

MONIKA MURAWSKA
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-1975-0330](https://orcid.org/0000-0003-1975-0330)
AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

SZTUKA I JEJ CIEŃ. SZTUKA W UJĘCIU EMMANUELA LEVINASA W KONTEKŚCIE ZWROTU ESTETYCZNEGO W FENOMENOLOGII FRANCUSKIEJ

Słowa kluczowe: sztuka, Emmanuel Levinas, fenomenologia francuska, obliteracja, estetyka

Keywords: art, Emmanuel Levinas, French phenomenology, obliteration, aesthetics

Abstrakt: Celem artykułu jest zadanie pytania o znaczenie sztuki w filozofii Emmanuela Levinasa, uwzględniające nie tylko znany tekst *Rzeczywistość i jej cień*, ale także teksty z późniejszego okresu jego twórczości. Pierwsza część artykułu to interpretacja *Rzeczywistości i jej cienia* w kontekście współczesnych koncepcji fenomenologicznych. Druga natomiast będzie próbą pokazania zmiany, jaka zaszła w podejściu Levinasa do sztuk wizualnych na podstawie jego wypowiedzi na temat malarstwa Jeana-Michela Atlana i rzeźb Sachy Sosno. Trzecia, podsumowująca część, będzie z kolei próbą opisanie dzieł sztuki współczesnej, które wymknęłyby się być może surowej ocenie sztuki dokonanej przez Levinasa, uwypuklając napięcie między wymiarem ontologii a etyką, nie popadając w banalne moralizatorstwo i pozwalając na ujawnienie krzywdy, nieprowadzącej jednak widza do etycznego paraliżu.

Abstract: The purpose of the article is to ask the question of the meaning of art in Emmanuel Levinas' philosophy, taking into account not only the well-known text *Reality and Its Shadow*, but also texts from the later period of his work. The first part of the article is an interpretation of *Reality and Its Shadow* in the context of contemporary phenomenological concepts. The second, on the other hand, will be an attempt to show the change in Levinas' approach to the visual arts based on his statements about Jean-Michel Atlan's paintings and Sascha Sosno's sculptures. The third, concluding section, will in turn attempt to describe works of contemporary art that would perhaps elude Levinas' strict evaluation of art, highlighting the tension between the dimension of ontology and ethics, without falling into banal moralizing and allowing harm to be revealed without, however, leading the viewer to ethical paralysis.

Zwrot estetyczny w fenomenologii francuskiej opisany przez Maryvonne Saison¹ odsłania wagę i znaczenie sztuki we francuskiej fenomenologii tworzonej po Edmundzie Husserlu i Martinie Heideggerze. Wydaje się, że wiąże się to z konstatacją, zgodnie z którą właśnie zagadnienia estetyczne pozwalają na pełne wykorzystanie narzędzi pojęciowych fenomenologii, stając się niezwykle ważnym elementem fenomenologicznych teorii od Maurice'a Merleau-Ponty'ego, Henri Maldineya po Eliane Escoubas, Jeana-Luca Mariona

¹ M. Saison, *Le tournant esthétique de la phénoménologie*, „Revue d'esthétique”, 1999, 36.

czy też Renauda Barbarasa². Niemniej jednak, z tej estetycznej panoramy stanowisk ujmujących sztukę, a zwłaszcza sztuki wizualne, jako swoiste centrum rozważań, wyłania się jeden wyjątek – filozofia Emmanuel Levinasa.

Levinas w swoim wczesnym, znanym tekście *Rzeczywistość i jej cień* krytykuje artystów, ujawniając, że sztuka nie jest w stanie sprostać wyzwaniom stawianym przez etykę. To napięcie między etyką a estetyką zostało już zresztą wielokrotnie opisane³, ale mimo to chciałabym do niego powrócić, aby pokazać, z jednej strony, przemianę poglądów Levinasa, która w polskiej literaturze przedmiotu została w moim odczuciu zupełnie zapoznana. A z drugiej strony, by opisać kilka wybranych przeze mnie arbitralnie dzieł sztuki, które być może negują neutralność etyczną sztuki, o którą posądzał ją Levinas w swoim wczesnym tekście. Będą to takie dzieła, które, jak można by przypuszczać, sam Levinas oceniłby jako intrygujące, a może nawet zabarwione etycznie i wykraczające także poza podane przez niego samego przykłady malarstwa i rzeźby. Będzie to jedynie sugestia, propozycja pewnych artystycznych tropów, a nie analiza prowadzona narzędziami pojęciowymi wypracowanymi przez Levinasa, na którą nie ma tu, niestety, miejsca.

Z tej projektowanej przeze mnie, śmiałej perspektywy, cieniem sztuki byłaby lub mogłaby być etyka. Sztuka nie tylko wpływałaby na świat, ale mogłaby go zmieniać. Taki wniosek, choć ostatecznie osłabiony i traktowany z pewną podejrzliwością, wysuwa także Jean-Michel Salanskis. Odkrywa on intrygującą analogię, która pozwala spojrzeć na sztukę w filozofii Levinasa z nieco innej perspektywy. Salanskis pisze mianowicie, że można ją porównać do *micwy* – wywodzącego się z tradycji żydowskiej przykazania (przykazań), związanego z tym, jak należałoby postępować; byłaby to procedura, która przygotowywałaby człowieka do etycznego przebudzenia, wrywając go z egotycznego zamknięcia i uwrażliwiając na istnienie drugiego⁴.

Sztuka pełniłaby z tej perspektywy funkcję przygotowującą do przebudzenia, a przynajmniej mogłaby taką funkcję pełnić. Byłaby, jak pisałam, przykazaniem. O ile nie wszyscy komentatorzy zgodziliby się z takim wnioskiem, odnoszącym się do sztuk wizualnych w ujęciu Levinasa, o tyle sądzę, że znakomita większość zgodziłaby się, że taką rolę pełni w jego filozofii literatura⁵. Mój tekst dotyczyć będzie głównie sztuk wizualnych, ale warto, a może nawet trzeba zaznaczyć wagę literatury w rozważaniach Levinasa i przypomnieć, że wielokrotnie wypowiadał się on pozytywnie na temat znaczenia literatury, a także komentował dzieła poetów, pisząc też książkę na temat twórczości Maurice'a Blanchota⁶.

To tam Levinas *explicite* zauważa, że przestrzeń literacka, którą tworzy Blanchot, odrzucając troskę etyczną, nie ma nic wspólnego z Heideggerowskim światem, który sztuka czyni możliwym do zamieszkania. Sztuka, jak pisze Levinas o Blanchocie, daleka jest tu od rozjaśniania świata, a wręcz przeciwnie, pozwala nam odkryć jego podglebie, do którego światło nie ma przecież dostępu. Ujawnia też, że u istoty naszego istnienia w świecie leży wygnanie, a wspaniałości naszej architektury to tylko chaty na pustyni⁷.

Levinas wspaniale pisze też o poetach, takich jak Edmond Jabès, Samuel Agnon, Paul Celan, ale także o Marcelu Prouście czy Fiodorze Dostojewskim⁸. Można przypomnieć również, że wiele jest analiz twórczości poetów dokonywanych przez pryzmat filozofii Levinasa⁹. Znajdują się pośród nich ujęcia krytyczne, jak

² Ciekawym przykładem interpretacji współczesnych fenomenologicznych teorii estetycznych, zwłaszcza Renauda Barbarasa, jest książka Charlesa Bobanta, *L'art et le monde. Une esthétique phénoménologique*, Paris 2021.

³ Por.: I. Lorenc, *Estetyczne versus etyczne. Miejsca możliwych spotkań Lévinasa i Lyotarda*, „Sztuka i Filozofia”, 2011, 38–39, s. 15–25. Warto zwrócić także uwagę na tekst Cathrine Chalier, który jest wstępem do książki Davida Gritza i uwypukla napięcie między Pięknem a Dobrem: C. Chalier, *Breve estine du beau*, [w:] D. Gritz, *Levinas face au beau*, Paris–Tel Aviv 2004, s. 9–46; a także na tekst Daniela Charles'a z 2000 r. *Éthique et esthétique dans la pensée d'Emmanuel Levinas*, <https://journals.openedition.org/noesis/12> (dostęp: 15 V 2022). Można wspomnieć też artykuł F. Armengaud, *Éthique et esthétique. De l'ombre à l'oblitération*, [w:] Emmanuel Lévinas, red. C. Chalier, M. Abensour, Paris 1991.

⁴ J.-M. Salanskis, *De la sensibilité à l'art à son telos. Lyotard avec et contre Lévinas*, „Sztuka i Filozofia”, 2011, 38–39, s. 252–273.

⁵ Por.: R. Eaglestone, *Ethical Criticism. Reading after Levinas*, Edinburgh 1997; J. Robbins, *Altered Reading*, Chicago–London 1999; N.L. Molinaro, *The Art of Time. Levinas, Ethics, and the Contemporary Peninsular Novel*, Lewisburg Pennsylvania 2019; *Levinas and Literature*, red. M. Fagenblat, A. Cools, Boston 2021.

⁶ E. Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier 1975.

⁷ Salanskis, *op. cit.*, s. 260.

⁸ Por.: E. Levinas, *Imiona własne*, tłum. J. Margański, Warszawa 2000.

⁹ Wymieńmy choćby: F. Fimiani, *Calque en rien. Sur la plasticité et le témoignage chez Levinas et Celan* (s. 59–72) i G.D. Mole, *Misreading or Missed Reading? Levinas on Edmond Jabès* (s. 85–100), [w:] *Levinas autrement*, red. R. Burggraef, J. Hansel, M.-A. Lescourret, J.-F. Rey, J.-M. Salanskis, Louvain–Paris 2012; E. Marty, *Levinas avec Shakespeare, Proust et Rimbaud* (s. 85–104) i B. Clement, *D'une autobiographie sans sujet (Levinas lecteur de Leiris)* (s. 139–150), [w:] *Le Souci de l'art chez Emmanuel Levinas*, red. D. Cohen-Levinas, Houilles 2010.

na przykład prowokacyjny komentarz Colina Davisa, uwypuklający stronniczość Levinasa. Z punktu widzenia Davisa francuski filozof wybierał do analiz tylko takie utwory, które można zinterpretować w konkretny sposób, pasujący do jego poglądów¹⁰.

Warto wspomnieć, że wydano również nieopublikowane za życia powieści Levinasa¹¹, a więc ostatecznie Levinas sam okazuje się także pisarzem. Przypomnijmy też, że w *Przemocy i metafizyce* Jacques Derrida zwraca uwagę na walory literackie *Całości i nieskończoności*, pisząc, że „ze względu na wszystkie swoje wyzwania wobec komentatora i krytyka, *Całość i nieskończoność* stanowi dzieło, a nie traktat”¹². Z kolei język, którym Levinas posługiwał się w *Inaczej niż być lub ponad istotą*, przez niektórych komentatorów uznany zostaje za eksperyment literacki¹³, a także określony jako performatywny. Znakomicie opisała to Olga Kaczmarek, pokazując, że filozof używa środków należących do materialności języka, odbierając mu przezroczystość, i wskazując niejako właściwą postawę etyczną. Styl Levinasa okazuje się spychać go na granice języka. Zacytujmy Olę Kaczmarek: „Stosowane przez Levinasa strategie kontrtekstowe mają za zadanie uczynić z języka ekwiwalent *il y a*. Zaburzając [...] gładkie, linearne wytwarzanie znaczeń, łamiąc zasady logiki, zacierając lub mieszając rozbieżne konotacje terminów, próbując odtworzyć diachroniczny wymiar tekstu, stosując zawiłą składnię, wreszcie stawiając przed czytelnikiem mnóstwo przeszkód językowych wszelkiego typu, Levinas w istocie sprawia, że w doświadczeniu lektury *Inaczej niż być* bezsens zalewa sens”¹⁴. Tekst podporządkowuje się w ten sposób celom *stricte* filozoficznym i staje się performatywny, zmusza do reakcji. Może kojarzyć się z poezją, czy szerzej literaturą, ale ostatecznie chodzi w nim o to, by skłonić do namysłu nad możliwymi bądź niemożliwymi źródłami sensu¹⁵.

