

# Fenomenolog i jego cień. Percepcja *contra* doznanie w fenomenologii sztuki Maurice’a Merleau-Ponty’ego i Henri Maldineya

MONIKA MURAWSKA

Fenomenologia francuska podąża tropem Husserla, usiłując, jak ujmuje to Merleau-Ponty, odsłonić to, co nie zostało w jego filozofii pomyślane i wypowiedziane wprost, a co może w ogóle nie jest „do pomyślenia” i pozostaje wyłącznie „do odczucia”<sup>1</sup>: „Kiedy Husserl umarł – pisze Merleau-Ponty w poświęconym niemieckiemu filozofowi tekście zatytułowanym *Filozof i jego cień* – pozostało to, co niepomyślane Husserla, co faktycznie należy do niego, a co jednak odsłania coś innego. Myślenie nie polega na posiadaniu przedmiotów myślowych, lecz na tym, aby za ich pomocą wyznaczyć taką dziedzinę myśli, której jeszcze nie pomyśleliśmy”<sup>2</sup>.

Dwaj przedstawiciele fenomenologii francuskiej – Maurice Merleau-Ponty i Henri Maldiney – wyznaczają właśnie tę dziedzinę myśli, której Husserl nie pomyślał, czy raczej nie do-myślał do końca, i eksplorują potencjał filozofii Husserla, odsłaniając znaczenie sztuki w badaniach fenomenologicznych. Ich rozważania wydają się na pierwszy rzut oka opozycyjne wobec siebie, ale fenomenologia Maldineya okazuje się ostatecznie głęboko zakorzeniona w tym, co „niepomyślane” filozofii Merleau-Ponty’ego, który, tak jak Husserl, także ciągnie przecież za sobą swój własny cień<sup>3</sup>. Każdy fenomenolog ciągnie bowiem za sobą taki cień, który następcy dostrzegają i przekształcają na swój sposób.

<sup>1</sup> Dziękuję dr. Piotrowi Schollenbergowi za cenne uwagi odnoszące się do kategorii „l’impensé” (tego, co niepomyślane) w fenomenologii Merleau-Ponty’ego.

<sup>2</sup> M. Merleau-Ponty, *Filozof i jego cień*, przeł. J. Migasiński [w:] *Fenomenologia francuska. Rozpoznanie/interpretacje/rozwinienia*, red. J. Migasiński, I. Lorenc, IFiS PAN, Warszawa 2006, s. 161.

<sup>3</sup> Tamże, s. 189.

Zarówno Merleau-Ponty, jak i Maldiney podkreślają znaczenie naszego ucieleśnionego bycia w świecie. Radykalizują też myśl Husserla. Merleau-Ponty opisuje w *Widzialnym i niewidzialnym* chiazmę – przenikanie się wszystkich wymiarów bytu, opisuje też byt nieoswojony, unerwiony, żywą tkankę cielesną, dochodząc do granic języka filozoficznego. Jego chiazma i *hiatus* – dystans, o którym pisze, stają się bliskie takim pojęciom jak choćby plazma morfogenetyczna w filozofii Jana-Francoisa Lyotarda lub zostają zestawione z Derridiańską różnią<sup>4</sup>. Natomiast Maldiney stara się zbadać absolutną receptywność, a więc bierność podmiotu, i koncentruje się na doświadczeniach swoiście pojętego kryzysu<sup>5</sup>, które jako jedyne pozwalają jego zdaniem ukonstytuować się podmiotowości. Co więcej Maldiney krytykuje percepcję jako zawsze uprzedmiotawiającą, uznając za podstawę naszego kontaktu ze światem doznawanie lub odczuwanie (*sentir*). Warto jednak zapytać, czy kategoria percepcji w fenomenologii Merleau-Ponty’ego nie okazuje się ostatecznie ściśle doznaniowa, a przez to znacznie bliższa opisom Maldineya niż on sam to *explicite* przyznaje? Spróbujemy odpowiedzieć na to pytanie, koncentrując się na dwóch głównych tematach, jakimi zajmują się obaj francuscy filozofowie; na dwóch cieniach, jakie obaj za sobą ciągną: na ciele i na sztuce.

## I

Dla Merleau-Ponty’ego oczywiste jest nasze powiązanie ze światem: „Świat nie daje się oddzielić od podmiotu, który nie jest niczym innym niż projektem świata, a podmiot jest nieodłączny od świata, ale od świata, który on sam projektuje”<sup>6</sup>. Nasz związek ze światem polega na wzajemnym uwikłaniu. W fenomenologii Maldineya także chodzi o opisanie naszego źródłowego zakorzenienia w świecie. Jak zostało to wcześniej podkreślone, punktem wyjścia ma tu być jednak nie tyle uwikłana w świat percepcja (*perception*), co doznawanie (*sentir*); doznawanie wrażeń, ale także odczuwanie są bowiem według Maldineya wymiarem „patycznym” spotkania z rzeczami, który nie pozwala na ich obiektywizację<sup>7</sup>. Słowo „patyczny” wywodzi się od greckiego terminu *pathos* oznaczającego doznanie, ale także cierpienie, co, jak zobaczymy, okaże się ważne dla dalszych rozważań. Zostało bezpośrednio przejęte z koncepcji niemiecko-amerykańskiego fenomenologa poważnie zainteresowanego też neurologią – Erwina Strausa. Straus ujmuje ten problem następująco: „Przez moment patyczny rozumiemy bezpośrednią komunikację z rzeczami, opierającą się na ich sposobie zmysłowej i zmieniającej się wciąż prezentacji

<sup>4</sup> M. Pokropski, *Différance and Hiatus: Derrida and Merleau-Ponty on the Subject’s Constitution* [w:] *Thinking in Dialogue with Humanities. Paths into the phenomenology of Merleau-Ponty*, red. K. Novotny, S. Hammer, A. Gleonec, P. Specian, ZetaBooks 2011.

<sup>5</sup> H. Maldiney, *Existence: crise et création* [w:] *Maldiney. Une singulière presence*, Encre Marine, Paris 2014, s. 219–256.

<sup>6</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 2001, s. 452.

<sup>7</sup> H. Maldiney, *Regard, parole, espace*, Cerf, Paris 2012, s. 17.

(*donation*). Moment patyczny nie odnosi się [...] do przedmiotów, mających jakieś ustalone lub zmienne własności; przedmiotów, które właśnie z powodu tych własności mogłyby nas pociągać, przerażać czy prześladować”<sup>8</sup>. Odnosi się nie do „co”, ale do „jak” bycia danym. Percepcja i doznanie różnią się więc od siebie tak, jak badanie medyczne różni się od miłosnej pieszczoty. W ujęciu Strausa doznawanie oznacza zresztą jednocześnie samopobudzenie i pobudzenie z zewnątrz, bowiem jest relacją lub raczej związkami z potencjalną całością świata. Potencjalną, ponieważ każdy nasz ruch i każde nowe doznanie przekracza poprzednie i kieruje się zaraz ku następnemu. Całość pozostaje więc niemożliwym do uchwycenia i nieobecnym kresem<sup>9</sup>, co nie zmienia jednak tego, że Ja i świat w doznaniu współtworzą nierozdzielalną jedność.

Percepcja oznacza więc z tej perspektywy poznanie obiektywizujące, powiązane z refleksją, a więc podporządkowujące sobie świat rzeczy i nawiązujące do znanej tezy Parmenidesa o tożsamości bytu i myślenia. Tak rozumiana percepcja nie ma jednak wiele wspólnego z percepcją w ujęciu Merleau-Ponty’ego. Już w *Fenomenologii percepcji* znaczenie cielesności w odnoszeniu się Ja do świata pozwala na zanegowanie prostej relacji podmiotowo-przedmiotowej jako podstawy naszego współistnienia ze światem, choć sam Merleau-Ponty skrytykuje to ujęcie w swoich późniejszych tekstach. Wiara percepcyjna, a więc niepodważalna wiara w istnienie świata takim, jakim się nam jawi, która w *Widzialnym i niewidzialnym* będzie już ściśle związana ze swoiście pojętą widzialnością, nie jest z pewnością czymś uprzedmiotawiającym, a ponadto okazuje się blisko związana z bezpośrednim doznawaniem, co znaczy, że percepcja nie zostaje zapośredniczona przez reprezentację. Najpierw przeżywam świat, a dopiero potem go poznaję za pomocą pojęć.

Tak więc postrzeżenie opisane w *Fenomenologii percepcji* Merleau-Ponty’ego okazuje się znacznie bardziej złożone niż w ujęciu podążającego za Strausem Maldineya. Nie oznacza bowiem wyłącznie postrzeżenia wzrokowego, ale jest całościowym doświadczeniem tego, co mnie otacza. Posługuję się bowiem wszystkimi zmysłami, a w moim kontakcie z rzeczywistością ważną rolę odgrywają także kinestezy, czyli samoporuszenia mojego ciała. Co więcej, intencjonalność świadomości zostaje w *Fenomenologii percepcji* zastąpiona intencjonalnością ciała<sup>10</sup>. Najpierw jestem w świecie i odnoszę się do niego cielesnie, a dopiero następnie poddaję go intelektualnemu ujęciu. Podmiot percepcji jest więc wcielony. Nie jest dla siebie całkowicie przejrzysty, ale nie jest też zupełnie bierny czy nieświadomy. Poznaje siebie w działaniu<sup>11</sup>. Wiara percepcyjna oznacza ściśle powiązanie z ciałem, które

<sup>8</sup> E. Straus, *Les formes du spatial*, przeł. M. Gennart [w:] *Figures de la subjectivité*, red. J.-F. Courtine, CNRS, Paris 1992, s. 23.

