

Fenomenologiczna post-narracja. Szkic o fenomenologii Henriego Maldineya

Monika MURAWSKA

Warszawa

ABSTRACT

The paper attempts to outline the fundamental theses of Henri Maldiney's new phenomenology. The first part presents the style of Maldiney's discourse to emphasise its significance. The second outlines a rudimentary concept of subjectivity that can be 'drawn' from Maldiney's texts, and the basic categories of this phenomenology, including the concepts of 'event' and 'encounter'. The third part shows the complexity of this discourse and reconstructs Maldiney's descriptions of selected phenomena, such as the Matterhorn and a 12th-century miniature depicting the enthroned Christ. Ultimately, the author of the article tries to demonstrate that Maldiney's phenomenology focuses not only on the question of 'what', but also 'how'. The form of his texts, their dispersion, and purposefully unsystematic construction all become a part of them. Just like a work of art, the form turns out to be inseparable from the content and becomes its very essence.

KEYWORDS

phenomenology, a work of art, rhizome, event, appearance, narration

WSTĘP

Uprawianie historii filozofii nie jest nigdy „niewinne”. Przypomina wykonywanie partytury przez muzyka, a więc zawsze jest interpretacją, co znaczy, że *nolens volens* dodajemy tu od siebie bardzo wiele, uwypuklamy jedno, a skrywamy coś innego. Dotyczy to także tekstów Henriego Maldineya. Muzyka, jaka wydobywa

* Akademia Sztuk Pięknych. E-mail: monikamurawska@yahoo.fr

się z partytur Maldineya, jest już jednak muzyką atonalną. Zostawia wykonawcy wiele możliwości i on sam musi zdecydować o kierunku, w którym podąży. Nie ma wielu komentarzy tej filozofii, nie ma wielu opracowań. Te teksty są „dziewicze”, nienaruszone. Dlatego próba jej systematycznego wykładu okazuje się wyzwaniem.

Fenomenologia Maldineya doskonale wpisuje się w nurt francuskiej filozofii posthusserlowskiej, która sama jest tworem nieco ambiwalentnym. Wydaje się bogatsza o doświadczenia zarówno psychoanalizy, jak i postmodernizmu, „przepracowała” problemy podmiotu, języka czy źródłowości. Poza tym ważną częścią tych rozważań okazuje się sztuka. Także myśliciele postmodernistyczni, jak na przykład Jean-François Lyotard, Jacques Derrida czy Gilles Deleuze, nie pomijają w swoich rozważaniach kwestii dzieła sztuki. „Zwrot estetyczny”, o jakim pisze się w kontekście współczesności, dotyczy zarówno postmodernizmu, jak i fenomenologii (SAISON 1999: 125–140).

Dla fenomenologii jest on jednak kluczowy, bowiem koncentruje się ona na opisie doświadczenia, które w jej ujęciu pozwala dotrzeć do tego, co źródłowe i fundujące, a przykładem doświadczenia tego typu staje się teraz doświadczenie estetyczne, ponieważ zajmuje się postrzeżeniem, które w pewnym sensie zostaje „oczyszczone” ze zbędnych elementów. Sztuka — twierdzi Henri Maldiney — czyni widzialnym to, co nie jest dane w potocznej percepcji zwykłego przedmiotu czy — jak konstatuje Michel Henry — wiąże się z kontrpostrzeżeniem, ukazując to, co poza percepcją wykracza, ujmując niewidzialne strony ukazujących się rzeczy. Właśnie fenomenolodzy francuscy, podążając drogą Friedricha W. J. Schellinga czy Martina Heideggera, tacy jak Maurice Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne, Henri Maldiney, Jean-Luc Marion, Michel Henry, Alain Bonfand czy Éliane Escoubas, uznają doświadczenie estetyczne za uprzywilejowane. Dzięki niemu możemy dotrzeć do tego, co w potocznym postrzeżeniu okazuje się niedostępne, a co zarazem warunkuje percepcję, co warunkuje każdy fenomen. Doświadczenie estetyczne odsłania to, co można określić mianem transfenomenu, a więc fenomen, który stanowi podstawę fenomenów jako takich, umożliwia je i stanowi ich ostateczne źródło. W tym ujęciu estetyka staje się też filozofią *par excellence*, ponieważ mówi nie tyle o sztuce, ile o kondycji podmiotu i jego związkach ze światem.

Rozpocznię od banalnej, ale nieuniknionej konstatacji: Henri Maldiney nie jest filozofem dobrze znanym w Polsce. We Francji natomiast zainteresowanie jego koncepcją bardzo szybko rośnie. Warto podkreślić, że jeszcze jakiś czas temu podobny los był losem innego francuskiego fenomenologa, którego znaczenie trudno dziś przecenić. Mam tu myśli Michela Henry’ego.

Maldiney jest z wielu powodów filozofem niezwykłym. Zajmuje go przede wszystkim sztuka, ale fenomenologia sztuki, którą uprawia, bliska jest — żeby nie powiedzieć: głęboko zakorzeniona — w fenomenologii ontologicznej Heideggera, czerpie też inspiracje z teorii psychiatrycznej Erwina Strausa oraz Ludwiga

Binswanger, odwołuje się także do prac Victora Weizsäckera, Eugène'a Minkowskiego i Leopolda Szondiego. Jest to więc myśl inspirująca się nie tyle psychoanalizą, ile psychopatologią, o czym świadczy jedna z ważniejszych książek Maldineya zatytułowana *Penser l'homme et la folie*. Warto podkreślić, że jego ontologia fenomenologiczna bliska jest też rozważaniom Merleau-Ponty'ego zawartym w niedokończonym dziele *Widzialne i niewidzialne*.

Chciałabym jednak zaproponować odczytanie tej koncepcji z innej perspektywy, a mianowicie uwypuklić jej związki z postmodernizmem, rozumianym tu szeroko jako ogólne pokrewieństwo myślowe (krytyka metafizyki, wszelkich fundamentów, pochwała pluralizmu czy różnicy) łączące tak różnych autorów, jak Lyotard¹, Derrida, Deleuze, Rorty czy Bauman, niezależnie od tego, czy oni sami tę etykietę stosują (KOWALSKA 1997: 6). Z tego punktu widzenia będzie to myśl przesycona duchem postmodernizmu, która „przetrawiła”, przemyślała już śmierć podmiotu, znaczenie języka i jego struktur w procesie poznawczym, destrukcję kategorii prawdy i jej wieloznaczność. Oczywiście, ten paradoksalny „romans” postmodernizmu i fenomenologii jest niezwykle problematyczny. Postmodernizm narodził się w opozycji do fenomenologii i jej przedstawicieli, żeby wymienić choćby Deleuze'a czy Derridę, budowali swoje koncepcje jako sprzeciw wobec prawdy, do której fenomenologiczny podmiot ma ponoć bezpośredni dostęp. Postmodernizm neguje głębię, nie chce docierać do tego, co źródłowe, uznając źródłowość za iluzoryczną; zachwycą się raczej tym, co na powierzchni. Jego głębia jest głębią powierzchni, by sparafrazować Friedricha Nietzschego. Samoobecność czy obecność, kategoria, która w myśli Maldineya powraca, zostały przecież poddane gruntownej analizie, krytyce i dekonstrukcji w Derridiańskim *Głosie i fenomenie*. Można więc zadać pytanie, czy te dwa wykluczające się na pierwszy rzut oka kierunki może w ogóle cokolwiek łączyć? Czy może właśnie czerpią one z własnych doświadczeń, wstydliwie ukrywając wzajemną fascynację? Pytanie to wydaje się równie intrygujące, co nierozstrzygalne i nie ono stanie się przewodnim motywem niniejszego tekstu. Jego celem będzie raczej próba naszkicowania podstawowych tez nowej fenomenologii Maldineya. Dlatego pierwsza część artykułu prezentuje styl Maldineyowskiego dyskursu, zmierzając do pokazania jego istotnego znaczenia. Druga zarysowuje szczerą koncepcję podmiotowości, jaką można „wysnuć” z tekstów Maldineya oraz podstawowe kategorie tej fenomenologii, do których należą między innymi „wydarzenie” i „spotkanie”. Trzecia natomiast jest próbą oddania złożo-

¹ Najbliższa jest mi niewątpliwie definicja postmodernizmu Jeana-François Lyotarda, która odnosi to pojęcie do sztuk plastycznych: „Ponowoczesność byłaby tym, co w ramach nowoczesności przywołuje coś nie dającego się przedstawić w samym przedstawieniu; tym, co odżegnuje się od znajdowania pocieszenia w stosownych formach, od konsensu smaku, który pozwalałby doznawać wspólnie tęsknoty za tym, co niemożliwe; tym, co poszukuje nowych form przedstawienia nie po to, by się nimi bawić, lecz, by dać lepiej odczuć, że istnieje coś nie dającego się przedstawić” (LYOTARD 1998: 26).

ności tego dyskursu, usiłuje więc odtworzyć Maldineyowskie opisy wybranych fenomenów — góry le Cervin i dwunastowiecznej miniatury przedstawiającej tronującego Chrystusa. Ostatecznie zmierzamy więc do wykazania, że w przypadku fenomenologii Maldineya nie liczy się tylko „co”, ale także „jak”. Forma tych tekstów, ich rozproszenie i założona niesystemowość stają się częścią jej samej; jak w dziele sztuki, forma okazuje się nieodłączna od treści, stanowiąc samą jej istotę.