Niezwykle ciekawa wydaje mi się też teza Davida Gritza¹⁶, który uważał, że napięcie, jakie znajdujemy w tekstach Levinasa dotyczących sztuki, nie przebiega na przecięciu wątku judaistycznego, zakazującego przedstawień, i chrześcijańskiego, ale pomaga wyłonić się relacji sztuki do języka. Byłoby to poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o to, kiedy język staje się sztuką i czy da się w ogóle taką granicę wyznaczyć; a zarazem jest to pytanie o to, co łączy sztuki wizualne i literaturę. Sztuka rozumiana byłaby tu jako możliwość(ci) samego języka, ale także jako możliwość wyjścia poza ontologię; sztuka byłaby tu pierwszym dotykem o zabarwieniu etycznym czy też mogłaby zostać uznana za słowo, które nie zostało jeszcze wypowiedziane, słowo „przed” słowem, kierujące się ku innemu i wyznaczające granice dzieła sztuki zawieszonego między ontologią a obszarem pre-etycznym¹⁷.

To w książce *L’Au-delà du verset* Levinas zarysowuje ramy filozofii literatury i filozofii języka, pisząc właśnie o „literaturze przed literą” (*littérature d’avant la lettre*), która wyraża, jak to ujmuję, „natchnioną istotę języka”¹⁸. Sztuka literacka pochodzi od linii, która zarysowuje się i zagęszcza, wyłaniając się po prostu jako wers, aby stać się ostatecznie tekstem, przysłowiem lub baśnią, poematem lub legendą, zanim jeszcze – jak pisze Levinas – rylcem lub piórem odcisnie się ją jako literę na tabliczkach, pergaminie lub papierze¹⁹. Jest to apologia literatury.

Można jednak pokusić się o tezę, że sztuki wizualne to także słowo „przed” słowem, a więc można ująć je jako zawieszone między ontologią a etyką, jako słowo „na końcu języka” – niewypowiedziane, ale jednak obecne; wyczuwalne, działające. Wydaje się, że francuscy fenomenolodzy poszli właśnie tą drogą i to zawieszenie uznałoby za właściwy opis pozycji, jaką zajmuje sztuka, także w ich koncepcjach.

Ponadto można też zadać, nieco naiwnie być może, pytanie o to, czy intuicje Levinasa dotyczące sztuki i niesionych przez nią zagrożeń są jednoznacznie błędne. Przecież sztuka bywa eskapistyczna, albo, ukazując krzywdę, paraliżuje podmiot. Doskonale ujmuję to w jednym ze swoich tekstów Andrzej Leder, stwierdzając, że „paradoksalnie, w pozycji absolutnej winy podmiot traci swoją, nazwijmy to, kompetencję moralną,

¹⁰ C. Davis, *After Poststructuralism. Reading, Stories and Theory*, London–New York 2004.

¹¹ E. Levinas, *Œuvres complètes*, t. 3: *Eros, littérature et philosophie*, Paris 2013.

¹² J. Derrida, *Przemoc i metafizyka*, [w:] idem, *Pismo i różnica*, tłum. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 142 (przyp. 6).

¹³ S. Hand, *Shadowing Ethics. Levinas’s View of Artans Aesthetics*, [w:] *Facing the Other. The Ethics of Emmanuel Levinas*, red. idem, London–New York 1997, s. 64.

¹⁴ O. Kaczmarek, *Inaczej niż pisać. Levinas i antropologia postmodernistyczna*, Warszawa 2016, s. 310.

¹⁵ J. Migasiński, *W stronę fenomenologii niezjawiskowej. Fragmenty pewnej historii*, Warszawa 2019.

¹⁶ David Gritz urodził się w 1978 r. i zginął w zamachu bombowym w Jerozolimie w 2002 r. Jego praca magisterska, pisana pod kierunkiem Catherine Chaliel, została wydana dzięki staraniom promotorki w 2004 r. Gritz, *op. cit.*, s. 113.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ E. Levinas, *L’Au-delà du verset. Lectures et discours talmudiques*, Paris 1982.

¹⁹ Salanskis, *op. cit.*, s. 20.

jest całkowicie bezradny wobec przedstawienia, które go przyszpila i unieruchamia. [...] Bezradność zaś zwalnia z odpowiedzialności”²⁰. Czy wobec tego nie należałoby więc raczej szukać postawy, która znosiłaby jednoznaczną opozycję między bezwzględną afirmacją obrazu, czy może szerzej, sztuką *tout court*, z którą mamy do czynienia w dużej mierze w fenomenologii francuskiej, a negacją i krytyką obrazu?²¹ Być może stanowiskiem pośrednim między nimi okazuje się właśnie strategia Levinasa wyrażona w rozważaniach na temat sztuki, najpierw ujmujących ją jako cień rzeczywistości, a następnie jako rodzaj zbawiennej obliteracji?²² Moja odpowiedź na te pytania będzie pozytywna²³.

Pierwsza część tekstu to interpretacja artykułu *Rzeczywistość i jej cień* w kontekście współczesnych koncepcji fenomenologicznych. Druga natomiast będzie próbą pokazania zmiany, jaka zaszła w podejściu Levinasa do sztuk wizualnych na podstawie jego wypowiedzi na temat malarstwa Jeana-Michela Atlana i rzeźb Sachi Sosno²⁴. Trzecia, podsumowująca część, będzie z kolei próbą opisaną dzieł sztuki współczesnej, które wymknęłyby się być może surowej ocenie sztuki dokonanej przez Levinasa, uwypuklając napięcie między wymiarem ontologii a etyką, nie popadając w banalne moralizatorstwo i pozwalając na ujawnienie krzywdy, nieprowadzącej jednak do paraliżu.

I

Zacznijmy więc od kluczowego tekstu, którym jest tu dla mnie *Rzeczywistość i jej cień*. Zdaję sobie sprawę z tego, że artykuł ten był wielokrotnie komentowany i powstała na jego temat pokaźna literatura²⁵. Niemniej jednak, traktując teksty Levinasa jako źródło filozoficzne i literackie zarazem, można przyjąć, że proces ich lektury nigdy się nie kończy.

W tym kluczowym dla komentatorów tekście dotyczącym estetyki u Levinasa, filozof przedstawia sztukę, w tym także literaturę, jako istniejące poza życiem, a więc jako takie, które nie pozwalają ukonstytuować się podmiotowości w oparciu o to, co jest dla niej istotowe, a więc relację z innym. Jacques Taminiaux traktuje ten tekst jako dyskusję z Husserlem i Heideggerem²⁶. Twierdzi też, że tekst Levinasa wymierzony jest przeciwko znanemu artykułowi Heideggera *Źródło dzieła sztuki*. Podczas gdy Heidegger, inspirowany przez Georga Hegla, przypisuje greckim dziełom przywileje, które ujawniają upadek współczesności, Levinas znajduje tam raczej nagość *il y a*, czyli szum obojętnego bytu. Obraz Vincenta van Gogha pozwala zdaniem Heideggera odkryć istotę korelacji między światem a ziemią, natomiast dla Levinasa malarstwo jest raczej zakłóceniem naszej relacji ze światem, jako że sztuka znajduje się poza nim²⁷.

Françoise Armengaud rozważa z kolei *Rzeczywistość i jej cień* przez pryzmat trzech głównych wątków. Po pierwsze, chodzi w nim jej zdaniem o biblijny zakaz przedstawień. Po drugie, o egzotyzm, którym charakteryzuje się sztuka. Opisany w *Istniejącym i istnieniu* egzotyzm oznacza inne podejście do rzeczy, których odbiór nie skupia się, jak to ma miejsce w sferze bycia-w-świecie, na formach, które zapewniają utrzymanie naszego pragmatycznego funkcjonowania, ale odnosi się do rzeczy, które pozostają odarte ze swoich ziemskich form: „Egzotyczność zmienia charakter samej kontemplacji. «Przedmioty» pozostają na zewnątrz, lecz ta zewnętrżność pozostaje bez odniesienia do «wnętrza»; nie są już one w naturalny sposób «posiadane».

²⁰ A. Leder, *Był kiedyś postmodernizm... Sześć esejów o schyłku XX stulecia*, Warszawa 2018, s. 131.

²¹ Przypomnijmy także spór o możliwość obrazowego reprezentowania Zagłady, gdzie po jednej stronie staje Gerard Wajcman, a po drugiej, po stronie obrazu, Georges Didi-Huberman, por. G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008.

²² Tak brzmi podtytuł jednego z artykułów Armengaud – od cienia do obliteracji, *Éthique et esthétique...*

²³ Dość radykalna teza tego artykułu głosi, że stanowisko Levinasa odnośnie do sztuki było w miarę upływu czasu łagodzone. Trzeba jednak zwrócić uwagę na to, że można też odczytać postawę Levinasa, ujmując ją jako z gruntu ambiwalentną, a nawet jednoznacznie i do końca niechętną sztuce. Ciekawsza z tej perspektywy wydaje się teza o niezmienniej ambiwalentności stosunku Levinasa do sztuki. Podkreśla ją w swojej interpretacji głównie Jean-Luc Nancy w *Exégèse de l'art*, [w:] *Le Souci de l'art...*, a w polskiej literaturze filozoficznej zwraca na nią uwagę Iwona Lorenc, ujmując niespełnione dążenie do prawdy i zatrzymanie w „interwale” jako przeznaczenie sztuki (*Logos i mit estetyczności*, Warszawa 1993, s. 171).

²⁴ Z postawą Levinasa wobec sztuk wizualnych można porównać postawę Michela Henry’ego wobec poezji. W swoich pierwszych tekstach Henry krytykuje język poetycki, nie uznając go za odrębny wobec języka naturalnego. W miarę upływu czasu zmienia jednak zdanie i ostatecznie uznaje, że opisywane przez niego życie może objawić się także w języku poetyckim.

²⁵ Dwa najważniejsze zbiory tekstów o sztuce w ujęciu Levinasa w języku francuskim, do których będę się tu także odwoływała, to: *Le Souci de l'art...* i *Levinas autrement...* Analiza sztuk wizualnych pozostaje jednak tematem głównie pojedynczych artykułów.

²⁶ J. Taminiaux, *Exotisme esthétique et ontologie*, „Cités”, 2006, 25, s. 87–100.

²⁷ *Ibidem*, s. 89.

Obraz, posąg, książka to przedmioty naszego świata, lecz za ich pośrednictwem rzeczy przedstawiane zostają wyrwane z naszego świata²⁸. Są puste w środku – chciałoby się powiedzieć.

I po trzecie wreszcie, jak pisze Armengaud, w tekście Levinasa chodzi o tytułowy cień, którym sztuka ostatecznie okazuje się być, a cień oznacza tu rzeczywistość drugorzędną i mniej istotną²⁹. Sztuki wizualne są wydane wzrokowi, a Levinas jest przecież podejrzliwy wobec wzroku, ponieważ uprzedmiotawia on i związany jest z bytem. Pamiętamy też, że twarz innego pozostaje niewidzialna i że przede wszystkim ją słyszymy. Jak ujmuje to jeden z komentatorów: „Można paradoksalnie powiedzieć, że twarzy się nie widzi, lecz się jej słucha (tu głównie oczy «mówią») i że jej jawienie się jest «epifanią», objawieniem, «słowem» [parole]. Jej objawienie znaczy poza przedmiotowym kontekstem, jest «nagością twarzy», którą w świecie może wyrażać figura «obcego», «cudzoziemca». W jej epifanii słysząc wezwanie etyczne do odpowiedniego zachowania się wobec Innego, które to wezwanie daje się sprowadzić do patetycznego «nie zabijaj!»³⁰.

