
III. Fenomenologia i awangarda

Andrzej Krawiec

Anamorfoza dzieł sztuki w perspektywie
fenomenologii Jeana-Luca Mariona

Abstract

This article gives an account of Jean-Luc Marion's thought concerning the anamorphosis of works of art. The initial considerations regarding the phenomenon of anamorphosis in art are followed by a presentation of the innovative character of Marion's phenomenological project, together with the characteristics of saturated phenomena. The article examines selected examples of anamorphosis of works of art and also categorizes different varieties of anamorphosis. The author aims mainly at proving that Marion's phenomenological thought reaches beyond the limits of traditionally understood aesthetics, pointing towards the category of excess of intuition (saturation, *saturé*) in art.

Keywords: anamorphosis, art, excess, intuition, Jean-Luc Marion, phenomenology, saturated phenomenon

Zjawisko anamorfozy w sztuce

Anamorfoza to pojawienie się nowej formy dzieła sztuki, dzięki zajęciu wobec niego właściwej perspektywy¹. Ta nowa, anamorficzna forma dzieła, choć nie od razu rozpoznawalna, jest już niejako zawarta w samym dziele – jest jemu ściśle i immanentnie przynależna. Mówiąc w uproszczeniu, forma tego, co widzialne, przeistacza się w anamorfozie w nową formę widzialności, *resp.* ponadwidzialności. Przy bliższym jednak oglądzie problemu okazuje się, że mamy różne typy anamorfoz – od prostych sztuczek optycznych czy akustycznych, do złożonych

1 Por. O. Klosiewicz, *Anamorfoza i metamorfoza. Fenomen jawienia się dzieła sztuki w filozofii Jeana-Luca Mariona oraz fenomen twórczego przekształcenia przedstawiń istniejących w kulturze*, [w:] *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia/ zastosowania/ konteksty*, red. I. Lorenc, M. Salwa, P. Schollenberger, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2012, s. 315, 320; M. Salwa, *Forma i fenomen. Estetyka fenomenologiczna a interpretacja dzieł sztuki*, [w:] *Fenomen i przedstawienie...*, s. 327-329.

anamorfoz fenomenów przesyconych, które stanowią największe wyzwanie dla fenomenologicznej refleksji nad zagadnieniem anamorfozy w sztuce.

Anamorfoza w sztuce to rodzaj iluzji, w której perspektywa zajmuje szczególną rolę, dlatego jej początków należy szukać już w starożytności, jednakże jej pełny rozkwit przypada na malarstwo XVI i XVII wieku, a szczególną rolę odegrał wówczas Jean-François Niceron (1613-1636)². Anamorfoza oznacza również technikę, dzięki której zdeformowanym pozorom przywracana jest dokładność rzeczywistych wyglądom. Ta osobliwa anamorficzna perspektywa była sztuką tajemną³, wywołującą magię cudownych efektów⁴, choć z czasem uległa ona zautomatyzowaniu i przemieniła się w formę zbanalizowanej rozrywki w stylu igraszek optycznych⁵. Jak podaje Jurgis Baltrušaitis, autor klasycznego już dzieła *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, te wyzute z tajemniczości sztuczki, choć stale zaskakujące, zaczynają w wiekach XVIII i XIX tonąć w powodzi tanich produktów i zostają zdegradowane do poziomu mechanicznych zabawek⁶.

Bezkształtne i niedorzeczne figury widziane z właściwej perspektywy ukazują się w anamorfozie proporcjonalne i harmonijne, a nauka o perspektywie była sposobem racjonalizacji widzenia obiektywnej rzeczywistości, dlatego zajmowała ona nie tylko artystów, takich jak Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer czy Hans Holbein Młodszy, lecz także filozofów. Tu należy wymienić w pierwszym rzędzie Descartesa, z którym większość artystów i uczonych zajmujących się „niesamowitymi perspektywami” utrzymywała bliższe lub dalsze stosunki⁷. Baltrušaitis wyjaśnia to w sposób następujący:

Problem iluzji, we wszelkich postaciach, zajmował Kartezjusza nieustannie. I dla niego, tak jak dla Platona, istnieje różnica między rzeczywistością a sądem o niej, tyle że w ogólniejszym znaczeniu. Nie chodzi tylko o dzieła sztuki. Dzieła życia także są fantomami⁸.

Anamorfoza w sztuce poświadcza na rzecz wątpienia zmysłowego, dlatego budzi ona niepokój i skłania do poszukiwania podstawy teorii poznania *more geometrico*. Kruchość pozorów ma zostać zastąpiona racjonalnym, „geometrycznym” dowodem. Z iluzji ma zostać wydobyta prawda, a badania nad perspektywą i skrupulatne obliczenia mają doprowadzić do poznania rzeczywistości, a nie jej pozorów, które jawią się zmysłom. Towarzyszy temu silne przekonanie, że pozór zakrywa to, co prawdziwe i niezgłębione. Baltrušaitis przytacza na końcu swojej słynnej książki fragment kazania Jacquesa Bénigne Bossueta z 1662 roku, w którym mowa jest o wyłanianiu się ładu z chaosu, dzięki zajęciu perspektywy umożliwiającej zobaczenie niewidzialnego porządku⁹. Marion natomiast tak oto pisze o anamorfozie:

2 Por. J. Baltrušaitis, *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, przeł. T. Stróżyński, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 45-47.

3 Por. tamże, s. 37.

4 Por. tamże, s. 47.

5 Por. tamże, s. 141-158.

6 Por. tamże, s. 162, 214.

7 Por. tamże, s. 74.

8 Tamże, s. 80.

9 Por. tamże, s. 266.

Określenie fenomenu poprzez anamorfozę (...) wskazuje, że wyłania się on z niewidzialnej do widzialnej formy zgodnie z precyzyjną osią widzialności, w taki sposób, by mógł uchwycić go tylko ten, kto uda się do dokładnego punktu linii, w którym wydarzenie się narzuca: trzeba wystawić się na fenomen, by odebrać jego formę – tak jak odbiera się cios, uderzenie, emocje¹⁰.

Warto zaznaczyć, że Marion czyni różnicę znaczeniową pomiędzy tym, co się ukazuje, a tym, co się ujawnia, *resp.* pojawia¹¹. Po pierwsze to, co się ujawnia, nie jest identyczne z tym, co się ukazuje – ujawnianie się przekracza ukazywanie, zawierając jakąś „nadwyżkę” (*excédent*¹²) wobec tego, co ukazane. Po drugie to, co się ujawnia, jest gwałtownym „domknięciem” tego, co źródłowo ukazuje się samo z siebie w swoim jawieniu, a przy tym to, co ujawnione, jest ostatecznie niezależne od tego, co się ukazuje. I po trzecie to, co się ukazuje, jest dostępne właściwie w równym stopniu każdemu odbiorcy z prawidłowym aparatem percepcyjno-zmysłowym, podczas gdy niekoniecznie tak musi być w wypadku tego, co anamorficznie ujawnia się w fenomenie przesyconym. Istotą tedy ujawniania się jest wykraczanie poza to, co jedynie się ukazuje. Inne terminologiczne rozróżnienie mogłoby określać to, co z jednej strony ukazuje się w zjawieniu (zjawisku), a z drugiej to, co się pojawia (po-jaw) w ujawnieniu, *resp.* objawieniu¹³ anamorficznym. Krótko mówiąc, zachodzi istotna różnica pomiędzy samym postrzeganiem tego, co się ukazuje, a pojawieniem się fenomenu przesyconego¹⁴. Marion dla określenia jawienia się fenomenu z samego siebie i poprzez samego siebie mówi także o jego ukazywaniu się, lub manifestowaniu się¹⁵. Owo „się”, zapisywane przez Marion kursywą, odnosi się do „sobości” (*soi*) fenomenu, która wykracza poza naoczność fenomenalną¹⁶. Marion mówi wręcz, że w pojawieniu się fenomenu, czyli w jego pełnym i właściwym zjawieniu się „spala się rusztowanie zjawiska”¹⁷, które tutaj należy rozumieć jako naoczność perceptualną, *resp.* fenomenalną, co oznacza, że redukcji zostaje ostatecznie poddane także to, co daje naoczność.

