnienie” podwojonej widzialności świata, jakie na swoim obrazie proponuje

malarz, rządzi się całkiem innego rodzaju „logiką” niż ta, która tkwi u podstaw kształtowania się potocznego obrazu świata. Jeśli bowiem ta ostatnia – o czym już pisałem – opiera się na radykalnym rozdzieleniu widzącego i tego, co przezeń widziane, to ta pierwsza, jako „logika” rządząca sferą wyobraźni, zakłada ich wyjściową przynależność do siebie, organiczny spłot.

W rezultacie, jeśli w tym pierwszym przypadku oczy funkcjonują jako receptory świata, odbierające bierne różne zmysłowe impulsy, które zeń płyną, i przekształcające je w jego obraz znajdujący się naprzeciw widzącego, to w drugim przypadku oczy są „licznikami świata, mającymi dar do widzialnego, tak jak się mówi o człowieku natchnionym, że ma dar do języków” (Merleau-Ponty 1996, 26) Oczy malarza nie „odbierają” świata jako czegoś gotowego, pełnego w sobie, tak jak to jest na potocznym poziomie widzenia, ale go „liczą”; analizują go pod kątem tego, czego mu brakuje „by był malowidłem”, jak i tego, czego „brakuje malowidłu, żeby było sobą” (Merleau-Ponty 1996, 26) Aby jednak dokonać tego rodzaju „liczącej” analizy, trzeba mieć specjalny „dar do widzialnego”, nacechowane szczególną krytyczną przenikliwością wyczulenie na to, co się widzi. Dzięki niemu malarz może zdać się na źródłowe, rozwijające się na podłożu wyobraźni, doświadczenie widzialnego świata i siebie, aby następnie w odpowiedni sposób dopełnić wszystkie jego dostrzeżone przez siebie braki w obrazie tego świata. W tym sensie świat malarza jest z jednej strony światem „zupełnym”, gdyż staje się poprzez uzupełnienie owych braków, z drugiej strony zaś jest w swojej zupełności „częstkowy”, gdyż owo uzupełnienie jest wynikiem subiektywnej inwencji artysty, nie mając w sobie nic z „obiektywnej” postaci widzialnego, w jakiej kształtuje się ono w potocznym oglądzie.

Można więc powiedzieć, że właśnie dlatego, iż punktem wyjścia kreacji malarskiej jest wyobraźnia, w której widzący, jego ciało, tworzy z tym, co widzialne organiczny spłot, świat doświadczany w ten sposób ma – paradoksalnie – status świata niedokończonego, otwartego na różne możliwości swego dopełnienia. To

świat o statusie bytu wirtualnego, nacechowany przez „brak”, otwierający jednak dzięki temu nieskończoną przestrzeń dla różnego typu malarskich kreacji. Dlatego każdy namalowany obraz jest – jak pisze Merleau-Ponty – odpowiedzią na „braki” ujrane w widzialnym, przy czym poszczególni malarze dają w swoich dziełach różne odpowiedzi na owe „braki”. Wynika stąd, że jakkolwiek obraz jest dopełnieniem „braku” widzialnego, to zarazem nigdy nie jest dopełnieniem całkowitym i ostatecznym. Jest on tylko jedną z wielu możliwych „odpowiedzi” na „pytania”, które malarz rozpoznaje w widzialnym. „Odpowiedź” ta nie wyklucza, że inni twórcy odnajdą w widzialnym innego rodzaju „pytania”, dając na nie inne „odpowiedzi”.

6. Widzialne jako „znak przestankowy” struktury bytu.

Z rozpoznaniem w ten sposób przez autora *Oka i umysłu* nieskończenie otwartym, nacechowanym przez „brak”, statusem rzeczywistości wyobraźni, która stanowi wyjściowe podłoże dla aktu malarskiej kreacji, wiąże się – paradoksalnie – szczególnie bezpośredni, intymny wręcz, związek widzącego podmiotu tego aktu z „rzeczami”, które maluje:

„Malarstwo rozbudza, podnosi do jego ostatniej potęgi szal, który stanowi widzenie, skoro widzieć to mieć na odległość, skoro malarstwo to dziwaczne posiadanie rozciąga na wszystkie aspekty Bytu, które, żeby się odnaleźć w jego obrębie, muszą stać się w jakiś sposób widzialne.” (Merleau-Ponty 1996, 27)

Właśnie dlatego, iż rzeczywistości wyobraźni, która stanowi źródłowe podłoże widzenia, nie odpowiada – jak to zakłada ogląd potoczny – „uzupełnienie” po stronie samych rzeczy, jako usytuowanych „na zewnątrz” widzącego, ale „uzupełnienie”, którego – kierując się „logiką” widzialnego – dokonuje sam malarz w akcie kreacji. „Mając” owe rzeczy „na odległość”, dotyka on je w wszystkie swoim spojrzeniem, niezależnie od

tęgo, jak są od niego odległe w sensie widzenia potocznego. Nie jest on bowiem „obok” tych rzeczy, ani nawet „przy” nich, ale jest „z” nimi, a nawet poniekąd „w” nich samych; widzi je on wszakże dzięki swemu ciału niejako od wewnątrz (wspomniane powyżej doświadczenie podwojenia widzialnego w ciele malarza).

Ten osobliwy związek malarskiego oka z widzialnym sprawia, że malarz może w obrazie nadać „widzialne istnienie temu, co pospolite widzenie uważa właśnie za niewidzialne” (Merleau-Ponty 1996, 27). Dotykamy tutaj kwestii kluczowej w całej Merleau-Ponty’ego filozofii malarstwa. W *Oku i umyśle* rozpatrywana jest ona w kontekście specyfiki malarskiego doświadczenia widzialnego, natomiast w *Widzialnym i niewidzialnym* ujęta została ze względu na sposób, w jaki widzialne staje się w ogóle w ludzkich oczach. Zatrzymajmy się na razie na sposobie, w jaki francuski filozof definiuje niewidzialne w pierwszej książce, mając na uwadze specyfikę malarskiego doświadczenia świata. Według niego doświadczenie to określa „widzenie nienasycone”, które:

„wykracza poza >> dane widzialne << i otwiera się na tkankę, na strukturę Bytu, którego nieciągle przekazy zmysłowe są jedynie znakami przestankowymi lub średniówkami, a w którym oko przebywa jak człowiek we własnym domu.” (Merleau-Ponty 1996, 27–28)

Powraca tutaj przeciwstawienie między określającym potoczne „widzenie” świata nastawieniem na percepcję „przekazów zmysłowych”, które znamionuje nieciągłość, a otwarciem malarskiego widzenia na „strukturę Bytu”, w którym człowiek, jego oko, jest już z góry zadomowiony jako w czymś najbardziej własnym, niepowątpiewalnym, danym mu w sposób nieprzerwany. W ten sposób daje o sobie znać przytaczane już powyżej przekonanie Merleau-Ponty’ego, że człowiek, dzięki swemu ciału, stanowi organiczną część Bytu, do którego należy całym sobą. Tyle że do tej pory ów Byt był utożsamiany z tym, co widzialne, teraz natomiast wskazuje się na jego niezbywalne podłoże, jakim jest „niewidzialne”, bez którego widzialne nie mogłoby się nigdy ukonstytu-

tuować jako takie. Rozpatrywane w perspektywie genealogicznej niewidzialne, stanowiąc warunek możliwości widzialnego, utożsamiane jest z samą tkanką czy strukturą Bytu. Stanowi ona jego właściwe podłoże, na którym dopiero wyrasta wszelkiego rodzaju „widzialność”. Autor *Oka i umysłu* utożsamia ją wręcz z „esencją” bytu. Pełni w nim ona bowiem funkcję podobną do tej, jaką w zdaniu pełnią tworzące je słowa, podczas gdy to, co widzialne, sprowadzone do roli znaków przestankowych, stanowi jedynie swego rodzaju dodatk do niej, jej niezbędne dopełnienie czy wręcz pełni funkcję służebną.

Jeśli jednak niewidzialne jest „tkanką” czy „strukturą” Bytu, to w jaki sposób można je namalować? Jak można oddać czy zasugerować jego „istnienie”? Na pewno nie może to polegać na namalowaniu niewidzialnego w podobny sposób, w jaki maluje się wszelkie widzialne gołym okiem rzeczy. Niewidzialne nie stanowi ukrytego „drugiego dna” rzeczy widzialnych, do którego należy dotrzeć po to, aby ukazać je tak, jak ukazuje się te ostatnie. Jako „tkanka” czy „struktura” bytu jest ono takim „podłożem” rzeczy, które zjawia się wraz z nimi. Usytuowane na tej samej płaszczyźnie co one, pozostaje jako takie niewidoczne. Mówiąc jeszcze inaczej, niewidzialne jest drugą, nieodłączną stroną widzialnego, która spełnia w stosunku do niego swą formującą funkcję; zjawiając się wraz z nim, jest na swój sposób z nim współ-obecne.

Nasuwa się tu analogia ze sposobem, w jaki Heidegger ujmował relację między nieskrytością (*Unverborgenheit*) i skrytością (*Verborgenheit*) bycia bytu, twierdząc, iż ta ostatnia właśnie jako skrytość pozwala nieskrytości dopiero się ujawnić jako takiej.⁵ Innymi słowy, nie chodzi tu o stosunek dialektyczny, w którym oba człony można byłoby doprowadzić do jakiejś „syntezy”, ale zakładają się one i warunkują właśnie w swej radykalnej odmienności wobec siebie i niesprowadzalności do siebie. Podobnie pisze Merleau-Ponty w Notatkach roboczych zamieszczonych w *Widzialnym i niewidzialnym*:

„Świat i byt”:

Ich stosunek jest stosunkiem widzialnego i niewidzialnego (zakrycie), niewidzialne nie jest innym widzialnym („możliwym” w sensie logicznym), czymś pozytywnym, tylko nieobecnym.

Jest ono Verborgenheit z zasady, tzn. jest niewidzialnym widzialnego, Offenheit danej Umwelt, a nie Unendlichkeit – Unendlichkeit jest w gruncie rzeczy bytem w sobie, przed-miotem – Nieskończoność Bytu, o który tu chodzi, jest dla mnie skończonością działającą, walczącą: otwartością Umwelt (...).” (Merleau-Ponty 1996b, 250)

Niewidzialne czyni zatem widzialne widzialnym właśnie dlatego, że – paradoksalnie – pozostaje jako takie niewidzialnym. I innym być nie może. W tym sensie widzialność ludzkiego ciała możliwa jest tylko dzięki temu, co w nim niewidzialne. Gdyby niewidzialne jako takie stałoby się widzialnym, zanikłoby również to ostatnie. Tymczasem niewidzialne jest, jako niewidzialne właśnie, „nieobecne”. W przeciwnym razie mogłoby ono, jako „obecne”, stać się – przynajmniej potencjalnie – widzialnym. W tym sensie też niewidzialne jest „*Offenheit* danej *Umwelt*”, a więc „otwartością” środowiska, którego statusu skrytości nie sposób zmienić, a nie jego Unendlichkeit. Ta bowiem, związana z pojęciem przed-miotu jako bytu w sobie, a więc bytu „obecnego”, który potencjalnie można w całości uczynić widzialnym, zakłada nieskończoność postępu w zbliżaniu się do granicy tego, co widzialne.

Fragmenty *Notatek roboczych*, jak i pozostałych tekstów, które weszły w skład *Widzialnego i niewidzialnego*, świadczą wymownie o tym, że Merleau-Ponty inspirował się ujęciem przez Heideggera relacji między nieskrytością i skrytością bytu. Zresztą powołuje się on kilkakrotnie wprost na autora *Bycia i czasu*. Uznanie przez niego, że niewidzialne jest „nieobecne” i tylko jako takie, a więc z istoty niemożliwe do uobecnienia, może powołać widzialne do istnienia (uobecnąć), przypomina do złudzenia funkcję, jaką w późnych pracach Heideggera w odniesieniu do jawności bycia pełni bez-

grunt (*der Un-Grund*). Ten ostatni, właśnie dlatego, że nie jest żadnym „gruntem”, „podstawą”, ale swoistą „przepaścią” (czy „przepastnością”) tego, co nieskryte, może bycie uczynić jawnym. Można powiedzieć, że tak samo jak u Merleau-Ponty’ego widzialność i niewidzialność bytu są względem siebie niewspółmierne (a tym samym niesprowadzalne do siebie), tak samo niewspółmiernymi są Heideggera jawność bycia i „bezgrunt” (skrytość).

Jeśli jednak tak jest, to twierdzenie, że relacja między widzialnym i niewidzialnym u Merleau-Ponty’ego jest analogiczna do sposobu, w jaki Jacques Derrida ujmuje relację między dziełem i suplementem – jak to czyni Łukasz Kiepuszewski w książce o Cézannie – wydaje się interpretacyjnym nadużyciem.⁶ W takim razie bowiem należałoby uznać, że owa relacja ma taką samą „strukturę”, jak relacja nieskrytości i skrytości bycia u Heideggera. A tym samym, że sama idea *differance* jest już tam obecna. Zapewne pierwszym który by gwałtownie zaprotestował przeciwko tego typu tezie, byłby sam Derrida.

7. Malowanie niewidzialnego.

Metafora zwierciadła

Powróćmy jednak do naszego pytania; jak w takim razie można niewidzialne namalować? Czy malarstwo pojęte jako malowanie niewidzialnego nie jest sprzecznością samo w sobie? Otóż zdaniem Merleau-Ponty’ego możliwe jest to wówczas, kiedy malarz spojrzy na rzeczy całkiem inaczej niż zwykło się na nie spoglądać na co dzień. Nie zajmie więc wobec nich postawy podmiotu, który stojąc naprzeciw nich stara się ich wygląd dopasować z góry do pewnych utrwalonych w nim schematów ich oglądu. Zamiast tego winien on zdać się całkowicie na to, co widzi, doprowadzając do tego, że „rzeczy przechodzą przez niego” nie znajdując po jego stronie żadnej przeciwwagi czy oporu, on zaś przejmując je w siebie w stanie wirtualnym, „dopełniając” włas-

ną wizją. W ten sposób malarz zdaje się na „magiczną teorię widzenia”, która ma mu umożliwić nieuprzedzone otwarcie na to, co widzi, egzystencję w ciągłym urzeczaniu światem.