<sup>9</sup> R. Barbaras, *Vie et intentionnalité. Recherches phenomenologiques*, Vrin, Paris 2003, s. 75.

<sup>10</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, dz. cyt., s. 155.

<sup>11</sup> D. Marie, *Experience quotidienne et expérience esthétique chez Heidegger et Merleau-Ponty*, Hartmann, Paris 2002, s. 146.

przestaje być fragmentem przestrzeni czy narzędziem, ale staje się, by posłużyć się sformułowaniem samego Merleau-Ponty'ego, „spłotem widzenia i ruchu”<sup>12</sup>.

Ciało staje się w ten sposób najważniejszym punktem odniesienia fenomenologii Merleau-Ponty'ego. Maldiney podąża tym samym tropem, który stanie się też ważny dla Michela Henry'ego czy Jeana-Luca Mariona, i także, jak jego poprzednicy, przyjmuje Husserlowski podział na *Leib* i *Körper*: „*Leib* to prawdziwe ciało własne, które w staroniemieckim odpowiada rozumieniu sobości. Mówiło się *Mein Leib*, co znaczyło »moje życie«”<sup>13</sup> – pisze Maldiney. Ciało własne (*corps propre*) staje się moją żywą cielesnością (*chair*), ale cielesność zostaje powiązana z bardzo ważną na gruncie fenomenologii Maldineya kategorią, jaką jest Otwarcie. Ciało nie tylko pozwala mi otworzyć się na świat, ale, jak ujmuje to Maldiney, otwiera samo Otwarcie. Maldiney posługuje się tu zamiennie dwoma francuskimi terminami, jakimi są *Ouvert* – otwarcie i *Ouverture* – otwartość<sup>14</sup>. Otwarcie oznacza w jego ujęciu wyrzucanie się na zewnątrz, ale nie w formie Heideggerowskiego projektu, co dla Maldineya, jak zobaczymy, okaże się niezwykle istotne; oznacza utrzymywanie siebie w otwarciu i zarazem swoistą receptywność lub raczej pasywność, która pozwala na przyjmowanie tego, co się wydarza lub co się nam przydarza. Wydaje się, że jest to najradykałniejszy punkt fenomenologii Maldineya, na którym zarazem zasadza się najpoważniejsza różnica między fenomenologią Maldineya a filozofią Merleau-Ponty'ego.

Można uznać, że według Maldineya subiektywność wyzybywa się operatywności, przestaje być aktywna i skazuje się na pasywność wobec tego, co ma się wydarzyć. Bezwarunkowo przyjmuje w ten sposób zdarzenie, „na-tyka się” na nie. Zarazem jednak zdarzenie, kolejne Heideggerowskie pojęcie na gruncie fenomenologii Maldineya<sup>15</sup>, jest czymś nieoczekiwanym, dlatego zupełnie nie spodziewamy się tego, co nadejdzie. Zawsze nas ono zaskakuje. Napotykam więc zdarzenie, które pozwala ujawnić się czystej zjawiskowości<sup>16</sup>. Jak widzimy, w filozofii Maldineya transcendencja może być dana jedynie w radykalnej pasywności: „Istnieje transcendencja w pasywności, która nie jest transcendencją projektu, ale która okazuje się konstytutywna dla egzystencji jako osoby”<sup>17</sup>. Dlatego też nasze otwarcie na po-

<sup>12</sup> M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, przeł. S. Cichowicz, Słowo/Obraz/terytoria, Gdańsk 1996, s. 20.

<sup>13</sup> Za: F. Jacquet, *Sentir et exister – Seul l'événement est à vivre w: Maldiney. Une singulière présence*, dz. cyt., s. 113.

<sup>14</sup> Różnicę między nimi próbuje opisać Renaud Barbaras w tekście zatytułowanym *L'essence de la réceptivité* zawartym w zbiorze *Maldiney. Une singulière présence*, Encre Marine, Paris 2014. Jest to jednak tylko wstępny szkic zarysowujący pewne problemy, ale nie starający się ich rozwiązać i przeanalizować. Na rozwinięcie tych kwestii nie mamy tu jednak miejsca.

<sup>15</sup> Heidegger posługiwał się niemieckim słowem *Ereignis* tłumaczonym na język polski jako wydarzenie, Maldiney posługując się z kolei francuskim słowem *événement*, na język polski przekładanym najczęściej jako zdarzenie.

<sup>16</sup> H. Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, Cerf, Paris 2012, s. 41.

<sup>17</sup> H. Maldiney, *Penser l'homme la folie*, Jerome Millon, Grenoble 2007, s. 321 i s. 351.

jawianie się, na zjawiskowość nie ma struktury projektu. Z tej perspektywy każdy projekt zakłada już, a więc wymaga źródłowego otwarcia, opiera się na pasywności, rozumianej jako otwarcie na nieskończone możliwości, a więc na to, co przewyższa wszelką określoną możliwość – jest otwarciem na to, co nieprzewidziane. Jesteśmy więc pasywni, bierni wobec tego, co nieprzewidziane. Nie czekamy na zdarzenie, nie spodziewamy się go. W tym wypadku oczekiwanie byłoby przecież oczekiwaniem na Nic. „Byłoby bliskie temu, co przeżył Nietzsche w Sils Maria” – pisze Maldiney<sup>18</sup>. Fenomen czy zjawisko jako zdarzenie wyłania się więc z nicości. Postawę otwarcia na to, co nieprzewidziane, a więc to pozbawione intencjonalności otwarcie, tę charakteryzującą podmiot receptywność, a więc bierność wobec doznania Maldiney nazywa transpasywnością (*transpassible*)<sup>19</sup>. Transpasywność stanie się główną, a zarazem najbardziej oryginalną kategorią w fenomenologii Maldineya.

Pojawia się tu jednak istotne pytanie: Czy otwarcie tak radykalnie nieintencjonalne pozostaje jeszcze otwarciem? Czy receptywność tego typu paradoksalnie nie zamyka subiektywności w niej samej, nie pozwalając jej niczego „otrzymać”, bowiem takie otwarcie może otwierać tylko na nicość, a więc nie ma w nim żadnego dystansu wobec tego, czego miałyby ona doświadczyć, co miałyby „otrzymać”? Sam Maldiney pisze wprost, że „transpasywność wobec zdarzenia znajdująca się poza oczekiwaniem, jest transpasywnością wobec Nicości (*Rien*), z której zdarzenie wyłania się, zanim jeszcze stanie się w ogóle możliwe”<sup>20</sup>.

We francuskojęzycznej literaturze filozoficznej najdobitniej wyraził tę wątpliwość Renaud Barbaras, dostrzegając, że w ujęciu Maldineya zanika różnica między otwarciem a tym, na co ono otwiera, między receptywnością i tym, co zostaje w niej dane<sup>21</sup>. Bierność i receptywność subiektywności, a więc jej otwarcie, stają się więc w fenomenologii Maldineya na tyle radykalne, że zaciera się różnica między tym, który doznaje, a tym, co zostaje przez niego doznane, choć sam filozof wydaje się być świadomy tego niebezpieczeństwa. Między innymi dlatego posługuje się łacińskim przysłówkiem „trans”, który sugeruje pojęciową trans-gresję, próbę opisaną zjawisk wymykających się słowom, a zarazem ambiwalencję opisywanego fenomenu, który dopiero „otwiera” możliwość pojawiania się czegokolwiek.

<sup>18</sup> Tamże, s. 419.

<sup>19</sup> Francuski przymiotnik „*transpassible*” składa się z dwóch członów – „*trans*” oznacza wyjście poza, natomiast przymiotnik „*passible*” dosłownie przekłada się jako wrażliwy, zarówno zmysłowo, jak i afektywnie, a także jako cierpiący lub znoszący cierpienie. Pojęcie to implikuje spore kłopoty translatorskie, dlatego zdecydowałam się na formę zbliżoną brzmieniem do oryginału, ale zarazem przekłamującą nieco jego znaczenie. Transpasywność odsyła do pasywności, a więc oznacza bierność, a nie wrażliwość czy cierpienie. Usprawiedliwieniem takiego wyboru może być tu Maldineyowski opis „*transpassibilité*” (transpasywności), który kładzie nacisk na receptywność podmiotowości, a więc jej bierność w przyjmowaniu tego, co się jej przydarza. Trzeba jednak podkreślić, że w języku francuskim związki tej kategorii z cierpieniem i wrażliwością są dla użytkownika tego języka natychmiast uchwytnie; natomiast w polskim tłumaczeniu znikają.

<sup>20</sup> H. Maldiney, *Penser l'homme la folie*, dz. cyt., s. 422.

<sup>21</sup> R. Barbaras, *L'essence de la réceptivité*. [w:] Maldiney. *Unesingulière presence*, dz. cyt., s. 29.

Poza tym Maldiney wielokrotnie podkreśla powiązanie opisywanej przez siebie pasywności z (podporządkowaną mu wprawdzie) aktywnością podmiotu. Te dwa momenty okazują się więc ostatecznie ze sobą powiązane.