I

Właśnie z tej perspektywy koncepcja Maldineya jest nie tyle fenomenologią, ile post-fenomenologią. Najbliższa jej narracja to post-narracja, swoisty rodzaj małej opowieści tak afirmowanej przez Lyotarda (1997: 163). Poeci, malarze, filozofowie, których twórczość Maldiney analizuje, nie są przez niego traktowani jak przedmioty poddawane badaniu. Nie tworzy on tekstów skończonych, tekstów odpowiadających akademickim wymogom poprawności, ale kieruje się raczej ku grze możliwości i ich zaskakującemu rozproszeniu, szuka momentu „pomiędzy”, pomiędzy siłą filozoficznego konceptu a jego absolutną bezsilnością. Dlatego właśnie tym, co okazuje się uprzywilejowane w koncepcji Maldineya, jest sztuka. W fenomenologicznym opisie dzieła sztuki chodziłoby więc o — paradoksalne wydawałoby się — ujęcie istoty, która byłaby czymś przedpojęciowym, jawiłaby się jako wynik pierwotnej strukturyzacji odbywającej się na poziomie zmysłowości (LORENC 2006: 59). Najbardziej interesuje Maldineya nasz zmysłowy kontakt ze światem, który ukazuje znaczenie odczuwania, a percepcję przekształca w „sytuację”. W jaki jednak sposób można przełożyć czyste odczuwanie na konceptualną myśl? Czy jest to w ogóle możliwe? Dlatego właśnie Maldiney jest filozofem nieciągłości, zerwań, nowości, otwarcia. Chce być zawsze w środku, nigdy na zewnątrz, by posłużyć się słowami cytowanego przez Maldineya Pierre’a Tal-Coata. Z tego też powodu teksty francuskiego fenomenologa wydają się tak niepoukładane, celem ich autora jest bowiem to, byśmy, jako czytelnicy, znaleźli się w samym środku opisywanego przez niego stawania się, doznawania, zdziwienia. Tylko taki język pozwala dotknąć rzeczywistości, o której mówi. Maldineyowi chodzi więc o to, by na wzór „późnego” Heideggera sposób powiadania wzbudzał umiejętność słuchania i by język bytu, którego nie jesteśmy w stanie zanegować, stał się językiem Bycia (HEIDEGGER 1996: 79).

Jako fenomenolog Maldiney chce pozostawać zawsze przy rzeczach, „dotrzeć do rzeczy samych”, chce, żeby czytelnik je odczuwał. Merleau-Ponty stawia się w sytuacji Paula Cézanne’a, w samym środku morderczego wyścigu ze stawaniem się świata; Maldiney podobnie, pragnie, by czytelnik doświadczył opisywanej przez niego rzeczywistości (WYBRANDS 2011: 79). W ten sposób to, co od-

slania Maldiney, ujawnia się nie tylko w pojęciowości, którą stosuje, ale także, jak wspomniałam, w specyficznym stylu, który wydaje się tak samo istotny, jak przekazywana za jego pośrednictwem treść. Czytając Maldineya, ma się bowiem wrażenie, że asystuje się w narodzinach świata, który zawsze jednak pozostaje *in statu nascendi*. Ta metoda, którą język francuski określa, posługując się czasownikiem *co-naître*, łączy w sobie dwa cele i dwa znaczenia. Z jednej strony chodzi w niej o poznanie (*connaître* — poznawać) rzeczywistości, ale z drugiej chodzi o to, by ukazać ją w jej narodzinach, by ukazać ją jako nieskażoną, źródłową (*naître* — rodzić). Teksty Maldineya nie przekazują zastygłej wiedzy, ale — by powtórzyć — czytelnik uczestniczy tu w narodzinach myślenia dotyczącego wymykających się i nieustannie stających się fenomenów. Pojęcia wyłaniają się z trzaskiem, łamiąc zastany porządek języka i zrywając nieustannie wątek. Jak przekonująco pokazał Derrida, język jest przyczółkiem metafizyki, ruchoma rzeczywistość zastyga tu unieruchomiona w pojęciach. Maldiney zdaje sobie z tego sprawę. Dlatego właśnie dyskurs filozoficzny, który uprawia, określam mianem post-narracji. Jest to zadziwiający ruch pisma, które z jednej strony pewne jest swoich racji, ale z drugiej nieustannie zatrzymuje się, zawraca, szuka, przemieszcza się z miejsca na miejsce, przekraczając samo siebie.

Praca filozofa okazuje się w tym ujęciu tożsama z pracą artysty. Obaj tworzą styl, wymyślają go, pozwalają mu zaistnieć, pochłonąć zarówno twórcę, jak i odbiorcę. Dla Maldineya styl nie tyle jest ekspresją, ile stanowi podstawę treści. Dla myślenia filozoficznego okazuje się konstytutywny. Pozwala odsłonić w samej myśli świat, który okazuje się niewyczerpywalny, bowiem każdy przedmiot zawsze posiada strony, których jeszcze nie odkryliśmy i wciąż wyłania z siebie nowe. Fenomenologia zakłada, że aktualna strona percepcji daje nam tylko ograniczony, wyrywkowy i fragmentaryczny ogląd przedmiotu. To nastawienie przedpredykatywne, odnosząc to, co aktualne, do niepostrzeganych w danej chwili aspektów przedmiotu, umożliwia pełną percepcję. Doświadczamy czy spostrzegamy zawsze więcej, niż widzimy (SARTRE 1970: 221). W ten sposób myśl nigdy nie wypowiada swojego ostatniego słowa. Można w tym kontekście przypomnieć pomysł Lyotarda, który uznał za jedną ze swoich wypowiedzi filozoficznych zorganizowaną przez siebie w 1985 roku wystawę zatytułowaną *Les immatériaux* (SFEZ 2010). Zamiast ścian w salach Centre Pompidou rozciągnięto foliowe siatki, a trzydzieści nadajników wysyłało z różnych pomieszczeń niezależne sygnały. Wystawa miała raczej wprowadzać w stan zaniepokojenia i oferować wrażenie rozproszenia rzeczywistości, niż prezentować gotowy materiał do kontemplacji. Miała też nasuwać na myśl wyznaczniki epoki postnowoczesnej: nieuchwytność rzeczywistości; fragmentaryzację wiedzy; zlepki informacji, liczb, kodów, struktur czy systemów, podkreślając znaczenie tego, co nie-materialne — immaterialne, by posłużyć się określeniem samego Lyotarda (WILKOSZEWSKA 2000: 36). Wystawa nawiązywała swoją formą do nowych technologii i ich wpływu na sztukę współczesną oraz percepcję, która nie jest

w stanie uchwycić zaprezentowanej całości, do uwikłanego w rzeczywistość cybernetyczną twórcy, który generuje dziś dane, ale nie jest już w stanie nad nimi zapanować. Filozof przekształca się w ten sposób w artystę, eksperymentując i zadając pytania. Maldiney podąża tym właśnie tropem.

Język, jakim posługuje się Maldiney, jest więc językiem na poły poetyckim, na poły filozoficznym. Iwona Lorenc określa tego typu myślenie mianem „dryfowania”. Jest ono kłęczem. Wydaje się, że właśnie opis kłęcza opracowany przez Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego w *Mille plateaux* doskonale odzwierciedla styl post-fenomenologii Maldineya, przy założeniu, że źródłowość i podstawa, o które chodzi Maldineyowi jako fenomenologowi, dają się w tę koncepcję wpisać. Jeśli jednak Alain Beaulieu potrafił przekonująco wskazać związki Deleuze’a z fenomenologią (BEAULIEU 2004), można pokusić się o zestawienie post-fenomenologii i Deleuzjańskiego kłęcza², tekstu rozrastającego się i zmierzającego w różnych kierunkach, powtarzającego pozornie to samo, pozornie nieuporządkowanego; w przypadku post-fenomenologii, koncentrującego się na doświadczeniach radykalnych, chciałoby się powiedzieć, granicznych, opisujących cierpienie, traumę, zadziwienie. Teksty Maldineya unikają definitywnych sformułowań czy precyzyjnie zdefiniowanych kategorii. Sens wydaje się w nich rozproszony, poupychany, nieciągły, podlegając ciągłym przemianom. Tylko taki bowiem język może oddać doświadczenie wymykające się logosowi, a więc porządkowi zastanego języka. Czym jest kłęcze?

Nie rozpoczyna się ani nie kończy, jest zawsze w otoczeniu pomiędzy rzeczami, międzybyt, intermezzo. Drzewo jest filiacją, ale kłęcze jest aliansem, jedynie aliansem. Drzewo narzuca czasownik „być”, zaś kłęcze ma jako pasmo koniunkcję „i...i...i...” (DELEUZE i GUATTARI 1988: 237).