Jurgis Baltrušaitis o anamorfozie optycznej pisał, że jest ona „(...) sztuczką, w której to, co widzialne, przesłania to, co rzeczywiste”¹⁸. To, co ukazuje się w fenomenalności dzieła nie jest jeszcze tym, co się ujawnia, *resp.* może się ujawnić, jako jego irrealna rzeczywistość. Owa irrealność fenomenu – na to

10 J.-L. Marion, *Będąc danym. Esej z fenomenologii donacji*, przeł. W. Starzyński, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2007, s. 214.

11 Por. tamże, s. 4-9.

12 Tamże, s. 212.

13 Oczywiście chodzi tu wyłącznie o fenomenologiczną możliwość objawienia się jako takiego, a nie o Objawienie w sensie teologicznym. Marion wyraźnie odróżnia od siebie te dwa poziomy znaczeniowe i dobitnie podkreśla, że wykluczone byłoby mieszanie ich ze sobą; por. tamże, s. 287, przypis dolny.

14 „(...) w porządku fenomenologii chodzi nie tylko o ukazanie (skoro w tym wypadku samo pojawienie się mogłoby pozostać jeszcze obiektem widzenia perspektywicznego, czyli zwykłym zjawiskiem), lecz o pozwolenie zjawianiu się na ukazaniu się w swoim zjawisku zgodnie ze swym jawieniem się”; tamże, s. 8.

15 Por. tamże, s. 8-9.

16 „Celem fenomenologii i jej jedynym usprawiedliwieniem jest próba dostępu do zjawiania się w zjawisku, a zatem przekroczenie wszelkiego spostrzeżonego wrażenia przez intencjonalność rzeczy samej. Nawet w widzeniu zwykłego zjawiska nie chodzi już w fenomenologii o to, co podmiotowość zauważa przez takie czy inne narzędzie percepcji, lecz wprost o to, co – poprzez, pomimo czy nawet bez nich – zjawianie się daje z siebie samego i jako rzecz sama”; tamże, s. 7.

17 Tamże.

18 J. Baltrušaitis, dz. cyt., s. 7.

zwraca uwagę Przemysław Bursztyka – zawiera sens, który nie jest wobec niego transcendentny, lecz stanowi transcendencję w immanencji fenomenu¹⁹. Anamorfoza to pojawienie się formy w formie, przeistoczenie się jednej w drugą, gdzie obie są przynależne jednemu fenomenowi, który zwraca się ku naszemu wciąż ponawianemu spojrzeniu. Forma pierwsza – widzialna zmysłowo – jest jeszcze nieukształtowana znaczeniowo i nie posiada żadnego określonego sensu, a dopiero w anamorfozie widzimy to, co nie tyle skrywa się za tym, co widzialne, ile raczej pojawia się jako niewidzialne (*invu*). „Niewidzialność” na przykład obrazu nie oznacza rzecz jasna jego nieobecności, czy zniknięcia, lecz jest ona tym, co immanentnie zawarte w samym dziele, mimo iż nie jest ukazana wprost w samych barwach czy kształtach²⁰. W wypadku dzieła muzycznego układ kompozycyjny dźwięków stanowi surowy materiał akustyczny, który dopiero w efektywnym wydarzeniu się dzieła formuje się w miarę procesu naszego doznawania, *resp.* odczuwania i rozumienia. Tak jak niewidzialność *resp.* ponadwidzialność ma miejsce w anamorfozie optycznej, tak też i muzyka jest nie tylko tym, co słyszalne, lecz także tym, co niesłyszalne, *resp.* ponadśłyszalne. Należy jednak dodać, że to, co niesłyszalne, *resp.* ponadśłyszalne można doświadczyć jedynie poprzez to, co jest akustycznie obecne w żywym materiale dzieła, mimo iż ostatecznie materiał ten zostaje poddany fenomenologicznej redukcji²¹. Warto również zwrócić uwagę na wypowiedź Michela Henry’ego, który twierdził, że w samo-pobudzeniu dzieła sztuki doznajemy (*pathos*) objawienia niewidzialnego „Życia”, którego wyrażanie było od zawsze celem sztuki, dając tym samym „dodatkowy powód do stworzenia fenomenologii życia”²².

Jean-Luc Marion mówi o anamorfozie jako wzniesieniu jawienia się fenomenu z pierwszej formy widzialności do donacji, *resp.* autodonacji w formie drugiego stopnia, która jest niedostępna czysto percepcyjnie, ponieważ transcenduje zjawialność (*resp.* ukazywalność) w zjawiskowości fenomenu pierwszego stopnia²³. Mówiąc inaczej, widzialność pierwszego stopnia wznosi się do zjawialności drugiego stopnia. Na pierwszym poziomie fenomen ukazuje się sam przez się (*qui va de soi*), a na drugim poziomie sam z siebie (*qui vient de soi*), i jak mówi

19 Por. P. Bursztyka, *Granice widzialnego. Jeana Luca Mariona fenomenologiczna koncepcja idola*, [w:] *Fenomen i przedstawienie...*, s. 295-296.

20 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 64. Por. P. Bursztyka, *Granice widzialnego...*, s. 293-295; P. Schollenberger, dz. cyt., s. 138-144; M. Murawska, *Sztuka, która pozwala zobaczyć niewidzialne. Maurice Merleau-Ponty o malarstwie Cézanne’a i Michel Henry o abstrakcji Kandinskiego*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 2 (14), 2006, s. 136-144, 148-150. W tym aspekcie na uwagę zasługują przeprowadzone przez Mariona analizy ikony; por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 282-284; tegoż, *Bóg bez bycia*, przeł. M. Frankiewicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, s. 39-46; tegoż, *Idol i dystans*, przeł. W. Starzyński, U. Idziak-Smoczyńska, Wydawnictwo WAM, Kraków 2016, s. 20-21.

21 Warto zauważyć, że już Roman Ingarden analizował niedźwiękowe składniki dzieła muzycznego, przy czym jego analizy odnosiły się nie tyle do anamorficznego postaci dzieła, co do jego postaci zjawiskowej (fenomenalnej), jaka jawi się dla świadomości; [w:] R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973, s. 98-136.

22 M. Henry, *Sztuka i fenomenologia życia*, przeł. M. Murawska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 3 (34), 2012, s. 165; por. tegoż, *Zobaczyć niewidzialne. O Kandinskim*, przeł. D. Malińska, „Artium Quaestiones”, vol. XXII, 2011, s. 351-367; por. także Ph. Capelle, *Fenomenologia i życie w filozofii Michela Henry’ego*, przeł. Siostry Betanki, [w:] *Michel Henry – fenomenolog życia*, red. A. Gielarowski, R. Grzywacz, Wydawnictwo WAM, Kraków 2010, s. 23-26.

23 Por. J. L. Marion, *Będąc danym...*, s. 152-154, 209-211.

Marion, ta druga forma widzialności pochodzi „z głębi sobości fenomenu”²⁴. Pojęcie *ana-morfozy* oznacza więc, że fenomen przybiera swą właściwą formę na podstawie samego siebie, a te dwie formy dzieli pewien fenomenologiczny dystans, który musi zostać pokonany. Druga forma przybywa „skądinąd”, lecz to „skądinąd” nie jest czymś zewnętrznym wobec fenomenu, lecz jest jego najbardziej wewnętrzną „sobością”²⁵. Aby doszło do pojawienia się drugiej formy widzialności, innymi słowy, aby doszło do anamorfozy formy pierwszej, odbiorca musi poddać się wymogowi właściwej dla danego dzieła perspektywy. Choć odnalezienie dla danego fenomenu tej jedynej właściwej perspektywy często okazuje się bezowocne, to należy ponawiać swe próby i – przypomina Marion –

(...) zrzec się organizacji widzialności opartej na wolnym wyborze lub wychodzącej od właściwego dla niezaangażowanego odbiorcy miejsca, a pozwolić na podyktowanie jej przez sam fenomen w jego sobości²⁶.

Należy jeszcze zwrócić uwagę, że pojęcie anamorfozy Marion stosuje nie tylko w odniesieniu do dzieł sztuki, lecz także do wszelkich fenomenów danych, ponieważ w istocie każdy fenomen cechuje się anamorficznością – przybywaniem, wydarzeniowością, przygodnością i zarazem faktycznością. Ponadto fenomeny przesycone nie są, według Mariona, czymś wyjątkowym i „ekskluzywnym”, ale są to fenomeny codzienne i nieomal banalne – obracamy się wśród nich nieustannie, choć na ogół tego nie zauważamy, a to oznacza, że właściwie za każdym fenomenem danym skrywa się fenomen przesycony²⁷.

