

Dr hab. Piotr Schollenberger
Wydział Filozofii
Uniwersytet Warszawski
piotr.schollenberger@uw.edu.pl

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr. Andrzeja Krawca
Przekraczanie ram estetyki w fenomenologicznych poszukiwaniach źródła sztuki
przygotowanej pod kierunkiem dr hab. Janusza Mizery prof. UJ

Przedłożona mi do zrecenzowania rozprawa doktorska Andrzeja Krawca *Przekraczanie ram estetyki w fenomenologicznych poszukiwaniach źródła sztuki* nie jest pierwszym doktoratem w dorobku naukowym Autora. Andrzej Krawiec jest już doktorem sztuki w dziedzinie sztuk muzycznych i posiada ponadto bogaty dorobek teoretyczny. W tekście jest to wyraźnie widoczne. Autor, pisząc o rozmaitych ujęciach fenomenu sztuki, sięga często do przykładów z dziedziny muzyki a w najciekawszych partiach rozprawy dokonuje nie tyle analizy wybranych dzieł, co starając się uczynić zadość fenomenologicznemu nakazowi trwania przy zjawisku, usiłuje uchwycić w opisie sam proces jawienia się utworu muzycznego. Tytuł rozprawy jednocześnie zapowiada, że będziemy mieli w tym wypadku do czynienia z przeglądową analizą rozmaitych stanowisk filozoficznych, które świadczą o tym, że fenomenologia zmierza w swych poszukiwaniach źródła sztuki do przekroczenia tytułowych ram estetyki.

Praca składa się z jedenastu rozdziałów. We „Wprowadzeniu” oraz w pierwszych dwóch rozdziałach zostaje wypracowany grunt teoretyczny do późniejszych analiz. Rozdział trzeci został poświęcony filozoficznemu namysłowi nad sztuką w filozofii Martina Heideggera. Rozdział czwarty problematyzuje późną fenomenologię Maurice Merleau-Ponty’ego. W rozdziale piątym przyglądamy się pojęciu fenomenu przesyconego oraz anamorfozy w filozofii Jean-Luca Mariona. W rozdziale szóstym Autor skupia się na omówieniu związków sztuki oraz fenomenu Życia w fenomenologii Michela Henry. Rozdział siódmy to omówienie tradycji teologii apofatycznej i jej związków z tradycją fenomenologiczną, pojawia się tu również kolejny filozof, którego myśl Autor analizuje w kontekście fenomenologii sztuki, Henry Duméry. Rozdział ósmy łączy analizę dzieła muzycznego – *Mszy h-moll* Jana Sebastiana Bacha – z omówieniem estetyki teologicznej Hansa Ursa von Balthasara. Rozdział dziewiąty omawia

związki myśli estetycznej i metafizycznej Karola Tarnowskiego. Rozdział dziesiąty poświęcony został rozważaniom nad pięknem, sztuką i *numinosum* w myśli Władysława Stróżewskiego. Rozdział jedenasty to swoista koda: Autor proponuje własny fenomenologiczny opis doświadczenia słuchania *Die Kunst der Fuge* Bacha połączony z powrotem do filozofii Heideggera. Pracę wieńczy „Zakończenie” oraz bibliografia.

Już ten pobieżny przegląd tematyki poszczególnych rozdziałów konfrontuje nas ze sporym rozmachem, jeśli chodzi o przywołane w pracy koncepcje i analizowanych myślicieli. Czytelnik może dowiedzieć się z zamieszczonej również na końcu pracy noty, że poszczególne rozdziały rozprawy ukazały się wcześniej w znaczących polskich czasopismach filozoficznych, w tym jednym muzykologicznym. Zebranie ich pod jednym tytułem, pokazanie, że wspólnie składają się na pewną polifoniczną całość, że poszczególne głosy ze sobą harmonizują i nawzajem się uzupełniają staje się zatem w tym wypadku sprawą pierwszorzędą. Dlatego też warto się skupić na przemyśleniu ogólnych przesłanek filozoficznych, które pozwoliły Autorowi sięgnąć właśnie do tych, a nie innych myślicieli, dzieł oraz problemów filozoficznych. Na tym chciałbym się przede wszystkim skupić.

W tym, co napiszę poniżej znajdzie się kilka uwag krytyczno-polemicznych, jednak mają one charakter dyskusji z Autorem i – muszę to przyznać – zostały wywołane lekturą frapującego tekstu, który oceniam dobrze.