Poza Merleau-Pontym i jego apologetyczną, z tej perspektywy bliską Heideggerowi, postawą wobec sztuki, punktem odniesienia dla Levinasa jest tutaj Jean-Paul Sartre i jego książka *Wyobrażenie*. Wiadomo, że Sartre radykalizuje tezy Husserla i ostatecznie ujmuje dzieło sztuki jako nicość; między percepcją a wyobraźnią zakłada istnienie nieprzekraczalnej granicy, która nie pozwala sprowadzić ich do siebie, nie pozwalając też na płynne przechodzenie od jednej do drugiej³¹. Obrazy przywołują to, co nieobecne. Dla Sartre’a dzieło sztuki jest zawsze przedmiotem wyobrażonym, dlatego nierzeczywistym. Omawiając portret *Karola VIII* Jeana Fouqueta, Sartre zakłada, że świadomość konstytuuje w ujęciu intencjonalnym przedmiot nierzeczywisty za pośrednictwem analogonu (portretu). Obraz jako rzecz materialna jest czymś istotowo różnym od obrazu jako korelatu świadomości wyobrażającej uobecniającej Karola VIII. Zniszczenie tego obrazu nie pociągałoby jednak za sobą zniknięcia Karola VIII jako osoby. Wydaje się, że Levinas wyciąga z tych rozważań wnioski, zgodnie z którym sztuka staje się próbą zapewnienia pseudoobecności, a gra sztuki przeciwstawiona zostaje powadze życia³². Warto tylko podkreślić, że Sartre prawdopodobnie mógłby zgodzić się z Levinasem, ale nie oznaczałoby to dla niego negatywnej oceny sztuki. To, co Levinas uznaje za jej wadę, Sartre oceniłby prawdopodobnie jako jej zaletę.

Levinas stwierdza też, że przyjmuje się błędnie, iż artysta wypowiada niewypowiedziane i że dzieło sztuki to przedłużenie percepcji, a zarazem, że wykracza ono poza samą percepcję, będąc zdolne ujawnić to, co ta ostatnia pomija. Potwierdza to krytyka, analizując dzieła z rozmaitych perspektyw i legitymizując ich wagę. Krytyka ma tendencję do zastępowania sztuki i upraszczania przekazu. Pasożytuje na sztuce. Krytyk to „człowiek, który ma coś jeszcze do powiedzenia, gdy wszystko zostało powiedziane; który może powiedzieć o dziele coś innego, aniżeli mówi to dzieło” – stwierdza ostatecznie Levinas³³. Trzeba jednak pamiętać, że w ujęciu Levinasa krytyka ostatecznie przywraca dzieło światu, a więc tym samym, włączając je w struktury społeczne, przywraca je także odpowiedzialności i neguje jej eskapizm. Krytyk jest więc artyście potrzebny. Krytyk może też oznaczać po prostu filozofa, który wprowadza w obszar sztuki potrzebną jej „egzegezę filozoficzną”³⁴.

Dzieło sztuki znajduje się zatem z tej perspektywy poza światem, poprzez eksplikację krytyka/filozofa zostaje dopiero w świat włączone. Jest to teza nieoczywista, tym bardziej że ostatecznie Levinas wycofuje się z głoszonej tezy o pasożytowaniu krytyka na dziele i artyście, uznając wagę krytyki/filozofii jako takiej. Co ciekawe, mimo drobnej sugestii w tym względzie, Levinas nie poddaje w wątpliwość możliwości przełożenia dzieła sztuki wizualnej na język opisu, co staje się tematem choćby wydanej w 1971 r. książki Jeana-François Lyotarda *Discours, figure*. Obie te rzeczywistości w koncepcji Levinasa wydają się ze sobą współgrać; jedna coś pokazuje, a druga jest w stanie to samo opisać.

²⁸ E. Levinas, *Istniejący i istnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2006, s. 82.

²⁹ Trzeba zauważyć, że w tekście Maurice’a Merleau-Ponty’ego *Filozofia jego cienia*, cień oznacza raczej niedopowiedzenie, niedomówienie lub też to, co niepomyślane czy nie(do)myślane do końca, a więc nacechowane jest raczej pozytywnie, a przynajmniej nie jednoznacznie negatywnie: M. Merleau-Ponty, *Filozofia jego cienia*, tłum. J. Migasiński, [w:] *Fenomenologia francuska. Rozpoznania, interpretacje, rozwinięcia*, red. J. Migasiński, I. Lorenc, Warszawa 2006.

³⁰ J. Migasiński, *O pojęciu sprawiedliwości w pismach Emmanuela Levinasa*, „Etyka”, 2014, 49, s. 86.

³¹ Por.: J.-P. Sartre, rozdział: „Dzieło sztuki”, [w:] *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, tłum. P. Beylin, Warszawa 2012.

³² E. Levinas, *Rzeczywistość i jej cień*, tłum. P. Pieniążek, „Sztuka i Filozofia”, 1990, 2, s. 220.

³³ *Ibidem*, s. 221.

³⁴ Nancy, *op. cit.*, s. 269.

Pozycja dzieła sztuki poza światem czyni je wobec tego ostatniego neutralnym. Levinas natychmiast zadaje jednak pytanie o owo „poza” – inaczej to ujmując, pyta, czy w dziele sztuki mamy do czynienia z transcendencją. Czy ma ona zdolność przerwania czasu? Czy wynosi nas ku Platońskim ideom, zwłaszcza tej, która dla Levinasa jest najcenniejsza, a więc ku idei dobra? Odpowiedź jest oczywista. Nie. Transcendencja w ujęciu Levinasa jest czymś zupełnie innym, wynosi poza całość i poza byt. Francuski filozof nie chce nawet wobec artystycznego „poza” używać słowa „transcendencja”, ale wykorzystuje termin stworzony przez Jeana Wahla: „transcendencja, o której mówi Jean Wahl – tłumaczy Levinas – mająca inne aniżeli przyjęte przezeń etyczne znaczenie, może charakteryzować ten fenomen degradacji bądź erozji tego, co absolutne, który ukazał się nam w obrazie i podobieństwie”³⁵.

Sztuka nie jest w stanie ujawnić nie-prawdy bytu, tego, co wiele lat później Levinas określi mianem „inaczej niż być lub ponad istotą”. Sztuka nie rozjaśnia, ale zaciemnia. Jak ujmuje to sam Levinas: „Jest samym zdarzeniem zaciemnienia, zapadnięcia nocy”³⁶. Nie należy bowiem do porządku objawienia. Dobitnie formułuje to Iwona Lorenc: „Levinas podtrzymuje, że dzieło nie poddaje się interpretacji: jest ono nasyczone, odmawia przyjęcia czegoś więcej; mówi samo za siebie i być może to właśnie nie-rozumenie stanowi zasadniczą funkcję sztuki”³⁷. Może właśnie dlatego przełożenie jej na język filozofii nie stanowi problemu; filozofia dokonuje egzegezy i wprowadza w obszar sztuki rozumienie.

Idźmy więc dalej. Sztuka operuje obrazem, nie zaś pojęciami. To również pogłębia jej niemoc, bowiem Kantowska bezinteresowność sztuki implikowałaby właśnie ślepotę wobec abstrakcyjnych pojęć, a tym samym niemożliwość uchwycenia rzeczywistości i rzeczy, które się na nią składają oraz złożoności związków między nimi. To jest właśnie ta postawa, z którą Levinas chciałby zerwać; chciałby, tak jak odrzuca Hegłowską totalność i politykę, urzekające rytmy sztuki, odrzucić także neutralne i bezosobowe zasady, które są z nią powiązane³⁸. Neutralność i bezosobowość sztuki wiążą się też z jej bezinteresownością, o której wspomniałam. Bezinteresowność sztuki w ujęciu Levinasa byłaby jej wadą, ponieważ implikowałaby eskapizm; nie byłaby ona, z tej perspektywy, bez-inter-esse-ownością, o której pisał i którą rozważał w *Inaczej niż być*³⁹.

Artystka bądź artysta są też pasywni. Podobnie zresztą, zdaje się sugerować Levinas, jak widz oczarowany spektaklem rozgrywającym się przed jego oczyma. Na ową pasywność wpływ ma rytm, który pozwala zatracić się w istnieniu; dzieło zaczyna stanowić część własnego przedstawienia, a więc stapia się z nim. Najwyraźniej widać to w muzyce przesyczonej rytmem, a tym samym najbardziej abstrakcyjnej ze sztuk. Levinas nazywa to oczarowanie, urzeczenie rytmem przejściem od Ja do animowości. Może właśnie to przejście powoduje, że sztuka jest tak pociągająca, pozwalając oderwać się od trudów codzienności. Jest ona bowiem grą, która pochłania widza, a nawet, o czym pisałam, go paraliżuje⁴⁰.

Z pasywnością wiąże się wrażeniowość. Wrażenie to funkcja rytmu, oddziaływanie obrazu, a inaczej to ujmując, podstawa tego oddziaływania. Wrażenie zostaje dopiero przekształcone w percepcję. Dzieło sztuki pozostaje więc odcieleśnione, a tym samym oddalone od rzeczywistości tam, gdzie „związek z rzeczywistością jest rytmem”⁴¹. Zresztą już w *Istniejącym i istnieniu* Levinas proponuje nazywać „muzycznością doznania” sposób, w jaki w sztuce jakości zmysłowe, które składają się na przedmiot, jednocześnie nie prowadzą do żadnego przedmiotu i są ujmowane same dla siebie. To właśnie zagubienie w *aisthesis* wywołuje efekt estetyczny⁴². Powracamy tu do egzotyizmu artystycznego przedmiotu; przedmiotu, który Armengaud, inspirując się pojęciowością Levinasa, określa intrygującym mianem „inaczej niż na zewnątrz” (*autrement qu'exteriorité*)⁴³.

³⁵ Levinas, *Rzeczywistość i jej cień...*, s. 230.

³⁶ *Ibidem*, s. 223.

³⁷ Lorenc, *Estetyczne versus etyczne...*, s. 17.

³⁸ E. Levinas, *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, tłum. A. Kuryś, J. Migasiński, Gdynia 1991, s. 43.

³⁹ Małgorzata Kowalska, tłumaczka Levinasa, zwraca uwagę na to, że francuskie słowo „désintéressement” – „bezinteresowność” Lévinas zapisuje z dywizami, czyli jako *des-inter-esse-ment*. Wydobywa w ten sposób *esse* – bycie, obecne też w słowie „essence” tłumaczonym na język polski jako „istota”. Inter-esse-owność to w takim ujęciu trwanie w byciu, bez-inter-esse-owność zaś – wychodzenie poza bycie. Widać tu więc różnicę między opisywaną przez Immanuela Kanta bezinteresownością, charakteryzującą dzieło sztuki, a bezinteresownością etyczną, wyprowadzającą poza bycie, por.: E. Levinas, *O Bogu, który nawiedza myśl*, tłum. M. Kowalska, Kraków 2008, s. 56 (przypis tłumaczki).

⁴⁰ Levinas, *Rzeczywistość i jej cień...*, s. 225.

⁴¹ *Ibidem*, s. 227.

⁴² Levinas, *Istniejący i istnienie...*, s. 83.

⁴³ F. Armengaud, *Faire ou ne pas faire d'images. Emmanuel Levinas et l'art d'oblitération*, <https://journals.openedition.org/noesis/11> (dostęp: 16 V 2022).

Oczywiście obie te kategorie: pasywności i wrażeniowości staną się w późniejszych tekstach dla Levinasa niezwykle ważne, ale będzie on je wiązał z bezbronnością wobec innego. Dlatego warto się tu zatrzymać. Krytyczne wobec sztuki rozważania Levinasa okazują się jednak niezwykle przenikliwe, bowiem antycypują drogę myślicieli, którzy sztukę uczynią najważniejszym elementem swoich fenomenologicznych intuicji. Zarówno wrażeniowość, doznawanie, jak i odczuwanie, przeciwstawione percepcji, staną się głównymi kategoriami filozofii Michela Henry'ego, a przede wszystkim Henri Maldineya. Pierwszy wiąże je z cielesnością, która doznaje siebie, doznaje życia głównie w kontakcie ze sztuką. Drugi podkreśla znaczenie pasywności, a raczej rodzaju hiperpasywności, określanego przez niego mianem transpasywności oraz wyróżnia kategorię rytmu. Wydaje się, że opis spotkania dzieła sztuki sprowadza się u Maldineya dokładnie do Levinasowskiej konstatacji, zgodnie z którą sztuka jest tam, gdzie związek z rzeczywistością okazuje się rytmem. Tutaj musi się jednak pojawić słowo wyjaśnienia. Rytm ujęty tak krytycznie przez Levinasa, w ujęciu Maldineya jest oceniany jako pozytywny i jako jedyny ujawnia nam to, co źródłowe i pierwotne, a tym samym odsłania źródłowość i pierwotność naszego zakorzenienia w świecie. Rytm okazuje się pojęciem, które nie ma nic wspólnego z kadencją lub taktem; dzieli i łączy jednocześnie. Rytm definiuje też nasz związek ze światem. Nie tylko nie da się go stematyzować, ale także ująć za pomocą reprezentacji. Każdy rytm jest wyjątkowy, dlatego można mówić o wielości rytmów, a nie o rytmie jako takim. Powstaje z powiązania, z kontaktu podmiotowości ze światem, który zawsze jest inny i zależy od rytmiki podmiotowości i napotkanej sytuacji, które wchodzą ze sobą w rezonans⁴⁴. Staje się sferą „między”, między rytmem podmiotowości a rytmem dzieła sztuki, rytmem świata. Nie jest jednak stałym przepływem, ale utkany zostaje z luk i pęknięć składających się na nasz kontakt ze światem. Staje się też zasadą indywiduacji, ponieważ rytm okazuje się czymś absolutnie wyjątkowym dla każdej pojedynczej podmiotowości i dla każdego pojedynczego dzieła sztuki. Z tej perspektywy sztuka powoduje kryzys, zerwanie podmiotowości ze światem, ale zarazem pozwala dostrzec podstawy, na których zasadza się nasze z nim współistnienie. Jesteśmy bowiem na nie skazani.