Przypomnijmy jednak, że Maldiney nieustannie podkreśla, jak ważna i wielka jest różnica między otwarciem a Heideggerowskim projektem czy projektującą aktywnością podmiotu, do której odwołuje się Merleau-Ponty. Transpasywność jest otwarciem niezwiązanym z żadnym projektem. Przeciwnie do intencjonalności, która jest donacją czy inaczej prezentacją czegoś, otwarcie, jak podkreśliliśmy, jest otwarciem na nic i to właśnie ta relacja okazuje się istotą receptywności. Polega ona na przyjęciu, doznaniu czystej zjawiskowości. Warto także podkreślić, że „nic”, o które chodzi Maldineyowi, nie jest tożsame z nicością, stąd również użycie francuskiego słowa *rien*, które ma odróżnić się od Sartre’owskiej nicości – określanej francuskim słowem *néant*. Negatywność, o którą tu chodzi, nie jest brakiem. Nadchodzi wraz ze zdarzeniem, a zdarzenie niczego nie obwieszcza i nie pozwala się powiązać z łańcuchem przyczyn i skutków, jaki występuje w świecie złożonym z bytów. „Nic”, o którym mowa, wiąże się więc z porządkiem poza-bytowym, poza-przedmiotowym, poza-objektywnym, w którym jednak zanurzony jest każdy poszczególny byt; jest więc związane ze światem. W ten sposób „nic” okazuje się paradoksalnie tłem czy też głębią, z której wyłania się każdy konkretny byt, staje się więc warunkiem jego możliwości<sup>22</sup>.

Jednocześnie transpasywność pozostaje związana z cielesnością, ponieważ to ona pozwala na użycie zmysłów, to ona dysponuje złożoną sferą doznań (wewnętrznych i zewnętrznych pobudzeń), a więc tym, co Husserl określa mianem warstwy hyletycznej. Podobnie też jak Merleau-Ponty, Maldiney podkreśla znaczenie wertykalnego charakteru ciała, a także jego uprzestrzennienie, które pozwala nam się poruszać, a tym samym wyznaczać punkty widzenia, z których postrzegamy świat. W ten sposób każda prezentacja jakości zmysłowej, takiej jak gładkość czy szorstkość, zakłada ruch ręki i okazuje się być z nim związana<sup>23</sup>. Ciało jest byciem-tu-oto (*être-le-là*)<sup>24</sup>, ale jego wertykalność pozwala na to, by znajdowało się zarówno „tu” – w jednym konkretnym miejscu, jak i „tam”, „przenosząc się” gdzieś dalej za pomocą wzroku. Za pomocą zmysłów ciało może poszerzać pole doświadczenia, może słyszeć dźwięki dochodzące zza ściany, widzieć coś, co dzieje się dwa metry od niego, dotykać czegoś, co znajduje się na wyciągnięcie ręki. To swoiste „bycie we wszystkim”, co je otacza, okazuje się związane z ekstazytą naszego ciała, z jego nieustannym wykraczaniem poza siebie. To, co jest daleko, staje się bliskie, a to, co znajduje się blisko, może, jak w przykładach Heideggera, być dalekie, jak choćby okulary czy lornetka. Dla Merleau-Pon-

<sup>22</sup> Tamże, s. 25.

<sup>23</sup> F. Jacquet, *Sentir et exister – Seul l'événement est à vivre*, s. 114.

<sup>24</sup> Francuskie sformułowanie „être-le-là” jest jednym z przekładów na język francuski Heideggerowskiego *Dasein*.

ty'ego dzięki swojemu widzialnemu ciału pogrążony jestem w widzialnym, ponieważ ten, który widzi, nie przywłaszcza sobie tego, co widzi, ale zbliża się do tego spojrzeniem<sup>25</sup>. Maldiney, zupełnie jak Merleau-Ponty, podkreśla znaczenie widzenia, choć ujmuje jego wagę nieco inaczej, pisząc: *Widzę tu, gdzie jestem* oraz *Jestem tu, gdzie widzę*<sup>26</sup>. *Widzę tu, gdzie jestem*, bowiem od mojego usytuowania w przestrzeni zależy to, co widzę, i to, czego doznaję, ale zarazem *Jestem tu, gdzie widzę*, bowiem to, co widzę, pozwala mi się usytuować w przestrzeni i dopiero w ten sposób moje pole widzenia staje się podstawą tego, czego doznaję. Jednocześnie jednak wszelkie „tu” i „tam” mieszają się ze sobą, bowiem, egzystując w Otwarcu, znajduję się wszędzie. Doznanie okazuje się przecież absolutnie nieintencjonalne, dlatego nie można tu mówić o odniesieniu do jakiegoś konkretnego obiektu czy o nakierowanie na określony fenomen. Nie ma tu żadnego nakierowania lub też, inaczej to ujmując, na „nic” się nie nakierowujemy. Doznanie, o które chodzi Maldineyowi, bliskie byłoby afektom – bólowi czy rozkoszy – które rozchodzą się po ciele, wymykając się konkretyzacji, a więc intencjonalności, o czym w *Badaniach logicznych* pisał już zresztą sam Husserl<sup>27</sup>. Nie chodziłoby tu o ból konkretnej części ciała, ale o ból rozchodzący się po całym ciele, czy też, by posłużyć się przykładem Husserla, o doznanie bliskie śwędzeniu, którego nie potrafię zlokalizować. Otwarcie wiązałoby się z doznaniem tego typu.

Transpasywność ucieleśnionej egzystencji okazuje się także zasadą rządzącą podwojeniem doznawania, które stało się tak istotne dla Merleau-Ponty'ego. Dwuznaczność doznania cielesnego czy dwubiegunowość doznaniowości odnosi się do sytuacji, w której jedna nasza ręka dotyka drugiej. Obie mogą stawać się na przemian dotykające lub dotykane. Mogą uprzedmiatawiać siebie nawzajem, a zarazem odczuwać w sobie samą zdolność dotykania, czucie<sup>28</sup> i swoje własne ruchy. Należy ujmować tkankę cielesności nie jako substancję, powiązanie ciała i umysłu, bo wtedy stawałaby się ona niezrozumiałą jednością sprzeczności, ale raczej jako żywioł, konkretną realizację ogólnego sposobu bycia<sup>29</sup>, która ujawnia się właśnie w nieskończonej możliwości przechodzenia tego, co dotykane, w dotykające, i odwrotnie. Maldiney uznaje wyjątkowość tego doświadczenia i jego konstytutywny charakter dla ciała, ale biegunowość egzystencji oznacza dla niego również coś innego. Moja własna ręka może mnie otwierać na świat, może odczuwać i przyjmować, ale z drugiej strony może się także na niego zamknąć. Podział na percepcję i doznanie odsyła w ten sposób do dwóch *modi* istnienia, które opisuje Maldiney. Doznanie wiąże się z egzystowaniem. Otwierając się na zdarzenie, doznając go, egzy-

<sup>25</sup> M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, dz. cyt., s. 21.

Za: F. Jacquet, *Sentir et exister – Seull'événementest à vivre*, dz. cyt., s. 121.

<sup>26</sup> E. Husserl, *Badania logiczne*, t. II, przeł. J. Sidorek, PWN, Warszawa 2000, s. 487–498.

<sup>28</sup> E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga druga*, przeł. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1974, s. 214.

<sup>29</sup> M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, Aletheia Warszawa 1996, s. 151.

stuję; natomiast mogę także uprzedmiotawiać rzeczywistość, odnosić się do niej pragmatycznie, moja ręka może używać przedmiotów, poznawać je, wykorzystywać, podporządkowując je swoim celom i oczekując od nich tego, że spełnią określone funkcje w systemie odniesień, jaki dla nich przygotowujemy. W ten sposób życie percepcyjne zaczyna oznaczać administrowanie rzeczywistością, co w doznaniu nie może mieć miejsca, ponieważ w doznaniu fenomeny pojawiają się, zanim przyjmą jakąś konkretną formę, zanim staną się zobiektywizowane i podatne na manipulację.