Jak już zostało napisane, praca opisuje pewną wybraną część badań fenomenologicznych, w których poszukiwanie źródła sztuki skutkuje przekroczeniem ram estetyki. W zależności od tego, jak zdefiniujemy estetykę – jak „wąsko” (bądź „szeroko”) określimy jej ramy przekroczenie to okazać się będzie mogło mniej lub bardziej fundamentalne. Z jakimi ramami mamy więc w tym wypadku do czynienia i czego poszukuje fenomenologia? Dowiadujemy się tego z pierwszego akapitu „Wprowadzenia”. Estetyka zostaje tu określona jako filozoficzna dyscyplina zajmująca się sztuką, jednocześnie Andrzej Krawiec słusznie zauważa, że już w momencie swych narodzin w XVIII wieku ta *gnoseologia inferior* pełniła funkcje gnozeologiczne właśnie, jakkolwiek „niższe”, bowiem ściśle związane ze zmysłowością, a nie „wyższymi” funkcjami rozumowymi. Z tego „bycia niżej” wynika jednak czasem nie tyle niższe miejsce w filozoficzno-poznawczej hierarchii, ale „bycie bliżej” tego, co leży u samych podstaw poznania i istnienia. Nie jestem do końca przekonany, czy „związek sztuki i poznania najpełniej można wyrazić poprzez najogólniejsze pytanie: Skąd możemy wiedzieć, że sztuka jest tym, a nie czym innym?” (s. 4), bowiem ciekawsze, ale też bardziej podstawowe w kontekście poznania zdaje się być pytanie o to, co sztuka pozwala – jeśli w ogóle pozwala – poznać. Fenomenologia stara się na takie pytanie odpowiedzieć badając

przecież sposób, w jaki jawi się dzieło sztuki – sposób jego „dania”, to „jak” ono się zjawia, nie „co” jego treści. To, że sztuka „jest tym, a nie czym innym” dane jest świadomości w samym sposobie jej jawienia się.

W liście do Hugo von Hoffmannsthal, stanowiącym w tym kontekście stanowi doskonałą wskazówkę Husserl pisze:

Naoczne ujęcie czysto estetycznego dzieła sztuki dokonuje się przy ścisłym wykluczeniu jakiegokolwiek egzystencjalnego stanowiska uczucia i woli, które to egzystencjalne stanowisko zakłada. Lub też lepiej: dzieło sztuki wprowadza nas (wymuszając to na nas niejako) w stan czysto estetycznej, wykluczającej owo stanowisko naoczności. Im więcej reminiscencji ze świata egzystencjalnego lub żywych doń odniesień, w im większym stopniu dzieło sztuki wymaga ze swej strony egzystencjalnego stanowiska (...) tym mniej dzieło to jest estetycznie czyste.¹

Naturalna postawa życiowa – zaznacza dalej Husserl – w której rzeczy, do których odnoszą się akty naszej woli oraz nasze uczucia uznajemy po prostu za istniejące jest dokładnie przeciwnym biegunem postawy estetycznej. Artysta podobny jest fenomenologowi w tym, że, jak pisze Husserl: „nie występuje jako pochłonięty obserwacją badacz natury i psycholog, ani jako praktyczny obserwator ludzi, którego interesuje wiedza o naturze i ludziach”². Świadomość estetyczna nie skrywa się jednak w autonomicznej refleksji czystego *cogito*. Nieustannie oscyluje pomiędzy refleksją, która przynależy do samotnego życia świadomości i jest ujmowaniem sposobu pojawiania się przedmiotu a samym zjawiskiem, z którego rodzi się uczucie. Jak pisze Husserl: „Od życia w pojawianiu się muszę się cofnąć do zjawiska i odwrotnie, i dopiero wtedy uczucie okaże się żywe. Przedmiot nawet jeśli sam w sobie mi się nie podoba, zyskuje zabarwienie estetyczne ze względu na sposób pojawiania się, zaś powrót do zjawiska budzi do życia źródłowe uczucie”³.