Koncepcja Maldineya odpowiada opisanym przez Deleuze’a i Guattariego zasadom wyznaczającym istnienie tekstów-kłęcz. Odpowiada zasadzie łączności i heterogeniczności, która zakłada, że dowolny punkt kłęcza powinien móc zostać powiązany z innym jego dowolnym punktem. Nawet Maldineyowskie opisy konkretnych dzieł sztuki ukazują wyłącznie niemoc języka i jego decentralizację. Przykładem niech będzie fragment opisu późnych dzieł francuskiego malarza Jeana Bazaine’a, w którym pojawia się kilka ważnych dla tej myśli kategorii:

W świecie kolorów — pisze Maldiney — czerń i biel są fenomenami „granicznymi”. Są biegunami przeciwstawiającymi się jednak prostej opozycji jasne — ciemne. [...] Ich na-

² Przywołajmy tutaj znany tekst Gillesa Deleuze’a i Félix’a Guattariego zatytułowany *Kłęcze*. Terminem „teksty-kłęcza” posługuje się także w swoim *Wstępie* do antologii *Ucieleśnienia II. Pleć między ciałem i tekstem* Joanna Bator. Według autorki tylko takie teksty są w stanie oddać porządek Innego, w tym ujęciu — kobiecości — rozsadzając dyskurs akademicki z jego wymogiem klarowności, koherencji i przejrzystej argumentacji. Zob. BATOR, WIECZOR-KIEWICZ 2004.

pięcia wyznaczają pola pra-przestrzeni. Gradient, który można im przypisać, okazuje się efektem kontrastu będącego wynikiem ich starcia rozgrywającego się wzdłuż wspólnej granicy. Jedyna przestrzeń, która konstytuuje te przeciwstawiające się sobie pola nie jest spójna i nie łączy ich ze sobą. Jest to przestrzeń rytmiczna. Rytm w każdym dziele sztuki jest następnym wymiarem, który sprawia, że forma się formuje, a przestrzeń uprzestrzenia, stając się tym samym znaczącym. Oczywistość, która bije z tych kolaży i tej mozaiki, wynika z tego, że mamy w nich do czynienia jednocześnie z ujawnieniem się zmysłowości jako takiej i z otwarciem znaczenia, którego ona jest wyrazem. Otwarcie, o którym mowa, jest równie nieprzewidywalne i niemożliwe do stłumienia, co współnarodziny płam czerni i bieli w przeblasku rozdarcia, które, wytwarzając je, otwiera je też na wszystko inne oraz na siebie nawzajem. To w tym spotkaniu osiągają one szczytowe nasilenie i znajdują pewien punkt poza sobą, punkt im wspólny. Są pobudzone przez to, co je ujawnia, co wynosi je ku ich znaczącej mocy jawienia, w której docierają do swych korzeni. W rozbłysku tym stanowią jedno. W tym szczytowym punkcie znikają, powracają do pustki, stają się niczym. Jednak ponownie zostają zrodzone z tej właśnie pustki w chwale, w której określoność każdej z nich zostaje jednocześnie pochłonięta. Jaki jest sekret tej metamorfozy? (MALDINEY 2010: 319)

— pyta na zakończenie Maldiney. Opis przenikania się czerni i bieli w obrazie pozwala Maldineyowi odsłonić pustkę, z jakiej wyłaniają się figury. Pustkę, która sprawia, że obraz może „odetchnąć”, a którą odnajdujemy w bieli niedokończenia czy impastach.

Teksty Maldineya odpowiadają także wymienionej przez Deleuze’a i Guattariego zasadzie wielości. Okazują się siecią pojęć, poetyckich wyrażen, obrazów. Jedne odsyłają do drugich, nie pozwalając wyłonić z siebie centralnej kategorii, na której cała koncepcja mogłaby się oprzeć i która stanowiłaby klucz do jej zrozumienia. Czy pojęciem tym byłaby forma, rytm, bycie-tu-oto, otwarcie, nicność, pustka? Odpowiada też zasadzie nie-znaczącego zerwania, które umożliwia przerwanie kłacza w dowolnym miejscu. Kłacze i tak podejmie trud wzrastania. Dzieło Maldineya można bowiem zacząć czytać — czy inaczej: podjąć — w dowolnym miejscu, nie zważając na chronologię. Nie da się go pogrupować czy ułożyć w linię linearnego rozwoju. Nie ma „wczesnego” i „późnego” Maldineya, tak jak, na przykład, nie ma „wczesnego” czy „późnego” Lyotarda. Teksty Maldineya posiadają wiele „wejść”, co stanowi przecież jedną z ważniejszych cech kłacza.

Dzieło Maldineya zgadzałoby się też z zasadą kartografii i przekalkowania. Byłoby mapą, a nie odbitką. Nie reprodukuje ono prawd, dzieł, tekstów, ale stanowi otwartą mapę, dającą się połączyć we wszystkich swoich wymiarach. Może zostać rozdarte, zmodyfikowane, odwrócone, jest bowiem myślą, która się staje i która boi się zastygnięcia. Jego teksty to ciągle zmagania ze słowem. Trudno oddzielić w nich to, co jest związane z psychopatologią, estetyką czy filozofią. Zarazem jednak jako kłacze myśl ta pozostaje zadziwiająco konsekwentna; czy, co podkreśla Jean-Pierre Charcosset, znajdujemy w niej swoistą jedność (CHARCOSSET 2010: 73), która paradoksalnie wynika z faktu, że filozofia Maldineya

to wciąż ponawiane próby, permanentne powtórzenia, to ciągle rozpoczynanie od nowa, co jest przecież głównym zadaniem fenomenologii.

Maldiney wierzy także, że istnieje życie słowa, które pragnie się wypowiedzieć, a które poezja stara się odnowić ponad wspólnym zastosowaniem języka. Dlatego zajmuje go także poezja, a jego teksty to wnikliwa analiza twórczości Francisa Ponge'a czy Paula Celana. W tym sensie poezja i fenomenologia okazują się powiązane: „Fenomenologia poezji może być tylko fenomenologią języka poetyckiego. Poezja jest fenomenologią, ponieważ ukazuje ona swój własny język” (MALDINEY 2003: 52). Poezja szuka miejsca wyłaniania się słów, ale takiego, które nie zostało jeszcze opanowane przez intencjonalność. Filozofia i poezja są sobie bliskie także w tym, że przechodzą od zdziwienia do pytania o świat i nas samych. To pytanie nie znosi jednak zdziwienia, ale nadaje mu cielesność, pozwala mu się wypowiedzieć. Nie dotykamy tu rzeczy należących do świata; sięgamy głębiej; to sens świata w jego całości wybucha w słowie poety i w filozofii. Nie chodzi tu już o wyciąganie wniosków, ale o otwarcie nieskończonego pola pytań i problemów. Filozofia Maldineya okazuje się więc podporządkowana logosowi, a zarazem pragnie się mu wymknąć. Tym samym nie rozwiązuje trudności, polegającej na tym, że próbuje uchwycić i wyrazić to, co zawsze pozostaje w zawieszeniu, co pozostaje niespełnione czy, inaczej, niedopowiedziane. Dlatego właśnie znajdujemy tu szerokie pole niedopowiedzeń i niejednoznaczności. Fenomenologia Maldineya domaga się podjęcia próby wyłożenia obecnych w niej milczących założeń, domaga się zdziwienia, domaga się naszego: „Ach!”. Bowiem „zdziwienie — jak pisze Maldiney — nie skrywa się w rzeczach, ale, jak mówią Japończycy, zawiera się w ich: «Ach!»” (MALDINEY 1994: 43).

II

Fenomenologia Maldineya jest wielowątkowa i złożona, dlatego zarysuję tylko kilka podstawowych kategorii, jakie z siebie wyłoniła, zaczynając od przyjętej od Heideggera koncepcji *Dasein*³. Jednak *Dasein* w ujęciu Maldineya jest przede wszystkim ucieleśnione, przesycone zmysłowością i wrażliwe.

Co byłoby sednem tak ujętej podmiotowości? Podążając za Heideggerem, Maldiney odpowie, że czas. Czas nie zostaje jednak ujęty jako linearny, nie jest przedmiotem stojącym naprzeciw świadomości, nie można objąć go spojrzeniem, unieruchomić; jest teraz czymś, z czego nie sposób już zdać sprawy, z czego nie sposób adekwatnie opisać. Chodzi o samą czasowość czasu, której nie

³ Warto w tym kontekście przywołać koncepcję Jeana-Luca Mariona, który w *Będąc danym* również „przejmuje” Heideggerowskie *Dasein*, czyniąc z niego element własnej koncepcji. Koncepcja *Dasein* w ujęciu Mariona zostaje jednak przeformułowana. Z tego względu jego ujęcie podmiotowości jako pochodnej *Dasein* można uznać za dużo bardziej oryginalne. Na ten temat por. IDZIAK 2009.

ogarniamy spojrzeniem; jest on czymś, czego nie da się w pełni ukonstytuować, ponieważ należy do porządku procesualności i stawania się. Dlatego, jak słusznie zauważa Françoise Dastur, tak trudno jest uchwycić subtelną i złożoną relację, jaka łączy podmiot z czasem (DASTUR 2004: 162). Czas wymyka się próbom uchwycenia, bowiem nie jest substancjalny, nie ma istoty, nie jest, ale staje się, dzieje, wydarza. Jego charakter jest nietrwały i procesualny. Chodziłoby więc raczej o sprobematyzowanie czasu, zadanie pytania o jego niemożliwą zresztą do przeprowadzenia syntezę, a także o ukazanie, w jaki sposób czas czyni możliwym wydarzenie (*événement*), kolejne wywodzące się z pism Heideggera ważne pojęcie w fenomenologii Maldineya. Czas wprowadza przypadkowość i nieprzewidywalność, sam będąc przypadkowy i nieprzewidywalny. Przedmiotem filozofii staje się więc w fenomenologii Maldineya stająca się w czasie zjawiskowość, a tym samym podmiot, który jej doświadcza. Jak ujął to już św. Augustyn: „Siebie mierzę, kiedy mierzę czas” (AUGUSTYN 1994: 239).