Fenomeny przesycone w fenomenologii Jeana-Luca Mariona

Przed przystąpieniem do właściwej analizy fenomenów przesyconych przypomnijmy w skrócie, na czym polega nowatorski, czy wręcz radykalny projekt fenomenologii Mariona wobec wcześniejszych koncepcji fenomenologicznych²⁸. Kluczowym krokiem Mariona jest poszerzenie sfery fenomenów, które mieszczą się w obrębie fenomenalności i racjonalności²⁹. Marion bowiem nie tylko formułuje charakterystykę fenomenów przesyconych w opozycji do Kantowskich kategorii i zasad intelektu, lecz także poddaje krytyce trzy „klasyczne” zasady

24 Tamże, s. 154.

25 Por. tamże, s. 152, 154. Olga Kłosiewicz komentuje ten fragment następująco: „*Skądinąd* wskazuje więc na nieredukowalną samowystarczalność fenomenu, który daje się sam z siebie”; por. O. Kłosiewicz, dz. cyt., s. 318.

26 J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 154.

27 Por. J.-L. Marion, *The Banality of Saturation*, transl. J. L. Kosky, [w:] J.-L. Marion, *The Visible and the Revealed*, Fordham University Press, New York 2008, s. 119-144; P. Bursztyka, *Pomiędzy doświadczeniem zależności a psychozą. Problem podmiotu w fenomenologii J.-L. Mariona*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria”, nr 2 (102), 2017, s. 201.

28 Ponieważ w ograniczonym objętościowo artykule brakuje miejsca na przeprowadzenie rozszerzonych analiz wszystkich istotnych pojęć dla fenomenologii Mariona z uwzględnieniem ponadto bogatej literatury przedmiotowej, to dla komplementarności odsyłam w przypisach czytelnika do tych prac, które stanowią wartościowe uzupełnienie omawianych tutaj pojęć i zagadnień.

29 O „poszerzeniu racjonalności” pisze Przemysław Bursztyka [w:] tegoż, *Doświadczenie zewnątrz. Jeana-Luca Mariona radykalizacja projektu fenomenologicznego*, [w:] *Kultura i metoda*, red. J. Michalik, Wydawnictwo Eneteia, Warszawa 2011, s. 97-107.

fenomenologiczne Husserla³⁰, uznając je za niewystarczające, i wprowadza własną – jak mówi – „ostateczną” zasadę, a brzmi ona: „Im więcej redukcji, tym więcej donacji”³¹. Zmierając do uwolnienia fenomenu od perspektywiczności poznającego podmiotu postuluje on również jego przewyżczenie – zarówno *ja* empirycznego, jak i transcendentalnego *ego* – poprzez figurę atrybutariusza, który nie konstytuuje sensu tego, co dane w naoczności, lecz ów sens co najwyżej „poświadcza” lub jemu się „oddaje”. Radykalność Mariona przejawia się już na poziomie używanych przez niego pojęć, takich jak kontrmetoda, kontrdoświadczenie czy kontrintencjonalność. Marion rozciąga również granice fenomenalności poza intencję przedmiotową (noemat) oraz jej wypełnienie (noezę), uwalniając w stopniu absolutnym donację i jawienie się, które daje się bez miary i przesyca naoczność dzięki prymarnej i zarazem ostatecznej zasadzie fenomenologicznej redukcji.

Ważne miejsce w fenomenologii Mariona zajmuje pojęcie „atrybutariusza”³², a także związane z nim pojęcie „kontrintencjonalności” (odwróconej intencjonalności)³³. Atrybutariusza różni od tradycyjnie pojmowanego podmiotu to, że nie konstytuuje on fenomenu, lecz jest on przez ów fenomen konstytuowany. Atrybutariusz, co prawda, stanowi nieodłączny komponent fenomenalizacji fenomenu i dlatego nadal w pewnym sensie możemy nazywać go „podmiotem”, lecz, co ważne, zmienia się punkt ciężkości w roli, jaką spełnia on wobec fenomenu danego. Atrybutariusz, będąc najpierw jedynie tym, który otrzymuje to, co dane, przemienia się w oddanego (*adonné*), odpowiadając (*respons*³⁴) fenomenowi na jego wezwanie, co czyni go wobec autodonacji fenomenowi absolutnie poddanym³⁵. Oddany traci autorytatywną pozycję centrum, które zajmuje odtąd jawiący się fenomen, a ponadto, dzięki owemu jawiącemu się fenomenowi, oddany otrzymuje samego siebie z „sobości” fenomenu³⁶. Jak pisze Przemysław Bursztyka –

Oddany to formuła podmiotowości, która, skrajnie zindywidualizowana, treść swojej indywiduacji czerpie z przestrzeni niepoddającej się tematyzacji, obiektywizacji, arbitralnie wyznaczonym projektom³⁷.

Z kolei Jean-Luc Marion tak oto pisze o przejściu od figury atrybutariusza do figury oddanego –

Jeśli atrybutariusz określa się jako myślenie, które przemienia to co dane w manifestację i otrzymuje siebie z tego, co otrzymuje, krótko mówiąc, jeśli rodzi się z samego wyłonienia fenomenu jako danego, czyli z czegoś danego dokonującego zwykłego uderzenia swym wydarzeniem, to

30 Chodzi tu o zasady: „ile jawienia się, tyle bycia”, „z powrotem do rzeczy samych!” oraz „zasadę wszystkich zasad”; por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 12-16.

31 Tamże, s. 19.

32 Por. tamże, s. 299-303.

33 Por. tamże, s. 320; por. także P. Bursztyka, *Doświadczenie zewnętrzne...*, s. 98-99.

34 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 319-321, 340-349.

35 Por. tamże, s. 321-324.

36 Por. tamże, s. 319. Skądinąd ta sytuacja przypomina koncepcję Paula Ricoeura, kiedy mówił on, że intencje „świata dzieła” nie kryją się „za” tekstem, lecz rozpościerają się „przed” tekstem, a czytelnik poszerza swe samorozumienie w obliczu otrzymanego tekstu; por. P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, przeł. K. Rosner, P. Graff, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 243-244, 256, 265-266, 286-287.

37 P. Bursztyka, *Doświadczenie zewnętrzne...*, s. 123.

co się z nim stanie, gdy wyłoni się fenomen dany jako przesycony? Uderzenie zradykalizuje się przechodząc w *wezwanie*, a atrybutariusz stanie się *oddanym*³⁸.

Atrybutariusz przyjmuje postać świadka wówczas, gdy dany fenomen manifestuje się lub, mówiąc inaczej, kiedy donacja przekształca się w manifestację³⁹, a anamorfoza fenomenu zamienia mianownikową formę „ja” podmiotu w bardziej źródłową formę celownika „komu, czemu” swego atrybutariusza⁴⁰. W Marionowskim modelu oddania się fenomenowi, jak powiedziano już wyżej, zostaje odwrócona relacja podmiot-fenomen, w której to „podmiot” jest „tworzony” przez „tworzący” fenomen. Oddanie się fenomenowi nie oznacza konstytuowania jego sensów, lecz odebranie ich, dlatego też Marion może mówić o interobiektywności, jako że fenomen dany nie jest czymś subiektywnie ustanawianym, lecz danym obiektywnie, mimo iż każdorazowo jest on indywidualizowany w odbiorze, a solipsyzm zostaje tu przewyższony przez jawiącą się w donacji „sobość” fenomenu. W fenomenologii Mariona figura oddanego stanowi więc bardziej zradykalizowaną, wzmocnioną odmianę figury atrybutariusza, a do charakterystyki oddanego należą takie cztery podstawowe określenia jak *wezwanie*, *zaskoczenie*, *interlokucja* i *faktyczność*⁴¹.

Jest kwestią dalszą, choć niezwyklej wagi, w jakim stopniu atrybutariusz jest zdolny odebrać dający się fenomen i stać się „oddanym” oraz jakimi zdolnościami poznawczymi dysponuje on, by móc poddawać weryfikacji adekwatność odbioru dzieła sztuki w absolutnym oddaniu się jemu, a także na jakich kryteriach miałyby się opierać taka weryfikacja? Oczywiście postawione pytania dotyczą nie tylko fenomenu dzieła sztuki, lecz także wszelkiego fenomenu danego.

Należy zwrócić również uwagę na pojęcie kontrdoświadczenia, które stanowi dla Mariona taki rodzaj doświadczenia fenomenu, który przeczy warunkom doświadczenia przedmiotów i, co z tego wynika, wymyka się również wszelkim warunkom uprzedmiotowienia. Fenomeny przesycane pojawiają się bowiem w nadmiarze naoczności, przekraczając sobą to, co widzialne ontycznie (*bytowo*)⁴².