Warto tu także raz jeszcze zwrócić uwagę na inną kwestię, tym razem związaną z wrażeniowością, a tym samym z wrażliwością. Wydaje się, że późniejsi fenomenolodzy przejęli na swoje konto rozważania Levinasa na temat wrażliwości i podatności na zranienie, ale powiązali je z dziełem sztuki. To ono ma tu bowiem zdolność traumatyzowania, to ono odsyła do tego, co pierwotne, a więc ostatecznie ma lub może mieć także konotacje etyczne⁴⁵. Podmiot opisywany przez francuskich fenomenologów wyróżnia właśnie wrażliwość, ale nie tylko na innego; także na dzieło sztuki. Doskonałym tego przykładem jest tu również filozofia Lyotarda, dla którego pojęcie doznaniowości i wrażeniowości okazują się ostatecznie kluczowe⁴⁶.

Rudolf Bernet określa taką subiektywność, subiektywność wrażliwą i wydaną doznaniowości, właśnie mianem podmiotu strauumatyzowanego i traumatyzowalnego⁴⁷, ponieważ nieustannie zagrożony jest on zniesieniem jego tożsamości, a nawet zniknięciem. Jestem bowiem podmiotem w tej mierze i równie długo, jak jestem w stanie oprzeć się mojemu zniknięciu, wyparowaniu. „Oto ja, wbrew ja” (*Me voici, malgré moi*)⁴⁸ – pisze Bernet, nawiązując do Levinasa i jego bycia wbrew sobie (*malgré soi*)⁴⁹. W filozofii Levinasa podmiot żyje bowiem wbrew sobie, całkowicie wystawiając się na innego, jako zakładnik, jako nawiedzony i opętany. Jestem, choć w nieustannym rozbiciu przez to, co inne.

Według Bernet podmiot utkany jest więc z dwóch niemożliwości: nie może ulec czy poddać się traumie bez oporu, ale nie może się też przed nią uchronić. Straumatyzowany podmiot powstaje „wbrew sobie”, bowiem to ustanawianie siebie jest wymuszone, a nie spontaniczne i wypełnia się w ruchu wykraczania poza siebie: trauma spleciona jest tu z oporem przed anihilacją, to skupianie się, „zbieranie w sobie”, które ma miejsce między okresami całkowitej nieobecności. Podmiot strauumatyzowany przeżywa, czując się wydany przemocy i podatny na zranienie. Paradoksalnie, w tym cierpieniu się ustanawia,

⁴⁴ H. Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, Paris 2012, s. 366.

⁴⁵ Tym tropem podążać będą Michel Henry i Henri Maldiney, choć wątki etyczne nie są dla nich niewątpliwie najważniejsze i pozostają na marginesie ich rozważań.

⁴⁶ Poza ciekawym i wyczerpującym porównaniem wrażeniowości u Levinasa i Lyotarda we wspomnianym artykule: Salanskis, *op. cit.*, warto też zwrócić uwagę na książkę Katariny Bahlmann, *Können Kunstwerke ein Antlitz haben?*, Wien 2008; por. recenzja: K. Dzikowska, „Filozofia Chrześcijańska”, 2010, 7, s. 174–176.

⁴⁷ Warto podkreślić, że Rudolf Bernet analizuje traumę w ujęciu Sigmunda Freuda i Jacques'a Lacana, by ostatecznie skoncentrować się na rozważaniach Levinasa, R. Bernet, *Conscience et existence. Perspectives phénoménologiques*, Paris 2004, s. 279.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 270.

⁴⁹ Por.: E. Levinas, *Inaczej niż być lub ponad istotą*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 2000, s. 134.

znajdując w nim schronienie dla tego, czym jest. Nic nie jest go w stanie uchronić przed anihilacją przez traumę, której zostaje wydany, poza doznaniem cierpienia i wrażliwością, które pozwalają mu na stawianie oporu, na chwilowe zaistnienie.

Tym właśnie Levinasowskim tropem podążają francuscy fenomenolodzy, włączając jednak w obszar swoich rozważań także estetykę. To właśnie subiektywność strumatuzywana okazyuje się tym, co, mimo różnic, łączy ich koncepcje. Maldiney opisuje nasze współistnienie ze światem, sprowadzając je do odczuwania, do cierpienia (*páthos*). Dla niego istota egzystencji polega na nieustannej konfrontacji z kryzysem, który jej zagraża. Podmiot Henry'ego, Mariona i Jeana-Louisa Chretien, ale także Alaine'a Bonfanda zostaje wystawiony na to, co się mu przydarza, na dar donacji. Jest bierną cielesnością, oddanym i wydanym. Podobnie *minima anima* Lyotarda istnieje o tyle, o ile jest pobudzona. Podmiot Eliane Escoubas jest przede wszystkim odczuwający. Można ostatecznie uznać, że tylko podążający w tym względzie tropem Merleau-Ponty'ego Mikel Dufrenne i Marc Richir wpisują w opisywaną przez siebie pasywność także aktywność podmiotu. Jednak podmiot Dufrenne'a to także przede wszystkim podmiot czujący. Wszyscy ci myśliciele uznają za Levinasem „wrażliwość jako podmiotowość podmiotu”, choć, co trzeba tu podkreślić, innym w ich ujęciu może być także dzieło sztuki, co z perspektywy Levinasa, nawet tego, który złagodził swoje stanowisko wobec sztuki, wydaje się jednak konstatacją trudną do przyjęcia⁵⁰, a przynajmniej wymagającą doprecyzowania, o jakie dzieło sztuki konkretnie chodzi.

Wprost ujmuje to Jean-Michel Salanskis: doznaniowość sztuki jest związana z doznaniowością, która zawiesza świat, a nie jest powiązana z odsunięciem się od bycia, które realizuje się w rozkoszowaniu się i spełnia jako jeden za drugiego. Z tej perspektywy, jak pisze Salanskis, mamy dwa rodzaje doznaniowości: dobrą doznaniowość, która prowadzi poza bycie i złą – taką, która powiązana zostaje ze sztuką⁵¹. Wydaje mi się jednak, że radykalizm tego podziału daje się nieco złagodzić i, podążając tropem wymienionych przeze mnie fenomenologów, można znaleźć jednak między nimi powiązanie. Inaczej to ujmując, uważam, że na gruncie filozofii Levinasa nie każda doznaniowość związana ze sztuką jest złą doznaniowością.

Wróćmy jednak do tekstu *Rzeczywistość i jej cień*. Levinas zastanawia się tu także nad tym, co właściwe przedstawia obraz. Dla niego *epoché* Husserla nie tyle zawiesza i neutralizuje tezę o istnieniu świata, bierze to istnienie w nawias, ale zmienia sam sposób istnienia przedmiotu – „jego podstawowe formy jawią się jako strój, który on porzuca, wycofując się”⁵². Kontemplujemy nie rzeczywistość, ale malowidło, a więc obraz tej rzeczywistości. Można tu postawić pytanie, na ile Levinas zgodny jest tu z ideami Husserla, dotyczącymi istnienia przedmiotu estetycznego, który jest według założyciela fenomenologii bytem „jak gdyby”. Neutralizuję materialność obrazu, by zauważyć świat, który obraz przedstawia, ale istnienie tego, co przedstawia jest rzeczywistością pośrednią, nieumiejscowioną. Można więc uznać, że Levinas wyciąga tylko konsekwencje z tego, co o sztuce pisze Husserl⁵³. Co ciekawe, pozostali fenomenolodzy wyciągają z tych rozważań Husserla odmienne wnioski i niesprecyzowany status przedstawienia obrazu oraz znaczenie fantazji oceniają pozytywnie. Taminiaux stwierdza wprost, że Levinas nie ukrywa po prostu swojego krytycznego stosunku do estetyki Husserla. Nawiązując do artykułu Eugena Finka, analizującego percepcję namalowanego drzewa, Levinas zarzuca temu intelektualnemu spadkobiercy Husserla, że uważa obraz za świat nierzeczywisty, zneutralizowany, zawieszony, a w konsekwencji odarty z odniesienia do „wnętrza”⁵⁴. To, co przedstawia obraz, różni się od postrzeganego świata, ponieważ go neutralizuje i to w tym zawieszeniu tkwi estetyczna funkcja malarstwa. Sam fakt, że obraz, jakkolwiek by nie był, jest wycinkiem, arbitralnie wyrwanym z horyzontu widzialnego świata, przeznaczonym do teoretycznego i praktycznego uchwycenia, jest traktowany przez Levinasa z podejrzliwością, a jest to przecież teza, którą klasyczna fenomenologiczna nauka o obrazach przyjmuje⁵⁵. Tym tropem podąża też oczywiście Sartre, o którego koncepcji pisałam wcześniej.

Trzeba też przypomnieć, że na przykład dla Merleau-Ponty'ego pytanie o to, gdzie właściwie jest to, co przedstawione w obrazie, prowadzi do diametralnie różnych wniosków związanych z możliwością dotarcia do tego, co funduje stawianie się świata. Autor *Oka i umysłu* pisze: „Z trudnością przysłoby mi powiedzieć,

⁵⁰ *Ibidem*, s. 31.

⁵¹ Salanskis, *op. cit.*, s. 270.

⁵² Levinas, *Rzeczywistość i jej cień...*, s. 228.

⁵³ E. Husserl, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, Paris 2002.

⁵⁴ Levinas, *Istniejący i istnienie...*, s. 85.

⁵⁵ Taminiaux, *op. cit.*, s. 90.

gdzie jest malowidło, na które spoglądam. Albowiem nie patrzę na nie w ten sam sposób, w jaki patrzę na jakąś rzecz; nie uruchamiam go w miejscu, jakie zajmuje; moje spojrzenie błąka się po nim jak po nimbie Bytu; nie tyle je widzę, ile raczej według niego lub wraz z nim”⁵⁶. To obraz pozwala mi widzieć wraz ze sobą; pozwala on zobaczyć, uchwycić warunki widzialności, a więc to, jak widzę.

Powtarzając sformułowanie Armengaud, można powiedzieć, że obraz jest „inaczej niż zewnątrz”, czymś innym niż zewnątrz, nie będąc jednak, jak pamiętamy, tym, co wewnętrzne i wnętrza nie posiadając. Z perspektywy Levinasa oznacza to nierealność i odcieleśnienie. Oznacza to też ostatecznie, że sztuka jest powierzchowna. Jest ona, jak widzieliśmy, cieniem, sobowtórem, ale nie rzeczywistością samą. Portret ujawnia często ekspresyjność danej osoby, ale tym samym wyraża też to, do czego nie da się jej sprowadzić, bo jest ona zawsze czymś więcej. Można, nieco banalizując ten zawiły problem, spytać po prostu, czy jesteśmy w stanie poświęcić się dla obrazu przedstawiającego innego lub inną. Nie, bowiem obraz jest tylko alegorią bytu⁵⁷. Jednak jest też zarazem koniecznym jego dopełnieniem, jakby niedoskonałością, naroślą, której nie jesteśmy w stanie się pozbyć. Byt naznaczony jest rysą czy pęknięciem i wydaje się, że sztuka tę jego niepełność odślania; przejmując jednak na swoje własne konto niedoskonałość, którą ujawnia.