W jaki sposób zatem dzieło sztuki jawi się? Do czego fenomenalność dzieła sztuki daje nam dostęp w wyróżniony sposób? W rozprawie Andrzeja Krawca właśnie te pytania, a nie historyczny problem definicji sztuki wysuwają się na pierwszy plan. Ze względu na wagę tych pytań dla fenomenologicznych rozważań należałoby wprowadzić poprawkę do zdania, które pojawia się na stronie 5 rozprawy. Czytamy tam: „Intencjonalność, mówiąc ogólnie, oznacza świadome nakierowanie się ku czemuś, co znajduje się w horyzoncie postrzegającej świadomości”. Jak wiadomo Husserl zaczerpnął swoje pojęcie intencjonalności od Franza

¹ E. Husserl, *List do Hugo von Hofmannsthal*, przeł. P. Bukowski (w:) „Teksty Drugie”, nr 2/3, 1996, s. 256.

² Tamże s. 257.

³ Edmund Husserl, *Fenomenologia świadomości estetycznej*, tłum. K. Najdek w: „Sztuka i Filozofia”, nr 21, 2002, s. 8.

Brentano, dla którego oznaczała ona „odniesienie do pewnej treści, skierowanie na pewien obiekt (przez który nie należy rozumieć tu czegoś realnego)”⁴. W *Ideach* Husserl zaznacza:

Przez intencjonalność rozumieliśmy tę właściwość przeżyć, że «są one świadomością czegoś (*von etwas*)». Ta cudowna właściwość, do której odwołują wszystkie zagadki metafizyczne dotyczące teorii rozumu, narzuciła nam się najpierw w rozwiniętym *cogito*: spostrzeganie jest najpierw spostrzeganiem czegoś, np. jakiejś rzeczy; sądzenie jest sądzeniem o jakimś stanie rzeczy; wartościowanie dotyczy stanu rzeczy ukonstytuowanego jako wartościowy (...)»⁵.

To sama świadomość jest „byciem nakierowanym ku czemuś” co zjawia się (w) tej świadomości pod postacią sensu. Zamiast więc o „świadomym nakierowanie się ku czemuś” należałoby mówić o „aktowym skierowaniu ku czemuś” (por. §37 *Idei*) – świadomość (postrzeżeniowa, wolicjonalna, emocjonalna) to samo to skierowanie na sens tego, co się jawi, które w tym nakierowaniu ów sens konstytuuje. Przejście od intencjonalności transcendentalnej, aktowej (fenomenologia statyczna) do intencjonalności transcendentalno-konstytutywnej (fenomenologia genetyczna) faktycznie, jak pisze Krawiec na stronie 5, oznacza wyjście od aktów dokonywanych przez świadomość ku samokonstytucji czasu. Jak jednak pokazać, że ma to związek – jak pisze Doktorant w następującym zaraz po tym wywodzie akapicie – z tym, że „[s]topniowo w rozwoju refleksji fenomenologicznej następowało coraz większe zainteresowanie tym, co nie ukazuje się wprost, lecz jawi się jako niewidzialne.” (s. 6). Czym jest to, co „niewidzialne” i jak się ono ma do tego, co „widzialne w sensie fenomenologicznym” (s. 7)? Jak związek między widzialnością i niewidzialnością fenomenu opisać w jego istocie, by odnieść go następnie do sztuki? Uważam, że na samym wstępie należałoby pojęcia te rzetelnie opisać. Tym bardziej, że w przytaczanych późniejszych analizach Merleau-Ponty’ego, Mariona czy Henry’ego pisać się będzie o rozmaitych aspektach tego, co widzialne i niewidzialne. W tym też kontekście zastanawia przywołanie prac francuskiego filozofa i historyka sztuki Georges’a Didi-Hubermana, autora w mojej ocenie genialnych prac o obrazach, którego metodologia raczej niewiele wspólnego ma z fenomenologią (jakkolwiek przyznaje się on do bycia uczniem innego francuskiego fenomenologa Henri Maldiney’a). Na wszystkie te wątpliwości Autor udziela w zasadzie odpowiedzi w poszczególnych rozdziałach pracy. Zarys wprowadzonych rozstrzygnięć byłby jednak pomocny w dokonaniu wstępnego oglądu projektu badawczego.

Przyznam, że nie do końca rozumiem rozumowanie Autora, które pojawia się zaraz po tych uwagach (cytuję obszerny fragment):

⁴ F. Brentano, *Psychologia z empirycznego punktu widzenia*, przeł. W. Galewicz, PWN, Warszawa 1999, s. 126.