Pojęcia w fenomenologii wzajemnie się naświetlają i w metodzie fenomenologicznej – tak jak w naukach ścisłych – poruszamy się systematycznie od pojęcia do pojęcia, ale nie wyłącznie na zasadzie wnioskowania, lecz także na zasadzie koherencji pojęciowej. To poruszanie się od pojęcia do pojęcia odbywa się niekiedy torem „zygzakowym”⁴³, niekiedy po „kole hermeneutycznym”⁴⁴, a niekiedy

38 J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 319.

39 Por. tamże, s. 317-319.

40 Por. tamże, s. 300.

41 Więcej na ten temat por. P. Bursztyka, *Pomiędzy doświadczeniem...*, s. 203-208; tegoż, *Doświadczenie zewnątrz...*, s. 118-123.

42 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 262-263. Do kwestii kontrdoświadczenia powrócimy jeszcze później.

43 Por. E. Husserl, *Badania logiczne*, t. 2/1, przeł. J. Sidorek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 24; tegoż, *Kryzys nauk europejskich i fenomenologia transcendentna*, przeł. S. Walczewska, Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2017, s. 91-92.

44 Por. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, s. 11, s. 195-197, 395-398; por. także H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, s. 400-404.

konieczne jest zrobienie „kroku wstecz”⁴⁵, po to, aby mógł zostać uczyniony w myśleniu krok naprzód. W metodzie „zygzaka”, o której pisze Marion⁴⁶, jedno pojęcie pomaga drugiemu, wzajemnie na siebie „promieniając”. Takie postępowanie zgadza się także z grecką etymologią wyrazu „metoda”, oznaczającego poszukiwanie drogi, wyznaczanie drogi, torowanie drogi. W kontrmetodzie Mariona chodzi bowiem o to, aby redukcja fenomenologiczna oczyściła pole dla pojawienia się tego, co się w niej ukazuje. Redukcja ma iść krok w krok za manifestowaniem się fenomenowi i musi ona zostać przeprowadzona po to, żeby ostatecznie nastąpił zwrot i jej odwołanie, aby fenomen mógł ukazać się sam z siebie i poprzez siebie⁴⁷.

Aby zrozumieć, w jaki sposób dochodzi do anamorfozy dzieł sztuki i ich przesylenia należy najpierw rozpatrzyć cztery charakterystyczne rysy fenomenów przesyconych⁴⁸. Cecha pierwsza fenomenowi przesyconego to nieujmowalność według wielkości (ilości)⁴⁹. Dająca naoczność zakłada pewną sumę części, lecz nie oznacza to jeszcze, że na tej podstawie fenomen przesycony będzie domniemywalny. Fenomen przesycony przekracza własną naoczność i nie daje się zredukować do wszystkich swoich elementów. Oznacza to także, że żadna deskrypcja nie jest w stanie oddać fenomenowi przesyconego, określić go ani tym bardziej zastąpić, ujmowanie bowiem pojęciowe byłoby niewspółmiernie uboższe od tego, co w fenomenie przesyconym jest rzeczywiście do zobaczenia i zastanawiało by nam ono jego blask (*éblouissement*). Ponadto fenomen przesycony zdumiewa nas w przeżyciu, zanim zdołamy dokonać syntezy jego części i – jak twierdzi Marion – „jego nadejście poprzedza nasze ujęcie zamiast z niego wynikać”⁵⁰, co także sprawia, że jego przybywanie jest nieprzewidywalne. Marion mówi również, że „(...) widzenie rozbłyskuje, jeśli pozwoli się na wyłonienie [fenomenowi – przyp. A. K.] w [jego – przyp. A. K.] jawieniu się”. Owo „rozbłyskiwanie” fenomenowi przesyca i przekracza naoczność, przeto charakterystyczne jest dla niego i to, że narzuca się nam on najczęściej poprzez zdziwienie, zdumienie i podziw⁵¹.

Następna wyróżniona przez Mariona cecha fenomenowi przesyconego to niemożliwość zniesienia, ścierpienia bądź wytrzymania go według jakości⁵². Jakość, określana za Kantem również jako wielkość intensywna, daje się w fenomenie przesyconym bez miary. Spostrzeżenie nie tylko nie może antycypować tego, co daje przesycona naoczność, lecz także nie może znieść jej oślepiającego światła, a „gdy spojrzenie nie może znieść tego – mówi Marion – co widzi, podlega olśnieniu (*éblouissement*)”⁵³. Olśnienie przekracza stopień, jaki spojrzenie może utrzymać, a samo widzenie tego, co się jawi, doznaje przepełnienia. Ten rodzaj

45 Por. M. Heidegger, *Identyczność i różnica*, przeł. J. Mizera, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010, s. 101-111.

46 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 10.

47 Por. tamże, s. 10-11.

48 Tamże, s. 244-255, 274-277. Por. P. Schollenberger, dz. cyt., s. 145-150; W. Starzyński, *Systematyka fenomenowi nasyconego w «Będąc danym» J.-L. Mariona*, „Logos i Ethos”, nr 2 (17), 2004, s. 33-36; P. Bursztyka, *Pomiędzy doświadczeniem...*, s. 200-202; tegoż, *Doświadczenie zewnętrzne...*, s. 107-112.

49 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 244-248.

50 Tamże, s. 246.

51 Por. tamże, s. 246.

52 Por. tamże, s. 248-252.

53 Por. tamże, s. 249; por. P. Bursztyka, *Granice widzialnego...*, s. 302, 304-308.

widzenia wywołuje ciężące cierpienie nie do wytrzymania i nie jest to rodzaj kary, braku czy wady, lecz przeciwnie – „sukces, chwała, radość”⁵⁴. Oślnienie, ale zarazem i oślepienie, wypływa z intensywności naoczności zmysłowej lub inteligibilnej, a fenomen przesycony daje się postrzec tylko negatywnie – jako niemożliwe spostrzeżenie w oślepieniu (*éblouissement*)⁵⁵. Marion zwraca uwagę, że Kant uprzywilejował fenomeny posiadające wielkości intensywne w stopniu minimalnym, a więc fenomeny ubogie oraz fenomeny w negacji, czyli bez naoczności, podczas gdy na uwagę zasługują przede wszystkim fenomeny o maksymalnym stopniu jakościowym – czyli, mówiąc wprost, fenomeny przesycone. Zatem charakterystyczne dla fenomenów przesyconych jest także to, że w aspekcie jakościowym przekraczają one próg tolerancji spostrzegania. Marion zauważa również, że to właśnie w obliczu bezmierności fenomenu przesyconego doznajemy własnej skończoności – „nierzadko w cierpieniu istotnej pasywności, jak i braku wspólnej z nim miary”⁵⁶.

Kolejna cecha fenomenu przesyconego to absolutność według relacji⁵⁷, co oznacza, jak mówi Marion, że „wymyka się wszelkiej analogii doświadczenia”⁵⁸. Fenomen przesycony uwalnia się od uwikłania w relacje przypadłości i substancji, przyczyny i skutku, a także wspólnoty pomiędzy wieloma substancjami. To czyni go wydarzeniem jedynym – nieprzewidywalnym na podstawie przeszłości, niepojmowalnym w pełni na podstawie teraźniejszości i niepowtarzalnym na podstawie przyszłości⁵⁹. Ta cecha przemienia fenomen przesycony w fenomen absolutny, jedyny i przybywający, w fenomen czysty lub czyste wydarzenie. Fenomeny przesycone nie dają się wpisać w Kantowskie współrzędne jedności doświadczenia, jakimi są relacje zawierania, wynikania i wspólnoty, a co więcej, fenomen przesycony uwalnia się od każdego narzucanego mu siłą określenia *a priori*. Konsekwencje z tego wynikające dla anamorfozy dzieł sztuki są natomiast takie, że anamorficzne przeobrażenie i w skutek tego także przesyconie może się pojawić albo nie pojawić na podstawie tego samego fenomenu danego. Z drugiej strony należy pamiętać również o tym, że właściwie każdy fenomen dany może przeistoczyć się i wyłonić jako przesycony. Owo przybywanie fenomenu ma charakter nieciągły, gwałtowny, nieoczekiwany, zaskakujący, a zanim się on ukaże, to budzi oczekiwanie i pragnienie. Przybycie przesyconej widzialności jest jak przyptyw energii, gorączki, pożądania lub gniewu, a receptywność fenomenu ogranicza się do pozostawania gotowym na przyjęcie uderzenia anamorfozy niczym ciosu⁶⁰. Podkreślmy, że receptywność nie konstytuuje fenomenu, lecz co najwyżej go rekonstruuje, percepcja w żaden sposób go nie antycypuje, a synteza jest w gruncie rzeczy jego ponownym odnajdywaniem⁶¹. Fenomen

54 J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 249.

55 „Ponieważ fenomen przesycony, z faktu nadmiaru w nim naoczności, nie daje się znieść przez żadne spojrzenie na jego miarę («obiektywnie»), daje się postrzec («subiektywnie») tylko na sposób negatywny w niemożliwym postrzeżeniu – dokładnie w oślepieniu (*éblouissement*)”; tamże, s. 250.