Dzieło sztuki zatrzymuje czas, ale go nie przerywa. Unieruchamia chwilę, czyniąc z rzeczywistości przedstawionej karykaturę samej siebie. To samo dotyczy także postaci literackich. Levinas konstatuje: postacie literackie to byty uwięzione, to więźniowie. Ich historia nie jest nigdy zakończona, jeszcze trwa, lecz nie zbliża się do końca⁵⁸. Sztuka urzeczywistnia trwanie w interwale.

Pozwala również oderwać się od odpowiedzialności zamiast ją implikować. Stwarzamy obrazy niegodziwości nie po to, by z nią walczyć, by działać, lecz by się tymi obrazami rozkoszować⁵⁹. Dla Levinasa piszącego *Rzeczywistość i jej cień* sztuka jest niespełnionym pragnieniem obecności, zatrzymanym w pół drogi ruchem imitacji, zdarzeniem zaciemnienia bytu, jego nie-prawdą – niemniej paralelną i nieodłączną od jego prawdy. Byty artystyczne to byty „uwięzione”, unieruchomione, możliwe do powtórzenia nieskończoną ilość razy; możemy bowiem zawsze czytać tę samą historię przedstawioną w powieści, tak jak zawsze możemy wrócić do obrazu czy rzeźby przedstawiających to samo⁶⁰. Można w tym kontekście przypomnieć odmienne zdanie Bonfanda na ten temat. Dla tego francuskiego estetyka gest powrotu do dzieła sztuki, ponowne z nim spotkanie zawsze tworzy zupełnie inną sytuację. Przedstawiona na/w obrazie historia jest więc zawsze inna. Nigdy nie przedstawia tego samego⁶¹.

Czy wobec powyższych zastrzeżeń Levinasa można uznać, że mamy tu do czynienia z ikonoklazmem? Z pewnością nie. Wspomniałam już, że sztuka może być eskapistyczna i paraliżująca, neutralna etycznie, a nawet etycznie podejrzana. Jednak nie musi to prowadzić do jej całkowitego odrzucenia. Podobnie zresztą ocenia postawę Levinasa Armengaud. W pozornie obrazoburczym geście zapewnia on obrazom – jak twierdzi badaczka – swego rodzaju bezpieczeństwo. Nadaje im suwerenność, ale uwalnia je od zbytnej auktorialności⁶². Można też przyjąć, że zakaz przedstawiania dotyczy tylko twarzy, nie chodzi bowiem o nieprzedstawialność, lecz o niemożność pełnego przedstawienia obecności innego, który się zawsze wymyka, jest trans-fenomenem, nie podporządkowuje się, ale sam nas wyznacza, konstytuuje. Obraz może nie być bałwanem, może uniknąć haniebnego oskarżenia, ale nie może stać się świętym obrazem, ikoną⁶³. Nie istnieje bowiem coś takiego jak święty obraz. Świętość nie może zostać zawarta w żadnym obrazie. Tylko twarz drugiego człowieka stanowi ikonę. Przypomnijmy w tym kontekście rozważania Marion, który ostatecznie skłania się do podobnych wniosków, zajmując się kwestiami sztuki. Ikona oznacza dla niego objawienie Chrystusa i jako kategoria zostaje zarezerwowana wyłącznie dla fenomenów przesycanych, powiązanych z teologią. Do tego wątku jeszcze powrócimy.

⁵⁶ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, oprac. S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 25.

⁵⁷ Levinas, *Rzeczywistość i jej cień...*, s. 228.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 233.

⁵⁹ Lorenc, *Estetyczne versus etyczne...*, s. 21.

⁶⁰ Levinas, *Rzeczywistość i jej cień...*, s. 234.

⁶¹ A. Bonfand, *Historia sztuki i fenomenologia*, [w:] *Główne problemy współczesnej fenomenologii*, red. J. Migasiński, M. Pokropski, Warszawa 2016, s. 210.

⁶² Armengaud, *Faire ou ne pas faire d'images...*

⁶³ *Ibidem*.

II

Jednakże postawa Levinasa wobec sztuki ulega przemianie; przechodzi on, jak pisałam, od uwypuklenia znaczenia cienia do uwypuklenia procesu obliteracji. Świadczą o tym dwa ważne teksty wydane już w latach 90. Sztuka nie jest tu już wyłącznie nieodpowiedzialną rozrywką, ale wiąże się z napięciem, z rozdarcie człowieka, a malarstwo nieprzedstawiające zostaje *expressis verbis* powiązane przez Levinasa z czułością, współczuciem, a może nawet miłosierdziem⁶⁴; Levinas opisuje teraz rodzaj „wojny prowadzonej przeciwko obrazowi przez sam obraz”⁶⁵.

W krótkim tekście o malarstwie Jeana Atlana, francuskiego malarza związanego z grupą CoBrA, ale także poety pochodzenia żydowskiego, Levinas podkreśla znaczenie wymiaru rytmicznego. Jednakże tym razem rytm nie jest przez niego ujęty negatywnie, jako kadencja wprawiająca widza w trans. Jego ujęcie rytmu przypomina rozważania Maldineya, gdzie, jak pisałam, rytm opisany zostaje jako wyraz napięcia powierzchniowego i rozedrgania, nadający obrazowi jego charakter i specyfikę. Levinas podąża tym tropem i pisze o diachronii rytmu, którą można porównać do biblijnej walki Jakuba z aniołem⁶⁶, a więc powiązany zostaje z napięciem walczących i zarazem ze zmaganiem się ze świętością. Docenia też połączenie figuracji i elementów abstrakcyjnych, kolorów i form w obrazach Atlana.

Co więcej, mamy tu jego zdaniem do czynienia z uderzeniem czasowości, z trwaniem i życiem. Obraz nie jest już zastygłym w czasie fragmentem bezużytecznej rzeczywistości. Tytułowe napięcie, z jakim powiązana zostaje sztuka, zostaje opisane jako rozziw między rozpaczą a nadzieją, interwał, w którym zostajemy zawieszeni, ale nie w znaczeniu czasu zatrzymanego, co wylewającego się, jak lava z wulkanu. Zostaje też opisany jako dramatyczna, niełatwa droga człowieka, prowadząca ku Dobru, ponieważ – podkreśla Levinas – w tej sztuce nie chodzi wyłącznie o podobanie się⁶⁷.

Levinas podkreśla też znaczenie erotyzmu w pracach Atlana; erotyzmu, pozwalającego tym razem wydobyc wewnętrzną samą bycia. Sztuka ma teraz zdolność wywrócenia bycia na nice, a więc ostatecznie wyrwania się mu. Filozof porównuje tu nawet wrażenie, jakie robią na nim obrazy Atlana, ze wzniosłością obcowania z Biblią⁶⁸.

Zmieniając również zdanie co do pustki piękna, pisze, że „piękno rzeczy to jej nagość, która jest jej życiem”⁶⁹. Okazuje się więc, że sztuka zyskuje na znaczeniu. Z tego względu wnikliwy komentator, jakim jest Sean Hand, podkreśla, jak daleko Levinas odchodzi od swoich poprzednich rozważań; zostają tu przez Levinasa pozytywnie opisane cechy, które w poprzednich swoich wypowiedziach o sztuce krytykuje. Opisuje rytm, magiczną fascynację, świętość, balet obrazów, wirujące formy hipnotyzujące widza, nie ujmując ich jako negatywne własności tego malarstwa⁷⁰. Rację ma z tej perspektywy Jean-Luc Nancy, który już w tekście *Rzeczywistość i jej cień* dostrzega ambiwalencję w podejściu Levinasa do sztuki, wyrażając, że ostatecznie „ponad” (*au-delà*), które opisuje Levinas, może być także domeną sztuki. Śledząc wewnętrzne napięcia tego tekstu, robiąc to tak, jakby opisywał napięcia znajdowane przez Levinasa w obrazach Atlana, Nancy stawia ważne pytanie: „Jeśli sztuka jest zewnętrżnością tego, co najbardziej intymne (*l'intime*), to czy nie jest jednocześnie, sama z siebie, zwrócona już zawsze ku «relacji z innym», w stronę której egzegeza filozoficzna powinna ją porywać (*entrainer*) – porywać (*entrainer*) jeszcze intensywniej jej poryw (*entraînement*)? Niewątpliwie zewnętrżność formuje także cień tego, co intymne. Niemniej cień, to znaczy podobieństwo, nie jest tym, w czym i jako co byt się wymyka, zgodnie ze sformułowaniem: «byt jest nie tylko samym sobą, wymyka się». To wymykanie się przyjmuje dwie formy i dwa ukierunkowania, jak mówi tekst, wymyka się objawieniu w prawdzie i jednocześnie wymyka się podobieństwu zawartemu w obrazie. Poza (*l'en-deca*) i ponad (*l'en-dela*) to więc dwa sposoby, dwie strony tej samej transcendencji. W rzeczy samej to właśnie ta transcendencja lub to wymykanie się wymyka się wyłącznie, podwajając się i tworząc cień swojego własnego ruchu (*élan*)”⁷¹. Sztuka, ujawniając pęknięcia bytu, ma więc zdolność wymykania się mu. Cień, z którym mamy do czynienia, jest cieniem ruchu wymykania się, cieniem para-

⁶⁴ E. Levinas, *Jean Atlan et la tension de l'art*, [w:] *Emmanuel Lévinas...*, s. 621.

⁶⁵ R. Calin, *La non-transcendance de l'image*, [w:] *Le Souci de l'art...*, s. 50.

⁶⁶ Hand, *Shadowing Ethics...*, s. 79.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 80.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 81.

⁶⁹ Levinas, *Jean Atlan et la tension de l'art...*, s. 621.

⁷⁰ S. Hand, *Emmanuel Levinas*, New York–Philadelphia 2008, s. 96.

⁷¹ Nancy, *op. cit.*, s. 277 (jeśli nie zaznaczono inaczej: tłumaczenia M.M.).

doksalnym, który, być może, pozostaje nieuchwytny, a może nawet niemożliwy. Ta jego paradoksalność przekłada się także na to, czym jest sztuka. Tak właśnie interpretuję komentarz Nancy'ego, a sam cień sztuki okazuje się sobowtórem rzeczywistości.

Z kolei w tekście o sztuce Sachy Sosno, będącym rozmową Levinasa z Armengaud, terminem kluczowym staje się wspominana już przeze mnie obliteracja – ujęta jako skrywanie⁷², zakrycie, zamazywanie, zatarcie, przekreślenie⁷³. Trzeba przypomnieć, że Sosno zajmował się na początku swojej kariery artystycznej czarno-białą fotografią, a postaci na fotografiach były wymazywane, zasłanianie przez czerwone prostokątne plamy, linie, powierzchnie lub strzałki po to, by, jak ujął to komentator, wyjściowy wizualny materiał został przekształcony jako sprzeciw wobec dehumanizacji i uowarowienia postaci ludzkich⁷⁴.

Levinas interpretuje jednak głównie rzeźby Sosno, w których postaci reprezentujące klasyczne piękno, rzeźby o antycznych kształtach, zostają przesłonięte przez figury geometryczne lub przekształcone przez geometryczne kształty wycięte w ich wnętrzach⁷⁵. Ich geometryzacja powodowałaby właśnie owo zamazanie, zniekształcenie czy – inaczej jeszcze – zakłócenie.

Levinas twierdzi wprost, że obrazy wytwarzane przez Sosno są w stanie prowadzić do bez-inter-esse-owności, której sam szuka, i otwierać na innego. Jego prace byłyby negacją piękna mającego wyłącznie cele estetyczne, ponieważ piękno antycznych rzeźb zostałoby tu zaburzone, wymazane. Ten gest wymazywania i zamazywania byłby właśnie świadectwem postawy etycznej i miałby prowadzić do ujawnienia opresji i wy-czerpania, słabości człowieka; byłby to gest samozatarcia (*selfobliteration*), a może nawet samozatrącenia, tak istotowych dla oddania się innemu i dla innego⁷⁶. Bowiem obliteracja to właśnie skończoność człowieka⁷⁷.