I tutaj dochodzimy do kolejnego newralgicznego punktu fenomenologii Maldineya. Maldiney zakłada, że w swoim codziennym życiu człowiek nie egzystuje, mimo że zawsze ma taką możliwość. Codziennosc nie pozwala nam egzystować, bowiem zmusza nas do skupienia się na pragmatyce życia. Tylko w momentach wyjątkowego smutku lub wyjątkowej radości doznajemy zdarzeń i egzystencji. Tylko w takich momentach egzystujemy. W codziennym życiu, pełnym banalnych, choć koniecznych dla nas czynności, egzystencja zostaje zasłonięta, przytłumiona, a doświadczenie świata przekształca się w pragmatyczną percepcję rzeczywistości. Świat składa się wtedy z przedmiotów, których tylko używamy. Jak widzimy, dla Maldineya używanie narzędzi, w przeciwieństwie do ujęcia Heideggera, nie stanowi naszego prymarnego kontaktu ze światem. To radykalne odróżnienie transpasywnego otwarcia, a więc doznawania, od codziennej percepcji, która pozwala nam odnaleźć się w uniwersum przedmiotów i na nie działać, nie oznacza jednak, że egzystencja jest rozdarta. Egzystencja jest jednością, a oba jej wymiary nieustannie się przeplatają. Percepcja wyłania się na tle i dzięki transpasywnemu odczuwaniu, które zarazem wyłania z siebie percepcję. Maldiney podkreśla tylko, że doznawanie poprzedza percepcję w porządku ontologicznym i w ten sposób czyni ją możliwą. Na tej podstawie Frédéric Jacquet wyróżnia trzy powiązane ze sobą wymiary egzystencji, które nieustannie się ze sobą mieszają<sup>30</sup>. Pierwszym jest źródłowa relacja ze światem, jaką jest Otwarcie. Robi ono miejsce drugiemu wymiarowi, jakim jest percepcja związana ze zobiektywizowanym życiem, a ten wymiar przekształca się z kolei w następny – w postawę estetyczną pozwalającą na ponowny zwrot w kierunku egzystencji. Najpierw doznanie przechodzi w percepcję, a następnie następuje powrót do doznania, który jest możliwy i wzbogacony przez postawę estetyczną. Dlatego właśnie w fenomenologii Maldineya tak istotna okazuje się sztuka. Pozwala na powrót do prymarnego kontaktu z rzeczywistością, który jednak jest stanem nietrwałym<sup>31</sup>. Zawsze istnieje bowiem możliwość pogrążenia się w świecie codzienności, ponieważ, tak jak u Heideggera, doznawanie wiąże się z lękiem. Jeśli subiektywność doznaje najpełniej w chwilach kryzysu, kiedy świat

<sup>30</sup> F. Jacquet, *Sentir et exister – Seul l'événement est à vivre*, dz. cyt., s. 120.

<sup>31</sup> Warto podkreślić związki tego ujęcia z wypracowanymi przez Heideggera kategoriami autentyczności i nieautentyczności. Nie ma tu miejsca na ich analizę, ale skojarzenia z Heideggerowską filozofią wydają się uderzające. Życie autentyczne jest stałą troską (*Besorgenheit*), jest nieustanną trwogą wynikającą ze zrozumienia absurdalności naszego istnienia i kresu.



obiektywnych przedmiotów zostaje zastąpiony przez doznanie nieuformowanych jeszcze zjawisk, a właściwie ich podstawy, jaką jest „nic”, doznanie okazuje się powiązane z cierpieniem, a lęk staje się nieodłączny od doznawania. Dlatego tendencja do przekształcenia doznania w percepcję jest też wynikiem ucieczki przed lękiem, a zarazem konieczności narzucanych przez praktyczne życie, które musi opierać się na zdefiniowanych przedmiotach<sup>32</sup>.

Jak widać, to, co łączy obu myślicieli, to także podejście do subiektywności, która nie jest już w pełni samowystarczalna i przejrzysta. W fenomenologii Merleau-Ponty’ego okazuje się powiązana z brakiem czy wywłaszczeniem. Odwracalność dotyku nie jest bowiem jego zdaniem nigdy zupełna. Zawsze jeden z elementów pozostaje dotykającym, a drugi dotykany. Mamy tu do czynienia z niestannym wymykaniem się, niemożliwością dopasowania, z *hiatusem*, a więc rozziwem między jednym a drugim, bowiem przylegam do świata za pomocą mojego ciała, ale między mną a nim zawsze znajdujemy dystans – porowatą tkankę bytu. Rozziew czy odstęp wpisany zostaje w ten sposób w samą istotę spostrzeżenia; nigdy nie docieramy do przedmiotu, możemy się do niego tylko zbliżyć w niekończącym się procesie; pozostaje on na zawsze obcy. Ucieleśniona podmiotowość nigdy też nie może poznać do końca samej siebie. W przeciwieństwie do ujęcia Maldineya, pasywność odbioru wiąże się tu jednak zawsze z aktywnością, której znaczenie okazuje się równie istotne co znaczenie pasywności. Receptywność nigdy nie jest absolutna, co wynika także z tego, że świat według Merleau-Ponty’ego jest niedokończony, wymyka się całkowitemu poznaniu, ponieważ dany jest za pośrednictwem nieskończonych wyglądków.

Obaj filozofowie rzadko posługują się też kategorią podmiotu; bliska staje im się raczej kategoria egzystencji. W fenomenologii Merleau-Ponty’ego oznacza ona przede wszystkim ucieleśnione bycie-w-świecie, natomiast dla Maldineya egzystujący oznacza doznającą subiektywność. Fenomenologia doznawania ujmuje egzystującego jako życie patyczne, jako tego, który znosi to, co mu się przydarza, ale także, jak widzieliśmy, jako tego, który cierpi. Egzystujący staje się inny pod wpływem zdarzenia, którego doznaje. Przeżycie zdarzenia zakłada bowiem przekształcenie sobości. Doznanie zdarzenia jest jednak, tak jak u Merleau-Ponty’ego, doznaniem wywłaszczenia. Sobość zostaje pozbawiona samej siebie, staje się inna, znajduje się w stanie krytycznym. Zdarzenie, z którym zostaje skonfrontowana, pociąga za sobą jej przekształcenie. Egzystencja zmuszona jest znosić to, co jej się przydarza. To, że znosi, przyjmuje, doznaje, a przy tym zostaje przekształcona, okazuje się dla niej konstytutywne. Egzystujący, by posłużyć się sformułowaniem Mariona, „wezwany”<sup>33</sup> zostaje więc do tego, żeby ulec przekształceniu; do tego, by stać się inny zgodnie z rytmiką stawania się nieredukowalną do powtarzającego

<sup>32</sup> H. Maldiney, *Regard parole espace*, dz. cyt., s. 16.

<sup>33</sup> Por. rozdział zatytułowany *Wezwanie* w: J.-L. Marion, *Będąc danym. Esej z fenomenologii donacji*, przeł. W. Starzyński, IFiS PAN, Warszawa 2007, ss. 319–321.

się taktu. Egzystencja powiązana jest bowiem z rytmem, zgodnie z którym funkcjonuje ciało. Ten rytm także ulega przekształceniu, które nie odbywa się jednak zgodnie z wyznaczonymi odgórnie zasadami. Sobota istnieje bowiem tylko w tym braku ciągłości, na który składają się wstrząsy, jakie pociągają za sobą zdarzenia<sup>34</sup>. Jak pisze Maldiney: „Egzystować to być poza sobą, stając się nieustannie innym”<sup>35</sup>.

Lekcja, jaką daje nam doznawanie, ma nas więc prowadzić ku zrozumieniu, że nie chodzi tylko o przyklejenie rzeczom porządkujących etykietek, ale o to, żeby otworzyć się na to, co rzeczy ze sobą niosą, na to, co je umożliwia – na czystą zjawiskowość. Jest to więc lekcja fenomenologiczna<sup>36</sup>, która ma nas uczyć, że istnieją pewne rzadkie doświadczenia, które przerywają bieg codziennego życia i odsłaniają samo jawienie się. Maldiney zakłada, że najwyraźniej widać to w dwóch dziedzinach, które sam bada i którym poświęcił wszystkie swoje teksty: w sztuce i w psychiatrii. Zajmiemy się tu jedną z tych dziedzin: doświadczeniem estetycznym, które sprawia, że ujawnia się sam moment pojawiania, jawienie się jako takie, które zostaje jakby „złapane na gorącym uczynku”, uchwycone w dziele sztuki, ale w taki sposób, że jawienie się nie traci swojej dynamiki, nie zostaje unieruchomione czy zanalizowane. Artysta wciela ruch pojawiania się w dzieło. Dzieło sztuki świadczy w ten sposób o dynamice formowania się i o ruchu rzeczywistości, w którym ujawnia się sama istota jawienia. To właśnie oznacza, że dzieło sztuki egzystuje<sup>37</sup>.

Warto jednak podkreślić, że w fenomenologii Merleau-Ponty’ego również nie chodzi o obiektywne czy przedmiotowe odniesienie do świata. Doświadczenie zmysłowego świata jest tutaj doświadczeniem percepcji, a więc widzenia, jednak nie jest to widzenie „czyste”. Nie jest to Kartezjańskie widzenie powiązane z pojęciowym ujmowaniem świata i tożsame z podporządkowywaniem sobie rzeczy przez podmiot. Takie widzenie jest bezcielesne i opisuje nasz kontakt ze światem jako frontalną relację podmiotu z przedmiotem. Świadomość nie rozszyfrowuje i nie porządkuje zmysłowej materii. Materia jest tu zawsze „brzemienne” i nosi w sobie formę, co odsyła do stwierdzenia, że wszelka percepcja ma miejsce w jakimś horyzoncie, a więc w jakimś świecie<sup>38</sup>. Merleau-Ponty nieustannie podkreśla, że filozof jest zawsze zaangażowany w to, na co patrzy; podobnie artysta. W *Oku i umyśle* znajdujemy ideę, zgodnie z którą artystyczna kreacja ujawnia to, co w innym razie pozostałoby zamknięte w indywidualnym uniwersum jednostki. Malarstwo okazuje się ważne, ponieważ odsłania tajemnicę widzenia, która łączy się ściśle z tajemnicą ciała jako widzącego i widzianego jednocześnie. Zmysłowe życie w świecie polega właśnie na tej odwracalności, na przekładalności widzącego w widzianego (i odwrotnie). Odwołując się do tej odwracalności, Merleau-Ponty chce zanegować

<sup>34</sup> H. Maldiney, *Ouvrir le rien. L'art nu*, Encre marine, La Versanne 2000, s. 255.