56 Tamże, s. 252.

57 Por. tamże, s. 252-255.

58 Tamże, s. 252.

59 Por. tamże, s. 253.

60 Por. tamże, s. 163-164; por. P. Bursztyka, *Pomiędzy doświadczeniem...*, s. 199-200.

61 Olga Kłosiewicz charakteryzuje anamorfozę jako receptywność bierną, a metamorfozę określa jako receptywność aktywną, przy czym ta druga receptywność stanowi dopełnienie pierwszej; por. O. Kłosiewicz,

przesycony jawi się więc jako absolutnie indywidualny, nieprzewidywalny i niepowtarzalny. Ta indywidualność i niepowtarzalność fenomenowi przesyczonego kieruje donacją na tory subiektywności, ponieważ nie ma innego sposobu, aby fenomen przesycony poruszył nas w afektywnej autodonacji, niż poprzez indywidualne poddanie się jemu⁶². Nie ma także żadnego sposobu, aby fenomen przesycony został zastąpiony ekwiwalentnym i uniwersalnym opisem, dostępnym w równym stopniu dla każdego, lub by nas samych ktokolwiek zastąpił w przyjęciu fenomenowi, ponieważ donacja zwraca się każdorazowo ku *mnie* samemu. Donacja fenomenowi przesyczonego jest absolutnie jednostkowa, a subiektywne docieranie do „sobości” fenomenowi jest indywidualnie podejmowanym wysiłkiem hermeneutycznym oddania się temu, co przybywa jako niepowtarzalne wydarzenie. Przypomnijmy, że jednostkowość oddania się fenomenowi przesyczonego nie oznacza solipsyzmu, ponieważ zostaje on przewyciężony w figurze atrybutariusza, któremu przydarza się przybywający fenomen⁶³. Atrybutariusz, czyli ten, który „przychodzi po podmiocie”⁶⁴, nie konstytuuje sam z siebie żadnego fenomenowi, lecz to absolutność donacji temporalizuje się w horyzoncie jego subiektywności⁶⁵. Ta temporalizacja i zarazem wyłonienie się fenomenowi jest momentem, w którym donacja indywidualizuje się dla różnych odbiorców czy „interlokutorów” („oddanych”, *interloqu*⁶⁶), którzy dany fenomen następnie współokreślają.

Czwarta, ostatnia cecha fenomenowi przesyczonego – wynikająca bezpośrednio z cechy poprzedniej i z nią ściśle związana – to brak analogii z jakimkolwiek wcześniejszym doświadczeniem już widzianym, zobiektywizowanym i zrozumianym⁶⁷. Fenomenowi przesyczonego uwalniają się – zdaniem Mariona – od wszelkiego horyzontu poznania i od jego uprzedniości, bez względu na to, jaki by on był⁶⁸. Tu powstaje jednak wątpliwość – jeśli jakieś poznanie w ogóle ma zachodzić, to czy nie musi ono z konieczności posiadać jakiegoś horyzontu ujmowania i w nim się zawierać? A jeżeli tak, to wobec tego, jaki horyzont mógłby uznać dla siebie fenomenowi przesyczonego? Marion twierdzi, że fenomenowi przesyczonego naocznością „(...) osiągnąwszy granice swego pojęcia lub znaczenia aż po *adaequatio*, następnie przepełniwszy cały swój horyzont, a nawet obwód tego co niepoznane, może także (...) przekroczyć wszelkie ograniczenie horyzontu”⁶⁹. Wskazuje on przy tym na transcendentalia (*ens, unum, verum, bonum, pulchrum*) jako odmiany fenomenowi przesyczonego *par excellence*, które posiadają autonomiczny horyzont oraz własny „rejestr”. Jak jednak należy

dz. cyt., s. 327. Inaczej natomiast tę kwestię przedstawia Przemysław Bursztyka, uznając receptywność „czystą”, która zajmuje prymarne miejsce przed wszelkim podziałem na pasywność i aktywność i która zarazem stanowi warunek fenomenalizacji tego, co się daje; por. P. Bursztyka, *Granice widzialnego...*, s. 291. Ta interpretacja jest dużo bliższa oryginałowi tekstu *Będąc danym*; por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 317; por. także P. Bursztyka, *Pomiędzy doświadczeniem...*, s. 203.

62 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 280; por. P. Bursztyka, *Granice widzialnego...*, s. 311-312.

63 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 314.

64 Por. tamże, s. 300.

65 Zob. tamże, s. 172-173.

66 Por. przypis dolny Wojciecha Starzyńskiego, [w:] tamże, s. 319-320.

67 Por. tamże, s. 255-259.

68 Marion wymienia tu czas, bycie, *Ereignis*, etykę i dobro; por. tamże, s. 255.

69 Tamże, s. 256.

rozumieć tutaj pojęcie „rejestrów”? Otóż odmiany transcendentaliów wymieniane przez Marion są różną charakterystyką „wybrzmiewania” czystego fenomenu przesyconego – tak jak, *per analogiam*, wybrzmiewanie jednego dźwięku może posiadać różne rejestry, tj. różną charakterystykę sonorystyczną. Dalej mówi Marion, że w olśnieniu fenomenu przesyconego otwiera się nieskończona hermeneutyka, która może łączyć ze sobą owe różne „rejestry” bądź przenikać z jednego do drugiego, wykluczając pozostałe⁷⁰. Oznacza to między innymi, że z nieobejmowalnej perspektywy całości fenomenu przesyconego daje się on ująć zawsze tylko częściowo – jest on ujmowalny, choć nieobejmowalny. Marion rozważa także możliwość przesyconia fenomenu naocznością do takiego stopnia, że nie znajdzie on dla siebie „przestrzeni swego rozwinięcia” i „świat go nie przyjmie”, co nie oznacza jednak jego negacji, lecz potwierdza jego manifestację. Uznanie fenomenu przesyconego właśnie jako takiego i nie wciskanie go siłą w gorset fenomenu prawa powszechnego może prowadzić do wywołania olśnienia (*éblouissement*), a jego fenomenologiczne zbadanie jest racjonalnym zadaniem hermeneutyki⁷¹.

Zwróćmy następnie uwagę na „anonimowość” dającego się fenomenowi przesyconego. Fenomen przesycony daje się sam z siebie, jest wezwaniem, któremu towarzyszy *respons* ze strony „oddanego” (odbiorcy)⁷². Fenomen absolutny sam funduje siebie w donacji, a atrybutariusz, przyjmując ów fenomen i oddając się jemu, przemienia się w „oddanego”. Głos wezwania fenomenowi jest jednak bezimienny⁷³, ponieważ jakiegokolwiek nazwanie źródła donacji znosiłoby czystość fenomenu. Rozważając przykład dzieła sztuki, oznaczałoby to, że jego „darczyńcą” nie może być ani autor, ani odbiorca, lecz samo dzieło⁷⁴. Jednakże, czy redukcja absolutna, znosząc dającego (autora) i oddającego (odbiorcę), nie wymaga również zniesienia samego fenomenu danego⁷⁵? Owszem, redukcja odnosi się także do tego, co dane, a odbywa się to na dwóch poziomach. Pierwszy poziom to redukcja wszelkiej bytowości fenomenu (Husserlowska redukcja fenomenologiczna, *epoché*), co potwierdza zarazem niemetafizyczny status fenomenologii. Dzieło sztuki nie jest więc rzeczą, a w każdym razie nie sprowadza się tylko do niej, ponieważ do ontycznej widzialności dzieła musi dołączyć się „(...) ontycznie nieopisywalna ponadwidzialność – jego wyłonienie

70 Por. tamże, s. 256-257. Sądzę, że termin „rejestrów” mógłby w tym miejscu, czyli w kontekście transcendentaliów, zostać zastąpiony bardziej zrozumiałym filozoficznie określeniem jako *modus*.