Kiedy więc np. jakąś rzecz w moim otoczeniu rozpoznaję jako drzewo, stół, krzesło czy psa, wówczas na mój obraz owej rzeczy składają się w sposób istotny wykształcone we mnie do tej pory, na zasadzie nawyku, jak też wpojone mi przez otoczenie kulturowo-społeczne, wyobrażenia na temat tych rzeczy czy zwierząt, pozwalające mi je identyfikować w określony sposób. W tej sytuacji zatem to ja nakładam z góry na ujrzany przeze mnie obraz siatkę jakichś schematycznych wyobrażeń czy pojęć, współdecydując w sposób istotny o sposobie, w jaki je widzę.

Tymczasem malarz zawiesza tego typu postawę wobec rzeczy i zdaje się na sam fenomen widzenia, starając się uchwycić źródłowy moment, w którym zjawia mu się przed oczyma widzialny świat. Przyjmując tę postawę malarz nie stoi naprzeciw rzeczy jako odrębny w stosunku do nich podmiot, który postrzega je z właściwej tylko jemu perspektywy, ale cały staje się widzeniem, jest przez nie porwany i ogarnięty. Jego patrzenie nie koncentruje się na widzeniu rzeczy w tej postaci, w jakiej mu się one potocznie jawią, ale nastawione jest na uchwycenie samego sposobu, w jaki one się zjawiają. Innymi słowy, malarz stara się ukazać „widzialność” rzeczy w świetle sposobu, w jaki one się zjawiają. Podejmuje on ryzykowną próbę uchwycenia „niewidzialnej” na co dzień genealogii ich zjawiania się. Wtedy nachodzi go niecodzienne poczucie jakoby to nie on, odrębny w stosunku do nich podmiot, patrzył na rzeczy, ale to rzeczy patrzą na niego, przenikając swym „spojrzeniem” do jego wnętrza. Nagle okazuje się, że to nie on, stojąc im naprzeciw zyskuje dla siebie jakiś ich obraz, pozostając jako taki w swej podmiotowości dla nich niedostępny, wręcz niedotykany. Przeciwnie, to rzeczy wdzierają się w niego, wypełniając jego ciało czystą widzialnością i całkowicie zawłaszczając dla siebie. Stąd bierze się jego poczucie, że wszystkie tworzące świat

5. Na analogię tę wskazuje Iwona Lorenc w książce *Świadomość i obraz* (rozdział Logos widzialnego), Warszawa 2001, s. 152–154

6. Por. Łukasz Kiepuszewski, *Obrazy Cézanne’a. Między spojrzeniem a komentarzem*, Gdańsk 2004, s. 97–123 – w tym punkcie trudno jest mi się z autorem zgodzić, jakkolwiek – co chciałbym podkreślić – jestem pod dużym wrażeniem tej książki, znakomitej jeśli chodzi o sposób, w jaki autor próbuje odczytać malarstwo Cézanne’a z perspektywy współczesnych filozoficznych teorii sztuki.

rzeczy „przechodzą” przez niego, nie doznając z jego strony żadnego oporu, wyzłabiając w jego ciele różne „znaki widzialnego”. Tego rodzaju widzenie jest:

„zwierciadłem czy też zogniskowaniem wszechświata lub że, jak powiedział inny, *idios cosmos* wychodzi przez nie na *coinos cosmos*, że na koniec ta sama rzecz jest tam, w sercu świata, oraz tutaj, w sercu widzenia, ta sama albo podobna, lecz podobieństwem skutecznym, które jest parantelą, genezą, metamorfozą bytów w ich widzenie.” (Merleau-Ponty 1996, 28)

Pojawiająca się tutaj metafora zwierciadła posiada kluczowe znaczenie w całej Merleau-Ponty’ego filozofii malarstwa. Dlatego warto zatrzymać się przy niej dłużej i podjąć próbę wydobywania szeregu zawartych w niej implikacji. Wyjść należy od tego, że jest to u tego autora metafora bardzo wieloznaczna, można ją bowiem odczytywać na różne sposoby. Przede wszystkim, o czym już była mowa, odnosi się ona do refleksyjnego sposobu, w jaki człowiek doświadcza własne ciało jako widzące inne rzeczy i widzialne dla siebie równocześnie. Zwierciadlana natura tego doświadczenia rzutuje na sposób, w jaki odnosi się on do wszelkich rzeczy tego świata, które w nim napotyka.

To odniesienie nie polega jednak na tym, że – jak zwykło się to ujmować potocznie – człowiek kopiuje je w swoim wnętrzu, przedstawiając sobie jakiś ich w miarę adekwatny obraz. Na najbardziej źródłowym, w pewnym sensie „przed-ludzkim”, poziomie sposobu odnoszenia się do świata, jego spojrzenie napotyka ów świat (widzi) całkiem inaczej. W tym spojrzeniu nie liczy się wygląd tych rzeczy, tak jak je napotyka na co dzień, ale sam sposób ich zjawiania się. Tak jak – według Merleau-Ponty’ego – ma to miejsce w przypadku obrazu odbitego w lustrze:

„Odbicie lustrzane pełniej, niż to robią światła, cienie i odbłaski, szkicuje w rzeczach pracę widzenia. Podobnie jak wszystkie przedmioty techniczne, podobnie jak narzędzia, jak znaki, lustro wyłania się na otwartym

luku prowadzącym od ciała widzącego do widzialnego ciała.” (Merleau-Ponty 1996, 31)

W porównaniu z obrazem świata, który widzimy na co dzień, odnosząc go do tego, co widzimy naprzeciw siebie, lustro ujawnia, niejako dodatkowo, „pracę” samego widzenia. Wraz z obrazem rzeczy, które przedstawia, można w nim dojrzeć sam sposób zjawiania się tego obrazu. Dlatego w lustrze dokonuje się w sposób nieuchronny metamorfoza rzeczy widzialnych. Traktowana na co dzień jako coś oczywistego „praca” widzenia – czyli to, co w nim i w rzeczach niewidzialne – jest w nim na swój sposób współobecna z widzialnym. Odbicie lustrzane funkcjonuje w tym ujęciu niczym medium-narzędzie, które pozwala patrzącemu na doświadczenie jedności między swoim „ciałem widzącym” i tym samym ciałem jako „widzialnym”. A tym samym wykształcenie na podłożu tego doświadczenia poczucia tożsamości z sobą samym – powiedzenia o sobie Ja. To doświadczenie rzutuje wówczas na sposób widzenia przez człowieka innych niż on sam widzialnych rzeczy tego świata. W tym sensie, jak pisze dalej Merleau-Ponty:

„Każda technika malarska jest >> techniką ciała <<. Obrazuje i powiększa metafizyczną strukturę naszej cielesności. Lustro pojawia się, albowiem jestem kimś widzącym, a zarazem czymś widzialnym, albowiem temu, co doznawalne, przysługuje jakaś refleksyjność, ono zaś przekłada ją po swojemu i zdwaja.”

(Merleau-Ponty 1996, 31)

Powiedzmy to wprost: każda technika malarska zakorzeniona jest w refleksyjnej strukturze doświadczenia przez człowieka swego ciała. To zaś jest równoznaczne ze sposobem, w jaki wchodzi on, poprzez tego rodzaju doświadczenie własnej cielesności, w przestrzeń widzenia; jak świat, i on sam, stają się dla siebie widzialni. W tym sensie „metafizyczna” struktura ludzkiej cielesności, jako w swej istocie refleksyjna, jest strukturą lustra. Określa ją zdwojenie podobne temu, jakim jest zdwojony obraz rzeczy widzialnych ujrany

w lustrze. Dlatego malarz, budując swój akt kreacji na podłożu tego doświadczenia, „powiększa” w nim tę strukturę własnego ciała. Zdwaja ją tak samo jak lustro zdwaja obraz rzeczy, które odbija w sobie. To zdwojenie polega na uczynieniu widzialnym na płaszczyźnie obrazu / lustra niewidocznego do tej pory „wnętrza” własnej cielesności:

„Dzięki niemu zostaje uzupełniona moja strona zewnętrzna, wszystko, co najbardziej sekretne we mnie, przechodzi w tę twarz, płaską i zamkniętą istność, której domyślać się kazało mi już moje odbicie w wodzie.”

(Merleau-Ponty 1996, 31)

Jeśli więc przed spojrzeniem w lustro widzialną była dla mnie tylko dostępna moim oczom część mojego ciała, teraz widząc w nim odbicie całej mojej twarzy dostrzegam w niej i wraz z nią coś z „sekretu” mojego wnętrza. Widzę nie tylko jej czysto fizyczne rysy, ale wraz z nimi – i w nich – coś, co zawiera się w nich z mojej osobowości, moich ukrytych myśli i pragnień. Podobny mechanizm „powiększania” tego, co widzialne tkwi również u podstaw aktu malarskiego. Obraz jako efekt tego aktu ma zawsze w sobie coś ze „zdwojenia” potocznego obrazu rzeczy, które najpierw dokonało się w ciele artysty, aby następnie znaleźć na płótnie swoje malarskie rozwinięcie i artykulację.

8. „Zogniskowanie wszechświata” w ciele / lustrze malarza

W ujęciu Merleau-Ponty’ego ciało malarza pełni zatem funkcję zwierciadła, które jednak nie tyle przynosi wierną kopię/refleks rzeczy „realnych”, lecz dokonuje się w nim ich swego rodzaju kondensacja tego, co widziane; „zogniskowanie wszechświata”. Rzeczy uchwycone w procesie ich dochodzenia do widzialności stają się czystą widzialnością uwolnioną od swego materialnego ciężaru. Ciało/lustro malarza przynosi doświadczenie rzeczy, które jest widzeniem doświadczanym od strony jego samego – od strony jego własnej genealogii. W tym sensie w ciele/lustrze malarza dokonuje

się – jak powiada autor *Oka i umysłu* – metamorfoza rzeczy. Tracąc ciężar swej materialności, rzeczy stają się samym światłem, kolorem, cieniem, odbłaskiem itd. I jakkolwiek wszystkie te ich atrybuty mają wówczas status fantomu, nie będąc na poziomie potocznego oglądu rzeczy jako takie widzialne, to:

„Spojrzenie malarza pyta je, jak dochodzi dzięki nim do tego – że nagle coś się pojawia, a tę samą rzecz, że okazuje się talizmanem świata, że pozwala nam zobaczyć widzialne.” (Merleau-Ponty 1996, 29)

Malarskie spojrzenie jest więc w stosunku do potocznego oglądu rzeczy odwrócone. Stara się ono zgłębić „zagadkę” zjawiania się rzeczy, zapoznaną na poziomie potocznego oglądu świata. Jest tak, ponieważ sposób zjawiania się rzeczy widzialnych nie jest tutaj w ogóle problemem. To, że są one widzialne, uchodzi za samoumieszczającą się oczywistość. Widzialność rzeczy traktowana jest jako coś danego samo przez się, spełnionego do końca i tym samym nie wymagającego już dalszej „obróbki” ze strony widzącego. A dzieje się tak, ponieważ: „Widzialne w znaczeniu pospolitym uniepalnia własne przesłanki, opiera się na pełnej widzialności, która pozostaje do odtworzenia.” (Merleau-Ponty 1996, 29)

Podejście potoczne zakłada zatem, że ujrany przez człowieka obraz świata pokrywa się w pełni z jego „obiektywną” postacią i jest na swój sposób doskonały i domknięty. Dlatego zadanie widzącego sprowadza się do wiernego odtworzenia tego obrazu w spojrzeniu. Widzialność rzeczy jest traktowana na tym poziomie jako efekt procesu, który dokonał się w samych rzeczach i ten kto na nie patrzy ma do czynienia z jego gotowym produktem. Chociaż w istocie na ów pełny produkt składa się również to, co sam widzący jako członek danej wspólnoty społeczno-kulturowej „włożył” ze swej strony do obrazu owych rzeczy, chociaż nie zdaje sobie z tego sprawy. Mam tu na myśli pewne wpojone mu przez najbliższe otoczenie społeczne schematy oglądu świata, które w różnych kulturach przedstawiają się odmiennie.

Malarz natomiast stara się zdać sprawę z tego, jak dalece obraz rzeczy, które widzi, jest wynikiem ich uprzedniego lustrzanego „zapośredniczenia” przez jego własne ciało. Obraz ten stał się bowiem możliwy dopiero w wyniku „odbicia” owych rzeczy w jego ciele niczym w lustrze, które jest źródłem wszelkiej widzialności. Tak ujęte ludzkie ciało jest z racji swej „refleksyjnej” struktury źródłem widzenia i widzialności rzeczy. To w nim i poprzez nie, w momencie kiedy staje się ono widzialnym dla siebie, staje się widzialnym świat.

Zarazem jednak, jak pisze Merleau-Ponty, malarz „pyta” samą rzecz o to, co w niej samej sprawia, iż staje się widzialną, a wraz z nią widzialnym staje się świat. Ujęcie to zakłada, że w procesie stawania się widzialnymi różnych rzeczy tego świata, obok pośredniczącej funkcji ludzkiego ciała/lustra istotną rolę odgrywają również same owe „rzeczy”. To, co niejako w nich samych, niezależnie od pośredniczącej funkcji ciała sprawia, że stają się widzialne. Tak doświadczane przez artystę rzeczy stają się „talizmanami” świata; posiadają cudowną magiczną moc czynienia świata widzialnym. Każde to postawić pytanie, w jakiej relacji owa „magiczna” funkcja rzeczy w procesie stawania się świata widzialnym pozostaje do akcentowanej równocześnie przez Merleau-Ponty’ego kluczowej roli ludzkiego ciała/zwierciadła w tym procesie? W jaki sposób te dwie funkcje się dopełniają i jak malarz jest w stanie pogodzić ze sobą te zdawałoby się całkiem różne (ba – w pewnym sensie wykluczające się nawzajem) aspekty doświadczenia widzialnego w akcie kreacji?