<sup>35</sup> H. Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, dz. cyt., s. 289.

<sup>36</sup> F. Jacquet, *Sentir et exister – Seul l'événement est à vivre*, dz. cyt., s. 127.

<sup>37</sup> H. Maldiney, *Art et existence*, Klincksieck, Paris 2003, s. 71.

<sup>38</sup> M. Merleau-Ponty, *Le primat de la perception*, Verdier, Paris 2014, s. 34.

Husserlowski opis poznania świata przedmiotów przez świadomość. Widzenie jest rzeczywistym i aktualnym otwarciem na rzeczy w świecie i na powiązania między nimi. Widzący jest zanurzony w świecie, mimo iż pozostaje od niego różny. Jest jednak jego częścią, bowiem jest widzialny tak samo jak świat i rzeczy, które do niego należą. Ciało widzącego okazuje się „zrobione” z tej samej tkanki co świat – z widzialności. W przypadku podmiotu jest to jednak szczególna widzialność, w której widzialność sama może się sobie ujawnić, może się sama zobaczyć.

W ten sposób doznający i jego doznanie okazują się należeć do cielesności świata, którym staje się horyzont surowego bytu, jak określa go Merleau-Ponty. Ostatecznie jednak w tym nieoswojonym bycie znajdujemy podstawę i początek, ponieważ przedmiot i podmiot nie są tu jeszcze ukonstytuowane, a percepcja wypełnia się w nierozróżnialności postrzegającego i postrzeganego, w nierozróżnialności na to, co pasywne i aktywne, w odwracalności między widzącym i widzianym, co najpełniej ujawnia się w sztuce<sup>39</sup>. Taka podstawa wydaje się bliska temu, czego poszukiwał Maldiney.

## II

Cielesny wymiar subiektywności odsyła nas do sztuki, która staje się jego emanacją. Obaj omawiani przeze mnie filozofowie uprawiają więc fenomenologię ciała, by skoncentrować się ostatecznie na fenomenologii sztuki, a konkretniej, na fenomenologii malarstwa. To malarstwo odsłania nam „wielkie fenomenologiczne prawdy”, jak ujmuje to Mauro Carbone<sup>40</sup>. Malarstwo ma bowiem zdolność odsłaniania naszego cielesnego powiązania ze światem i jego genezy<sup>41</sup>. Można uznać, że według Merleau-Ponty’ego, Cézanne chciał, zupełnie tak jak Husserl, powrócić do pierwotnego doświadczenia, które nie zostaje podporządkowane regułom nauki Galileusza. Wydaje się, że chodziłoby więc o powrót do tego doświadczenia, z punktu widzenia którego, nawiązując do znanego tekstu Husserla, z którym Merleau-Ponty zapoznał się w Leuven, „ziemia się nie porusza”, bowiem koncentrujemy się tu na naszym bezpośrednim doznaniu i nie bierzemy pod uwagę wiedzy, która neguje przecież potoczną obserwację, przemieniając ją w naukowe poznanie<sup>42</sup>.

Maldiney także odwołuje się w swoich tekstach do twórczości Cézanne’a. Opisuje swoje własne doświadczenie, kiedy to w Muzeum w Aix-en-Provence oglądał z podziwem osiemnastowieczny znaczek pocztowy przedstawiający górę św. Wiktorii. Jednak wystarczyło, że obok zobaczył na ścianie obraz Cézanne’a przedsta-

<sup>39</sup> M. Carbone, *Merleau-Ponty at the limits of phenomenology*, [w:] *Phenomenology. Responses and developments*, red. L. Lawlor, Acumen, Durham 2010, s. 126.

<sup>40</sup> Tamże, s. 113.

<sup>41</sup> M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, przeł. E. Bieńkowska, S. Cichowicz, J. Skoczyła, Czytelnik, Warszawa 1999, s. 106.

<sup>42</sup> E. Husserl, *La terre ne se meut pas*, przeł. D. Frank, J.-F. Lavigne, D. Pradelle, Les Éditions de Minuit, Paris 1989.

wiający tę samą górę, by stracić ochotę na oglądanie znaczka. Wszystko, co malarz wykluczył ze swojego obrazu, wydawało mu się teraz na znaczku czymś zbędnym. Obraz zyskuje na znaczeniu i nabiera stylu, jeśli z wolna będziemy go pozbawiali „zbędnych” przedstawieniowych treści<sup>43</sup>. Według Maldineya obrazy Cézanne’a są zbudowane w ten właśnie sposób i pozwalają nam wejść w kontakt z rzeczywistością pre-obiektowną, zjawiskową, z której wyłaniamy się wraz ze światem. Jak u Merleau-Ponty’ego, obrazują one właśnie genezę świata. Artysta nie postrzega przedmiotów, ale jest wrażliwy na pewien specyficzny i uniwersalny rytm, w jakim przeżywa się czy odbywa się spotkanie z rzeczami i który powoduje erozję lub korozję przedmiotów aż do momentu, w którym „stają się wydrażone, pozbawione ciężaru, jakim obciążał je umysł, stają się zmysłowe, rozpoczynając taniec”<sup>44</sup>.

Po raz kolejny Maldiney nawiązuje tutaj do myśli Erwina Strausa i wykorzystuje jego analizy dotyczące związków między muzyką, tańcem a cielesnością<sup>45</sup>. Ciało i jego poruszenia w trakcie tańca wiążą się z rytmicznością muzyki. Maldiney twierdzi więc, że każda sztuka okazuje się ostatecznie powiązana właśnie z tym, co najpełniej ujawnia się w muzyce – z rytmem i nawet w malarstwie można znaleźć moment choreograficzny<sup>46</sup>. W ten sposób fenomenologia tańca uzupełnia czy dopełnia fenomenologię sztuk plastycznych. Malarstwa można słuchać, tak jak słuca się muzyki, ale nie da się go zrozumieć<sup>47</sup>. Trzeba uchwycić jego choreografię, to znaczy rytm kolorów, sposób ich pojawiania się, a zarazem powiązania między nimi. Jak ujmuje to Maldiney, każde wielkie dzieło sztuki objawia się zgodnie z rytmem swojego materiału. W ten sposób obraz jest polem napięć, z których wyłania się rytm<sup>48</sup>. Możemy go wyłącznie odczuć, nie możemy się go nauczyć. Materia jako tło (*fond*) generuje rytm, będący podstawą dla powstania formy, czyli przeszczerzenia źródłowej dzieła. To źródłowe tło można określić także mianem *apeironu* oznaczającego rodzaj bezkresu, kojarzonego ze starożytną filozofią Anaksymandra z Miletu. Staje się ono w ten sposób czymś, co nie posiada granicy, co okazuje się niezdeteterminowane: to źródłowy chaos, bezforemność. Doświadczenie obrazu zakłada otwarcie się na tak rozumiany *apeiron*, to znaczy otwarcie, które wyklucza kadrowanie i nie zakłada żadnego *a priori*, jak twierdzi Maldiney. Doznanie tego, co nieprzewidywane, wymaga bowiem otwarcia bez żadnego kadru, otwarcia nieskoncentrowanego na żadnym polu możliwości. Chodzi o opisywaną już wcześniej pasywność, która nie byłaby niczym zdeterminowana, a zarazem okazywałaby się

<sup>43</sup> H. Maldiney, *Regare parole espace*, dz. cyt., s. 42.

<sup>44</sup> Tamże, s. 50.

<sup>45</sup> Warto w tym kontekście wspomnieć o tym, że w tekstach Merleau-Ponty’ego znajdujemy także tezy dotyczące tańca i ruchu cielesnego jako „sztuki gestu”. Maldiney podąża więc nie tylko za tezami Strausa, ale kontynuuje rozważania Merleau-Ponty’ego. Por. M. Merleau-Ponty, *Słowo i ciało jako ekspresja* [w:] Idem, *Proza świata. Eseje o mowie*, Warszawa 1999, s. 80–115.

<sup>46</sup> H. Maldiney, *Regard, parole, espace*, dz. cyt., s. 171.

<sup>47</sup> H. Maldiney, *Ouvrir le rien*, dz. cyt., s. 287.

<sup>48</sup> H. Maldiney, *Regard, parole, espace*, dz. cyt., s. 157 i s.172.

zmieszana z lękiem przed nicością, lękiem przed głębią, która „mogłaby wywoływać zawrót głowy”<sup>49</sup>. Powtórzmy, transpasywność jest otwarciem na tło; nie jest oczekiwaniem na nic określonego.

W ten sposób estetyka artystyczna, a więc dzieło sztuki ujawnia to, co Maldiney nazywa „ascezą widzenia”, a zarazem niewinność pierwszego spojrzenia<sup>50</sup>. Gottfried Boehm opisuje je w sposób, na który niewątpliwie bez wahania przystałby Maldiney: „Zainteresowanie odbiorcy jest wciąż podsycane, nawet długotrwałe i intensywne obcowanie z dziełem nie umniejsza estetycznego napięcia. Dany świat estetyczny wciąż na nowo wyłania się z formuły stworzonej przez artystę. Wciąż na nowo widzimy tak jak za pierwszym razem”<sup>51</sup>.