Sosno w swojej sztuce obliteracji ukazywałby niedokończenie ludzkiego życia, a więc jego kruchość, a także skandal przemocy, od której ostatecznie nie ma ucieczki. Ujawniałby także *semelfactif*, a więc jedynostkowość, jednorazowość istnienia ludzkiego, o czym Levinas mówi, odwołując się do pojęciowości Vladimira Jankélévitcha⁷⁸. Jednorazowość życia odsłaniałaby też wagę substytucji, poświęcenia, opętania przez innego, całkowitego oddania.

Obliteracja w sztuce, twierdzi Levinas, zmusza do myślenia, przerywa ciszę obrazów, staje się apelem i słowem prowadzącym do tego, co społeczne, a więc byciem dla innego i innych. Drugi i trzeci pojawiają się razem. Obliteracja, jako cecha sztuki jako takiej, powtórzmy, prowadzi do innego⁷⁹, stając się słowem kluczem pozwalającym na włączenie sztuki w obszar etyki. Levinas odwołuje się tu do *Giocondy* Leonarda da Vinci⁸⁰, wskazując właśnie na jej zamazanie, a więc, jak mi się wydaje, na wypracowany przez Leonarda efekt *sfumato*. Sztuka powiązana zostaje z obliteracją, jako że zawsze zamazuje, nie ukazuje wprost, przekształca, czyniąc tym samym wyraźniejszym naszą niepewną kondycję, i stając się jej częścią. Wykorzystując sposoby działania percepcji, sztuka prowadzi nas poza percepcję. Potrafi to jednak uczynić tylko sztuka obliteracji, charakteryzująca się wymazywaniem, rozdarciem, wygasaniem i przełamywaniem pięknych form. Czar obrazów znika i pozostaje jednocześnie, inaczej, nabiera innego znaczenia i zaczyna znaczyć etycznie, wprowadzając dzieło w relację z innym, w czas życia⁸¹. Egzegeza sztuki przestaje być wyłącznym sposobem na przywrócenie jej życiu. To, co powiedziane (*le Dit*), a więc język zastygły i spetryfikowany, skierowuje się i pozwala tu, za pomocą należących do niego środków wizualnych i stylistycznych, usłyszeć wezwanie innego. Interpretacja nie polega więc już tylko na tym, że krytyka udziela głosu obrazowi, ale na tym, by znaleźć w samym dziele sztuki, w *le Dit*, jego Mówienie (*le Dire*), a więc język żywy, stający się, nieredukowalny⁸².

⁷² Termin „obliteracja” może być także rozumiany i tłumaczony jako skrywanie, łącząc się w ten sposób z rozważaniami Heideggera. Na to powiązanie zwraca uwagę i omawia je Philippe Lacoue-Labarthe w artykule *A propos du Nietzsche de Heidegger*, „Critique”, 1973, 313, s. 513, por.: F. Armengaud, *De l'oblitération*, [w:] *Le Souci de l'art...*, s. 252.

⁷³ E. Levinas, *De l'oblitération. Entretien Avec Françoise Armengaud à propos de l'œuvre de Sosno*, Paris 1990, s. 12.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 13.

⁷⁵ Wnikliwą interpretacją tego tekstu jest artykuł Armengaud, *De l'oblitération...*, s. 247–264. Na jego omówienie nie ma tu jednak miejsca. Głównymi tropami interpretacyjnymi stają się tu dwa pojęcia-kierunki poszukiwań: przekreślenie/skreślenie lub usunięcie (*la raturation*) i kończąca się data ważności (*la péremption*) związane ze znaczeniami francuskiego słowa *oblitérer* i *oblitération*. Oba te tropy pojawiają się w wypowiedzi samego Levinasa.

⁷⁶ Hand, *Shadowing Ethics...*, s. 84.

⁷⁷ Levinas, *De l'oblitération...*, s. 30.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 28.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 30.

⁸¹ C. Del Mastro, *Du mourir de la statue aux procédés justes de l'oblitération. Levinas face à l'œuvre de Sosno*, „Nouvelle Revue d'esthétique”, 2020, 25, s. 116.

⁸² *Ibidem*, s. 118.

W ten sposób można by uznać, że Levinas znajduje ostatecznie moment etyczny w sztuce i że ją rehabilituje. Nie chodzi jednak o oczarowanie i fascynację sztuką, które można znaleźć choćby u, wspomnianych krytycznie przez Levinasa, Heideggera lub Paula Valéry'ego. Od tego pozostaje odległy. Nie formułuje też żadnych skończonych teorii na temat sztuki, jego uwagi są wyłącznie impresjami; unika on tym razem kategorycznych sformułowań, pozostając na poziomie względnej ogólności, dlatego jego wypowiedzi o Atlanie i Sosno poddawane są nieustającym interpretacjom, są też, w moim odczuciu, na taką interpretację podatne przez swoją piękną językową formę i niedopowiedzenie; pozostawiając też przez to wiele znaków zapytania.

Można odnieść wrażenie, że Levinas w pierwszym swoim tekście o sztuce ostrzega nas przed eskapizmem i neutralnością etyczną, a więc przed zagrożeniami, jakie ze sobą niesie dzieło sztuki, by w kolejnych, pisanych po czterdziestu latach, pokazać, że kiedy nabierzemy już odpowiedniego dystansu, możemy się poddać jego działaniu, ponieważ sztuka jest w stanie ujawnić, iż „podmiot jest zakładnikiem”⁸³; stać się *micwą*, o której pisał Salanskis. Prawdopodobnie jednak nie każda sztuka ma taką moc⁸⁴. Sztuka jest z gruntu ambiwalentna⁸⁵.

W tekście *Rzeczywistość i jej cień* Levinas zakłada, że paradygmatem sztuki są dzieła figuratywne, a nie – tak zwana przez niego – czysta sztuka, która rezygnuje z przedstawieniowości; trzeba więc zaznaczyć, że zauważa on przemianę, która zaszła na początku XX w. w sztukach, nie tylko zresztą wizualnych. Niemniej jednak można zapytać, czy dzieła współczesnych artystów, dotyczące problemów społecznych i politycznych, mocno zaangażowane i poruszające problem innego, a zarazem problemy innego, takie jak imigracja, wojna, pandemia, kapitalizm etc., nie byłyby przez Levinasa oceniane pozytywnie, zwłaszcza gdy są nieprzedstawiające. Wprawdzie Levinas przeciwstawia się tzw. sztuce zaangażowanej społecznie, o czym pisze Nancy⁸⁶, uznaje ją bowiem za wciąż oddaloną od świata; pozostaje ona w nieprawdzie bycia, nie docierając do „inaczej niż być”, jest tylko opowieścią o problemie, nie pozwalając się z nim zmierzyć. Jej transgresja jest niewystarczająca i przebiega zawsze w granicach bytu, nie będąc w stanie naruszyć jego władzy. Może jednak nie jest tak do końca.

Zestawiając ze sobą postawy filozoficzne Levinasa i Lyotarda, Iwona Lorenc szuka miejsc spotkań obu koncepcji i sugeruje właśnie, że krytyka estetyki dokonana przez Levinasa dotyczy konkretnego jej modelu. Można więc zadać pytanie o to, czy zmiana tego modelu estetyki nie doprowadziłaby też do zmiany jego oceny sztuki⁸⁷. A więc co by było, gdyby estetykę rozumieć szerzej i ująć dwie wspomniane przeze mnie koncepcje wrażeniowości i doznaniowości, znajdując między nimi napięcie, a nie oddzielając je otchłanią. Gdyby uznać, że mają one możliwość dialektycznego przechodzenia w siebie nawzajem, to może udałoby się pogodzić ze sobą dwie koncepcje sztuki wyłaniające się z rozważań Levinasa, krytyczną i afirmatywną? Jak pisałam, wobec paraliżującej mocy sztuki zawsze bowiem trzeba zdobyć się na dystans, by ostatecznie znaleźć możliwość jej afirmacji.

Szukając przykładów prac, które wydają mi się konweniować z filozofią Levinasa, odwołam się do prac trzech znanych artystów, którzy, jak można nieco na wyrost uznać, należą do trzech pokoleń i którzy wykładają na Wydziale Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Ich działania artystyczne, jak wspomniałam, wykraczają poza bliższe Levinasowi malarstwo i rzeźbę, bliższe, ponieważ, jak pisze, „każde dzieło sztuki jest obrazem i rzeźbą, bo piękno unieruchamia w chwili, nawet jeśli ta chwila się powtarza”⁸⁸. Spróbujmy jednak znaleźć medium, które chwilę rozsądzi i które pozwoli na znalezienie innej formy obliteracji, związanej tym razem z filmem, projekcją, instalacją, interakcją z widzem i pozwoli na zastosowanie tej kategorii do rozmaitych, w tym nowych, mediów.

⁸³ Levinas, *Inaczej niż być...*, s. 188.

⁸⁴ Można tylko zaznaczyć, że wielu fenomenologów uznających sztukę za nerw swojej filozofii miało tendencję do surowego i arbitralnego zarazem oceniania dzieł sztuki i odnosiło się krytycznie do jednych, afirmując inne. Maldiney krytykował sztukę konceptualną, Marion i Bonfand minimalizm, a Henry cenił wyłącznie malarstwo.

⁸⁵ T. Staehler, *Images and Shadows. Levinas and the Ambiguity of the Aesthetic*, „Estetika. The Central European Journal of Aesthetics”, 47, 2010, 2, s. 123–144.

⁸⁶ Nancy, *op. cit.*, s. 277.

⁸⁷ Lorenc, *Estetyczne versus etyczne...*, s. 15.

⁸⁸ E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2012, s. 318.

Pierwszym z artystów będzie Krzysztof Wodiczko (ur. 1943). Sztuka Wodiczki jest tu ciekawym punktem odniesienia, zwłaszcza jeśli spojrzymy na te jego prace, w których pozwala on pojedynczym, konkretnym osobom opowiadać o swoich traumach, o wykluczeniu i niesprawiedliwości. W jego pracach, których sednem jest wyprojektowywanie video konkretnych osób na budynki, rzeźby⁸⁹ lub obrazy⁹⁰, ujęte jako symbole instytucjonalizacji i niesprawiedliwości społecznej, inny zachowuje swoją inność i wyjątkowość, ale zarazem staje jakby w konfrontacji z trzecim, którego też, paradoksalnie, reprezentuje i który przecież według Levinasa zawsze nam towarzyszy. Poszczególne osoby opowiadają o swoich doświadczeniach wykluczenia, niesprawiedliwości społecznej lub o odczuciach związanych z traumą wojny. W projekcie *Żywe obrazy* kobiety opowiadają o swoich przeżyciach związanych z dyskryminacją, przemawiając z obrazów między innymi Hugona Kołłątaja czy Stanisława Staszica; zabierają głos, który został im zabrany. W imieniu swoim i innych kobiet.

W 2009 r. na 53. Biennale Sztuki w Wenecji Wodiczko przedstawił niezwykle pracę *Goście*, gdzie emigranci, którzy opowiadają o sobie, myją okna⁹¹. Za zamglonymi oknami, zamazani, niewyraźni, zasłonięci ludzie stają się doskonałym wyrazem sztuki obliteracji. Są ukryci, ale widoczni; nie da się ich rozpoznać, dzięki czemu czują się bezpieczni, ale ich sylwetki i głosy są dostępne dla widzów; nie jako nagrania czy filmy, ale tu i teraz.

Ciekawym przykładem jest tu dla mnie także wielokrotnie omawiany projekt Mirosława Bałki (ur. 1958), który w 2009 r. stworzył dla Tate Modern w Londynie instalację zatytułowaną *How it is*⁹². Był to pusty, długi i wysoki kontener, do którego można było wejść po rampie. Olbrzymia czarna komora w środku była pokryta natryskowym zamszem, który pochłaniał dźwięki i absorbował światło. Instalacja przywoływała wydarzenia związane z Holocaustem, gdzie rampa nawiązywała do wejścia do getta, a ciemne wnętrza do wagonów, w których przewożono ludzi do obozów koncentracyjnych. Ciemność i pustka zalewały zwiedzających, którzy zmuszeni byli do konfrontacji z brakiem możliwości percepcyjnych. Nie ma tu innego, bowiem nie można go dostrzec za pomocą wzroku; a zarazem jest, bowiem otaczają nas inni zwiedzający. Co więcej, konfrontujemy się tu też z pamięcią o tych, którzy odeszli. Zresztą ostatecznie inny według Levinasa znajduje się po drugiej stronie naszej skóry; załazi nam za skórę. Inny jest w *Toż-Samym*⁹³. Wydaje się, że to właśnie odczuwali widzowie przejmującej instalacji Bałki.