71 Por. tamże, s. 257-258. Przemysław Bursztyka zwraca ponadto uwagę, że: „Aspekt hermeneutyczny fenomenologii Marion ujawnia się przede wszystkim w wydarzeniowym charakterze dzieła sztuki”; tegoż, *Granice widzialnego...*, s. 312-313. Por. także A. Przyłębski, *Fenomenologia hermeneutyczna*, [w:] *Wprowadzenie do fenomenologii. Interpretacje, zastosowania, problemy*, t. 2, red. W. Płotka, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2014, s. 203-221.

72 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 340-356; por. P. Bursztyka, *Pomiędzy doświadczeniem...*, s. 206-207; tegoż, *Doświadczenie zewnątrz...*, s. 119-121.

73 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 356-361.

74 Por. U. Idziak, *Idol i ikona. Estetyczne aspekty fenomenologii Jean-Luca Mariona*, „Logos i Ethos”, nr 2 (17), 2004, s. 52.

75 Warto tutaj zaznaczyć różnicę znaczeniową pomiędzy „darem” a „fenomenem danym”. Marion traktuje „fenomen dany” jako wyłączony z relacji przedmiotowej wymiany pomiędzy dawcą a odbiorcą, której podlega „dar”. Więcej na ten temat por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 93-147. Por. O. Kłosiewicz, dz. cyt., s. 317-318; P. Schollenberger, dz. cyt., s. 133; W. Starzyński, *Drogi fenomenologii donacji – redukcja, intencja, obraz, dar*, „Idea”, t. XXI, 2009, s. 80-90.

się⁷⁶. Zdaniem Mariona, to nieontyczne (nie-bytowe) nadejście dzieła potwierdza jego właściwość, w której chodzi nie tyle o zobaczenie czy usłyszenie dzieła, ale za każdym razem o jego ponowne oglądanie czy słuchanie⁷⁷. Dzieło bowiem zawsze ujawnia się w coraz to nowych, indywidualnych i żywych uobecnieniach. Uwidacznia się tu również Husserlowskie pojęcie „a-prezentacji”, rozumiane jako współdomniemywanie tego, co aktualnie nieujmowane, choć „będące”⁷⁸. Ponadto, zdaniem Mariona, fenomen może redukować się do czystej danej, a nawet musi się tak stać, by mógł się on pojawić w sposób absolutny⁷⁹. Z kolei na drugim poziomie zostaje zredukowane pojęcie określające *resp.* pojęcia współokreślające dany fenomen i to nawet wówczas, gdyby zostało osiągnięte *adaequatio* pomiędzy pojęciem a fenomenem. Dodajmy, że choć taka adekwatność pomiędzy pojęciem a fenomenem dzieła sztuki jest, co prawda, teoretyczną możliwością, to błędem byłoby sądzić, że w praktyce da się ją łatwo osiągnąć lub – tak jak w wypadku fenomenów przesyconych – że da się ją osiągnąć w ogóle.

Ostateczna zasada fenomenologii donacji – „tyle redukcji, ile donacji” i jednocześnie „tyle donacji, ile redukcji”⁸⁰ – znosi, jak już powiedziano, to, co dane przedmiotowo, trzeba jednak zastrzec, że dzieje się to w szczególnym sensie. Redukcja, która pracuje dla donacji, czyni ów fenomen nieprzedmiotowialnym i niedefiniowalnym pojęciowo. Cóż wobec tego absolutna redukcja i donacja pozostawia po sobie? Odpowiedź na to pytanie brzmi krótko – fenomen czysty. W tym momencie nasuwa się pytanie, czy Marionowski fenomen czysty jest tożsamy z Husserlowską eidetyką? Pytając inaczej, czy *eidos* fenomenowi czystego, rozumianego po Husserlowsku, jest tym samym, co Marionowski fenomen absolutny? Należy na to pytanie odpowiedzieć twierdząco, pamiętając jednak o istotnych różnicach, zachodzących pomiędzy Husserlem a bardziej radykalnym od niego Marionem. Wystarczy wskazać, że Husserl dążył do wiernego opisanie fenomenowi danego, a zatem do ujęcia go w pojęciach, mimo iż widział on istotne ograniczenia tej możliwości, wyróżniając oprócz apodyktycznej oczywistości poznania jeszcze dwa kolejne stopnie: oczywistość adekwatną (tj. wyczerpującą) i nieadekwatną (tj. częściową)⁸¹. To rozróżnienie Husserla świadczy o jego przekonaniu, że nie mamy do czynienia z jednorodnymi fenomenami, lecz są ich różne typy, a te Marion nazywa fenomenami ubogimi⁸², fenomenami prawa powszechnego⁸³, fenomenami nasyconymi⁸⁴ oraz fenomenami przesyconymi. Przypomnijmy, że cechami fenomenowi przesyconego są między innymi nie-

76 J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 59.

77 Por. tamże, s. 60. Por. P. Bursztyka, *Granice widzialnego...*, s. 309-311.

78 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 235.

79 Por. tamże, s. 66.

80 Por. tamże, s. 7-23. Por. także P. Bursztyka, *Granice widzialnego...*, s. 287-290; A. Bonfand, *Historia sztuki i fenomenologia*, przeł. M. Murawska, [w:] *Główne problemy współczesnej fenomenologii*, red. J. Migasiński, M. Pokropski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017, s. 210-219.

81 Por. E. Husserl, *Medytacje kartezjańskie*, przeł. A. Wajs, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2009, s. 168. Więcej na ten temat por. tegoż, §6 „Zróżnicowania oczywistości. Filozoficzny postulat apodyktycznej i w sobie pierwszej oczywistości”; tamże, s. 25-28.

82 Por. W. Starzyński, *Systematyka fenomenowi nasyconego...*, s. 37-38.

83 Por. tamże, s. 38-41.

84 Na temat możliwości interpretacji różnicy znaczeniowej pomiędzy fenomenem nasyconym a przesyconym u Mariona por. tamże, s. 32, 42. Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 259-270.

domniemywalność ekstensywna (ilościowa) oraz nieobejmowalność intensywna (jakościowa) i już z samych tych dwóch cech wynika niewyraźność pojęciowa fenomenowi przesyconego. Czy możemy wobec tego cokolwiek adekwatnego powiedzieć o fenomenach przesyconych, czy też będą to wypowiedzi wyłącznie nieadekwatne? Zdaniem Mariona, poznanie fenomenów przesyconych naocznością może być jedynie częściowe, ograniczone, niepełne – co potwierdza charakter jego projektu fenomenologicznego jako „nieskończonej hermeneutyki” – a więc w optyce Husserlowskiej kategoryzacji oczywistości poznania byłoby to wyłącznie wypowiedzi nieadekwatne⁸⁵. Marion jednak zapewnia w *Będąc danym* o możliwej takiej drodze „(...) na której donacja racjonalnie wyraża pojęcia, które określają fenomen w taki sposób, w jaki on się manifestuje”⁸⁶. Z drugiej strony w „Odpowiedziach przygotowawczych” do *Będąc danym* stwierdza on w odniesieniu do własnej książki, że to, co udaje się jej powiedzieć „(...) pozostaje w tyle względem tego, co pojęliśmy nie mogąc tego sformalizować. A to, co udało się nam pojąć, samo pozostaje daleko względem tego, co *zobaczyliśmy*”⁸⁷, co z kolei znowu sugerowałoby nieopisywalność tego, co daje naoczność przesycona. Być może warto w tym miejscu przywołać słowa Heideggera, które mogłyby poniekąd stanowić kompromisowe rozwiązanie tej niejednoznacznej kwestii pojęciowego uchwytowania manifestującego się fenomenowi przesyconego, kiedy mówił on, że „dowieść co prawda w tym obszarze nie podobna niczego, ale wskazać można niejedno”⁸⁸.