Otwiera się tu przestrzeń dla filozoficznej refleksji, której zadaniem byłoby bliższe określenie statusu bytowego malarskiego doświadczenia świata. Gdyby bowiem ograniczyć się do perspektywy związanej z kluczową rolą ciała/zwierciadła w malarskim doświadczeniu świata, mielibyśmy wówczas do czynienia z typowym idealizmem subiektywnym (jeśli nie wręcz z solipsyzmem). Wówczas byt byłby tożsamy z widzialnością, tak jak się ona konstytuuje zapośredniczona (i umożliwiona) przez ludzkie ciało/zwierciadło. Mielibyśmy wówczas do czynienia jedynie z nową wersją słynnego

Berkeleyowskiego *esse = percipi* (byt = widzialność). Natomiast twierdzenie Merleau-Ponty’ego, że rzeczy mają niejako same z siebie również swój udział w procesie stawania się świata widzialnym (tzn. że one również są jakimś źródłem widzialności), każe opatrzyć znakiem zapytania podobną konkluzję. Nie zmienia to jednak w niczym faktu, że kwestia ta w filozoficznym piśarstwie tego autora nie została ujęta przez niego w sposób jednoznaczny i pozostaje jako taka otwartą.

9. Ciało malarza jako „żywe” lustro świata

Po tej dygresji, która wydała mi się niezbędna, chciałbym wrócić do podjętej powyżej kwestii sposobu, w jaki Merleau-Ponty wskazuje na kluczową funkcję ludzkiego ciała/lustra w procesie stawania się rzeczy widzialnymi. W podejściu tym bowiem zawarte są implikacje, które warto rozwinąć. Wyjść należy od tego, że jeśli w procesie stawania się świata widzialnym ludzkie ciało pełni funkcję lustra, nie jest to bynajmniej funkcja lustra-narzędzia, które, ustawione między człowiekiem i światem, jest jedynie bezwolnym medium procesu odzwierciedlania obrazu świata.

Po pierwsze bowiem, ludzkie lustro/ciało jest lustrem „żywym”, które jest poniekąd tym samym bytem, jak ten który sobą (a nie w sobie) odzwierciedla. Nie jest ono więc dodatkowym medium umiejscowionym między człowiekiem i światem, który ten widzi, ale takim medium, w którym dopiero staje się to, co widzialne. Jego funkcja nie polega więc ściśle biorąc na dostarczaniu odbicia rzeczy widzialnych, ale na doprowadzaniu ich do widzialności. Refleksyjność doświadczenia ciała przez człowieka jest więc źródłem tego, co widzialne, a nie jego zwierciadlanym powtórzeniem – odbiciem.

Można więc powiedzieć, że ludzkie ciało jest lustrem, które odbija się w sobie, ma jakąś własną głębię/wnętrze, a nie tylko stwarza jej pozór, będąc jako takie tylko płaszczyzną. W lustrze/narzędziu refleks odnosi się do tego, co na zewnątrz niego, jest odzwierciedleniem tego, co już stało się widzialnym. W lustrze/ciele

refleksyjność jest jego przechodnim stosunkiem do samego siebie, w którym dopiero staje się to, co widzialne.

Po drugie, w „żywym” ludzkim ciele/lustrze dokonuje się metamorfoza rzeczy, która idzie znacznie dalej, niż ma to miejsce w „martwym” lustrze/narzędziu. O ile bowiem w tym ostatnim na plan pierwszy wysuwa się „kopiowanie” obrazu rzeczy, który był już skądinąd przedtem człowiekowi dostępny, w pierwszym ten obraz, zdwojony w jego wnętrzu, dopiero się pojawia, jest on jako taki efektem tego zdwojenia. Jeśli ciało jest tutaj lustrem, to takim, które, odbijając się w sobie samym, przynosi dopiero obraz świata jako widzialnego. Jest to więc jakby lustro podwójne w sobie samym, w którym dopiero staje się świat widzialny, to, co ono sobą odzwierciedla jest immanentną częścią jego struktury.

Mówienie o ciele jako lustrze jest w tym wypadku metaforą, gdyż w istocie to ciało „odbija” tutaj siebie, jest jakby lustrem podwójnym w sobie samym.

Po trzecie wreszcie, jeśli w tym ostatnim wypadku artysta „malując obraz, nawiązuje do „zapośredniczonego” przez podwójne lustro ciała, źródłowego procesu stawania się świata widzialnym, w stosunku do którego ów „realny” obraz rzeczy jest jedynie jego efektem końcowym, (tzn. rodzajem derywatu, w którym ów obraz wyobcował się w stosunku do swego „źródła”), to mówienie w tym pierwszym wypadku o metamorfozie nie jest ściśle biorąc uzasadnione. W porządku genealogii bowiem, to właśnie „realny” obraz rzeczy jest „metamorfozą” w stosunku do procesu stawania się rzeczy widzialnymi, a nie na odwrót. Tyle że jest to taka „metamorfoza”, w której widzialne wyobcowuje się wobec samego siebie.

Po czwarte wreszcie, lustro/narzędzie ukazuje „żywy” obraz rzeczy widzialnych jako martwy, rzutowany na dwuwymiarową płaszczyznę i w niej unieruchomiony.

Natomiast podwójne lustro/ciało nie tylko, że ten obraz powołuje z własnych „głębin” do istnienia, ale w dodatku to w nim rzeczy zaczynają dopiero żyć swoim pierwotnym blaskiem, z którego nic nie zostaje na poziomie potocznego widzenia. A jest tak, ponieważ byt w nim doświadczany ujrany jest z perspektywy ciała/lustra, które „żyje” i niejako żywi się tym, co odbijając w sobie samym powołuje do „istnienia” w widzialnym. Tym samym ludzkie ciało/lustro jako takie odciska swoje piętno na tym, co widzi. Dlatego, analogicznie, widzenie malarza jako wyrastające na podłożu ciała/lustra jest widzeniem „żywym”, które – inaczej niż lustro/narzędzie – stara się powiązać to, co widzialne, z procesem jego stawania się. W rezultacie różne elementy widzialnego na swój sposób w nim promieniają, zyskując szczególny kolor i blask. Natomiast widzenie potoczne projektuje obraz świata trochę na wzór „martwego” lustra/narzędzia, traktując go – tak jak obraz ujrany w lustrze – jako odrębny w stosunku do siebie oraz zestalony raz na zawsze w swoim wyglądzie. Dlatego ten, kto patrzy w ten sposób na rzeczy tylko „odtworza” je we własnym widzeniu, odzwierciedla tak jak lustro-rzecz, uśmiercając je na swój sposób.⁷

Widzenie malarza natomiast, właśnie dlatego, że wyrasta na podłożu „żywego” lustra ciała, przynosi obraz świata, który w porządku genealogii poprzedza „martwe”, uwikłane w różnego rodzaju oglądowe schematy i konwencje, widzenie na poziomie potocznym. Jeśli więc malarz widzi „więcej” niż inni śmiertelnicy, to tylko dlatego, że zdaje się na sam proces rodzenia się widzialnego, który dokonuje się w żywym lustrze jego ciała. Kiedy zaś tylko udaje mu się uchwycić ów proces na płótnie, wszystkie namalowane przez niego rzeczy promieniają blaskiem, który niemożliwy jest w nich do odnalezienia na poziomie widzenia potocznego. To tak jakby kolor został uchwycony w procesie jego stawania się.

Innymi słowy, malarz wyprowadza namalowane przez siebie rzeczy z samego źródła widzenia, którym jest jego (żywe), podwajające się w sobie samym, lustro

⁷ Naturalnie, w istocie nakłada na nie określone wyuczone schematy oglądu, o czym pisałem powyżej. Ale tego nie dostrzega i wydaje mu się, że jego sposób patrzenia na rzeczy stanowi ich wierne odzwierciedlenie.

– ciało. Dlatego świat w swej „widzialności” jest dla niego nieustającą zagadką, a zarazem wyzwaniem. Aby oddać na płótnie źródłowy sposób, w jaki rodzi się on w jego ciele i poprzez nie, musi on nie tylko odkryć go intuitywnie w sobie, uchwycić w momencie jego stania się – dochodzenia do tego, co widzialne. Malarz musi również mieć dar wyrażenia tego doświadczenia – za pomocą środków, którymi rozporządza – na płótnie. Ma on dać mu świadectwo w sposobie, w jaki powołuje tam ponownie do życia „rzeczy”, które w ten sposób w sobie doświadczą. Jak pisze Merleau-Ponty:

„w malarstwie wszystkie te poszukiwania (...) są skierowane na tę sekretną i gorączkową genezę rzeczy w naszym własnym ciele.” (Merleau-Ponty 1996, 29)

Zaintrygowany zagadkowością tego, co rodzi się w nim samym, w jego ciele/lustrze, malarz nieustannie „pyta” świat. „Pyta” on różne elementy, które składają się na to, co widzialne – światło, oświetlenie, cienie, odbłaski, kolor – o to, jak mogą one sprawić, że oto nagle coś się pojawia, zaś samą rzecz o to, jak pozwala nam zobaczyć widzialne. Wszystkie te elementy bowiem, mając – niczym fantomy – czysto wizualną egzystencję, nie są bytami realnymi w potocznym rozumieniu tego słowa. Zagadką, którą malarz próbuje zgłębić na płótnie jest zatem, jak owe „fantomy” i rzeczy czynią świat widzialnym. I jakkolwiek odpowiedź na te wszystkie pytania zawiera się w widzeniu, to, aby ją poznać, malarz musiałby stać się samym widzeniem. Tym samym zaś musiałby wyjść ze swego ciała/lustra – przekroczyć granice własnej skończoności. To zaś skończyłoby się dla niego tragicznie.

Ale też dlatego, doświadczany w ten sposób od strony swej genezy w ludzkim ciele/lustrze, świat widzialny, jest dla malarza ciągłą zagadką. I jako taka fascynuje go i urzeka. Pytając tworzące jego widzialność „fantomy” o rolę, jaką pełnią w genealogii zjawiania się Bytu, próbuje dać na nie odpowiedź na płótnie. Są nią zarówno ruchy jego ołówka, kredki, pociągnięcia pędzla, jak i wykreowany przez niego układ barw, linii, gra odcieni i światła.

Dlatego każda jego „odpowiedź” dana w dziele jest siłą rzeczy nie ostateczna, napiętnowana zasadniczym brakiem. Wywiedziona w oparciu o doświadczenie widzialności świata zapośredniczone przez ciało/lustro malarza, dokonuje się zawsze z określonej „przygodnej” perspektywy, jaką wobec fenomenu widzialności zajmuje malarz (jego ciało/lustro), domagając się swego „dopowiedzenia” w kolejnym dziele. Zawsze jest ona wstępem do postawienia przez malarza kolejnych „pytań”, na które będzie próbował dać „odpowiedź” w swoich kolejnych dziełach. Tylko bowiem stawiając w ten sposób pytania jako ten, „który nie wie, skierowane do widzenia wiedzącego wszystko, którego wcale nie tworzymy, które samo się w nas tworzy” (Merleau-Ponty 1996, 29) malarz może wyprowadzić swój świat w oparciu o źródłowe doświadczenie widzialności w jego lustrze/ciele.

W tym ujęciu kluczowe znaczenie posiada zajęcie przez malarza nieustannej postawy pytającej, co jest możliwe w wyniku zawieszenia przez niego „pewności” własnego oglądu świata, która jest właściwa widzeniu potocznemu. Tylko „wymazując” siebie jako odrębny podmiot stojący w swoim widzeniu naprzeciw rzeczy (a tym samym jedynie odtwarzający w swoim widzeniu to, co w nie sam włożył) może on ulec autentycznej fascynacji światem:

„Malarz żyje w urzeczaniu. Jego najbardziej własne poczynania (...) emanują, jak mu się wydaje, z rzeczy samych całkiem tak, jak z konstelacji jej rysunek. To, co zwie się natchnieniem, powinno być wzięte dosłownie: istnieje naprawdę inspiracja i ekspiracja, wdech i wydech bytu, działanie i doznawanie tak trudne do rozróżnienia, że już nie wiadomo w końcu, kto widzi, a kto jest widziany, kto maluje, a kto jest malowany.”

(Merleau-Ponty 1996, 30)

Jeśli podłożem aktu malarskiego jest żywe ciało/zwierciadło malarza, w którym rodzi się widzenie, to tylko dlatego, że w akcie tym na swój sposób zidentyfikował się on, wręcz zrósł, z widzialnym bytem. Dlatego może on doświadczyć jego „tchnienia”, stopić się z nim i za-

cząć go „wydychać”. W tym sensie żywe ciało / lustro malarza, odbijając w sobie byt, obdarza go życiem. Jest ono, innymi słowy, takim osobliwym lustrem, w którym byt, odbijając się w sobie, staje się dopiero w pełni sobą – zaczyna „żyć” jako widzialny.

Lustro/ciało malarza jest w koncepcji Merleau-Ponty’ego jedynie metaforą lustra, gdyż to w nim, w jego podwojeniu, dopiero staje się świat. To lustro „magiczne”, które jest samym ludzkim życiem, i tylko dzięki temu ma władzę czynienia świata i człowieka widzialnymi. W nim dopiero i poprzez nie człowiek i świat stają się jako tacy widzialnymi. Zaczynają „istnieć” jako widzialni. Stają się Bytem.

Powiedzmy to jeszcze inaczej. Lustro/ciało malarza w tym ujęciu nie jest medium, przez które byt się przejawia, ale ono samo jest jego częścią. Jest ono tym szczególnym bytem, który odbija się (podwaja) w sobie samym, stając się widzialnym dla siebie i dla innych. Takie lustro nie dołącza się do bytu z zewnątrz, niczym medium-narzędzie, którym malarz się posługuje, ale jest samą kwintesencją bytu, jego spotęgowaniem w podwojeniu. Podobnie wyróżniony status ontologiczny lustra/ciała malarza zakorzeniony jest w źródłowej przynależności widzącego do widzialnego, którą owo lustro/ciało ujawnia „wpisując się” w obraz, tzn. stając się organiczną częścią sposobu, w jaki poświadczane w nim zostało przez malarza to źródłowe doświadczenie widzialnego. Owa „przynależność” bowiem poprzedza i umożliwia sobą wszelkie inne postaci odniesienia się człowieka do bytu, które zakładają jego odrębność w stosunku do niego.