Maldiney próbuje więc odnaleźć widzenie czyste, wolne od wszelkiej założonej perspektywy – teoretycznej lub praktycznej. Korelatem takiego widzenia miałyby być „czysty fenomen”, czyli wspomniana już wcześniej czysta zjawiskowość, jawienie się. W ten sposób sztuka ujawniałaby też to, co niewidzialne, które na swój sposób objawia się w widzialnym<sup>52</sup>. Niewidzialne to oczywiście jeden z ważniejszych wątków fenomenologii Merleau-Ponty’ego, ale także filozofii Henry’ego, Mariona czy Derridy. Najpełniej odsłania je sztuka abstrakcyjna, spełniając wymogi redukcji fenomenologicznej i stając się drogą prowadzącą właśnie ku doznawaniu ujętemu jako patyczne odnoszenie się do świata. Jednakże malarstwo okazuje się ostatecznie zawsze abstrakcyjne, ponieważ barwy, formy, linie, którymi się posługuje, nie zależą od tego, co chcemy za ich pomocą przedstawić, a wywoływane przez nie doznania stają się niezależne od opowiedzianej na obrazie historii. Posługujemy się barwami, liniami, kształtami niezależnie od tego, czy tworzymy sztukę ściśle figuratywną czy też nie. Jednak trzeba tu ponownie podkreślić, że u Maldineya doznawanie nie jest po prostu wymiarem egzystencji, ale konstytuuje źródłowe Otwarcie, dzięki któremu świat jest „tu”. Otwarcie wyprzedza zaś wszelkie działanie, ponieważ jest jego warunkiem możliwości. Każda *praxis* zakłada bowiem wcześniejszą donację świata.

Z tego punktu widzenia doświadczenie estetyczne okazuje się uprzywilejowane, ponieważ jest w stanie uchwycić, dzięki sile abstrahowania, sam ruch zjawiskowości. Jak widzimy, w ujęciu Maldineya dzieło sztuki pozwala na odwrócenie się od życia codziennego; pozwala egzystować. W ten sposób estetyka okazuje się też powiązana z etyką, pozwalając na oderwanie się od życia rządzonego zasadą pragmatyzmu; pozwala na życie zgodne z rytmem doznania. W *Regard parole es pace* Maldiney pisze wprost, że estetyka jest także etyką. *Ethos* po grecku nie oznacza jednak wyłącznie jakiegoś sposobu bycia, ale przebywanie, pozostawanie,

<sup>49</sup> H. Maldiney, *Ouvrir le rien*, dz. cyt., s.288.

<sup>50</sup> H. Maldiney, *Art et existence*, Klincksiecks, Paris 2003, s. 23.

<sup>51</sup> G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Universitas, Kraków 2014, s. 43.

<sup>52</sup> Zob. P. Schollenberger, *Granice poznania doświadczenia estetycznego*, Semper, Warszawa 2014, s. 17–44.

a więc zamieszkiwanie świata<sup>53</sup>. Doświadczenie estetyczne przekształca egzystencję, która ponownie zdolna jest zamieszkiwać świat.

Wiemy już, że obaj filozofowie odnoszą się przede wszystkim do malarstwa, choć Maldiney poświęca też w swoich książkach wiele miejsca poezji. Jednak sztuka współczesna w jej wielu przejawach, „w epoce eksperymentu”, by posłużyć się określeniem Lyotarda<sup>54</sup>, pozostaje jak do tej pory dla fenomenologicznego opisu zbyt dużym wyzwaniem. Video art, performance, sztuka relacyjna, o której pisze Nicolas Bourriaud<sup>55</sup>, instalacje, szeroko pojęta sztuka nowych mediów, by na tym zakończyć wyliczanie, wszystko to pozostaje poza sferą zainteresowań współczesnych fenomenologów, choć niewątpliwie Villém Flusser wykorzystuje pojęciowość fenomenologii do opisów fotografii i nowych technologii stosowanych w sztuce<sup>56</sup>, Marion poświęca część opisów w *La croisée du visible* ekspresywnym abstrakcjonistom, a Maldiney krytycznie komentuje osiągnięcia sztuki konceptualnej. Malarstwo jest niewątpliwie fenomenologiczne, o czym przekonująco pisze w swoich tekstach Eliane Escoubas<sup>57</sup>, ale czy sztuka współczesna w niektórych, a może wszystkich swoich przejawach może również zostać uznana za fenomenologiczną *par excellence*? Gdyby tak było, wydaje się, że mielibyśmy do czynienia właśnie z tym, co niepomyślane na gruncie obu opisywanych tu fenomenologicznych koncepcji: z cieniem obu fenomenologów, który chyba można jednak nieco rozproszyć. Żeby to zrobić, odwołam się do fenomenu artystycznego, który nie znalazł się w polu zainteresowań żadnego z omawianych tu filozofów. Chodzi o performance, a konkretnie, o działanie artystyczne Mariny Abramovič zatytułowane *Artystka obecna*, trwające trzy miesiące w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 2010 roku. Performance towarzyszył wielkiej retrospektywnej wystawie poświęconej sztuce Abramovič, na której artystka przedstawiła swoje najbardziej znane działania performatywne, odtwarzane przez młodych, wybranych przez nią artystów.

Obie omawiane przeze mnie koncepcje nadają się do opisu tego zdarzenia. Wykorzystajmy więc wypracowane przez nie narzędzia pojęciowe do jego przedstawienia. Nawiązując do tytułu wybranego przez Abramovič – *Artystka obecna*, warto podkreślić, że Maldiney wielokrotnie posługuje się zdyskredytowaną przez Derridę kategorią obecności, do której powraca zresztą także Lyotard. Jest to już jednak obecność przepracowana, obecność pełna luk i pęknięć, obecność, która paradoksalnie wymyka się uchwyceniu, tak jak wymyka się pełne znaczenie obecności

<sup>53</sup> H. Maldiney, *Regard, parole, espace*, dz. cyt., s. 148.

<sup>54</sup> Zob. J.-F. Lyotard, *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*, przeł. M. P. Markowski [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.

<sup>55</sup> Por. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012.

<sup>56</sup> Najwyraźniej widać to w jego książce *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen: European Photography, 1985, 1992, 1996.

<sup>57</sup> E. Escoubas, *Imago mundi. Topologie de l'art*, Paris 1986, s. 83–189.

Abramovič w nowojorskim muzeum. *The Artist is present* to bardzo znany performance<sup>58</sup>, w którym Marina Abramovič siedzi nieruchomo w pustej przestrzeni muzealnej na krześle, ubrana w długą suknię przykrywającą jej ciało. W każdym miesiącu suknia jest innego koloru, co tworzy pewien teatralny efekt i czyni ją sną muzealną przestrzeń atrakcyjną wizualnie. Naprzeciwko niej siadają widzowie, a ona za każdym razem kieruje swoje spojrzenie na osobę, która znajduje się przed nią. Nie ma tu słów, w przeciwieństwie choćby do znanego działania Josepha Beuysa z 1972 roku, kiedy to na Dokumenta V w Kassel artysta siedział na krześle w odtworzonym na potrzeby wystawy gabinecie i rozmawiał z widzami. W działaniu Abramovič interakcja sprowadza się wyłącznie do wymiany spojrzeń. Artystka jest po prostu „obecna”.

Reakcja widzów na to niepozorne wydarzenie jest jednak niezwykle emocjonalna. Widzowie, a przynajmniej znaczna ich część, bardzo głęboko przeżywają moment spotkania – kolejne pojęcie, którym posługuje się Maldiney. Jego zdaniem dzieła sztuki nie tylko doznajemy, ale je spotykamy, co dzieje się dzięki zastosowaniu szeroko rozumianej redukcji fenomenologicznej. Opisowywany performance stanowi doskonały przykład redukcji, ponieważ obecność artystki zostaje oczyszczona z kontekstów: nie spotykamy urzędniczki w biurze, nieznaomej w autobusie, sprzedawczynie w sklepie, przyjaciółki etc. Pozwala na to właśnie zinstytucjonalizowana przestrzeń muzeum. Spojrzenie, które wymieniamy z artystką, staje się w ten sposób zdarzeniem, jest czymś nieprzewidywalnym i uderza w nas, ale sami nie wiemy dlaczego; otwiera na „nic”, ponieważ nie ma tu komunikacji werbalnej, nie ma narracji; jest to sztuka „abstrakcyjna”. To nie słowa wzbudzają uczucia i silne reakcje. Nie ma tu żadnego „co”. Wydaje się, że odnajdujemy tu transpasywność w całej jej istocie.

Performance to także ciało wraz z jego specyfiką, to intersubiektywność cielesna, doznaniowość, która okazuje się nam wszystkim wspólna: „Kiedy widzimy innych widzących, to nie mamy już przed sobą tylko spojrzenia bez źrenic, własnego zwierciadła bez podlewu rzeczy, tego słabego odbicia, tego widma nas samych, które ci inni mieliby wywoływać, wyznaczając między sobą miejsce, z którego ich widzimy, ale od tej chwili, dzięki innym oczom, stajemy się w pełni widzialni sami dla siebie; ta luka, w jakiej znajdują się nasze oczy, nasze plecy, zostaje wypełniona, wypełniona przez byt, który także jest bytem widzialnym, ale nie znajduje się już w naszym posiadaniu”<sup>59</sup>. Dzięki spojrzeniu Abramovič, „stajemy się w pełni widzialni dla samych siebie”, ujawnia się nam fakt bycia z innymi, nierozzerwalność naszego powiązania ze światem i z innymi podmiotami. Stosunek Ja–Inny okazuje

<sup>58</sup> Do popularności, o której **świadczy** także powstanie gry komputerowej na podstawie tego performance'u (stworzonej przez Pippina Barra i zatytułowanej *Man Behind the Marina Abramovic Video Game*), przyczynił się niewątpliwie popularyzatorski amerykański film dokumentalny przedstawiający kulisy przygotowywania wystawy, wyreżyserowany przez Matthew Akersa (2012).