⁵ *Idee*, s. 264

Ogląd bądź naoczność (*Anschauung*) przedmiotu estetycznego oznacza więc spostrzeganie jego jakości w obszarze intencjonalnego jawienia się. Wyraźnie slychać w tym zdaniu „zasadę wszelkich zasad” z § 24 *Ideji* I Edmunda Husserla, która ustala, „że każda źródłowo prezentująca naoczność jest źródłem prawomocności poznania, że wszystko, co się nam w «intuicji» źródłowo (by się tak wyrazić: w swej cielesnej rzeczywistości) przedstawia, należy po prostu przyjąć jako to, jako co się prezentuje, ale także jedynie w tych granicach, w jakich się tu prezentuje”. Ustalone przez Husserla granice mogą w obszarze sztuki oznaczać ramy, w których intencjonalny fenomen daje się (prezentuje) jako estetyczny. Czy jednak ustalenie takich ram nie ogranicza donacji bądź daności (*Gegebenheit*) fenomenów sztuki? Czy sztuka – chociażby w rzadkich wypadkach – nie przekracza tak wyznaczonych ram, które ze swej strony zawężają rozumienie fenomenu sztuki jedynie do jego estetycznego sposobu jawienia się? Jeżeli estetyka byłaby dyscypliną filozoficzną, której zadanie polegałoby na poznaniu tylko tego, co daje się (prezentuje) jedynie w granicach estetyczności, to fenomen sztuki byłby obramowany warunkami, które przeczyłyby postulatowi bezzałożeniowości. Wydaje się, że wymiar sztuki nie musi ograniczać się do samej estetyczności i nieodzownie związanej z nią problematyki piękna lub innych – zarówno pokrewnych, jak i przeciwstawnych – jakości estetycznych. Estetyka to nauka przede wszystkim o poznawaniu tego, co jawi się dzięki pierwotnemu doświadczeniu zmysłowemu. Poznanie nie polega natomiast na rozpoznawaniu tego, co już znamy, lecz na poznawaniu czegoś innego, czegoś więcej i inaczej. Poznanie, mające zawsze na względzie fenomenalną indywidualność każdego dzieła sztuki jest zatem otwarte, a pytanie, które pragniemy teraz postawić, brzmi następująco: W jaki sposób sztuka może przekraczać wymiar estetyczności dzieła, a tym samym ramy współcześnie pojmowanej estetyki?

W tym fragmencie jest poukrywanych wiele mocnych twierdzeń, które domagają się bardziej szczegółowego opisu. Dlaczego „zasada zasad” fenomenologii miałaby wyznaczać ramy estetyki, poza które należałoby wykroczyć? Wszak „ramy” to „źródłowo prezentująca naoczność”. W jaki sposób: „[u]stalone przez Husserla granice mogą w obszarze sztuki oznaczać ramy, w których intencjonalny fenomen daje się (prezentuje) jako estetyczny”? Czy wyróżnienie estetycznego sposobu jawienia się oraz jego deskrypcja gwałci faktycznie postulat bezzałożeniowości? Czy sam fakt, że fenomen zostaje wyróżniony właśnie jako estetyczny prowadzi nas objęcia estetycyzmu, w którym sztuka, jak pisał Heidegger, „jest zajęciem cukiernika. Nie robi w istocie różnicy, czy rozkosz estetyczna służy zadośćuczynieniu subtelności znawców i estetów, czy też moralnemu uszlachetnianiu umysłu”⁶? Skąd się biorą i na czym polega specyfika „jakości estetycznych”? Czy Autor odnosi się w tym wypadku do Husserla czy do Ingardena? Dlaczego w następnym zdaniu pisze się o „pierwotnym doświadczeniu zmysłowym” i czym ono jest w kontekście badań fenomenologicznych? Jak rozumieć stwierdzenie, że poznanie oznacza „poznawaniu czegoś innego, czegoś więcej i inaczej”? Dlaczego w ostatnim cytowanym zdaniu „ramy” estetyki, wyznaczone przez

⁶ M. Heidegger, *Wprowadzenie do metafizyki*, przeł. R. Marszałek, Warszawa 2004, s. 124