Malarskie doświadczenie widzialności świata w ciele lustrze nie nadbudowuje się zatem nad doświadczeniem potocznym, w którym ludzkie oczy są pojmo- wane jako „lustro” nastawione naprzeciw świata, odbijające w sobie to, co widzialne (dają więc one tylko refleks widzialnego). Przeciwnie, owo ciało/lustro ujawnia się tutaj jako osobliwe „miejsce” już na swój sposób splecione z widzialnym, wychylone ku niemu. Dopiero wspierając się na tej źródłowej relacji człowiek może wyobrazić siebie jako podmiot stojący „naprzeciw” rzeczy, które postrzega jako byty znajdu-

jące się na zewnątrz niego. Wtedy jednak siłą rzeczy wyobcowuje się wobec tej relacji, a wraz z tym wobec pierwotnego doświadczenia widzialnego „zapośredniczonego” przez jego ciało. Ludzkie ciało/lustro jest bowiem nie do pomyślenia bez tego, co w nim wychodzi na jaw; w nim dopiero wraz z uzyskaniem poczucia własnej cielesności rodzi się obraz świata (a wraz z nim świat jak taki), a nie tylko jego „odbicie”. Staje się widzialność jako taka:

„Widzenie, dotyk pojawiają się, gdy pewien byt widzialny, dotykalny zwraca się do całej widzialnej, dotykanej rzeczywistości, której część stanowi, albo kiedy nagle zostaje nią otoczony, albo kiedy pomiędzy nim a nią, w wyniku wymiany, tworzy się Widzialność, Dotykliwość w sobie, które nie należą w gruncie rzeczy ani do ciała jako faktu, ani do świata jako faktu – jak kiedy na dwóch lustrach ustawionych naprzeciw siebie powstają dwie nieskończone serie zawierających się wzajem obrazów, które tak naprawdę nie należą do żadnej z dwóch płaszczyzn, ponieważ każda jest tylko odbiciem drugiej, stanowią zatem parę, parę, która jest bardziej rzeczywista niż każda z nich.”

(Merleau-Ponty 1996b, 143)

Widzialność zatem (i dotykliwość) nie staje się wyłącznie po stronie ludzkiego ciała, cielesnego podmiotu, ani też po stronie widzialnego świata, ale jest efektem „wymiany” między nimi, swoistej interakcji czy skrzyżowania. Dlatego dla oddania specyfiki tej sytuacji, Merleau-Ponty podaje przykład dwóch ustawionych naprzeciw siebie luster, w których żaden z odbitych w nich obrazów nie występuje wobec drugiego w roli pierwotnego wzoru, ale uwikłany jest z drugim w nieskończoną grę odbić. Można powiedzieć, że właśnie dlatego iż to, co każde z nich odzwierciadla nie istnieje w oderwaniu od swego „naprzeciw”, ale jest przez nie współkształtowane i zarazem splecione z nim nie do odróżnienia, nie sposób jest zlokalizować w kategoriach przestrzennych „miejsca” powstającego w ten sposób obrazu. Nie jest ono bowiem usytuowane „pomiędzy” tą parą luster, ale staje się w wyniku ich obopólnego oddziaływania na

siebie, podwajania się w nieskończoność. W tym sensie owa para w swym zwierciadlanym splocie o strukturze podwojonej refleksyjności jest bardziej „rzeczywista” niż jakakolwiek płaszczyzna, w której odbija się świat. To w niej bowiem i dzięki niej, jako parze złożonej z ciała widzącego i rzeczy tego świata, w zwierciadlanej grze odbić, rodzi się widzialność, ogarniając sobą widzącego i porywając za sobą.

Ścisłe biorąc, porównania relacji ludzkiego ciała i świata do dwóch ustawionych naprzeciw siebie luster nie można brać dosłownie, gdyż – zgodnie z tym, co zostało powiedziane wyżej – nie mamy tutaj w istocie do czynienia z dwoma „lustrami” (czyli z dwoma bytami, które pełnią ich funkcję), co z podwojoną w sobie samej zwierciadlaną strukturą odniesienia widzącego do bytu, dzięki której dopiero staje się widzialne. To dzięki tej strukturze – a nie „lustrom”, dwóm czy jednym – widzącemu zjawia się to, co widzialne ogarniając go i zatapiając go w sobie. Nie jest ono wówczas ani po stronie widzącego (duchowe „wnętrze”), ani świata (to, co na zewnątrz), ale ogarniając widzącego zdaje się wymykać tego rodzaju przestrzennym kategoryzacjom.

Weźmy prosty przykład. Oto otwieram oczy i widzę, że jestem w pokoju otoczony różnymi przedmiotami. Gdzie właściwie znajduje się ów obraz? Gdyby powiedzieć, że na zewnątrz, byłoby to nieadekwatne, gdyż jako widzący stanowią przeciwieństwo z tym obrazem. Jest on swego rodzaju przedłużeniem mnie samego, ja zaś jestem przyklejony do niego. Obraz ten nie jest zatem „na zewnątrz” mnie, gdyż to oznaczałoby, że jestem w stosunku do niego kimś obcym, odrębnym, wręcz z innego świata, a tak przecież nie jest. Obraz nie jest jednak również „wewnątrz” mnie, gdyż to z kolei oznaczałoby, że to, co widzę jest częścią mojego duchowego „wnętrza”. Mogę je więc – przynajmniej potencjalnie – przeniknąć i uczynić dla siebie całkowicie przejrzystym. A tak przecież również nie jest. Gdzie jest zatem obraz świata, który widzę? Nie będąc ani „na zewnątrz” ani „wewnątrz” mnie, wdiera się we mnie i mnie ogarnia, sprawiając, że jako widzący, stanowią swego rodzaju jedność z tym, co widzę. Może więc pytanie o „gdzie” tego obrazu – tak jak pytanie o to, „gdzie” znajduje się

pierwotny obraz w umieszczonych naprzeciw siebie lustrach – jest pytaniem źle postawionym i w jego miejsce należałoby postawić pytanie inne. Może mamy w tym wypadku do czynienia z fenomenem widzialności świata, który, stanowiąc efekt zwierciadlanej struktury odniesienia człowieka do swego ciała i do „ciała” świata, wyłamuje się tego typu przestrzennym kategoryzacjom. Świat bowiem staje się dla człowieka widzialnym z perspektywy jego „podwojonego” widzenia, w którym, widząc cokolwiek, ma on już zawsze poczucie tego, że jest zarazem w swojej cielesności widzialny.

Innymi słowy, w jego widzenie świata wbudowana jest świadomość, że widząc (tzn. jako widzące ciało) jest zarazem w swej cielesności widzialny dla tego, co widzi. Stąd z jednej strony bierze się jego poczucie, że jest – paradoksalnie – w swoim ciecie przyklejony do tego, co widzi. Jest na swój sposób z nim zrośnięty, wrośnięty weń, a tym samym porwany przez nie, otoczony i ogarnięty. Z drugiej strony jednak rodzi się w nim równocześnie świadomość tego, że on sam widzi to, co widzi, a tym samym może się w swoim widzeniu refleksyjnie zdystansować wobec tego, co widzi. Obie strony tego doświadczenia widzialnego jednak implikują się nawzajem, są nie do pomyślenia w oderwaniu od siebie, razem składając się na wspomnianą podwojoną zwierciadlaną strukturę widzialności.

Można więc powiedzieć, że tak samo jak człowiek, który patrzy w zwierciadlany obraz będący efektem dwóch ustawionych naprzeciw siebie luster ztraca się w jego podwajaniu się w nieskończoność, gdyż zanikło tutaj rozróżnienie na oryginał i kopię, tak samo człowiek, spoglądając na świat, ztraca się zrazu w swym widzeniu, gdyż doświadcza siebie zarazem jako widzialnego ze strony tego, co widzi. To ostatnie zyskuje wówczas w jego oczach analogiczny zwierciadlany status „podwojonego” obrazu, w którym lustro odbijające spłotło się nierozdzielnie z tym, co odbijane i gotowe jest powielać siebie w nieskończoność:

„Tak więc widzący, kiedy zanurzył się w to, co widzi, wciąż jeszcze widzi samego siebie: każde widzenie jest zasadniczo narcystyczne; i z tego samego powodu, choć

widzenie jest jego dziełem, odbiera je także jako płynące ze strony rzeczy, tak jak mówiło wielu malarzy, jakbym czuł się oglądany przez rzeczy i moja aktywność była identyczna z biernością – co stanowi drugi i głębszy sens narcyzmu, bo chodzi nie o to, by widzieć od zewnątrz, jak inni, kontur zamieszkiwanego przez siebie ciała, ale przede wszystkim być przez nie widzianym, istnieć w nim, emigrować do niego, dawać się uwieść, porwać, wyobcować przez widmo tak, że widzący i widzialny wymieniają się miejscami i nie wiadomo już, kto widzi, a kto jest widziany. Właśnie tę Widzialność, tę ogólność Odczuwalności w sobie, tę wrodzoną anonimowość mnie samego nazwaliśmy przed chwilą tkanką cielesności i wiemy, że w tradycyjnej filozofii nie ma dla niej nazwy.” (Merleau-Ponty 1996b, 143)

Zwierciadlana, podwojona i podwajająca się w sobie samej, struktura ludzkiego widzenia została tutaj utożsamiona z „drugim” sensem narcyzmu. Pierwszy jego sens, płytki i powierzchowny, wiąże się bowiem z sytuacją, kiedy podmiot projektuje na innych lub na rzeczy obraz siebie. Innymi słowy, kiedy o ich wyglądzie stanowi – subiektywnie – jego miłość siebie, jego własny, pożądany przez niego samego, obraz. Ten typ narcyzmu zakłada zatem całkowite panowanie podmiotu nad zaprojektowanym w ten sposób przez siebie obrazem. A zatem jego zamknięcie się w sobie, całkowite zawłaszczenie przez siebie, nie zaś przejście na drugą stronę lustra. Figurą tego narcyzmu jest kolista formuła „Widzę siebie, widzącego siebie”, w której nacisk pada na podmiot, który widzi siebie niejako od strony samego siebie. Jest zarówno podmiotem i przedmiotem widzenia oraz wyczerpuje się w tym akcie.

Tymczasem narcyzm w drugim, „głębszym” sensie zakłada widzenie siebie w widzeniu, które płynie ze strony rzeczy i nad którym podmiot widzenia w żaden sposób nie jest w stanie zapanować. Dlatego widzenie to go ogarnia i porywa, gdyż podmiot doświadcza w nim widzenia siebie od strony rzeczy, a nie – jak w pierwszym wypadku – od strony jego samego. Jest to innymi słowy widzenie siebie od strony tego, co w stosunku do niego radykalnie inne. A więc od strony tego, co go

w sposób zasadniczy przerasta, tak iż nie jest w stanie nad nim zapanować. Takie widzenie ma też omówioną powyżej strukturę podwójnego (czy podwojonego) lustra, w którym podmiot widzi siebie jako widziany przez rzeczy i przez siebie zarazem, ztracając w nim siebie.

Lustro / ciało malarza jest samym rdzeniem bytu, „miejscem” z którego i poprzez które wyłania się on jako widzialny. Wraz z tym też wyłania się sam człowiek, który:

„został narodzony w chwili, kiedy to, co w głębi macierzystego ciała było jedynie wirtualnie widzialne, stało się widzialne i dla nas i dla siebie. Otóż widzenie malarza to nieustanne narodziny.” (Merleau-Ponty 1996, 30)

Punkt wyjścia malarskiej kreacji, moment, w którym ciało/lustro malarza staje się dla siebie widzialne, to zarazem moment, w którym człowiek otwierając się na byt, staje się... człowiekiem. Utożsamiając się ze swoim ciałem, zaczyna je czuć jako coś widzialnego, wkracza w przestrzeń widzenia. Wraść w byt jako ciało, które widzi i zarazem czyni ów byt widzialnym – w pewnym sensie powołuje ów byt do istnienia. Malarz, odnawiając doświadczenie tego źródłowego momentu w sobie, wracając do niego niczym do bijącego w nim nieprzerwanie źródła, ztraca się wówczas w widzeniu. Traci poczucie odrębności siebie jako patrzącego podmiotu i splata się poprzez swoje lustro/ciało w sposób nierozdzielny z tym, co widzi. Ale też dlatego staje się dla siebie na swój sposób nieobecny. Jest brakiem samego siebie, kimś, kto stając się w pełni lustrem/ciałem, przekształcił się cały w pytanie, pozwalając bytowi swobodnie przepływać przez siebie. Malarz staje się czystą emanacją bytu, który promieniuje przez niego, domagając się swego utrwalenia na płótnie: „Jego najbardziej własne poczynania (...) emanują, jak mu się wydaje, z rzeczy samych całkiem tak, jak z konstelacji jej rysunek. Między nim a widzialnym role nieuchronnie się odwracają.” (Merleau-Ponty 1996, 30)

Rozpatrywany w tej perspektywie malarski „geniusz” poświadcza własne doświadczenie „emanacji” bytu w rysunku lub w obrazie w ten sposób, że wydobywa jakiś całkiem nowy aspekt czy wymiar owej „emanacji”, zapoznany w dotychczasowej tradycji rysunku, grafiki czy malarstwa. Ów „geniusz” ma bowiem dar dokonania oryginalnej, zrywającej z tradycyjnymi schematami oglądu i konwencjami, malarskiej/rysunkowej „interpretacji” samego rytmu stawania się świata widzialnym. A możliwe jest to, ponieważ rytm ten jest spleciony nierozzerwalnie z rytmem jego żyjącego ciała/lustra. Nie istnieje bowiem coś takiego jak rytm stawania się świata widzialnym „sam w sobie”, w oderwaniu od ciała/zwierciadła tego, kto nań patrzy. Ów rytm jest już zawsze wynikiem stopienia się tych dwóch porządków, z których każdy może być odgraniczony od drugiego jedynie wtórnie, retrospektywnie, a przy tym w sposób czysto „teoretyczny”, nie oddający faktycznego ich powiązania ze sobą.⁸

Innymi słowy, ostatecznie punktem odniesienia dla aktu malarskiego nie jest rytm stawania się widzialnego świata jako takiego, którego źródłem byłyby wyłącznie składające się na ów świat rzeczy, zaś rytm ciała/lustra malarza nakładałby się nań dopiero niejako wtórnie. Przeciwnie, ów rytm stawania się świata widzialnym zawsze jest już zapośredniczony przez ciało/lustro malarza. To ostatnie, otwarte bezgranicznie na ów świat, na „przepływanie” przez nie wszelkich widzialnych rzeczy, wchłania go w siebie bez reszty, oddycha nim, nadając mu zarazem własne indywidualne piętno. Efektem tego jest wykształcenie przez malarza własnego „stylu” w poświadczaniu na płótnie rytmu napierających nań widzialnych rzeczy tego świata. Na owym „stylu” odciska wówczas głębokie piętno sposób, w jaki malarz zapośrednicza ów rytm przez własne ciało/lustro, akcentując za pomocą dostępnych mu środków – farb, linii, gry światła i cieni itd. – takie a nie inne aspekty czy wymiary widzialnego. Zwykliśmy wówczas mówić o określonym, specyficznym dla tego

właśnie twórcy, sposobie widzenia świata, właściwych tylko jemu układach barw, linii itd. Efektem tego jest poświadczane na płótnie jego własne, „jedyne i niepowtarzalne”, doświadczenie widzialnego. I to niezależnie od tego, w jakiej malarskiej konwencji, zgodnie z założeniami jakiego prądu, szkoły czy nurtu on tego dokonał. Można wówczas powiedzieć, że ów „styl” malarski jest tak samo jedyny i niepowtarzalny, jak linie papilarne dłoni, w których zawiera się poniekąd cała kwintesencja cielesności jednostki.