Na koniec przywołam prace Tomasa Rafa (ur. 1979). Jego projekty krytycy określają mianem *cinema verité*. Są to bowiem filmy wideo prezentowane też jako instalacje, przedstawiające marsze narodowców w Europie Środkowo-Wschodniej⁹⁴, ale także wojnę w Donbasie⁹⁵ jeszcze przed atakiem Rosji 24 lutego 2022 r. W tych pracach są tylko obrazy, nie ma żadnego komentarza, a ich bohaterami są ludzie przesuwający się przed obiektywem. Zdają się nie widzieć kamery artysty. Z jednej strony, są to filmy przedstawiające na przykład rodzinę wyznania islamskiego o ciemnym kolorze skóry, która trafia w sam środek manifestacji narodowców na Słowacji. Muszą uciekać, boją się i nawet policja patrzy na nich wrogo. To ofiary. Z drugiej strony, Rafa pokazuje ludzi dotkniętych wojną, rannych, uciekinierów, ludzi borykających się z dylematem: czy zostać, czy uciekać przed rosyjskim wojskiem. Ich twarze zostają nam wprawdzie pokazane przez medium, jakim jest wideo, ale znikają, przesłonięte przez rzeczywistość wojny, wybuchy, tłum, chaos pożogi. Widzimy coś, co dzieje się blisko i daleko zarazem. Blisko, bowiem kamera uchwytuje poruszenia twarzy, wypisany na nich strach; daleko, bo jako widzowie czujemy się bezpieczni, ale zarazem wybija się nas ze strefy komfortu. Nie ma tu scen wyjątkowo drastycznych, dlatego te filmy nie paraliżują; niemniej potęgują poczucie grozy i poruszają.

⁸⁹ Krzysztof Wodiczko – projekcje w przestrzeni publicznej, <https://culture.pl/pl/galeria/krzysztof-wodiczko-projekcje-w-przestrzeni-publicznej-galeria> (dostęp: 11 V 2022).

⁹⁰ „Żywe obrazy” Krzysztofa Wodiczko, <https://ownetic.com/news/2017/12/06/zywe-obrazy-krzysztofa-wodiczko-fundacja-profile-warszawa/> (dostęp: 11 V 2022).

⁹¹ Krzysztof Wodiczko. *Guests/Goście*. Katalog wystawy 53 Biennale w Wenecji, Warszawa 2009.

⁹² <https://vimeo.com/11669764> (dostęp: 11 V 2022), por.: H. Sainsbury, *Miroslaw Balka. How it is*, London 2009.

⁹³ „Przekraczając punkt zero, który wyznacza nieobecność osłony i okrycia, wrażliwość jest pobudzeniem przez to, co nie-fenomenalne, pozowaniem przez inność innego – jeszcze zanim nastąpi pozew, zanim pojawi się inny – pra-źródłowym brakiem-spożyciu w sobie, niepokojem prześladowanego – gdzie być? jak być? – to znaczy związaniem się w coraz ciaśniejszych wymiarach bólu, w nieoczekiwanych wymiarach tego, co poza; odrywaniem się od siebie, stawianiem się mniej niż niczym, odrzucaniem siebie w negatywność – dalej niż niebyt – macierzyństwem, rozwijaniem się innego w toż-samym”, Levinas, *Inaczej niż być...*, s. 127.

⁹⁴ *Tomas Rafa. New Nationalisms* (2017), <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3830> oraz <https://your-art.sk> (dostęp: 11 V 2022).

⁹⁵ *People Who Came to Power*, reż. O. Radynski, T. Rafa, 2016, <https://www.imdb.com/title/tt9490152/> (dostęp: 11 V 2022).

Trzech wymienionych tu przeze mnie artystów wiele różni, mają też za sobą rozmaite doświadczenia artystyczne i, poza opisanymi przeze mnie projektami, stworzyli oczywiście również wiele innych. Jednak łączy ich w moim odczuciu niezwykła wrażliwość na krzywdę i wykluczenie, a zarazem odwaga w eksperymentowaniu artystycznym i pokazywaniu tematów trudnych, wymagających, ujawniających niezwykle potencjał filozoficzny sztuki, co prawdopodobnie doceniłby także Levinas. W ich sztuce bowiem innego spotykamy i słyszymy, zdając sobie być może dzięki niej sprawę, że „niewybaczalna wina wobec bliźniego jest niczym koszula Dejaniry zrobiona z mojej skóry”⁹⁶.

Podsumowując, ulegnę jednak pokusie powrotu do malarstwa. Przede wszystkim dlatego, że Jean-Luc Marion w tekście poświęconym sztuce w ujęciu Levinasa przeciwstawia krytyce tego ostatniego właśnie obrazy malarskie⁹⁷. Są to obrazy Marka Rothko. Dla Mariona monumentalne obrazy Rothko są przejmujące i piękne. Określał je wprawdzie mianem idola, ale zarazem, jak można jego myśl interpretować, pozbawiał tę kategorię negatywnych odniesień⁹⁸. Można uznać, że obrazy te, także w ujęciu Mariona, okazują się ostatecznie zawieszone między ontologią a etyką. W tym kontekście przypomnijmy też, że w tekście o Atlanie sam Levinas pisze wprost: „Malarstwo bezforemne, to jest być może to”⁹⁹, a więc malarstwo nieprzedstawiające, abstrakcyjne i ekspresyjne byłoby jednak w stanie sprostać wymaganiom etycznym. A obrazy Rothko należą przecież do kanonu ekspresjonizmu abstrakcyjnego.

W artykule poświęconym sztuce w filozofii Levinasa, do którego się odwołuję, Marion wprost wyjaśnia znaczenie obrazów amerykańskiego malarza, który, jak pisze, należy przecież do rówieśników Levinasa, i odmawia przedstawiania twarzy, nie chcąc wystawiać jej na przemoc sztuki, ani wydawać jej przyjemności widzów¹⁰⁰. Marion cytuje słowa wypowiedziane przez samego malarza: „Należę do pokolenia, które było zaabsorbowane figurą ludzką i ja sam także ją studiowałem. Ostatecznie niechętnie odkryłem, że nie odpowiada ona moim potrzebom. Ktokolwiek ją wykorzystywał, okaleczał ją. Nikomu nie udało się namalować figury ludzkiej takiej, jaką była, mając przy tym wrażenie, że ma się przy tym możliwość i moc tworzenia czegoś, co wyraża również świat. Nie chcę nikogo okaleczać i dlatego musiałem znaleźć inny sposób ekspresji. [...] Obrazy, które teraz maluję, mają odnosić się do niezwyklej rozpiętości ludzkich uczuć, z ludzkim dramatem na tyle, na ile jestem w stanie je wyrazić”¹⁰¹.

Czyż ostatecznie to właśnie nie dramat ludzki przedstawiają egzegezy filozoficzne Levinasa, które obrazy Rothko pokazują? Okazuje się, że cieniem sztuki może być jednak etyka i to właśnie dlatego, że obrazy prowokują myślenie, a „kiedy znikają, znikają też słowa i uczucia” – napisze Georges Didi-Huberman¹⁰².

Przecież ostatecznie taki jest również wniosek Levinasa. Obraz musi prowokować myśl, stąd ważna rola krytyki, która, jak pamiętamy, przywraca obraz światu. Sztuka może więc prowadzić ku innemu i prowokować akt myślenia, a akt myślenia jest – dodaje komentator – „aktem łączącym, zapośredniczającym i przez to zapobiegającym wykluczeniu, przywracającym jedność ludzkiej sfery. Łączy mnie z Innym, łączy mnie samego ze sobą, tego sprzed chwili spojrzenia z tym – po nim. Jeśli bowiem nagle widzenie obrazu pozwala zerwać z utartym biegiem myśli, tworzy nową konstelację, to niezbędne jest podjęcie trudu myślowej wędrówki, który ową konstelację uczyni «otwarcie wrót wiedzy»”¹⁰³. Dlatego, zdając sobie sprawę z niebezpieczeństwa ulegania władzy spektaklu¹⁰⁴, jakie niesie ze sobą sztuka, trzeba też dostrzegać jej niezwykłość i tym samym wymykać się nieustająco absurdalnej opozycji między jej bezkrytyczną afirmacją a bezwzględną negacją.

Levinas wydaje mi się doskonale rozumieć tę dwuznaczność relacji sztuki i cienia (lub cieni), jaki(e) za sobą ciągnie.

⁹⁶ Levinas, *Inaczej niż być...*, s. 184.

⁹⁷ J.-L. Marion, *L'Expérience esthétique*, [w:] *Le Souci de l'art...*, s. 22.

⁹⁸ J.-L. Marion, *De surcroît*, Paris 2001, s. 93.

⁹⁹ Levinas, *Jean Atlan et la tension de l'art...*, s. 621.

¹⁰⁰ Marion, *L'Expérience esthétique...*, s. 21.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 22.

¹⁰² Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 109, por. także: Leder, *op. cit.*, s. 133.

¹⁰³ Leder, *op. cit.*, s. 134.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

SZTUKA I JEJ CIEŃ. SZTUKA W UJĘCIU EMMANUELA LEVINASA W KONTEKŚCIE ZWROTU ESTETYCZNEGO W FENOMENOLOGII FRANCUSKIEJ

Streszczenie

Celem artykułu jest zadanie pytania o znaczenie sztuki w filozofii Emmanuela Levinasa, uwzględniające nie tylko znany tekst *Rzeczywistość i jej cień*, ale także teksty z późniejszego okresu jego twórczości. Pierwsza część artykułu to interpretacja *Rzeczywistości i jej cienia* w kontekście współczesnych koncepcji fenomenologicznych. Druga natomiast będzie próbą pokazania zmiany, jaka zaszła w podejściu Levinasa do sztuk wizualnych na podstawie jego wypowiedzi na temat malarstwa Jeana-Michela Atlana i rzeźb Sachy Sosno. Trzecia, podsumowująca część, będzie z kolei próbą opisaną dzieł sztuki współczesnej, które wymknęłyby się być może surowej ocenie sztuki dokonanej przez Levinasa, uwypuklając napięcie między wymiarem ontologii a etyką, nie popadając w banalne moralizatorstwo i pozwalając na ujawnienie krzywdy, nieprowadzącej jednak widza do etycznego paraliżu.

Levinas w swoim wczesnym, znanym tekście *Rzeczywistość i jej cień* krytykuje artystów, ujawniając, że sztuka nie jest w stanie sprostać wyzwaniom stawianym przez etykę. To napięcie między etyką a estetyką zostało już zresztą wielokrotnie opisane, ale mimo to chciałabym do niego powrócić, aby pokazać, z jednej strony, przemianę poglądów Levinasa, która w polskiej literaturze przedmiotu została w moim odczuciu zupełnie zapoznana. A z drugiej strony, by opisać kilka wybranych przeze mnie arbitralnie dzieł sztuki, które być może negują neutralność etyczną sztuki, o jaką posądzał ją Levinas w swoim wczesnym tekście. Będą to takie dzieła, które, jak można by przypuszczać, sam Levinas oceniłby jako intrygujące, a może nawet zabarwione etycznie i wykraczające także poza podane przez niego samego przykłady malarstwa i rzeźby.

Można odnieść wrażenie, że Levinas w pierwszym swoim tekście o sztuce ostrzega nas przed eskapizmem i neutralnością etyczną, a więc przed zagrożeniami, jakie ze sobą niesie dzieło sztuki, by w kolejnych, pisanych po czterdziestu latach, pokazać, że kiedy nabierzemy już odpowiedniego dystansu, możemy się poddać jego działaniu, ponieważ sztuka jest w stanie ujawnić, iż „podmiot jest zakładnikiem”; stać się *micwą*, o której pisał Jean-Michel Salanskis. Prawdopodobnie jednak nie każda sztuka ma taką moc. Sztuka jest z gruntu ambiwalentna. Ostatecznie, można uznać, że w ujęciu Levinasa sztuka może więc prowadzić ku innemu i prowokować akt myślenia. Dlatego, zdając sobie sprawę z niebezpieczeństwa ulegania władzy spektaklu, jakie niesie ze sobą sztuka, trzeba też dostrzegać jej niezwykłość i tym samym wymykać się nieustająco absurdalnej opozycji między jej bezkrytyczną afirmacją a bezwzględną negacją.