fenomenologiczną zasadę wszystkich zasad przeobrażają się w „ramy współcześnie pojmowanej estetyki”? Z podobnym niezdecydowaniem między fenomenologicznym a niefenomenologicznym ujęciem sztuki i estetyki mamy do czynienia na stronie 238 rozprawy. Zostaje tam postawione pytanie: „Dzięki jakim właściwościom dzieło sztuki przekracza własny wymiar estetyczny ku możliwości doświadczenia źródła (*αρχή*, arche)? Na to pytanie nie ma łatwej odpowiedzi, ponieważ każde badanie poszczególnego dzieła artystycznego jest ze swej natury subiektywne lub – w najlepszym razie – intersubiektywne. I wydaje się, że w dziedzinie sztuki nadzieja na uzyskanie w pełni obiektywnych wyników badawczych, to znaczy obowiązujących bezwzględnie i powszechnie, jest utopijna”. Badanie natury dzieła jest subiektywne lub intersubiektywne chociażby dla Davida Hume’a. Przecież w ujęciu fenomenologicznym zarówno subiektywizm empirycznego ujęcia, jak i obiektywizm przyrodniczych czy metafizycznych „praw” zostaje przekroczony w refleksji transcendentalnej umożliwiającej ogląd kategoryalny, dającej świadomości dostęp do uchwycenia i opisania *eidosu*.

Jednocześnie od pierwszych stron rozprawy doskonale daje o sobie znać pewien szczególnie, wyraźnie przez Autora zaznaczony i opisany, sposób myślenia o źródłowym charakterze sztuki, wyznaczony z jednej strony przez Heideggerowskie myślenie o fenomenie jako o „wydarzeniu” (*Ereignis*), z drugiej zaś przez nacisk kładziony przez polskich fenomenologów, w szczególności przez Władysława Stróżewskiego, na rolę Ingardenowskich „jakości metafizycznych” w przeżyciu estetycznym. Przekraczanie „wymiaru estetyczności dzieła sztuki” to dla Krawca przede wszystkim „ruch w stronę nadestetyczności”, z którą Stróżewski jakości metafizyczne zdaje się utożsamiać. Nadestetyczność z kolei zdaje się sprzęgać sztukę, w każdym razie niektóre z dzieł, z doświadczeniem transcendencji czy absolutu (s. 8). Chodziłoby więc, o taką analizę dzieła sztuki i jego sposobu zjawiania się, która naprowadza – w większym bądź mniejszym stopniu – na tropy teologiczne. Jak pisze Autor: „Doświadczenie sztuki, urastając do rangi «doświadczenia pierwszego», stanowiło emblematyczny przykład naszego egzystencjalnego otwarcia na świat oraz naszego kontaktu z różnie pojmowaną Transcendencją. Tego typu doświadczenie pogłębia zarazem sferę immanencji, ponieważ dzięki niemu otrzymujemy także możliwość lepszego zrozumienia samych siebie.” (s. 9). Te trzy punkty odniesienia: świat, Transcendencja (pisana wielką literą zatem z zaznaczeniem jej boskiego, absolutnego charakteru) oraz immanencja przeżyć świadomości wyznaczają kierunki tropionych przez Andrzeja Krawca w tradycji fenomenologicznej „przekroczeń”.

Chciałoby się od razu podbić, nie tylko retorycznie, to stwierdzenie, przypominając, że dzieje ruchu fenomenologicznego zostały przez Paula Ricoeura określone jako ciąg herezji. Heretyckość własnej myśli odczuwał również sam Ingarden, Husserl zaś, myśląc o fenomenologii jako o czymś właśnie w rodzaju „ruchu filozoficznego”, nie zaś „tradycji”, instytucjonalizował (w rozumieniu *Stiftung*) heterodoksję (pisze o tym Witold Płotka w tekście „Ruch fenomenologiczny jako problem a zagadnienie redukcji”⁷). W tym kontekście opisywane przez Andrzeja Krawca filozofie ośmiu bez mała myślicieli mogłyby złożyć się na katalog rozmaitych fenomenologicznych „wykroczeń” przeciwko swoiście pojmowanej i każdorazowo krytycznie podważanej metodologicznej ortodoksji. Fenomenologia, szczególnie ta rozwijająca się we Francji, od samego początku, to znaczy od dokonanego przez Maurice Merleau-Ponty’ego twórczego *misreading* (Harold Bloom) dzieła Husserla była na ten wymiar szczególnie wyczulona. Autor rozprawy doskonale zdaje sobie z tego sprawę i rzetelnie wprowadza w wybrane przez siebie filozoficzne wątki oraz sprawozdaje stan badań, szczególnie w polskim piśmiennictwie (Migasiński, Murawska, Lorenc). Szkoda, że w rozprawie nie wykorzystano prac opisujących specyfikę francuskiej fenomenologii w terminach bardziej radykalizowanych, „granicznych”, „dysonansowych”, które każą postawić pytanie o granice (a także warunki możliwości) fenomenologicznych przekształceń. Już Jean-François Lyotard zauważył, że: „(...) przedsięwzięcie fenomenologiczne jest zasadniczo wewnętrznie sprzeczne jako wyznaczanie w bycie za pośrednictwem języka tego, co oznaczane jako przedlogiczne” (*Fenomenologia*). Te prace to choćby książki Erica Alliez, *De l'impossibilite de la phenomenologie. Sur la philosophie contemporaine* (1995), François-Davida Sebbah, *L'épreuve de la limite. Derrida, Henry, Levinas et la phenomenologie* (2001), zredagowanego przez Christiana Sommera tomu *Nouvelles phenomenologies en France* (2014) stanowiącego odpowiedź na diagnozy postawione przez fenomenologów niemieckich w pracy *Neue Phanomenologie In Frankreich*, Suhrkamp (red. H.-D. Gondek, L. Tengelyi, 2011). Warto solidnie i krytycznie przemyśleć specyficzny język francuskiej fenomenologii, czasem naznaczony emfazą i patosem, które sprawiają, że łatwo umieścić teksty nim napisane w przegródce z napisem „poetyckie”. Warto również przejrzeć uwzględniane w tym języku tematy i zapytać: czy to (jeszcze) jest fenomenologia? Zaznaczam tę uwagę, gdyż dobierając omawiane w rozprawie drogi rozmaitych fenomenologicznych „przekroczeń” Autor w moim odczuciu czasem nazbyt szczerze wygładza rozmaite aporie wpisane w linie napięć między światem, Transcendencją oraz immanencją. Czasem dzieje się wręcz tak, jakby fenomenologia