Należy jeszcze powiedzieć o różnicy, jaka zachodzi pomiędzy fenomenem danym a fenomenem przesyconym. Marion zauważa, że fenomeny dane są stopniowalne w zależności od stosunku naoczności do donacji oraz że wyrażają się one z różną intensywnością⁸⁹. Fenomen dany został określony przez Mariona jako wydarzenie przybywające bez określonej przyczyny, jako fakt dokonany, nieodwołalny i niepowtarzalny, a ponadto przejmujący inicjatywę w kontrintencjonalności. Fenomen dany wyłania swoją *sobność* zgodnie ze sposobem, w jaki mi się on zdarza na podstawie jawienia się z samego siebie i wymyka się on również uprzedmiotowieniu⁹⁰. Przy tym *Ja* nie przekracza transcendentalnej roli ekranu przeżyć intencjonalnych, *resp.* kontrintencjonalnych⁹¹. Marion pyta jednak, czy tak radykalne określenie fenomenowi danego pozwala od razu i zawsze rozpoznać każdy fenomen jako po prostu dany, czy też niektóre fenomeny wykaczają poza owo określenie⁹²? Można zapytać jeszcze inaczej, mianowicie czy wszystkie fenomeny dane dają się w taki sam sposób⁹³? Według Mariona każdy fenomen dany „drga fenomenalnością”⁹⁴, ale w jaki sposób fenomenalność zależna jest od umożliwiającej ją donacji⁹⁵? Marion stawia to pytanie również

85 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 257.

86 Tamże, s. 23.

87 Tamże, s. 6.

88 M. Heidegger, *Identyczność i różnica...*, s. 9.

89 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 219.

90 Por. tamże, s. 215-216.

91 Por. tamże, s. 216.

92 Por. tamże, s. 217.

93 Por. tamże, s. 220.

94 Por. tamże, s. 217.

95 Por. tamże, s. 220.

na odwrót: czy horyzont fenomenalności może ograniczać donację⁹⁶? W tym punkcie rozważań stajemy, według Marion, wobec takiej grupy fenomenów, których donacja jest absolutnie nieuwarunkowana granicami horyzontu poznawczego (Kant) i absolutnie nieredukowalna do konstytuującego *Ja* (Husserl) i tę właśnie grupę fenomenów Marion określa jako „przesycone”, które balansują na granicach fenomenalności lub wręcz nic sobie z nich nie robią⁹⁷. Nadmiar naoczności przesycza fenomeny, dając – jak mówi Marion – „(...) bez porównania więcej, w stosunku do tego, co intencja kiedykolwiek mogłaby domniemywać lub przewidywać”⁹⁸. Zatem fenomeny przesyczone – w przeciwieństwie do fenomenów ubogich w naoczność lub zdefiniowanych przez idealną adekwację naoczności i intencji – cechuje nadmiar naoczności względem intencji, pojęcia i domniemania⁹⁹. Ponadto Marion twierdzi, że absolutnie uwolniona od horyzontu i *Ja* donacja może odbywać się bez naoczności lub przeciw niej¹⁰⁰.

Przesycenie fenomenów dzieł sztuki

Dzieło sztuki, które wydarza się poza horyzontem bytowości, przedmiotowości i użyteczności, posiada uprzywilejowany status w fenomenologii Marion¹⁰¹. Jest tak dlatego, że wykracza ono poza własną podstawę bytową czy przedmiotowość, a pojawianie się (donacja *resp.* autodonacja) dzieła ma jednostkowy charakter ze względu na jego każdorazowo niepowtarzalne przybywanie i wydarzanie się. Dla Marion dzieło sztuki nie tyle *jest*, co się *wydarza* w swoim incydentalnym przybywaniu. Dzieło sztuki wymyka się również parametryzacji i obiektywizacji, czyniąc go wydarzeniem nieprzewidywalnym i niedefiniowalnym. Ponadto jakiegokolwiek pragmatyczne użytkowanie fenomenu dzieła sztuki – rozkosz estetyczna, wycena handlarza czy sąd krytyka – pozbawiałoby go własnej *sobości*, ponieważ, jak pisze Marion, „(...) w ostatecznej instancji niczemu on nie służy, lecz jawi się w sobie, dla siebie i poprzez siebie”¹⁰².

Obecnie przejdziemy do bardziej szczegółowej analizy zjawiska anamorfozy, opartej na zbadaniu konkretnych przykładów dzieł sztuki z perspektywy fenomenologii Jeana-Luca Marion, a więc takiej perspektywy, gdzie fenomen dzieła sztuki będzie rozpatrywany poprzez charakterystykę fenomenu przesyczonego (*saturé*), a celem obecnych analiz będzie wykazanie możliwości przekroczenia czystej estetyczności fenomenów dzieł sztuki w kierunku wymiaru ponadestetycznego.

Weźmy na początek najbardziej znany przykład anamorfozy optycznej, czyli dzieło malarskie *Ambasadorowie* Holbeina Młodsze. W nim ukośna, rozmazana plama u dołu obrazu, po zajęciu przez widza odpowiedniej perspektywy,

96 Por. tamże, s. 229.

97 Por. tamże, s. 226-232.

98 Por. tamże, s. 241-242.

99 Por. tamże, s. 244.

100 Por. tamże.

101 Por. tamże, s. 49-66.

102 Tamże, s. 53.

nabiera realistycznego wyglądu czaszki¹⁰³. Tego typu anamorfoza jest dostępna każdemu widzowi, który spojrzy na obraz z właściwej dla tego dzieła perspektywy. Zauważmy jednak, że ów obraz zawiera także ukrytą, bogatą warstwę symboliczną, która nie wynika wprost z tego, co jest na obrazie namalowane i wizualnie ukazane, lecz wymaga nadto interpretacji odbiorcy. Martwe przedmioty mają zostać odczytane jako symbole nauki i sztuki (*quadrivium*), a wertrykalny, trychotomiczny układ dzieła przedstawia podział na to, co niebiańskie, ziemskie i podziemne. A zatem w tym jednym obrazie widzimy już dwa różne sposoby wykraczania poza wizualną formę przedstawienia w kierunku zjawienia się anamorficznego postaci fenomenu. Te dwa sposoby można nazwać anamorfozą optyczną oraz anamorfozą symboliczną, *resp.* alegoryczną¹⁰⁴. Należy tu wyraźnie podkreślić, że zobaczenie na obrazie czaszki w realistycznym kształcie jest anamorfozą innego rodzaju niż ujrzenie wanitatywnego charakteru całego dzieła. Anamorfoza plamy w przedstawieniu czaszki należy do porządku percepcyjno-zmysłowego (fenomenalnego), natomiast anamorfozę symboliczną można określić mianem „noetyczno-noematycznej”, jako że w niej dochodzi do rozumowego przeobrażenia fenomenu do jego właściwej, wanitatywnej postaci¹⁰⁵.

Nasuują się tu jednak wątpliwości i należy postawić pewne zastrzeżenia co do określania tej drugiej odmiany anamorfozy mianem „noetyczno-noematycznej”, ponieważ jest ono z pewnością nieprecyzyjne. Czyż bowiem fenomen, dając siebie, nie promuje mocniej noematu od noezy, a zatem czy nie wypadałoby mówić raczej o anamorfozie wyłącznie noematycznej? Z drugiej strony, czy można pomyśleć noemat bez noezy i wobec tego, czy noeza nie byłaby jednak czymś prymarnym wobec noematu? Fenomen przesycony, wraz z charakterystycznym dla siebie olśniewaniem (*éblouissement*), zdaje się ostatecznie nie mieścić w takiej parze pojęć i wręcz je „rozsadzać”, sytuując się gdzieś poza horyzontem noetyczno-noematycznym. Nie dysponując jednak bardziej odpowiednim określeniem dla tego typu anamorfozy pozostaniemy przy zestawieniu pojęć „noezy” i „noematu”, wskazując chociażby na tę istotną, świadomościową przestrzeń fenomenologiczną, w jakiej fenomen przesycony się manifestuje.

¹⁰³ Por. tamże, s. 152. Por. szczegółową, anamorficzną analizę *Ambasadorów*, dokonaną przez Jurgisa Baltrušaitisa; [w:] tegoż, dz. cyt., s. 111-140.

¹⁰⁴ Te dwa typy anamorfozy – symboliczna i alegoryczna – nie są ze sobą tożsame, tak jak nie są ze sobą tożsame symbol i alegoria. Z pewnością jednak oba te typy anamorfozy są sobie pokrewne, a ich charakterystyka częściowo pokrywa się. Nieuprawnione jest natomiast zespajanie, tak jak czyni to Baltrušaitis, pojęcia anamorfozy z alegorią, by wyjaśnić samą anamorfozę. Charakteryzowanie anamorfozy jako alegorii – i vice versa – wykluczałoby bowiem dużą grupę dzieł niealegorycznych, które mimo braku tego typu odniesień mogą posiadać właściwości fenomenu przesyconego; por. J. Baltrušaitis, dz. cyt., s. 255.