Husserl w swojej fenomenologii kładzie nacisk na rozjaśnienie procesu, który znajdujemy u źródła relacji łączącej podmiot z przedmiotem. Chce ukazać intymny związek świadomości i czasu naświetlony zresztą w *Wykładach z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*. To ten związek odsłania warunki jawienia się, których poszukuje za Heideggerem Maldiney. Ruch czasowienia okazuje się ostatecznie niewidzialny, niepojawialny w jego stawaniu się i procesualności. To jest właśnie uprawiana przez Heideggera w *Byciu i czasie* fenomenologia tego, co samo się nie pojawia, umożliwiając samo pojawianie się, „pojawianie się w sobie”, jak ujmują to fenomenolodzy francuscy.

Maldiney odwołuje się w swoich rozważaniach do dwóch ważnych kategorii. Pierwszą jest wspomniana właśnie Heideggerowska kategoria wydarzenia (*Ereignis, événement*), drugą — kategoria nadejścia czy przyjścia (*avènement*). Czy fenomenologia nadejścia (*avènement*) jest tym samym co fenomenologia wydarzenia (*événement*)? W języku francuskim ich podobieństwo sugerują same słowa, które — jeśli pominiemy akcenty — różnią się od siebie tylko jedną samogłoską, *é-venement* i *a-venement*. Czy wydarzenie wiąże się z nagłym wyłanianiem się, czyli z łacińskim *evenire* czy *ex-venire*, które stanowią źródłosłów francuskiego słowa *événement* (DASTUR 2004: 168)? Czym właściwie jest wydarzenie, zwłaszcza w interpretacji Maldineya? Czy należałoby mówić o nadejściu wydarzenia, czy o fenomenologii wydarzeniowości (DASTUR 2004: 168)? Czy nie należałoby też w kontekście fenomenologii Maldineya scharakteryzować wydarzenia jako tego, czego się nie spodziewamy, jako tego, co zaskakuje, jakiegoś rodzaju „wypadku”, na który się przecież nie czeka? Wydaje się, że tak. Wydarzenie jest z tej perspektywy zawsze związane z zaskoczeniem, czymś, czego nie oczekujemy, czymś niespodziewanym. *Eventum* reprezentuje w ten sposób nadmiar w stosunku do zwykłej reprezentacji czasu jako przepływu, można powiedzieć, że „rozrzuca” w pewnym sensie czas, jakby występował on z brzegów lub jakby nagle zmieniał kierunek. Wydarzenie powiązane byłoby

z czasem, ale takim, który okazuje się wytryskiwać, z czasem ściśniętym między przeszłością i przyszłością, który wyłania z siebie ciągle nowe chwile i który jest ekstazą, jak mówi Heidegger; który jest też związany z praimpresją jako *genesis spontanea*, opisywaną przez Husserla (1989: 147). Jawienie się prezentuje się jako impresja źródłowa, która urzeczywistnia się, otwierając. Impresja jest źródłowa i powstaje spontanicznie na zasadzie samopobudzenia. Nie rozwija się i nie ma początku. Jest źródłową kreacją. Maldiney podkreśla, że nie może więc wiązać się z intencjonalnością, która pozbawiłaby ją wszelkiej źródłowości. Dlatego właśnie według autora *Ouvrir le rien. L'art nu* można ją odnaleźć, wyłącznie odwołując się do sztuki. To sztuka wypełnia prawdę odczuwania. Opierając się wszelkiej obiektywizacji, odczuwanie (*le sentir*), jako *genesis spontanea*, materializuje się w relacji z dziełem sztuki, które charakteryzuje się wytryskującą z wydarzenia nieprzewidywalnością (MALDINEY 2010: 58).

Wydarzenie byłoby więc czymś, co wywraca wszystko do góry nogami, zmienia, bulwersuje, jeśli utożsamić je właśnie z chwilą tego rodzaju, a więc z samopoziomującym się czasem, jaki odsłania się przed nami w doznaniu dzieła sztuki. Nie przynależy do świata, ale okazuje się tym, co światu pozwala się otworzyć. Jest momentem krytycznym czasu, swoistego rodzaju cezurą, która czyni możliwym samo trwanie. Otwarcie na chwilę, na jej przypadkowość jest więc dla egzystencji konstytutywne. W ten sposób ona także staje się przypadkowa, a to, co w niej stabilne, i to, co w niej przypadkowe, współegzystuje ze sobą i nieustannie się przeplata.

Widzimy więc, że Maldineyowska fenomenologia zadziwienia czy zaskoczenia (*surprise*) jest zarazem fenomenologią nadejścia/wydarzenia (*avènement/événement*), która wywodzi się wprost z rozważań koryfeusza fenomenologii — Husserla i Heideggera. „Niemożliwe, które się jednak wydarza” — w taki sposób można określić wydarzenie, którego się nie spodziewaliśmy i które odsłania swoją wewnętrzną sprzeczność. Wydarzeniem *par excellence* jest w tym kontekście śmierć, ponieważ paradoksalnie nigdy nie staje się terażniejsza, co więcej, nie czyni wyrwy w czasowości, nie jest momentem diachronicznym wyłaniającym nową konfigurację możliwości, ale staje się całkowitą destrukcją. To, co przybywa niespodziewanie i z zaskoczenia, rujnuje oczekiwanie, uderza w nie, ponieważ jest czymś nie-spodziewanym i nie-oczekiwanym. Takie doświadczenia są więc rzadkie. Codzienne doświadczenie zakłada źródłową wiarę w stabilność świata i przekonanie, że doświadczenie będzie się odbywało w sposób, który znamy. Wydarzenie, o którym mowa, narusza te struktury i wprowadza zmianę lub jest absolutnym końcem doświadczenia, tak jak śmierć. Za wydarzenie tego typu można zresztą uznać także narodziny, ponieważ jest to w pewnym sensie proto-zdarzenie. Nie można nim pokierować, wybrać go, zapanować nad nim. Nie wybieramy własnych narodzin. Po prostu się nam przydarzają. Zaskoczenie, jakie wywołuje wydarzenie, wiąże się w ten sposób również z pewnego rodzaju pasywnością podmiotowości, tak istotną dla Maldineya. Chodzi tu o pasyw-

ność wpisana w samo centrum naszych intencjonalnych działań i o faktyczność egzystencji, która się podporządkowuje, ponieważ nie może wybierać. Husserl opisywał ją jako związaną z syntezami pasywnymi, natomiast Heidegger odnajdywał ją w faktyczności jako rzuceniu w świat.

Otwarcie się na fenomeny-wydarzenia łączy się w tym ujęciu z otwarciem na to, co nieprzewidywalne, które byłoby „oczekiwaniem” na zaskoczenie, a więc pasywnością naszej aktywności, jak ujmował to Merleau-Ponty. Maldiney nazywał ją (trans)pasywnością, starając się opisać pole doświadczenia otwarte właśnie na sposób pasywny. Francuski myśliciel wprowadza kategorię transpasywności, by wyjaśnić, w jaki sposób byt ludzki egzystuje swoją transcendencją, pasywnie przyjmując to, co mu się przydarza. Łącząc pojęcie pasywności z przedrostkiem „trans-”, Maldiney stara się wskazać na to, że pasywność, o której mówi, sama się przekracza, stając się ostatecznie swoim przeciwieństwem⁴. Jest to pasywność, która skrycie, chciałoby się powiedzieć dialektycznie, okazuje się powiązana z aktywnością. Chodzi tu więc o przekroczenie opozycji aktywne — pasywne. Otwarcie podmiotowości na świat, rozumiane jako swoista pasywność, okazuje się więc zawsze powiązane z aktywnością. Nieco upraszczając, można powiedzieć, że otwarcie jest oczekiwaniem, a więc postawą aktywną, swoistym nastawieniem, ale skierowanym w próżnię, ponieważ nie wiemy, na co konkretnie oczekujemy. Właśnie tego otwarcia i tej zdolności oczekiwania brakuje w psychozie. Maldiney w jednej ze swoich książek poświęconej psychopatologii wyjaśnia to w następujący sposób:

To, czego brakuje w psychozie, to właśnie receptywność, która nie należy do porządku projektu, ale przyjmowania i otwarcia, która nie dopuszcza żadnego *a priori*, która oczekuje, niczego się nie spodziewając, zachowując przez to całą możliwą antycypację. To jest to, co nazywam transpasywnością (MALDINEY 1993: 172).