⁷ „Edukacja Filozoficzna”, vol 59, 2015

Romana Ingardena i fenomenologia Martina Heideggera nawzajem się uzupełniały, choć dobrze wiemy, że toczy się pomiędzy nimi istotny filozoficzny spór. W „Zakończeniu” swojej rozprawy Autor pisze: „Należy również wskazać na trzy typowe kierunki fenomenologicznego przekraczania wymiaru estetycznego dzieł sztuki. Po pierwsze źródłowe doświadczenie sztuki może być drogą do samopoznania, czyli – mówiąc dokładniej – do niejako «zwrotnego» poznania samego siebie (własnego «ja») dzięki przeżyciom estetycznym wywołanym przez kontakt z dziełem artystycznym. Po drugie źródłowe doświadczenie sztuki może otwierać horyzonty bycia-w-świecie. Po trzecie źródłowe doświadczenie sztuki może budzić w nas przecucie absolutnej transcendencji” (s. 238). Na kolejnej stronie opis ten zostaje uzupełniony o stwierdzenie: „Olśnienie (*éblouissement*), które powstaje w wyniku objawienia się źródła (*αρχή, arche*) poprzez sztukę, przekracza ramy wąsko pojmowanej estetyki i poszerza horyzont refleksji o wymiar nadestetyczny – w tym o zagadnienia z obszaru teologii i religii”. Bez wątpienia widać, że rysem, który łączy analizowane w rozprawie fenomenologiczne eksploracje fenomenu sztuki jest doświadczenia źródła oraz doświadczenie źródłowe. Można powiedzieć, że fenomenologia to nie tylko zajęcie spekulatywnego i metodologicznego stanowiska względem pojęcia źródła, ale przede wszystkim próba odślonienia w bezpośrednim doświadczeniu tego, co nie jest dane bezpośrednio. Dzieje fenomenologicznego ruchu to próba rozwikłania tej aporii. Doskonałym tropem lekturowym, obok cytowanych, świetnych prac Cezarego Woźniaka, jest pod tym względem książka Filipa Borka *Świat, fenomen, źródło. Fenomenologiczna interpretacja „Vom Wesen der Wahrheit” Heideggera*, którą Autor zresztą przytacza w przypisie 12, ale której bardziej drobiazgowo wykorzystanie (zwłaszcza części 5) pozwoliłoby na pełniejszy opis problematyki źródła w fenomenologii. A jeśli głównym punktem wyjścia dla składających się na rozprawę poszukiwań źródła jest, jak pisze w pierwszym rozdziale Krawiec, „inny początek”, czyli Heideggerowska korekta fenomenologii, to warto się zastanowić, jak wychodząc od definicji ze *Źródła dzieła sztuki* pokazać, że objawienie źródła przez sztukę poszerza myśl o „zagadnienia z obszaru teologii i religii”. Przypomnijmy, że Heidegger pisze: „To, czym coś jest i jak jest, nazywamy jego istotą. Źródłem czegoś jest pochodzenie istoty tego czegoś. Pytanie o źródło dzieła sztuki pyta o jego istotowe pochodzenie”. Pytanie o *arche* sztuki to pytanie o pochodzenie – „wytryskiwanie” – jej istoty. Zgodnie z tą wykładnią w owym „wytryskiwaniu” to, co jawne ściśle splecione jest z tym co niejawne – nieskrytość powiązana jest ze skrytością (pisze o tym Autor na stronie 53 rozprawy). Czy byłoby więc tak, że sztuka, teologia i religia miałyby wspólną istotę? Czy ich istoty posiadałyby wspólne pochodzenie? Czy może byłoby tak, że w pewnych szczególnych przypadkach możliwa byłaby do zbadania ich analogia oparta na choćby wspólnocie przeżyć?