¹⁰⁵ Por. analizy anamorfozy w malarstwie [w:] M. Salwa, dz. cyt., s. 213-231; P. Bursztyka, *Granice widzialnego...*, s. 296-306; M. Murawska, *Obnażyć sztukę. Fenomen dzieła sztuki w fenomenologii Jeana-Luca Mariona i Henriego Maldineya*, [w:] *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia/ zastosowania/ konteksty*, red. I. Lorenc, M. Salwa, P. Schollenberger, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2012, s. 267-278; P. Schollenberger, *Granice poznania doświadczenia estetycznego*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2014, s. 150-154; W. Starzyński, *Drogi fenomenologii donacji...*, s. 71-78.

Analogicznym przykładem do anamorfozy optycznej jest anamorfoza akustyczna¹⁰⁶. Marion wskazuje na badania L gora Reznikoffa, prowadzące do uznania jedynej uprzywilejowanej perspektywy dla wlaściwego odbioru dzieła muzycznego¹⁰⁷, jednakże i w tym przykła dzie mamy do czynienia z anamorfoz  wciąż na tym samym poziomie fenomenalnym, co w wypadku przeobrażenia si  barwnej plamy w formę czaszki. Zaj cie wlaściwej perspektywy akustycznej daje idealne przestrzenne umiejscowienie dla słuchowego odbioru dzieła, lecz nie oznacza to jeszcze, że  w fenomen dozna przez to radykalnego przeobrażenia *in modo* fenomenu przesyczonego. Tego typu anamorfoza akustyczna może pozostać jedynie zjawiskowym efektem – w przykła dzie Reznikoffa opartym gównie na prawach rezonansu – zaskakującym trickiem dźwiękowym i niczym ponadto. Taka anamorficzna przemiana fenomenu akustycznego może być nawet interesująca i w dodatku stosunkowo łatwo poddaje się ona badaniom metodami matematyczno-empirycznymi, lecz niekoniecznie zasługuje na największe zainteresowanie fenomenologii. Przykła d Reznikoffa o idealnym akustycznym punkcie perspektywicznym w kościołach romańskich oraz jaskiniach prehistorycznych może odnosić się w większym bądź mniejszym stopniu do każdej fizycznej przestrzeni akustycznej, lecz nie odnosi się on do tej szczególnej świadomościowej przestrzeni fenomenologicznej i nawet w małym stopniu nie wyjaśnia noetyczno-noematycznej anamorfozy dzieł muzycznych, pojmowanych na sposób fenomenów przesyczonych.

Marion podaje jeszcze jeden przykła d wyłonienia się i nadejścia (przybycia) dzieła muzycznego jako fenomenu przesyczonego, w którym to, co nadchodzi, przekracza sobą to, co nadeszło¹⁰⁸. Jego zdaniem muzyka wydarza się, nadchodzi i dotyka, wywierając efekt, który nie jest wytwarzany przez słuchacza i który nie jest także bezpośrednim wynikiem materialnej (dźwiękowej) rzeczywistości dzieła, lecz jest czystą daną, niezależną od mediatyzuj cych ją dźwięków. Pisze on mianowicie –

Muzyczny dar (*offrande*) obdarowuje (*offre*) przede wszystkim samym ruchem swego nadejścia – ofiarowuje (*offre*) efekt samego swego podarowania (*offrande*) bez dźwięków lub ponad dźwiękami, które wzbudza¹⁰⁹.

Powyższy cytat Mariona stanowi zarazem zwięzły opis anamorfozy fenomenu danego, w której dzieło muzyczne nie redukuje się wyłącznie do sfery dźwiękowej, lecz pojawia się „bez dźwięków lub ponad dźwiękami”, czyli w tym, mówiąc innymi słowa mi, co niesłyszalne przedmiotowo w kontrdoświadczeniu fenomenu.

106 Marion używa określenia „dźwiękowa anamorfoza”; por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 153, przypis dolny.

107 Tamże, s. 153. We francuskim wydaniu *Etant donné* oraz w polskim przekł dzie *Będąc danym* znajduje się błąd w pisowni nazwiska Reznikoffa.

108 Por. tamże, s. 263-264; Marion jako przykła d podaje uwertur  „Jupiter”, mając na myśli najprawdopodobniej pierwszą część *Symfonii nr 41* („Jowiszowa”) KV 551 W. A. Mozarta, ponieważ część ta – *Allegro vivace* – posiada w pierwszych taktach charakter otwierającej uwertury.

109 Tamże, s. 264.

Weźmy następnie inny przykład malarski wykorzystany przez Mariona – *Powołanie św. Mateusza* Caravaggia¹¹⁰. Pytanie postawione przez Mariona brzmi następująco: jak jest możliwe ukazanie fenomenu powołania, które niewątpliwie w tym obrazie się ujawnia? Lub inaczej mówiąc, jak środkami malarskimi ukazać fenomen wezwania, a nie, dajmy na to, jedynie przywołania, co można by przecież oddać poprzez odpowiedni układ gestykulacyjny namalowanych postaci? Powołanie, w szczególności religijne powołanie, jest fenomenem tak duchowym, niecielesnym i immanentnym, że zdaje się brakować środków malarskich, by móc je zewnątrznie ukazać, stąd też może ono zostać nawet wcale nierozpoznane. W omawianym tu przykładzie anamorfozy ujawnia się w sposób szczególny jeden z charakterystycznych rysów fenomenu przesyconego – nieujmowalność według wielkości (ilości). Oznacza to, o czym już mówiliśmy, że fenomen dzieła sztuki nie redukuje się do sumy wszystkich swoich części, lecz je przekracza¹¹¹. A wykraczając poza sumę swoich części i swoją bytowość, dzieło anamorficznie zmierza ku swemu własnemu manifestowaniu się i wydarzeniu. Anamorfoza w przykładzie obrazu Caravaggia przekracza dziełową estetyczność w kierunku nadestetycznym¹¹² i ponadwidzialnym¹¹³, dlatego i ją należy uznać za rodzaj anamorfozy „noetyczno-noematycznej”.

Podsumowując, anamorfozę fenomenu dzieła sztuki cechuje to, że jego pierwsza forma, będąca surowym materiałem percepcyjnym dostępnym właściwie w równym stopniu dla każdego odbiorcy, może przeobrazić się w formę innego rodzaju. *Respons* oddanego na przybywające i wzywające dzieło umożliwia pojawienie się drugiej formy fenomenu – tej niedostępnej samym wzrokiem czy słuchem. Ponadto *respons* na dający się i wzywający fenomen ma charakter dynamiczny, indywidualny, nieprzewidywalny i często wręcz „dramatyczny”. W przybywaniu fenomenu atrybutariusz ponawia hermeneutyczne wysiłki uobecnienia „sobości” fenomenu i ta nieskończona hermeneutyka jest niezbędna, ponieważ stanowi ona konieczny warunek otwarcia się i przyjęcia autodonacji fenomenu¹¹⁴. Będąc oddanym temu, co daje donacja, otrzymujemy ponadto samych siebie, czyli własną „sobość”, która jest pobudzana przez „sobość” fenomenu. Fenomen przesycony jawi się w nadmiarze naoczności, co oznacza, że przesyca on sobą to, co widzialne, a przekraczając miarę naoczności wywołuje olśnienie (*éblouissement*). Anamorfoza fenomenów danych w fenomeny przesycone to przeistoczenie się widzialności w ponadwidzialność, a w wypadku dzieł artystycznych to właśnie ta anamorficzna forma ponadwidzialności stanowi przede wszystkim o istocie i wartości sztuki.

krawiecandrzej@gmail.com

110 Por. tamże, s. 341-343. Por. U. Idziak, *Idol i ikona...*, s. 61-62.

111 Dla ilustracji tej cechy fenomenu przesyconego Marion wykorzystuje przykład obrazu George'a Braque'a *Stolik*; por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 247-248.

112 Por. W. Stróżewski, *Wokół piękna*, Universitas, Kraków 2002, s. 182-205.

113 Por. O. Kłosiewicz, dz. cyt., s. 323.

114 Podkreślmy, że Marion nie traktuje hermeneutyki na sposób metodologiczny. Więcej na temat „kontrmetody” por. J.-L. Marion, *Będąc danym...*, s. 7-11.