Wydarzeniem jest więc fenomen, ale fenomen o wyjątkowym statusie — transfenomen. Wydarzenie, jak była już o tym mowa, nie jest bowiem tym, co wytwarza się w świecie, ale tym, co ten świat ugruntowuje. Ponownie odsyła nas ono do dzieła sztuki. W tym sensie wydarzenie, jakim jest motyw malarski, o którym pisze Cézanne, przestaje być jednym z przedmiotów w świecie, ale staje się aspektem świata w jego procesie jawienia się. Chodziłoby tu więc, podobnie jak u Merleau-Ponty'ego, o uchwycenie świata w trakcie jego permanentnych narodzin, które się wydarzają. Chodzi o świat w trakcie formowania się, który nigdy nie jest światem uformowanym w pełni. Przestrzeń, jaką znajdujemy, jakiej

⁴ Warto w tym kontekście przypomnieć, że zagadnienie pasywności, która przekształca się w aktywność, ustanawiając w ten sposób między tymi dwoma biegunami swoistą sferę „pomiędzy”, wywodzi się z rozważań Husserla, następnie staje się ważna dla Merleau-Ponty'ego, a rozwijają ją w swoich koncepcjach przede wszystkim Emmanuel Lévinas i Michel Henry. Por. BICEAGA 2010.

doznajemy, wolałby powiedzieć Maldiney, w sztuce Cézanne'a nie jest zbiornikiem zawierającym obrazy czy znaki. Jest polem napięć. Elementy, czy inaczej to ujmując, momenty, które ją uformowują, składają się na wydarzeniowość dzieła: są to rozbłyski, zerwania, spotkania, modulacje, z których jedne pozostają w ciągłym i silnym powiązaniu z przestrzenią, a inne okazują się osamotnione i odosobnione (MALDINEY 2012: 131). Widzimy więc, że dzieło sztuki to jednostkowe wydarzenie, które odsłania przed nami procesualny charakter otaczającej nas rzeczywistości i nasze nieuchronne z nią powiązanie; to zdarzenie odzwierciedlające wydarzenie się świata. Z tej właśnie racji nie może zostać przedstawione w ramach klasycznie ustrukturyzowanej narracji.

Trudno nie zauważyć bliskich związków tak rozumianego wydarzenia z Heideggerowską kategorią *Ereignis*. U Heideggera oznacza ona wzajemną przynależność człowieka i bycia czy symultaniczność wezwania przez bycie i odpowiedzi na nie. W filozofii Heideggera ma ona zresztą wiele sensów⁵. W *Przyczyńkach do filozofii* okazuje się tożsama z byciem jako istoczeniem, ale w *Identyczności i różnicy* poprzedza samo bycie:

Wydarzenie jest istotowo inne, ponieważ bogatsze niż wszelkie możliwe metafizyczne określenie bycia. Można natomiast bycie, odnośnie do jego istotowego pochodzenia, myśleć z wydarzania (HEIDEGGER 2007: 74).

Wychodząc od *eigen*, można też rozumieć je jako powiązane z tym, co „własne” i — jak robił to Heidegger — wiązać także z uwłaszczeniem (francuskie słowo *appropriation*, którym posługuje się Maldiney). Bycie potrzebuje więc w tym ujęciu wydarzenia, aby dotrzeć do tego, co jego własne. Wydarzenie staje się miarą bycia jako istoczenia i jako uwłaszczanie zawłaszcza człowieka w wieść, ale w taki sposób, że nie zniewala go, lecz uwalnia i wyzwala w to, co jego własne.

Ostatecznie, według Maldineya, to dzieło sztuki jest paradygmatem wydarzenia. A dzięki otwarciu, jakie się w nim aktualizuje, bycie manifestuje się w dziele sztuki w jego formie bycia dziełem (MIZERA 2006: 21). Dzieło jest w stanie ciągłego formowania się, ponieważ *Werk ist Weg* — cytuje Maldiney Paula Klee — „Dzieło jest drogą”, co miał na myśli także Heidegger, kiedy opatrywał pełne wydanie swoich pism mottem: „Drogi — nie dzieła”. Drogą bowiem można podążać, ale można z niej także zawrócić i przebyć znane już trasy od samego początku, oglądając z innej perspektywy znane widoki. Maldiney dodaje też, że dzieło jest drogą, która nie jest drogą, ponieważ ciągle staje się i zmienia, przez co nieustannie grozi jej unicestwienie. Maldiney, porównując dzieła i drogi, ma na myśli przede wszystkim szeroko rozumiane dzieło sztuki, w którym wymiar formalny staje się wymiarem rytmicznym, a więc rytmem zmysłowej materii. Forma dzieła sztuki okazuje się dynamiczna i znajduje się w nieustannym ruchu.

⁵ W polskiej literaturze filozoficznej szeroko omawia tę kategorię Cezary Wodziński (1994).

Można odwołać się w tym miejscu do teorii Michela Henry'ego, który również opisuje w swoich pracach dzieło sztuki ugruntowane na formie. Teoria form odnosi się tu do sił, jednocześnie odwołując się do podmiotowości, ponieważ siły zamieszkują nasze przeżywane, subiektywne ciało. Dlatego świat form jest w jakiś sposób wszechświatem zaszyfrowanym, którego prawdziwe znaczenie odnosi się do sił i afektów, których możemy doznawać w nas samych (HENRY 1993: 292).

Maldiney chce odszyfrowywać tę nieustającą grę form dzieła, a ponieważ dzieł doznajemy, nie odnosząc się do nich na sposób przedmiotowy, a tym samym intencjonalny, francuski filozof twierdzi, że dzieło sztuki spotykamy. Nie percepcja, ale spotkanie staje się kluczem do odsłonięcia „źródła dzieła sztuki”, a przez to także nas samych. Spotkanie jest jak rozmowa, ponieważ jest intymne i wymaga zaangażowania. Dzieło sztuki staje się w ten sposób Innym, który odsłania nam swoje oblicze⁶. Dzieło sztuki możemy więc napotkać tylko jako wcielone w konkretne jednostkowe oblicze; tylko ujmując je jako swoistego rodzaju jednostkę czy indywiduum możemy zdać sprawę z tego, co wydarza się w momencie napotkania go przez swoicie tu rozumiany podmiot. Nie spotykamy sztuki „w ogóle”, spotykamy konkretne dzieło sztuki. Każde dzieło ma bowiem własne i niepowtarzalne oblicze.

Spotkanie dzieła sztuki jest jednocześnie doznaniem. Ta bliskość sztuki i odczuwania (*le sentir*) zasadza się zresztą na nieredukowalnej opozycji: z jednej strony doznania (*sensation*), z drugiej natomiast — percepcji. Doznanie jest z tej perspektywy nieintencjonalne i nie nakierowuje się na przedmiot, jest momentem patycznym, zanurzeniem, doświadczeniem bliskim opisywanej przez fenomenologów nudzie, mdłościom czy rozkoszy. Percepcja w tym ujęciu jest natomiast intencjonalna i konstytuuje moment obiektywny, gnozeologiczny. U podstaw percepcji znajdujemy odczuwanie, ponieważ stanowi ono dla niej swoisty grunt, aprioryczny warunek możliwości. Percepcja ma jednak do siebie to, że często przesłania odczuwanie, dominując nad naszą wizją rzeczywistości, także tą, która jest związana ze sztuką. W tym punkcie Maldiney okazuje się zresztą elitarystą. Twierdzi, że tylko nieliczni mają zdolność odczuwania dzieł sztuki. Większość z nas je tylko postrzega. Nawet jeśli każda z percepcji ugruntowana jest na odczuwaniu, to nie każdy jest w stanie je wydobyć i w pełni się mu poddać, pograżyć się w nim.

Odczuwanie (*le sentir*) oznacza tu także kontakt ze światem. Opisywane przez Maldineya *Dasein* jest bowiem byciem-w-świecie. Kontakt, o którym mowa, jest więc właściwym podmiotowości ruchem zwijania się w sobie i zarazem wyrzucania się na zewnątrz. Odczuwanie nie sprowadza się więc w tym

⁶ Maldiney chce w ten sposób odróżnić swoje rozważania od etycznej wymowy koncepcji Levinasa. Posługując się kategorią oblicza (*face*), a nie twarzy (*visage*), odcina się od wymiaru etycznego spotkania, koncentrując się na jego wymiarze estetycznym, który prowadzi go ostatecznie ku wymiarowi ontologicznemu.

ujęciu do odbierania wrażeń. To, co zmysłowe, należy raczej do wymiaru ontologicznego. W *Regard, parole, espace* Maldiney precyzuje:

Sztuka jest prawdą odczuwania, odkrywa je i zakrywa, odcinając się też od obiektywnej percepcji, która odrzuca *aisthesis*. Słowo estetyka ma więc dwa znaczenia: jedno odnosi się do sztuki, drugie natomiast do naszej zmysłowej receptywności. Estetyka artystyczna stanowi jednak prawdę estetyki zmysłowej, której bycie objawia się w byciu dziełem (MALDINEY 1994: 156).

Egzystencja jest więc dla Maldineya strukturą otwarcia, która czyni możliwym wydarzenie jako niespodziewane i nieoczekiwane. Jest to jednak relacja zwrotna. Wydarzenie pozwala też otworzyć się egzystencji. Musi dojść do zetknięcia się tych dwóch elementów: egzystencji i wydarzenia, by zaiskrzyło i doszło do odsłonięcia istoty naszej relacji ze światem. Dlatego dzieło sztuki jako wydarzenie zawsze spotykam, nigdy go nie poznaję, chyba że w celach naukowej analizy, które uniemożliwiają jego doznanie.