CZĘŚĆ III

Przykład Cézanne’a

1. Czy filozofia malarstwa Merleau-Ponty’ego ma wymiar uniwersalny?

Krytycy Merleau-Ponty’ego filozofii malarstwa – m.in. Francois Lyotard – często formułowali zarzut, iż jej punkt wyjścia stanowi praktycznie wyłącznie nurt malarstwa postimpresjonistycznego (por. Lyotard 1998). Ograniczenie jej miałyby polegać na tym, że wypracowana została w oparciu o koncepcje malarskie, które pojawiły się w ramach jednego nurtu. Trudno byłoby natomiast odnieść ją do innych nurtów, prądów czy szkół w malarstwie współczesnym, które wychodzą z całkiem innych założeń niż postimpresjonizm. Na te zarzuty można naturalnie odpowiedzieć, że autor *Oka i umysłu* dla uwiarygodnienia swojej koncepcji malarstwa przytacza również przykłady dzieł malarzy niezaliczanych do postimpresjonizmu, jak np. obrazy Henri Matisse’a (impresjonizm – sztuka japońska), Paula Klee (ekspresjonizm – kubizm) czy Pablo Picassa (kubizm). Faktem jest jednak, że w pracach Merleau-Ponty’ego na temat malarstwa najczęściej pojawiają się nawiązania do dzieł Cézanne’a czy Van Gogha. Doświadczenie i koncepcje malarstwa tych artystów odegrały też de-

cydującą rolę w procesie wypracowywania przez niego własnej filozoficznej koncepcji malarstwa.

Kwestia oceny tego, na ile Merleau-Ponty’ego filozofia malarstwa ma charakter uniwersalny, uchwytując coś z istoty malarstwa jako takiego (a tym samym zachowuje swą ważność w odniesieniu do innych nurtów malarstwa współczesnego) jest jednak znacznie bardziej złożona. Zasadniczy problem tkwi w tym, że owa „filozofia malarstwa” jest w wyżej wymienionych pracach autora *Oka i umysłu* zarazem próbą budowania fenomenologicznej ontologii. Merleau-Ponty’emu bowiem, nawet jeśli w swoich rozważaniach wyraźnie uprzywilejowuje malarstwo „postimpresjonistów” (czyli Cézanne’a czy Van Gogha), nie chodzi o odpowiedź na pytanie: czym jest malarstwo jako takie? Chodzi mu przede wszystkim o odpowiedź na pytanie: na ile w doświadczeniu malarskiego oka ujawnia się coś z istoty sposobu, w jaki w ludzkim spojrzeniu zjawia się byt jako to, co widzialne?

Jeśli więc doświadczenie malarskie pełni w tym wypadku rolę paradygmatu, to ostatecznym celem nie jest budowanie w oparciu o nie nowej teorii malarstwa. Celem jest zbudowanie nowej fenomenologicznej koncepcji bytu, w której podstawową kwestią jest, jak ów byt staje się i jest doświadczany jako to, co widzialne. Innymi słowy, refleksja na temat przebiegu doświadczenia malarskiego, w którym według Merleau-Ponty’ego kluczowe znaczenie posiada stosunek malarza do własnego ciała, nie ma na celu wyłącznie znalezienia odpowiedzi na pytanie, jak oko malarza odnosi się do widzialnego. Refleksja ta ma doprowadzić do znalezienia odpowiedzi na pytanie: jak w ogóle dokonuje się proces rozpoznawania przez człowieka swojego miejsca w ramach bytu, który doświadczany jest przez niego przede wszystkim pod kątem stawania się widzialnym?

Dlatego wszelka dyskusja z tym ujęciem winna dotyczyć przede wszystkim tego, czy i na ile zbudowana w ten sposób przez Merleau-Ponty’ego ontologia widzialnego ma rzeczywiście wymiar uniwersalny. To znaczy, na ile oddaje sposób, w jaki człowiek (a nie

tylko malarz) doświadcza byt i czy rzeczywiście kluczową rolę odgrywa w tym wypadku doświadczenie widzialności owego bytu. Nie zaś to, na ile owa ontologia zbieżna jest z właściwym postimpresjonistom stosunkiem do bytu („natury”), nie będąc w stanie oddać sprawiedliwości innym malarskim teoriom i koncepcjom współczesności.

Jeśli przy tym *Oko i umysł*, z racji tego, że Merleau-Ponty buduje tutaj w dużej mierze swój wywód w oparciu o przykłady zaczerpnięte z historii malarstwa – w tym głównie z historii postimpresjonizmu i kubizmu – może rodzić szereg pytań i wątpliwości w tej materii, to są one już całkiem nieuzasadnione w odniesieniu do *Widzialnego i niewidzialnego*, ostatniej jego książki. W niej bowiem uniwersalny ontologiczny zamiar jego rozważań na temat specyfiki doświadczenia malarskiego oka/ciała dochodzi już bezpośrednio do głosu, stając się niejako celem samym w sobie. Dlatego nawiązania do tego doświadczenia pojawiają się tu jedynie marginalnie, co jednak nie zmienia w niczym faktu, iż stanowiło ono niezbędne podłoże (i punkt wyjścia zarazem) do podjęcia tego typu uniwersalnej ontologicznej refleksji. W rezultacie w centrum uwagi Merleau-Ponty’ego znalazł się teraz splot, w jakim ludzkie ciało pozostaje z widzialnym, splot, który tkwi u podłoża ukonstytuowania się doświadczenia bytu jako takiego. To przesunięcie punktu ciężkości z refleksji nad ontologią doświadczenia malarskiego ku rozważaniom na temat uprzedniości związku ludzkiego ciała z widzialnym bytem stanowi jednak jedynie swoistą radykalizację filozoficznej perspektywy obecnej już w *Oku i umyśle*. Dlatego można je traktować jako wynik naturalnej ewolucji filozoficznej myśli Merleau-Ponty’ego, która była już wyraźnie zapowiadana w tej ostatniej książce. Zatrzymując się teraz nieco dłużej nad jego esejem poświęconym malarstwu Cézanne’a, który wszedł w skład *Oka i umysłu*, chciałbym potraktować go również jako swego rodzaju wstęp do rozważań ściśle filozoficznych, które pojawiają się w *Widzialnym i niewidzialnym*.

8. Powraca tu wspomniana powyżej kwestia statusu „obiektywności” doświadczenia bytu „na zewnątrz”. Jakkolwiek nie można rozgraniczyć wyraźnie od siebie obu tych porządków, gdyż w doświadczeniu ludzkiego oka, zawsze zapośredniczonego przez ciało/zwierciadło, tworzą one splot nie do rozwiązania, nie znaczy to, że – na gruncie „ontologii” widzenia Merleau-Ponty’ego – ich pojęciowe wyodrębnienie nie ma sensu. W istocie bowiem na ów „stopiony” rytm stawania się widzialnego składa się rytm „obiektywnie” płynący od strony samych rzeczy, tyle że zawsze już uwikłany w „subiektywny” rytm ludzkiego ciała / zwierciadła. Jeśli więc owo rozróżnienie jest czysto pojęciowe i niepotwierdzone fenomenalnie w faktycznym doświadczeniu ludzkiego oka/ciała, to wskazuje ono na dwie rzeczywiście istniejące „siły” wypływające z dwóch różnych „źródeł” obecnych w bycie (byt widzialny jako taki – byt ludzkiego ciała / zwierciadła), które razem tworząc splot nie do rozróżnienia składają się na „widzialny” obraz świata ujrzany przez człowieka.

2. Malarstwo jako eschatologia świata w barwach. Przykład Cézanne’a

Szczególną wymowę w eseju Merleau-Ponty’ego o Cézannie posiada przytoczona przez niego scena z noweli Balzaca *Nieznane arcydzieło*. Mowa tam o malarzu, który za cel postawił sobie samymi barwami wyrazić życie, zaś obraz będący ucieleśnieniem tej idei trzyma w ukryciu. Gdy zaś w końcu, po jego śmierci, przyjaciele odnajdują ten tajemniczy obraz, widzą tylko zbite beładnie kolory, płataninę linii tworzących gąszcz nie do przebicia.

Zdaniem autora *Oka i umysłu* w próbie sprostania tej niemożliwej idei, jej urzeczywistnienia na płótnie, zawiera się najgłębsza istota malarstwa – ujawnia się określający je stosunek do bytu. Na tym też zasadza się jego „filozoficzność”, w której mają swoje źródło wszelkie filozofie malarstwa. Poniekąd malarstwo nie potrzebuje żadnej filozofii, gdyż w pewnym sensie ono samo jest już filozofią. Najbardziej źródłowe doświadczenie świata, na którego podłożu wyrosły w starożytnej Grecji pierwsze filozoficzne doktryny bytu, te w wydaniu Talesa, Anaksymandra, Anaksymenesa czy Heraklita, jest w swej istocie głęboko spokrewnione z doświadczeniem malarskim.

Wydobycie tego istotowego pokrewieństwa doświadczenia malarskiego z doświadczeniem filozoficznym stanie się podstawowym zadaniem Merleau-Ponty’ego w ostatnich latach jego życia. Kiedy więc pisze swoje rozprawy, w których zarysowuje nowy, pod wieloma względami niezwykle radykalny, program fenomenologii, pisze je niczym malarz, który podjął się niemożliwego zadania uchwycenia w dyskursywnym języku tego, co dzieje się z jego „okiem” w momencie, kiedy staje się w nim świat.

Na tym zasadza się niezwykłość owych tekstów. Odciągają one pod każdym względem od wszystkiego, co na temat „malarstwa” napisano do tej pory. Nie są to ani typowe rozprawy historyka sztuki, ani filozofa,

który stara się wydobyć istotę malarstwa jako jednej ze sztuk. Ich autor przypomina filozofa, który, stawiając sobie za cel dotarcie w swojej myśli do samych korzeni rzeczy niemal oszalał na tym punkcie i, doprowadzając swoje szaleństwo do kresu, próbuje wcielić się w tego, o kim pierwotnie miał tylko pisać. Mając więc przed oczyma jego obrazy próbuje przywołać w słowach jego doświadczenie stawania się świata w oczach, co jego obrazy immanentnie zawierają. Można wręcz powiedzieć, że są one namacalnym świadectwem tego doświadczenia. Merleau-Ponty pisząc ten esej jest więc Cézannem, wszedł w jego skórę, stał się jego oczyma i próbuje dokonać rzeczy, zdawałoby się, niemożliwej – zdać w słowach sprawę z artysty malarskiego doświadczenia widzialności świata.

Kluczowe znaczenie ma dla Merleau-Ponty’ego uchwycenie momentu stawania się świata. Chodzi, innymi słowy, o powrót do wyjściowego, najbardziej źródłowego stanu, w którym nie zarysowały się jeszcze w rzeczach wyraźne podziały i różnice, a wszystko zdaje się stanowić mrowiącą się wielością barw i kształtów dynamiczną całość. W jej ramach rysują się wprawdzie już jakieś kształty rzeczy, ale są one jeszcze zbyt nieokreślone i płynne, aby można je było wyraźnie od siebie odróżnić. Wszystko jest jakby w stanie płynnym, zdaje się przechodzić w siebie nawzajem, a zarazem podlegać jakiejś nieubłaganej logice „konieczności”, która wyznaczyła w sposób apodyktycznie nieodwołalny relacje między rzeczami, powiązała je ze sobą jakimiś niewidzialnymi nićmi.

Ale też właśnie dlatego niezwykle znaczenie posiada tutaj każdy, nawet najdrobniejszy szczegół, gdyż – paradoksalnie – wydaje się, że w swojej płynności, otwartości i wieloznaczności nic nie jest tutaj przypadkowe. Przeciwnie, wszystko, co składa się na obraz rzeczy, tworzy rodzaj niewidzialnego misternego rusztowania, w którym wszystkie elementy są na swoim miejscu, warunkując się nawzajem, tak iż wadliwe przedstawienie czy usunięcie jednego elementu sprawiłoby, że rozpadowi uległaby cała konstrukcja.

Uchwycenie i oddanie w obrazie tego momentu stawania się świata, w którym z jednej strony wszystko zdaje się być jeszcze w stanie ruchomym i płynnym, niezdecydowane na swój ostateczny kształt, z drugiej – właśnie dlatego jego miejsce i sposób odniesienia do owych innych rzeczy zdaje się podlegać jakiejś przenikającej je od wewnątrz „wyższej” konieczności, gdyż tylko wówczas świat może wyłonić się jako jedność, jest podstawowym wyzwaniem, przed jakim stoi malarz. I jest w tym wyzwaniu coś głęboko rozpaczliwego, dramatycznego wręcz, gdyż sprostanie mu zdaje się przekraczać ludzkie możliwości i siły. Aby mu podołać człowiek musi przekształcić się w mitycznego Tytana, przed którym postawiono ocalenia świata. W przeciwnym razie wszystko pogrąży się w nicości.