Sztuka pozwala odstąpić źródło (s. 37) jako otwarty wymiar zjawiskowości. Jak to się ma do bądź co bądź bardzo określonej tradycji religijnej i teologicznej?

Analizując *Mszę h-moll* Bacha Doktorant pisze: „Kontemplacja religijna wymaga zaangażowania ducha i jest swoistym rozważaniem, wymagającym wysiłku myślenia i pokonywania aporii” (s. 177). Oczywiście zdanie to wyjąłem z należącego mu kontekstu. Zrobiłem to, by sprowokować pytanie, czy nie jest przypadkiem czasami też tak, że to właśnie dostrzeżone aporie pozwalają nam poznać najwięcej z samych siebie. Ukonkretniając tę kwestię zapytałbym, dlaczego teologowie Hans Urs von Balthasar i Paweł Florenski uzupełniają analizy fenomenologiczne? Wiem oczywiście – Autor pokazuje to przecież w rozprawie – że ich koncepcje wkraczają w pole rozszerzonej fenomenologicznym namysłem estetyki, ale jak się te opisy mają do fenomenologicznych opisów Merleau-Ponty’ego czy Henry’ego? Uważam, że taka konfrontacja mogłaby się okazać płodna. Idąc dalej tym tropem myślę, że warto by również zapytać o to, jak fenomenologia religii ma się do refleksji teologicznej a także o to, jak sztuka ma się do teologii. Ich związek historyczny jest oczywisty, ale czy refleksja transcendentálna pozwala go ująć w tych samych kategoriach? Podczas lektury tych rozdziałów miałem myśl, że warto by w tym kontekście przywołać fenomenologiczne analizy innego katolickiego teologa Romano Guardiniego, którego teksty przywołuje w studiach nad mitem i doświadczeniem religijnym Greków polski historyk sztuki Wiesław Juszcak (cykl *Realność bogów*). Sądzę też, że wprowadzenie w zaplecze teologiczne myślenia o istocie i funkcji ikony z rozdziału 7 warto by rozszerzyć o pracę *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l’imaginaire contemporain* (1996) autorstwa Marie-Jose Mondzain, dzięki której zyskujemy wgląd w ogólną teologiczną ekonomię zjawiania się obrazu.

Autor przedstawił swoje pytania badawcze w jasny i precyzyjny sposób. Jest ich pięć:

Po pierwsze, na czym polega oraz w jaki sposób przebiega przekraczanie ram estetyki w fenomenologicznym poszukiwaniu źródła sztuki? Po drugie, czy pojęciu «ram» – w przypadku estetyki – można przypisać stałe znaczenie i zakres obowiązywalności, a jeśli tak, to czy w ich obrębie mieszczą się zagadnienia z obszaru metafizyki i teologii? Po trzecie, czy fenomenologiczne poszukiwanie źródła sztuki wykracza poza obszar analizy dzieła artystycznego, a jeśli tak, to czy jest ono uprawnione? Po czwarte, czy samo dzieło artystyczne jest dla estetyki konieczne? I po piąte, co z metodologicznego punktu widzenia jest istotą fenomenologicznego przekraczania ram estetyki i na jakiej teoretycznej podstawie ono się dokonuje – czy na podstawie analizy konkretnych dzieł artystycznych czy, być może, jedynie w drodze filozoficznych spekulacji? (s. 12).