III

Według Maldineya fenomenologia to praktyka opisowa, dlatego jego zdaniem do istoty danego zjawiska można dotrzeć wyłącznie szczegółowo je opisując. Z tego względu kategoria wydarzenia wymaga spotkania i opisanego konkretnych fenomenów. Francuski filozof stara się więc uchwycić jej istotę, poetycko opisując wyłanianie się przed podróżnikiem Mont Cervin (Matterhorn) — niezwykle urokliwego, położonego w Alpach Zachodnich szczytu górskiego sięgającego wysokości 4478 metrów n.p.m. Opis doświadczania jawienia się tej góry staje się dla Maldineya doskonałą okazją do pokazania, czym jest wydarzenie, a tym samym doznawanie jako takie. Le Cervin — fragment natury — nie jest dziełem sztuki, ale jak w Kantowskich opisach wzniosłości, okazuje się pełnić podobną funkcję. W ujęciu Maldineya, jak widzieliśmy, nasza relacja z rzeczywistością nie opiera się na postrzeżeniu, ale doznawaniu. Postrzeżenie wiąże się bowiem z intencjonalnością i z podporządkowaniem sobie przedmiotu. Doznaniowość wymaga z kolei swobodnego otwarcia, postawy pasywnej, trans-pasywnej, jak określa to filozof. Góra Cervin wyłania się, jawi się w swojej nagiej obecności, przestając być po prostu jedną z wielu, przestając być jednym z elementów pejzażu. Nie rozróżniamy w niej poszczególnych cech. Doznanie, o którym mowa, doznanie le Cervin, jest doznaniem pewnej całości. Zmysłowe impresje, w których to, co doznawane, się ujawnia, nie są powiązane z obiektywną, ukonstytuowaną przestrzenią, ale z przestrzenią operacyjną, tą, która roztacza się przede mną i w której działam, z którą jestem nierozzerwalnie związany. Otwarcie przestrzeni i pojawienie się góry stanowią jedno. Le Cervin się daje, wydarza.

Fenomen tego typu może nam odsłonić w dyskursie wyłącznie fenomenologia. Chodzi tu bowiem o wyjątkowego typu transcendentny przedmiot. Pojawienie się tej góry nie jest pojawieniem się zwykłego przedmiotu, jakiegoś bytu, który przekraczamy, zmierzając w stronę innych bytów. Pojawianie się Le Cervin jest fenomenem, który odsłania swoje bycie, oświetla sam siebie. Niemożliwe jest rozróżnienie tutaj dania od donacji, danej od sposobu dania, a więc ostatecznie tego, co dane, i sposobu, w jaki jest dane, w jaki się prezentuje. W ten sposób *phainesthai* nie oznacza, że nadajemy czemuś znaczenie, a *phainomenon* nie oznacza surowego bytu, który na to znaczenie czeka. *Phainesthai* i *phainomenon* są wewnętrznie powiązane. Wyłaniająca się przed nami góra ukazuje, że pojawianie się jest dla tego, co się pojawia tym, czym bycie jest dla bytu, a więc wymiarem, który prowadzi ku temu, że coś się formuje, tworzy, rozpościerając jednocześnie swoją istotę (MALDINEY 2004: 36). Pojawianie się le Cervin nie ma nic wspólnego ze skończoną prezentacją przedmiotu. Nie jest czymś, co po prostu nadeszło. Wszystko, co otacza tę górę, wydaje się z nią powiązane, jakby wyłaniała ona z siebie poszczególne rzeczy (MALDINEY 2004: 37). Góry le Cervin doświadczamy tak, jak dzieła sztuki, którego obecność bulwersuje, porusza, wytrąca z równowagi, a wszystkie obiekty w przestrzeni wokół wydają się odnosić do niego jako swoistego centrum.

Mont Cervin wymyka się więc wszelkim relacjom topologicznym, jeśli „topos”, a więc miejsce, ma być tu rozumiane dosłownie, jako konkretna przestrzeń. Relacje topologiczne są możliwe tylko tam, gdzie mamy do czynienia z przedmiotami, z którymi możemy coś zrobić, którymi możemy się posługiwać. Jednak odczuwanie nie działa w taki sposób. Pociąga za sobą to, co zaciemnione, marginalne, pociąga za sobą momenty, które już nie są aktualne, a także cały potencjał naszej egzystencji — momenty, które mogłyby dopiero zaistnieć. Jeśli postrzegamy jakiś przedmiot, to wraz z nim wyłania się też tło świata, z którym jesteśmy związani. Pole czy tło tego, co widzimy, pozostaje na marginesie naszego spojrzenia, ale zdaje się z niego emanować jak aura. Rozbrzmiewa w nim odgłos rzeczywistości. Wyłanianie się góry Cervin, które opisuje Maldiney, aktualizuje właśnie to, co marginalne w stanie czystym. Absolutyzuje je. W ten sposób spojrzenie, które ona otwiera, nie zatrzymuje się na niczym konkretnym, ale nie gubi się też w otaczającym horyzoncie.

Góra Cervin nie daje się nam jako piękny element pejzażu; przedmiot, który wyłącznie wzbudza miłe doznania, jako „coś ładnego”. Oglądając pejzaż, zazwyczaj zapominamy o sobie. Oglądając Mont Cervin, nie możemy o sobie zapomnieć, ponieważ właśnie wtedy w pełni siebie doświadczamy. Pojawienie się jej wyrywa nas z zapomnienia; przeżywamy. W odróżnieniu od percepcji, która prowadzi nas do zagubienia się w przedmiocie, odsłania nam ona wymiar naszej własnej, niemożliwej do przewidzenia egzystencji.

W taki sposób wydarza się także dzieło sztuki. To ono stanowi doświadczenie *par excellence*, dlatego warto odwołać się w ramach podsumowującego propo-

zycję Maldineya zakończenia, do jednego z kunsztownych opisów dzieł sztuki, które stanowią ważną część jego fenomenologicznych rozważań. Zauważa on, że niekiedy z serii rysunków, sztychów, obrazów czy zdjęć jedno z nich wzywa nas, stając się miejscem, a zarazem przedmiotem pewnej metamorfozy. Z całości wielu konfiguracji, które wydają się takie same, wylania się jedna, która przyciąga naszą uwagę. Nakłuwca nas, by posłużyć się określeniem Rolanda Barthesa, w przestrzeni, którą ustanawia i w której pojawia się otwarcie. Tej zaskakującej metamorfozy, tego nakłucia doświadczamy, według Maldineya, na przykład wtedy, gdy stajemy przed dwunastowieczną miniaturą zatytułowaną *Niebiańskie Jeruzalem*. Zdobi ona manuskrypt Pisma Świętego należącego niegdyś do św. Hildegardy z Bingen. Według Maldineya *Niebiańskie Jeruzalem* odślania przed nami właśnie to, że bycie dziełem jest tożsame z jego jawieniem się. Przestrzeń tego jawienia się, tej manifestacji (*manifestation*) okazuje się „tajemniczą oczywistością”. Uprzeźstrzennia się w głębi, jaką ustanawia. Nie jest to jednak głębia perspektywy sztucznie wytworzona za pomocą matematycznego wykresu (MALDINEY 2012: 269).

Opisując tę miniaturę, Maldiney, znawca psychopatologii, wykorzystuje pojęcie z szeroko rozumianej teorii *Gestalt*. Chodzi o figurę i tło. W tym ujęciu nie są to tylko pojęcia związane z estetyką, ale odnoszą się one do sposobu postrzegania rzeczywistości w teorii *Gestalt*. Całe otoczenie, w którym funkcjonujemy, jest tłem, to zaś, na czym w danej sekundzie koncentrujemy uwagę, staje się figurą i wysuwa się na plan pierwszy. Figura plastyczna przedstawiona w miniaturze działa w niej w ten sposób jako swoisty rodzaj powierzchni, kiedy poprzez grę swoich napięć staje się miejscem akcji i uprzeźstrzennia się, wypełniając całość dzieła. Taka przestrzeń nie jest już perspektywiczna, nie jest wolumenem, nie udaje, że przedstawia trójwymiarowe bryły. Nie tworzy iluzji, jak przestrzeń budowana przez perspektywę. Jest to szczególnie przypadek tego, co nazywamy „iluzją wizualną”, ponieważ iluzja tego typu nie ma mylić widza czy naśladować trójwymiarowej rzeczywistości. Zostaje tu silnie zaznaczony rozdźwięk między tym, co dane w zjawisku, a więc tym, co objawia miniatura, a systemem fizycznym (rzeczywistością).

W sztuce Zachodu, począwszy od renesansu, horyzont otwarty na jawienie się rzeczy, horyzont, w którym rzeczy się pojawiają, zostaje ukonstytuowany właśnie przez perspektywę zbieżną, stanowiącą projekt całości bez zewnątrz, całości całkowicie zamkniętej. Przestrzeń dzieła ujęta zostaje w ramy, które ustanawiają jej granice: jedną jest przedni plan, który funkcjonuje jako witryna, czy wręcz szyba, przez którą widzimy poszczególne elementy dzieła, drugim zaś plan dalszy konstytuujący tło i zawierający w sobie linie ucieczki (MALDINEY 2012: 269). Zbiegające się linie pionowe, poziome czy diagonalne na przednim planie mają zawierać w sobie wielkości i odległości. Stosunki, które się ustalają w obrazie, zastępują w ten sposób napięcia dal — bliskość, które należą do naturalnego doświadczenia. Perspektywa zbieżna odpowiada ideałowi posiadania i uwiecznie-

nia przestrzeni: posiadania i uwięzienia świata. Maldiney twierdzi, że dla sztuki ustalanie takich relacji, które zakładają, że przestrzeń i forma mają się do siebie jak zawartość do tego, w czym coś jest zawarte, okazuje się niebezpieczna. Uniemożliwia to formie wytyczenie własnej drogi i zmusza do poszukiwania przestrzeni idealnej. Z tego względu wielcy malarze, którzy tworzyli perspektywę i zostawali jej mistrzami, przestawali o nią walczyć w tym samym momencie, w którym ją ustanawiali. Dostrzegali niebezpieczeństwo, jakie pociąga za sobą panowanie w obrazie perspektywy, dlatego w rycinach Albrechta Dürera, ilustrujących rzeczywisty proces ustanawiania perspektywy (używanie krater), formy konstytuujące figury też tworzą inną przestrzeń niż perspektywiczna. Ustanawiane z mozołem zasady perspektywy są więc świadomie łamane już przez jej pierwszych twórców. Maldiney podkreśla, że widać to wyraźnie we freskach Piera Della Franceski w Arezzo, w których przestrzeń perspektywiczna zostaje zawieszona, otwierając przestrzeń zrodzoną z rytmu, a więc z tego, co dla sztuki prawdziwie ważne. Jest to rytm immanentny genezie form, jest to też swoisty rytm światła.