<sup>59</sup> M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, dz. cyt., s. 147.

się stosunkiem zachodzącym we wnętrzu samego bytu. Przestrzeń muzealna staje się miejscem konfrontacji, ale jako że jest to przestrzeń, w której tworzymy i wystawiamy sztukę, oczyszczona z kontekstów pozaartystycznych, możemy wpisać w nią je wszystkie, wpisać w nią ten kontekst, który najbardziej nam odpowiada.

Bariera między samotną świadomością a obiektywnością świata zostaje zniesiona, ponieważ uczestniczymy w jednym wspólnym świecie – świecie zmysłowym i ta zmysłowość jest jedynym medium przejawiania się bytu. W tej „oczywistości ciszy” pojawia się nieoswojony Byt, który jest też wspólną tkanką przejawów działań międzyludzkich, podłożem intersubiektywności i gęstością stosunków międzyludzkich<sup>60</sup>. To on objawia się, gdy widz siada przed Abramovič. Możemy go doznać, ale nie możemy go zobaczyć, choć potrafi przejawić się również w widzialnych fenomenach i poprzez nie. Przejawia się tu w momencie, w którym siadamy przed artystką. Z tej perspektywy, która jest perspektywą Merleau-Ponty’ego, redukcja nigdy nie jest zupełna, ponieważ zawsze wplątani jesteśmy w „prozę świata”, a doświadczenie estetyczne nie neguje doświadczenia codzienności, ale stanowi jego przedłużenie. Dlatego każdy przeżywa na swój własny sposób performance Abramovič, ponieważ stanowi on przedłużenie jego własnej i prywatnej codzienności. Ujawnia się tu też zarazem to, co w nas jednostkowe i ogólne, to, że ciało jest jednocześnie podmiotem i przedmiotem w świecie.

Artystka nie posługuje się żadnym wyraźnym gestem, pozostaje nieruchoma, ale wykorzystuje to, że jej ciało, nasze ciało, ciało każdego człowieka jest właśnie przedmiotowością, na którą patrzymy, czymś zewnętrznym i wystawionym na pokaz, a zarazem jest podmiotowością, wymykającą się pełnemu uchwyceniu czy zrozumieniu przez innych i odczuwaną w intymnym doświadczeniu, jakim jest na przykład cierpienie. Jedyne gest, jaki wykonuje Abramovič, jest ruchem głowy i podniesieniem spojrzenia na kogoś, kto się przed nią znajduje. Jej ciało jest takie jak nasze. Nie jest tym samym, ale jest takie samo – jest żywą cielesną tkanką, cielesnym mięszem. Odślania nam ono coś, co dotyczy nas wszystkich: wzajemne powiązanie, splątanie, uwikłanie. Osoby, które zaczynały płakać, znalazłszy się przed Abramovič, przeżywały „kryzys” opisany przez Maldineya, a zarazem doznawały siły intercielesności, do której odwoływał się Merleau-Ponty. Estetyka spłotła się tu ze specyficzną rozumianą etyką. Specyficzną rozumianą, ponieważ nie chodzi ani o etykę normatywną, o nakazy i zakazy, którym mielibyśmy być posłuszni, ani o etykę w metafizycznym sensie, jaki nadał jej Emmanuel Levinas. Nie chodzi tu więc o nieskończoną odpowiedzialność za Innego i oddanie mu siebie jako zakładnika<sup>61</sup>. Jednak doznanie i wrażliwość, o które tu chodzi, także mają siłę sprawczą, bowiem pociągają za sobą to, że zaczynamy „egzystować”. Prosta sytuacja zainicjowana przez Abramovič ujawnia istotę performance, gdzie dziełem sztuki jest artystka, a doświadczenie estetyczne sprowadzone zostaje do spojrzenia, które

<sup>60</sup> J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1995, s. 82.

<sup>61</sup> E. Levinas, *Inaczej być lub ponad istotą*, tłum. P. Mrówczyński, Aethia, Warszawa 2000, s. 31.



oczyszczony z pozaartystycznych kontekstów, okazuje się być zdarzeniem w Maldineyowskim rozumieniu tego słowa. Uderza.

\* \* \*

Percepcja to cień, jaki według Maldineya ciągnie za sobą Merleau-Ponty. Nie jest on w stanie uchwycić wymiaru ekstatycznego doznawania, ponieważ wiara percepcyjna zostaje w jego ujęciu sprowadzona do zwierzęcego odczuwania i w ten sposób na gruncie tej filozoficznej koncepcji stajemy się więźniami naszego własnego uniwersum<sup>62</sup>. Ontologii żywej cielesności brakuje według Maldineya zrozumienia rzeczywistości jako tego, co przekracza odnoszenie się do samego siebie<sup>63</sup>. Doznanie nie jest tylko doświadczaniem siebie w sercu świata lub też świata za pośrednictwem ciała. Przeciwnie, doznawanie może być ekstatyczne, wykraczać poza siebie, ponieważ zdarzenie nie pochodzi ze świata, ale dopiero go otwiera<sup>64</sup>. Trzeba więc podkreślić, że w ujęciu Maldineya tworzona przez niego samego fenomenologia zdarzenia i filozofia żywej cielesności Merleau-Ponty'ego są do siebie niesprowadzalne. Pojęcie żywej tkanki cielesnej opisane przez autora *Widzialnego i niewidzialnego* implikuje zamknięcie sobości i wyklucza transpasywność. Merleau-Ponty nigdy nie dochodzi do opisu doznawania (*sentir*), ale pozostaje na poziomie instrumentalnego posługiwania się przedmiotami i ich percepcji, która zostaje pozbawiona swoich własnych źródeł. Jego podmiot nie jest otwarty na świat, poprzez swoją aktywność („pasywność aktywności”, jak ujmuje to sam Merleau-Ponty), może go co najwyżej zawłaszczyć.

Warto podkreślić, że podobny zarzut wobec filozofii autora *Fenomenologii percepcji* postawił Renaud Barbaras, zarzucając jego wczesnym tekstom to, że nie zarysował w nich płynnego przejścia między doświadczeniem zmysłowym a wrażliwością estetyczną. Zatraciły one swoją jedność, choć *aisthesis* odnosi się zarówno do wrażliwości zmysłowej, jak i doznań estetycznych, a więc powiązanych ze sztuką. Doświadczenie wiąże się na gruncie fenomenologii Merleau-Ponty'ego z działaniem w formie wytwarzania dzieł, a więc wiąże się z ekspresją, ale to właśnie według Barbarasa okazuje się problematyczne.

Żeby wyjaśnić swój punkt widzenia, Barbaras przytacza słowa Merleau-Ponty'ego z *Signes*: „Każda percepcja i każde działanie, które ją zakłada, a krótko to ujmując, każde użycie ludzkiego ciała jest już pierwszą ekspresją, pierwszą operacją, która przede wszystkim konstytuuje znaki w znakach i sprawia, że zamieszkuje w nich to, co wyraża elokwencja ich powiązań i układów, która przeszczepia sens na to, co było jej do tej pory pozbawione, a co dalekie jest od wyczerpania się w chwili, w której miało miejsce, która inauguruje porządek, funduje instytucje

<sup>62</sup> H. Maldiney, *Ouvrir le rien*, dz. cyt., s. 51 i s. 129.

<sup>63</sup> H. Maldiney, *Chair et verbe dans la philosophie de M. Merleau-Ponty* [w:] Maurice Merleau-Ponty, *le psychique et le corporel*, red. A.-T. Tymieniecka, Aubier, Paris 1988, s. 61.

<sup>64</sup> H. Maldiney, *Ouvrir le rien*, dz. cyt., s. 76.

i tradycję”<sup>65</sup>. Działanie artystyczne nie jest więc na gruncie filozofii Merleau-Ponty’ego zerwaniem z życiem percepcyjnym, czym jest w fenomenologii Maldineya, ale stanowi przedłużenie jego ekspresyjnej mocy. Mamy tu więc do czynienia ze splotem życia percepcyjnego i aktywności twórczej. Według Barbarasa powiązanie percepcji i sztuki nie zostaje jednak przez Merleau-Ponty’ego uchwycone we właściwy sposób. Opisując tę jedność, nie uwzględnia on bowiem specyfiki doznania zmysłowego; zostaje ono przekształcone w percepcję lub widzenie i zmieszane natychmiast z jakimś sensem. Percepcja byłaby jego zdaniem pierwotną i pierwszą ekspresją, ale podmiot byłby przede wszystkim aktywnością, a istota sztuki sprowadzałaby się do tego, że odsłania pewien sens. Brzemienność materii i jej przesycenie formą byłyby z tej perspektywy czymś negatywnym. Z zarysowanego tu pokrótce punktu widzenia Barbarasa wynika więc, że percepcja w ujęciu Merleau-Ponty’ego zbyt podporządkowuje warstwę *hylé* schematom noematycznym, a więc jednak obiektywizuje rzeczywistość. Jego błędem byłoby to, że chciał za wszelką cenę uczynić refleksję filozoficzną wyrazem przed-refleksyjnego życia świadomości. Nie dawałoby się wtedy oddzielić od siebie aktu ekspresji i aktu refleksji. Wyrażanie myśli, a więc mowa i immanencja sensu w świadomości byłyby jednym i tym samym. Malarstwo stawałoby się więc refleksją, a malarska i filozoficzna refleksja byłyby w stanie dokładnie przełożyć tekst napisany przez doświadczenie, które Husserl opisuje jako nieme i samotne. Filozofia i malarstwo stawałyby się tu urzeczywistnieniem pre-egzystującej prawdy, ale doznanie zmieszane byłoby zawsze z jakimś sensem. Percepcja zawsze przeciwstawiała się doznaniu. Z takim ujęciem fenomenologii Merleau-Ponty’ego trudno jest się jednak zgodzić.