W tym ujęciu każdy akt malarski ma w sobie coś z eschatologii, a malarz jest podporą i odkupicielem świata. I to takim, który skazany jest na jego nieustanne odkupienie, gdyż każdy malowany przez niego obraz zbawia świat tylko chwilowo, domagając się swego ponowienia w kolejnym akcie, z całym brzemieniem spoczywającego na nim śmiertelnego ryzyka. Kiedy więc Cézanne twierdził, że cała jego twórczość jest „zapracowywaniem na zbawienie”, musiał zdawać sobie z tego doskonale sprawę.⁹

Podobnie też należałoby rozumieć słowa Merleau-Ponty’ego, że malarstwo określa „liryzm rozpoczynający się wciąż na nowo egzystencji”. (Merleau-Ponty 1996, 169) Malarstwo to uchwytывanie świata w momencie jego narodzin, w samym jego zjawianiu się w ludzkich oczach, i utrwalanie tego momentu „prawdy” o świecie w obrazie. A następnie ponawianie tego aktu z całym wpisanym weń ryzykiem już w następnym momencie, w którym świat ma się ponownie stać całkiem od nowa. Odzyskania (odkupienia) wymaga bowiem obraz świata mający postać organicznej „naturalnej” całości, której poszczególne elementy splecione są ze sobą niezliczoną siatką niewidzialnych nici.

W tym ujęciu każdy akt malarski ma w sobie coś

z przychwytywania świata na rodzeniu się w naszych oczach. Wyrasta na podłożu momentu, kiedy stowimy z nim jeszcze nieodróżnicowaną jedność, cudownie w nim pogrążeni bez wiedzy o nas samych. Zarazem jednak spleceni z nim nie do rozróżnienia, mamy poczucie uwięzienia w wirze migocących kształtów i barw. I to dwoiste doświadczenie momentu narodzin świata ma się stać w obrazie widzialnym kształtem, który – inaczej niż rzeczy widziane na co dzień – zawiera w sobie własną genealogię:

„Malarz ujmuje i przemienia w przedmiot widzialny to, co bez niego pozostałoby zamknięte w oderwanym życiu każdej świadomości: wibrację kształtów, która jest kolebką rzeczy.” (Merleau-Ponty 1996, 169)

Malarz, czyniąc w obrazie widzialną genealogię rzeczy, nadaje intersubiektywny wymiar „wirowi” stawania się świata, co też zrazu każda nie-malarska ludzka jaźń przeżywa czysto subiektywnie, w oderwaniu od innych. Dlatego też ów „wir” tak przez nią doświadczany, w solipsystycznym zamknięciu, zdawał się nie mieć żadnego znaczenia. Teraz zaś, utrwalony na płótnie, poraża swoją „naturalną” świetlistością, przedziwną grą barw i kształtów. Uczyniony widzialnym – wystawiony na widok każdego – nie może już zostać zignorowany, ale prowokuje, szokuje, poraża, zachwyca. Pozwala nagle ujrzeć świat jakby od całkiem innej strony, która nie tylko jawi się jako rodzaj uobecnionego (unaocznionego) w obrazie „warunku możliwości” tego, co jest, ale również jako nieodłącznie spleciona z owym „jest”. Nie tyle ukryta, będąca jego drugą odwróconą stroną, co umiejscowiona jakby na tej samej płaszczyźnie, co ono. Powołująca je zarazem do istnienia, jak i sama bezpośrednio w nim obecna, przenikająca je we wszystkich jego szczegółach. Tym samym zaś pozwala je doświadczyć i „zrozumieć” w świetle uobecnionej w nim w ten sposób jego genealogii.

Spróbujmy określić bliżej status owego „jest”, które

⁹ Do tej wypowiedzi Cézanne’a nawiązuje Hanna Segal w swojej książce *Marzenie senne. Wyobrażenia. Sztuka* (tłum. P. Dybel, Universitas, Kraków 2003, s. 122), uznając ją za klucz do zrozumienia całej jego twórczości malarskiej.

zdaniem Merleau-Ponty’ego w malarstwie Cézanne’a staje się widzialne. Po pierwsze, ma ono status tego, co „naturalne”, nie znając jeszcze podziału na zmysły i intelekt, duszę i ciało:

„Ducha zobaczyć można i wyczytać w spojrzeniu, które zresztą nie jest niczym innym, jak zestawem barw. Dusze innych ludzi jawią się nam zawsze w jakimś wcieleniu, wyrażone w twarzy lub w gestach. Na nic się tu nie zda przeciwstawienie duszy i ciała, myśli i wizji, ponieważ Cézanne powraca właśnie do doświadczenia pierwotnego, z którego pojęcia te się wywodzą, a w którym są nierozłączne. Malarz, który myśli i szuka przede wszystkim wyrazu, nie umie oddać tajemnicy – jaką odczuwamy, ilekroć kogoś widzimy – pojawienia się tego człowieka w naturze.”

(Merleau-Ponty, [za:] Migasiński 1995, 168)

W tym ujęciu akt twórczy w malarstwie nie ma w sobie nic z działalności intelektualnej, polegającej na rozumowym opracowaniu doświadczenia o charakterze zmysłowym. Zakładałoby to bowiem, że akt ten nadbudowuje się niejako nad tym doświadczeniem. W istocie rzeczy jest dokładnie na odwrót. Akt twórczy w całości wywodzi się z doświadczenia zmysłowego, zawierając w sobie w sposób immanentny to opracowanie. Można powiedzieć, że ogarnia je on sobą od początku do końca, gdyż jest ono zawarte w sposobie, w jaki podmiot aktu twórczego (malarz) doświadcza stawanie się świata w jego oczach.

Ujęcie to zakłada, że malarz winien w akcie twórczym zdać się na swoje doświadczenie wzrokowe zjawiania się świata, które ma charakter najbardziej źródłowy i pierwotny. Pozwala mu ono uchwycić rzeczy w ich „naturalnej” źródłowej postaci, w jakiej mu się jawią. Natomiast czysto intelektualne konstruowanie przez niego „na zimno” kompozycji, dodatkowe „szukanie wyrazu” dla tego, co doświadcza wzrokiem, wyobcowuje go wobec tego, co widzi. W rezultacie namalowane przez niego rzeczy jawią się jako „martwe”, pozbawione siły oddziaływania na tych, którzy je oglądają. Ale Cézanne w swojej koncepcji malarstwa idzie jeszcze dalej, twierdząc, że na poziomie pierwotnego doświad-

czenia stawania się świata w oczach artysty nie istnieje jeszcze wyraźne rozróżnienie na poszczególne zmysły. Ogląd świata podmiotu malarskiego jest bowiem tego rodzaju, że, widząc podmiot ten na swój sposób, dotyka rzeczy, a nawet czuje ich zapach. Wynika to stąd, że w procesie stawania się świata w oczach artysty nie ma czegoś takiego jak odrębne sfery doznań czy wrażeń zmysłowych, lecz cały ten proces koncentruje się wokół postrzeganej rzeczy jako takiej:

„Rzeczy postrzeganej nie odnajdujemy ani nie rekonstruujemy na podstawie danych zmysłowych, lecz istnieje ona jako centrum, z którego promieniują dane zmysłowe. Widzimy głębię, aksamitność, miękkość, twardość przedmiotów. Cézanne mówił nawet – ich zapach.” (Merleau-Ponty, [za:] Migasiński 1995, 167)

Tak pojęta postrzegana rzecz, jako jednolite centrum wszelkich bodźców zmysłowych, zdaje się mieć coś z Kantowskiej „rzeczy w sobie”. Z tym, że z jednej strony będąc podłożem owych bodźców, dzięki któremu może wyłonić się określony kształt tego, co postrzegamy, z drugiej strony „istnieje” ona jedynie o tyle, o ile podmiot malarski owe bodźce doświadcza. Słowem, zjawia się ona, staje się w oczach artysty, jedynie poprzez to, co z siebie „wypromieniowuje”, nie istniejąc poza tym jako coś w stosunku do niego odrębnego, niepoznawalnego samo w sobie. W tym sensie tworzy ona ze swoimi „pojawami” jedność.

Z przyjmowanej w ten sposób przez Cézanne’a ontologii zjawiania się rzeczy wypływają, zdaniem Merleau-Ponty’ego, niezwykle istotne konsekwencje dla pojmowania przez niego aktu malarskiego – ale o tym szerzej w dalszej części tej rozprawy.

3. Malować jak dzikus czy zbuntowany akademik?

Nacisk, jaki Cézanne kładzie na uchwycenie w obrazie źródłowego doświadczenia pojawu świata, nie jest jednak zdaniem Merleau-Ponty’ego równoznaczny z zamiarem „malowania jak dzikus”. Zamiast tego

chciał on „zespolić rozum, ideę, naukę, perspektywę ze światem naturalnym, który mają tłumaczyć, chciał skonfrontować z naturą nauki, które z niej wyszły.” (Merleau-Ponty, [za:] Migasiński 1995, 166). Pojawia się tu naturalnie pytanie, jak możliwe jest zdanie się z jednej strony przez malarza na „spontaniczny porządek rzeczy postrzeganych” (Merleau-Ponty, [za:] Migasiński 1995, 166), który nie zna podziału na zmysły i intelekt, z drugiej strony zaś dokonanie w obrazie zespolenia tego porządku z rozumem, ideą i nauką, o których twierdzi się, że są od niego oddzielone? Czy w takim razie Cézanne nie wypowiada tutaj sądów, które – jeśli się im bliżej przyjrzyć – wykluczają się nawzajem? Czy nie mamy do czynienia z aporią, która jest niemożliwa do przezwyciężenia?

Myślę, że na te pytania można odpowiedzieć w tak: wprawdzie, mimo tego że w rzeczywistości tego rodzaju oddzielenie zmysłów i intelektu ma miejsce, to sposób, w jaki obraz został namalowany, ma demonstrować, jak dalece „rozum, idea i nauka” wyrastają na podłożu postrzeganego świata „naturalnego”, stanowiąc jego ontologicznie wtórną modyfikację. Jeśli więc na przykład Cézanne odkrywa, że:

„perspektywa żywa, perspektywa naszego postrzegania nie jest perspektywą geometryczną czy fotograficzną. W percepcji przedmioty bliskie wydają się mniejsze, a przedmioty oddalone większe niż na fotografii.”

(Merleau-Ponty, [za:] Migasiński 1995, 167)

to orientowanie się przez niego w akcie malarskim zgodnie z perspektywą żywą demonstruje pośrednio, że te dwie pozostałe perspektywy mogły się pojawić jedynie w wyniku „rozumowej” modyfikacji tej pierwszej. Tym samym zaś, mimo iż ją na swój sposób negują, ignorując związane z nią „naturalne” doświadczenie wzrokowe, wyrosły ostatecznie na jej podłożu.

Podobną funkcję pełniły zdaniem Merleau-Ponty’ego w rozwoju malarstwa Cézanne’a jego usilne studia geometryczne nad płaszczyznami i formami oraz regularne wizyty w Luwrze. Jak pisze: „Ta wiedza abstrakcyjna odgrywała pewną rolę w akcie malowa-

nia, ale podporządkowana była światu widzialnemu.” (Merleau-Ponty, [za:] Migasiński 1969) Wypowiedź ta z kolei zakłada, że jakkolwiek ostatecznie tego rodzaju studia pełniły drugorzędną funkcję w rozwoju malarskiego talentu Cézanne’a, to były one niezbędne po temu, aby później mógł on w swoim malarstwie skonfrontować ich rezultaty z własnym „żywym” oglądem świata i odpowiednio zreinterpretować.

Ujęcie to zakłada, że wyuczona przez Cézanne’a malarska wiedza opierała się na ontologicznie wtórnym opracowaniu źródłowego doświadczenia świata w jego spontanicznym stawaniu się i była wobec niego wyobcowana. Jeśli jednak wynikiem tego było zniekształcenie jego „naturalnych” reguł, to zarazem tylko dlatego mógł on poddać je później krytyce w swoich obrazach, przeciwstawiając im własny sposób malowania. Dlatego Cézanne nie mógł po prostu malować jak „dzikus” – a więc jak prymitywista jak Henri (Celnik) Rousseau czy jak – u nas – Nikifor lub Ociepka, ignorując w swojej twórczości całą dotychczasową tradycję europejskiego malarstwa. To znaczy malować tak, jakby ona po prostu nie istniała. Siłą rzeczy musiał on wdać się w polemikę z tą tradycją i na drodze jej krytyki wykształcić własny malarski sposób widzenia świata, swój styl. W tym sensie tradycja ta była w jego obrazach współobecna jako zakładany w nich milcząco negatywny punkt odniesienia.

4. Człowiek w malarstwie Cézanne’a – dodatek do natury?

U podstaw malarskiej „ontologii” świata Cézanne’a tkwi przekonanie o zakorzenieniu człowieka w rzeczach, które widzi, co też dopiero pozwala mu wyprowadzić z nich swój świat „rozumu” – a wraz z nim naukę i kulturę. Ale z perspektywy doświadczenia samych rzeczy wszystko wygląda całkiem inaczej, można wręcz powiedzieć, że dokładnie na odwrót. Człowiek nie wyrasta z nich w sposób naturalny, niczym ich nieuchronne przeznaczenie, stanowiąc najwyższą formę istnienia, ostateczny cel, na który są one nakierowane,

bez odniesienia do którego nie mogłyby one w ogóle jako takie zaistnieć. Nie, człowiek jawi się z perspektywy rzeczy jako przypadkowy „dodatek” do nich. Z ich punktu widzenia jest zasadniczo zbyteczny. Jest kimś kto wprawdzie jest, ale równie dobrze mogłoby go nie być. Jego istnienie lub nieistnienie jest im całkowicie obojętne.