Widzimy więc, że Maldiney wdaje się tu w toczoną od dawna polemikę. Podobnie jak Merleau-Ponty, krytykuje on założenia perspektywy malarskiej i samą perspektywę jako sztuczny konstrukt, nieoddający głębi i złożoności naszego doświadczenia świata. Zarazem jednak Maldiney zdaje się sugerować, że sami artyści, nie wspominając o historykach sztuki, byli od samego początku świadomi konwencjonalności czy umowności tego środka wyrazu. Warto przypomnieć w tym kontekście klasyczny tekst Erwina Panofsky'ego zatytułowany *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, który nie zostaje wprowadzie przez Maldineya przywołany, ale zarazem oddaje w pełni jego myśl. Panofsky uznaje obraz perspektywiczny za taki, który nie odpowiada rzeczywistości czy obrazowi wzrokowemu. *Costruzione legittime* Filippa Brunelleschiego i Leona B. Albertiego stawiają sobie za zadanie

[...] urzeczywistnienie w przedstawieniu owej jednorodności i nieskończoności przestrzeni, które są nieznanne w jej bezpośrednim przeżywaniu; niejako przekształcenie przestrzeni psychofizjologicznej w matematyczną (PANOFSKY 2008: 71).

Następuje tu więc obiektywizacja subiektywnego. Rzeczywistość zostaje w ten sposób zniekształcona w obrazie; perspektywa porządkuje rzeczywistość, odwołując się do innego sposobu ujmowania przestrzeni. Byłaby więc kulturą konwencją, która umożliwiała artystom nadanie dziełom odpowiedniej, często religijnej treści w formie, która wywoływała efekt niemożliwy do osiągnięcia za pomocą innych środków. Już Merleau-Ponty, podobnie jak później Maldiney, niezależnie od toczących się na ten temat nieustannych sporów⁷, uznał tezy

⁷ Spory na temat znaczenia i interpretacji tez zawartych w książce Panofsky'ego komentuje Grażyna Jurkowlaniec w tekście *Perspektywa jako forma symboliczna — od Erwina Panofskiego do Hansa Beltinga* (zob. PANOFSKY 2008).

Panofsky'ego za bezdyskusyjne, a perspektywę za formę symboliczną, a więc konstrukt kulturowy podlegający nieustannym modyfikacjom.

Forma w sensie estetyczno-artystycznym nie może zostać jednak podporządkowana przestrzeni perspektywicznej, a więc włączona w przestrzeń, która by ją poprzedzała, ponieważ to specyficznie tu rozumiana forma stanowi element konstytutywny każdego dzieła; jest ona formą formującą siebie i przestrzeń zarazem. Zamieszkuje przestrzeń, którą ustanawia. Forma, o której tu mowa, to nie tyle *Gestalt*, jak podkreśla wielokrotnie Maldiney, ile *Gestaltung*, a więc forma w ruchu, forma zdynamizowana. Tak jak ciężar jest, według Kartezjusza, wymiarem, który sprawia, że ciała są ciężkie, tak wymiar formalny jest wymiarem, który sprawia, że forma się formuje. Forma toruje swoją własną drogę, jest ekstatyczna, nieustannie przekształca sama siebie. Przestrzeń, która towarzyszy jej narodzinom, jest także nieustannym przekształcaniem. Wzajemne powiązanie ze sobą formy i przestrzeni wyklucza, zdaniem Maldineya, metodologiczny postulat *Gestalttheorie*, zgodnie z którym przestrzenność zostaje zainaugurowana przez stosunek figury do tła. Dzieło jest sztuką z zupełnie innych względów. Figura i tło nie przeciwstawiają się sobie, figura i tło tworzą formującą się, zrytmizowaną i dynamiczną formę.

Moment pojawienia się dzieła, o którym tu mowa, znajduje się więc poza zasięgiem perspektywy, nie chodzi tu ani o konstruowanie przestrzeni, ani o próbę oddania przestrzeni konkretnej i namacalnej. Chodzi o moment dostępny tylko w fenomenologicznym opisie. Maldiney stara się więc stworzyć taki opis. Pyta najpierw, jaki jest stosunek przestrzeni miniatury do figur, które ta przestrzeń ze sobą wiąże? Odpowiadając na to pytanie, odwołuje się do Heideggera, twierdząc, że świat jest możliwością jawienia się bytu we wszystkim (MALDINEY 2012: 270). „Wszystko” nie jest ani bytem, ani całością bytów i w sztuce wyraża się, zdaniem Maldineya, za pomocą przestrzeni, w której rzeczy się jawią, przyjmując daną formę. Miniatura z rękopisu św. Hildegardy jest manifestacją tej właśnie tajemnicy.

Maldiney przypomina, że francuskie słowo *apparaître* (jawić) jeszcze w XVII wieku było czasownikiem zwrotnym — brzmiało *s'apparaître* (jawić się). *S'apparaître* jako jawienie się byłoby więc jawieniem się w otwarciu, a więc jawieniem otwierającym, ekstatycznym. Ujęte w taki sposób jawienie się jest w pewnym sensie całościowe, emanuje, zwłaszcza z dzieła sztuki. Jako kontrprzykład można tu odwołać się do figury, którą odcinamy od otoczenia, obramowując ją konturem. Jej sposób jawienia zmienia się wtedy diametralnie. Nie trwa już ona na zewnątrz siebie samej. Przestaje istnieć. Nie daje się już jako powiązana z przestrzenią, jako rozprzestrzeniająca się. Pozbawiona swojego diastolicznego napięcia taka figura zapada się. Jest rozprężona. Zanika (MALDINEY 2012: 272). Wprowadzenie do obrazu konturu powoduje więc negatywne zmiany. Doznanie przestrzeni zostaje zmienione; komunikacja, powiązanie między figurą a tłem zanikają. Powodem tej straty jest przemiana spojrzenia w widzenie intencjonalne.

Spojrzenie nie otwiera się już na całość miniatury. Koncentruje się na konturze. Zostaje w ten sposób ustanowiona granica między poszczególnymi barwami; figura i tło należą od teraz do dwóch różnych powierzchni, błękity wyraźniej się wycofują, a czerwienie wydają się przybliżyć. Dzieło tworzy całość, ale rozbitą. Traci jedność. Widzenie analityczne (*via* kontur) zakłada i materializuje to odcięcie od siebie poszczególnych plam, wszystko zostaje pocięte i oddzielone. Jawienie nie może się u-jawnić.

Na opisywanej przez Maldineya miniaturze pojawia się kontur, ale jest na tyle kunsztowny, że udaje mu się nie zepchnąć tego konkretnego dzieła na granice zatury, jak ujmuje to francuski filozof (MALDINEY 2012: 275). Ujawniając się, prezentując się w jawieniu, miniatura daje się tu natychmiast i bezpośrednio. Spaja się, artykułując biele i czernie, które należą do niej jako jej źródło⁸. Wymiana czerni i bieli, ich jedność nie zachodzi na linii konturu. Miejszem ich spotkania jest cała powierzchnia figury, a głębia i otwarcie określone przez rytm napięć powierzchniowych, wiążą się z przenikaniem do przodu, a zarazem zwijaniem się tła. Komunikacja zachodzi w każdym miejscu obrazu, wszędzie. Każdy punkt jest bądź figurą, bądź tłem i sąsiaduje ze wszystkimi punktami jednocześnie. Każdy z tych obszarów staje się otwarciem. Spotkanie otwarcia z otwarciem samo jest przeciw otwarciem. Jednak otwarcie, o którym tu mowa, jest paradoksalne, ponieważ nie istnieje zamknięcie, które można byłoby mu przeciwstawić. Realizuje pełnię, zupełność. To w tej przestrzeni zachodzi komunikacja. Przestrzeń miniatury staje się figurą i tłem jednocześnie. Figura i tło angażują się we wzajemną wymianę. Przechodzą w siebie nawzajem. Następuje ciągła wymiana elementów, które są wobec siebie opozycyjne. Nie mogłyby mieć miejsca, jeśli skoncentrowałyby się wyłącznie na sobie, skupiły w sobie. Muszą powstawać jednocześnie, powołując nieustannie do życia przestrzeń. Uprze-strzennienie powierzchni musi tu współgrać z powrotem do miejsca, w którym nie ma już granic.