Wszystkie te pytania ukierunkowane zostały wyjściową hipotezą badawczą, która została sformułowana w równie jasny i precyzyjny sposób: „Przekraczanie ram estetyki w

postaci fenomenologicznych poszukiwań źródła sztuki polega nie tyle na zrywaniu więzi z samą estetyką, co na poszerzeniu jej własnego obszaru badawczego” (s. 12). Jak już napisałem, w ujęciu Autora rozprawy modelem takiego poszerzenia badawczego obszaru estetyki, który wręcz czyni z niej „estetykę poza estetyką” jest wykładnia źródła dzieła sztuki dokonana przez Martina Heideggera w jego słynnym eseju *Źródło dzieła sztuki*. Wydarzenie Bycia jako „istotowe podłoże sztuki” (s. 15) to coś, co orientuje wszystkie zebrane w rozprawie analizy. Najciekawszym i najbardziej oryginalnym jej momentem rozprawy jest zaś dla mnie rozdział 11, w którym Andrzej Krawiec łączy swe kompetencje muzyczne i filozoficzne dokonując analizy *Sztuki fugi* Jana Sebastiana Bacha słyszanej „przez” albo też „w” Heideggerowskim Byciu. To fragment tekstu szczególnie ciekawy, gdyż uświadamiający rolę i rangę metafor związanych ze słyszeniem i nasłuchiwaniami w filozofii Heideggera, zarazem pokazujący, jak bardzo fenomenologiczny namysł nad sztuką zdominowany został przez wzrok i analizy tego, co widzialne, nawet jeśli podszyte jest ono swym niewidzialnym rewersem, jak u Merleau-Ponty’ego, Mariona czy Henry’ego. Ten swoisty „wzrokocentryzm” (Martin Jay) również można uznać za wspólną cechę francuskich regionów fenomenologicznych herezji, ale jednocześnie dokonane przez Andrzeja Krawca zestawienie z nieodżegnującymi się od myślenia inspirowanego katolicką teologią polskimi filozofami każe zastanowić się nad związkami z tradycją (ale już nie ruchem!) platońską i arystotelesowską. Ze swej strony brałbym raczej stronę „filozofii podejrzeń” (s. 188) i zastanawiał się, czy artystyczne piękno nie jest w uwznioślających przez pryzmat „Tajemnicy” ujęciach nazbyt łatwo pozbawiane niedających się przewyciężyć sprzeczności, które naznaczają historyczność człowieka. Z drugiej zaś strony widzę, że myślenie o fenomenologicznym fenomenie sztuki bliskie jest Platońskiemu *to ekphanestaton* i zastanawiam się, czy nie warto by tej sprzeczności między „pragnieniem metafizycznym” (s. 192) a eufemistycznie wzmiankowanymi w rozprawie „tragicznymi wydarzeniami XX wieku” (s. 189) przemyśleć do samego końca. Jak bowiem pogodzić sferę tego, co „nadestetyczne” – co daje się przeczuć we wzniosłym uniesieniu, jakie mamy obcując z dziełami sztuki – z wydarzeniami historycznymi, których estetyzacja byłaby po prostu barbarzyństwem (Adorno)? Wszystko to są uwagi wynikające z lektury tekstu, który, podkreślę to jeszcze raz, „daje do myślenia”.

Rozprawa Andrzeja Krawca ukazuje, że fenomenologiczne badanie nigdy nie jest po prostu samoczynnie jawiącym się czystym opisem, ale zadaniem, jakie ma do zrealizowania myśl, by taki opis wyinterpretować i skonstruować z tego, co oddaliło się od źródła, choć przecież także z niego wypłynęło. Głosy fenomenologów, o których pisze Doktorant, by użyć jego sformułowania „mówią to samo, choć każdy swoim własnym językiem”. Jak już

napisałem na początku tej recenzji, zaproponowane analizy prowokują do stawiania pytań, wracania do, zdawałoby się, już rozstrzygniętych kwestii, odnajdywania nowych wymiarów fenomenologicznej myśli.

Uważam, że praca Andrzeja Krawca jest autorskim, rzetelnym, oryginalnym wkładem w rozwój dyscypliny filozofia. Tym samym w mojej ocenie rozprawa ta spełnia podstawowe wymogi, jakie stawia się rozprawom doktorskim i wnoszę o dopuszczenie mgr. Andrzeja Krawca do dalszych etapów postępowania w sprawie nadania mu stopnia doktora w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie filozofia.


Dr hab. Piotr Schollenberger