ART AND ITS SHADOW. ART IN EMMANUEL LEVINAS' PHILOSOPHY IN THE CONTEXT OF THE AESTHETIC TURN IN FRENCH PHENOMENOLOGY

Summary

The purpose of the article is to ask the question of the meaning of art in Emmanuel Levinas' philosophy, taking into account not only the well-known text *Reality and Its Shadow*, but also texts from the later period of his work. The first part of the article is an interpretation of *Reality and Its Shadow* in the context of contemporary phenomenological concepts. The second, on the other hand, will be an attempt to show the change in Levinas' approach to the visual arts based on his statements about Jean-Michel Atlan's paintings and Sascha Sosno's sculptures. The third, concluding section, will in turn attempt to describe works of contemporary art that would perhaps elude Levinas' strict evaluation of art, highlighting the tension between the dimension of ontology and ethics, without falling into banal moralizing and allowing harm to be revealed without, however, leading the viewer to ethical paralysis.

Levinas, in his early and well-known text *Reality and Its Shadow*, criticizes artists, revealing that art is unable to meet the challenges posed by ethics. This tension between ethics and aesthetics has, in fact, already been described many times, but in spite of this, I would like to return to it in order to show, on the one hand, the transformation of Levinas' views, which I feel has been completely familiarized in the Polish literature on the subject. And, on the other hand, to describe a few works of art, arbitrarily selected by me, which perhaps negate the ethical neutrality of art that Levinas suspected in his early text. These will be such works of art that, one would assume, Levinas himself would have judged intriguing and perhaps even ethically tinged and beyond the examples of painting and sculpture he himself gave.

One gets the impression that Levinas, in his first text on art, warns us against escapism and ethical neutrality, i.e. against the dangers of a work of art, in order to show in his subsequent texts, written after forty years, that, once we have gained enough distance, we can succumb to its effect, because art is able to reveal that "the subject is held hostage"; to become the mitzvah that Jean-Michel Salanskis wrote about. Arguably, however, not all art has this power. Art is fundamentally ambivalent. Ultimately, it can be considered that, in Levinas' terms, art can therefore lead toward the other and provoke the act of thinking. Therefore, while realizing the danger of succumbing to the power of the spectacle that art brings, it is also necessary to recognize its singularity and thus elude the perpetually absurd opposition between its uncritical affirmation and absolute negation.

BIBLIOGRAFIA

- Armengaud Françoise, *De l'oblitération*, [w:] *Le Souci de l'art chez Emmanuel Levinas*, red. Danielle Cohen-Levinas, Houilles 2010, s. 247–264.
- Armengaud Françoise, *Éthique et esthétique. De l'ombre à l'oblitération*, [w:] *Emmanuel Lévinas*, red. Catherine Chalier, Miguel Abensour, Paris 1991, s. 605–619.
- Armengaud Françoise, *Faire ou ne pas faire d'images. Emmanuel Levinas et l'art d'oblitération*, <https://journals.openedition.org/noesis/11> (dostęp: 16 V 2022).
- Bahlmann Katarina, *Können Kunstwerke ein Antlitz haben?*, Wien 2008.
- Bernet Rudolf, *Conscience et existence. Perspectives phénoménologiques*, Paris 2004.
- Bobant Charles, *L'art et le monde. Une esthétique phénoménologique*, Paris 2021.
- Bonfand Alain, *Historia sztuki i fenomenologia*, [w:] *Główne problemy współczesnej fenomenologii*, red. Jacek Migasiński, Marek Pokropski, Warszawa 2016, s. 201–237.
- Calin Rodolphe, *La non-transcendance de l'image*, [w:] *Le Souci de l'art chez Emmanuel Levinas*, red. Danielle Cohen-Levinas, Houilles 2010, s. 31–50.
- Chalier Cathrine, *Breve estine du beau*, [w:] David Gritz, *Levinas face au beau*, Paris–Tel Aviv 2004, s. 9–46.
- Charles Daniel, *Éthique et esthétique dans la pensée d'Emmanuel Levinas*, <https://journals.openedition.org/noesis/12> (dostęp: 15 V 2022).
- Clement Bruno, *D'une autobiographie sans sujet (Levinas lecteur de Leiris)*, [w:] *Le Souci de l'art chez Emmanuel Levinas*, red. Danielle Cohen-Levinas, Houilles 2010, s. 139–150.
- Davis Colin, *After Poststructuralism. Reading, Stories and Theory*, London–New York 2004.
- Del Mastro Cesare, *Du mourir de la statue aux procédés justes de l'oblitération. Levinas face à l'œuvre de Sosno*, „Nouvelle Revue d'esthétique”, 2020, 25, s. 107–119.
- Derrida Jacques, *Przemoc i metafizyka*, [w:] idem, *Pismo i różnica*, tłum. Krzysztof Kłosiński, Warszawa 2004, s. 133–266.
- Didi-Huberman Georges, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. Mai Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008.
- Eagleton Robert, *Ethical Criticism. Reading after Levinas*, Edinburgh 1997.
- Fimiani Filipp, *Calque en rien. Sur la plasticité et le témoignage chez Levinas et Celan*, [w:] *Levinas autrement*, red. Roger Burggraeve, Joëlle Hansel, Marie-Anne Lescourret, Jean-François Rey, Jean-Michel Salanskis, Louvain–Paris 2012, s. 59–72.
- Gritz David, *Levinas face au beau*, Paris–Tel Aviv 2004.
- Hand Sean, *Emmanuel Levinas*, New York–Philadelphia 2008.
- Hand Sean, *Shadowing Ethics. Levinas's View of Artans Aesthetics*, [w:] *Facing the Other. The Ethics of Emmanuel Levinas*, red. idem, London–New York 1997, s. 63–89.
- Husserl Edmund, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, Paris 2002.
- Kaczmarek Olga, *Inaczej niż pisać. Levinas i antropologia postmodernistyczna*, Warszawa 2016.
- Krzysztof Wodiczko – *projekcje w przestrzeni publicznej*, <https://culture.pl/pl/galeria/krzysztof-wodiczko-projekcje-w-przestrzeni-publicznej-galeria> (dostęp: 11 V 2022).
- Krzysztof Wodiczko. *Guests/Goście. Katalog wystawy 53 Biennale w Wenecji*, Warszawa 2009.
- Lacoue-Labarthe Philippe, *A propos du Nietzsche de Heidegger*, „Critique”, 1973, 313, s. 487–513.
- Leder Andrzej, *Był kiedyś postmodernizm... Sześć esejów o schyłku XX stulecia*, Warszawa 2018.
- Levinas and Literature*, red. Michael Fagenblat, Arthur Cools, Boston 2021.
- Levinas Emmanuel, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, tłum. Małgorzata Kowalska, Warszawa 2012.
- Levinas Emmanuel, *De l'oblitération. Entretien Avec Françoise Armengaud à propos de l'œuvre de Sosno*, Paris 1990.
- Levinas Emmanuel, *Imiona własne*, tłum. Janusz Margański, Warszawa 2000.
- Levinas Emmanuel, *Inaczej niż być lub ponad istotą*, tłum. Piotr Mrówczyński, Warszawa 2000.
- Levinas Emmanuel, *Istniejący i istnienie*, tłum. Janusz Margański, Kraków 2006.
- Levinas Emmanuel, *Jean Atlan et la tension de l'art*, [w:] *Emmanuel Lévinas*, red. Catherine Chalier, Miguel Abensour, Paris 1991, s. 620–624.
- Levinas Emmanuel, *L'Au-delà du verset. Lectures et discours talmudiques*, Paris 1982.
- Levinas Emmanuel, *O Bogu, który nawiedza myśl*, tłum. Małgorzata Kowalska, Kraków 2008.
- Levinas Emmanuel, *Œuvres complètes*, t. 3: *Eros, littérature et philosophie*, Paris 2013.

- Levinas Emmanuel, *Rzeczywistość i jej cień*, tłum. Paweł Pieniążek, „Sztuka i Filozofia”, 1990, 2, s. 219–239.
- Levinas Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier 1975.
- Levinas Emmanuel, *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, tłum. Agnieszka Kuryś, Jacek Migasiński, Gdynia 1991.
- Lorenc Iwona, *Estetyczne versus etyczne. Miejsca możliwych spotkań Lévinasa i Lyotarda*, „Sztuka i Filozofia”, 2011, 38–39, s. 15–25.
- Lorenc Iwona, *Logos i mit estetyczności*, Warszawa 1993.
- Maldiney Henri, *L’art, l’éclair de l’être*, Paris 2012.
- Marion Jean-Luc, *De surcroît*, Paris 2001.
- Marion Jean-Luc, *L’Expérience esthétique*, [w:] *Le Souci de l’art chez Emmanuel Levinas*, red. Danielle Cohen-Levinas, Houilles 2010, s. 19–22.
- Marty Eric, *Levinas avec Shakespeare, Proust et Rimbaud*, [w:] *Le Souci de l’art chez Emmanuel Levinas*, red. Danielle Cohen-Levinas, Houilles 2010, s. 85–104.
- Merleau-Ponty Maurice, *Filozof i jego cień*, tłum. Jacek Migasiński, [w:] *Fenomenologia francuska. Rozpoznania, interpretacje, rozwinięcia*, red. Jacek Migasiński, Iwona Lorenc, Warszawa 2006, s. 160–193.
- Merleau-Ponty Maurice, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, oprac. Stanisław Cichowicz, Gdańsk 1996.
- Migasiński Jacek, *O pojęciu sprawiedliwości w pismach Emmanuela Levinasa*, „Etyka”, 2014, 49, s. 83–96.
- Migasiński Jacek, *W stronę fenomenologii niezjawiskowej. Fragmenty pewnej historii*, Warszawa 2019.
- Mole Gary D., *Misreading or Missed Reading? Levinas on Edmond Jabes*, [w:] *Levinas autrement*, red. Roger Burg-graeve, Joëlle Hansel, Marie-Anne Lescourret, Jean-François Rey, Jean-Michel Salanskis, Louvain–Paris 2012, s. 85–100.
- Molinaro Nina L., *The Art of Time. Levinas, Ethics, and the Contemporary Peninsular Novel*, Lewisburg Pennsylvania 2019.
- Nancy Jean-Luc, *Exégèse de l’art*, [w:] *Le Souci de l’art chez Emmanuel Levinas*, red. Danielle Cohen-Levinas, Houilles 2010, s. 267–278.
- People Who Came to Power*, reż. Oleksiy Radynski, Tomáš Rafa, 2016, <https://www.imdb.com/title/tt9490152/> (dostęp: 11 V 2022).
- Robbins Jill, *Altered Reading*, Chicago–London 1999.
- Sainsbury Helen, *Miroslaw Balka. How it is*, London 2009.
- Saison Maryvonne, *Le tournant esthétique de la phénoménologie*, „Revue d’esthétique”, 1999, 36, s. 125–140.
- Salanskis Jean-Michel, *De la sensibilité à l’art à son telos. Lyotard avec et contre Lévinas*, „Sztuka i Filozofia”, 2011, 38–39, s. 252–273.
- Sartre Jean-Paul, *Dzieło sztuki*, [w:] *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźnia*, tłum. Paweł Beylin, Warszawa 2012, s. 272–280.
- Staehler Tanja, *Images and Shadows. Levinas and the Ambiguity of the Aesthetic*, „Estetika. The Central European Journal of Aesthetics”, 47, 2010, 2, s. 123–144.
- Taminiaux Jacques, *Exotisme esthétique et ontologie*, „Cités”, 2006, 25, s. 87–100.
- Tomas Rafa. New Nationalisms* (2017), <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3830> (dostęp: 11 V 2022).
- „Żywe obrazy” Krzysztofa Wodiczko, <https://ownetic.com/news/2017/12/06/zywe-obrazy-krzysztofa-wodiczko-fundacja-profile-warszawa/> (dostęp: 11 V 2022).