Czy w swoich późniejszych tekstach Merleau-Ponty nie krytykuje postawy refleksyjnej, a nawet samej kategorii percepcji, by uchwycić ostatecznie pierwotnie ontologiczną jedność zmysłowości i sensu, która nie rozpuszczałaby zmysłowości w sensie, ale ujawniała, że zmysłowość rozsadza sens od środka, powodując raczej jego korozję? Pełnia sensu jest dana jedynie częściowo – umyka, pozostawiając podmiotowi pewne znaczenia, tak jak umyka, bo nie jest możliwa, absolutna samowiedza i prawdopodobnie czysta zmysłowość zupełnie niepowiązana ze światem znaczeń, w którym podmiot rodzi się i kształtuje, co przekonująco opisuje w swojej książce *The Thinking of the Sensible. Merleau-Ponty’s A-Philosophy* Mauro Carbone<sup>66</sup>? Czyż ostatecznie nie chodzi jednak Merleau-Ponty’emu o dotarcie do najsurowszej warstwy doświadczenia, w której byt jest jeszcze nieoswojony, neurobiony, bezforemny tak jak czysta zjawiskowość w opisach Maldineya? Czyż Merleau-Ponty nie tworzy terminu nie-filozofii (*non-philosophie*), którą w wydanych w latach 90. wykładach z College de France przeciwstawia filozofii<sup>67</sup>? Nie-filozofia oznacza dla

<sup>65</sup> Por. R. Barbaras, *Vie et intentionnalité*, dz. cyt., s. 202.

<sup>66</sup> M. Carbone, *The Thinking of the Sensible. Merleau-Ponty’s A-Philosophy*, Northwestern University Press, Illinois 2004.

<sup>67</sup> M. Merleau-Ponty, *Notes des cours au College de France 1958–59 et 1960–61*, Gallimard, Paris 1996.

niego właśnie takie myślenie, które okazuje się ostatecznie zdolne do założenia i podtrzymania związku ze zdewaluowanym przez filozoficzną tradycję światem „estetycznym”, w którym królowałoby właśnie doznanie.

Niewątpliwie opis bycia-w-świecie dokonany przez obu fenomenologów znacznie się różni, ale wydaje się jednocześnie, że wiele ich łączy. Zostaje przez nich podkreślony nasz cielesny kontakt ze światem, a opisy doświadczeń estetycznych okazują się do siebie podobne. Dla Maldineya zdarzenie wprawdzie dopiero otwiera świat, a egzystencja nie projektuje świata w doznaniu, wobec czego nie zostaje przez niego ukonstytuowana, ale uwikłana w cielesną tkankę świata żywa cielesność w ujęciu Merleau-Pontygo także ekstatycznie współlistnieje ze światem i wbrew Maldineyowi, otwiera go, pozwalając wyjaśnić to, co „splata się z samymi korzeniami bytu, nieuchwytnym źródłem doznań”<sup>68</sup>, o których pisze Cézanne. Podkreślmy raz jeszcze, że Merleau-Ponty zastępuje kategorię percepcji widzialnością i widzeniem, co znaczy, że zdaje sobie sprawę z niewystarczalności swoich wcześniejszych filozoficznych rozwiązań. Percepcję można więc rozumieć także szerzej i uwzględnić jej związki w wrażliwością, z doznaniem siebie, rzeczy i świata. Jakość zmysłowa, jak na przykład gorąco, odsyłałaby wtedy do żywiołu, jakim jest ogień, otwierając na świat, ale wiązałaby nas też ze zmysłowością podmiotowości, która doznaje samej siebie<sup>69</sup>. Byłaby doznawaniem. Percepcja i doznanie opisywane przez obu fenomenologów nie okazywałyby się wtedy tożsame, ale nie byłyby też radykalnie opozycyjne wobec siebie.

Można więc ostatecznie uznać, że fenomenolog nie tyle ciągnie za sobą swój cień, co spowija się nim jak płaszczem, ujawniając tym samym nie tyle jego przydatność (dla dalszych fenomenologicznych rozważań) co jego nieodzowność.

## Bibliografia

- Barbaras R., *Vie et intentionnalité. Recherches phénoménologiques*, Vrin, Paris 2003.
- Barbaras R., *La perception. Essai sur le sensible*, Vrin, Paris 2009.
- Barbaras R., *L'essence de la réceptivité* zawartym w zbiorze Maldiney. *Une singulière présence*, Encre Marine, Paris 2014.
- Boehm G., *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, tłum. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Universitas, Kraków 2014.
- Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012.
- Carbone M., *The Thinking of the Sensible. Merleau-Ponty's A-Philosophy*, Northwestern University Press, Illinois 2004.
- Carbone M., *Merleau-Ponty at the limits of phenomenology [w:] Phenomenology. Responses and developments*, red. L. Lawlor, Acumen, Durham 2010.
- Escoubas E., *Imago mundi. Topologie de l'art*, Paris 1986.

<sup>68</sup> M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, dz. cyt., s. 16.

<sup>69</sup> R. Barbaras, *La perception. Essai sur le sensible*, Vrin, Paris 2009, s. 110.

- Husserl E., *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga druga*, przeł. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1974.
- Husserl H., *La terre ne se meut pas*, tłum. D. Frank, J.-F. Lavigne, D. Pradelle, Les Éditions de Minuit, Paris 1989.
- Husserl E., *Badania logiczne t. II*, przeł. J. Sidorek, PWN, Warszawa 2000.
- Levinas E., *Inaczej być lub ponad istotą*, przeł. P. Mrówczyński, Aletheia, Warszawa 2000.
- Liotard J.-F., *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*, przeł. M. P. Markowski [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.
- Maldiney H., *Chair et verbe dans la philosophie de M. Merleau-Ponty* [w:] *Maurice Merleau-Ponty, le psychique et le corporel*, red. A.-T. Tymieniecka, Aubier, Paris 1988.
- Maldiney H., *Ouvrir le rien. L'art nu*, Encre marine, La Versanne 2000.
- Maldiney H., *Art et existence*, Klincksieck, Paris 2003.
- Maldiney H., *Penser l'homme et la folie*, Jerome Millon, Grenoble 2007.
- Maldiney H., *Regard, parole, espace*, Cerf, Paris 2012.
- Maldiney H., *L'art, l'éclair de l'être*, Cerf, Paris 2012.
- Maldiney H., *Existence: crise et création* [w:] *Maldiney. Une singulière presence*, Encre Marine, Paris 2014.
- Marie D., *Experience quotidienne et expérience esthétique chez Heidegger et Merleau-Ponty*, Hartmann, Paris 2002.
- Marion J.-L., *Będąc danym. Esej z fenomenologii donacji*, tłum. W. Starzyński, IFiS PAN, Warszawa 2007.
- Merleau-Ponty M., *Notes des cours au College de France 1958–59 et 1960–61*, Gallimard, Paris 1996.
- Merleau-Ponty M., *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, przeł. S. Cichowicz, Słowo/Obraz/terytoria, Gdańsk 1996.
- Merleau-Ponty M., *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, Aletheia Warszawa 1996.
- Merleau-Ponty M., *Proza świata. Eseje o mowie*, tłum. E. Bieńkowska, S. Cichowicz, J. Skoczylas, Czytelnik, Warszawa 1999.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologiapercepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 2001.
- Merleau-Ponty M., *Filozof i jego cień*, tłum. J. Migasiński [w:] *Fenomenologia francuska. Rozpoznania / interpretacje / rozwinięcia*, red. J. Migasiński, I. Lorenc, IFiS PAN, Warszawa 2006.
- Merleau-Ponty M., *Le primat de la perception*, Verdier, Paris 2014.
- Migasiński J., *Merleau-Ponty*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1995.
- Pokropski M., *Différance and Hiatus: Derrida and Merleau-Ponty on the Subject's Constitution* [w:] *Thinking in Dialogue with Humanities. Paths into the phenomenology of Merleau-Ponty*, red. K. Novotny, S. Hammer, A. Gleonec, P. Specian, ZetaBooks 2011.
- Schollenberger P., *Granice poznania doświadczenia estetycznego*, Semper, Warszawa 2014.
- Straus E., *Les formes du spatial*, przeł. M. Gennart [w:] *Figures de la subjectivité*, red. J.-F. Courtine, CNRS, Paris 1992.