Dlatego rzeczy doświadczane malarsko w sposób najbardziej źródłowy – a więc ze względu na nie same – przerażają. Jest w nich coś głęboko „niehumanicznego”, jakaś porażająca kamienna obcość, z którą musi uporać się malarz. Jeśli chce oddać ich „prawdę”, a jest to zarazem prawda samego malarstwa, musi przywołać ją i oddać w obrazie. W konfrontacji z tym doświadczeniem, towarzyszące człowiekowi na co dzień wrażenie „swojskości” rzeczy, jest iluzją, rodzajem wyobcowania w stosunku do tego, czym są one faktycznie. Wrażenie to bierze się stąd, że człowiek rozpatruje rzeczy wyłącznie pod kątem własnej działalności, ignorując to, czym są one dla siebie i czym on sam jest z ich perspektywy:

„Malarstwo Cézanne’a zadaje kłam temu przekonaniu i odkrywa istotę niehumanicznej natury, w której zakorzenia się człowiek. Stąd też jego postacie są dziwne i widziane jakby przez istotę innego gatunku. Sama natura оголошена jest z atrybutów animistycznych; krajobraz bez wiatru, nieruchome wody jeziora Annecy, przedmioty złodowaciałe, nieukształtowane, jak u narodzin ziemi.” (Merleau-Ponty, [za:] Migasiński 1995, 168)

Znowu więc wszystko ulega odwróceniu. Drugą stroną zakorzenia człowieka w rzeczach okazuje się być ich niehumaniczna obcość, która – o ironio – ujawnia się, gdy ten próbuje malarsko wyrazić własny z nimi związek. Doświadczając siebie jako „dodatek” do nich nie tylko odkrywa z przerażeniem, że jest im całkowicie „niepotrzebny”, a więc, że mogą się bez niego doskonale obyć, odkrywa również, że z ich „punktu widzenia” mogłoby go w ogóle nie być. I właśnie to doświadczenie absolutnej obcości i zbędności człowieka pośród rzeczy maluje Cézanne. To mówią nam jego obrazy porażając nas absolutną martwością ukazanego w nich świata:

„W świecie tym czujemy się nieswojo, nie ma w nim miejsca na poufałość, na jakąkolwiek ludzką serdeczność. (...) Gdy po obejrzeniu obrazów Cézanne’a patrzymy na dzieła innych malarzy, odczuwamy odprężenie, tak, jak gdy po utracie kogoś bliskiego przemilczamy tę absolutną odmianę i powracamy do świata żywych. Tylko człowiek zdolny jest do wizji wykraczającej poza ludzkość i sięgającej samych jej korzeni. (...) Emile Bernard twierdzi, że malarz malujący rzeczywistość jest małpą. A więc głosi coś odwrotnego od prawdy i rozumiemy dlaczego Cézanne mógł podjąć klasyczną definicję sztuki: człowiek dołączony do natury.”

(Merleau-Ponty, [za:] Migasiński 1995, 169)

Z jednej strony więc doświadczenie zakorzenia w rzeczach, poczucie docierania do samego ich rdzenia, wydzierania im ich „tajemnicy”, z drugiej – rodzące się w tym samym momencie poczucie własnej wobec nich obcości, wyrzucenia na zewnątrz. Doświadczenie ich krystalicznej martwoty i korespondujące z nim poczucie własnej nicości, śmierci. Okrutny świat obrazów Cézanne’a, w którym człowiek, jego świat, zdaje się być dziełem przypadku. Jest on z perspektywy tego, co te obrazy przedstawiają, kimś w swym człowieczeństwie absolutnie niepojętym. Ba, jest on kimś całkowicie niepotrzebnym, nad którego istnieniem rzeczy przechodzą obojętnie. Jest kimś, kto niby jest, a tak naprawdę to go nie ma. W ogóle się nie liczy.

Jeśli więc człowiek, z jednej strony uczestnicząc w logosie ma już w swoje zmysły wpisany „rozumiejący” stosunek do świata, tym samym zaś jest otwarty na prawdę i stara się ją odnaleźć w tym, co widzi, słyszy, dotyka czy wacha, to z drugiej strony jest zdolny zawiesić to nastawienie i dotrzeć do samych korzeni tego, co jest, wykraczając tym samym poza to, co w nim ludzkie. I właśnie ta dwoistość jego odniesienia do tego, co w nim ludzkie, czyni go człowiekiem – odnajdywanie prawdy w tym, co jest, próba jej „zrozumienia” doświadczeniem zmysłowym, i jej głoszenie, a zarazem wykraczanie poza nią ku samym niehumanicznym korzeniom rzeczy.

5. Byt jako barwa

Podstawowym zadaniem, któremu winien sprostać malarz, jest więc według Cézanne’a uchwycenie w obrazie momentu narodzin świata. Ukazanie go jako dynamiczną, stającą się spontanicznie całość, w ramach której wszystkie rzeczy odnajdują swoje przeznaczone im przez naturę miejsce, emanując „niehumaniczną” pełnią. Wyczerpują się one w sobie samych, gdyż wszystko to, co je tworzy, wszelkie relacje między nimi i ich elementami, są w obrazie ukazane jako efekt jakiejś nieubłaganej, określającej je podskórnie logiki, która podporządkowała je sobie i przenika je aż do najdrobniejszego szczegółu, aż do samych „trzewi” tego, co jest. Czy też może lepiej; przenika je ona aż do samych korzeni owej nieznanej Mocy, która powołuje je do istnienia. Mocy, która w nich drzemie, sprawiając, że mają jakąś barwę, gęstość, zapach, zarys i kształt.

Tak zinterpretowane malarstwo Cézanne’a ucieleśnia w barwach cud stawania się świata w ludzkich oczach. To nieustanne demonstrowanie tego, że rzeczy istnieją jedynie o tyle, o ile jawią się w swych różnorodnych pojawach. Ale aby ta demonstracja była skuteczna należy namalować je tak, iż każde pociągnięcie pędzla zawiera już w sobie odniesienie do całości obrazu, tworząc z jego pozostałymi fragmentami ściśle z nimi powiązaną – na zasadzie wzajemnego uwarunkowania - samotłumaczącą się całość:

„Jeśli malarz chce wyrazić świat, to zestawienie kolorów musi nieść w sobie tę niepowtarzalną całość, inaczej obraz będzie jedynie aluzją do rzeczy, nie ukaże ich władczej jedni, ich obecności w niezrównanej pełni będącej dla nas wszystkich definicją rzeczywistości. Dlatego każde pociągnięcie pędzla musi spełniać nieskończoną ilość warunków i Cézanne zastanawiał się niekiedy godzinami nad nim, musi ono bowiem, jak mawiał Bernard, >> zawierać powietrze, światło, przedmiot, plan, charakter, rysunek, styl <<.”

(Merleau-Ponty, [za:] Migasiński 1995, 167–168)

Wypowiedź ta zakłada, że każda składająca się na obraz barwna plama – efekt mistrzowskiego pociągnięcia pędzlem – winna odpowiednio komponować się w kilka porządków na raz. To, co obraz wówczas reprezentuje, przybiera postać struktury o kilku przecinających się w niej płaszczyznach, przy czym wszystkie składające się na nie elementy pozostają w różnorodnych związkach wzajemnej implikacji. Synchronia zyskuje absolutną władzę nad diachronią, wchłania ją w siebie tak, iż różne oblicza bytu zgęszczone i zwielokrotnione w obrazie nieruchomieją. Ale też dopiero wtedy obraz zaczyna tworzyć „niepowtarzalną całość”, ukazując „władczą jednię” rzeczy. Powstaje wrażenie nieuchronnej konieczności ukazanych w nim rzeczy w ich odniesieniach wzajemnych i powiązaniach. A zarazem poczucie, że przenika go od wewnątrz jakaś głęboka podskórna dynamika.

Byt zatem to w swojej najgłębszej istocie barwa. To cud stawania się rzeczy we wszystkich ich „jakościach” poprzez barwę i w barwie. Dopiero w wyniku odpowiedniego ich doboru i ustalenia przez malarza ich relacji do siebie pojawia się określony kształt rzeczy. Namalowany świat zyskuje głębię i wyrazistość:

„Rysunek musi więc wypływać z barwy, jeśli świat ma być oddany w całej jego głębi; jest bowiem masą bez białych plam, chaosem barw zorganizowanym przez linie perspektywy, kontury, proste, krzywe; ramy przestrzeni tworzą się w wibracji.”

(Merleau-Ponty, [za:] Migasiński 1995, 167)

Wydobyta przez Merleau-Ponty’ego ontologia świata w malarstwie Cézanne’a to zatem ontologia niezwykła. Trudna do przyjęcia zarówno dla tych, którym obce jest malarskie doświadczenie świata, jak też i dla tych, którzy wychodzą od całkiem innego rozumienia tego doświadczenia.

Powtórzmy. Byt to barwa. To zaś znaczy, że wszystko inne, wszystkie jego „jakości” jak zarys, materialność, zapach itd. to nic innego jak funkcja i efekt barwy – odpowiednio położonej, zniuansowanej w swych odcieniach, kontrastach i kształcie. Barwy rozmazanej,

bez wyraźnych zarysów i kształtów, ale też tak, że z tego rozmazania wyłania się w absolutnie niepojęty sposób jakaś „rzecz”. Staje się cud świata. Aby ten efekt uzyskać malarz nie może wykonać żadnego fałszywego gestu. Wszystkie pociągnięcia jego pędzla muszą tworzyć z pozostałymi organiczną wręcz jedność, składając się na całość malarskiego przedstawienia:

„W każdym pociągnięciu pędzla obecna jest anatomia i rysunek, tak jak reguły gry obecne są w partii tenisa. Gest malarza nigdy nie tłumaczy się jedynie perspektywą czy jedynie geometrią, prawami kompozycji barw czy jakkolwiek inną wiedzą. Wszystkie gesty, które stopniowo powołują obraz do życia, mają jeden tylko cel, jeden motyw – jest nim pejzaż w swej całości i absolutnej pełni - co Cézanne nazywał właśnie motywem.”

(Merleau-Ponty, [za:] Migasiński 1995, 169)

„Motyw” to zatem nic innego jak moment, w którym malarz uzyskuje nagle ogłęd całości tego, co chciałby namalować. Oto chaos barw i kształtów, które widzi, zaczyna nagle i w całkiem niepojęty sposób układać się w jakąś całość, w której nie ma już nic przypadkowego. Zamiast tego wszystko jawi się jako przeniknięte jakąś koniecznością, którą należy malarsko uchwycić dzięki odpowiedniemu doborowi i skonstruowaniu barw. Następujące po sobie do tej pory widoki jakiejś rzeczy zaczynają istnieć jakby równocześnie i tworzą coś w rodzaju syntezy tego, co widziane, w której namalowana rzecz zawiera w sobie całą swoją genealogię. „Diachronia” procesu widzenia urywa się nagle i nieruchomieje, zyskując status rządzącej się zasadą „synchronii” malarskiej wizji, w której czas się zatrzymał i zwrócił ku swym początkom:

„Potem już się nie ruszał, tylko patrzył rozszerzonymi oczyma, opowiadała pani Cézanne. >> Kielkował << wraz z pejzażem. Szło o to, by – zapomniawszy o wiedzy – dzięki tej wiedzy uchwycić strukturę pejzażu jako rodzącego się organizmu. Trzeba było stopić razem wszystkie fragmentaryczne widoki, zjednoczyć to, co się rozprasza wskutek zmienności spojrzenia, >>

połączyć błędzące ręce natury <<, jak mówi Gasquet. >> Przemija jakaś chwila w życiu świata – trzeba ją namalować w całej jej prawdzie <<. Medytacje kończyły się nagle.” (Merleau-Ponty, [za:] Migasiński 1995, 169)

Prawda chwili to prawda tego, co w owej chwili postrzegane. Co też jednak zarazem nie mieści się w owej chwili, ale odsyła do tego, co ją poprzedziło, bez czego nie mogłaby się ona pojawić jako taka. Trzeba więc przeciąć linearny bieg czasu i w tej szczelinie uchwycić wspomniany „motyw”. I wtedy malarzowi objawia się „prawda” owej chwili jako taki sposób widzenia rzeczy, w którym jej widzialny / namalowany kształt zawiera w sobie całą jej genealogię. Wtedy też dopiero rzecz staje się w pełni rzeczą, objawiając się patrzącemu w tym, czym jest – w całej swej fenomenalnej istocie.

W pewnym sensie wszystko ulega tutaj odwróceniu. To nie artysta maluje obraz zgodnie z własnym subiektywnym rozpoznaniem tego, co uznaje za istotne w tym, co widzi, ale to obraz maluje poprzez niego sam siebie: „Sam pejzaż myśli we mnie – mówił Cézanne – jestem jego świadomością.” (Merleau-Ponty, [za:] Migasiński 1995, 169) Pejzaż, który zaczął sam myśleć, to pejzaż, który staje się, nachodzi artystę w odwróconym czasie „motywu”, kiedy wszystkie relacje między rzeczami, uwolnione od czysto fizycznych zależności i determinacji, narzucają mu się zgodnie z logiką własnej genealogii. Logiką nieubłaganą, nie uznającą żadnego sprzeciwu, mającą w sobie coś z apodyktyczności Kantowskiego imperatywu.

Dlatego według Cézanne’a malarstwo nie ma w sobie nic z imitacji tego, co jest, ale:

„Jest aktem ekspresji. Jak słowo, które nazywa, tj. ujmuje w swej naturze i przedstawia nam jako przedmiot rozpoznawalny to, co jawiło się niewyraźnie, malarz – mówi Gasquet – >> uprzedmiotawia, projektuje, utrwała <<. Jak słowo niepodobne jest do tego, co desygnuje, tak obraz nie jest imitacją. (...) Zapominamy o zwodniczych, niejednoznacznych kształtach i poprzez nie zmierzamy prosto do kryjących się w nich rzeczy.” (Merleau-Ponty, [za:] Migasiński 1995, 169)

Pytaniem jest naturalnie, jak daleko sięga ważność tej analogii słowa z obrazem. Tym bardziej, że brak podobieństwa słowa do tego, co nazywa, nie uchronił bynajmniej literatury przed różnymi teoriami naśladownictwa tego, co realne. Jeśli więc można tutaj mówić o jakimś pokrewieństwie, to przede wszystkim z różnymi koncepcjami literatury awangardowej, gdzie twórcy, odkrywając autonomię języka wobec rzeczywistości, którą nazywa, przestali go traktować jako „wyraz” myśli, ale zaczęli koncentrować się na nim samym, starając się wyeksponować artystycznie różne jego specyficzne własności. Zaczęli penetrować sposób, w jaki język odnosi się sam do siebie i w tym odniesieniu dopiero rodzi się w nim jakiś sens. Staje się językiem jako takim.