Widzimy też, dlaczego Maldiney odwołuje się do teorii *Gestalt*. Całość jest w niej bowiem pierwotniejsza od części i nie stanowi tylko syntezy zsumowanych elementów. Podmiot doświadczenia spostrzega zawsze pewną całość, to znaczy figurę wraz z tłem. W ten sposób rozbłyskuje właśnie przestrzeń *Niebiańskiego Jeruzalem*. Paradoksalność otwarcia, któremu nie można przeciwstawić dopełniającego go zamknięcia, znajduje tu estetyczne rozwiązanie.

⁸ Oryginał opisywanej przez Maldineya miniatury jest kolorowy. Jednak francuski filozof dysponował wyłącznie jej czarno-białą reprodukcją i dlatego jego analizy skupiają się wyłącznie na czerni i bieli. Był zresztą przekonany, że oryginał został zniszczony w czasie II wojny światowej.

ZAKOŃCZENIE

Język, którego poszukuje Maldiney, nie tylko należy do świata, ale jest również językiem, który odsłania odczuwanie. I dlatego, sam ów język musi być czymś, co dotyka. Nie chodzi o *logos* poznawczy, ale milczący i „patetyczny” (od greckiego *pathos*).

Wydaje się, że opisy, jakie znajdujemy w tekstach Maldineya, można też przyrównać do starożytnej *ekphrasis*, ponieważ jako figura dyskursu *ekphrasis* łączy się z przekonaniem o unaoczniającej mocy słowa i, z jednej strony, pozwala nam unaocznic przedmiot, ale z drugiej, chce też zwrócić uwagę na sposób jego prezentacji, czyli narrację (MARKOWSKI 1999: 122). Co jednak pozwalałoby nam posługiwać się tu kategorią tak ściśle powiązaną z retoryką? Wyjaśnijmy. Jak podkreśla Adam Dziadek, aby tekst literacki mógł zostać uznany za ekfrazę, muszą się w nim pojawić wyraźne oznaki metajęzykowe, które bezpośrednio odsyłają do konkretnego dzieła sztuki (DZIADEK 2004: 53). W ten sposób unaocznia ona fakty, mając na celu wywołanie w widzu silnych emocji. Ekfrazą jest więc szczegółowym opisem dzieła malarskiego, rzeźbiarskiego czy budowli. Powstała w chwili, gdy filozofia zaczęła podkreślać siłę słowa i gdy rozpoczęła się ostra rywalizacja między artystami a pisarzami, a słowo pisane miało przewyższyć samo malarstwo.

Jednak Maldineyowskie opisy zjawisk chcą raczej uchwycić okruchy bezpośredniej obecności niż z nią rywalizować, są zarazem opisem i interpretacją. Z tego względu lepiej może posłużyć się w tym wypadku określeniem bardziej ogólnym i mówić o szerokim zjawisku ekfrastyczności, a nie o klasycznej ekfrazie (DZIADEK 2004: 56). Teksty Maldineya można z tej perspektywy uznać za literackie, a nawet poetyckie. Niekiedy wprost odnoszą się one do konkretnych dzieł sztuki; są niezwykle opisami poszczególnych obrazów czy też twórczości danego artysty: Tal-Coata czy Nicolasa de Stäela. Można też ująć tę kwestię szerzej i uznać, że teksty Maldineya są ekfrastyczne, ponieważ opisują poszczególne i wyjątkowe zarazem fenomeny otaczającego nas świata, jak na przykład górę le Cervin, traktując je na wzór dzieła sztuki. Tak, jak w wierszach stanowiących przykład *ekphrasis*, przedmiot referencji okazuje się tu niestabilny i ostatecznie wymyka się opisowi. Post-fenomenologia francuska, której ważnym przedstawicielem jest niewątpliwie Maldiney, zakłada przecieź, że opisywane fenomeny okazują się zmienne i niestabilne, że znajdujemy w nich liczne sensory powstające na wielu poziomach jednocześnie, zaciemnione już w momencie powstania. Żeby jednak uchwycić tę zmienność jako zasadę rządzącą naszą relacją ze światem, musimy opisywać fenomeny, w których ta dynamika ujawnia się najpełniej. Dzieło sztuki jest tego typu fenomenem, a jego opis ma na celu przede wszystkim uobecnienie w dyskursie tego, co pozajęzykowe, co doświadczane bezpośrednio. Czyż nie takie właśnie było zadanie ekfrazy?

Znaczenie dokonanego przez Maldineya przesunięcia rozumienia doświadczenia estetycznego tkwi zresztą nie tylko w wymogu sprowadzenia *logos* do afektu i utożsamienia relacji ze światem z doznaniowością, ale także w podjęciu się zadania oddania tego, co Michał Paweł Markowski, zestawiając ze sobą postawę Stéphane'a Malarmégo i Marcela Prousta, opisuje jako pragnienie obecności. Być może post-narracja Maldineya dokonuje niemożliwego i kładąc nacisk na autonomię języka, na błyszczące paciorki mowy, które, jak chciałby Mallarmé, dziwią się sobie, a nie światu, pozwala jednocześnie, by Proustowskie lato realnie powróciło we wspomnieniu (MARKOWSKI 1999: 123).

BIBLIOGRAFIA

- AUGUSTYN (1994): *Wyznania*. Przeł. Zygmunt Kubiak. Kraków: Znak.
- BATOR, Joanna, WIECZORKIEWICZ, Anna (red.) (2008): *Ucieleśnienia II. Płeć między ciałem i tekstem*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk.
- BEAULIEU, Alain (2004): *Gilles Deleuze et la phénoménologie*. Bruxelles: Sils Maria.
- BICEAGA, Victor (2010): *The Concept of Passivity in Husserl's Phenomenology*. New York: Springer.
- CHARCOSSET, Jean-Pierre (2010): *La question du style*. [W:] François FÉLIX, Philippe GROSOS (red.): *Henri Maldiney. Phénoménologie et science humaines*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 73–80.
- DASTUR Françoise (2004): *La phénoménologie en question. Langage, altérité, temporalité, finitude*. Paris: Vrin.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix (1988): Kłaczce. Przeł. Bogdan Banasik. *Colloquia Communia* 1–3, 220–251.
- DZIADEK, Adam (2004): *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- HENRY Michel (1993): *Phénoménologie de la vie*. Paris: PUF.
- HEIDEGGER, Martin (1996), *Przyczynki do filozofii (Z wydarzania)*. Przeł. Bogdan Baran, Janusz Mizera. Kraków: Baran i Suszczyński.
- HEIDEGGER, Martin (2007): *W drodze do języka*. Przeł. Janusz Mizera. Warszawa: Aletheia.
- HUSSERL, Edmund (1989): *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*. Przeł. Janusz Sidorek. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- IDZIAK, Urszula (2009): *Dar. Spór między Jeanem-Lukiem Marionem a Jacquesem Derridą*. Kraków: Wydawnictwo A.
- KOWALSKA, Małgorzata (1997): *Mała opowieść tłumacza*. [W:] Jean-François LYOTARD: *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński. Warszawa: Aletheia, 5–17.
- LORENC, Iwona (2006): *Ścieżki ku rzeczom samym współczesnej fenomenologii francuskiej*. [W:] Jacek MIGASIŃSKI, Iwona LORENC (red.): *Fenomenologia francuska. Rozpoznania, interpretacje, rozwinięcia*. Warszawa: Wydawnictwo Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, 30–66.

- LYOTARD, Jean-Francois (1997): *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Przel. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński. Warszawa: Aletheia.
- LYOTARD, Jean-Francois (1998): *Postmodernizm dla dzieci*. Przel. Jacek Migasiński. Warszawa: Aletheia.
- LYOTARD, Jean-Francois (2008): *Que peindre? Adami Arakawa Buren*. Paris: Hermann Éditeurs.
- MALDINEY, Henri (1993): *Penser l'homme et la folie*. Grenoble: Millon.
- MALDINEY, Henri (1994): *Regard, parole, espace*. Lausanne, L'Age d'Homme.
- MALDINEY, Henri (2003): *Art et existence*. Paris: Klincksieck.
- MALDINEY, Henri (2010): *Ouvrir le rien. L'art nu*. Paris: Encre Marine.
- MALDINEY, Henri (2012): *L'Art, l'éclair de l'être*. Paris: Cerf.
- MARKOWSKI, Michał Paweł (1999): *Pragnienie obecności: filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- PANOFSKY, Erwin (2008): *Perspektywa jako „forma symboliczna”*. Przel. Grażyna Jurkowlanec. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- SAISON, Maryvonne (1999): Le tournant esthétique de la phénoménologie. *Revue d'esthétique* 36, 125–140.
- SARTRE, Jean-Paul (1970): *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*. Przel. Paweł Beylin. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- SFEZ, Géraldine (2010): « *Les Immatériaux* »: (penser et) exposer l'envers de la matière. [W:] Claire PAGÈS (red.): *Lyotard à Nanterre*. Paris: Klincksieck, 81–94.
- WILKOSZEWSKA, Krystyna (2000): *Wariacje na postmodernizm*. Kraków: Universitas.
- WODZIŃSKI, Cezary (1994): *Heidegger i problem zła*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- WYBRANDS, François (2011): Les leçons d'exister d'Henri Maldiney. *L'ouvert* 4, 77–90.