Podobnie u Cézanne’a taką autonomię zyskuje barwa uwolniona od nałożonego na nią zadania imitowania rzeczywistości i rozpatrywana poniekąd ze względu na samą siebie. Dopiero to podejście pozwala artyście porzucić „zwodnicze i niejednoznaczne kształty” świata na zewnątrz i za pomocą samej „gry” barw i ich odcielenia zmierzać do skrywających się pod nimi rzeczy. Malowany w ten sposób świat jest światem kreowanym przez artystę jakby od nowa, wywiedzionym z samych swych korzeni. W tej postaci jest on zasadniczo obcy temu, co widzimy na co dzień, gdyż artysta wyprowadza go w oparciu o odkrytą przez siebie „geometrię” barw. I, ściśle biorąc, to właśnie owa „geometria” kieruje ruchami jego pędzla na płótnie, ona nakazuje mu, aby, wiedziony intuicją, poddał się jej, dając nową malarską „interpretację” tego, co widzi.

Właśnie dlatego Cézanne’a poruszyła tak bardzo wspomniana nowela Balzaca, w której jej bohater, malarz, podjął się niemożliwego zadania wyrażenia życia samymi barwami i dzieło, w którym tę ideę zrealizował, trzymał w ukryciu. Dla samego Balzaca i czytelników ta niezwykle opowieść miała jedynie postać „pięknej” fikcji, „pięknej” dlatego, ponieważ podobnie jak średniowieczne legendy o Świętym Graalu mówiła o czymś, co mogło się jedynie wydarzyć w świecie ludzkiej fantazji. W oczach Cézanne’a natomiast owa fikcja zyskała status tego, co jak najbardziej rzeczywiste.

Więcej, właśnie w tej noweli Balzac wyraził bezwiednie to, co stanowi najgłębszą istotę malarstwa i zarazem niedościgniony obiekt tęsknoty wszystkich mistrzów pędzla – powołać świat do istnienia w samych barwach i poprzez barwy, wydzierając mu tym samym najgłębszą „tajemnicę”, którą skrywa przed oczyma śmiertelnych, łudząc ich fałszywymi i wieloznacznymi obrazami rzeczy.

6. Malarstwo – niebezpieczna gra ze zwierciadłem świata

Znowu powraca problem tego, jakie miejsce w ramach tak pomyślanego „programu” malarstwa przypada kulturze, czy, ściśle biorąc, kulturowej tradycji. Jak w samej grze barw czy słów może dojść do głosu tradycja, skoro owa gra nakierowana jest na dotarcie do i uobecnienie w nich najbardziej pierwotnego „jądra” rzeczy? Czy ten rodzaj twórczej regresji do początków rzeczy nie implikuje z konieczności zawieszenia roli tradycji? Czy nie jawi się ona wtedy jako rodzaj przeszkody w drodze ku początkom tego, co jest?

Merleau-Ponty nie ma wątpliwości. Artysta, malarz czy pisarz:

„musi przyswoić sobie całą kulturę od jej początków i tworzyć ją na nowo, mówić tak jak mówił pierwszy człowiek, malować tak, jak gdyby jeszcze nikt nigdy nie malował. (...) Ekspresję poprzedza tylko niejasna gorączka i dopiero gotowe i zrozumiałe dzieło dowodzi, że należało w tym znaleźć raczej coś niż nic. Aby zdobyć tę świadomość, artysta musiał powrócić do jądra tego milczącego i samotnego doświadczenia, na którym opiera się kultura i wymiana myśli.”

(Merleau-Ponty, [za:] Migasiński 1995, 170)

Ale te zdania niewiele rozjaśniają, raczej każą postawić kolejne pytania. Jak jest możliwe z jednej strony „przyswojenie sobie całej kultury od jej początków”, z drugiej zaś „malowanie tak, jak gdyby jeszcze nikt nigdy nie malował”? Czy, innymi słowy, można najpierw przetra-

wić i przeniknąć do końca myślą całą kulturową tradycję i następnie w oparciu o to poznanie zacząć malować, czy mówić w sposób całkiem „dziewiczy”, tak jakby tej tradycji w ogóle nie było? Właśnie tak, jak to przedstawia autor *Widzialnego i niewidzialnego* pisząc:

„Dlatego tworzy swe dzieło tak, jak człowiek wypowiadający swoje pierwsze słowo, nie wiedząc, czy będzie ono czymś innym niż krzyk, czy zdoła się oderwać od biegu życia jednostkowego, w którym się zrodziło, i przedstawiać niezależnie istnienie sensu zrozumiałego dla tego życia w przyszłości bądź dla współistniejących z nim monad, bądź dla otwartej społeczności monad przyszłych.”

(Merleau-Ponty, [za:] Migasiński 1995, 170)

Ten najbardziej pierwotny, źródłowy sposób artykulacji dźwięków, o którym nie wiadomo jeszcze, czy przerodzi się w krzyk czy też da początek słowu, które niesie jakiś sens zrozumiały dla innych, ma miejsce ewidentnie poza kulturą. Czy też, mówiąc ściślej, umiejscowiony jest on we wspomnianym „punkcie zero” tej kultury, który jest jej najskrytszym jądrem czy źródłem właśnie dlatego, że, będąc do niej ze swej istoty odniesiony, zarazem poza nią wykracza. Właśnie bowiem istotowe wykraczanie tego punktu poza kulturę otwiera perspektywę pojawienia się całkiem nowego mówienia czy malowania rzeczy tego świata, w świetle których cała dotychczasowa tradycja ulec musi radykalnej reinterpretacji. Wobec tego ujęcia nasuwa się pytanie, czy nie stanowi ono w istocie nowej wersji romantycznego mitu pierwotnego człowieka-artysty, w którego stosunku do świata i życiowej działalności upatruje się pierwowzór wszelkiego tworzenia? Ponieważ jednak przy tym, inaczej niż oni próbuje dodatkowo wbudować na siłę w ów mit moment uprzedniego „przyswojenia” przez artystę tradycji, popada tym samym w wyraźną sprzeczność?

A może chodzi tu w istocie o przekonanie, że dopiero dotarcie do owego mitycznego pierwotnego jądra „milczącego i samotnego doświadczenia” pozwala artyście w całkiem nowy sposób spojrzeć na dotychczasową tradycję tej kultury? I tym samym otwiera przed

nim możliwość malowania czy mówienia w sposób, w jaki nikt przedtem nie malował i nie mówił? Wtedy jednak „przyswojenie” i zarazem przekroczenie dotychczasowej tradycji kulturowej dokonuje się nie w ruchu regresywnym ku jej milczącemu źródłu, lecz w ruchu progresywnym od tego źródła, którego doświadczenie otwiera przed artystą możliwość wypracowania nowego „dziewiczego” oglądu rzeczy. W istocie jednak nie jest to ogląd całkowicie „dziewiczy”, gdyż w głęboko przeobrażonej, „stopionej” postaci zawiera się w nim immanentnie cały dotychczasowy kulturowy dorobek ludzkości.

Wydaje się, że problem z interpretacją tych fragmentów bierze się stąd, iż Merleau-Ponty pragnie pogodzić w nich dwie wykluczające się perspektywy ujęcia. Z jednej strony chce wykazać, że sztuka Cézanne’a – podobnie jak każda wielka sztuka – wyrasta na podłożu głęboko przemyślanej, wręcz przetrawionej przez twórcę tradycji europejskiego malarstwa. Z drugiej strony chce podkreślić, że wielkość tej sztuki ma swoje źródło w dotarciu przez tego artystę do swoistego „punktu zero” tej tradycji i jego bezpośrednim doświadczeniu. Ten punkt to najgłębsze i najbardziej pierwotne jądro wszelkiej twórczości. Jest on niczym ożywcze źródło, z którego biorą się wszelkie nowatorskie pomysły twórców.

Problem jednak w tym, że jeśli oberzemy ten drugi punkt widzenia, tak pojęte „milczące” jądro i źródło wszelkiej twórczości usytuowane jest, jako takie, poza kulturową tradycją. Tylko wszak dzięki temu pozwala ono twórcy poza tę tradycję wykroczyć względnie głęboko przeobrazić jej dotychczasową postać. Ten problem to kwestia dokładniejszego określenia „miejsca”, z którego wypływa wszelka twórczość:

„Sens tego, co wypowie artysta, nie istnieje nigdzie, ani w rzeczach, które nie są jeszcze sensem, ani w nim samym, w jego nieuformowanym życiu. Odwraca się od rozumu już istniejącego, do którego ograniczają się >> ludzie kulturalni< <, i odwołuje do rozumu, który ogarnąłby swe własne zaczątki. (...) W każdym razie

zwraca się ku idei czy projektowi nieskończonego Logosu” (Merleau-Ponty, [za:] Migasiński 1995, 170)

Gdzie zatem istnieje ostatecznie „sens” tego, co zostało stworzone przez artystę? „Sens” jego dzieła? Merleau-Ponty nie daje na to pytanie jednoznacznej odpowiedzi. I dać jej nie może, gdyż poniekąd „sens” ten jest nigdzie. To znaczy jest on w „miejscu”, które nie sposób jest jednoznacznie zidentyfikować, ponieważ nie należy ono ani do realnego świata na zewnątrz, ani do podmiotowego wnętrza artysty, ani też nie ma nic wspólnego z wszelkimi skostniałymi, zamkniętymi w sobie postaciami rozumu, które przybrały postać abstrakcyjnych bytów.

To „miejsce”, z założenia niedefiniowalne, można określić tylko negatywnie jako jakieś „pomiędzy” tymi wszystkimi sferami. I – paradoksalnie – to właśnie dzięki tej niemożliwej do jednoznacznej identyfikacji postaci chce być ono czymś więcej niż one. Ba – chce być w pewnym sensie Wszystkim. Pojawem rzeczy i rzeczą zarazem. Rozumem, który ogarnął własną genealogię. Właściwie jest to miejsce niemożliwe, które artysta pragnie pochwycić w swoim słowie, dźwięku czy barwie. Tyle że mogą być one jedynie aluzją do niego, rodzajem metafory, w której przywołane zostaje ono jako pewna samotłumacząca się całość. Tym też należy tłumaczyć ciągłą udrękę, nieustanne wątplenie Cézanne’a w sens własnej malarskiej misji. Udręka ta ma swoje źródło w poczuciu skazania na barwę jako na wieczną aluzję do tego, co jest. Aluzję, która chciałaby je w sobie wyczerpać i wchłonąć bez reszty, tyle że jest to z założenia niemożliwe:

„Udręka Cézanne’a to udręka przed wypowiedzeniem pierwszego słowa. Sądził, że jest bezsilny, ponieważ nie był wszechmocny, ponieważ nie był Bogiem, a chciał jednak odmalować świat, przemienić go całkowicie w widowisko, ukazać, w jaki sposób nas dotyka.”

(Merleau-Ponty, [za:] Migasiński 1995, 171)

Najtrudniejsze chwile dla malarza to zatem chwile przed pierwszym pociągnięciem pędzla. Interwały

czasu między dotychczas namalowanymi przez niego obrazami a tym kolejnym, w którym być może uda mu się urzeczywistnić swój sen o jedności barwy z rzeczą. Nie chodzi tutaj jednak tylko o stopienie się barw jego obrazów z rzeczami, które sobą przywołują, ale też o zastąpienie przez nie tych ostatnich. Tym samym zaś o stworzenie świata całkiem od nowa – zamienienie go w „widowisko”. Jednak mimo tego iż zdaje sobie sprawę, że podobny zamiar jest niemożliwy do spełnienia, bierze pędzel do ręki i wdaje się w tę niebezpieczną grę, w której już z góry stoi na straconej pozycji. Każdy namalowany przez niego obraz – jeśli mierzyć go miarą tego rodzaju dążenia – będzie bowiem miał w sobie nieuchronnie coś z porażki. Będzie, choćby najdoskonalszy, tylko niby-widowiskiem, tylko niby-splotem barwy z rzeczą. Nawet jeśli ukaże sobą coś z „dotyku” świata, będzie to zawsze dotyk na niby. A zarazem dotyk śmiertelny – ten sam, jakim był dla Narcyza dotyk własnego obrazu w lustrze wody.

BIBLIOGRAFIA

- Rudolf Bernet, *Voir et être vu. Le phénomène invisible du regard et la peinture*, „Revue d'esthétique”, Nr. 36, 1999, s. 37–47
- Vincent Descombes, *To samo i inne. Czterdzieści pięć lat filozofii francuskiej (1933–1978)*, przekł. B. Banasiak, R. Matuszewski, Warszawa 1996
- Vincent Descombes, *L'écrivain traducteur*, „Revue d'esthétique”, Nr. 36, 1999, s. 107–120
- Eliande Escoubas (red.), *Phénoménologie et l'esthétique*, Paris 1998
- Eliande Escoubas, *Le corps de l'oeuvre et le principe d'utopie*, „Revue d'esthétique”, Nr. 36, 1999, s. 9–22
- Łukasz Kiepuszewski, *Obrazy Cézanne'a. Między spojrzeniem a komentarzem*, Gdańsk 2004
- Maurice Lefeuve, *Merleau-Ponty au delà e la phénoménologie. Du corps, de l'être et du langage*, Paris 1976
- Claude Lefort, *Ciało, cielesność, czyli Merleau-Ponty*, przekł. J. Skoczylas, S. Cichowicz, [w:] M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, Gdańsk 1996
- Iwona Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001
- Jean F. Lyotard, *Filozofia i malarstwo w dobie eksperymentu*, przekł. M. P. Markowski, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1998 [Lyotard 1998]
- Jean F. Lyotard, *Discours/figure*, Paris 1970
- Stéphanie Menacé, *Comment apprendre à voir d'après le visible et l'invisible de Merleau Ponty*, „Revue d'esthétique”, Nr. 36, 1999, s. 81–100
- Maurice Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. S. Cichowicz, Gdańsk 1996 [Merleau-Ponty 1996]
- Maurice Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc (red. J. Migasiński), Warszawa 1996 [Merleau-Ponty 1996b]
- Jacek Migasiński, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995 [Migasiński 1995]
- Piotr Mróz, *Sztuka jako projekt. Filozofia i estetyka Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, Kraków 2002
- Monika Murawska, *Tajemnica żywej cielesności. Fenomenologia ciała w ujęciu Maurice'a Merleau Ponty'ego i Michela Henry'ego*, „Sztuka i filozofia”, 2008, nr 33 s. 127–144
- „Sztuka i filozofia”, 2008, nr 33 (numer poświęcony filozofii Merleau Ponty'ego w setną rocznicę jego urodzin)